Zeitschrift: Pamphlet
Herausgeber: Professur für Landschaftsarchitektur, Christophe Girot, ETH Zürich
Band: - (2008)
Heft: 9

Artikel: The Picturesque : Synthese im Bildhaften
Autor: Mosayebi, Elli / Mueller Inderbitzin, Christian
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-965581

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

THEORIE

Pamphlet

The Picturesque – Synthese im Bildhaften

Elli Mosayebi
Christian Mueller Inderbitzin

Institut für Landschaftsarchitektur
Professur Christophe Girot

9

Der Begriff des Picturesque weist im angelsächsischen Raum seit seiner theoretischen Begründung im 18. Jahrhundert eine wechselhafte Geschichte auf. Obwohl oder gerade weil eine eindeutige Definition und Bedeutungszuschreibung nicht möglich ist, besitzt das Picturesque im englischen Sprachraum mehr als nur eine umgangssprachliche Relevanz: Es beschreibt eine Kategorie der Ästhetik sowie ein gestalterisch-konzeptionelles Verfahren, das in England eine bis heute fortwährende Tradition nachzeichnet. Im vorliegenden Heft wird versucht, anhand einzelner Positionen und Projekte einigen Entwicklungslinien des Picturesque bis ins 20. Jahrhundert nachzugehen und dabei sein entwerferisches Potential aufzuzeigen.

Elli Mosayebi, 1977, studierte an der ETH Zürich Architektur und diplomierte 2003 bei Prof. Andrea Deplazes. Neben ihrer Arbeit im gemeinsamen Architekturbüro mit Christian Mueller Inderbitzin und Ron Edelaar ist sie als Assistentin bei Prof. Ákos Moravánszky an der Professur für Architekturtheorie des Instituts gta an der ETH Zürich tätig. 2005 erhielt sie zusammen mit Christian Mueller Inderbitzin das Ernst Schindler-Reisestipendium für eine Reise nach England. Seit 2006 arbeitet sie an einer Dissertation mit dem Titel «Luigi Caccia Dominioni. Die Erneuerung der bürgerlichen Wohnkultur in Mailand um 1950».

Christian Mueller Inderbitzin, 1977, studierte an der ETH Zürich Architektur und diplomierte 2004 mit einer freien Arbeit bei Jacques Herzog und Pierre de Meuron. Danach war er für kurze Zeit bei Meili, Peter Architekten in Zürich tätig. Seither arbeitet er mit Elli Mosayebi und Ron Edelaar im gemeinsamen Architekturbüro. Daneben ist er Assistent am ETH Studio Basel sowie Mitarbeiter bei Perimeter Stadt. 2005 erhielt er zusammen mit Elli Mosayebi das Ernst Schindler-Reisestipendium für eine Reise nach England. 2008 wurde ihm das BSA Forschungsstipendium zugesprochen.

Picturesque | Theorie

Pamphlet

The Picturesque – Synthese im Bildhaften

Elli Mosayebi
Christian Mueller Inderbitzin

Institut für Landschaftsarchitektur

«Pamphlet» – Publikationsreihe des Instituts für Landschaftsarchitektur ILA, ETH Zürich
Herausgeber: ILA, ETH Zürich
Konzeption: Claudia Moll, Prof. Christophe Girot
Gestaltungskonzept: Gabriele Berüter

9 · Theorie: The Picturesque – Synthese im Bildhaften
Autoren: Elli Mosayebi, Christian Mueller Inderbitzin
Layout/Litho: Elli Mosayebi, Christian Mueller Inderbitzin
Lektorat deutsch: Sibylle Hoiman, Claudia Moll
Lektorat englisch: Catherine Schelbert
Übersetzung Vorwort englisch - deutsch: Annette Wiethüchter
Druck: Offsetdruckerei Karl Gramlich GmbH, Pliezhausen D

2008 © Institut für Landschaftsarchitektur ILA, ETH Zürich, 8093 Zürich
Telefon +41 44 633 29 87, Fax +41 44 633 12 08
Sie haben auch die Möglichkeit, über unsere Homepage zu bestellen: http://www.girot.arch.ethz.ch
oder http://books.gta.arch.ethz.ch

ISBN 978-3-85676-245-2

INHALT

Vorwort/Foreword
Der Bedeutungswandel des Picturesque 6
The Reversal of the Picturesque. 8

Einleitung
Eine England-Reise 11
Hintergrund des Interesses 11
Versuchsanordnung 13

The Picturesque
Eine englische Erfindung 15
Von der Moral zum Rezept? 16
Die Kraft des Picturesque 18
Synthese im Bildhaften 22

Ideale Landschaften
Klassische und englische Landschaften 27
Pragmatisch und ideal. 31
Wolken und Bäume 34

Garden Building
Kritik und Verantwortung 39
Gewöhnlich und magisch. 41
Imaginierter und realer Kontext 43

Picturesque Today
Talking to Jonathan Sergison. 49
Talking to Adam Caruso 50
Talking to Tony Fretton 52

Epilog
Zwischen Imagination und Wirklichkeit 55

Anhang
Besuchte Orte. 57
Bibliografie. 60
Dank 64
Abbildungsnachweis. 64

DER BEDEUTUNGSWANDEL DES PICTURESQUE

Vorwort von Christophe Girot

Das Picturesque blickt nunmehr auf eine fast dreihundertjährige Geschichte zurück und hat in dieser Zeit einen tiefgreifenden inhaltlichen Wandel durchlaufen. Sein Gegenstand – die Landschaft – hat, so könnte man sagen, eine semantische Inversion erfahren. Vergleicht man die frühen Reime des Dichters Alexander Pope in Twickenham aus dem Jahr 1719 oder die 1726 in Chiswick entstandenen, gehaltvolleren und eloquenten Texte von Lord Burlington und William Kent mit den Annäherungen an den Begriff des Picturesque in der Moderne und Postmoderne, so offenbaren sich immense Unterschiede im Hinblick auf Sinn und Ziel dieser ästhetischen Anschauung.

Die Auffassung der frühen Vertreter des Picturesque des 18. Jahrhunderts war zunächst literarischer und weit weniger naturalistisch geprägt als dies später der Fall war. Sie entsprang einer humanistischen Bildung, arbeitete stark referentiell und schuf mithilfe einer Folge spezifischer architektonischer Objekte im Garten einen ‹epischen› Raum. Der Garten mit seiner Ansammlung von architektonischen Artefakten übertrug Teile der antiken Mythologie in ausgedehnte pittoreske Szenarien. In Stourhead findet sich eine Reihe sorgfältig platzierter Aussichtspunkte und architektonischer Blickfänge nach dem Vorbild der allegorischen Gemälde von Claude Lorrain und Gaspard Dughet. Der Park wurde von 1741 bis 1780 von Henry Hoare II angelegt. Hierbei wurden die pittoresken Artefakte und die gesamte Landschafsszenerie in der Absicht konzipiert, den hohen Bildungsstand und den Reichtum der Familie Hoare als kulturelles Spektaktel zur Schau zu stellen, denn Natur alleine wurde als zu belanglos erachtet, um dieser Aufgabe genügen zu können. Interessanterweise diente Stourhead bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als Modell des Picturesque für zahlreiche Gärten und öffentliche Landschaftsparks in Europa und Amerika – von Paris und Wörlitz bis nach New York.

Das Picturesque war ursprünglich als Ausdruck des Gleichklangs zwischen Mensch und Natur gedacht und wurde mittels einer harmonischen Zusammenstellung bedeutsamer architektonischer Elemente und deren sorgfältiger Platzierung in der Parklandschaft realisiert. Ein stärkeres Verständnis für die Natur mit der ihr eigenen Ästhetik drückte sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zum Beispiel in den Arbeiten von Humphry Repton, Capability Brown und Edouard André aus. Zu der Zeit begannen auch die Schriften des französischen Philosophen Jean-Jacques Rousseau die ästhetische Wahrnehmung der Natur an sich zu prägen. Rousseau starb 1778 und wurde im Park seines Gönners Louis-René de Girardin in Ermenonville nordöstlich von Paris begraben. Sein Grabmal auf einer kleinen, von hohen Pappeln umstandenen künstlichen Insel ist unter der Vegetation kaum sichtbar. Es sind statt dessen die im Kreis um das Grab gepflanzten Pappeln, die den Ort in den Rang eines Naturtempels erheben. Die Auffassung des Picturesque hat sich hier insofern gewandelt als sie verstärkt den Symbolgehalt auf die Natur selbst legt. Hier transzendiert die Natur das Menschenwerk und bringt eine Ästhetik hervor, die in sich und aus sich heraus bedeutungsvoll ist. Das architektonische Artefakt in der Landschaft verliert allmählich seine ursprüngliche Bestimmung und weicht einer konstruierten Landschaft, deren Zweck es ist, Respekt vor den Naturgesetzen zu zeigen. Die Landschaft wird zu einem Kunstwerk, das eine idealisierte ‹urwüchsige Natürlichkeit› konstruiert und als solche zur Schau stellt.

Die Landschaft als ‹konstruierte Natur› war in den meisten westlichen Ländern Ende des 19. Jahrhunderts bereits die Regel. Dies genügte den Vertretern der Moderne jedoch nicht, die bestrebt waren, den ‹absoluten› Kontrast zwischen Natur und Architektur herzustellen. Interessanterweise wurden etliche der bedeutendsten Ikonen der Moderne vor dem Hintergrund einer fast unberührten ‹urwüchsigen Naturlandschaft› erbaut. Le Corbusier hatte die Villa Savoye ursprünglich für ein idyllisches Wiesengrundstück am Stadtrand von Paris entworfen und mit seinem Entwurf für «La Petite Maison du Lac» in Corseaux die ‹Rousseausche› Lage des Grundstücks mit Blick auf die sich im Genfer See spiegelnden Savoyer Alpen zu nutzen gewusst, um die Bedeutung dieses an sich bescheidenen Bauwerks zu erhöhen. In diesem Fall bewirkt das Picturesque eine Bedeutungsumkehr, denn der Ausblick auf die unberührte Alpenlandschaft ist authentisch, natürlich und nicht gestaltet. Die Aussicht ist zwar Teil des Hauses, aber alles, was sich in der Gebirgslandschaft den Blicken darbietet, bleibt von Menschenwerk und menschlicher Symbolsprache unberührt. Diese Rollenumkehr im landschaftsgestalterischen Ansatz unterscheidet sich grundlegend von der ursprünglichen Auffassung des Picturesque. In Corseaux wird die Abstraktion der Architektur noch einen Schritt weitergeführt: Die erblickte Landschaft ist nicht nur frei von architektonischen Objekten, sondern muss selbst völlig unangetastet und ‹ungestaltet› bleiben. Der Inbegriff dieser ‹absoluten› Naturphilosophie findet sich in Mies van der Rohes Entwurf von 1937/38 für das Haus Stanley Resor bei Jackson Hole, Wyoming. Hier zeigt die Fotomontage des Architekten zwei Gipfel der Grand Tetons Gebirgskette von innen durch eine Fensterwand gesehen, welche die Umfassungsmauer des Hauses nahezu auflöst. Die Symbolkraft dieses Bildes sucht ihresgleichen. Es stellt ein hochideologisches Lob der natürlichen Topologie dar, die man – wenn man so will – auch Picturesque nennen kann.

Nach dem 2. Weltkrieg wurde die moderne Architektur immer transparenter und abstrakter, beispielhaft verkörpert in Philip Johnsons Glashaus in New Canaan von 1949. Im Zuge dieser Entwicklung wurde auch die dazugehörige Landschaftsarchitektur – und speziell das Verständnis ihrer pittoresken Ästhetik – immer intellektueller und nach innen gerichtet. Dieser radikale Bedeutungswandel der Garten- und Landschaftsgestaltung seit der Zeit des beginnenden Picturesque ist in mehr als einer Hinsicht bezeichnend. Er offenbart eine Einstellung zur Natur, die wir aus dem 20. Jahrhundert übernommen haben und die jede weitere Entwicklung in unserem Verständnis der gestalteten Landschaft untergräbt. Diese Haltung verdient es, in der gegenwärtigen, äusserst zersplitterten postmodernen Zeit kritisch untersucht und verstanden zu werden. Könnte der nächste Schritt in diesem Prozess der Entmaterialisierung und Entmenschlichung des Picturesque die vollkommene Ausrottung der Natur sein, die Abschaffung der Aussicht?
Dieses Heft soll ein kleines Fenster öffnen, durch das einige der in Grossbritannien in den letzten Jahrzehnten vorherrschenden Auffassungen der pittoresken Ästhetik in den Fokus der Betrachtung gerückt werden. Es lässt uns auf eine neue Kultur der Landschaftsmythologie hoffen, die sich nicht blind der Herrschaft ökonomischer Interessen einfügt.

ETH Zürich, im August 2008

THE REVERSAL OF THE PICTURESQUE

foreword by Christophe Girot

The Picturesque tradition is now almost three hundred years old and has undergone a substantive change in meaning over this long period of time. One could say that a semantic inversion has occurred with respect to the subject or rather the object of the Picturesque, that is to say, the landscape. A world of difference in meaning and destination is revealed on comparing the early Picturesque babblings of the poet Alexander Pope in Twickenham in 1719 and the pithier, more eloquent works of Lord Burlington and William Kent in Chiswick in 1726, with the more recent approach to the Picturesque fostered by the Modernists and their post-Modernist followers.

The early Picturesque approach of the eighteenth century was far more literary and much less naturalist in essence than what followed. It was initially referential and learned, building up a narrative space within a garden through a sequence of specific architectural objects placed within the landscape. The garden and its collection of architectural artifacts encapsulated mythologies of the past that translated into vast pictorial scenographies. At Stourhead, references to the allegorical paintings of Claude Lorrain and Gaspard Dughet were made through a series of designated vantage points and architectural follies. The gardens were designed by Henry Hoare II from 1741 to 1780 to enhance the significance and status of his estate. In this instance the Picturesque artifacts and the entire landscape scenography were conceived to flaunt the family's education and wealth as a cultural spectacle, for nature alone was deemed inadequate to the task. Interestingly enough, Stourhead served as a Picturesque model for generations to come, influencing the design of gardens and public parks the world over, from New York to Paris to Wörlitz, until the end of the nineteenth century.

The Picturesque initially sought to express the balance between culture and nature through the harmonious combination and display of meaningful architectural objects strewn across the landscape in allegorical fashion. But a stronger feeling for nature and its inherent aesthetic qualities acquired currency towards the end of the eighteenth century in the works of Humphry Repton, Capability Brown, Edouard André and many others. This was also the time when the writings of the French Philosopher Jean-Jacques Rousseau started having an impact on the aesthetic perception of nature per se. Rousseau died and was buried in the park of his friend Louis-René de Girardin at Ermenonville to the northeast of Paris in 1778. His tomb, located on an artificial island planted with tall poplars, is barely visible under the vegetation, and it is rather the ring of tall trees surrounding the tomb that transforms the site into a natural temple. The meaning of the Picturesque shifts here, as it amplifies the symbolic meaning of nature. Having literally and figuratively transcended the object, nature creates an aesthetic that becomes meaningful in and of itself. In this instance, the role of the architectural artifact within the landscape gradually loses its purpose and gives way to a constructed landscape with vantage points that are meant to show respect for the inherent laws of nature. Landscape gradually becomes the artifact in which an idealized, original 'naturalness' is to be constructed and revealed as such.

Landscape as a form of constructed 'naturalness' became the norm in most countries by the end of the nineteenth century, but this approach did not satisfy the Modernists who were in quest of an absolute contrast between nature and architecture in their work. It is interesting to note that some of the most significant icons of Modernist architecture were consistently played out against the virginal backdrop of untouched and 'original' scenery. The Villa Savoye by Le Corbusier was originally staged in a pristine idyllic meadow on the outskirts of Paris; La Petite Maison du Lac designed in 1923 by the same architect at Corseaux near Lausanne took advantage of the quintessentially Rousseauean image of towering Alps reflected in the waters of Lake Geneva to amplify the modest building's status and meaning. Without this priceless view set before the strip window of the house, what in fact would be left of the "petite maison"? In this instance the Picturesque initiates a reversal in meaning; the pristine alpine view that it affords is authentic, natural and not designed. The view is indeed part of the house, but what is depicted in the landscape remains untainted by human artifacts and narratives. The role of the Picturesque has been reversed, generating a diametrically opposed understanding of landscape. The abstraction of architecture has been taken one step further: not only do architectural objects remain absent from the view, but the landscape itself must remain untouched and 'undesigned.' The epitome of this 'absolute' approach to nature can be found in the 1937–1938 project of Mies van der Rohe for the Stanley Resor House in Jackson Hole Wyoming. The extraordinary photomontage by the architect shows a view of the Grand Teton mountain range from the interior which gives the impression of an almost wall-less building. The strong symbolic resonance of the picture with the two Teton peaks spreading their maternal manna across the house is without call; it is highly ideological praise of natural topology – call it Picturesque, if you will.

With the increasingly immaterial and abstract trajectory of Modernist architecture after the War, as demonstrated by Philip Johnson's 1949 glass house in New Canaan, the landscape component, and particularly the inherently Picturesque understanding of it, becomes even more interiorized and intellectual. This complete reversal in meaning since the beginning of the Picturesque is significant in more ways than one. It reveals an attitude towards nature that we have inherited from the twentieth Century and it undermines any further evolution in our understanding of the designed landscape. This attitude deserves to be critically examined and understood in the extreme fragmentation of the current postmodern era. Could it be that the next step in this long dematerialization and dehumanization of the Picturesque would be the eradication of nature altogether, the elimination of a view? This pamphlet attempts to put into perspective some of the prevailing architectural attitudes towards the Picturesque in Great Britain over the last decades. In this new culture of landscape mythologies, let us hope that the Picturesque will not only reflect the blind reign of economic interests.

ETH Zürich, August 2008

William Turner: Petworth, Sussex, the Seat of the Earl of Egremont. Dewy Morning, 1810

EINLEITUNG

Eine England-Reise

Anlass zu diesem Heft gaben die Eindrücke einer sechswöchigen Reise, die durch ein Stipendium der Ernst Schindler-Stiftung ermöglicht wurde. Ziel der Reise war England, ein Land, das wir aus eigener Anschauung bis dahin kaum kannten. Bei der Vorbereitung liessen wir uns deshalb von vagen Ahnungen leiten und versuchten, den thematischen Rahmen möglichst weit zu fassen. Wir umrissen unser Interesse im Beziehungsfeld von Architektur und Landschaft, das uns gerade in Bezug auf England suggestiv erschien.
Architektur und Landschaft stehen zwar immer in Verbindung, denn Architektur wird stets durch ‹Landschaft› gefasst, und umgekehrt ist Landschaft als Vorstellungskategorie erst durch die ‹Verräumlichung der Welt› entstanden, doch im englischen Kontext fanden wir im Hinblick auf dieses Verhältnis eine spezifische und ausgeprägte Situation vor. Die besondere Bedeutung der Landschaft mag in der räumlichen Begrenztheit der Insel begründet liegen, die früh eine beinahe flächendeckende Kultivierung und Gestaltung zur Folge hatte. Die rasche Industrialisierung Englands und damit einhergehend eine weitgehende Verstädterung der Gesellschaft haben verstärkt den ästhetischen Wert von Landschaft ins kulturelle Bewusstsein eingeschrieben. Eine aufklärerische Bewegung fand in der naturnahen Landschaft ihre politischen Ideale widerspiegelt, und die Romantik hat sie mit Sehnsuchtsmomenten unterschiedlichster Färbungen überlagert. Der über Jahrhunderte gewachsene Wohlstand einer gesellschaftlichen Elite erlaubte es, Landschaft frei von utilitaristischen Zwängen zu gestalten. Sie hat deshalb auch früh einen gegenüber der Architektur autonomen Status erhalten, was zum einen die englische gegenüber der französischen Situation ‹modern› erscheinen liess, andererseits Voraussetzung für ein gleichwertiges Gegenüber von Architektur und Landschaft darstellt.
Zahllose Bauten, Parkanlagen und Gärten sowie Stadtplanungen der letzten drei Jahrhunderte bestärken den Eindruck, dass in England Architektur und Landschaft in besonderem Masse als ‹wechselseitig bedingtes Nebeneinander› gedacht werden und sich gewissermassen gegenseitig komplettieren. Diese wechselseitige Bedingtheit zeigt sich nicht nur in städtebaulichen Entwürfen oder architektonischen Projekten im Umgang mit Natur, sondern auch in vielfältigen formalen Bezügen und strukturellen Verwandtschaften von Architektur und Naturform. Dabei sind insbesondere die Cluster-Prinzipien zahlreicher Bauten des Arts and Crafts Movement sowie Projekte der Nachkriegszeit respektive des New Brutalism zu erwähnen, versteht man den Cluster als ein Ordnungsprinzip, das ähnlich wie Strukturen in der Natur ‹wachsen› kann. Auch bezüglich des Massstabs derartiger Strukturen entwickelte die englische Tradition eine enorme Varianz. Diese reicht vom Architekturfragment im Landschaftspark über das Landhaus mit Garten und die durchgrünte Siedlung bis hin zum städtebaulichen Entwurf. Gerade in der städtebaulichen Theorie und Praxis leistete England mit der Idee der Gartenstadt Bemerkenswertes. Sie fand weltweite Verbreitung und behielt ihre Bedeutung mindestens bis zur Realisierung der New Towns in der Nachkriegszeit bei.

Hintergrund des Interesses

Das Interesse am Themenkomplex um Architektur, Landschaft und Natur erklärt sich nicht zuletzt vor dem Hintergrund aktueller architektonischer und städtebaulicher Fragestellungen. In zahlreichen zeitgenössischen Entwürfen spielen Naturformen

Besuchte Objekte (Auswahl), Sommer 2005

und -analogien eine zentrale Rolle, wobei bewusst die Grenzen zwischen Architektur und Natur ausgelotet und verwischt werden. Auch uns interessieren jene Momente, in denen das Architektonische ins Natürliche übergeht respektive das Tektonische ans Malerische grenzt. Es geht dabei nicht nur um die Nutzung eines enormen ästhetischen Potentials, sondern letztlich um das alte Bedürfnis, Kultur und Natur miteinander zu versöhnen, was in einer postagrarischen Zeit – vielleicht erstmals überhaupt – einlösbar scheint. Dabei ist gleichsam symptomatisch zu beobachten, wie sich die Landschaftsarchitektur zu einer der Architektur gleichberechtigten Disziplin entwickelt und ihr eigenes Terrain (zurück-)erobert. Im Städtebau und in der Raumplanung manifestiert sich die Verwischung von Kunst- und Naturform im Verschwinden des Antagonismus von Stadt und Land. Es ist in weiten Teilen Europas eine ‹totale Landschaft› entstanden, die mit dem traditionellen Instrumentarium des Städtebaus nicht mehr geplant und gestaltet werden kann. Mancher Ansatz bei der Gestaltung heutiger Agglomerationen geht von einer totalen und harmonischen Durchdringung von Siedlung und Landschaft aus. Wie bei der Gartenstadt sollen die Vorzüge von Stadt und Landschaft vereint werden. Dabei offenbart unsere Zeit ein gewandeltes Naturverständnis, wobei wiederum Parallelen nach England gezogen werden können. Zahlreiche so genannte Renaturierungen der jüngsten Zeit zeigen, dass es heute im Umgang mit Landschaft wohl eher um Poetik statt um Fortschritt geht; die technische Beherrschung der Natur tritt mehr und mehr in den Hintergrund und macht einem malerischen Naturbild Platz – man wünscht sich ein «Utopia im Hier und Jetzt».

Versuchsanordnung

Die Absicht der Reise bestand darin, in einem Querschnitt durch drei Jahrhunderte und verschiedene Massstäbe dem spezifisch englischen Umgang von Architekten mit Landschaft nachzugehen. Bei unseren Recherchen haben wir bald bemerkt, dass dabei dem Picturesque besondere Bedeutung zukommt. Der Begriff hat in England anders als im deutschen Sprachgebrauch mehr als nur eine umgangssprachliche Relevanz: Er beschreibt eine Kategorie der Ästhetik und – so vermuten und behaupten wir – ein gestalterisch-konzeptionelles Verfahren, das in England eine bis heute fortwährende Tradition nachzeichnet. Dieses Heft versucht den Entwicklungslinien des Picturesque anhand einzelner Projekte nachzugehen und dabei das angesprochene entwerferische Potential manifest zu machen. Dieses Unterfangen ist zum einen belegbar, gleichzeitig aber auch bewusst spekulativ angelegt: Es ist ein Versuch mit offenem Ausgang.

Elli Mosayebi und Christian Mueller Inderbitzin, Juli 2008

Lancelot Brown: Petworth Park 1751–1764, Sommer 2005

THE PICTURESQUE

Eine englische Erfindung

Die Annäherung an den Begriff des Picturesque ist ein riskantes Unternehmen. Es drohen sowohl mangelnde Präzision als auch unbeabsichtigte Auslassungen. Diese Schwierigkeiten liegen in der Bedeutung des Begriffs selbst, aber auch in seiner komplexen Geschichte begründet. Zudem hat er in den verschiedenen Sprachräumen unterschiedliche Bedeutungen und kulturelle Kodierungen erhalten und sich einer theoretischen Abgrenzung oder Klassifizierung weitgehend entzogen, ja er musste sogar Lücken in Theoriegebäuden schliessen.

In der heutigen Alltagssprache wird der Begriff ‹pittoresk› verhältnismässig oft und meistens im Zusammenhang mit einer ‹Szenerie›, das heisst einer Ansicht, die wir rein gefühlsmässig und im weitesten Sinne als ‹schön› bezeichnen, verwendet. Die damit bezeichnete Schönheit ist sinnlicher Art; in ihrem Ausdruck kann sie anmutig, niedlich, bunt und für den gebildeten Betrachter bisweilen sogar kitschig sein. Das Picturesque ist im heutigen Sprachgebrauch eine ästhetische Kategorie mit negativer, wenn nicht sogar abwertender Konnotation.

Auch in England, wo der Begriff ideengeschichtlich eine viel grössere Bedeutung als im deutschsprachigen Raum erlangte, konnte das Pittoreske – the Picturesque – seit seiner theoretischen Begründung im 18. Jahrhundert einen zweifelhaften Charakter nicht vollständig abstreifen. Jedenfalls gab es zu jeder Zeit Kritik und Verruf für seine teilweise enthusiastischen Verfechter. Dabei waren und sind Bedeutung und Inhalt des Begriffs höchst unscharf, nicht zuletzt aufgrund seiner ‹Dilettanten-Väter›[1] sogar ungeklärt oder widersprüchlich. So schrieb Uvedale Price (1747–1829), einer der ersten Theoretiker des Picturesque: «There are few words, whose meaning has been less accurately determined than that of the picturesque.»[2] Und noch rund hundertfünfzig Jahre später scheint man nicht viel mehr zu wissen, wenn etwa John Ruskin (1819–1900) meint: «Probably no word in language has been the subject of so frequent or so prolonged dispute; yet none remained more vague in their acceptance, [...] and the idea is itself so varied in the minds of different men, according to their subjects of study, that no definition can be expected to embrace more than a certain number of its infinitely multiplied forms.»[3] Die Schwierigkeit einer Definition des Picturesque hat sich im Lauf der Zeit natürlich nicht vereinfacht, sondern durch zahlreiche Auseinandersetzungen wohl eher noch erschwert, was Robert Smithson (1938–1973) sinnbildlich umschreibt: «Dieses Wort wurde im Laufe der Zeit auf seine Weise vom Blitz getroffen. Wörter können ebenso wie Bäume plötzlich verformt und verkrüppelt werden, aber eine solche Verformung oder Verkrüppelung kann nicht von zaghaften Akademikern einfach abgetan werden.»[4] Trotz oder gerade wegen dieser terminologischen Schwierigkeiten besitzt die Kategorie des Picturesque im angelsächsischen Raum viel mehr als nur eine umgangssprachliche Bedeutung: Sie umreisst ein philosophisches und ästhetisches Konzept mit einer beachtlichen Geschichte und Wirkung. Diese beschreibt über die vergangenen drei Jahrhunderte gleichsam eine Tradition, welche – so vermuten und behaupten wir – bis heute nicht abriss. ‹The Picturesque› ist nicht nur eine englische ‹Erfindung›, sondern hat sich als genuines Moment gleichsam in die englische Kultur eingeschrieben.

Die Begriffs- und Bedeutungsgeschichte des Picturesque ist also äusserst widersprüchlich, wechselhaft und vielschichtig. Ihre Darstellung ist des-

halb nicht nur lückenhaft, sondern sogar selektiv und bleibt unpräzise. Wir glauben allerdings erst in der Unschärfe die vermuteten ‹Traditionslinien› und einen übergeordneten, konzeptionellen und gewissermassen schöpferischen Gehalt des Picturesque erkennen zu können.

Von der Moral zum Rezept?

Der Begriff ‹Picturesque› stammt aus dem Italienischen.[5] In seiner ursprünglichen Bedeutung meint es ‹wie in einem Gemälde› oder ‹wie ein Gemälde selbst›. Der Bezug zu Italien dürfte für die englische Übernahme mindestens zwei wichtige Referenzen besitzen: Zum einen wurde Italien im 18. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Grand Tour zu einem Land unterschiedlichster Sehnsüchte in der englischen Elite, zum anderen entsprach das Wahrnehmen von Landschaft in Bildern (den Veduten) der Art und Weise, wie solche Reisen geplant und rezipiert wurden. Schliesslich stellen beide Begriffe – Picturesque wie Landscape – einen unmittelbaren Bezug zur Malerei her.[6]

Auch wenn der Begriff erst Ende des 18. Jahrhunderts von William Gilpin (1724–1804), Richard Payne Knight (1750–1824) und Uvedale Price ‹theoretisch› eingeführt wurde, so besitzt er dennoch eine beachtliche, rund hundertjährige Vorgeschichte, in der die Adligen Sir William Temple (1628–1699), Anthony Ashley Cooper, der dritte Earl von Shaftesbury (1671–1713), Joseph Addison (1672–1719) oder Alexander Pope (1688–1744) den Boden für die pittoreske Wahrnehmung und ihre Anwendung auf die Gestaltung der Natur vorbereitet hatten. So beschrieb William Temple in *Gardens of Epicurus* bereits im Jahre 1685 die Schönheit des Irregulären und Ausgefallenen in der Natur und nahm damit wesentliche Charakteristika des Picturesque, wie sie Price im Anschluss beschreiben wird, vorweg (auch wenn er noch davor warnt, dass Irreguläres schnell der Kunst entgleiten könne). In *The Moralists* sprach Shaftesbury 1709 dem «Genius of the Place» ein göttliches Prinzip zu, worin sich der «Great Genius», also Gott selbst, entfalte und erwies damit der vorgefundenen, wilden Natur Respekt. Addison dachte in die gleiche Richtung, wenn er meinte, dass Natur besser als Kunst, künstliche Grobheit («rudeness») besser als Ordentlichkeit («neatness»), ein frei wachsender Baum besser als ein getrimmter sei und er einen frei angelegten Garten einem geometrischen Parterre vorziehen würde. In der Zeitung *The Guardian* erschien im September 1713 Alexander Popes «Essay on Criticism», worin auch er das Konzept des bukolischen Rückzugs pries und die ungeschönigte Natur in Versen würdigte. Der Poet und Übersetzer Pope war schliesslich der erste Gartentheoretiker, der solche Prinzipien in seinem Park von Twickenham in die Praxis umsetzte.[7] Wie eng die Gartengestaltung mit der Malerei verbunden war, verdeutlicht Popes Ausspruch: «Jede Gartengestaltung ist Landschaftsmalerei, genau wie eine an der Wand hängende Landschaft».[8] Auch Price hat später auf die Malerei als Ursprung für sein ‹Landschaftskonzept› hingewiesen: «In general, I believe, it [the picturesque] is applied to every object, and every kind of scenery, which has been, or might be represented with good effect in painting; just as the word beautiful (when we speak of visible nature) is applied to every object, and every kind of scenery, that in any way give pleasure to the eye; and these seem to be the significations of both words, taken in their most extended and popular sense.»[9]

Diesen Schriftstellern und Nobelmännern gemein war ein neues Naturverständnis, das in der Ablehnung des barocken Gartenstils Irreguläres, Informelles und Natürliches favorisierte. In den englischen Texten wurde vor allem die «künstliche, tektonisierte Natur des Barockgartens»[10] kritisiert, die als Allegorie absolutistischer Macht- und Ordnungsprinzipien verstanden wurde. Voraussetzung für eine erneuerte Sichtweise waren die politischen Umwälzungen im England des frühen 18. Jahrhunderts. «Natur» und «Freiheit»[11] waren seit der «Glorreichen Revolution» (1688) korrelierende Begriffe, ins-

besondere da John Locke (1632–1704) die Idee des Gesellschaftsvertrags aus dem Naturrecht begründet und damit das «göttliche Erbrecht der Könige erschüttert» hatte.[12] Die Partei der Whigs, die wesentlich zur «Glorreichen Revolution» beitrug, wurde zu jener Zeit gegründet und nannte sich zu Beginn Country Party (Landpartei), um ihrer Opposition zu den Tories, der Court Party (Hofpartei), in ihrer ‹Naturnähe› Nachdruck zu verleihen. Natur wurde so zum Symbol der Freiheit. Dass die Umsetzung natürlicher Prinzipien gewissermassen als Sinnbild für liberales, aufklärerisches Gedankengut Eingang in die Landschaftsgestaltung fand, war also in dieser frühen Phase Philosophen, Schriftstellern und Poeten zuzuschreiben, welche die freiheitlichen Ideen in den Landschaftsgarten projizierten. Dazu haben historische, insbesondere antike Vorbilder beigetragen: Idyllische Naturdarstellungen in Literatur, Malerei oder in Gartenanlagen symbolisierten in der Geschichte immer wieder einen freiheitlichen respektive befreiten Lebenswandel – man denke an die bukolische Literatur eines Vergil, an den Mythos Arkadiens der frühen Neuzeit oder an den Paradiesgarten des Orients. Fortan symbolisierte der frei wachsende Baum die freie Entfaltung des Individuums, der Serpentinenweg und mäandrierende Bach die Gedankenfreiheit des Menschen. Das ‹Naturbelassene› stand so bildhaft für die liberalen ‹naturgegebenen› Prinzipien in Ethik und Politik. Den frühen Schriften zur Landschafts- und Naturwahrnehmung fehlt zwar noch die begriffliche Auseinandersetzung mit dem Picturesque, aber die Betrachtung des Irregulären als etwas Positives und Schönes ist als ein einschneidender Perspektivenwechsel zu werten, der als Vorbereitung auf das Picturesque als ästhetische Kategorie gesehen werden muss. Neben diesen Schriften prägten auf visueller Ebene die pittoresken Landschaftsmalereien von Claude Lorrain (1600–1682), Nicolas Poussin (1594–1665) oder Salvatore Rosa (1615–1673) die Architekten und Gärtner massgeblich.

Edmund Burke (1729–1797) steckte in seiner Untersuchung *Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* (1757) die Bezugspunkte für eine mögliche Theorie des Picturesque nochmals wesentlich präziser ab, indem er eine universelle, auf einem harmonischen System abstrakt-mathematischer Prinzipien beruhende Ästhetik ablehnte und statt dessen eine ‹englische›, subjektiv begründete Theorie vorschlug.[13] Aber auch in seinen ästhetischen Kategorien des Erhabenen und Schönen war das Picturesque noch nicht explizit enthalten und zwar aus strukturellen Gründen: Burke konzipierte eine ästhetische Theorie, die Schönheit und deren Wahrnehmung nach analytischen Gesichtspunkten und vernunftmässigem Denken – entsprechend seiner Zeit – in einem Dualismus des Schönen («beauty») und des Erhabenen («sublime») zu fassen suchte. Da das Picturesque aber gerade nicht durch Abgrenzung und analytische Methoden fassbar wird, sondern erst in der Überlagerung, dem Verbinden, der Synthese von verschiedenen, auch widersprüchlichen Kategorien – wie Vernunft und Gefühl – und Phänomenen – wie Imagination und Wirklichkeit – entsteht, fällt das Picturesque gleichsam durch das Sieb aufklärerischer Denkmuster. Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen ist die *Enquiry* von Burke grundlegend für nachfolgende Texte, welche die theoretische Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Natur und Kunst sowie deren begriffliche Einordnung und Kategorisierung zum Thema machten. Was die Untersuchung hinsichtlich des Picturesque im Speziellen bedeutsam macht, ist die wahrnehmungspsychologische, sensualistische und synästhetische Dimension des Ästhetischen.

Folgt man gewissen Historikern wie etwa Adrian von Buttlar, verlor der Begriff des Pittoresken aufgrund seiner schwierigen intellektuellen Handhabung bereits Ende des 18. Jahrhunderts seine Bedeutung für die Theorie der Ethik und Ästhetik und bezeichnete «nun mehr ein ästhetisches System von Kompositionsregeln, Form- und Farbwerten, das heisst die von jedem Inhalt, jeder

Assoziation und Emotion losgelösten physische Qualitäten der Natur nach Licht, Schatten, Bewegung, Umriss, Textur und Kolorit in Hinsicht auf das Malerisch-Reizvolle.»[14] Die Kraft des Picturesque würde sich sozusagen vom Moralischen auf die praktische Anleitung für den Landschaftsgärtner und Architekten reduzieren.

Die Kraft des Picturesque

Price lokalisierte in seinen *Essays on the Picturesque* (erstmals 1794) das Malerische zwischen oder neben dem Erhabenen und Schönen als weitere Kategorie des Ästhetischen: «[...] and that the picturesque fills up a vacancy between the sublime and the beautiful, and accounts for the pleasure we receive from many objects, on principles distinct from them both; which objects should therefore be placed in a separate class.»[15] Mit dem Hinzufügen einer dritten – und wertfreien – Kategorie für all jene Phänomene, die zwar als schön und für das Auge und Gefühl irgendwie reizvoll empfunden wurden, sich aber nicht oder nur schwierig ‹vernunftmässig› beschreiben liessen, wurde im 18. Jahrhundert – allgemein und vereinfachend gesagt – das Irrationale in die ästhetische Theorie integriert. Mit der Akzeptanz des Irrationalen und des Widerspruchs entwarfen Price und seine Kollegen eine Theorie, die komplex, offen und modern war. Ihre Anschauungen brachen – wenn auch nur teilweise oder scheinbar – mit den überlieferten, als klassisch empfundenen Idealen, die Ganzheit, Reinheit, Harmonie und Symmetrie voraussetzten, die in England im Begriff der ‹smoothness› gleichsam zusammenkamen.

Modern ist das Konzept des Picturesque insofern, als es sich schon früh vom Ursprung der Malerei löste und sich in einer abstrakten Auffassung der Synästhesie öffnete. Bereits Price wies darauf hin, dass der etymologische Bezug zur Malerei unglücklich sei und behauptete, dass pittoreske Eigenschaften sämtlichen Sinnen zugänglich seien, wofür er die Musik mehrfach als Beispiel anführte: «That term, as we may judge from its etymology, is applied only to objects of sight; and indeed in so confined a manner, as to be supposed merely to have a reference to the art from which it is named. I am well convinced, however, that the name and reference only are limited and uncertain, and that the qualities which make objects picturesque, are not only as distinct as those which make them beautiful or sublime, but are equally extended to all our sensations by whatever organs they are received; and that music [...] may be as truly picturesque, according to the general principles of picturesqueness, as it may be beautiful or sublime, according to those of beauty or sublimity.»[16] Gleichzeitig wurde auch schon zu Lebzeiten von Price explizit auf die Verschiedenartigkeit von Malerei und Landschaftsgärtnerei hingewiesen, die zunächst ebenfalls über das Picturesque verknüpft gewesen waren.[17] Die Modernität und Abstraktheit des Konzepts spiegelte sich zudem in der Auseinandersetzung, ob das Picturesque – vereinfacht ausgedrückt – dem Objekt inhärente Eigenschaften darstellt (Price), oder ob es sich dabei um eine durch Bildung angeeignete Imaginations- und Wahrnehmungsform handelt (Knight):[18] Das Picturesque bewegt sich deshalb seit den Anfängen zwischen dem ‹Painters eye› und dem ‹Poets feeling›. Diese Dualität in der Auffassung griff auf das 19. und 20. Jahrhundert vor, als beispielsweise Nikolaus Pevsner (1902–1983) wie auch Vertreter des New Brutalism die Bedeutung des ‹genius loci› einerseits sowie das ‹Gefühl› und die ‹Imagination› andererseits für den Entwurf betonten, wenn sie direkt oder indirekt vom Picturesque sprachen:[19] «The real point at issue [...] is the one I have tried to deal with under ‹genius loci›, the issue between feeling and principle – both equally valid, indeed complementary, though contrary, stimuli to art.»[20] Eine eindeutige Festlegung bezüglich der einen oder anderen Seite scheint es in der gesamten Begriffsgeschichte des Picturesque nicht zu geben, wohl aber immer wieder Schwerpunktverschiebungen. So tendierte der

Künstler Robert Smithson wiederum zu Prices Auffassung, wenn er 1973 meinte: «Das Malerische ist keineswegs eine innere Bewegung des Bewusstseins, sondern beruht auf der wirklichen Landschaft; in seiner äusserlichen, materiellen Existenz geht es dem Bewusstsein voraus.»[21] In Umkehrung zu einer subjektivistischen Auffassung des Picturesque – wie sie beispielsweise Knight vertrat – findet durch die Autonomie der «äusserlichen, materiellen Existenz» eine – zumindest scheinbare – Objektivierung der Wirklichkeit statt. John Macarthur schreibt in Bezug auf die nicht-idealisierende, nicht-repräsentative Darstellung einer Person: «[...] the powers of ugliness lie in its objectivation of a person; the object-ness of the thing appears excessiv, expanding and oppressive, leaving no space for the subject and no difference between subjectivity and biological life.»[22]
Trotz der scharfen Abgrenzungen durch seine frühen Verfechter darf man das Picturesque nicht als Gegenentwurf zu einem klassischen Schönheitsideal verstehen:[23] Vielmehr wurde eine Art ‹Kitt› geschaffen, der Widersprüchliches, Unfertiges und Fragmentarisches mit Reinem und Klassischem auf selbstverständliche und zudem ‹offene› Art und Weise verbindet. Darin zeigt sich die ‹synthetische› Kraft des Picturesque. Es überrascht nicht, dass dieser intellektuelle ‹Spagat› in England gelang, wo eine sprichwörtlich ‹praktische Kultur› des Empirismus und Sensualismus nach einem Ausgleich zwischen dem, was man sieht, und dem, was man vernunftmässig entwirft, sucht. Im 20. Jahrhundert hat Robert Smithson in seinem Aufsatz «Frederick Law Olmsted und die dialektische Landschaft»[24] auf die ‹synthetische› Kraft des Picturesque hingewiesen: «Price und Gilpin bieten eine ‹Synthese› [von Burkes dialektischem Prinzip des ‹Schönen› und ‹Erhabenen›] mit ihrer Formulierung des ‹Malerischen›, das bei genauerer Betrachtung mit dem Zufall und Veränderungen in der materiellen Ordnung der Natur zusammenhängt. Die inhärenten Widersprüche des ‹Malerischen› bedeuten eine Abkehr von der statischen, formalistischen Sicht der Natur. [...] Price, Gilpin und Olmsted sind Vorläufer eines auf die physische Landschaft bezogenen dialektischen Materialismus. Eine solche Dialektik sieht die Dinge nicht als isolierte Objekte, sondern in ihren vielfältigen Beziehungen untereinander. Für den Dialektiker ist die Natur jedem formalen Ideal gegenüber ‹indifferent›.»[25]
Neben der Wiederholung und Betonung der physischen Wirklichkeit als Voraussetzung, des synthetischen Charakters «vielfältiger Beziehungen» und der «Indifferenz» gegenüber «formalen Idealen» wird in Smithsons Zitat die Zeit als weitere wesentliche Dimension des Picturesque deutlich gemacht. Smithson schrieb in Bezug auf die Landschaftsparks weiter: «[...] [die] Parks existieren, bevor sie fertiggestellt sind, oder vielmehr dass sie eigentlich nie fertig sind; sie bleiben immer Schauplätze des Unerwarteten und der Widersprüche auf allen Ebenen des menschlichen Tuns [...].»[26] Mit der Thematisierung der Tages- und Jahreszeiten hatten bereits die Autoren des 18. Jahrhunderts auf die verändernde Kraft der Zeit im Hinblick auf pittoreske Qualitäten hingewiesen.[27] Über John Ruskin – einen Protagonisten des 19. Jahrhunderts – schrieb John Macarthur: «Changefulness was [...] an aesthetic merit, and Ruskin proposed that builders [...] should conceive the form of building loosely and incompletely, giving space for variety of opinions and approaches. Ruskin thus continued the picturesque interest in weak form into temporal dimension.»[28] Und bei den Brutalisten des 20. Jahrhunderts zeigte die Beschäftigung mit der ‹ordinary reality›, auf die sich mit der Zeit eine ‹pittoreske›, in gängiger Auffassung ‹unschöne› Patina legt (‹kitchen sink›), die Bedeutung des Zeitlichen. Schliesslich zeichnen auch die Cluster-Konzepte aus derselben Periode eine zeitliche Dimension aus, indem sie wie Elemente der Natur – Sinnbilder für Werden und Verfallen – gleichsam als ‹wachsende› Strukturen entwickelt worden sind. Damit sind solche Strukturen immer durch unfertige, fragmentarische, gestalt-

lose Formen gekennzeichnet: Eigenschaften, die Robert Smithson dem Landschaftspark zugesprochen hat. Die Architekten Alison und Peter Smithson (1928–1993, 1923–2003) entwickelten seit den frühen 1950er Jahren solche cluster-artigen Projekte.[29]

Auch wenn man in dem hier umrissenen Konzept des Picturesque eine ideengeschichtliche Neuerung des späten 18. Jahrhunderts sehen muss, so war das Picturesque im Sinne einer Praxis – wie beispielsweise in der Gartenbaukunst – zu jener Zeit keineswegs neu; man braucht nicht zu betonen, dass diese Denk- und Wahrnehmungsform bei der Gestaltung vorgefundener und wildwüchsiger Natur unschätzbare Vorzüge bot. Dahingehend können auch die ‹pragmatischen› Landschaftsgärten von Lancelot Capability Brown (1716–1783) verstanden werden, obschon Price wie Knight «Mr. Brown» fortwährend angriffen und ihm vorwarfen, mit seinen Entwürfen sämtliche pittoresken Qualitäten einer Landschaft zu eliminieren, ja gleichsam ‹auszuglätten›. Ein genauer Blick zeigt jedoch, dass die hier angesprochenen Protagonisten – wie auch die unterschiedlichen Positionen bezüglich des Picturesque im 20. Jahrhundert[30] – in ihrem Denken weit weniger voneinander abwichen als sie dachten. So ging Brown in seinen ‹improvements› radikal von der vorgegebenen Situation, der Wirklichkeit einer Landschaft aus, und versuchte mit wenigen, pragmatischen Eingriffen das Essentielle dieser Landschaft herauszuarbeiten; hierbei überschneidet sich einmal mehr die Dimension der ‹Imagination› mit der des ‹genius loci›. Auch wenn es Brown in der ‹Imagination› um das Allgemeine – nämlich die Vision einer idealen englischen Landschaft – ging, so hatte auch er auf ortsspezifische Kontraste und Spannungen hingearbeitet[31] und mit dem Zeitlichen und Unvorhersehbaren gerechnet, da gerade seinen Anlagen die sprichwörtliche ‹Verbesserung durch Vernachlässigung› zugeschrieben wird.

Die Offenheit und Komplexität des pittoresken Konzepts hat wie angedeutet nicht nur im 18. Jahrhundert, sondern ebenso im 19. und 20. Jahrhundert zu Disputen und Bedeutungsverlagerungen geführt. Als eine der wichtigen Stimmen im England des 19. Jahrhunderts wird hier John Ruskin herausgegriffen. Ruskin hat den Begriff des Picturesque zwar nur spärlich und zumeist nicht in einem konzeptionellen Sinn verwendet.[32] In seinem Buch *Seven Lamps of Architecture* (1849) geht er aber im Kapitel «The Lamp of Memory»[33] dennoch genauer darauf ein: «It is of some importance to our present purpose to determine the true meaning of this expression [...].» Auch er betonte, dass eine solche Definition nicht alle «infinitely multiplied forms» fassen könne, kam dann aber sofort zum Kern seiner Auffassung: «That peculiar character, however, which separates the picturesque from the characters of subject belonging to higher walks of art [...], may shortly and decisively expressed. Picturesqueness, in this sense, is ‹Parasitical Sublimity›.»[34] Ruskin sieht das Picturesque als etwas Abwertendes, Amoralisches und Negatives, nämlich als Resultat einer ‹parasitären, aufgesetzten Erhabenheit›, welche als rein formale und übertriebene Eigenschaft das eigentliche Wesen («the essence») eines Objektes verdeckt. Seinem kunsttheoretischen und -historischen Denken entsprechend ordnete er das Griechisch-klassische dem Picturesque zu und bezeichnete die von ihm bevorzugte «Gothic» als «pure and unpicturesque». Damit überkreuzte er aus heutiger Sicht in bizzarer Weise ursprüngliche oder zumindest gängige Zuordnungen.

Trotz seiner Ablehnung des Begriffs ist Ruskins Wahrnehmung vom Picturesque durchdrungen, worauf unter anderen John Dixon Hunt hinweist: «Ruskin may deride the excess of the picturesque, but his essays nonetheless draw considerable nourishment from its [the picturesque] substantial and erious concerns with the creation of discovery of meaning in landscape, thus with larger theme of the encounter between visitor (subject) and scenery (object). This is a fundamental concern for all landscapists – whether painters, poets,

gardeners or psychologists – during the eighteenth century; it was a theme Ruskin would certainly have traced in his readings of Shaftesbury, Addison and Pope, and it continued to absorb and to be enhanced by later Romantic poets, especially Wordsworth, whom Ruskin also read and admired.»[35] Bezogen auf die Architektur schreibt Hunt, dass sie bei Ruskin nur aus der bildhaften Verbindung mit der sie umgebenden Landschaft heraus zu verstehen ist.[36]

Mehr noch als seine Wahrnehmung scheint das gesamte Denken Ruskins Affinitäten zum Picturesque zu besitzen. Gemein ist eine Ganzheitsvorstellung, die auf dem Verbinden von erwartungsgemäss unvereinbaren Teilaspekten fusst, indem Ruskin Wissenschaft, Kunst, Natur und Religion als ganzheitliches, synthetisches System verstand und ihm auch bewusst war, dass dieses immer subjektiv, labil, und wandelbar bleibt: «[...] imperfection is in some sort essential to all what we know of life. It is he sign of life in mortal body, that is to say, of a state of progress and change.»[37] In seiner Suche nach einem allumfassenden System nahm auch Ruskin die Wirklichkeit als Ausgangspunkt («We have to follow the labour of Nature»[38]), aus der «aus tausenden von Einzelbeobachtungen» eine Ganzheit erwächst, die «das Universale im Konkreten» zeigt.[39] Wie erwähnt bleibt dieses Universale letztlich immer subjektiv und ist von einer ‹anti-klassischen›, eben subjektivistischen (Architektur-) Auffassung geprägt: «It [the architecture] is not merely a science of rule and compass, it does not consist only in the observation of just rule, or fair proportion: is, or it ought to be, a science of feeling more than of rule, a ministry to the mind, more than the eye.»[40] Er sieht die Totalität der Architektur «ausserhalb der engeren vitruvianischen Wissenschaft und der Reduktivität eines Regelwerkes» und will sie «natur- und geistesgeschichtlich umfassend angehen»,[41] wissend, «[that] There never was, and never can be, a universal beau ideal in architecture, and the arrival at all local models of beauty would be task of ages [...].»[42]

Weiter verwischen sich im Denken Ruskins ebenso Wirkliches und Imaginär-Ideelles, wenn er seine Anschauungen aus «unendlich verästelter Naturbeobachtung, kunstgeschichtlicher Analyse und freiem künstlerischem Empfinden»[43] heraus entwickelt. Was schliesslich bei Ruskin entscheidend – und in Rückbezug auf die aufklärerischen Bestrebungen des frühen 18. Jahrhunderts wieder – hinzukommt, ist eine moralisch-ethische Dimension, indem er nicht ausschliesslich nach «effects» fragt, sondern nach einer «meaning» sucht, welche die «truth of a scene» und die «unity of feeling» ausdrückt («Moral of Landscape»). Diese Tatsache erklärt sich vor seinem religiösen Hintergrund und dem Einsatz für menschliche, in seinem Verständnis handwerkliche Produktionsweisen im Zeitalter rasant fortschreitender Industrialisierung. Eine ähnliche Verbindung machte auch Pevsner, als er meinte: «The picturesque is a sign of a imperfect vision. It lacks seriousness and truth. It prevents the English from facing up to the realities of an industrial age and draws them into irrelevancies and a nostalgia for the past.»[44]

Darin zeigt sich eine weitere Bedeutungsverschiebung des Picturesque, welche ins 20. Jahrhundert weist und nochmals verstärkt die Wandlung von einer ‹äusseren›, auf das Visuelle bezogenen Kategorie hin zu einer abstrakten, geistig-moralischen Auffassung evoziert: Das Picturesque als ‹Wahrnehmungsform› entwickelte sich verstärkt zu einer ‹Denkform›. Diese Hypothese spiegelt sich zum Beispiel in den teilweise kryptischen Ausdrucksformen der Protagonisten der Nachkriegszeit, etwa in Peter Smithsons Begriff der «organizational picturesqueness».[45] Mit dem Begriff verband er die Forderung nach einer Entsprechung von Architektur und einer zeitgemässen Lebensweise, was unmittelbar mit dem New Brutalism in Verbindung stand.[46] Über den Brutalismus wiederum schrieb Reyner Banham (1922–1988): «Was jedoch die Smithsons damals unter Brutalismus verstanden, schloss zweifellos eine sozialpolitische Ethik ein, der sie seinerzeit ebensoviel Bedeutung beilegten wie der formalen architektonischen Ästhetik.»[47]

Trotz dieser Schwerpunktverschiebung entwickelte sich im 19. und 20. Jahrhundert das Picturesque auch als ‹visuelle Kultur› weiter und zwar vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Romantik, als das ‹Instinktive› und ‹Natürliche› relevant wurden, oder gar bereits das Fundament für eine moderne ‹Theorie des Hässlichen› erkannt wurde. In seiner revolutionären Wahrnehmungsweise hatte schon Price in seinen Essays dem Hässlichen ein ganzes Kapitel gewidmet. Das bereits erwähnte Interesse der Brutalisten an der ‹ordinariness› respektive die Beschäftigung mit dem ‹Hässlichen des Alltags› schreiben eine solche ästhetische Tradition fort. Schliesslich zeichnete sich hierin auch ein Weg zur Pop-Art vor. In dieser Entwicklungslinie, die, je abstrakter man das Konzept des Picturesque zu fassen versucht, um so mehr Terrain erschliesst, stehen auch in jüngster Zeit erschienene Publikationen, die durch einen umfassenden Ansatz und akribische Recherche versuchen, eine Art Entwurfslehre des Picturesque abzuleiten. Die Schwierigkeit einer Verallgemeinerung und Theoretisierung des Picturesque führt dabei fast zwangsläufig in die Beliebigkeit, weil dabei beinahe alles mit Architektur und Kunst in Verbindung gebracht werden kann. Immerhin eröffnet ein solcher Ansatz im Rückbezug auf bestehende Werke oder historische Personen neue Sichtweisen. Als interessante Beispiele ‹pittoresker› Kunstwerke erscheinen dabei etwa die berühmten englischen Sammler-Arrangements von John Soane (1753–1837; London) oder Kettle Yard (Jim Ede 1895–1990; Cambridge), wo mit der Leidenschaft des ‹Dilettanten› ungezählte Stücke zu einem heterogenen, aber stimmigen – eben pittoresken – Gesamtkunstwerk zusammengetragen wurden.

Synthese im Bildhaften

Eines der auffallendsten und überraschendsten Merkmale einer pittoresken ‹Situation› ist das Nebeneinander von unterschiedlichen, gar widersprüchlichen Elementen. Der englische Landsitz des 18. Jahrhunderts steht beispielhaft hierfür: In diesen Anlagen treffen neopalladianische Villenarchitektur, irreguläre, Natur nachahmende Landschaftsgestaltung und stilistisch unterschiedlichste Gartenarchitekturen immer wieder anders zusammen. In Stowe etwa erstaunt die Verbindung von scheinbar wild gewachsener Natur und neo-klassizistischen Architekturobjekten, in Sheffield Park die Verbindung von exotischen Pflanzen mit gotischer Architektur, oder in Kew Gardens eine von Eichen umstandene, chinesische Pagode. Das spezifische Verhältnis von Baukunst («linearem» Klassiszismus) und Gartenkunst («malerischem» Landschaftsgarten) in England wurde von der Geschichtsschreibung denn auch lange als Widerspruch empfunden:[51] «Man sollte meinen, dass die Besinnung auf das plastisch Fassbare, linear Umgrenzte (in den bildenden Künsten) [...] im Bereich der Gartenkunst eine fortschreitende Tektonisierung gefordert hätte. Statt dessen herrscht im Gartenbereich der optische Schein.»[52] Wie kommt es, dass Naturwüchsiges, Irreguläres oder gar Illusionistisches mit klassischen Architekturvorstellungen, die Schönheit als harmonisch gegliederte Ordnung und entsprechend mathematisch definierten Idealmasse in Verbindung gebracht wurden? Schliesslich galt die neue ästhetische Kultur des Picturesque als anti-klassisch! Es gab Erklärungsversuche, welche diesen ‹Spagat› als Ausdruck einer Übergangzeit von barock-klassischer zu romantischer Geisteshaltung deuteten, doch vermag diese Erklärung angesichts der Fülle an Beispielen und dem grossen Zeitraum kaum zu überzeugen.[53] Pevsner war einer der ersten, der diesen Widerspruch aufzuheben versuchte, indem er beide Prinzipien als anti-höfisch, anti-barock und zukunftsweisend bezeichnete, da beiden eine moralisch-erzieherische Kraft zugeschrieben werden könne.[54] Die Interpretation trifft zweifelsfrei zu, doch beantwortet sie nicht die Frage, weshalb diese gegensätzlichen Prinzipien zusammen, das heisst in kompositorischer Einheit zur Anwendung kamen.

Es geht also um die Frage nach dem Charakter einer Verbindung, welche dieses Nebeneinander

zu etwas Sinnvollem zusammenfügen kann. Der Rückgriff auf die ursprüngliche Bedeutung des Picturesque, welche sich aus der Malerei respektive der Bildkomposition herleitet, gibt einen solchen Erklärungsansatz: Mit der Übertragung bildkompositorischer Verfahren auf die Landschaftsgestaltung wurde die Option einer Verbindung von unterschiedlichen Bestandteilen im Sinne einer Montage eröffnet. War die Montage auf der Leinwand noch ein rein bildkompositorisches Verfahren, können die Operationen in der Wirklichkeit der Landschaft als ‹Realmontage› im Raum aufgefasst werden. Montage wird hier als künstlerisches Verfahren aufgefasst, in der einzelne «Bild- oder Materialteile zu einem kompositorischen Ganzen»[55] zusammengesetzt und die Grenzen zwischen den Elementen nicht aufgehoben, sondern zunächst als solche artikuliert werden: Das Moment des Unüberbrückbaren besteht gleichzeitig mit dem der Vermittlung. Die montierten Elemente werden dabei aus dem originalen Kontext herausgelöst und erhalten im neuen Ganzen eine ebenso neue Bedeutung, tragen aber gleichzeitig ihre ursprüngliche Aussage zitatartig mit. Das Herauslösen aus dem ursprünglichen Kontext verlangt nach einer relativen Autonomie der Elemente, welche im Barock noch nicht vorhanden war: Die bestimmende Ordnungsmacht des Barock war das Architektonische, dem alles unterordnet wurde und das für die «grösstmögliche Verschmelzung der Gattungen» zu einem «Gesamtkunstwerk» sorgte.[56] Die ‹Atomisierung› und die Herausbildung einer solchen Autonomie der Elemente vollzogen sich in England schrittweise. Waren zu Beginn – etwa in Chiswick – die Architekturen und Skulpturen noch vorherrschend und die landschaftlichen Elemente gewissermassen zur inszenatorischen Steigerung um sie herum gesetzt, kehrte sich dieses Verhältnis zunehmend um, bis schliesslich unter Lancelot Brown am Ende des 18. Jahrhunderts die Landschaft zum bestimmenden Rahmenwerk wurde und die Gartenarchitekturen fast gänzlich verschwanden.

Das ‹Gesamtkunstwerk› des Picturesque ist dabei keine, einer hierarchischen Ordnung folgende Verschmelzung mehr, sondern das Resultat einer ‹Synthese im Bildhaften›, die über das skizzierte Verfahren der Montage operiert. Diese Form der Synthese schafft eine dialektische Verbindung, bei der wie erwähnt die einzelnen Bestandteile «in der Wirkungsgemeinschaft ihre wesentlichen Besonderheiten»[57] bewahren. In diesem scheinbar hierarchielosen Gefüge ist die bestimmende ‹Ordnungsmacht› das Bildhafte, welches nicht bloss «auf der Summierung der Eigenschaften der Komponenten beruht, sondern auf der wechselseitigen Durchdringung und Beeinflussung».[58] Die Synthese ist damit immer auch schöpferisch. Adrian von Buttlar schreibt in Bezug auf den Englischen Landsitz, dass dieser erst in der Synthese von palladianischer Villa und ‹freier› Landschaftsgestaltung zum «Symbol eines liberalen Weltentwurfs» werden konnte.[59] Auch wenn von Buttlar an anderer Stelle[60] das Picturesque auf rein formale Qualitäten reduziert und der Begriff zur Zeit der Genese dieses Verfahrens noch nicht geläufig war, so sind es doch die Eigenschaften dieses ästhetischen Konzepts, die eine solche Interpretation plausibel machen.

Die Bildpraxis des Picturesque hat eine Ästhetik hervorgebracht, die zwar als objektbezogen oder materialbasiert bezeichnet werden kann, bei der aber die geistige Bedeutungsebene der materiellen Bestandteile immer mitgetragen und mitkomponiert wurde. Rosalind Krauss schreibt, wie «wunderbar zirkulär» das Pittoreske sei, «weil das, wodurch wir einen bestimmten Moment des perzeptiven Arrangements als singulär zu erkennen vermögen, genau dessen Übereinstimmung mit etwas Multiplem ist.»[61] Anders formuliert: Das Picturesque besitzt das Potential, etwas allgemein Gültiges in einer einzigartigen Erscheinung zu zeigen. Die «Zirkulation» entsteht nicht zuletzt im Geist des Betrachters, der in diesen komplexen Wahrnehmungsprozess verwickelt und in seiner Imagination laufend neue Eindrücke zu einem sinnvollen Ganzen zusammenbringen muss.

Claude Lorrrain: Landschaft mit Tobias und dem Engel, 1640

1 Vgl. hierzu **Dictionary of Art** 1996, S. 924.
2 Uvedale Price 1810 [1794], S. 37.
3 Ruskin 1859 [1849], S. 156.
4 Smithson 2000 [1973], S. 194.
5 Das italienische ‹pittoresco› fand um 1654 bei einer Beschreibung des Mailänder Doms Eingang in die Architektur. Zur Terminologie des Begriffs vgl. Dixon Hunt, «Picturesque», in: **Dictionary of Art** 1996, S. 740ff.
6 ‹Landscape› und ‹Landschaft› gehen auf das holländische Wort ‹landschap› zurück, das zunächst als ‹landskip› ins Englische übertragen wurde. Der holländische Begriff beizeichnet nicht die Landschaft als solche, sondern die Abbildung davon.
7 Die Entwicklung des Picturesque fasst Niklaus Pevsner in einem Artikel in der **Architectural Review** zusammen; vgl. Pevsner 1944, S. 139ff.
8 Zitiert nach Dixon Hunt 2004, S. 14.
9 Price 1810, S. 37.
10 Von Buttlar 1982, S. 53f.
11 Hammerschmidt, Wilke 1990, S. 9f.
12 Von Buttlar 1989, S. 9.
13 Dyckhoff 2000, S. 124.
14 Von Buttlar 1989, S. 71.
15 Price 1810, S. 114.
16 Price 1810, S. 43f., weitere Verweise auf die Musik auf S. 110f. und S. 155f.
17 Whately 1770, S. 146f.
18 Vgl. hierzu Batey 1994, S. 121–132, speziell S. 123.
19 Vgl. hierzu Pevsner 1956 und Smithsons 1982.
20 Pevsner 1954, S. 229.
21 Smithson 2000 [1973], S. 194.
22 Macarthur 2007, S. 94.
23 Vgl. Dixon Hunt 1996 (wie Anm. 5), S. 741.
24 Smithson 2000 [1973], S. 192ff.
25 Ebd., S. 194.
26 Ebd.
27 Price 1810 und noch explizierter Whately 1770, S. 242.
28 Macarthur 2007, S. 15.
29 Vgl. hierzu Smithson 2001, insbesondere die Kapitel «3 Graphics of Movement» und «5 Conglomerate Ordering».
30 Banham 1968, S. 265ff.
31 Brown, zitiert nach Turner 1985, S. 79.
32 In **The poetry of architecture** wird der Begriff ‹picturesque› rein deskriptiv eingesetzt. Bspw. «picturesque blue country»; Ruskin 1877.
33 Ruskin 1859 [1849], S. 152–164.
34 Ebd., S. 156.
35 Dixon Hunt 2000, S. 24f.
36 Ebd., S. 19.
37 Ruskin, zitiert nach Oechslin 2000, S. 74.
38 Ebd., S. 61.
39 Oechslin 2000, S. 45f.
40 Ruskin 1877, S. 1.
41 Oechslin 2000, S. 54.
42 Ruskin 1877, S. 133.
43 Oechslin 2000, S. 47.
44 Pevsner 1954, S. 227.
45 Smithson, zitiert nach Joedicke 1961, S. 52.
46 Vgl. hierzu Krucker 2002, S. 17.
47 Banham 1966, S. 48.
48 Von Buttlar 1989, S. 71.
49 Price 1810, S. 187ff.
50 Bspw. MacArthur 2007.
51 Von Buttlar 1982, S. 15.
52 Hallbaum 1927, S.17.
53 Von Buttlar 1982, S. 16.
54 Pevsner 1944, S. 139ff.
55 Stadler 1990, S. 222.
56 Von Buttlar 1982, S. 17.
57 Zum Synthesebegriff s. Olbrich 1994, S. 163f.
58 Schmidt 1974, S. 643f.
59 Von Buttlar 1982, S. 16ff.
60 Von Buttlar 1989, S. 71.
61 Krauss, 2000 S. 214.

Lancelot Brown: Petworth Park 1751–1764, Sommer 2005

IDEALE LANDSCHAFTEN

Klassische und englische Landschaften

Mit dem Besuch eines englischen Landschaftsparks verbinden sich bestimmte Vorstellungen und Erwartungen. Die Referenzpunkte dieser Anlagen wurden dabei von ihren ursprünglichen, ideellen Orten gewissermassen ins Innere, auf die Landschaft dieser Anlagen selbst bezogen, die zur heutigen, allgemein verbreiteten Vorstellung eines ‹idealen› Englischen Landschaftsgartens führte. Dieser zeichnet sich durch eine Grösse mit ‹landschaftlichen Dimensionen› aus und weist eine naturnahe, ja sogar mimetische Gestaltung auf, die eine Unterscheidung der geformten Landschaft im Parkinneren von der gewachsenen, umgebenden Landschaft schwierig machen. Von den besuchten Landschaftsgärten entsprachen zwei Anwesen beinahe archetypisch diesen Erwartungen: Holkham Hall und Petworth House. Holkham Hall liegt weitab einer grösseren Stadt an der Nordküste von Norfolk[1] und ist bekannt für die palladianische Architektur des Hauptgebäudes (1734–1764), das für einen Vorfahren von Thomas William Coke (1754–1842), 1st Earl of Leicester of Holkham gebaut wurde. Thomas William Coke zu erwähnen ist deshalb bedeutsam, weil er als Erneuerer landwirtschaftlicher Techniken Bekanntheit erlangte, was wiederum grossen Einfluss auf den Landschaftsgarten respektive dessen Funktion genommen hat. William Kent (1685–1748) hat als Architekt für die Gebäude wie auch für den Landschaftsgarten grundlegende Entscheidungen getroffen. Der Landschaftspark umfasst eine Fläche von rund 3'000 acres (rund 12.0 Quadratkilometer). Petworth befindet sich in der dichter besiedelten Region von West Sussex.[2] Das Petworth House grenzt unmittelbar an die Kleinstadt. Der Landschaftspark zählt zu den bekanntesten in England und gilt als eines der Hauptwerke von Lancelot Brown (1715–1783). Brown arbeitete in Petworth für Charles Wyndham (1710–1763), den 2nd Earl of Egremont während der Jahre 1751 bis 1764. Der Park ist auch deshalb interessant, weil zu seiner Herstellung im Sinne einer ‹idealen, natürlichen Landschaft› gewaltige Erdarbeiten vorgenommen wurden (mehr als 50'000 Tonnen Erde und Lehm).[3] Der Landschaftspark umfasst rund 700 acres (rund 2.8 Quadratkilometer).

Die Verlagerung von ‹äusseren›, ideellen zu ‹inneren›, lokalen Referenzpunkten des englischen Landschaftsgarten vollzog sich bereits im 18. Jahrhundert – dem Entstehungsjahrhundert dieses Landschaftstyps – und zwar in nur wenigen Jahrzehnten. «In den frühen Gärten vor 1730 ging es weder um eine Assimilation an die mittelenglische Landschaft, noch [...] um die Nachahmung der Landschaftsmalerei in der Gartenkunst.»[4] Auch ging es im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts zunächst nicht um eine bewusste Überwindung des französisch-barocken Grand-Manner-Gartenstils,[5] obschon sich mit der Wahrnehmung und Bedeutung von gestalteter Landschaft immer auch politische Bestrebungen und Ideale überlagerten: Mit dem französischen Barockgarten verbanden sich absolutistische Machtvorstellungen, die der in England durch die Whigs vertretene, aufkommende Liberalisimus zu überwinden suchte.[6] Stephen Switzer (1682–1745) postulierte deshalb in seiner *Ichnographia Rustica* (1718) zunächst eine «Liberalisierung» oder «Lockerung» des barocken Gartenstils.[7] Wildwüchsige Natur und vorgefundene Landschaft wurden dabei wichtige Projektionsfelder, bedurften aber einer wesentlichen Umdeutung, bis sie zum «Symbol eines liberalen Weltentwurfs»[8] werden konnten.[9] An dieser Umdeutung waren weniger Staatsmänner als vielmehr Philosophen und Schriftsteller beteiligt, was die Motive dieser Transformation vervielfachte:

Stowe Landscape Gardens, Sommer 2005

Neben praktisch-politischen standen vor allem poetisch-ästhetische Motive.[10] David Watkin vertritt sogar die Meinung, dass die politisch-moralische Interpretation eher rhetorischer Art sei und schiebt in seiner Argumentation die Sehnsuchtsmomente nach einer klassisch-idealen Landschaft in den Vordergrund, deren Vorstellungsmoment sich aus der Lektüre antiker Literatur[11] und der aufkommenden Grand Tour in die ‹antike Welt› nähre: «More important [...] was the romantic desire to create an Elysium or heaven on earth, a kind of pagan Garden of Eden, and it was encouraged by a reading of classical literature.»[12] Dieser Einschätzung entsprechen die frühen Beispiele von Chiswick oder Stowe durchaus. Hier wurde mit dem Bau antikisierender Gartenarchitekturen und Skulpturen das klassische Bildungsprogramm ihrer Bauherren ausgebreitet, das in seiner Symbolik auf eine freiheitliche, arkadische Welt verweist.
Natur und Landschaft bildeten für solche Programme zunächst lediglich ein Rahmenwerk zur Einbettung ihrer Inhalte. Erst die Entdeckung von Natur immanenten, ästhetischen Qualitäten richtete die Aufmerksamkeit auf die Landschaft selbst und ebnete den Weg zu einer autonomen, der Architektur gleichwertigen Gartenkunst.[13] Alexander Pope (1688–1744) schrieb auf Shaftesburys Ideal einer «unberührten Freinatur»[14] folgend: «There is certainly something in the amiable Simplicity of unadorned Nature, that spreads over the Mind a more noble sort of Tranquility, and a loftier Sensation of Pleasure, than can be raised from the nicer Scenes of Art.»[15] In Popes Beobachtung sind die wesentlichen Züge der Entwicklung der Gartenkunst des 18. Jahrhunderts in England angelegt: die Vorzüge ‹freier›, ja sogar irregulärer Naturformen gegenüber barocker Strukturprinzipien sowie eine gefühlsbetonte, direkte Wirkung solcher Natur, die auch ohne symbolische Bedeutungsebenen Kraft auszuüben vermag. Adrian von Buttlar schreibt dazu: «Die Auflösung der assoziativen, auf Bildung und Kennerschaft beruhenden Verknüpfung von Gartenbild und Sinnbild [...] spiegelt die Ästhetik des Sensualismus [...]. Burke begründete damit eine neue Gefühlsästhetik, die sich vom Korsett der Ratio noch weitergehend löste und die die Romantik vorbereitete.»[16] Konstitutive Voraussetzung einer solchen sensualistischen Naturästhetik war ein ‹bildhaftes Sehen›, das seinen Ursprung in der idealisierenden Landschaftsmalerei eines Claude Lorrain (1600–1682), Nicolas Poussin (1594–1665) oder Salvatore Rosa (1615–1673) besitzt und das den Zugang zur Wahrnehmung einer ‹äusseren› Welt eröffnete.
Damit ist das enge Verhältnis von Landschaftsmalerei und Gartenkunst angesprochen. Die Gartenkunst wurde zu jener Zeit innerhalb des Systems der Künste gar als «Schwesterkunst» der Landschaftsmalerei bezeichnet,[17] da die beiden Gattungen strukturell verwandt seien: Diese Sichtweise führte zur Forderung, Landschaft nach analogen kompositorischen Prinzipien zu gestalten, wie sie die Malerei beim Abbilden von Natur entwickelt hatte. Ihre stärkste Ausprägung erhielt diese Bewe-

Holkham Hall, Sommer 2005

gung gegen Ende des 18. Jahrhunderts, als William Gilpin (1724–1804), Uvedale Price (1747–1829) und Richard Knight (1750–1824) eine ‹Theorie› des Pittoresken entwarfen. Es ist allerdings schon viel früher eine «Tendenz zur Bildhaftigkeit»[18] zu beobachten, bei der die Landschaftsgärtner ihre Anlagen als Serie von ‹Szenen› – eigentlichen ‹Bildern› – anlegten. Dabei kann kaum überraschen, dass bei der fortschreitenden Naturalisierung der Gärten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein in Italien ausgebildeter Maler, William Kent, zum Protagonisten dieser Entwicklung wurde und die «landschaftliche Phase der naturnachahmenden Gartenkunst» einleitete.[19] Doch bereits seine Entwürfe, etwa für die riesigen Anwesen von Stowe (ca. 1710–1750) und Holkham Hall (ca. 1730–1760), sprengten die auf das ‹Bildformat› begrenzte Räumlichkeit dieser Tendenz, indem Kent die einzelnen, im Vergleich untereinander durchaus noch verschiedenartigen ‹Szenen› – einmal den naturnahen See, ein anderes Mal die durch einen Obelisken ausgezeichnete Achse – nach aussen, in die umgebende Landschaft öffnete, womit er sich als erster moderner und durchaus nicht akademischer Landschaftsarchitekten auszeichnete: «Kent leapt the fence and saw that all Nature was a Garden».[20] Dabei kommt der Erfindung des Ha-Has Bedeutung zu, der dieses illusionistische Moment gewissermassen ‹technisch› umsetzte. Eine wichtige Voraussetzung, die eine solche Öffnung des Gartens in die umgebende Landschaft ermöglichte, stellten Isaac Newtons (1643–1727) Errungenschaften in der Physik dar. Er prägte mit der Unterscheidung von absolutem und relativem Raum ein neues Raumverständnis: Während der ‹absolute› Raum eine spirituelle Grösse (‹Sensorium Gottes›) von absoluter Ruhe und Dauer darstellte, war der ‹relative› Raum «ein Mass oder ein beweglicher Teil des ersteren, welcher von unseren Sinnen durch seine Lage gegen andere Körper bezeichnet wird und gewöhnlich für den unbeweglichen genommen wird.»[21] Gemäss Adrian von Buttlar verweist der ‹relative› Raum auf die Existenz des ‹absoluten› Raum: In «der Umwandlung des ‹relativen› Existenzraumes in einen künstlerischen Raum konnte der ‹absolute› Raum als ein Geistiges dargestellt, bzw. sinnlich anschaulich werden.»[22] Die neue Raumvorstellung war modern und erlaubte – übertragen auf die Landschaftsgestaltung – eine Neubewertung von Natur als neutraler und zugleich gestaltbarer Grund. Von Buttlar geht sogar so weit, den freien Newtonschen Raum mit der leeren Leinwand des Malers zu vergleichen. Auf der gewissermassen horizontal liegenden Leinwand könne die Gartenkunst als Komposition von Gegenständen in einem ‹absoluten› Newtonschen Freiraum verstanden werden:[23] «Die Leere des unendlichen Raumes ist in diesem Sinne als dargestellter Raum konstitutiver Bestandteil des Gartenkunstwerks.»[24] Als erster hatte Kent einen solchen ‹leeren Raum› in der Praxis umgesetzt: «[Kents] Pflanzentwurf [...] in Holkham mit versetzten Baumgruppen markiert einen Wendepunkt. Kent hat dort die Baumgruppen als ‹clumps›, d. h. als positive kör-

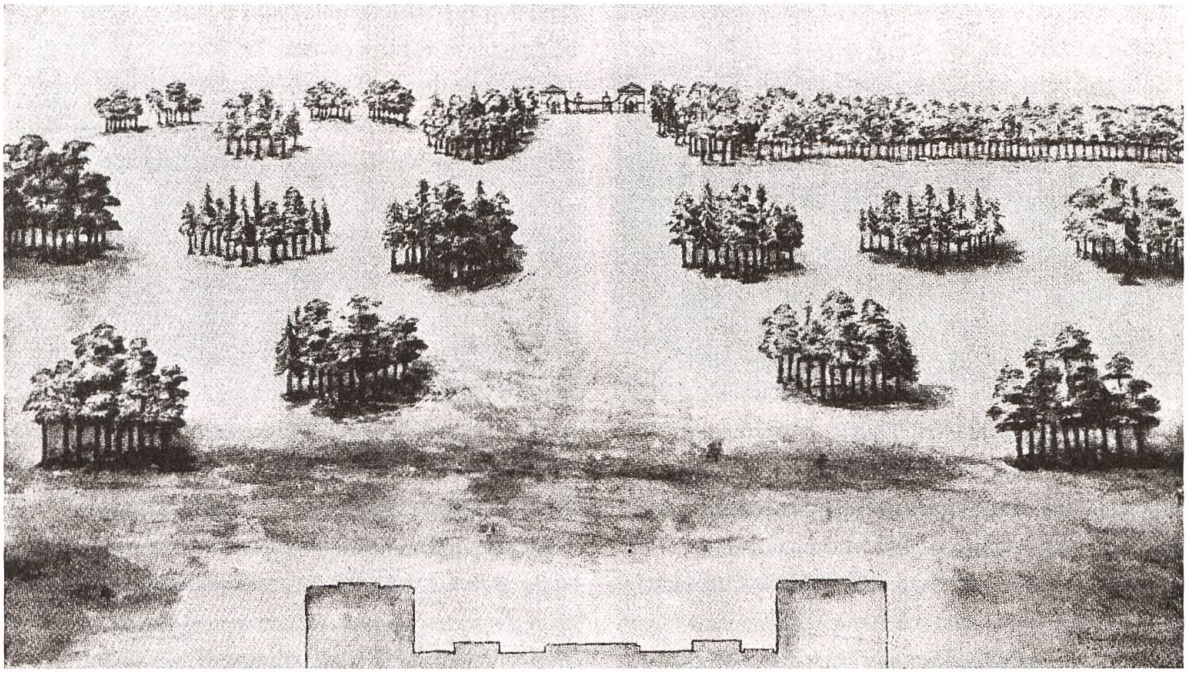
perhafte Formen konzipiert, die in den ungegliederten Raum hereingestellt scheinen. Nach ihm hat Lancelot Brown diese Technik vervollkommnet. Gartenkunst erfordert nun keinen Gestaltungsprozess mehr, der vom Ausschneiden und Wegnehmen ausgeht, sondern wirkliche Kom-position der Gegenstände. Die Leere [...], die Distanz, wird zum Gestaltungsproblem.»[25]

Indem durch ein neues, allumfassendes Raum- und Naturverständnis – eine Art «Gesamtnatur»[26] – die englische Landschaft als Ganzes ins Blickfeld rückte, vollzog sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts ausgehend von der beschriebenen ‹Naturalisierung› eine ‹Anglisierung› des Landschaftsgartens, der damit wiederum nicht auf ‹äussere› und abstrakte Ideale, sondern das Lokale, Nationale, Spezifisch-Englische verwies und so in politischer Hinsicht eine nochmals anders gerichtete Dimension erlangte. Auch diese Entwicklung besitzt ihren Ausgangspunkt in der Naturästhetik und -philosophie des 17. Jahrhunderts, etwa in Shaftesburys Idee des «Genius of the Place», der darin ein göttliches Prinzip sah und wo sich der «Great Genius», also Gott selbst, entfalten würde.[27] Auch Alexander Pope hatte den ‹genius loci› in seinen Versen gerühmt und dessen Aneignung und Entsprechung in der Landschaftsgestaltung zum wesentlichen Prinzip erklärt. Damit galten einheimische Pflanzen nicht nur ‹natürlicher› als die mancherorts eingeführte Flora, vielmehr waren sie der göttlich geschaffenen Schönheit und Vorsehung näher.[28] Eine Vorliebe für die einheimische Pflanzenwelt war deshalb zu Lebzeiten Lancelot Browns weit verbreitet und die englische Eiche (*Quercus robur*) wurde zum Parkbaum schlechthin. Selbst für seinen Kritiker Uvedale Price wirkten fremdländische Bäume am Waldrand ebenso umpassend wie eine Gruppe italienisch plaudernder «Englishmen».[29]

Auch in Bezug auf die Architektur von Gartenbauten und Landhäusern kam die Forderung nach dem Lokalen und Ursprünglichen auf: Die Allgegenwärtigkeit neo-palladianischer Architektur wurde beispielsweise von William Hogarth (1697–1764) kritisiert, der statt dessen gotische Architektur – im Sinne einer Rückkehr zur wahren englischen Architektur – propagierte.[30] Die politischen und nationalistischen Argumente zielten ähnlich wie die Naturalisierung auf eine Lösung vom kontinentalen Vorbild und die Etablierung von etwas genuin Englischem. Der Schriftsteller und Politiker Horace Walpole (1717–1797) erklärte später den Englischen Garten zu einer rein englischen Erfindung: «We have discovered the point of perfection. We have given the true model of gardening to the world. Let other countries mimic or currupt our taste; but let it reign here on its verdant throne, original by its elegant simplicity.»[31]

Die neue ‹Englishness› war für die Schaffenszeit von Browns Generation durch und durch prägend. Waren in frühen Gärten neo-palladianische und klassische Bauten mit der Absicht gebaut worden, als implantierte Monumente auf ein arkadisch-humanistisches Ideal zu verweisen, so hatte Brown sich solcher Referenzen entledigt, um die Fiktion einer englischen Ur-Landschaft zu vermitteln.[32] Browns Landschaften wurden dadurch selbst zum Monument und haben ihm die Bezeichnung ‹creator of England› eingebracht. Nach seinem Tod hatte Brown nicht nur halb Süd- und Mittelengland weitgehend in eine Parklandschaft transformiert, er hatte auch aus der elitären Gartenkunst eine breiter zugängliche Landschaftskunst gemacht.[33]

Die Verbindung der englischen Landschaft und deren Gestaltung mit dem Lokalen und Nationalen hat nicht nur etwas original Englisches geschaffen, sondern sich gleichsam als genuines Moment in die englische Kultur eingeschrieben. Ohne die Vorbereitung des 18. Jahrhunderts wären beispielsweise John Ruskins (1819–1900) architekturtheoretische Ansichten, wie er sie etwa in *Stones of Venice* (1851–1853) darlegt oder in seinem Interesse für das ‹cottage› und dessen Landschaftsbezug zum Ausdruck bringt, kaum denkbar. Im 20. Jahrhundert, im Speziellen bei der Revision der Moderne in der Nachkriegszeit, als in ganz Europa die Fragen des regionalen und nationalen Ausdrucks in Architektur und Städtebau erneut diskutiert wurden, erhielten der englische Landschaftsgarten respektive das damit in Verbindung gebrachte Instrumen-



William Kent: Pflanzentwurf für Holkham Hall (?)

tarium, welches rückblickend unter dem Begriff des Picturesque subsumiert wurde, argumentative Bedeutung. Das programmatischste Buch ist diesbezüglich Nikolaus Pevsners (1902–1983) *Englishness of English Art* (1956),[34] das allerdings von Christopher Husseys (1899–1970) *The Pictursque. Studies in a Point of View* (1927) in mancher Hinsicht vorbereitet wurde. In unserer Zeit haben entsprechende Bücher ihren programmatischen Charakter verloren und entfalten eine nur mehr historisch-nostalgische Perspektive; ein verbreitetes Buch ist David Watkins *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design* (1982).

Pragmatisch und ideal

Indem Lancelot Brown in seinem Werk noch radikaler als sein Lehrer Kent Garten und Landschaft gleichsetzte beziehungsweise die Vorstellung einer idealen englischen Landschaft für die Gartenkunst zum Vorbild nahm, hat er eine Wahrnehmungsweise entwickelt, die zunächst unbeschönigend und pragmatisch die gegebene Wirklichkeit zum Ausgangspunkt macht. Brown, von dem nahezu nichts Geschriebenes erhalten ist, steht damit den schreibenden Verfechtern des Picturesque grundsätzlich sehr nahe. William Gilpin etwa entdeckte das Pittoreske auf seinen Reisen (den «Picturesque Travels»[35]) nach Cumberland und Westmoreland[36] in der freien Natur und Uvedale Price sprach – wie auch schon Pope einige Zeit zuvor[37] – der Natur sogar schöpferische Aktivität zu: «Nature (for we are in the habit of considering her as a real, and reflecting agent) forms a beautiful scene, by combining objects, whatever they may be, in such a manner, as that no sudden or abrupt transition either in form or colour, should strike the eye: this I take to be a just definition of beauty in landscape whether real or painted, [...]. [...] In the works of nature, many of the particulars are often rough and abrupt; yet each scene, as a whole, impresses an idea of the most pleasing variety, softness, and union.»[38]

Trotz der offenkundigen Affinitäten haben Price und seine Kollegen Lancelot Brown immer wieder heftig kritisiert: «But should Mr. Brown come, and level the banks in both scenes to one smooth edge, clump the trees, dam up all the water, and make every thing distinct, hard, and unconnected – the

Petworth Park, Sommer 2005

beautiful and the picturesque would equally disappear, and the insipid and the formal alone remain.»[39] In Uvedale Prices *Essays on the Picturesque* (1810) sind zahlreiche solcher kritischen bis abschätzenden Bemerkungen über den «landscape gardener Mr. Brown» zu finden. Darin kommt nicht nur Neid auf den erfolgreichen Landschaftsarchitekten zum Ausdruck. Price wie auch Richard Payne Knight wollten Browns Arbeiten generell pittoreske Qualitäten absprechen. Ihrer Ansicht nach sollte ein praktischer Landschaftsgestalter wie Brown strikt von den Landschaftsgärtnern der «Malerschule» getrennt werden.[40] Anders als sein Lehrer William Kent arbeitete Brown tatsächlich nicht mit den Mitteln der Malerei, sondern mit gezeichneten Plänen. Dennoch hat auch er in seinen ‹improvements› – neben dem ‹genius loci› als gemeinsamem Ausgangspunkt – auf ortsspezifische Kontraste und Spannungen hingearbeitet und mit dem Zeitlichen und Unvorhersehbaren gerechnet. Er war sich auch der Bedeutung von Farbreflexen, Licht- und Schattenspielen und dergleichen bewusst,[41] die Price immer wieder ansprach. Solche Absichten kommen in einem Brief zum Ausdruck, den Brown an einen Franzosen schrieb, der seine Ländereien im englischen Stil ‹verbessern› wollte: «I have made a Plan [...] as well as I could, from the survey and description you sent me [...] In France they do not exactly comprehend our ideas on Gardening and Place-making which when rightly understood will supply all the elegance and all the comforts which Mankind wants in the Country and (I will add) if right, be exactly fit for the owner, the Poet and the Painter. To produce these effects there wants a good plan, good execution, a perfect knowledge of the country and the objects in it, whether natural or artificial, and infinite delicacy in the planting, etc., so much Beauty depending on the size of the trees and the colour of their leaves to produce the effect of light and shade so very essential to perfectin a good plan: as also the hideing of what is disagreeable and whewing what is beautifull, getting shade from the large trees and sweets from the smaller sorts of shrubbs etc. I hope they will soon find out in France that Place-making, and a good English Garden, depend entirely upon principle and have very little to do with fashion; for it is a word that in my opinion disgraces Science wherever it is found.»[42] Wenn Brown erklärt, ein Garten müsse neben dem Bauherren auch Dichter und Maler ansprechen, dann verlangt er wie Price – wenn auch in umgekehrter Abhängigkeit – eine Entsprechung von Gartenkunst und Malerei. Noch deutlicher wird Brown hinsichtlich pittoresker Qualitäten in der Gartenkunst, wenn er Schönheit in Abhängigkeit von der Grösse der Bäume, der Farbe ihrer Blätter und der Art, wie diese Licht filtern und Schatten spenden, erklärt. Schliesslich machten genau solche Eigenschaften Browns Gärten für Maler reizvoll, wie beispielsweise Petworth, wo Joseph Mallord William Turner (1775–1851) zahlreiche Landschaftsbilder malte.[43] Für John Dixon Hunt liegt der Unterschied zwischen den Auffassungen von Price und Brown darin begründet, dass Brown das Picturesque als ‹naturnah› verstand, wohingegen Price und Knight das Schwergewicht auf die Parallelen der Landschaftsgestaltung zur Malerei legten.[44] Anders gesagt: Brown arbeitete als professioneller Architekt räumlicher und ‹abstrakter›, das heisst weniger von einer bildhaften Vorstellung ausgehend als auf bildhafte Qualitäten hinarbeitend. Tatsächlich besteht ein struktureller Unterschied zwischen einer theoretischen und einer praktischen Beschäftigung mit dem Picturesque oder einem modellhaft-szenischen und einem agrarisch-landschaftlichen Gar-

Petworth House, Sommer 2005

ten. Price ging in seinen theoretischen Überlegungen wohl immer von einer ‹szenisch› begrenzten, bildhaften Vorstellung von Natur aus, die trotz grosser Varietät und Komplexität eine ansprechende, eben malerische Einheit darstellt. In der Praxis dagegen, wo die Anlagen unter Kent und Brown immer grösser wurden, bis sie sich schliesslich ganz in der englischen Landschaft aufzulösen schienen, war eine solche ‹malerische Einheit› in der Komplexität der Naturform nur durch eine radikale Reduktion und Abstraktion der Mittel – wie sie Brown entwickelte – erfolgreich umsetzbar. Wenn also Price schreibt, bei Brown würde alles «distinct» und «unconnected» bleiben, erkennt er zwar die Problematik, als Kritik ist es aber kaum mehr als eine Polemik.

In Prices Angriffslust kommt vielleicht auch ein Unbehagen zum Ausdruck, das im Umgang mit Browns Radikalität und Modernität von einer generellen Überforderung seiner Zeit herrührt. Jedenfalls sah sich Brown zu Lebzeiten mit dem Vorwurf konfrontiert, abwechslungsarme, geradezu langweilige Landschaftsgärten zu schaffen. Waren die Gärten von Kent noch in eine Vielzahl voneinander getrennter und verschiedener Gartenszenen gegliedert, erwartet den Betrachter in Browns Anlagen ein weiträumiges und offenes Feld. Browns Parklandschaften fehlte damit eine szenische Dichte und entbehrte einen gewissen Unterhaltungswert. Ausserdem hatte er den Landschaftsgarten von sämtlichen Staffagebauten sowie klassischen Elementen und Allegorien befreit[45] und arbeitete nur mehr mit einem landschaftlichen respektive gärtnerischen Gestaltungsrepertoire: «His parks are not calculated to stimulate philosophical or historical reflections like early-eighteenth-century gardens, but to create a sense of almost physical well-being, a beneficent calm rooted in the pride of landownership.»[46] Selbst wenn Browns gestalterische Mittel ein überschaubares System darstellen, eröffnen seine Parkanlagen im Vergleich dennoch eine überraschende Vielfalt, die durch eine auf die jeweilige Situation bezogene Verknüpfung und Modifikation der Motive entsteht. Dass die Bezeichnung «schematische Ideallandschaften»[47] auch heute noch an seinem Werk haftet, ist wohl auf fehlende Sensibilität und mangelnde Kenntnis seines Werks zurückzuführen.

Brown war überzeugt, dass sein System einer ‹ungeschmückten Topographie› die Gefühlswelt des Betrachters auf direkte Weise ansprechen würde («create a sense of almost physical well-being») und vertraute damit auf die gefühlsbetonte, durch Imagination geleitete Wahrnehmung des Picturesque.[48] Es ging um «[...] das Bestreben nach unmittelbarer sinnlicher Wirksamkeit der Gartenbilder, wie sie auch Thomas Whately in seinen *Observations on modern Gardening* (1770) forderte. Whately [...] tadelte die älteren Gartenszenen, weil sie eher emblematisch als expressiv seien, und forderte Naturbilder, die nicht mehr über sich selbst hinaus auf weiterführende Ideen und Inhalte verweisen sollten.»[49] Brown war ein Meister im Erzeugen unmittelbarer Eindrücke. Sein Vorgehen war das eines Praktikers, indem er seine Ideen primär aus zweckmässigen Überlegungen, Anteilnahme und mit Einfühlungsvermögen entwickelte. Als ausgebildeter Gärtner nahm er die Beschaffenheit des zu gestaltenden Terrains ernst. Brown war dafür bekannt, unermüdlich zu wiederholen, dass jeder Ort seine besonderen Qualitäten aufweise und demnach nicht beliebig transformiert werden könne. Mit ‹Capability›, das zu seinem Beinamen wurde, bezeichnete er das Potential der möglichen Veränderungen an einem Ort. Ziel eines jeden Eingriffs war es, dieses Potential

freizulegen: Brown versuchte mit wenigen pragmatischen Eingriffen das Essentielle einer Landschaft herauszuarbeiten.
In dieser Dialektik überschneidet sich die im Picturesque wichtige Dimension der ‹Imagination› mit der des ‹genius loci›. Browns Verfahren kann deshalb als Suche nach dem Generellen im Spezifischen umschrieben werden. In seinen Landschaften suchte er nach den spezifischen Qualitäten, arbeitete diese zu bestimmenden Themen heraus und transformierte dadurch das gewöhnliche Gelände in eine imposante und formvollendete Naturlandschaft. Seine Parklandschaften unterscheiden sich voneinander, da die neue Gestalt untrennbar an das spezifische Gelände gebunden bleibt.[50] Gleichzeitig besteht in der Suche nach dem Bild einer idealen englischen Landschaft aber auch ein verbindendes, übergeordnetes Thema: Damit in England die heimische Natur als Landschaft erkannt werden konnte, benötigte sie Browns ästhetischer Transformation. Die Brownschen Landschaften sind damit pragmatisch und visionär zugleich.

Wolken und Bäume

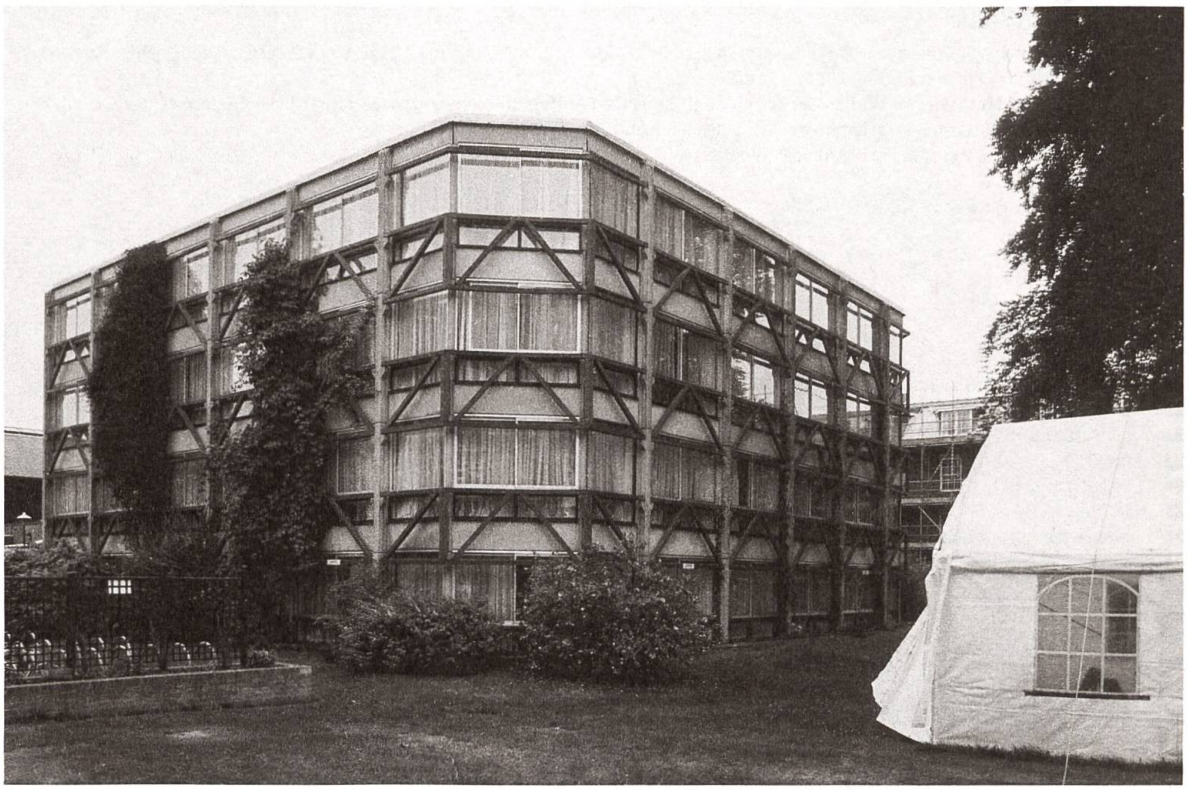
«[...] the business of the gardener is to select and to apply whatever is great, elegant of characteristic [...] to shew all the advantages of the place upon which is employed; to supply its defects, to correct its faults, and to improve its beauties. For all these operations the objects of nature are still his only materials.»[51] Brown, der selbst nicht über seine Arbeit geschrieben hat, findet mit Thomas Whately einen eigentlichen Theoretiker seiner Arbeit. In seinem Buch *Observations on Modern Gardening* (1770) beschrieb Whately treffend, wonach Brown suchte und wie er arbeitete: die Verwendung von Natur als Material eines Entwurfs, die Nutzbarmachung der gegebenen ‹Vorteile› eines Ortes und die Verbesserung oder Korrektur einer Situation entsprechend ihrer ‹Schönheiten›.
Wie Brown in seinen Projekten eine Situation ‹verbesserte› und dabei die übergeordnete Idee einer idealen englischen Landschaft verfolgte, wurde bereits skizziert. Interessanterweise sind auch seine ideellen Absichten letztlich dem Ort entnommen, denn ist es keineswegs so, wie Roger Turner schrieb, dass «Southern England lends itself perfectly to the accomplishment of the Brownian ideal, with its gently rolling contours, the soft outlines of the natural vegetation and the mildness of the climate.»[52] – «Southern England» entsprach nicht einem Ideal, sondern wurde zu diesem erhoben. Diese pragmatisch-idealistische Haltung zeichnete im 20. Jahrhundert auch den New Brutalism und die Independent Group aus, wenn sie unter dem Schlagwort ‹as found› das Vorgefundene, Gewöhnliche und Alltägliche zu ihrem Thema machten und darin höhere Qualitäten entdeckten. Browns Verfahren besitzt demnach Parallelen zum modernen ready-made-Prinzip, das Gewöhnliches durch minimale, vermeintlich unsichtbare Kontextverschiebungen zu Kunst erhebt: «The art of the artless [...] is to create scenes where the designer's hand is nowhere apparent.»[53]
Bei der Nutzbarmachung der gegebenen «advantages» zeichnet sich Browns pragmatisches Vorgehen dadurch aus, dass er den Landschaftsgarten nicht grundsätzlich vom umliegenden Landwirtschaftsland unterschied. Zwar wäre Ackerbau ‹innerhalb› des Parks kaum vorstellbar, von Weideland unterscheiden sich seine Anlagen allerdings kaum. Und als solches wurden und werden die meisten auch genutzt: In Petworth lebt noch heute eine grosse Anzahl Rehe. Was nunmehr eine ästhetische Dimension besitzt, hatte im 18. Jahrhundert auch einen wirtschaftlichen Nutzen. Wie John Phibbs darstellt, waren Browns Parklandschaften in wirtschaftlicher Hinsicht sogar überaus produktiv. Sie waren als gestaltete Landschaften in hohem Masse profitable Anlagen von nationalökonomischer Bedeutung.[54] Formal findet die Nutzbarmachung des Parks einen charakteristischen, überraschend geometrischen Ausdruck: einen durchgehenden, präzise ‹geschnittenen› Leerraum zwischen ‹ground› und Baumkronen, der durch das Abfressen des Laubes durch die Rehe entsteht. Die Präzision des ‹Schnitts› steht in auffälligem Kontrast zum natürlichen Wachstum der Bäume, besticht

Petworth Park, Clumps, Sommer 2005

aber dennoch durch eine unerklärliche Selbstverständlichkeit. Darin manifestiert sich die synthetische Kraft pittoresker Komposition ebenso wie in der Einbindung neo-palladianischer Villenarchitektur in die ‹freie› Landschaft. Scheinbar paradoxerweise ermöglicht auch bei dieser Architektur gerade die Geometrisierung und auf Fernwirkung ausgelegte Reduktion von Volumenkomposition und Ornament erst eine solche Integration.[55] Browns Verwendung der Natur als ‹Material› seiner Entwürfe bringt nochmals Whately knapp auf den Punkt: «Nature, always simple, employs but four materials in the composition of her scenes, ground, wood, water and rocks. The cultivation of nature has introduced a fifth species, the buildings requisite fort he accomodation of men. [...] Every landskip is composed of these parts only; every beauty in a landskip depends on the application of their several varieties.»[56] Tatsächlich scheinen die aufgezählten Elemente Brown auszureichen: Die vorgefundene Topografie transformiert er in mimetischer Weise zu einem ‹undulating ground›, besetzt und ‹verräumlicht› diesen mit ‹clumps› oder lässt darin ‹lakes› mit ‹soft outlines› ein. Dort, wo der Blick zusätzlich gelenkt, gefasst oder verwehrt werden muss, lässt er ‹wood› zu ‹belts› verwachsen. Vorgezeichnete Wegführungen gibt es bei Brown keine mehr.[57] Die Offenheit und Weite Brownscher Gärten sorgt an jeder beliebigen Stelle für genügend Distanz, um die einzelnen Elemente in bildhaften Ansichten zu verschmelzen. Entscheidend in diesen Ansichten – und das hatte Whately in seiner eher technischen Aufzählung vergessen zu erwähnen – scheinen rückblickend zudem die Wirkung von Wetter und Himmel gewesen zu sein: Der in England oftmals wechselnd bewölkte Himmel machte die Szenerie erst vollkommen, indem die Wolken ein sich ständig wandelndes ‹Dach› formten, das wie ein bewegtes Spiegelbild der Baumgruppen erschien. Und die Feuchtigkeit eines feinen Nieselregens tauchte sämtliche Elemente der landschaftlichen Szenerie in einheitliche Farbigkeit.

Petworth House and Park, Luftbild

1 Das Dorf Holkham zählt gerade mal 236 Einwohner (2001). Der Ort lebt im Wesentlichen von Dienstleistungen im Zusammenhang mit Holkham Hall und Deer Park. Eine Bahnlinie, die Holkham mit Burnham verband, wurde in den 1950er Jahren stillgelegt.
2 Die Stadt Petworth zählt 2'275 Einwohner. Auch dieser Ort war einst mit der Bahn erreichbar, bevor die Linie zwischen Pulborough and Midhurst aufgehoben wurde.
3 Angaben stammen von der Website des National Trust; www.nationaltrust.org.uk.
4 Von Buttlar 1982, S. 53.
5 Von Buttlar 1989, S. 21.
6 Von Buttlar 1982, S. 98ff.
7 Ebd. S. 58.
8 Vgl. von Buttlar 1982.
9 Gemäss Adrian von Buttlar gehört zu diesem System nicht nur der naturnahe Landschaftsgarten, sondern auch die neo-palladianische Villenarchitektur; vgl. von Buttlar 1982, S. 84ff.
10 Als ‹praktische› Motive nennt Watkin die zu jener Zeit laufenden Aufforstungen oder landwirtschaftlichen Reformen, welche mit der Entwicklung der Natur- und Gartentheorie koinzidierten; vgl. Watkin 1982, S. 1f.
11 Bspw. die Schriften von Homer, Vergil oder Plinius.
12 Watkin 1982, S. 1.
13 Vgl. hierzu von Buttlar 1982, S. 53ff.
14 Ebd. S. 57.
15 Pope 1713, 173, S. 493f.
16 Von Buttlar 1989, S. 58.
17 Von Buttlar 1982, S. 63.
18 Ebd. S. 63f.
19 Ebd. S. 75.
20 Walpole 1862, III, S. 801.
21 Gosztonyi 1976, I, S. 333.
22 Von Buttlar 1982, S. 77.
23 Ebd. S. 79.
24 Ebd. S. 76.
25 Ebd. S. 77.
26 Hammerschmidt, Wilke 1990, S. 19.
27 Pevsner 1944, S. 140.
28 Phibbs 2003, S. 122.
29 Price 1810, S. 267.
30 Phibbs, 2003 S. 123f.
31 Walpole, zitiert nach Phibbs 2003, S. 125.
32 Phibbs 2003, S. 134.
33 Vgl. auch Price 1810, S. 331ff.
34 Der Text basiert auf einer erweiterten Fassung der Reith Lectures, welche im Herbst 1955 auf BBC gesendet wurden; Pevsner 1956.
35 Dixon Hunt 2004, S. 66.
36 Gilpin 1996 [1786].
37 «All Nature is but Art, unknown to thee; [...] Whatever is, is right.»; Pope 1824, S. 19.
38 Price 1810, S. 102.
39 Ebd. S. 163.
40 Dixon Hunt 2004, S. 38.
41 Ebd. S. 38.
42 Brown, zitiert nach Turner 1985, S. 79.
43 Von Joseph Mallord William Turner (1775–1851) befinden sich 19 Gemälde in der öffentlich zugänglichen Sammlung von Petworth House; www.nationaltrust.org.uk oder en.wikipedia.org.
44 Dixon Hunt 2004, S. 38.
45 Schama 1995, S. 539.
46 Watkin 1982, S. 67.
47 Walter 2006, S. 36.
48 Schama 1995, S. 539–540.
49 Von Buttlar 1989, S. 58.
50 Die unterschiedlichen Charakteristika Brownscher Gärten beschreibt bespielsweise Roger Turner: «So it is, for example, that Ugbrooke, deep in a Devon coombe, is dark and romantic, while Grimsthorpe is bright and cool, open to a wide Lincolnshire sky.»; Turner 1985, S. 78.
51 Whately 1770, S. 1f.
52 Turner 1985, S. 77.
53 Ebd. S. 77.
54 In einem lesenswerten Artikel zeigt John Phibbs auf, wie die Brownsche Parklandschaft genutzt und bewirtschaftet wurde. Neben Cricketspielen wurde die Landschaft extensiv zur Heuproduktion und Schafzucht genutzt; Phibbs 2003, S. 133.
55 Vgl. von Buttlar 1982., S. 36ff.
56 Whately 1770, S. 2.
57 Auf die Bedeutung der Kinästhesie im englischen Landschaftsgarten hat Adrian von Buttlar hingewiesen; von Buttlar 1982, S. 77ff.



Alison und Peter Smithson: Garden Building 1967–1970, Oxford, Sommer 2005

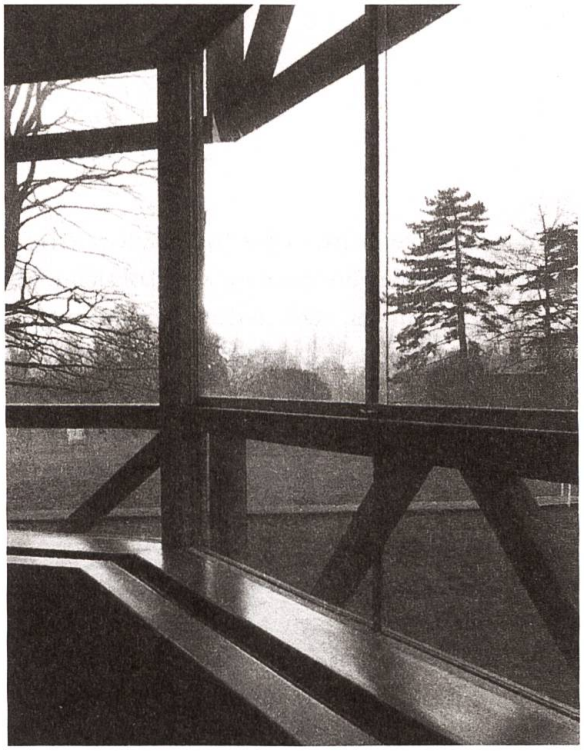
GARDEN BUILDING

Kritik und Verantwortung

In der 1968 veröffentlichten Erläuterung zum Garden Building im St. Hilda's College (1967–1970), einem Wohnheim für Studentinnen in Oxford, schrieben Alison und Peter Smithson (1928–1993, 1923–2003): «Starting from the fundamental English problem of needing a lot of light, we have provided big windows. But to prevent the girls beeing too ‹exposed› (their psyche as well as their person exposed with much glass) there is a separate external screen of timber members, which we hope will cut down the glare, obviate any sense of insecurity, and prevent the casual eye from breaking too easily the ‹skin› of the building. The timber screen is a kind of ‹yash-mak›. The glare and over-exposure will also be reduced by an existing tree – a beautiful, pale copper-beech. The timber screen is in untreated oak (pale grey when dry, brown when wet).»[1]

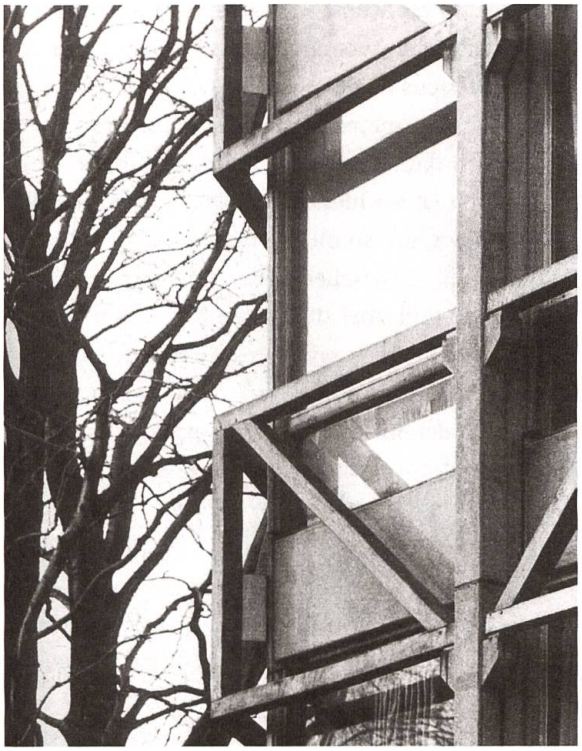
In diesen Erläuterungen kommt die Denkweise der progressiven Architekten der 1960er Jahre deutlich zum Ausdruck: Form ist nicht (mehr) vorrangig ein Stilproblem, sondern wird durch die Thematisierung von Alltäglichem geschaffen und muss von einer Verantwortung gegenüber den Menschen zeugen. Dieser Aspekt spiegelt die Diskussionen um eine Neuausrichtung der Architektur, wie sie das Team X[2] in der Nachkriegszeit geführt hatte – mit dem Ziel, die Rolle des Architekten neu zu schreiben. ‹Responsibility› wurde zum moralischen Imperativ,[3] womit sich die Protagonisten des Team X von der als allzu einseitig funktionalistisch empfundenen Moderne der CIAM abwenden wollten. So spricht Peter Smithson an anderer Stelle über «real functional needs»,[4] welche die vier Funktionen Wohnen, Arbeiten, Verkehr und Erholung um symbolische und irrationale Funktionen ergänzen müssten. Damit wurde ein erweiterter Funktionalismus vorgeschlagen.[5] Die Kritik an der (internationalen) Moderne und die Hinwendung zum Lokalen und Emotionalen klingen auch in der Beschreibung des Garden Building an. Aus heutiger Sicht erstaunt an den Erläuterungen, dass Ausführungen zu Form und Ausdruck dieser sehr eigenständigen und expressiven Architektur weitgehend fehlen. Es scheint, als ob das soziale Anliegen die Architektur zumindest rhetorisch überdeckte. Tatsächlich finden sich beim St. Hilda's College eine Vielzahl an Themen, die mit unterschiedlichen Mitteln das ‹Projekt eines ethischen Bauens› suchen, daraus aber gleichzeitig eine eigenständige Architektursprache entwickeln.

Den New Brutalism – der als intellektueller Überbau sowohl dieses soziale Anliegen als auch die spezifische Architektursprache des Garden Building überspannt – mit dem Picturesque in Verbindung zu bringen, ist aufgrund der Mehrschichtigkeit dieser Kategorie ein delikates Unterfangen. Zuallererst weil sich die Protagonisten des New Brutalism – in einem bestimmten Verständnis des Begriffs – gegen eine solche Verbindung rhetorisch zur Wehr setzten. Dieses Verständnis des Picturesque war in der Nachkriegszeit wesentlich durch Nikolaus Pevsner (1902–1983) und die *Architectural Review* geprägt: Pevsner propagierte für eine spezifisch englische Erneuerung der modernen Architektur eine Rückbesinnung respektive Integration englischer Qualitäten und Errungenschaften ins architektektonische Denken. Damit war wesentlich das Picturesque gemeint, welches innerhalb der 1956 herausgegebenen *Englishness of English Art*[6] eine zentrale Rolle einnimmt. Pevsner beabsichtigte dabei eine englische Variante des in Schweden erfolgreichen New Empiricism zu etablieren, die für ihn die ‹geglückte Verbindung› von moderner – zudem verständlicher, also nicht elitä-



Garden Building, Gebäudeecke von innen

rer – Architektur mit nationaler Identität darstellte.[7] Das Wirken dieser Stossrichtung hatte weitreichende Bedeutung: unter dem Leitwort Townscape nicht zuletzt im (staatlichen) Siedlungs- und Städtebau.[8]
Gegen diese Form einer ‹ethischen Architektur›[9] setzten sich avantgardistisch denkende Wortführer wie erwähnt zur Wehr. Reyner Banham (1922–1988), die Smithsons und andere Leitfiguren des New Brutalism lehnten die «gefällige Volkstümlichkeit»[10] dieser Bewegung entschieden ab. Die «pittoreske Informalität»[11] fassten sie als Anbiederung auf, die unmöglich eine ‹echte und aufrichtige› Architektur erzeugen konnte. Der Brutalismus drückte dagegen eine Option für eine Architektur des rohen Materials und der unverhüllten Strukturen aus, die einen ethischen Anspruch einlösen konnte, weil sie den ‹Alltagsschmutz› ungeschönt thematisierte. Der New Brutalism als Reaktion auf die vorherrschende Biederkeit der Nachkriegszeit war widerspenstig, trotzig und griff den englischen Empirismus und die angebliche Kompromissbereitschaft des Picturesque direkt an.[12]
Aus der heutigen Perspektive drängt sich allerdings die Vermutung auf, dass ein gewichtiger Teil dieses Widerstands rhetorischer Natur war, womit sich eine junge, progressiv denkende Generation vom Establishment absetzen wollte. Ohne Zweifel schufen viele Architekten der jungen Generation ‹radikale› Projekte, doch die dahinterstehende Sicht- und Denkweise weist zahlreiche Parallelen zum Picturesque auf. Banhams Text mit dem bissigen Titel «Revenge of the Picturesque»[13] fasst die Polemiken von 1945 bis 1965 zusammen und zeigt, dass die Positionen weit weniger voneinander abwichen als ursprünglich verhandelt, wenn er von der von der «uneingestandenen Picturesqueness der erklärten Gegner des Pittoresken» spricht. Den Verfechtern des New Brutalism und jenen des Picturesque gemein war ein populärer respektive «anthropologischer Ästhetizismus»[14] – der nichts desto trotz höchst elitär war, weil er einen elitären sozialen Status sowie eine distanzierte Perspektive voraussetzte. Sein intellektuelles Anliegen für Gewöhnlichkeit und Verständlichkeit sollte aber für die Popbewegung der Sechziger Jahre richtungsweisend werden. Zur gemeinsamen Basis gehörte auch das Postulat einer sozialpolitischen Ethik.[15] In diesem Zusammenhang betonten beide Seiten die Bedeutung des ‹Gefühls› und der ‹Imagination›. Während Pevsner 1956 postulierte «Similarly the Picturesque belongs as much to the side of fantasy as to the side of intelligently understood function»,[16] verlangte Peter Smithson am CIAM Kongress im Jahre 1959 in Otterlo: «Perhaps you can say the style is picturesque, but maybe the style is more than picturesque, maybe it is an organizational picturesqueness – now this is where I think the whole congress is going to focus – it expresses in direct architectural terms the way of life that these people have chosen, it is a style problem.»[17] Peter Smithson verlangte mit der «organizational picturesqueness» eine formale respektive architektonische Entsprechung einer bestimmten Lebenslage. Darin kommt seine spezifisch-ethische Haltung zum Ausdruck: Architektur wird ‹menschlich›,



Garden Buidling, Gebäudeecke von aussen

indem sie aus der Problematisierung alltäglicher Lebensweisen und Situationen hergeleitet wird. Die Antizipation bestimmter Lebensweisen versucht eine Ästhetik zu begründen, die dem Menschen Raum für Wahlfreiheit, Identität und Individualität lässt.[18] Das ethische Potential der Architektur besteht in der Möglichkeit, das Individuum in die Gesellschaft ohne seine Selbstaufgabe (wieder) einzugliedern. Die Ästhetik nimmt dabei die Funktion der Vermittlung auf: Sie wird zur notwendigen Voraussetzung für die Integration.[19]
Die bereits zitierten Ausführungen in der *Architectural Design* zum Garden Building unterstreichen diese Sichtweise. Der Beschreibung des Projekts ist die Lebensweise der Studentinnen argumentativ unterlegt, indem sämtliche sozialen Vorrichtungen des Hauses minutiös aufgezählt werden: Dazu gehören Lärm präventive Massnahmen, die Möglichkeit der freien Möblierung der Zimmer, die vor Peinlichkeiten schützende Miniumkleidekabine oder die grossen Fenster als Reaktion auf das unzureichende englische Tageslicht. Am Ende wird die Absicht ausgeführt, einen charakteristischen «girl's place» zu schaffen, der von den Befindlichkeiten der Mädchen ausgeht, und der gegenüber den männlich dominierten Colleges einen spezifisch femininen Eindruck hinterlassen soll. Das vorgestellte Gitterwerk wird als ‹Yashmak› (Schleier) bezeichnet, der die Mädchen vor körperlicher Exponiertheit aufgrund der raumhohen Verglasung abschirmen soll.[20]

Gewöhnlich und magisch

«[...] an art form of ordinary life and ordinary objects with an eye that sees the ordinary as also magical».[21] Das Zitat der Smithsons beschreibt eine Wahrnehmungsweise, welche dem Gewöhnlichen höhere Qualitäten zuspricht. Das Interesse am Gewöhnlichen erklärt sich zunächst durch eine pragmatische Haltung, die auf eine Knappheit der verfügbaren Mittel in der Nachkriegszeit reagiert. Sie ist aber auch als Reaktion auf eine elitäre Moderne zu sehen, welche in ihren emanzipatorischen Absichten zuweilen Realitäten schuf, in der Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit aus dem Wahrnehmungsraster fielen. Der englische Gegenentwurf ist insofern anders, als er zwar auch visionär, aber zugleich realistisch ist: realistisch im Sinne einer nicht beschönigenden Beschäftigung mit Wirklichkeit und visionär, als daraus eine neue Ästhetik entwickelt werden soll. Diese pragmatisch-idealistische Haltung, die zunächst ‹New Brutalism› und später auch ‹as found› benannt wurde, ist direkt und unvermittelt und steht hinter rohen, mehrdeutigen und überraschenden Entwürfen.
Das magische Moment beschreibt die Kraft der Imagination, die dem Gewöhnlichen ein Potential zuschreibt, das über den eigentlichen Wert des Gegenstandes hinausreicht. Die Fiktion, welche das Vorgefundene liefert und schliesslich in der Architektur entsteht, ist aber nicht beliebig, sondern bleibt – durch die Rückkoppelung an das Vorgefundene – Kontext bezogen.[22] Eine in mancher Hinsicht affine Wahrnehmungsweise ermöglichte im England des 18. Jahrhunderts Natur als

Upper Lawn Pavillion, Sommer 2005

Landschaft zu begreifen respektive Natur als eine bildhaft-ästhetische Erscheinung zu erkennen. Voraussetzung dazu ist – gemäss den ‹dilettantischen› Theoretikern des 18. Jahrhunderts[23] – eine radikale Akzeptanz der Wirklichkeit in ihrer vollen Komplexität, Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit sowie die Zurückweisung einer idealisierenden, durch die Klassik geprägten Wahrnehmung. Diesen Eigenschaften – die sogar das ‹Hässliche› umfassen können[24] – wird im 18. Jahrhundert erstmals ästhetisches Potential zugesprochen. Das Picturesque wird zur Kunst, die kleinen und versteckten ästhetischen Qualitäten herauszuarbeiten. Gerade im didaktischen Prinzip des ‹Sehen-lernens›[25] liegt eine zentrale Leistung des Picturesque, wenn Pevsner schreibt: «Their [Price and Knight] message was: Keep your eyes open. See, analyse what impresses you, and for what reason.»[26] In diesem Sinn liegt auch den Fotografien von Nigel Henderson, die das Londoner East-End-Quartier Bethnal Green in seinem rohen und unbekannten Alltag dokumentieren,[27] eine pittoreske Wahrnehmung zugrunde,[28] welche wiederum die brutalistische Ästhetik der Smithson wesentlich und erklärtermassen beeinflussten.[29]

Die von den Smithsons gemeinsam mit Nigel Henderson und Eduardo Paolozzi konzipierte Ausstellung *Parallel of Life and Art* im Jahre 1953[30] zeigte neben den eigentlichen bildlichen ‹Rohstoffen› auch ein bemerkenswertes künstlerisches Verfahren, welches als Montage bezeichnet werden kann. Das Konzept der Ausstellung, das Banham zum «locus classicus»[31] des New Brutalism erhob, bestand darin, unterschiedliches, nicht ausschliesslich ‹künstlerisches› Bildmaterial aus dem alltäglichen Leben hierarchielos nebeneinander aufzuhängen, um so die Grenzen zwischen den ‹Disziplinen› – zwischen Leben und Kunst – zu verwischen und über die Gegensätzlichkeit und Widersprüchlichkeit seiner Inhalte einen ästhetischen Wert zu schaffen. Folgerichtig ist die Erkenntnis der Smithsons, dass Kunst eher aus einem Akt des «Wählens» als aus einem Prozess der «Gestaltung» resultiere.[32] Gleiches gilt wiederum für die ‹Dilettanti› des 18. Jahrhunderts: Sie suchten das Picturesque zunächst in der Wirklichkeit, das heisst sie ‹wählten› ihrer Vision entsprechende Landschaften.[33] In einer solchen künstlerischen Praxis werden die Grenzen zwischen den Elementen nicht aufgehoben, sondern zunächst als solche artikuliert: wie bei der Fotomontage – einem Medium, dass die Smithsons beherrschten und immer wieder verwendeten –, bei der unterschiedliche Bestandteile unvermittelt miteinander verknüpft werden. Das Moment des Unüberbrückbaren besteht gleichzeitig mit dem der Vermittlung.

In dieser synthetischen Dimension liegen ein wesentliches Charakteristikum und gleichzeitig ein grosses Potential der pittoresken Wahrnehmungsweise. Uvedale Price (1747–1829) beschrieb dahingehend die herausragenden Eigenschaften einer pittoresken Szenerie in der Komplexität der Disposition und im Variantenreichtum der Formen: «According to the idea I have formed of it, intricacy in landscape might be defined, that disposition of objects, which, by a partial and uncertain concealment, excites and nourishes curiosity. Variety can hardly require a definition, though from the practice of many layers-out of ground, one might suppose it did. Upon the whole, it appears to me, that as intricacy in the disposition, and variety in the forms, the tints, and the lights and shadows of objects, are the great

Garden Buidling mit Blutbuche, Sommer 2005

characteristics of picturesque scenery.»[34] Zu einer pittoresken Gestaltung der Landschaft gehörten unerwartete, plötzliche Erscheinungen, welche in ihrer Gegensätzlichkeit die Neugierde des Betrachters wecken und erhalten sollten. Die ungezwungene, natürlich anmutende Komposition von Gegenteiligem sei Sinnbild des Pittoresken: «The opposite character – an emblem of the picturesque», so eine Kapitelüberschrift bei Price.[35] Auch wenn bei Price nicht von Montageverfahren gesprochen wird, so besteht dennoch im Sehenwollen respektive Arrangieren von gegensätzlichen Elementen zu einem sinnvollen Ganzen eine strukturelle Parallele dazu.

Die Montage ist ein wiederkehrendes künstlerisches Verfahren im Werk der Smithsons.[36] Das wohl emblematischste Projekt in dieser Hinsicht ist ihr Wochenendhaus Upper Lawn Pavilion in Wiltshire.[37] Die Smithsons kauften dort die Ruine eines ehemaligen Gehöfts und bauten auf die bestehenden Sockelmauern eine pavillionartige Struktur, wobei alte und neue Elemente ihre Autonomie behalten, sich aber gleichzeitig zu einem sinnvollen, neuen Ganzen verklammern. Die dahinterstehende Haltung scheint einer Forderung von Pevsner zu entsprechen, der in Bezug auf pittoreske Herangehensweise verlangt: «[...] instead of creating variety, [the architect] has to achieve it by means of a mixture of what he finds on the site and has reasons to preserve, with what he designs himself.» Und weiter: «[...] but [makes the architect] at the same time sensitive to the character of a site and the character of what he finds standing on it when he starts.»[38] Auch im Garden Building behalten die einzelnen architektonischen Elemente weitgehend ihre Autonomie – beispielsweise können Fassade und Innenraum weitgehend unabhängig voneinander beschrieben und verstanden werden –, erzeugen aber gleichzeitig eine in sich geschlossene Einheit. Ähnliches lässt sich auf städtebaulicher Ebene von Gebäude und Landschaft behaupten: Das stereometrische klare, gläserne Haus steht unvermittelt auf der ‹lawn› gegenüber einer grossen Blutbuche, braucht aber eben diese bestehenden und – wenn man so will – gewöhnlichen Elemente für seine Verständlichkeit.

Imaginierter und realer Kontext

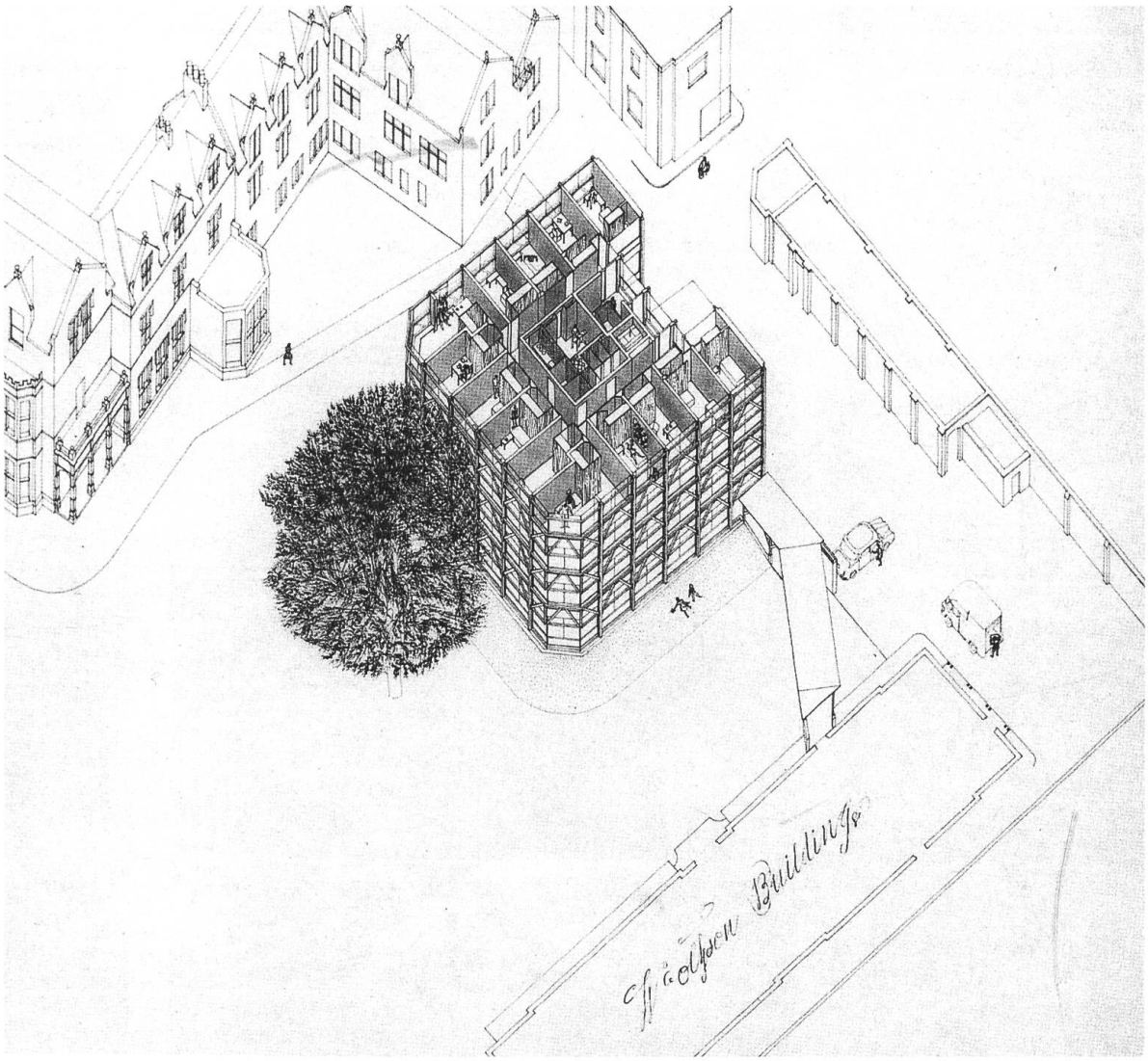
«It would seem as if a building today is only interesting if it is more than itself; if it charges the space around it with connective possibilities.»[39] Die skizzierte Wahrnehmungsweise, die dem Vorgefundenen und Gewöhnlichen auch ‹Magisches› zuschreibt, umreisst in Bezug auf den entwerferischen Umgang mit dem Kontext – wobei von einem umfassenden Kontextverständnis ausgegangen werden muss – eine wechselseitige Rückkopplungsmechanik. In diesem Prozess bietet der Kontext zwar zwingend die ersten Anhaltspunkte, doch zielen diese weniger auf eine unmittelbare städtebauliche und architektonische Formfindung als vielmehr eine modell- oder – wie beschrieben – bildhafte Vorstellung über eben diesen Kontext:

Chiswick House and Garden, Sommer 2005

Damit wird dem realen, ‹äusseren› Kontext ein imaginärer, ‹innerer Kontext› (eine Idee vom Ort) überlagert, wenn nicht gar überblendet; denn der reale Kontext erhält erst über die gebaute, aus der imaginierten Kontextvorstellung entwickelte Architektur seine eigentliche, zumindest eindeutigere Prägung. (Die Vorstellung eines imaginären ‹Kontextes› kann einen im weitesten Sinne einen kulturgeschichtlichen Hintergrund (modellhaft) oder eine mimetische Dimension (bildhaft) besitzen.) Das einleitende Zitat beschreibt die Wirkung dieses Verfahrens: Der umgebende Raum wird mit verbindenden Möglichkeiten ‹aufgeladen›, die Imagination formt den realen Kontext. Auch die Anlage Chiswick House and Gardens[40] westlich von London kann als das Ergebnis eines solchen Kontextverständnisses betrachtet werden. Hier wurden Skulpturen, Statuen sowie eine neo-palladianische Villa bildhaft in die Landschaft ‹montiert›, um diese Landschaft mit aufklärererischen, humanistischen Ideen aufzuladen.[41]

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Anlagen respektive Voraussetzung für die beschriebene Wirkung ist ein Modellcharakter. Dieser Charakter entsteht nicht nur durch die miniaturisierenden Dimensionen der Anlagen, sondern vielmehr durch die Tatsache, dass jedes Element ein singuläres Ereignis darstellt, welches jeweils gleichsam als Zeichen über seinen primären Inhalt auf die gesuchte Kontextvorstellung verweist und gewissermassen eine übergeordnete Ordnung ‹im Kleinen› repräsentiert (‹Campo-dei-Miracoli-Effekt›). Beim Garden Buidling wird – in Folge der mimetischen Komposition der Fassade und der Orientierung auf die Landschaft – auf ein ideales Verhältnis von Landschaft und Architektur verwiesen, das zurück ins 18. Jahrhundert verweist: die Wiese auf den Landschaftspark, der Baum auf die Natur und die Architektur auf eine Kultur in Einklang mit der Natur. Beim Chiswick House ist der Modellcharakter weniger abstrakt und direkter lesbar: Hier ‹verschwindet› die Physis der einzelnen Monumente und Architekturen geradezu hinter den Verweisen auf aufklärererische, humanistische Ideologien. «In Chiswick ist die Selbstdarstellung der ‹moral architecture› als Modell für eine gesamte nationale Reformarchitektur sogar zum primären Anliegen geworden.»[42]

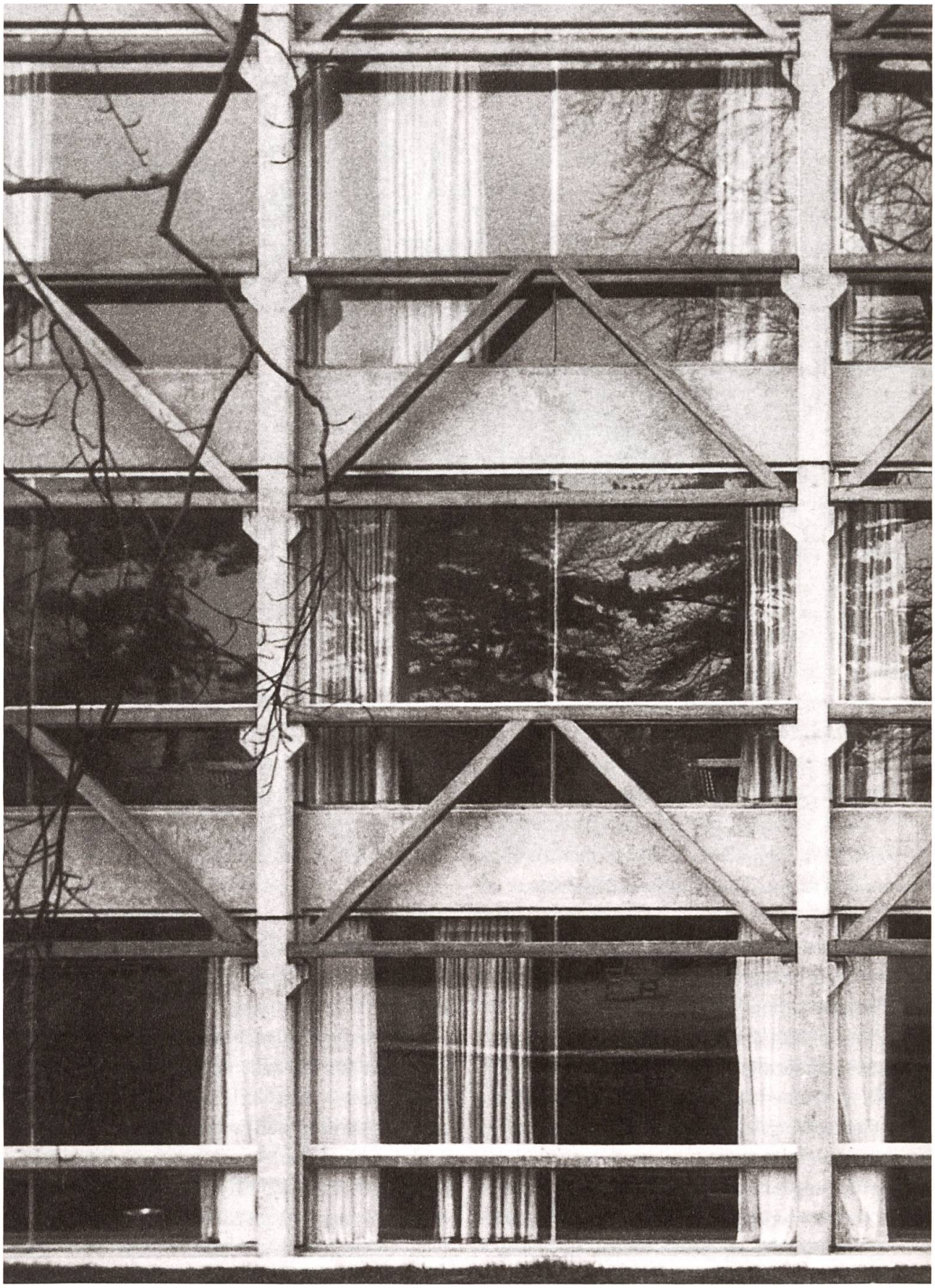
Im Fall des Garden Building in Oxford ist auch die Architektur konsequent aus diesen Prämissen entwickelt worden, denn abgesehen von seiner Namensgebung weist auch der Bau selbst zahlreiche architektonische Anleihen an Gartenbauten auf: Die Volumetrie des Garden Building erinnert mit seinen gekröpften Ecken an einen überdimensionalen Erker, der in die ‹Landschaft› ausgreift; wobei die städtebauliche Figur und Materialisierung mit einer deutlich unterschiedenen Garten- und Strassenseite eine solche Lesart unterstützen: Während die Gartenseite vollständig verglast wurde, bleibt die Strassenseite bis auf einen volumetrischen Einschnitt zur Belichtung des Treppenhauses grösstenteils mit Mauerwerk verschlossen. Im Unterschied zu den bestehenden Trakten, die den Garten auf der nordöstlichen Seite begrenzen, ist das Garden Building in den Garten hineingestellt und damit Teil dieses Landschaftsraums. Damit wird der bestehende Garten mit seinen landschaftlichen Elementen (Bäumen und Wiese) um ein architektonisches Element erweitert. Bedenkt man, dass architektonische Elemente wie etwa Brückenbauten, Tempelanlagen, Pavillonstrukturen oder palladianische Villen im (frühen) englischen Landschaftsgarten charakteristische Bestandteile des Land-



Garden Building, Axonometrie der Smithsons

schaftsraumes darstellten, so wird plausibel, dass ein derartiger ‹imaginärer Kontext› die Smithsons zur Idee des Garden Building geführt haben muss. Damit wird der bestehende Park nicht nur erweitert, sondern gewissermassen vervollständigt. Es wird eine ideelle Brücke zum englischen Landschaftspark geschaffen und der Bau kulturgeschichtlich verortet.

Die Verbindung zwischen Architektur und Landschaft wird in der Ausbildung der Fassade weiter intensiviert. Ein den verglasten Seiten vorgeblendetes Gerippe aus Betonstützen mit Konsolen trägt ein massives Stabwerk aus roher Eiche. Das Gerippe offenbart ein mimetisches Entwurfsverfahren, wobei die grosse, bestehende Blutbuche als Vorbild für die Konstruktion diente: Die Stützen mit den Konsolen erinnern an stilisierte Baumstämme, aus denen hölzerne Stäbe herauswachsen – es entsteht gleichsam das Bild eines architektonisierten Astwerks. In seiner Funktion als Geländer und Sturz verleiht es dem Blick nach aussen auf die Landschaft eine visuelle wie auch vermittelnde und verbindende Stütze. Schliesslich spiegelt sich das Astwerk des Baumes im Glas der Fassade und blendet Vorbild und Abbild ineinander.



Garden Building, Fassade

1 In der Publikation fehlen die Angaben zu den Autoren, doch muss davon ausgegangen werden, dass die Smithsons den Text selbst verfassten. Smithson 1968, S. 479f.
2 Vgl. hierzu Smithson 1982.
3 Van Heuvel 2003, S. 18.
4 «The next step is to make what is ‹out of the window› respond to the real functional needs. And the word ‹functional› must now include the so called ‹irrational› and symbolic values.» Zitat aus Smithson 1982, S. 82.
5 Damit ist ganz allgemein eine Identifikation, Identität und Verständlichkeit moderner Architektur gemeint. Solche Bestrebungen bestanden in der Nachkriegszeit nicht nur in England oder Schweden, sondern auch in vielen anderen europäischen Ländern. Es kann hier nicht weiter auf dieses grosse Thema eingegangen werden.
6 Pevsner 1956. Der Text basiert auf einer erweiterten Fassung der Reith Lectures, welche im Herbst 1955 auf BBC gesendet wurden.
7 Gunnar Asplund galt Pevsner und der Architectural Review als Wegbereiter des ‹New Empiricism›. Die Ablehnung der Brutalisten ist mit dem bissigen Ausspruch «William Morris war ein Schwede» von James Stirling (1926–1992) in die Geschichte eingegangen.
8 Vgl. hierzu Cullen 1964 (**Townscape**) oder Pevsner 1959 (**Roehampton. LCC Housing and the Picturesque Tradition**).
9 Auf die Projekte und Theorien wird an dieser Stelle nicht eingegangen.
10 Frampton 1995, S. 224.
11 Ebd. S. 223.
12 Banham 1968, S. 265f.
13 Ebd. S. 273.
14 Frampton 1995, S. 224.
15 «Was jedoch die Smithsons damals unter Brutalismus verstanden, schloss zweifellos eine sozialpolitische Ethik ein, der sie seinerzeit ebensoviel Bedeutung beilegten wie der formalen architektonischen Ästhetik.» Zitat aus Banham 1966, S. 48.
16 Pevsner 1956, S. 186.
17 Die Forderung wurde bei einer Diskussion um das Einfamilienhaus auf Mercer Island des amerikanischen Architekten Wendell H. Lovett geäussert. «Ciam '59 in Otterlo. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge». In Joedicke 1961, S. 52.
18 Williams Goldhagen 2000, S. 75–95, hier S. 81.
19 Zum Verhältnis zwischen Ethik und Ästhetik in der architektonischen Disziplin siehe Leach 2005, S. 135f, hier S. 141.
20 Smithson 1968, S. 479f.
21 Zitiert nach van der Heuvel, Risselada 2004, S. 9.
22 Welsch 1988, S. 113.
23 Der ‹Dilettantimus› besitzt in England eine grosse Tradition und meint die nicht-professionelle Beschäftigung von Liebhabern mit unterschiedlichsten Themen aus Wissenschaft und Kunst. Nicht zufällig fällt auch die Gründung der ‹Society of Dilettanti› ins 18. Jahrhundert (1732). Die grosse Gemeinsamkeit der ‹Dilettanten› war ihre Bewunderung für Italien und das Erlebnis einer ‹Grand Tour›.
24 Vgl. hierzu Price 1810, Kap. IX, S. 187f.
25 Dabei wurde häufig das Cicero-Zitat «Quam multa vident pictores in umbris et in eminetia, quae nos non videmus.» («Wievieles mehr sehen die Maler im Schatten und im Licht, das wir nicht sehen.») herbeigezogen; nach Kemp 1990, S. 102f., hier S. 107.
26 Pevsner 1954, S. 228.
27 Abbildungen der sozialdokumentarischen Fotografien von Henderson finden sich in Lichtenstein, Schregenberger 2001, S. 84f.
28 Kemp unterscheidet in seinem Aufsatz «Images of Decay: Photography in the Picturesque Tradition» vier verschiedene pittoreske Annäherungen zum Thema des Verfalls in der Photographie. In der vierten geht es um die Darstellung von Schmutz, Zerstörung, Zusammenfall und funktionalem Versagen als Bedingung des menschlichen Lebens; vgl. Kemp 1990.
29 Ästhetische Erfahrung dürfe die Begegnung mit Armut nicht scheuen. Solche Begegnungen müssten zur Aneignung eines höheren Bewusstseins für solche Bedingungen eingefordert werden. Die sozialdokumentarische Fotografie hat nach Wolfgang Kemp die pittoreske Betrachtungsweise für ihre eigenen sozialkritischen Anliegen instrumentalisiert; vgl. Kemp 1990, S. 133.
30 Die Ausstellung fand im Institute of Contemporary Arts in London statt. Zusammengestellt wurde sie vom Fotografen Nigel Henderson (1917–1985), dem Künstler Eduardo Paolozzi (1924–2005) sowie den Architekten Alison und Peter Smithson.
31 Lichtenstein, Schregenberger 2001, S. 31.
32 Ebd. S. 31.
33 Gilpin 1996 [1786].
34 Price 1810, S. 22f.
35 Ebd. S. xxviii, Text auf S. 342f.
36 Dies belegen nicht nur die aussergewöhnlichen Pläne und Visualisierungen, die mit unterschiedlichen grafischen Mitteln arbeiten, sondern auch ihre Bauten oder der Beitrag für die Triennale im Jahr 1968 in Mailand.
37 Vgl. hierzu Krucker 2002.
38 Pevsner 1954, S.229.
39 Dem Zitat der Smithsons folgt eine längere Auseinandersetzung mit Mies van der Rohes reduktionisch-formalistischer Haltung des ‹less is more›, dessen Suche nach dem ‹Essentiellen› als eine Suche nach Eigengesetzlichkeiten innerhalb des Projektes, also als nach innen gerichtet bezeichnet werden kann, um dem eine eigene, geradezu konträre Haltung entgegenzusetzen, die nach aussen orientiert ist und die mittels Andeutungen, Anleihen oder Wiederholungen mit Mehrdeutigkeiten geradezu kokettiert; vgl. Smithson 1974, S. 36.
40 Chiswick House and Gardens wurde von Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington (1694–1753) von 1726 bis 1729 erstellt. Bei der Gestaltung des Gartens liess er sich von dem Architekten und Landschaftsarchitekten William Kent (1685–1748) beraten.
41 Vgl. hierzu von Buttlar 1982, S. 136f.
42 Ebd., S. 137.

Sergison, Bates: Mixed use development, 1999–2004, Wandsworth, London, Sommer 2005

PICTURESQUE TODAY

Talking to Jonathan Sergison

Many of the buildings we saw while travelling through southern England, have a great capacity to represent a certain idea. In some cases this capacity is even more important than the physis and materiality of the built work. Looking at the scale, the architectural design of the elements and a certain imperfection in a Palladian villa like Chiswick House, we came to the conclusion that such buildings are more than just physical structures in that they also express the idea of a classical architecture: surprisingly the image of an architecture seems to be more important than the architecture itself. Do you share this perception and do you think that this emphasis on representation is still of relevance in current British architecture?

Jonathan Sergison: I would say that there is some relevance in this question. In my opinion all architecture works with images or rather with an image language. In contemporary architecture this is rarely discussed but inescapable. When we look at something, it communicates something of its own identity. Architects have always worked with the tension between architectural language and a manipulation of formal expression.

I find it interesting that you describe buildings in terms of physical and material characteristics. We always think of buildings in these terms (among others), but our instinct is increasingly to return to a study of weight and mass. In part this is a form of resistance to the fascination with tension and lightness in high-tech architecture.

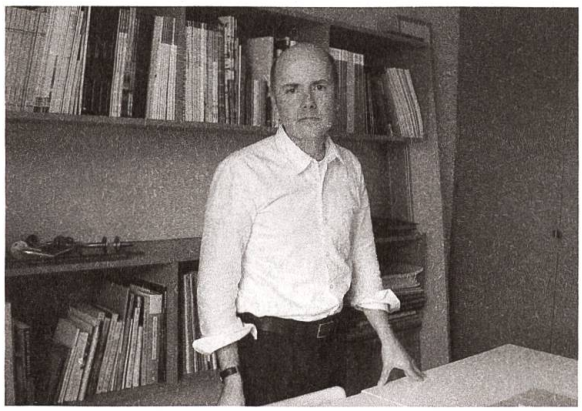
How do you find the appropriate image for a project?

The English architects Alison and Peter Smithson have been instructive here, particularly in one project, the Sugden House. I remember the time we first saw it we were drawn to the manner in which the Smithsons had gently manipulated the image of an English suburban house. The lessons we learnt from this project were important to us at a time when we were first establishing our practice. Our education had been a modernist one, as Stephen had been taught by, among others, James Gowan and Derek Walker, an architect who had planned Milton Keynes, while I had studied with Adrian Sanson, a member of the Grunt Group, and Rodrigo Perez de Arce. Stephen was also taught by David Chipperfield and I worked in his studio at a time when he was questioning the possibilities of the canon of international modernism. Perhaps in part as a reaction to our own formal education and also a curiosity about questions of place and notions of 'as found', in our first two buildings we proposed an image language that directly works with an interpretation of context. The public house in Walsall attempts to make reference to the large abstract, often black industrial sheds that surround the city. The double house in Stevenage re-interprets the ubiquitous English semi-detached house. Experience has shown us that situations are not as permanent as one might expect. We have also found that what we think is obvious in the image of a building is not universally understood by the building's users and this has led us to be freer and bolder with the images we employ in our projects.

We think that the sense of the picturesque goes beyond the meaning of representation. Peter Smithson for instance used the term to explain relevant aspects of his work and related it strongly to ethics in architecture. Therefore, we think that a revised definition of the picturesque should contain both aspects: aesthetics and ethics.

I broadly agree with what you are saying, inasmuch as all movements in architecture have a close relationship between ethics and aesthetics – although sometimes they are not aware of this. In my own definition, or rather understanding, the picturesque represents a man-made evocation

of a state of naturalness. Of course, this is a form of manipulation, but in landscaping terms it could not be further removed from the French tradition of landscape, which is all about a powerful controlling of not only the way plants are planted and how they can grow (pleaching, pruning, coppicing, etc.) but also man's (small) place within a vision of landscape.
I realise that the picturesque attitude was extended to inform the manner in which the towns and cities of England grew and developed. At times they defy any sense of being planned, although really some form of control always existed.
And, I must say, we are in so many ways a product of a lifetime's exposure to this tradition.



One of the major strengths of the picturesque, as we see it, is the ability to synthesize completely different elements or qualities in one composition. This is more than just a montage of its elements and we would say that it applies not only to the 18th century but also to the 20th, especially in the work of the Brutalists.
I find the connection you are making between the picturesque and Brutalism an interesting one in that they both work with a sense of controlling different elements. And this is, as you suggest, more than just compositional; it has implications for urban planning, it involves a material understanding and, above all, an interest in experience. A helpful example to make this point is the Upper Lawn Pavilion. The garden was proposed by the Smithsons as the embodiment of the Brutalist landscape. And the landscape of artificial, natural-looking mounds at Robin Hood Gardens perhaps most explicitly suggests a connection between Brutalism and the picturesque.

The Upper Lawn Pavilion is also a composition consisting of a ruin and a new structure. The term picturesque could also mean a union between the existing context and the new building. In this respect it is also very close to a popular architecture. Your Walsall project, for example, is popular among both professionals and the general public. And we know that pop architecture has often been misunderstood by the public. That was also a problem of the Smithsons. They wanted to be popular but in fact they were very intellectual and not understood at all. How do you deal with this problem?
With some difficulty, frankly. We do not intend to be too challenging, too polemical. We hope what we do will be understandable, communicable, rather than merely challenging. Without wishing to sound pretentious, we do understand that the direction we have chosen to take, which involves teaching and writing, is at times misunderstood. The Smithsons do offer an example here, and we find their writing to be inspiring. They frequently encountered criticism. In some ways, their character did not help, but in Britain there is a general unease with an approach that is perceived as too intellectual. You mention Pop – I think this originated from an anti-intellectual tendency.
The dilemma you suggest requires us to deal with the context in which we live and work in this country, which is often challenging, to say the least. It also explains why we find it necessary to escape to parts of continental Europe where we encounter more support for the way we want to practice. I am happy that we do have alternatives.

—

Talking to Adam Caruso

Do you think that the picturesque as an aesthetic category is still of relevance in current English architecture?
Adam Caruso: That is a very broad question, but I think that the idea of the picturesque is still a powerful formal strategy. Though, if you called people's work picturesque in England, they

would get offended, but we wouldn't. I think that when you make architecture or landscape you are making a picture and there is nothing wrong with that, and the amazing thing about architecture or landscape architecture is that you are changing or intervening in reality much more than when you make a painting that hangs in a room. The idea of a picture that more or less people hold in their heads is a very powerful way to communicate.

How do deal with that notion in your daily business, do you work with pictures?
We have always worked like that. When Peter and I talk about a design it's always in terms of: You know that building... It is about what it looks like, what it feels like, and not so much about what it signifies. I guess lately the references are becoming more eclectic. Historical examples have had a major effect on the work. Maybe half of that is because one wants to be provocative and in the British context the discourse is so thin that one wants to be more and more shocking.

How do you find a picture for a certain project?
Mainly it's about memory: during one's travels one sees things that are memorable, and actually, most of the amazing places I've been are memorable because of their old buildings. However, sometimes you can be very influenced by a photograph and using photography as a reference source is quite picturesque isn't it? What is so powerful about photography is how you define the content by choosing, by framing the image. In our teaching we use a lot of photography to understand the qualities of the site and to communicate the character of a project.

How would you define the meaning of picturesque? On the one hand you are saying that it is associative and about remembering, and on the other you are suggesting that it is also something that is consciously composed. In one of your statements in the competition for the Landesmuseum in Zurich, you talked about the issue of the picturesque as part of a composition.
Do you know Standen by Philip Webb? What I love about that house is that you can't tell if it is new or old. The composition is picturesque, it is non-classical, but still it is controlled and rigorous. Webb was such a rigorous architect, the way tectonics have been used in the interiors is almost didactic, the way almost every room has a beam in the middle of its ceiling except for the biggest and most important room, which finally has three bays. Webb was an intellectual architect, and yet he was also eclectic. There is plenty of rhetoric but it all has a purpose. I think it is at the level of making pictures that a house is like that, that one material feels sympathetic and appropriate while another does not. Of course perceptions do change- We have a lot of difficulty now in this country, because the orthodoxy is to make buildings that are all glass; somehow for politicians an all glass building stands for progress and social transparency. We just had a big discussion about our building in Nottingham because it is not all glass; it has ornament and colour, things that I thought would be accessible and popular.

You have said that you want to evoke emotions. Are these emotions somehow related to the picturesque?
Yes, emotions can arise from the image of a project, or from its materialisation, and most often through a combination of the two. Brick can be deployed to make a room with a very strong, interior character, and brick is how you make houses in London.

Do you believe that people will eventually understand?
Take a building like the thermal baths in Vals. Before I visited, I thought that I would not like it so much; it seemed too contrived and not 'real' enough. After experiencing it, on holiday with my family, I realized that it was exactly like being in a bath in Budapest or in Istanbul; it's the same experience of being in a stone room, which is hot or cold. When I'm in Vals, submerged in the water, I cannot stop myself from running my wet hands along the wall and watching the water evaporate from the surface of the stone. You are in the water without much clothing on, and this strong engagement with temperature and water in all of its states emphasises the sensual. The building exploits these things and I think it is amazing in the end. It is completely about the body and about the traditions of the hammam and the Roman bath. This is a kind of figural architecture where the picture and the haptic envelop you in a memorable experience.

Talking to Tony Fretton

Visiting the southern part of England and looking for architectural peculiarities, we've detected – very broadly speaking – two salient formal directions. One is related to Classicism while the other is more related to vernacular or informal architecture. We observe both tendencies in your work. How do you decide on one or the other position in a project and how do you change your position from project to project?
Tony Fretton: Because I am English I think and work empirically, starting from experience, particularly from sensory observation, rather than primarily from logic, and that makes me susceptible to vernaculars. I also have an affinity to British Classicism, for example in the work of Nicholas Hawksmore, Thomas Archer and Robert Adam. Added to this is my fascination with art from Duchamp to conceptualism, which engaged with the social aspects of objects, and my tendency to see architectural objects as both works of art and cultural artefacts. Together these factors make it natural for relations to occur between buildings that I am designing and their surroundings (which I also recognise as cultural artefacts), relations that are revealed pictorially.

We are interested in a certain mentality. We suppose that the phenomenon of creating an informal architectural expression is also related to recent debates, such as the 'carefully careless'. And we assume that this debate is linked to the tradition of the picturesque in England.
The carefully careless was a comment about English insouciance in matters of dress, which Robert Maxwell took as part of the title of his collection of articles and applied to English architecture, claiming I think that it possesses informal formality.

What about the picturesque in your work?
The picturesque is something different from what I do. 'Picturing' is probably a better term for what goes on in my work. I think it's interesting to talk about how contemporary architects like Caruso St John or Sergison Bates have been attracted to the picturesque rather than to the abstract. Let's make a comparison between those architects and OMA. For instance, certain rooms of the Casa da Musica in Porto have got Portuguese tiles. For OMA the use of such a material has an ironic connotation, whereas the adjectives 'pictorial', 'pleasant', 'good looking' or 'sweet' are intriguing to people like Adam Caruso and Peter St John. Like Adam, it's very interesting to me to look at the Casa da Musica by OMA since the hall is beautifully decorated and, in fact, very original. But I have a desire to be more abstract in my work.

Do you understand the term picturesque then only in the sense of decoration or could it also be understood in a more abstract sense?
Picturesque had a theoretical basis so it was not just decorative. It was, however, about the senses, so not abstract. Faith House, a wooden building

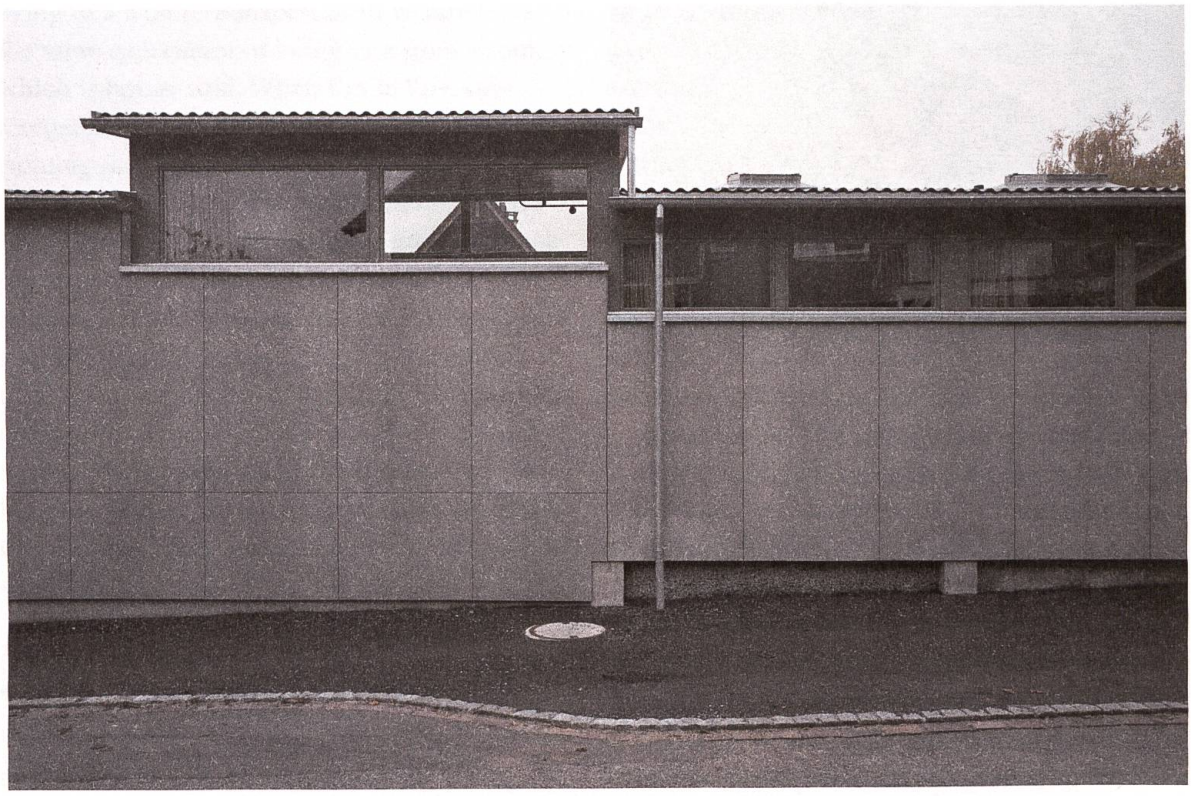
we've done in the countryside, works through mental and visual pictures to say something about the surrounding landscape and its status as a creation both by nature and human beings.

In one of the rooms of Faith House you put a circle of cut trees to create a contemplative environment. We would call the making of that harmonious union between nature and architecture a picturesque method.

I think that picturesque landscape designers in 18th century in England felt that they were in touch with natural truths. I am more inclined to Picasso's view that art is not the truth, but a lie that lets you see the truth, except I don't even think in terms of truths. I suppose I believe in the need to believe. Rituals and symbols play a large part in belief and in the ways that societies negotiate with physical reality in order to make sense of it.

Objects made by creative practice, such as buildings, play a part in all of this. Faith House and its tree circle attempt to provide symbols for a multicultural society, symbols that have no fixed meaning and are therefore open to many different beliefs.

All interviews took place in London in Summer 2005 and were revised by the architects in Summer 2008.



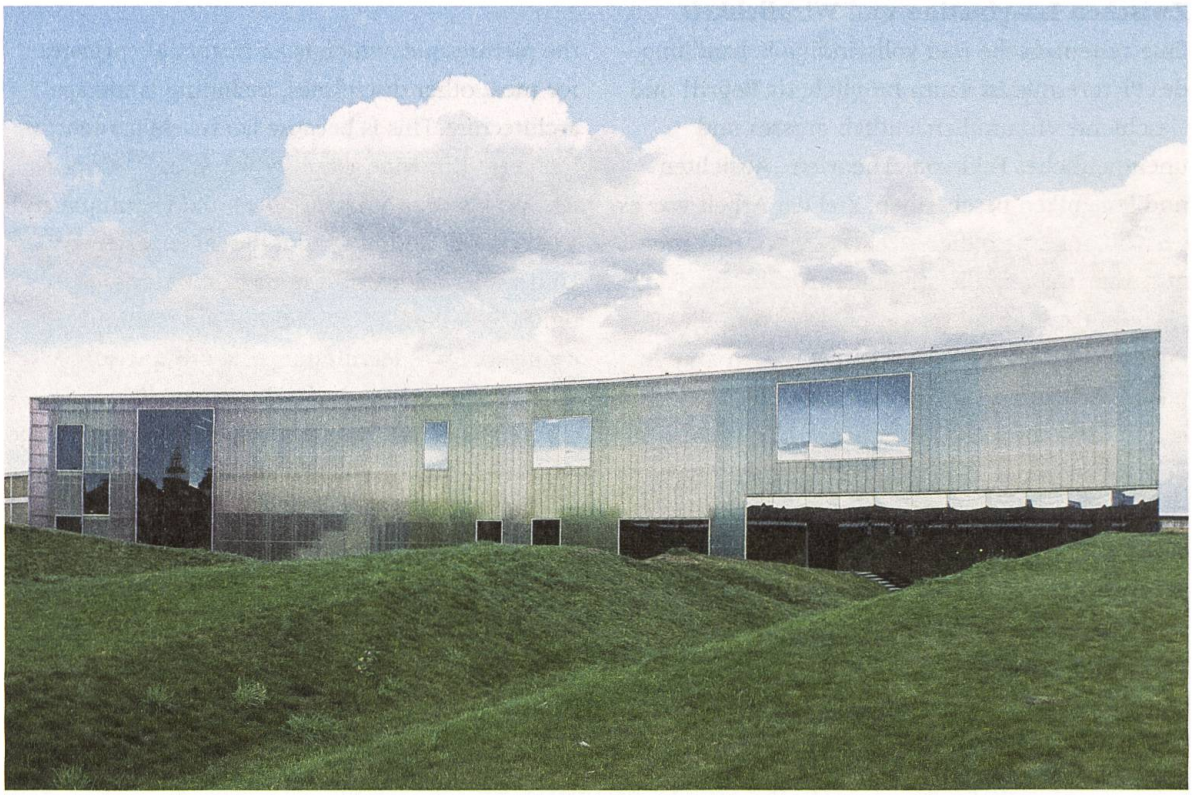
Edelaar Mosayebi Inderbitzin: Haus für einen Gärtner, 2006–2007, Hinterforst/Altstätten SG

EPILOG

Zwischen Imagination und Wirklichkeit

Eine systematische und vollständige Behandlung des Picturesque ist kaum möglich, da Begriff und Geschichte ein unübersichtlich grosses und uneinheitliches Feld von ‹Theorien›, Absichten und Polemiken beschreiben. Ziel der Arbeit war es deshalb, innerhalb dieses Feldes einzelne Aspekte herauszuarbeiten, die auf eine fortwährende Tradition des Picturesque verweisen. Die Form dieser Publikation bot dazu ein geeignetes Format: Wie neuere Arbeiten zum Thema Picturesque zeigen, laufen umfangreichere Volumen und umfassendere Ansätze an der Illusion auf, das Picturesque abschliessend erklären zu können, und führen dabei in die Beliebigkeit. Denn auf seine allgemeinste Formel gebracht – die das Picturesque als Möglichkeit beschreibt, Irrationales mit Rationalem zu verbinden oder das Irreguläre im Formalen zu begründen –, mündet das Picturesque in der einfachen Feststellung, dass beinahe alles in Kunst und Architektur miteinander in Verbindung zu bringen ist: ‹Gute› Architektur oder Kunst beinhaltet immer ‹Verschmutzungen›, die sich einer deduktiven Logik entziehen und damit ‹malerische› Aspekte aufweisen. Dieser Schwierigkeit war bereits Nikolaus Pevsner ausgesetzt, wenn er zur Legitimation des Picturesque als Basis einer (spezifisch englischen) erneuerten Moderne etwa das Werk von Le Corbusier heranzieht und auf das ‹Irreguläre› und die Qualität von Gegensätzlichem in seinen architektonischen Kompositionen hinweist. Dem Anspruch, eine für die Architektur allgemein gültige Theorie oder gar Entwurfslehre des Picturesque zu etablieren, erliegen auch zeitgenössische Autoren wie etwa John Macarthur (der dabei unter anderem auch auf Le Corbusier abstellt). Macarthur schreibt: «Teachers of architecture, then and now, maintain a degree of property in the cranky eighteenth-century concept of the picturesque, which is an historical curiosity for most other disciplines, including landscape architecture. This is because landscape gardens of the period provide a vivid illustration of important points of modern architectural technique and a concept of design for durational experience.» Und weiter: «I learnt it not as a ‹point of view› but as technique and a concept of technique. In doing so, I was learning the picturesque somewhat anachronistically, [...].»

Obschon wir uns hier darauf beschränkten, einige Aspekte des Picturesque darzulegen, und diesen Versuch als spekulativ und mit offenem Ausgang deklarierten, war es auch unsere Absicht, ein ‹entwerferisches Potential› des Picturesque manifest zu machen. Zum Ende unserer Recherche scheint der Plan, diese Absicht anhand einzelner Positionen und Projekte aus verschiedenen Epochen zu verfolgen, richtig gewesen zu sein: Das Picturesque kann bestenfalls im exemplarischen Umkreis gefasst werden und Aussagen darüber bleiben immer implizit. Dabei gibt das ‹Picturesque› selbst die Anleitung zu seinem Verständnis, indem uns klar wurde, dass sich die wesentlichen Eigenschaften weder im analytischen Ausschluss, in der Verallgemeinerung oder Abstraktion, noch in der Festlegung auf bestimmte Disziplinen beschreiben lassen, sondern sich einzig in einer umfassenden Wahrnehmung des Konkreten spiegeln und so erkennbar werden: ‹The Picturesque› ist zuallererst ein ‹Sehen-lernen›, bei dem Wirklichkeit und Imagination immer wieder neu überblendet und dabei eben ‹schöpferisch› werden. Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts haben das mit Cicero ausgedrückt: «Quam multa vident pictores in umbris et in eminetia, quae nos non videmus.» («Wievieles mehr sehen die Maler im Schatten und im Licht, das wir nicht sehen.»).

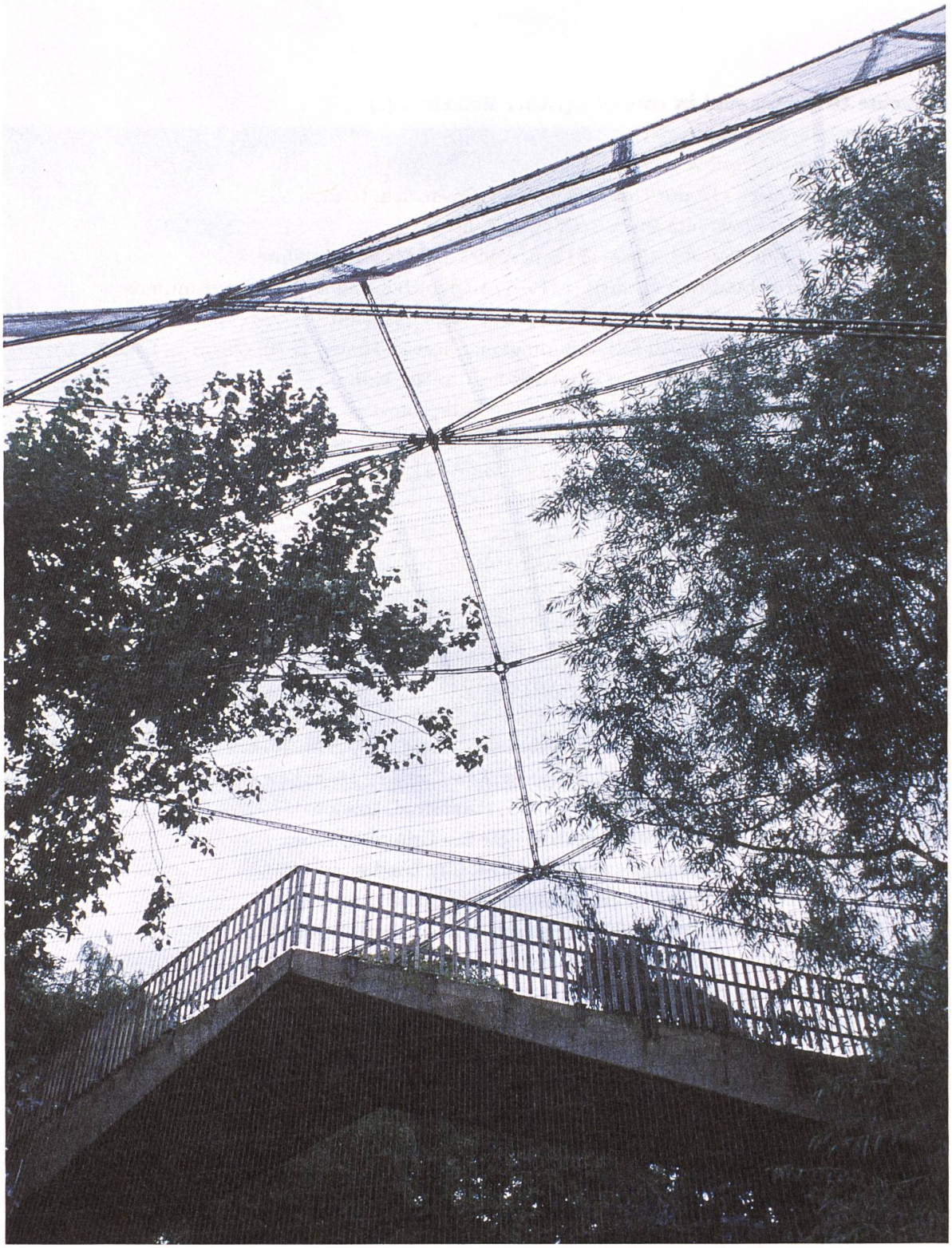


Herzog & de Meuron, Vogt Landschaftsarchitekten: Laban Contemporary Dance Center 1997–2000, London, Sommer 2005

ANHANG

Besuchte Orte (Auswahl in chronologischer Reihenfolge)

Bath Abbey, Bath, Somerset
Cathedral, Norwich, Norfolk
Inigo Jones: The Queen's House, Greenwich, 1635, Greenwich, London
Christopher Wren: St Lawrence Jewry, 1677, City, London
John Vanburgh: Castle Howard, 1699–1712, near York and Malton, Yorkshire
William Kent: Stowe Landscape Gardens, 1710–1730, near Buckingham, Buckinghamshire
Nicholas Hawksmoor: St George-in-the-East, 1729, Stepney, London
William Kent, Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington: Chiswick House, 1730, Chiswick, London
William Kent: Holkham Hall, 1731–1734, Wells-next-to-See, Norfolk
Lancelot Capability Brown: Prior Park, 1734–1764, Bath, Somerset
Henry Hoare: Stourhead, 1741–1780, Kilmington, Wiltshire
Henry Flitcroft, Henry Holland: Woburn Abbey, 1748–1761, Woburn, near Milton Keynes, Bedfordshire
Lancelot Capability Brown: Petworth Park, 1751–1764, Petworth, Sussex
John Wood: The Circus, 1755–1767, Bath, Somerset
William Chambers: The Pagoda, Kew Gardens, 1763, Kew, London
John Wood: The Royal Crescent, 1767–1775, Bath, Somerset
Robert Adam: Kenwood House, 1769, Hampstead Heath, London
Robert Adam: The Pulteney Bridge, 1769–1774, Bath, Somerset
Lancelot Capability Brown, Humphry Repton: Sheffield Park Garden, 1790, Haywards Heath, Sussex
John Soane: Sir John Soane Museum, 1814, Holburn, London
Thomas Rickman, Henry Hutchinson: New Court, St John's College, 1831, Cambridge, Cambridgeshire
Decimus Burton, Richard Turner: The Palm House, Kew Gardens, 1848, Kew, London
Richard Norman Shaw: Hampstead Towers, 1875, Hampstead, London
Philipp Webb: Standen, 1891–1894, Saint Hill, near East Grinstead, Sussex
Charles Annesley Voysey: Bishopsgate Institute, 1894, City, London
Edwin Lutyens: Munstead Wood, 1896, Munstead, near Godalming, Surrey
Edwin Lutyens: Overstrand Hall, 1899, Overstrand, near Cromer, Norfolk
Edwin Lutyens: Goddards, 1899–1900, Abinger Common, Surrey
Charles Annesley Voysey: New Place, 1899, Haslemere, Surrey
Edwin Lutyens: Tigbourne Court, 1899, Witley, near Godalming, Surrey
Barry Parker, Raymond Unwin: Letchworth Garden City, 1903, Hertfordshire
Edwin Lutyens, Gertrude Jekyll: Hestercombe Gardens, 1904, near West Monton, Somerset
Charles Holden: Midhurst Sanatorium (King Edward VII Hospital), 1905, Midhurst, Sussex
Edwin Lutyens: St Jude's Church, 1908–1910, Hampstead Garden Suburb, London
Mackay Hugh Baillie Scott: Waterlow Court, 1909, Hampstead Garden Suburb, London
Louis de Soissons, A. W. Kenyon: Welwyn Garden City, 1920, Hertfordshire
Owen Williams: Daily Express Building, 1932, London
Wells Coates: Lawn Road Flates, 1934, Hampstead, London
Berthold Lubetkin, Tecton: Highpoint I and II, 1935–1938, Highgate, London



Lord Snowdon, Cedric Price, Frank Newby: Aviary, London Zoological Gardens, 1961, Regents Park, London, Sommer 2005

Edwin Maxwell Fry: Sun House, 1935, Hampstead, London
Robert Bennett, Benjamin Wilson Bidwell: Broadway Cinema, 1936, Letchworth, Hertfordshire
Ernö Goldfinger: Houses, 1940, Hampstead, London
Ash Gorden: Stevenage, 1946–1980, Stevenage, Hertfordshire
Peter Smithson, Alison Smithson: Hunstanton Secondary School, 1949–1954, Hunstanton, Norfolk
Philip Powell, Jacko Moya: Barrington Court, 1954, Kentish Town, London
Sheffield City Council, Architect's Departement: Park Hill, 1955–1961, Sheffield, Yorkshire
Jim Ede: Kettle's Yard, 1956–1990, Cambridge, Cambridgeshire
Denys Lasdun: Luxury Flats, 1957–1961, St James, London
Peter Chamberlin, Geoffry Powell, Christof Bon: Barbican Estate, 1959–1969, London Wall, London
Martin, St John Wilson: Harvey Court, Gonville Caius College, 1960–1962, Cambridge, Cambridgeshire
James Stirling, James Gowan: Engineering Building, 1960–1963, Leicester, Leicestershire
Arne Jacobsen: St Cathrine's College, 1960–1964, Oxford, Oxfordshire
Lord Snowdon, Cedric Price, Frank Newby: Aviary, London Zoological Gardens, 1961, Regents Park, London
Denys Lasdun: Royal College of Physicians, 1961–1964, Regents Park, London
Peter Smithson, Alison Smithson: Upper Lawn, Fonthill Estate, 1961–1962, Tisbury, Wiltshire
Richard Sheppard, Robson: Churchill College, 1961–1964, Cambridge, Cambridgeshire
Denys Lasdun: University of East Anglia, 1962–1968, Norwich, Norfolk
Philip Powell, Jacko Moya: Cripps Building, St John's College, 1963–1967, Cambridge, Cambridgeshire
James Gowan: Schreiber House, 1963–1964, Hampstead, London
Peter Smithson, Alison Smithson: The Economist, 1963–1966, St James, London
Leslie Martin, Colin St John Wilson: Libraries, 1963, Oxford, Oxfordshire
James Stirling: History Building, 1964–1966, Cambridge, Cambridgeshire
Denys Lasdun: Charles Wilson Building, 1964–1967, Leicester, Leicestershire
Powell, Moya: Blue Boar Quad building, Christ Church College, 1965–1968, Oxford, Oxfordshire
Philip Powell, Jacko Moya: Picture gallery at the Christ Church, 1968, Oxford, Oxfordshire
Peter Smithson, Alison Smithson: Robin Hood Gardens, 1966–1972, South Bromley, London
Denys Lasdun: Royal National Theatre, 1967–1976, South Bank, London
Peter Smithson, Alison Smithson: Garden Building, St Hilda's College, 1967–1970, Oxford, Oxfordshire
James Stirling: Florey Building, Queens College, 1968–1971, Oxford, Oxfordshire
James Stirling: Olivetti Training Center, 1969–1973, Haslemere, Surrey
Richard Rogers: Lloyd's Building, 1979–1984, City, London
Peter and Alison Smithson: Second Arts Building, University of Bath, 1979–1981, Bath, Somerset
Peter and Alison Smithson: Arts Barn, University of Bath, 1980–1990, Bath, Somerset
Peter and Alison Smithson: School of Architecture, University of Bath, 1982–1988, Bath, Somerset
Tony Fretton: Lisson Gallery, 1992, London
Jacques Herzog, Pierre de Meuron: Tate Modern, 1994–2000, South Bank, London
Adam Caruso, Peter St John: Bethnal Green Museum of Childhood, 1997–2000, Bethnal Green, London
Jacques Herzog, Pierre de Meuron: Laban Contemporary Dance Center, 1997–2000, Creekside, London
Jonathan Sergison, Stephan Bates: Mixed use development, 1999–2004, Wandsworth, London
Tony Fretton: Red House, 2001, Chelsea, London

Bibliografie

John Macarthur, *The Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities*, New York 2007

Kerstin Walter, *Das Pittoreske. Die Theorie des englischen Landschaftsgartens als Baustein zum Verständnis von Kunst der Gegenwart*, Worms 2006

Sam Smiles, *The Turner Book*, London 2006

Irina Davidovici, «Andersartigkeit und Tradition», in: *Werk, Bauen + Wohnen* 5 (2005), S. 18–23

Bruno Krucker, «Im Alltäglichen verwurzelt. Zur Architektur von Jonathan Sergison und Stephan Bates», in: *Werk, Bauen + Wohnen* 5 (2005), S. 4–11

Neil Leach, «Less aesthetics, more ethics», in: Nicholas Ray (Hg.), *Architecture and its Ethical Dilemmas*, London/New York 2005, S. 135–142

Nadine Olonetzky, «Sensationen der europäischen Gartengeschichte. Eine chronologische Stichwortsammlung», in: *du* 6/7 (2005), S. 81–89

Sergison Bates architects. Brick-work. Gewicht und Präsenz, Zürich 2005

Dirk van der Heuvel, Max Risselada (Hg.), *Alison and Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam 2004

John Dixon Hunt, *Der malerische Garten. Gestaltung des europäischen Landschaftsgartens*, Stuttgart 2004

Cathrine Spellmann, Karl Unglaub (Hg.), *Peter Smithson. Conversation with students*, New York 2004

Hans Frei, «Poetik statt Fortschritt. Ein Blick in die Naturgeschichte der Architektur», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26./27. Juni 2004, S. 69

Alison Smithson, Peter Smithson (Hg.), *The Charged Void: Urbanism. Alison and Peter Smithson*, New York 2004 [2001]

Michael Forsyth, *Bath*, New Haven/London 2003

Jonathan Sergison, Stephan Bates, «Six lessons learnt from Alison and Peter Smithson», in: *L'architecture d'aujourd'hui* 344 (2003), S. 74ff.

Dirk van Heuvel, *Team 10 and its Topicalities*, 2003 www.team10online.org

John Phibbs, «The Englishness of Lancelot Capability Brown», in: *Garden History* 2 (2003), S. 122–140

Bruno Krucker, *Komplexe Gewöhnlichkeit. Der Upper Lawn Pavillon von Alison und Peter Smithson*, Zürich 2002

Claude Lichtenstein, Thomas Schregenberger (Hg.), *As found. Die Entdeckung des Gewöhnlichen*, Zürich/Baden 2001

David Watkin, *English Architecture*, London 2001

Joan Clifford, *Capability Brown*, Princes Risborough [1974] 2000

Thomas Dyckhoff, «Die authentische Landschaft. Architektur und Staatsbürgerschaft im Nachkriegsengland 1945–1951», in: Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.), *Die Architektur, die Tradtion und der Ort. Regionalismen in der europäischen Stadt*, Stuttgart 2000, S. 111–143

Rosalind Krauss, *Die Originalität der Avantgarde*, Amsterdam 2000

Sarah Williams Goldhagen, «Freedom's Domiciles: Three Projects by Alison and Peter Smithson», in: Sarah Williams Goldhagen, Réjean Legaut (Hg.), *Anxious Modernisms*, Montreal/Cambridge/London 2000, S. 75–95

Robert Smithson, *Gesammelte Schriften*, Wien/Köln 2000

Peter Allison, *Outside in – London architecture*, Salzburg 2000

John Dixon Hunt, «Ruskin and the poetry of landscape architecture», in: Werner Oechslin (Hg.), *John Ruskin. Werk und Wirkung*, Zürich/Berlin 2000, S. 15–32

Werner Oechslin, «Ruskins ‹Science of feeling›. Die Herausbildung einer ganzheitlichen Kunstauffassung aus Natur und Kunst, Kunstgeschichte und Religion», in: Ders. (Hg.), *John Ruskin. Werk und Wirkung*, Zürich/Berlin 2000, S. 43–82

Wolfgang Kemp, ««The Stones of...» – «Materialistische» Architekturästhetik bei Ruskin und Stokes», in: Werner Oechslin (Hg.), *John Ruskin. Werk und Wirkung*, Zürich/Berlin 2000, S. 121–129

Architecture Landscape Urbanism 1, Pamela Johnston (Hg.), Mark Cousins, Kenneth Frampton, Tony Fretton, *Architecture, experience and thought. Projects by Tony Fretton Architects*, London 1998

Ulrich Müller, *Klassischer Geschmack und Gothische Tugend. Der englische Landsitz Rousham*, Worms 1998

David Matless, *Landscape and Englishness*, London 1998

Helena Webster (Hg.), *Modernism without rethoric*, London 1997

Jane Turner (Hg.), *The dictionary of art*, London: Macmillan und New York 1996

William Gilpin, *Observations on Cumberland and Westmoreland*, Poole 1996 [1786]

Mary Banham (Hg.), *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham*, Berkeley/Los Angeles/London 1996

Hermann Koch (Hg.), Alison Smithson, Peter Smithson, *Italienische Gedanken. Beobachtungen und Reflexionen zur Architektur*, Braunschweig 1996

Kenneth Frampton, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart 1995

Simon Schama, *Memory and Landscape*, Bath 1995

Colin St John Wilson, *The other Traditon of Modern Architecture. The uncompleted Project*, London 1995

Alison Smithson, Peter Smithson, *Changing the art of inhabitation. Mies' pieces, Eames' dreams, the Smithsons*, Zürich 1994

William J. R. Curtis, *Denys Lasdun*, Berlin 1994

Mavis Batey, «The Picturesque. An Overview», in: *Garden History* 22 (1994), S. 121-132

Robert Maxwell, *Sweet disorder and the carfully careless. Theory and criticism in architecture*, New York 1993

Colin St John Wilson, *Architectural Reflections. Studies in the philosophiy and practice of architecture*, London 1992

John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque*, Massachusetts, London 1992

Annette Ciré, Haila Ochs (Hg.), *Die Zeitschrift als Manifest*, Basel/Berlin/Boston 1991

Alison Smithson (Hg.), *Team 10. Meetings*, New York 1991

Gordon Cullen, *Townscape. Das Vokabular der Stadt*, Basel/Berlin/Boston 1991

Valentin Hammerschmidt, Joachim Wilke, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1990

Wolfgang Kemp, «Images of Decay: Photography in the Picturesque Tradition», in: *October* 54 (1990), S. 102–133

Caronline Constant, «The Barcelona Pavillion as landscape garden, modernity and picturesque», in: *AA Files* 20 (1990), S. 47–54

Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989

Geoffrey Jellicoe, Susan Jellicoe, *Die Geschichte der Landschaft*, Frankfurt/New York 1988

Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1988

Thomas Hinde, *Capability Brown. The Story of a Master Gardener*, New York 1987

Tom Turner, *English Garden Design*, Woodbridge 1986

Nikolaus Pevsner, *The Best Buildings of England*, Harmondsworth 1986

Jane Brown, *The English Garden in Our Time. From Gertrude Jekyll to Geoffrey Jellicoe*, London 1986

Roger Turner, *Capability Brown and the Eighteenth Century English Landscape*, London 1985

Denys Lasdun (Hg.), *Architecture in an age of scepticism. A practitioners anthology*, London 1984

Wolfgang Kaiser, *Castle Howard. Ein englischer Landsitz des frühen 18. Jahrhunderts. Studien zu Architektur und Landschaft*, Freiburg 1984

Christian Sumi (Hg.), Alison Smithson, *AS in DS. An Eye on the Road*, Baden [Reprint von 1983] 2001

Edward Jones, Christopher Woodward, *A Guide to the Architecture of London*, London 1983

Peter Smithson u.a., *Multiplicity of language vs. eclecticism*, o.O., 1983

Nikolaus Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*, Köln 1983

Alison Smithson, Peter Smithson, *Alison + Peter Smithson*, London 1982

Adrian von Buttlar, *Der englische Landsitz 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mittenwald 1982

Alison Smithson (Hg.), *The emergence of Team 10 out of C.I.A.M.*, London 1982

David Watkin, *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, New York 1982

Gertrude Jekyll, Lawrence Weaver, *Arts & Crafts Gardens. Gardens for Small Country Houses* 1981 [1912]

Robert Rosenblum, *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*, München 1981

Günter Hartmann, *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*, Worms 1981

Alison Smithson, Peter Smithson, *The heroic period of modern architecture*, London 1981

Michael Kitson, *Claude Lorrain. Liber Veritatis*, London 1978

Frederic J. Osborn, Arnold Whittick, *New Towns. Their Origins, Achievements and Progress*, London/Boston 1977

Denys Lasdun (Hg.), *A Language and a Theme*, London 1976

Alexander Gosztonyi, *Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften. Band 1*, Freiburg/München 1976

Alexander Gosztonyi, *Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften. Band 2*, Freiburg/München 1976

Dorothy Stroud, *Capability Brown*, London 1975

Stefan Muthesius, *Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert*, München 1974

Heinrich Schmidt, *Lexikon der Philosophie*, Zürich 1974

Alison Smithson, Peter Smithson, *Without rhetoric. An architectural aesthetic 1955–1972*, Cambridge 1974

Robert Maxwell, *Neue englische Architektur*, Stuttgart 1972

Robert Maxwell, «Sweet disorder and the carfully careless», in: *Architectural design* 4 (April) (1971)

Alison Smithson, Peter Smithson, *Ordinariness and light. Urban theories 1952–1960 and their application in a building project 1963–1970*, London 1970

Alison Smithson, Peter Smithson, *Mies van der Rohe. Repetition, neutrality. Fixed exterior, changable interior, Material as luxury. Calm, green, open city*, Berlin 1968

Alison Smithson, Peter Smithson, «St. Hilda's College, Oxford», in: *Architectural design* 38 (1968), S. 479f.

Reyner Banham, «The Revenge of the Picturesque: English Architectural Polemics, 1945-1965», in: John Summerson (Hg.), *Concerning Architecture*, London 1968, S. 265-273

Alison Smithson, Peter Smithson, *Urban structuring*, London 1967

Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur*, Stuttgart 1966

Douglas Stephen, Kenneth Frampton, Michael Carapetian, *British Buidlings 1960-1964*, London 1965

Gordon Cullen, *Townscape*, London 1964

Oscar Newman (Hg.), *CIAM '59 in Otterlo. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge*, Stuttgart 1961

Jürgen Joedicke (Hg.), *Dokumente der Modernen Architektur*, Zürich 1961

Gordon Cullen, *The Concise Townscape*, London 1961

Nikolaus Pevsner, «Roehampton. LCC Housing and the Picturesque Tradition», in: *Architectural review* 126 (1959), S. 21–35

Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, London 1956

Nikolaus Pevsner, «Picturesque. An answer to Basil Taylor's broadcast», in: *Architectural review* (1954), S. 227

Steen Eiler Rasmussen, *London. The unique city*, London 1948

Nikolaus Pevsner, «The Genesis of the Picturesque», in: *Architectural review* 96 (1944), S. 139–146

E. O. Hoppé, *England. Baukunst und Landschaft*, Berlin 1930

Franz Hallbaum, *Der Landschaftsgarten. Sein Entstehen und seine Einführung in Deutschland unter Friedrich Ludwig von Sckell*, München 1927

Christopher Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London 1927

Patrick Geddes, *Cities in Evolution*, London 1915

Hermann Muthesius, *Landhaus und Garten*, München 1907

John Ruskin, *The poetry of architecture*, London 1877

John Ruskin, *Stones of Venice*, London 1867 [1853]

Horace Walpole, «On Modern Gardening», in: Horace Walpole (Hg.), *Anecdotes of Painting in England. 3 Vol.*, London 1862

John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1859 [1849]

Alexander Pope, *An Essay on Man*, Hartford 1824

Uvedale Price, *Essays on the Picturesque*, London 1810

Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London 1770

Alexander Pope, «On Gardens», in: *The Guardian* 173 (1713), S. 493f.

Dank
All jenen Personen und Institutionen, die unser Projekt begleitet, mitgetragen und gefördert haben, möchten wir unseren herzlichen Dank aussprechen. An erster Stelle danken wir der Ernst Schindler-Stiftung in Zürich, insbesondere Frau Rosemarie Burkhard-Schindler, die unsere Studienreise nach England im Sommer 2005 mit einem grosszügigen Stipendium unterstützt hat. Einen herzlichen Dank möchten wir Prof. Christophe Girot, Sibylle Hoiman und Claudia Moll von der Professur für Landschaftsarchitektur der ETH Zürich aussprechen, ohne deren tatkräftige organisatorische und inhaltliche Unterstützung die Publikation in der vorliegenden Form nicht zustande gekommen wäre. Für den Beitrag zur Finanzierung der Publikation bedanken wir uns beim ehemaligen Vorsteher des Departements Architektur der ETH Zürich, Prof. Andrea Deplazes.
Last but not least gilt ein besonderer Dank unseren Interviewpartnern Adam Caruso, Tony Fretton und Jonathan Sergison, die uns in London willkommen hiessen. Wir möchten uns für die kooperative Zusammenarbeit, die anregenden Diskussionen und ihre Geduld während der Gespräche herzlich bedanken.

Abbildungsnachweis
Seite 10: Bild aus Smiles 2006
Seite 12: Karte der Autoren
Seiten 14, 26, 28, 29, 32, 33, 35, 38, 42, 43, 44, 48, 50, 51, 53, 56, 58: Fotos der Autoren
Seite 24: Zeichnung aus Kitson 1978
Seite 31: Zeichnung aus Von Buttlar 1982
Seite 36: Luftbild von www.multimap.com
Seiten 40, 41, 46: Fotos aus Smithson 2001
Seite 45: Zeichnung aus Smithson 2001
Seite 54: Foto von Roland Bernath, Zürich

NSL Netzwerk Stadt und Landschaft
Network City and Landscape

ETH
Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
Swiss Federal Institute of Technology Zurich

ISBN 978-3-85676-245-2