

## Sune Schlitte

### Die Kunst und der Krieg im späten 18. Jahrhundert. Die Visualisierung kolonialer Helden im Anglo-Maisur-Krieg (1790–1799)

Am Ende des 18. Jahrhunderts erreichten die britische Öffentlichkeit im Wochentakt Nachrichten über Folgen von Kampfhandlungen auf dem indischen Subkontinent. So berichtet etwa der *London Chronicle* im April 1794:

*A very magnificent entertainment was provided by the Lord Mayor. The tables were decorated with a number of emblematic ornaments; from triumphant arches, warlike trophies and different figures, & c. were suspended. At the principal table were two historical pictures in variegated sanding, of the delivery of the hostages from the Sultan to Marquis Cornwallis.*<sup>1</sup>

Dieser kurze Ausschnitt eines Zeitungsartikels über die Feierlichkeiten anlässlich der Begrüßung des aus Indien erfolgreich heimkehrenden Marquis Cornwallis zeigt, wie eng Politik und deren Visualisierung bereits im späten 18. Jahrhundert miteinander verwoben waren. Cornwallis, der im dritten Anglo-Maisur-Krieg (1790–1792) einen wichtigen Beitrag zur Konsolidierung der britischen Macht in Indien geleistet hatte,<sup>2</sup> wurde nun bei seiner Heimkehr nach England im April 1794 als ein lebender Held innerhalb der britischen Öffentlichkeit inszeniert. Die Konsolidierung der englischen Vorherrschaft zu Wasser und zu Land fand in der Öffentlichkeit der britischen Hauptstadt eine Bühne,

---

<sup>1</sup> London Chronicle, (London, England), April 5, 1794–April 8, 1794; Issue 5880.

<sup>2</sup> Vgl. Michael Duffy, World-Wide War and British Expansion. 1793–1815, in: Peter James Marshall, William Roger Louis (Hrsg.), The Oxford history of the British Empire, Bd. 2, Oxford 1998, S. 184–207, hier S. 184–187.

auf der zwei Historienbilder wie *Kriegstrophäen* ausgestellt wurden.<sup>3</sup> Da die Geiseln in diesem Fall nicht in Person vorgeführt werden konnten, wurde die Übermacht des Empires zumindest im Bild evident.

Das späte 18. Jahrhundert war nicht nur ein Zeitalter anhaltender kriegerischer Konflikte, sondern auch eine Zeit der semantischen Transformation, welche sich sowohl auf der Sprachlichen als auch visuellen Ebene vollzog.<sup>4</sup> Das britische Empire nahm in dieser Entwicklung eine besonders prominente Rolle ein. Die frühzeitigen Wandlungsprozesse durch die *Glorious Revolution* von 1688 und die stetige Expansion kolonialen Raumes besaßen eine *Katalysatorfunktion* für einen tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel.<sup>5</sup>

Im langen 18. Jahrhundert konnte Bildpropaganda, wie die oben geschilderte, eine visuelle Gemeinschaft kommunizieren, die im Protonationalismus zunehmend Bedeutung gewann. Dieser Wandel fand eine Symbolisierung in der Bildsprache der Zeit, die nicht nur der Legitimation kriegerischer Auseinandersetzungen diente, sondern auch die

---

<sup>3</sup> Hierbei ist der Öffentlichkeitsbegriff, der sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts herausbildet und auf eine Kommunikation zwischen Parlamenten, Parteien, staatlichen Institutionen, Medien, Interessengemeinschaften und den innerhalb dieser agierenden historischen Akteuren angewiesen ist, appliziert. (vgl. Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied 1969; André Krischer, Politische Kommunikation und Öffentlichkeit in London. Zur Entwicklung einer Großstadt im 17. Jahrhundert in mediengeschichtlicher Perspektive, in: Irmgard Christa Becker (Hrsg.), Die Stadt als Kommunikationsraum. Reden, Schreiben und Schauen in Großstädten des Mittelalters und der Neuzeit, Ostfildern 2011, S. 55–87; Peter Lake, Steve Pincus, Rethinking the Public Sphere in Early Modern England, in: Journal of British Studies 45 (2006), S. 270–292.

<sup>4</sup> Vgl. Jörn Leonhard, Grundbegriffe und Sattelzeiten - Languages and Discourses: Europäische und angloamerikanische Deutungen der Verhältnisse von Sprache und Geschichte, in: Rebekka Habermas, Rebekka von Mallinckrodt (Hrsg.), Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften, Göttingen 2004, S. 71–86.

<sup>5</sup> Vgl. Linda Colley, Britishness and Otherness: An Argument, in: Journal of British Studies 31 (1992), 4, S. 309–329; John Brewer, The Sinews of power. War, Money and the English state. 1688–1783, London 1989; John Brewer, Histories, Exhibitions and Collections. The Invention of National Heritage in Britain 1770–1820, in: Eckhart Hellmuth (Hrsg.), Nationalismus vor dem Nationalismus?, in: Aufklärung 10, 2 (1998), S. 9–20.

Diskurse des Protonationalismus aufgriff und verbildlichte. Weiterhin wurde der kulturelle Zusammenhalt von Walisern, Schotten, Engländern und auch den Iren zu einem großen Teil über die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen 1689–1815 hergestellt. Sie führten dazu, dass die Angehörigen dieser Gruppen sich eher auf ihre Gemeinsamkeiten als ihre Unterschiede fokussierten.<sup>6</sup>

Literatur, bildende Kunst und darstellende Künste standen nicht länger im Besitz Einzelner, sondern wurden argumentativ in den Besitz einer Gemeinschaft gestellt. Diese Entwicklung wird im vorliegenden Aufsatz anhand einiger Fallstudien zum Wandel des Heldenbildes rekonstruiert, das für die Beschreibung dieser semantischen Transformation besonders geeignet ist. Untersucht werden vor allem Aussagen einer überwiegend persuasive[n] Kommunikation,<sup>7</sup> die für eine propagandistische Kommunikation im Kontext der Anglo-Maisur-Kriege genutzt werden konnten. Doch die Untersuchung wird sich auch auf jene Aussagen erstrecken, die sich in ihrer Zusammensetzung aus unterschiedlichen hybriden Kulturen gegen eine einseitige Verwendung im proto-propagandistischen Bereich sperren.<sup>8</sup> Diese Bilddiskurse, die während der vier Maisur-Kriege zwischen 1766–1799 entstanden sind, werden in einer historischen Diskursanalyse untersucht. Leitend wird dabei die Frage sein, wie visuelle Erzeugnisse zu einem nationalen Kulturgut wurden und welche kulturellen Codes und kontextuellen Begebenhei-

---

<sup>6</sup> Vgl. Colley, *Britishness* S. 316. (wie Anm. 5); Brewer, *Histories*; Eckhart Hellmuth, Einleitung. Nationalismus vor dem Nationalismus? in: *Aufklärung* 10, 2 (1998), S. 3–10; Caspar Hirschi, *The Origins of Nationalism: An Alternative History from Ancient Rome to Early Modern Germany*, Cambridge 2012.

<sup>7</sup> Rainer Gries, *Propagandageschichte als Kulturgeschichte. Methodische Erwartungen und Erfahrungen*, in: *Deutschland-Archiv* 33 (2000), S. 558–570, hier S. 569.

<sup>8</sup> Bei einem Großteil der Aussagen des Diskurses handelt es sich um Historienbilder, die als eine Visualisierung des Heldenbildes des späten 18. Jahrhunderts gelten können. Vgl. Norbert Schneider, *Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Köln u.a. 2010; Ekkehard Mai, Anke Repp-Eckert (Hrsg.), *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990. Jedoch sind einige der Bilder innerhalb der Machtverschiebungen des Kolonialismus entstanden, was ihren spezifisch hybriden Charakter erklärt, vgl. Homi Bhabha, *Fragen der Ambivalenz und Autorität unter einem Baum bei Delhi im Mai 1817*, in: ders., *Die Verortung der Kultur, Zeichen als Wunder*, Tübingen 2011, S. 168.

ten diese Entwicklung unterstützten. Weiterhin wird die Legitimation von Herrschaft im Bild eine Rolle spielen. Kolonialkriege, wie der Anglo-Maisur-Krieg, benötigten eine Legitimation auf der visuellen Ebene, die im späten 18. Jahrhundert durch die Historienmalerei erfolgte.<sup>9</sup> In einem weiteren Schritt sollen auch Grenzfälle dieses nationalen Substrats aufgezeigt werden, die in Anlehnung an Michel Foucault als Sagbarkeitsgrenzen des Diskurses beschrieben werden können.<sup>10</sup> Um diesen Fragen nachzugehen, wird in einem ersten Schritt die neue Bildsprache innerhalb der englischen und maisurischen Öffentlichkeit erläutert (I.). Um die visuellen Entwicklungen in einem weiteren historischen Kontext zu verorten, werden darauf aufbauend Ereignisse der Anglo-Maisur-Kriege dargelegt (II.). Daran anschließend werden historische Diskursanalysen zum Historienbild in der englischen und maisurischen Öffentlichkeit die Legitimation von Herrschaft und Gewalt in den beiden Gesellschaften analysiert (III.).

### I. *General Wolfe versus Tipu Sultan. Die Entstehung einer neuen Bildsprache*

Die Gattung der *exhibition pieces* gilt als ein besonders exponierter Vertreter der neuartigen persuasiven Kommunikation des späten 18. Jahrhunderts. *The Death of General Wolfe* kann als idealtypisches Bild dieser Gattung begriffen werden.<sup>11</sup> Innerhalb der englischen Öffentlichkeit des späten 18. Jahrhunderts wurde durch die Möglichkeiten eines freien Marktes ein Kunstmarkt geschaffen, der sich an einer breiteren

---

<sup>9</sup> Vgl. Holger Hoock, *Empires of the imagination. Politics, war and the arts in the British world, 1750–1850*, London 2010.

<sup>10</sup> Philipp Sarasin, *Subjekte, Diskurse, Körper. Überlegungen zu einer diskursanalytischen Kulturgeschichte*, in: Wolfgang Hardtwig, Hans-Ulrich Wehler (Hrsg.), *Kulturgeschichte heute* Göttingen 1996, S. 136–164, hier S. 144.

<sup>11</sup> Vgl. Alan McNairn, *Behold the Hero. General Wolfe and the Arts in the Eighteenth Century*. Liverpool 1997; Norbert Schneider, *Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 2010, S.168–171; Barbara Groseclose, *Death, glory, empire: art*, in: Julie Codell (Hrsg.), *Orientalism transposed: the impact of the colonies on British culture*, Aldershot 2000, S. 189–196; Norbert Schneider, *Historienmalerei, Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 2010, S.168–171; Hoock, *Empires* (wie Anm. 9), S. 85–91.

*Die Kunst und der Krieg im späten 18. Jahrhundert*

Schicht an Rezipienten orientierte. Diese [neuartigen?] Rezipienten standen in einer wechselseitigen Kommunikation mit den Erzeugern der Bilder, die sich u. a. über Kunstkritik, Ausstellungen und den Verkauf von Bildern und ihren Reproduktionen vollzog.<sup>12</sup> Der Künstler Benjamin West (1738–1820) wich mit der Produktion seines Bildes *The Death of General Wolfe*, 1770 von der klassischen Akademieschule ab und zeigte in einem reportagehaften Charakter Helden der eigenen Gegenwart in ihrer zeitgenössischen Kleidung, was stilistisch einen Übergang vom Klassizismus in romantische Stilelemente bedeutete.<sup>13</sup>



*The Death of General Wolfe*, William Wollett after Benjamin West, British Museum, Museum number 1845,0507.8, Prints & Drawings, Etching and Engraving, 1776.

<sup>12</sup> Vgl. John Brewer, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, London 1997; David H. Solkin, *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-century England*, New Haven 1993; David H. Solkin, *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836*, New Haven, CT 2001.

<sup>13</sup> Vgl. Ellis Waterhouse, *Michael Kitson, Painting in Britain. 1530 to 1790*, New Haven, CT 1994, S. 276f.

Im Zentrum des Bildes befindet sich der sterbende General Wolfe. Wolfe liegt auf seiner linken Körperhälfte und wird von einer Reihe britischer Offiziere umringt, von denen zwei hinter ihm seinen rechten Arm halten und ein weiterer eine Wunde auf der linken Seite der Brust versorgt. Im Mittelteil des Bildes läuft ein Bote aus dem im Hintergrund brennenden Quebec zur Gruppe um General Wolfe. Rechts im Bildhintergrund sind die Schiffe abgebildet, von denen aus die Soldaten zu den *Plains of Abraham* gestiegen sind. Somit konzentriert sich Wests Bild nicht nur auf einen Moment der Schlacht, sondern es setzt den gesamten Ereignisablauf in Szene: von der Landung der Boote, über den Schlachtverlauf bis hin zum finalen Tod des Generals.<sup>14</sup> Auch wenn Wests Bild manche Bildtradition bewusst verwarf, fanden andere prominente Formeln der Ikonographie ausdrückliche Verwendung. So wird der sterbende General in einer Haltung dargestellt, die die Grablegungsszene Anthonis van Dycks zum Vorbild hat. Der General wird also mit dem vom Kreuze abgenommenen Jesus verglichen, womit sein Tod ihn zum Märtyrer machte.<sup>15</sup>

In der britischen Öffentlichkeit erlangte Wests Bild durch die Kombination traditioneller Ikonographie mit einem aktuellen Thema eine hohe Aufmerksamkeit während des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs von 1775–1783. Es erinnerte an einen vergangenen Sieg im Norden Amerikas und drückte die Hoffnung auf einen erneuten britischen Sieg aus. Wolfes Sieg stand für britische Autorität, britische Freiheit und britischen Parlamentarismus. In der Überzeugung vieler Engländer hatte er sein Leben für diese Werte geopfert.<sup>16</sup> Wests Darstellung stand im Gegensatz zur Akademiedoktrin Joshua Rey-

---

<sup>14</sup> Vgl. Marian Füssel, *Der Siebenjährige Krieg. Ein Weltkrieg im 18. Jahrhundert*, München 2010, S. 101f.

<sup>15</sup> *The Death of General Wolfe* ist eine deutliche Imitation der *pietà*: *Die Christusfigur liegt auf dem geschlossenen Sarkophag, Maria schmiegt ihr schmerzverzehrtes Gesicht an das ihres toten Sohnes, dessen Oberkörper auf dem Schoß ruht, Johannes hält eine Hand Christi und Maria Magdalena seine Füße, wie in den Mediationes angegeben*. Sabine Poeschel, *Die Beweinung (Lamentatio) – Vesperbild (Pietà)*, in: *Handbuch der Ikonographie*, Darmstadt 2005, S. 184f.

<sup>16</sup> Vgl. Mc Nairn, Hero (wie Anm. 11), S. 145f.

nolds, die die Darstellung eines Helden nach antikem Vorbild favorisierte und eine Darstellung in zeitgenössischer Uniform ablehnte.<sup>17</sup> Ein Historienbild zeigte nun tapfere Helden auf Schlachtfeldern, die in einem Mehr-Personen-Stück vor einem faktischen Hintergrund abgebildet wurden, genau benennbar waren und in einem Moment des Schreckens oder der Trauer dargestellt wurden. Wests Bild stand somit für eine persuasive Kommunikation, die sich durch eine bestimmte Selektion der Inhalte auszeichnete. Historienbilder wurden im späten 18. Jahrhundert unter der Prämisse eines aufkeimenden Nationalismus kreiert.<sup>18</sup> Doch mit dem Verlust der nordamerikanischen Kolonien wurde der Fokus des Britischen Empires vom Westen in den Osten verlegt. Damit gelangten auch die Anglo-Maisur-Kriege in das Zentrum der britischen Öffentlichkeit und ein neues Heldenbild wurde entworfen.

Als Beispiel der Verwendung von Kunst als Legitimation der Macht in Indien wird die Darstellung des südindischen Königiums Maisur dienen, welches unter der Führung muslimischer Herrscher in einem überwiegend hinduistischen Territorium eine neue visuelle Legitimation der Macht ausformen musste. Die Schule der *Deccani Paintings*, die sich im 16. Jahrhundert im Norden Indiens entwickelt hatte, wurde in den kleineren Fürstentümern zur Repräsentation weiterentwickelt.<sup>19</sup> So erfolgte auch unter Tipu Sultans<sup>20</sup>, (1749–1799) Herrschaft in Maisur eine Übersetzung der Macht in Architektur und Malerei. Ein besonders bekanntes Beispiel ist der Palast von *Dari-aya Daulat*, in dem sich beide Disziplinen exemplarisch vereinen.<sup>21</sup> Neben dieser traditionellen Herrschaftspräsentation entwickelte sich

---

<sup>17</sup> Vgl. Norbert Schneider, *Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 2010, S.168.

<sup>18</sup> Mc. Nairn, *Hero*, S.145f; Groselclose, *Death*, 189–196; Schneider, *Historienmalerei* S.168–171 (Wie Anm. 11).

<sup>19</sup> Vgl. Susan Stronge, *The Sultanates of the Deccan*, in: John Guy; Deborah Swallow (Hrsg.), *Arts of India: 1550–1900*, London 1990, S. 123.

<sup>20</sup> In zahlreichen Quellen lassen sich abweichende Schreibweisen des Namens feststellen. Im darstellenden Text soll die Schreibweise Tipu Sultan beibehalten werden.

<sup>21</sup> Vgl. Janaki Nair, *Mysore Modern, Rethinking the Region under Princely Rule*, Hyderabad 2012, S. 29–32.

unter Haidar Alis (1721–1782) und seinem Nachfolger Tipu Sultan auch eine hybride Kunst, die durch europäische und indische Stile beeinflusst war, wie weiter unten erläutert werden wird.

## *II. Die Anglo-Maisur-Kriege*

Die vier Anglo-Maisur-Kriege, die von 1766 bis 1799 stattfanden, wurden zwischen dem Königreich Maisur und der britischen Ostindienkompanie geführt.<sup>22</sup> Sie fanden nicht nur eine erhöhte Aufmerksamkeit in der zeitgenössischen Presse, sondern wurden auch in der Literatur, dem Theater und der Bildenden Kunst in vielerlei Form dargestellt. In der englischen Erinnerungskultur war es dabei besonders Tipu Sultan der das Thema für zahlreiche kulturelle Erzeugnisse bildete. Vor allem seine aufwändige Herrschaftsrepräsentation bot genügend Optionen für Inszenierungen in Theaterstücken, Büchern und Kunstwerken.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. Pradeep Barua, *Martimie Trade, Seapower, and the Anglo-Mysore Wars, 1767–1799*, in: *Historian* 73 (2011) S. 22–40; Kate Brittlebank, *Tales of treachery. Rumour as the source of claims that Tipu Sultan was betrayed*, in: *Modern Asian studies* 37 (2003), S.195–211; Anne Buddle u.a (Hrsg.), *The Tiger and the Thistle. Tipu Sultan and the Scots in India, 1760–1800*, Edinburgh 1999; Duffy, *World-Wide War* (wie Anm. 2); Stig Förster, *Handelsmonopol und Territorialherrschaft. Die Krise der East India Company, 1784–1813*, Bamberg 1991; Ders., *Die mächtigen Diener der East India Company. Ursachen und Hintergründe der britischen Expansionspolitik in Südasien, 1793–1819*, Stuttgart 1992; Ders., *4. Mai 1799: Der Kampf um Srirangapatna und der Tod des Tipu Sultan. Schlachtenmythos in Indien und Großbritannien*, in: Gerd Krumeich, Susanne Brandt (Hrsg.), *Schlachtenmythen. Ereignis, Erzählung, Erinnerung*, Köln 2003, S. 115–132; Denys Forrest, *Tiger of Mysore. The Life and Death of Tipu Sultan*, London 1970; Gordon Stewart, *Symbolic and Structural Constraints on the Adoption of European-style Military Technologies in the Eighteenth Century*, in: Richard B. Barnett (Hrsg.), *Rethinking Early Modern India*, New Delhi 2002, S. 155–178; Irfan Habib (Hrsg.), *Confronting Colonialism. Resistance and Modernization under Haidar Ali & Tipu Sultan; commemorating Srirangapatnam 1799*, New Delhi 1999.

<sup>23</sup> Vgl. David Worrall, *Islam on the Romantic Period Stage: Hyder Ali, Tippoo Saib and beyond the captivity narrative*, in: Michael T. Davis, Paul A. Pickering (Hrsg.), *Unrespectable radicals? Popular politics in the age of reform, Aldershot, England, Burlington, VT 2008*, S. 167–184; Daniel O’Quinn, *Staging Governance. Theatrical imperialism in London, 1770–1800*, Baltimore, MD 2005.

Tipu Sultan hatte das Königreich Maisur von seinem Vater Haidar Ali übernommen, der 1767 im ersten *Anglo-Maisur Krieg* (1766–1769) gegen die Allianz der Truppen des *Nizam* von *Haiderbad*, des *Peshaw* von *Pune* und der Briten gewonnen hatte.<sup>24</sup> Nach dem Tod Haidar Alis während des zweiten *Anglo-Maisur Kriegs* (1780–1784) übernahm sein Sohn Tipu die Herrschaft. Nachdem sein Bündnispartner Frankreich Frieden mit Großbritannien geschlossen hatte, sah sich Maisur gezwungen, im Frühjahr 1784 ebenfalls Frieden mit der *East India Company* (*EIC*) zu schließen.<sup>25</sup> Neben zahlreichen Heeresreformen machte die Landreform das Königreich Maisur zu einer Regionalmacht.<sup>26</sup>

Diese Regionalmacht stellte für die Ausbreitung der britischen Herrschaft in Indien eine generelle Gefahr dar, weswegen der Angriff Tipu Sultans Truppen auf *Travancore* im Dezember 1789 als eine umstrittene Ursache des dritten *Anglo-Maisur Kriegs* (1789–1792) gilt.<sup>27</sup> Die Briten sahen hiermit die Grenzen eines Bündnispartners verletzt und zogen zusammen mit ihren indischen Allianzen in den Krieg gegen Maisur.<sup>28</sup> Dieses hatte mit dem Friedensvertrag vom 18. März 1793 niederschmetternde Konzessionen hinzunehmen: Es musste die

---

<sup>24</sup> Michael Mann, *Geschichte Indiens. Vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Paderborn 2005, S. 62. *Nizam*: der erbliche Titel der Anführer von Haiderbad; *Peshwa*: oberster Minister der Marathen vgl. Ivor Lewis, *Sahibs, Nabobs and Boxallahs. A Dictionary of the Words of Anglo-India*, Oxford 1992, S. 177 u. 188.

<sup>25</sup> Vgl. Förster, Diener (wie Anm. 22), S. 51.

<sup>26</sup> Vgl. Mohibbul Hasan, *History of Tipu Sultan*, Delhi 2005, S. 330–344.

<sup>27</sup> Die zeitgenössischen britischen Autoren beschreiben Tipu Sultan als den Aggressor des Konflikts: *Soon after this period it became evident that Tippoo Sultaun entertained strong intentions of hostility towards our Ally of Travancore*. Vgl. Roderick Mackenzie, *A sketch of the war with Tippoo Sultaun or a detail of military operations, from the commencement of hostilities at the lines of Travancore in December 1789 until the peace concluded before Seringapatam in February 1792*, Calcutta 1793, S.42.

<sup>28</sup> Hier wird besonders darauf verwiesen, dass der *Raja* von Travancore mit zahlreichen Grenzverletzungen als eigentlicher Aggressor in dem Konflikt aufgetreten sei, was ein Eingreifen Maisurs notwendig gemacht habe. Vgl. Forrest, Tiger (wie Anm. 22), S. 126f; Kunju Ibrahim, *Relations between Travancore and Mysore in the Eighteenth Century*, in: Irfan Habib (Hrsg.), *Confronting colonialism. Resistance and modernization under Haidar Ali & Tipu Sultan; commemorating Srirangapatnam 1799*, New Delhi 1999, S. 79–86, hier: S. 81–84; Hasan, Tipu (wie Anm. 26), S. 154–166.

Hälfte seines Landes abgeben, 33 Millionen Rupien zahlen und die Freilassung der britischen Gefangenen garantieren.<sup>29</sup> Darüber hinaus hatte Tipu Sultan zwei seiner Söhne den Briten als Geiseln zu übergeben, bis die Bedingungen des Vertrages erfüllt wurden.<sup>30</sup>

Auch wenn das südindische Königreich nun soweit geschwächt erschien, dass keine Gefahr mehr von ihm ausging, sollte es noch zu einem weiteren Krieg der britischen Truppen gegen Maisur kommen, der aufgrund der hohen Kosten und der Gefahr für die Handelseinnahmen der EIC umstritten war.<sup>31</sup> Der Angriff der EIC gegen das Königreich Maisur wurde schließlich mit der Gefahr eines französischen Engagements auf indischem Boden begründet, welches seit der Landung Napoleon Bonapartes 1798 in Ägypten zu drohen schien.<sup>32</sup>

Im Verlauf des vierten Krieges wurden die Truppen Maisurs nach wenigen Monaten in der Hauptstadt Seringapatam eingeschlossen. Im Zuge des Sturmangriffs vom 4. Mai 1799 wurden Einwohner der Stadt, Soldaten und Tipu Sultan selbst getötet.<sup>33</sup> In zwei Tagen akquirierten die britischen Truppen vermutlich 2 Millionen Pfund und zerstörten den Palast Tipu Sultans bis auf die Grundmauern.<sup>34</sup> Zeit-

---

<sup>29</sup> Trotz anfänglicher Erfolge hatten die maisurischen Truppen den englischen auf lange Sicht nicht viel entgegenzusetzen, so dass Ende Februar 1792 die Hauptstadt Seringapatam eingeschlossen wurde. Ein Beispiel für den anfänglichen Erfolg der maisurischen Armee ist der Rückzug der englischen Truppen vor Seringapatam. Aufgrund eines Mangels an Nachschub zogen sich die britischen Einheiten unter Cornwallis zurück. Vgl. Forrest, Tiger (wie Anm. 22), S.161f.

<sup>30</sup> Hasan, Tipu (wie Anm. 26), S. 255; P. J. Marshall, Cornwallis Triumphant: War in India and the British Public in the Late Eighteenth Century, in: Michael Howard Lawrence Freedman, u. a. (Hrsg.), War, Strategy, and International Politics. Essays in Honour of Sir Michael Howard, Oxford, New York 1992, S. 57–74.

<sup>31</sup> Die EIC sollte jährlich 400.000 Pfund ihrer Profite an den Staat abführen und so zu einer Entlastung des englischen Steuerzahlers beitragen, doch in der Praxis vollzog sich das Gegenteil. Die wiederholten Kriege der Vergangenheit führten zu einer finanziellen Belastung, die von der *Company* allein nicht getragen werden konnten, so dass der englische Steuerzahler regelmäßig für die finanzielle Bonität der EIC eintreten musste. Vgl. Förster, Territorialherrschaft (wie Anm. 22), S. 9.

<sup>32</sup> Vgl. James Lawrence, Raj. The making and unmaking of British India, New York 1998, S. 69.

<sup>33</sup> Vgl. Hasan, Tipu (wie Anm. 26), S. 306–318.

<sup>34</sup> Vgl. Förster, Diener (wie Anm. 22), S. 163.

genössische englische Quellen beschreiben den Verlauf der Schlacht hingegen wie folgt: [...] *very few of the unarmed inhabitants suffered, and these unavoidable from random shot; a circumstance, we may venture to pronounce, unprecedented; which ascribed, not only on the high discipline of the troops.*<sup>35</sup> Die englische Publizistik propagierte somit ein philanthropisches Bild der Kolonialmacht, indem die Truppen der EIC als Befreier und nicht als Aggressoren beschrieben wurden.<sup>36</sup>

### III. *Heldenvisualisierung. Die serielle Erfassung eines propagandistischen Diskurses*

Innerhalb der sich formierenden protonationalen Öffentlichkeit des späten 18. Jahrhunderts wurden die *Anglo-Maisur Kriege* als lang andauernder ständig neu anschwellender kriegerischer Konflikt verhandelt. Schriftliche und visuelle Diskurse standen in dieser Debatte in einem wechselseitigen Verhältnis.<sup>37</sup>

Auch wenn sich die Tendenzen des publizistischen und dramaturgischen Diskurses in der bildenden Kunst zum Teil widerspiegeln, bedarf es einer gesonderten Behandlung des Bilddiskurses, um die Spe-

---

<sup>35</sup> Alexander Beatson, *A view of the origin and conduct of the war with Tippoo Sul-taun. Comprising a narrative of the operations of the army under the command of Lieutenant-General George Harris, and of the siege of Seringapatam.* By Lieu-tenant-Colonel Alexander Beatson, London 1800, S. 137f.

<sup>36</sup> Vgl. Jack Greene, *Empire and Identity from the Glorious Revolution to the Amer-ican Revolution*, in: Peter J. Marshall (Hrsg.), *The Oxford History of the British Empire*, Oxford 1998, S. 208–230.

<sup>37</sup> Als ein exemplarisches Werk des schriftlichen Diskurses kann *James Scurry's ei-nes englischen Matrosen Gefangenschaft* gelten, das durch seine Beschreibung des Schicksals britischer Gefangener viel Aufmerksamkeit erlangte, vgl. James Scurry, *James Scurry's eines englischen Matrosen Gefangenschaft, Leiden und Flucht un-ter Hyder Ali und Tippoo Saib.* Geschrieben von ihm selbst, Leipzig 1828. Auch im Theater und in der Literatur fand das Sujet des Sultans aus dem Süden eine nachhaltige Bearbeitung. Die Theaterinszenierung *El Hyder; the Chief of the Ghaut Mountains. A grand eastern melodramatic spectacle* und H.M. Milners *Tippoo Saib; Or, The Storming of Seringapatam*, präsentierten Herrscher des Mogulreiches als heroische Figuren, die mitreißende Reden während der Aufführungen hielten. Ge-genüber den oben dargestellten Formen Tipu Sultans im schriftlichen Diskurs, stellen sich die Theaterinszenierungen als eine Sagbarkeitsgrenze des Diskurses dar. Vgl. Worrall, *Islam* (wie Anm. 23).

zifik der Aussagen zu erläutern. Auch Bilder sind Zeichen, die Sinn erzeugen, und können als solche für die Kommunikation genutzt werden.<sup>38</sup> Davon ausgehend, dass der bildliche Diskurs zur Visualisierung kolonialer Helden als kommunikativer Prozess eingrenzbar ist, wird im Folgenden ein diskursives Archiv gebildet, welches durch die Kriterien *Hostage Paintings*, *Storming Seringapatam*, *Tipus Death*, *Tipus Tiger* und *Tipus Victory* abgegrenzt wird.<sup>39</sup> Zusätzlich werden die Aussagen, die für das diskursive Archiv erfasst werden, auf einen zeitlichen Rahmen beschränkt, der sich innerhalb des langen 18. Jahrhunderts von 1792 bis in das frühe 19. Jahrhundert erstreckt.<sup>40</sup>

Neben der Zeitspanne, die die Begrenzung des Diskurses bestimmt, hat der Ort der Aussage eine besondere Relevanz bei der Erfassung eines diskursiven Archivs.<sup>41</sup> Es sollen Aussagen, die in Großbritannien und Südindien getroffen wurden, analysiert werden, um so eine eurozentrische Sichtweise der Analyse zu verhindern und die zeitgenössische Perspektive auf einen Kontrahenten der britischen Kolonialmacht zu extrahieren.<sup>42</sup> Die serielle Erfassung des Diskurses ergab, dass sich 56 Visualisierungen mit dem Sujet Tipu Sultan befassen.<sup>43</sup> Eine vollständige Aufnahme aller Aussagen innerhalb eines Diskurses ist weder möglich noch das Ziel. Die Analyse benennt vielmehr jene Aussagen, die sich zu Regelmäßigkeiten verdichten.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.

<sup>39</sup> Vgl. Sarasin, *Subjekte* (wie Anm. 10), S. 143–148.

<sup>40</sup> Vgl. Michael Maurer, *Kleine Geschichte Englands*, Stuttgart 2007, S. 293.

<sup>41</sup> Sarasin, *Subjekte* (wie Anm. 10), S. 143.

<sup>42</sup> Dank der fortgeschrittenen Digitalisierung der Bestände großer Kunstsammlungen konnte bei der Erstellung des diskursiven Archivs auf digitale Datenbanken zurückgegriffen werden. Da die digitalen Datenbanken aber im Wesentlichen von kulturellen Institutionen geschaffen wurden, die ihre Bestände mit großem finanziellen Aufwand digital erfasst haben, würde hiermit lediglich der westliche Blick reproduziert, der sich in den Museen abzeichnet. Also wurden einige Sammlungskataloge miteinbezogen, die eine Einsicht in zeitgenössischen indische Visualisierungen bieten.

<sup>43</sup> Die diskursiven Aussagen werden zur besseren Übersicht unter den unten folgenden Gliederungspunkten angegeben, vgl. Buddle, *Tiger* (wie Anm. 22); Mildred Archer, *India and British Portraiture, 1770–1825*, London 1979. [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx), 05.10.2013.

<sup>44</sup> Sarasin, *Subjekte* (wie Anm. 10), S. 142.

Hostage Paintings

Die einleitend bereits genannten Geiselnbilder waren ein besonders häufiges Motiv innerhalb der Bilddiskurse der Zeit. Sie zeigen, wie die Söhne Tipu Sultans nach seiner Niederlage im dritten *Anglo-Maisur Krieg* General Cornwallis übergeben wurden. Insgesamt 23 Bilder haben dieses Sujet als Vorlage, von denen hier die wesentlichen besprochen werden.<sup>45</sup> Der aus Amerika stammende Künstler Mather Brown (1761–1831), der 1780 nach England kam und bei John Singleton Copley (1738–1815) und Benjamin West studierte, fertigte zwei Bilder in Ölfarben zu dem Ereignis an.<sup>46</sup> Zur strategischen Plat-

<sup>45</sup> Folgende Aussagen stammen aus *List of Illustrations* Archer, *Portraiture* (wie Anm. 43) S. 487–519; Arthur William Devis: Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu Sultan as hostages P. 188, P. 189; George Carter, Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu Sultan as hostages P. 194; Robert Home, Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu Sultan as hostages P. 213; Robert Home, The hostage princes leaving home with the vakil P. 214; Mather Brown, Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu Sultan as hostages P. 325; Mather Brown, Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu Sultan as hostages, P. 334; Henry Singleton, Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu Sultan as hostages. P. 335; Henry Singleton, The sons of Tipu Sultan leaving their father P. 336; Thomas Stothard, The hostage leaving the zenana P. 337. Folgende Aussagen stammen aus der Datenbank des British Museum: Conrad Heinrich Kuchler, Cornwallis and his aides standing receiving Sultan Tipoo and his two sons. 1792; J Brown, Lord Cornwallis receiving the Sons of Tippoo Saib as Hostages. 1815; Haines & Son, Marquis Cornwallis Receiving the Sons of Tippoo Saib. 1796; John Smart: Portrait of Abdul Khalik Sultan. 1794; John Smart: Portrait of Mu'izz Ud-Din Sultan. 1794; Haines & Son Return of Tippoo Saib's Two Sons to their Mother 1796; Laurie & Whittle, Tippoo Saib's Two Sons deliver'd up to Lord Cornwallis. 1792; Laurie & Whittle, Tippoo Saib's Two Sons deliver'd up to Lord Cornwallis, 1792; Robert Sayer, Tippoo Saib's Two Sons taking leave of Their Mother, 1792; Laurie & Whittle, Tippoo Saib's Two Sons taking leave of Their Mother, 1794; Folgende Aussagen stammen aus Buddle, *Tiger* (wie Anm. 22); Robert Home, Lord Cornwallis receiving Tipu Sahib's Sons as Hostages at Seringapatam 1793–94. P. 38; Mather Brown, Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu as hostages, 1792, P. 64; Daniel Orme, Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu as Hostages in view of Seringapatam. P. 65.

<sup>46</sup> Um den ökonomischen Erfolg der Bilder zu sichern, schaltete Brown Anzeigen in Zeitungen. Mather Brown, *Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu Sultan as hostages*. Ders., *Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu Sultan as hostages*. Vgl. Archer, *Portraiture* (wie Anm. 43), S. 517. Brown versuchte in seinen Anzeigen potentiellen Kunden eine sichere Auslieferung der Bilder zu garantieren, was nicht generell der Fall war, indem er in der Anzeige einige Kunden nannte, die die Reproduktionen bereits bestellt hatten: *Mr. Mather Brown begs leave most respectfully to acquaint the Public, that his proposals were sent to Press on July 27th, and made*

zierung der Bilder wählte Brown wie sein Vorbild Benjamin West ein gefälliges Thema, das sich an den Interessen des Publikums orientierte und vermarktete dieses offensiv.<sup>47</sup>

1793 fertigte auch Henry Singleton (1766–1839) Gemälde zum Thema an.<sup>48</sup> Die verschiedenen Versionen zeigen sowohl den Abschied der Prinzen von Tipu Sultan als auch die Aufnahme der Geiseln durch General Cornwallis. Beispielhaft wird hier Singletons Bild *Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu Sultan as hostages* von 1793 besprochen.<sup>49</sup> Cornwallis' Zelt bildet die Kulisse für das Arrangement. Im Mittelpunkt des Bildes sind die beiden Jungen linksseitig abgebildet. Hinter ihnen steht ein *wakil*<sup>50</sup>, der sie zur rechten Seite führt, auf der sich Cornwallis befindet. Cornwallis steht mit offenen Armen den Jungen zugewandt, was dazu führte, dass einige der Betrachter im Bild eine Reminiszenz auf Henry Mackenzies Roman *The Man of Feeling* sahen, so dass die Darstellung häufig in den Kontext der Empfindsamkeit gestellt wird. Hinter Cornwallis stehen zahlreiche

---

*their appearance in the Public Papers the following morning; for publishing by subscription, two engravings from pictures he is now finishing; one representing the Scene in which the sons of Tippoo are delivering to Earl Cornwallis the definitive treaty of Peace; the other, The departure of the royal children from the Zenana.* [Oracle (London, England), Tuesday, July 31, 1792; Issue 992].

<sup>47</sup> Mather Brown bediente sich weiterer Tricks, um seine Interpretation der Ereignisse dem britischen Publikum einladend erscheinen zu lassen. Er entlehnte die Darstellung Tipu Sultans, den er in seiner Version *The departure of the sons of Tippoo from the zenana*, diffamierte, den zu der Zeit äußerst beliebten Dramen Shakespeares. Brown imitierte in seinen Illustrationen den bekannten Stil der Bilder, die sich dem Thema Richard III. widmeten, so dass die Betrachter, die über genügend inkorporiertes kulturelles Kapital verfügten, das Bild in seine genaue ikonographische Tradition einzuordnen wussten. Vgl. Constance C. McPhee, *Tipu Sultan of Mysore and British medievalism in the paintings of Mather Brown*, in: Julie Codell, Dianne Sachko Macleod, *Orientalism Transposed. The Impact of the Colonies on British Culture*, Aldershot 1998, S. 207.

<sup>48</sup> Henry Singleton, „Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu Sultan as hostages“, London 1793; Archer, *Portraiture* (wie Anm. 43), S. 518.

<sup>49</sup> Beide Bilder wurden von Joseph Grozer graviert und im August 1793 publiziert. (Vgl. Hermione De Almeida, *Indian Renaissance, British romantic art and the prospect of India*, Burlington 2005, S. 149–151).

<sup>50</sup> *Vakil, vakeel, wakil* [17C.H/Ar. *Wakil*.] (1) *A person invested with authority to act for another, an agent, an ambassador, a representative*. Vgl. Lewis, *Nabobs* (wie Anm. 24), S. 243.

britische Offiziere, von denen einer ihn zurückhält, so als ob er Cornwallis davor bewahren wollte, seiner Zuneigung einen zu obsessiven Ausdruck zu verleihen. Ein Grund für die Zurückhaltung könnte die Darstellung der Söhne als *little tigers* in der englischen Öffentlichkeit sein.<sup>51</sup> Der väterliche Gestus, mit dem Cornwallis die beiden Geiseln empfängt, findet sich auf zahlreichen weiteren Bildern wieder.

Der Historienmaler Arthur William Devis (1762–1822) reiste 1793 von Kalkutta nach Madras, um in einer Serie von Sitzungen einige Skizzen der Söhne Tipus als Vorlage anzufertigen. Er besaß somit als einer der wenigen Maler Ortskenntnis. 1802 wurde das Bild *Lord Cornwallis receiving the sons of Tipu Sultan as hostages* in der *Royal Academy* ausgestellt. Devis' Bild zeigt zwei von Tipus *vakils*, die die beiden Prinzen in die Hände von Lord Cornwallis übergeben. Nach seiner Ankunft in England fertigte Devis ein weiteres Bild mit demselben Titel an, das Cornwallis und die Geiseln zeigt, weitaus größer ist und mehr als sechzig Offiziere darstellt. Trotz der extensiven Werbemaßnahmen, als welche die Offiziersdarstellungen zu werten sind, fand das Bild lange Zeit keinen Käufer.<sup>52</sup> Die Exaktheit eines Bildes hinsichtlich der Darstellung eines Sachverhalts hatte somit keine hohe Relevanz für die Verbreitung. Trotz der geringen zeitgenössischen Rezeption werden die Bilder von Devis häufig in aktuellen Darstellungen verwendet. Als Grund hierfür wird der vermeintlich reportagehafte Charakter des Bildes angeführt und der formvollendete Stil, dessen sich Devis bediente.<sup>53</sup>

Insgesamt wurde das Sujet der *Geiselübergabe* jedoch so erfolgreich, dass es noch zahlreiche Nachahmer gab. Die Bilder wurden vor allem als Gravur herausgegeben und lehnten sich an die Vorlagen an.<sup>54</sup> Die

---

<sup>51</sup> Vgl. Almeida, *Renaissance* (wie Anm. 49) S. 149.

<sup>52</sup> Archer, *Portraiture* (wie Anm. 43), S. 260–263.

<sup>53</sup> Vgl. Almeida, *Renaissance* (wie Anm. 49), S. 15; Archer, *Portraiture* (wie Anm. 43), S. 260–262 u. 307–309; Christopher Alan Bayly, *The Raj. India and the British, 1600–1947*, S. 154.

<sup>54</sup> <http://www.britishmuseum.org/>, 21.10.2010.

Visualisierungen wurden unter propagandistischen Gesichtspunkten zu einer philanthropischen Stilisierung der britischen Kolonialmacht verwendet. Personalisiert wurde diese durch den britischen General, der sich der beiden Geiseln annahm.<sup>55</sup> Lord Cornwallis äußerte sich 1793 in seinen Ausführungen zur Landgesetzesreform der EIC darüber, wie viel Partizipation von Seiten der indigenen Bevölkerung bezüglich der Rechtssprechung nach seiner Auffassung wünschenswert sei:

*But there appears for me to be no ground for such apprehensions; for, although we hope to render our subjects the happiest people in India, I should by no means propose to admit the natives to any participation in framing regulations.*<sup>56</sup>

Die *Hostage paintings* spiegeln somit eine koloniale Agenda wieder, welche die Bewohner des Territoriums der EIC – in der Metaphorik des Bildes gesprochen – zu unmündigen Kindern werden lässt, die die führende Hand eines *empfindsamen* Briten benötigten. Die Geiselnahme zweier Kinder wurde in den untersuchten Bildern nicht als eine Form der Erpressung zur Umsetzung eines Vertrages dargestellt, sondern als ein notwendiges und würdevolles Unterfangen, das im Sinne der Kinder geschehe.<sup>57</sup> In den *Hostage paintings* zeigt sich somit das Selbstverständnis absoluter Herrschaft, welches lange Zeit als Begründung für die Beherrschung des *Orients* beansprucht wurde und von Edward Said auf folgende Formel gebracht wurde:

*Hier sind die Westler und da die Orientalen. Erstere herrschen, Letztere müssen beherrscht werden, was gewöhnlich bedeutet, ihr Land zu beset-*

---

<sup>55</sup> Vgl. Matthew Craske, Westminster Abbey 1720–1770, a public pantheon build upon private interest, in: Richard Wrigley (Hrsg.), *Pantheons, Transformations of Monumental Idea*, Aldershot 2004, S. 48.

<sup>56</sup> Charles Cornwallis, Lord Cornwallis's Minute of 11 Feb. 1793, Second Report from the Select committee of the House of Commons on the Affairs of the East India Company. 1810. Appendix 9, in: David Douglas, (Hrsg.), *English Historical Documents (1783–1832)*, London 1959, S. 839.

<sup>57</sup> Vgl. McPhee, Tipu (wie Anm. 47), S. 211.

*zen, ihre inneren Angelegenheiten genau zu regeln, ihr ganzes Hab und Gut in den Dienst der einen oder anderen westlichen Macht zu stellen.*<sup>58</sup>

Die *Geiselbilder* sind mit Trophäen zu vergleichen, die in der englischen Öffentlichkeit zahlreiche Funktionen erfüllten: So rechtfertigten sie die hohen Ausgaben, die den britischen Haushalt im Verlauf weltweit geführter Kolonialkriege belasteten. Darüber hinaus stellten sie die Reputation des Generals wieder her, der eine der entscheidenden Niederlagen im Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg zu verantworten hatte. Sie suggerierten eine Form des Zusammenhalts vor dem Hintergrund der ständigen Konfrontation mit dem revolutionären Frankreich. Weiterhin stellten sie den Versuch dar, eine fremde Welt zumindest in Teilen visuell anzueignen. Zwar werden diese visuellen Erzeugnisse der indischen Ursprungskultur nicht gerecht, aber genau hierin lag ihr spezifischer Wert: Durch diesen gescheiterten Versuch, die fremde Kultur abzubilden und anzueignen, gestalten die Bilder die eigene Identität vor der Folie der fremden Identität neu.<sup>59</sup>

### *Storming Seringapatam*

Im September des Jahres 1799 erreichte die britischen Inseln die Nachricht von der Eroberung Seringapatams. Die Zeitungen berichteten umfangreich und publizierten den Brief des *Earl of Mornington* an Henry Dundas.<sup>60</sup> Um diesem Ereignis medial gerecht zu werden, mussten Bilder produziert werden. Bei der seriellen Erfassung des diskursiven Archivs befassten sich zehn Bilder mit der Visualisierung der Schlacht: In der folgenden Analyse sollen Robert Ker

---

<sup>58</sup> Edward Said, *Orientalismus*, Frankfurt/M. 2009, S. 49.

<sup>59</sup> Vgl. Bhabha, *Zeichen* (wie Anm. 8), S. 168.

<sup>60</sup> Vgl. Förster, *Diener*, (wie Anm. 22), S. 68. Mornington berichtete in seinem Schreiben, dass er die Details von General Harris über die Einnahme Seringapatams bekommen habe und dass diese Armee diesen glorreichen Triumph als besondere Nachricht für ihre Majestät und für den Applaus und die Dankbarkeit ihres Volkes errungen habe, vgl. *St. James's Chronicle or the British Evening Post* (London, England), Thursday, September 12, 1799; Issue 6512.

Porters (1777–1842) *Storming of Seringapatam* und Henry Singletons *The Last Effort and Fall of Tippoo Suldaun* analysiert werden.<sup>61</sup>

Porter schuf ein gewaltiges Panorama, das auf einer Leinwand von 2.550 Quadratfuß einige hundert Akteure der Schlacht in Lebensgröße zeigte.<sup>62</sup> Das Bild suggerierte dem Betrachter die Teilnahme an der Schlacht. Es zeigt die britischen Truppen samt ihrer Verbündeten, die über Brücken und Mauern auf die Stadt vorrücken.<sup>63</sup> In der Wucht des Angriffs prallen die Gegner aufeinander, Tote säumen das Schlachtfeld, Rauchschwaden des Kanonenfeuers quellen über *Seringapatam* hinauf und Massen der Angreifer drängen nach.

---

<sup>61</sup> Folgende Aussagen stammen aus Archer, *Portraiture* (wie Anm. 43): Robert Ker Porter, *Storming Seringapatam*. Left hand portion. London 1803. P. 338; Robert Ker Porter, *Storming Seringapatam*. Centre portion. London 1803. P. 339; Robert Ker Porter: *Storming Seringapatam*, 31.07.2013. Right hand portion. London 1803. P. 341; Henry Singleton, *The assault and taking of Seringapatam*. London 1800. P. 342; Folgende Aussagen stammen aus der Datenbank des British Museum, [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx): Isaac Robert Cruikshank, *Storming of the Seringapatam*, 31.07.2013. London 1812; Isaac Robert Cruikshank, *Storming of the Seringapatam*, London 1812; Folgende Aussagen stammen aus Buddle, *Tiger* (wie Anm. 22). Unkown Artist, descriptive sketch of the three prints of storming Seringapatam. Cat. 85; Alaxander Allan, *The Assault on Seringapatam*. 1799. Cat 87; J.M.W. Turner, *The Siege of Seringapatam*. 1800. Cat. 102; Sir Robert Ker Porter, *The Storming of Seringapatam*, 1800. Cat. 86.

<sup>62</sup> Robert Ker Porter, *Descriptive sketch of the Storming of Seringapatam*, as exhibited in the great historical picture painted by Edinburgh 1800.

<sup>63</sup> Die vorliegende Analyse stützt sich auf ein Abbild der Gravur in drei Sektionen von J. Vendramini. Vgl. Robert Ker Porter, *The Storming of Seringapatam*. Left-hand portion of stipple engraving by J. Vaendramini published London. January 1803 after a painting by Robert Ker Porter. London c. 1801. 23 in x 35 in (58,5 cm x 88,8 cm) India Office Library and Records. London. Ders., *The Storming of Seringapatam*. Centre Portion of stipple engraving by J. Vendramini published in London. January 1802 after a painting by Robert Ker Porter. London c.1801. 23 in x 35 in (58,5 cm x 88,8 cm) India Office Library and Records. London. Ders., *The Storming of Seringapatam* Right-hand portion of stipple engraving by J. Vendramini published London, January 1803 after a painting by Robert Ker Porter. London c. 1801. 23 in x 35 in (58,5 cm x 88,8 cm) India Office Library and Records. London. Vgl. Archer, *Portraiture* (wie Anm. 43). S. 518.



*Robert Ker Porter, Storming Seringapatam, in: Hermione De Almeida, Indian Renaissance, British romantic art and the prospect of India, Burlington 2005, S. 160.*

Das Bild wurde vom 26. April 1800 im *Lyceum Theatre* in London ausgestellt, und gegen einen Schilling Eintritt konnten die Londoner sich die Visualisierung des bekannten britischen Siegs auf indischem Boden ansehen. Porters Bild wurde ein Jahr nach dem Ende des *Anglo-Maisur Krieges* ausgestellt, was angesichts der Größe des Bildes als schnell zu betrachten ist.<sup>64</sup> Das Interesse der Öffentlichkeit wurde jedoch nicht nur durch ein gefälliges und aktuelles Thema geweckt, sondern auch durch intensive Zeitungswerbung.<sup>65</sup> Der Gewinn des Unternehmens kam in erster Linie von den Gravuren, die der Künstler in zwei weiteren Versionen fertigen ließ.<sup>66</sup>

Porters Versuch, das Bild an die EIC zu verkaufen, scheiterte und kurze Zeit später fiel es einem Feuer zum Opfer. Nichtsdestotrotz erzielte

<sup>64</sup> Vgl. Janaki Nair, Tipu Sultan, History Painting and the Battle for ‚Perspective‘, in: *Studies in History* 22 (2006), 1, S. 128f.

<sup>65</sup> *Storming Seringapatam. This and every day, from Nine o’Clock till Dusk, is opened to the Public, at the exhibition-room, in the lyceum, strand, [...] The Public are respectfully informed, that this painting is designed from the most authentic and correct Information, relative to the Scenery and Place, the Costume of the Soldiery, and the various circumstances of the Attack.* Morning Post and Gazetteer (London, England), Thursday, April 17, 1800; Issue 9860.

<sup>66</sup> Vgl. Almeida, *Renaissance* (wie Anm. 49), S. 162.

Porter mit seiner Bildunternehmung hohe finanzielle Gewinne und gewann durch einen Ritterschlag auch erheblich an Renommee hinzu.<sup>67</sup> Symbolische Wertschätzung erhielt Porters Bild ferner durch die Anerkennung einiger Akteure, die in ihrer Eigenschaft etwa als hoher Repräsentant des Militärs die Ausstellung Porters besuchten: *The Storming of Seringapatam – we mean the very interesting view of it given in PORTER'S grand Picture at the Lyceum, has been again honoured with a morning visit from the Hero of the actual scene, General Harris.*<sup>68</sup>

Die drastische Darstellung des Angriffs wurde häufig kritisiert. So bezeichnete Goethe die Fertigung eines Bildes auf der Basis von Zeitungsartikeln als künstlerisch unbedarft und grauenvolle mimetische Reflexion, die allenfalls diejenigen erfreut haben könne, die an der Plünderung der Schätze des Sultans beteiligt waren.<sup>69</sup> Derart harsche Kritik überrascht nicht, wenn man in Betracht zieht, dass Porters Bild die erste Darstellung ist, die britische Truppen in kriegerischen Handlungen auf dem indischen Kontinent zeigt.<sup>70</sup> Somit wandte sich Porters Bild gegen die gängige Darstellung der Kolonialmacht in der englischen Öffentlichkeit und steht im Kontrast zu den *Hostage paintings*, die die paternalistischen Tendenzen des Britischen Empire betonten.<sup>71</sup>

Henry Singletons *The last Effort and Fall of Tippoo Sultaun* zeigt eine imaginierte Kampfszene, die im Inneren des Palastes situiert ist.<sup>72</sup>

---

<sup>67</sup> Ebd., S. 161f.

<sup>68</sup> Morning Post and Gazetteer (London, England), Monday, August 11, 1800; Issue 9960.

<sup>69</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Ästhetische Schriften, 1816–1820, Über Kunst und Altertum I-II*, in: Hendrik Birus (Hrsg.), *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 20, Frankfurt/M. 1999, S. 240.

<sup>70</sup> Vgl. Almeinda, *Renaissance* (wie Anm. 51), S. 161f.

<sup>71</sup> Nair, Tipu (wie Anm. 64), S. 121.

<sup>72</sup> Henry Singleton, *The assault and taking of Seringapatam*. London c. 1800. 40 in x 50 in (102 cm x 128 cm) Allentown Art Museum. Pennsylvania. Ders., *The Last Effort and Fall of Tippoo Sultaun*. Stipple Engraving by N. Schiavonetti published in London. 15. August 1802 after a painting Dingleton. London c. 1800. 18,25 in x 25,5 in (46,3 cm x 64,8 cm) India Office Library and Records. London. Vgl. Archer, *Portraiture*, S. 519.

Mittig abgebildet ist Tipu Sultan, in ein weißes Gewand gehüllt, ohne Turban und mit einem spitzen Oberlippenbart. Der verletzte Sultan hält in seiner rechten Hand einen Säbel zum Hieb ausholend. Hinter Tipu Sultan sind auf der linken Hälfte des Bildes einige seiner Kämpfer dargestellt, die ohne geordnete Kampfposition auf die britischen Gegner zustürmen. Auf der rechten Seite des Bildes marschieren britische Rotröcke in Formation der ungeordneten Flanke den Truppen *Maisurs* entgegen. Ein Offizier dieser Gruppe ist bereits bis zu Tipu Sultan vorgedrungen und packt ihn am Arm. Vor dem Hintergrund eines Schlachtengetümmels ist die gesamte Bildszene von Rauch verhangen dargestellt. Das militärische Ungleichgewicht ist im Bild unübersehbar. Der britische Offizier, der nach Tipu Sultan fasst, evokiert das Narrativ eines gefassten Verbrechers, der seiner Strafe übergeben wird. Gleichwohl zeigt das Bild einen Sultan, der an der Seite seiner Truppen kämpft, auch nachdem er verletzt wurde.

Die beiden Schlachtenszenen lassen sich treffend als Ereignisbilder beschreiben, da sie um *Lebensnähe* bemüht sind und die Topographie und Schlachtenordnung wiedergeben.<sup>73</sup> Der Mythos der Entscheidungsschlacht verdichtet ein historisches Ereignis von großer Tragweite auf eine einzige Schlacht, ohne dabei die komplexen Strukturen wie die des Nachschubs oder einer gelungenen Vorausplanung zu beachten.<sup>74</sup> Doch diese Dramatik der historischen Verdichtung erklärt das große Interesse der britischen Öffentlichkeit an dem Bild. Die nötigen Erfolge im Krieg gegen das revolutionäre Frankreich blieben an der Wende zum 19. Jahrhundert aus.<sup>75</sup> Singletons und Porters Visualisierungen waren eine Bestätigung der nationalen Stärke, die in einer schwierigen kriegerischen Lage für eine Verbesserung der nationalen Stimmung sorgen konnten. Somit sind sie eine Form der Protopropaganda, die in dem Kontext zu betrachten ist, dass die britischen Truppen allein, nach einem Austritt Preußens und Österreichs aus der Koalition, gegen die französischen

---

<sup>73</sup> Vgl. Schneider, *Historienmalerei* (wie Anm. 7), S. 59.

<sup>74</sup> Förster, *Kampf* (wie Anm. 22), S.115f.

<sup>75</sup> Ebd., S. 120.

Truppen auf dem europäischen Kontinent kämpften.<sup>76</sup> Unklar ist jedoch, ob die Bilder von der Politik vorgegeben wurden oder ob die Künstler sich schlicht den Gegebenheiten des Marktes anpassten.

*Tipus Tod*

Der Tod Tipu Sultans ist das Thema von sechs Aussagen des analysierten Diskurses.<sup>77</sup> Auch wenn sich viele der Aussagen mit demselben Thema befassen, ist die Visualisierung disparat ausgefallen, so dass es keineswegs zu einer kanonisierten Interpretation der Todesumstände kam.<sup>78</sup>

Eines der bekanntesten Bilder zum Tode Tipu Sultans wurde von David Wilkie (1785–1841) geschaffen. Er erhielt von der Witwe General David Bairds den Auftrag, ein Bild zu zeichnen, welches Baird bei

---

<sup>76</sup> Vgl. Robert Harvey, *The war of wars. The epic struggle between Britain and France, 1789–1815*, London 2007.

<sup>77</sup> Folgende Aussagen stammen aus Archer, *Portraiture* (wie Anm. 43); Robert Ker Porter, *The Finding of the Body of Tippoo Suldaun*, 1800. P. 340; Henry Singleton, *The body of Tippoo Suldaun recognized by his family*, 1801. P. 345; Henry Singleton, *The last effort and fall of Tippoo Suldaun*, 1802, P. 344; Sir David Wilkie, *General Sir David Baird discovering the Body of Sultan Tippoo Sahib*, 1838, P. 346; Folgende Aussagen stammen aus der Datenbank des British Museum, J Stratford, *The death of Tippoo Saib at the taking of Seringapatam London 1802*; James Daniell, *The finding the body of Tippoo Suldaun London 1800*; Henry Singleton, *The Last effort and Fall of Tippoo Suldaun, The surrender of two Sons London 1802*; Folgende Aussagen stammen aus Buddle, *Tiger* (wie Anm. 22); Sir David Wilkie, *General Sir David Baird discovering the Body of Sultan Tippoo Sahib after Having captured Seringapatam on the 4<sup>th</sup> of May 1799*, 1839, Cat. 127; Sir David Wilkie, *Five Studies for Sir David Baird Discovering the Body of Tippoo Saib*, 1834, Cat. 113; John Absolon, *The Finding of the body of Tipu Suldan at Seringapatam*, 1799, Cat. 94; Sir David Wilkie, *General Sir David Baird discovering the Body of Sultan Tippoo Sahib after Having captured Seringapatam on the 4<sup>th</sup> of May 1799*, 1839, Cat.127; Arthur William Devis, *Major General Baird and Col. The Hon. Arthur Wellesley Discovering the Body of Tippoo Suldaun at Seringapatam on 4<sup>th</sup> May 1799*, Cat. 96; Sir David Wilkie, *Study for Sir David Baird discovering the body of Tippoo Sahib*, Cat. 93; John Burnet, *Sir David Baird discovering the Body of Sultan Tippoo Sahib*, P. 96.

<sup>78</sup> Drei Bilder lassen sich bei Archer nachweisen, vgl. Archer, *Portraiture* (wie Anm. 43), S. 518f, drei weitere in der Datenbank des British Museum <http://www.britishmuseum.org/collection>, 31.07.2013.

der Entdeckung Tipu Sultans zeigt.<sup>79</sup> In Wilkies Bild *Sir David Baird (1757–1829) discovering the Body of Tipoo Sultan (1744–99) after the Capture of Seringapatam, 4 May 1799* steht ein hell erleuchteter und übergroßer General Baird im Bildmittelpunkt. Unter ihm liegt Tipu Sultan in einem Torbogen sterbend vor einer Stufe. Der General trägt seine volle militärische Montur: den Bärenfellhelm, seine Waffen, seine Auszeichnungen und schwarze glänzende Ledertiefel. Hinter General Baird drängen sich britische Truppen und indische Sepoys. Diesen gibt Baird mit seiner linken Hand ein Zeichen.<sup>80</sup> In seiner rechten Hand trägt Baird einen Krummsäbel, mit dem er nach vorne auf den Leichnam Tipu Sultans deutet. Dieser liegt auf dem blanken Steinboden im dunklen Bildvordergrund. Der entblößte Oberkörper des Sultans wird von seiner indischen Dienerschaft gestützt. Der Tote liegt ohne seinen Turban vor dem Gitter eines Kerkers. Seine Waffen liegen vor ihm auf dem Boden.

Als zentrale Aussage des Bildes lässt sich eine Dichotomie zwischen Indien und Großbritannien feststellen. Das erleuchtete und erhobene Großbritannien, hier durch General Baird personifiziert, siegt über das am Boden liegende Indien, das durch Tipu Sultan repräsentiert wird. Auf diese Weise wird die Superiorität der Kolonialmacht England über Indien symbolisiert. Der im Bild Wilkies übergroß gezeichnete Baird und der weit unter ihm liegende Tipu Sultan, der schwach und nackt am Boden liegt, erlaubt dem Betrachter die Assoziation eines Großwildjägers, der soeben seine Beute erlegt hat.<sup>81</sup> Wilkie nahm sich zur Aufgabe, General David Baird zu idealisieren. Baird, der viele Jahre zuvor ein Gefangener Tipu Sultans war, sollte nun die Erniedri-

---

<sup>79</sup> David Wilkie, „General Sir David Baird Discovering the Body of the Sultaun Tipoo Saib“, vgl. Archer, *Portraiture* (wie Anm. 43), S. 519. [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspx?objectId=744036&partid=1&searchText=baird+wilkie&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch\\_the\\_collection\\_database.aspx&currentPage=1](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=744036&partid=1&searchText=baird+wilkie&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=1), 31.07.2013.

<sup>80</sup> Vgl. Almeida, *Renaissance* (wie Anm. 49), S. 165.

<sup>81</sup> Ebd.

gungen, die er einst als Gefangener erfahren hatte, zumindest visuell revidieren können.<sup>82</sup>

Sind die meisten untersuchten Aussagen des diskursiven Archivs durch eine hohe Dichte charakterisiert, so ist das Bild Henry Singletons *The Body of Tippoo Sultaun Recognised by his Family* als eine Grenzaussage des Diskurses zu bezeichnen.<sup>83</sup> Das Bild sperrt sich gegen die Einordnung in ein vorgegebenes Raster, das eine Binarität der *kolonialen Welt* manifestiert. Bisherige Interpretationen zu Singletons Darstellung stellen häufig fest, dass es sehr fantasiereich sei und eine hohe Emotionalität sowie zahlreiche sexuelle Konnotationen aufweise.<sup>84</sup>



Henry Singleton, *The Body of Tippoo Sultaun recognized by his family*, in: Hermione De Almeida, *Indian Renaissance, British romantic art and the prospect of India*, Burlington 2005, S. 164.

<sup>82</sup> Vgl. Nair, Tipu (wie Anm. 64), S. 127.

<sup>83</sup> Es handelt sich bei Singletons Bild somit nicht um den stabilen Kern der Diskursanalyse, sondern um eine Grenze des Sagbaren. Vgl. Sarasin, *Subjekte* (wie Anm.10), S. 144.

<sup>84</sup> Almeida, *Renaissance* (wie Anm. 49), S. 164; Nair, Tipu (wie Anm. 64), S. 131.

Das Bild ist im Palast im Inneren des Harems situiert. Der Hintergrund zeigt große korinthische Säulen und Vorhänge, die von der Decke hängen. Die rechte Sichtachse gibt den Blick nach außen frei, wo in der Halbferne vier Wachmänner mit ihren Speeren und in der Ferne ein Kuppelgebäude zu sehen sind. Im Zentrum des Bildes liegt Tipu Sultans Körper auf einem Diwan. Der Sultan ist in weite Gewänder gehüllt, an seinem Hals hängen einige Ketten, der Kopf liegt reglos mit geschlossenen Augen zurück, der Turban ist abgenommen, der linke Arm hängt leblos herab und der gekräuselte Bart ist als ein Kennzeichen des Sultans zu sehen. Um den Körper des Sultans sind zahlreiche Frauen positioniert, die seinen Tod beklagen: Eine küsst seine Hand mit niedergebeugtem Haupt; eine andere hält mit ihrer linken Hand den Kopf und eine weitere Frau kniet und küsst wiederum Tipus Füße. Die Kleidung der Frauen entspricht nicht der traditionellen Kleidung Südindiens, sondern ist an den französischen Stil der Zeit angelehnt.<sup>85</sup> Zwei aufgeregte Jungen, die vermutlich die Söhne Tipu Sultans darstellen sollen, sind in der rechten Bildhälfte zu sehen. Sie werden durch einen *vakil* von der Leiche weggezogen. Sowohl Kleidung als auch Arrangement verweisen auf den fiktiven Charakter des Bildes. Bemerkenswert sind jedoch zunächst die zahlreichen ikonographischen Elemente, die in dem Bild Verwendung finden. Wie auch Wests *Death of General Wolfe* ist Singletons Bild eine klare Bezugnahme auf die *pietà*, welche in der christlichen Ikonographie die Beweinung Christi nach der Kreuzabnahme darstellt.<sup>86</sup>

Da die Darstellungsform in der traditionellen Liturgie Jesus zugestanden wird und nicht britischen Gegnern, ist sie zunächst als außergewöhnlich zu werten. Das Bild könnte also als eine persuasive Kommunikation gewertet werden, die den südindischen Sultan als einen Helden stilisiert, wie er bspw. in den *exhibition pieces* Benjamin Wests stilisiert wurde. Wie lässt sich diese Diskontinuität vor

---

<sup>85</sup> Almeida, *Renaissance* (wie Anm. 49), S. 164.

<sup>86</sup> Poeschel, *Beweinung* (wie Anm. 15), S. 184.

dem kolonialen Bedeutungshorizont erklären? Anknüpfend an die Ideen Edward Saids lässt sich feststellen, dass die Darstellung Tipu Sultans in einer Form, wie sie sonst Helden und Heiligen gebührt, in einem geistigen Klima des 18. Jahrhunderts entstand, in dem z.B. Herders *Ideen zur Philosophie der Menschheit* einen neuen Deutungshorizont schufen. In diesem wurde allen Kulturen ein ureigener schöpferischer Geist zugestanden, welcher nur durch Empathie zugänglich sei.<sup>87</sup> Said stellt hierzu weiter fest:

*Im Sinne des von Herder und anderen propagierten historischen Pluralismus und Populismus konnte ein Mensch des 18. Jahrhunderts die zwischen dem Westen und dem Islam errichteten Denkbarrieren einreißen und Elemente einer heimlichen Verwandtschaft zwischen sich und dem Orient entdecken.*<sup>88</sup>

Weiterhin lässt sich Singletons Darstellung durch die subversiven Strategien innerhalb der Kunst erklären, die die etablierten Akteure in Frage stellen sollten.<sup>89</sup> Diese Strategie wurde durch einen Künstler wie Singleton am besten durch die Kreation eines neuen Sujets betrieben, das einen Kontrast zu den bereits vorhandenen schuf. Der Stil des Bildes geht also in dem Dualismus des künstlerischen Habitus auf, welcher die Determination durch die gesellschaftlichen Einflüsse wie dem von Said beschriebenen historischen Pluralismus und eine durch den Künstler gewählte Strategie beinhaltet.

#### *Die visuelle Legitimation der Herrschaftsgewalt bei Tipu Sultan*

Zwanzig Jahre nachdem Haidar Ali die im südindischen Maisur herrschende *Wodeyar-Dynastie* vom Thron gestoßen hatte, kam Tipu Sultan an die Macht. Als muslimischer Herrscher in einem überwiegend hinduistischen Gebiet wurde der Emporkömmling Tipu Sul-

---

<sup>87</sup> Said, *Orientalismus* (wie Anm. 58), S. 142f.

<sup>88</sup> Ebd., S. 143.

<sup>89</sup> Vgl. Pierre Bourdieu, *Soziologische Fragen*, Frankfurt/M. 1993, S. 109.

tan nicht von allen Parteien als legitimer Herrscher anerkannt.<sup>90</sup> Um Souveränität zu erlangen, musste ein indischer Herrscher mehrere Kriterien erfüllen:

1. Er musste sich als Beschützer seines Volkes vor inneren Unruhen und äußerer Bedrohung erweisen. 2. ein fähiger Heerführer sein, der es zugleich verstand, höfische Etiquette zu wahren, 3. im besten Fall der Erbfolge der älteste Sohn des regierenden Herrschers sein und 4. Inhaber eines *farman* oder *sanad* eines übergeordneten Herrschers sein, der die Herrschaft legitimiert.<sup>91</sup>

Tipu Sultan machte sich die Ausführung dieser Kriterien zum Ziel. Die ersten beiden Punkte wurden mit Ausnahme der höfischen Etikette bereits unter II. ausführlich erläutert, so dass festgestellt werden kann, dass Tipu Sultan bis 1792 als erfolgreicher Heerführer galt.

In der hinduistischen Theorie des Königtums wurde die militärische Macht des Königs im Konzept des *danda* ausgedrückt, dem eine spezielle Kraft zugesprochen wurde, welche zu einem Distinktionsgewinn gegenüber anderen Positionen beitrug.<sup>92</sup> Die höfische Etikette wird im Folgenden besonders unter ihren visuellen Aspekten behandelt werden. Zum dritten Punkt ist zu vermerken, dass der Vater Tipus, Haidar Ali, zwar das Königreich Maisur anführte, doch dass er lediglich den Titel des *dalavayi*, des Kommandeurs einer südindischen Armee trug. Tipu Sultan war somit ein Usurpator. Er hatte den rechtmäßigen Herrscher, *Raja of Mysore*, vom Thron verstoßen. Tipu versuchte 1783 die *sanad* durch seinen Abgesandten in Delhi zu bekommen, doch dieses Vorhaben verlief ohne Erfolg.<sup>93</sup> Zwar war

---

<sup>90</sup> Vgl. Kate Brittlebank, *Tipu Sultan's Search for Legitimacy. Islam and Kingship in a Hindu Domain*, Oxford u.a. 1997, S. 5.

<sup>91</sup> Vgl. Mann, *Geschichte* (wie Anm. 24), S. 42.

<sup>92</sup> Vgl. Brittlebank, *Legitimacy* (wie Anm. 89), S. 85f. Brittlebank schreibt zur Definition des Terminus *danda*: *danda in Hindu theory the 'rod of force', royal power, the ruler's right to punish* Vgl. Ebd., S. XV.

<sup>93</sup> Vgl. Lewis, *Nabobs* (wie Anm. 24), S. 98; Hasan: *Tipu* (wie Anm. 26), S. 128f. Die *sanad* war ein royales Dekret, welches die Erlaubnis für die Haltung von Land gab,

das Königreich Maisur administrativ und militärisch längst unabhängig, jedoch führte der im 18. Jahrhundert entstehende *Mogul-Mythos*, der das Reich des Mogul als Ursprung der legitimen Herrschaft sah, dazu, dass Tipus Herrschaft ohne die Anerkennung des Moguln als illegitim galt.<sup>94</sup>

Um trotzdem die Anerkennung seiner Herrschaft durch einen über ihm stehenden Herrscher zu bekommen, entsandte Tipu Sultan 1785 Botschafter zum osmanischen Sultan Abdul Hamid I., der ihm die Bestätigung seiner Herrschaft zusicherte.<sup>95</sup> Mit der offiziellen Legitimierung seiner Herrschaft verband sich das Recht auf die *sikka*, die Prägung von Münzen, deren Stil elementar für die Anerkennung der Herrschaft eines Sultans war.<sup>96</sup> Wichtige Elemente der Herrschaftsrepräsentation mussten auf Münzen geprägt sein, um die Stabilität der Herrschaft zu sichern: der Titel und die Ehren des amtierenden Machthabers, Motive, die mit der Dynastie oder dem Königtum in Verbindung standen, Namen von signifikanten Vorfahren oder dem amtierenden König, Bilder von schützenden Gottheiten und Ausrufe zum Schutz des Königs.<sup>97</sup>

Traditionell gehörte zur Prägung der eigenen Münzen die Verlesung des Freitagsgebets, des *khutba*, welches als ein formelhafter Ausdruck der politischen Autorität über die muslimische Gemeinde galt.<sup>98</sup> In einem Land, in dem der überwiegende Teil der Bevölkerung hinduistischen Glaubens war, war es Tipu Sultans Strategie, unter den Prämissen eines *padshah* alle Glaubensgemeinschaften in seinem Land zu respektieren und zu fördern.<sup>99</sup>

---

vgl. Brittlebank, *Legitimacy*. S. XVII.

<sup>94</sup> Vgl. Mann, *Geschichte* (wie Anm. 24), S. 33.

<sup>95</sup> Brittlebank, *Legitimacy* (wie Anm. 89), S. 69f.

<sup>96</sup> „*sikka coinage; a die for coining*,“ vgl. Ebd., S. XVII.

<sup>97</sup> Ebd., S. 65f.

<sup>98</sup> Brittlebank, *Legitimacy* (wie Anm. 89), S. 72.

<sup>99</sup> *Padsha*: Herrscher; in Indien auf den Groß-Mogul bezogen, vgl. Lewis, *Nabobs* (wie Anm. 24) S. 181.

Zur weiteren Legitimierung seiner Herrschaft schuf Tipu Sultan eine Herrschaftssymbolik, die traditionelle Symbole benutzte, aber auch neue Stile schuf. Somit lässt sich festhalten, dass die Visualisierung der Herrschaftssymbolik Tipu Sultans durch eigene Kriterien determiniert war. Sie folgte im Wesentlichen den Kriterien, die für die Legitimation einer indischen Herrschaft galten.<sup>100</sup> Diese sahen nicht Heldenvisualisierungen vor, wie sie im europäischen Raum Verwendung fanden, sondern verfolgten eigene Strategien, die im Folgenden genauer erläutert werden.

### *Tipus Tiger*

Die Adaption des Tigermotivs lässt sich in der Umgebung Tipu Sultans in einer vielschichtigen Form nachweisen. Als Embleme verwendete er Tigermotive für sein Wappen, seine Waffen und seine Münzen.<sup>101</sup> Bei der Bildung des diskursiven Archivs wurde eine Auswahl von sieben Aussagen getroffen, die sich mit dem Sujet *Tipus Tiger* befassen: Tipus kalligraphisches Design, sein Tigerthron und eine Tigerskulptur illustrieren seinen Herrschaftsanspruch in komplexer Weise.<sup>102</sup> Der folgende Abschnitt soll klären, welche Gründe zur Wahl des Tigermotivs führten, und den Kulturtransfer des Motivs in die europäische Welt beschreiben, welcher sich beispielhaft an einer Tigerskulptur nachvollziehen lässt.

---

<sup>100</sup> Kate, Brittlebank, *The White Raja of Srirangapattana: Was Arthur Wellesley Tipu Sultan's True Successor?*, in: *South Asia: Journal of South Asian Studies* 26 (2003), 1, S. 23–35, hier S. 26.

<sup>101</sup> Brittlebank, *Legitimacy* (wie Anm. 89), S. 140–143.

<sup>102</sup> *Tiger and the thistle* Thomas Marriott, *Front View of the Throne of the late Tippoo Sulatun in the Mahaul (Palace) of Seringapatam, 1799*. Cat. 10; *Unknown Indain Artist, Tiger Head Finial, from Tipu Sultan's Throne Regalia, 1782–90*. Cat. 9; *Unknown Indian Artist, Tiger motive on Tipu Sulatun's Sword. Late 18<sup>th</sup> century*. Cat. 55; *Unknown Indian Artist, Tipu Sultan Ruler of Mysore. 1750–1799. 1792*. Cat. 8; *Tippoo's Tiger* cat. 134 <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/tippoos-tiger/> British Museum Found/Acquired Srirangapatna: *Sabre. 18<sup>th</sup> century. Sultan Tipu, 31.07.2013*.

Auch in kalligraphischen Designs, die mit dem königlichen Siegel aus dem europäischen Bereich vergleichbar sind, verwendete Tipu Sultan den Tigerkopf als sein Zeichen. Das eine zeigte eine Rahmung, in der Tipu Sultans Name stand. In der Mitte dieser Rahmung standen die Worte ‚*asad allah ul-ghālib*‘, was frei übersetzt „der siegreiche Löwe Gottes“ lautet.<sup>103</sup>

Die beständige Verwendung des Tigermotivs ist auf mehrere Ursachen zurückzuführen: Im indischen Kulturkreis wurde der Tiger mit dem Königtum assoziiert. Zudem wurden Tiger in vielen Teilen Indiens verehrt. Auch die ottomanischen Herrscher benutzten Tigersymbole, um die Würde ihrer Herrschaft zum Ausdruck zu bringen. Im Herrschaftsgebiet Tipu Sultans war es darüber hinaus ein fester Brauch, dass alle Herrscherdynastien ihre eigenen Insignien hatten, die für die Manifestation der Souveränität von hoher Bedeutung waren. Wenn ein Herrscher von einem anderem besiegt wurde, adaptierte er das Zeichen seines Gegners. Für die Region Tipus ist die Verwendung des Tigersymbols durch Herrscher z.B. im 12. und 13. Jahrhundert nachgewiesen. Darüber hinaus hat der Name Haidar auch die Bedeutung Löwe, der im Indischen synonym mit dem Tiger gebraucht wurde. Die Bezeichnung *asad allah* konnte somit ebenso Tiger Gottes oder Löwe Gottes heißen.<sup>104</sup>

Das Tigerbanner sollte Tipu im Kampf spirituellen Schutz bieten.<sup>105</sup> Auch in der Repräsentation hatte das Tigerbanner eine besondere Bedeutung, wie bspw. Tipus Thron veranschaulicht. Der Thron war ein achteckiger Podest, dessen Streben den Beinen eines Tigers nachempfunden waren. Das Geländer des Throns war mit zahlreichen goldenen Tigerköpfen verziert. Über dem Gesamtkonstrukt war ein Baldachin, dessen Spitze ein Vogel zierte.<sup>106</sup> In der hinduistischen und persischen Folklore war dieser Vogel mit der Legende bedacht, dass er

---

<sup>103</sup> Brittlebank, *Legitimacy* (wie Anm. 89), S.140.

<sup>104</sup> Ebd., S. 144–146.

<sup>105</sup> Ebd., S. 140–145.

<sup>106</sup> Vgl. Buddle, *Tiger* (wie Anm. 22), S. 22–25.

einem Phoenix gleich aus dem Feuer entkommt. Den Herrscher eines neuen Reiches erwählt dieser Vogel der Legende nach, indem er ihm über den Kopf fliegt.<sup>107</sup> Der Thron vereinte die indischen Merkmale einer königlichen Herrschaft, indem er die prunkvolle Verzierung mit Tipus Motiv des Tigers kombinierte.

Ein Lieblingsexponat Tipu Sultans war der englischen Legende nach *Tippoo's Man-Tiger Organ*, das einen lebensgroßen Tiger aus Holz darstellt, der über einen am Boden liegenden Europäer in zeitgenössischer Kleidung herfällt. In den Körper der Skulptur ist eine Orgel eingebaut, die durch Drehen einer Kurbel aktiviert wird und so das Knurren des Tigers und die Schreie des Opfers wiedergeben soll.<sup>108</sup>



*Tipu's Tiger, Victoria & Albert Museum London, Museum Number: 2545(IS), South Asia, room 41, case 28B, Mechanical Organ, Mysore India, ca. 1793.*

<sup>107</sup> Vgl. Almeida, Renaissance (wie Anm. 49), S. 159f.

<sup>108</sup> [http://www.vam.ac.uk/collections/asia/object\\_stories/Tippoo%27s\\_tiger/index.html](http://www.vam.ac.uk/collections/asia/object_stories/Tippoo%27s_tiger/index.html), [Stand: 08.10.2010].

Die Skulptur war ein Gemeinschaftsprojekt von indischen Künstlern, französischen Spielzeugmechanikern und holländischen Orgelbauern. Als solches kann es als ein weiteres Beispiel für den Kulturtransfer zwischen europäischen Staaten und dem südindischen Königreich gewertet werden, der sich im Austausch von Militärtechnik manifestierte.<sup>109</sup> Das *Man-Tiger Organ* ist ein bedeutendes Beispiel für die Visualisierung des Sieges Tipu Sultans über die englischen Truppen. Der in der Holzskulptur dargestellte Tiger steht allegorisch für Tipu Sultan. Der am Boden liegende Mensch ist eine Personifizierung des britischen Staates, gegen den Maisur siegt.<sup>110</sup>

Nach dem Sieg der britischen Truppen im Mai 1799 wurde die Skulptur nach London verschifft, wo sie nach dem Wunsch von Arthur Wellesley im *Tower of London* hätte ausgestellt werden sollen. Stattdessen aber wurde sie im Foyer des *East India House* ausgestellt, in dem der Holztiger kostenfrei besichtigt werden konnte. Hier wurde er eingesetzt, um die Expansion der EIC im Westen und im Süden Indiens zu propagieren, so dass die Skulptur entgegen ihrer ursprünglichen Verwendungsweise nun nicht mehr imperiale Macht ausdrückte, sondern der *Company* als Objekt zur Veranschaulichung der Grausamkeit des ehemaligen Herrschers von Maisur diente. Das Objekt erfüllte zahlreiche Betrachter mit Begeisterung und wurde zu einem der zentralen Ausstellungsmodelle des Museums der EIC.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Vgl. Almeida, *Renaissance* (wie Anm. 49), S. 35–40; Veronica Murphy, *Mysore and Tipu Sultan*, in: John Guy; Deborah Swallow (Hrsg.), *Arts of India*, London 1990, S.184–188.

<sup>110</sup> Eine weitere bekannte Interpretation der Tigerskulptur bezieht sich auf den Sohn Sir Hector Munros. Der Sohn Munros wurde 1793 bei der Jagd von einem Tiger angefallen und kam zu Tode. Der Vater des jungen Munros war einer der Kommandeure während des zweiten Anglo-Maisur-Kriegs von 1780–82 und führte die englischen Truppen bei der Schlacht bei *Fort Anantapur* an, in deren Verlauf die siegreichen britischen Truppen keine Gefangenen nahmen. Vgl. Almeida, *Renaissance* (wie Anm. 49), S. 36f.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S. 35f.

*Die Wandbilder von Dariya Daulat*

Der Palast *Dariya Daulat* wurde kurz nach dem zweiten Anglo-Maisur-Krieg und dem Unterzeichnen des Vertrags von Mangalore erbaut. Wie im westlichen Diskursraum war auch in Indien die Architektur immer ein Symbol der Herrschaft, so dass Tipus Sommerpalast die Legitimität seiner Herrschaft manifestieren sollte.<sup>112</sup> Im September 1780 wurde eine Armee der EIC von einer Übermacht gegnerischer Truppen unter Haidar Ali und Tipu Sultan eingekesselt.<sup>113</sup> Die 3.800 Mann unter Oberst Baillie wurden von der maisurischen Armee besiegt, die 80.000 bis 90.000 Mann stark war. Der Sieg bei Pollilur wurde später von Tipus Hofdichtern verklärt, aber auch im Palast visualisiert. Ebenso wie die englische Öffentlichkeit bildete die indische eine Symbolik der Macht aus, die zur Legitimation herrschaftlicher Gewalt genutzt wurde. Jedoch wurden die Bilder *Dariya Daulats* besonders von englischen Zeitgenossen als eine Negativfolie der eigenen Darstellung bewertet.<sup>114</sup> Im Folgenden wird hingegen auf die Symbolik der Macht vor den Hintergründen der indischen Entwicklungen eingegangen. Hierbei ist auch zu beachten, dass Tipu Sultan bis in die heutige Zeit eine hohe Aufmerksamkeit in der indischen Öffentlichkeit erhält und als Ikone des indischen Widerstandes zu Zeiten des Kolonialismus gilt.<sup>115</sup> Wie wurden Haidar Ali und Tipu Sultan nach der Schlacht von Pollilur verklärt? Waren die propagandistischen Mittel ähnliche wie die der englischen *exhibition pieces*?

---

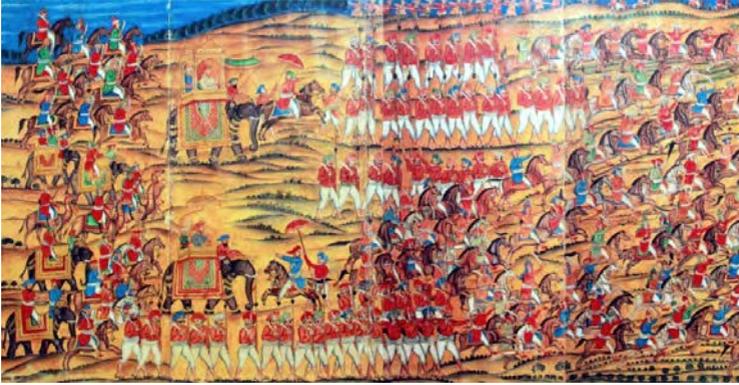
<sup>112</sup> Zwei Aussagen des Diskurses befassen sich mit den Siegen Tipu Sultans. Folgende Aussagen stammen aus Buddle, Tiger (wie Anm. 22): Unknown Indian Artist, the Battle of Pollilur, 1780, Cat. 133. Unknown Indian artist, the Battle of Pollilur, Detail showing Baillie, Baird and Fletcher surrounded by the British square. Cat. 133; Nair, Tipu (wie Anm. 65), S. 100.

<sup>113</sup> Buddle, Tiger (wie Anm. 22), S. 15.

<sup>114</sup> Nair, Mysore Modern (wie Anm. 21), S. 33–35.

<sup>115</sup> Tipu Sultan und seine Geschichte fand nicht nur Einzug in dem Film, sondern wurde auch in Comics und auf zahlreichen Webseiten verklärt und verehrt, vgl. Buddle, Tiger (wie Anm. 21), S. 68f.

Der Sieg der Armee Haidar Alis über die englischen Truppen in Pollilur wurde in einem riesigen Wandgemälde visualisiert, um Superiorität zu verbildlichen. Dieses gehört zu den auffälligsten Verzierungen des Palastes.



*Dariya Daulat, The battle of Pollilur, in: Janaki Nair, Mysore Modern, Rethinking the Region under Princely Rule, Hyderabad 2012, S. 33–35.*

Neben den kriegerischen Themen gibt es jedoch auch einige Bilder, die Szenen des Alltags zeigen.<sup>116</sup> Auch wenn die Wandgemälde aufgrund fehlender Signaturen, die in diesem Diskursraum nicht üblich waren, keinen Künstlern genau zugeordnet werden können, ist es wahrscheinlich, dass die Malschulen von Cuddapa, Arcot oder Hyderabad Tipu Sultan als aufstrebendem Herrscher der Region ihre Dienste angeboten haben. Ebenso ist zu vermuten, dass die Arbeiten an diesen Wandgemälden von örtlichen Künstlern durchgeführt wurden. Der Palast und die Wandbilder sollten eine Allegorie der Macht darstellen, in der die Repräsentation von Geschichte allenfalls einen untergeordneten Part spielte. In diesem Punkt sind die Bilder *Dariya Daulats* den europäischen *exhibition pieces* in ihrer Zielsetzung ähnlich. Die Repräsentationspraxis der Bilder funktionierte vor dem Hintergrund einer ausformulierten Grammatik der Macht des hin-

<sup>116</sup> Nair, Tipu (wie Anm. 65), S. 103–195.

duistischen Südindiens. Der berühmte Wendepunkt der Schlacht von Pollilur hat unter den Gemälden an der westlichen Wand von Tipu Sultans Sommerresidenz einen exponierten Platz.<sup>117</sup>

Das Bild gibt die Schlacht konzentriert wieder. Es zeigt den Zeitpunkt, in dem der Munitionskarren der englischen Truppen explodierte, wodurch die Ordnung der englischen Reihen zerstört wurde. Die Visualisierung lässt keine räumlichen Strukturen erkennen, da sie in einer zweidimensionalen Maltechnik gezeichnet wurde, wie es in den indischen Malschulen des Zeitraums üblich war. In der linken Bildhälfte sind Haidar Ali und Tipu Sultan auf Elefanten reitend abgebildet. Um die Erhabenheit des verstorbenen Vaters auszudrücken, wurde der Elefant Haidar Alis nicht nur höher im Bild angeordnet, sondern auch größer als der Tipu Sultans dargestellt. Die Semantik der Herrschaft der Mogulmalerei gab vor, dass sich der Rang der Untergebenen in ihrer Entfernung zum Herrscher ausdrückte.<sup>118</sup>

Die Führungsriege steht nicht dicht gedrängt unter den eigenen Soldaten, sondern sie hat im Außenteil der Schlachtanordnung einen gewissen Freiraum um sich. Die Armee des Königreich Maisurs marschiert auf die Mitte des Bildes zu, in der Colonel Baillie in einer Sänfte abgebildet ist, die von einem Rechteck von *Rotröcken* umgeben ist. In der oberen linken Hälfte dieses Truppenrechtecks ist der explodierende Munitionskarren abgebildet, der die weiteren umliegenden Truppen in Aufruhr versetzt.<sup>119</sup>

Es waren vor allem die kleineren Königtümer, die innovative Kunst förderten, um einen eigenen Stil gegenüber den Zentren zu kreieren.<sup>120</sup> Die Wandgemälde von *Dariya Daulat* sind ein Beispiel für

---

<sup>117</sup> Nair, Tipu (wie Anm. 64), S. 108f.

<sup>118</sup> Ebba Koch, *Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays*, Oxford 2001, S. 133.

<sup>119</sup> Unknown Indian Artist: *The Battle of Pollilur*. Vgl. Buddle, Tiger (wie Anm. 22), S. 16.

<sup>120</sup> Vgl. George Michell, Mark Zebrowski, *Architecture and Art of the Deccan Sultanates*, Cambridge 1999, S. 218.

diese Entwicklung, die eine Abwanderung von künstlerischen Stilen in Einflussphären neuer Herrschaften zur Folge hatte. Das Schlachtenbild ist in vielen Belangen nach den Konventionen der *Deccan School* gestaltet, wie sie in *Ahmandnagar* und *Golconda* entwickelte wurde und die sich durch eine Fusion von hinduistischen und muslimischen Elementen auszeichnete.<sup>121</sup> Die Malschule gab Strategien vor, wie Hierarchien zu visualisieren waren. Haidar Ali und Tipu Sultan werden nur im Profil abgebildet. Diese Darstellungsform ist eine charakteristische Eigenart der *Deccani paintings*. Weiterhin wird innerhalb dieses Malstils die Superiorität und Nobilität der Herrscher z.B. durch die Größe ihrer Tiere ausgedrückt. Wenn Tipu Sultan auf einem Pferd abgebildet wurde, war sein Pferd meistens viermal größer als die Pferde der restlichen Kavallerie. Festzustellen ist weiterhin, dass in der Phase der späten Malerei der Mogulherrscher Repräsentationspraktiken verwendet wurden, die es sich zum Ziel setzten, eine Nobilitierung des dargestellten Sujets zu erreichen, ebenso wie es Benjamin Wests Bild für die englische Malerei beispielhaft vollzog.<sup>122</sup> Die Wandmalereien zeichnen sich somit durch eine Selektion von Inhalten und durch eine Verwendung bestimmter Kommunikationsformen aus.

### *Fazit*

*Quite simply, we usually decide who we are by reference to who and what we are not.*<sup>123</sup> Auch wenn Colleys Ausspruch schnell als plakativ gelten könnte, ist festzustellen, dass in den britischen visuellen Erzeugnissen zu den Anglo-Maisur-Kriegen zu einem nicht unbeachtlichen Teil durch eine Abgrenzung zum indischen Gegner ein gemeinsames Britannien imaginiert wird.

---

<sup>121</sup> Nair, Tipu (wie Anm. 64), S. 110–112.

<sup>122</sup> Vgl. Koch, Art (wie Anm. 117), S. 137.

<sup>123</sup> Vgl. Colley, Britishness (wie Anm. 5), S. 311.

Der Diskurs der persuasiven Kommunikation, der zu den Anglo-Mai-sur-Kriegen erfasst wurde, offenbarte eine komplexe Gestalt: Die Formationen des diskursiven Archivs, die sich mit den *Hostage Paintings* befassten, propagierten ein philanthropisches Empire. Dieses Empire wurde in den Bildern durch den General Cornwallis personifiziert. Um der scheinbaren britischen Überlegenheit im Bild Ausdruck zu verleihen, wurden die jungen Prinzen als Repräsentation eines in der Propaganda unterlegenen Erdteils abgebildet. Die Geiseln waren somit im Bild präsent und konnten ebenso auf dem Galadinner des Siegers wie in Druck und Ölbild vorgeführt werden. Im Gegensatz hierzu stand das kriegerische Empire, das mit den Bildern popularisiert wurde, die sich mit dem Sturm auf Seringapatam beschäftigten. Die Visualisierung dieses Sieges diente der Legitimation eines britischen Kolonialreiches im Osten und war für den Zusammenhalt und die Motivation des britischen Volkes während eines lang anhaltenden Kriegs gegen Frankreich wichtig. Bei den diskursiven Formationen, die den Tod Tipu Sultans darstellten, ergab sich ein disparates Bild. So wurde die englische Kolonialmacht in einigen Aussagen als klarer Sieger dargestellt, der über den am Boden liegenden Sultan obsiegte. Deutliche Friktionen ergeben sich in diesem Diskurs jedoch durch das Bild John Singleton Copleys, das den Gegner des britischen Empires in einer Position zeigt, die bisher nur einem britischen Helden zugestanden wurde. Für diese Abweichung gibt es zahlreiche Erklärungen: eine Opposition zur Südindienpolitik der EIC, eine geistige Annäherung oder Sympathie gegenüber Südindien oder eine Vermarktungsstrategie des Künstlers.

Die britischen Bilder zu Tipu Sultan schufen einen gemeinsamen imaginativen Raum, der Angehörigen der britischen Nation eine Vorstellung von ihrem Empire vermittelte, wenngleich diese nicht mit der Realität konvergierte. Die Darstellung eines gemeinsamen unterlegenen Feindes machte ein einiges Großbritannien aus Iren, Schotten, Walisern und Engländern zu einem guten Teil erst möglich. Zudem zeigt sich, dass nach der Niederlage in Nordamerika ein Wandel in der Ausrichtung des britischen Empires begann. So kam es, dass Ge-

neral Cornwallis, der im Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg eine der wesentlichen Niederlagen hinnehmen musste, nun zum militärischen Helden wurde, der vom Londoner Bürgermeister einen festlichen Empfang erhielt. Indien konnte noch als neuer Herrschaftsraum weiter erobert werden. Bei dieser Erschließung spielten die visuellen Erzeugnisse in England eine nicht unwesentliche Rolle.<sup>124</sup>

Bei der Analyse der persuasiven Kommunikation des maisurischen Gebiets bleibt festzuhalten, dass die Visualisierung der Schlacht von Pollilur und die Tigersymbolik der Legitimation herrschaftlicher Gewalt dienen. Weiterhin ist zu konstatieren, dass bildende Kunst, die in einem Zusammenhang der persuasiven Kommunikation Verwendung findet, kontextuell die Bedeutung verschiebt: War das *Man-Tiger Organ* in Südindien ein Ausdruck südindischer Überlegenheit, wurde es in den Händen der englischen Besatzungsmacht in London zu einem Ausstellungsstück, das koloniale Andersartigkeit symbolisierte. Persuasive Kommunikation im Britischen Empire ließ sich somit nicht vereinheitlichen. Das Heldenbild war in diesen Konstellationen kein ewig fortwährendes, das einen langen Zeitraum überdauerte, sondern wurde immer wieder neu gestaltet. Während Tipu Sultan im heutigen London schließlich auf die Skulptur *Man-Tiger Organ* reduziert ist, die scheinbar nicht mehr als ein ‚schrulliges Andenken‘ eines blutigen Kolonialkrieges im *Vicotria and Albert Museum* darstellt, ist er im Indien des 21. Jahrhunderts ein gefeierter Held. Die Heldendarstellungen der Wandbilder *Dariya Daulat* haben längst eine moderne Fortsetzung im Bild, Comic oder Film gefunden.

---

<sup>124</sup> Vgl. Colley, *Britishness* (wie Anm. 5), S. 325; Brewer, *Histories* (wie Anm. 5) S. 11f.