

The Picturesque

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Pamphlet**

Band (Jahr): - **(2008)**

Heft 9

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

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 abbricht. «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 ungeschönte 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 Serpentinweg und mäandrierende Bach die Gedankenfreiheit des Menschen. Das «Naturbelassene» stand so bildhaft für die liberalen «naturegebenen» 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* (erstmalig 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 stati-

schon, 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. Jahrhundert³⁰ – 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 hingearbeitet³¹ 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 the 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 beilegen 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» Klassizismus) 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 Übergangszeit 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 untergeordnet 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 Stelle⁶⁰ 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 perceptiven Arrangements als singular 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 Lorraine: 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 «pittresco» 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 bezeichnet 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 Buttler 1982, S. 53f.
- 11 Hammerschmidt, Wilke 1990, S. 9f.
- 12 Von Buttler 1989, S. 9.
- 13 Dyckhoff 2000, S. 124.
- 14 Von Buttler 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 Buttler 1989, S. 71.
- 49 Price 1810, S. 187ff.
- 50 Bspw. MacArthur 2007.
- 51 Von Buttler 1982, S. 15.
- 52 Hallbaum 1927, S. 17.
- 53 Von Buttler 1982, S. 16.
- 54 Pevsner 1944, S. 139ff.
- 55 Stadler 1990, S. 222.
- 56 Von Buttler 1982, S. 17.
- 57 Zum Synthesebegriff s. Olbrich 1994, S. 163f.
- 58 Schmidt 1974, S. 643f.
- 59 Von Buttler 1982, S. 16ff.
- 60 Von Buttler 1989, S. 71.
- 61 Krauss, 2000 S. 214.



Lancelot Brown: Petworth Park 1751–1764, Sommer 2005