

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
Kapitel: Ideale Landschaften
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-965581>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

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 Norfolk¹ 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 mittellenglische 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 Liberalismus 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 Literatur¹¹ 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 Pro-

gramme 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» – ein-

mal 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-

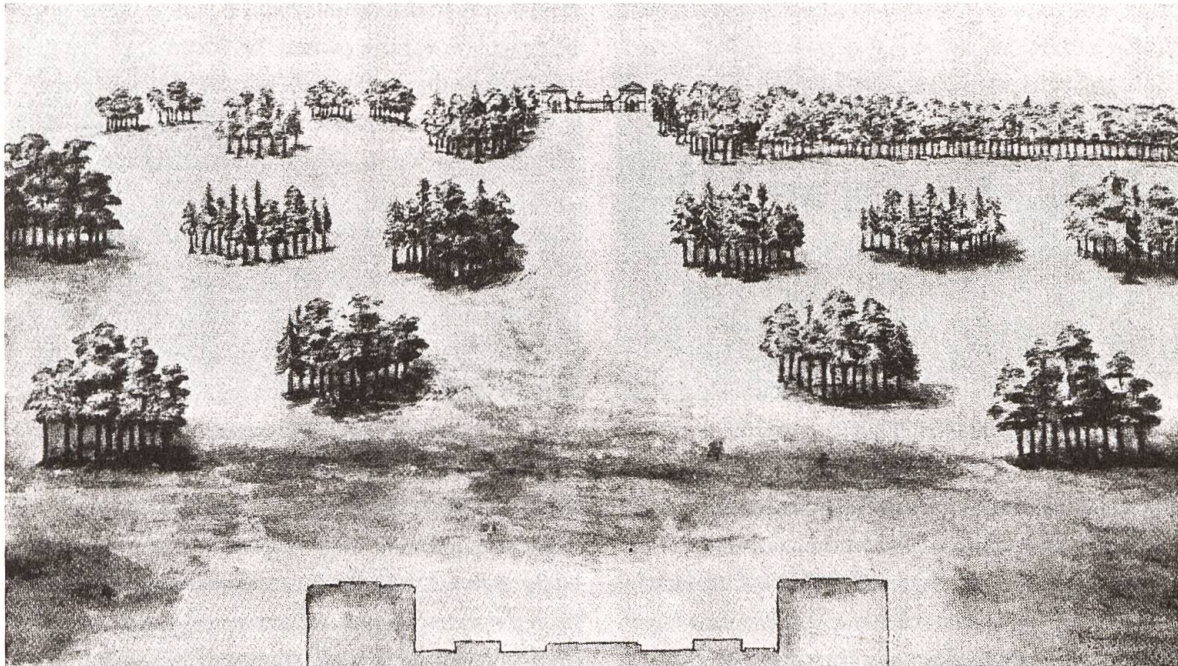
perhafte Formen konzipiert, die in den ungegliederten Raum hereingestellt scheinen. Nach ihm hat Lancelot Brown diese Technik vervollkommen. Gartenkunst erfordert nun keinen Gestaltungsprozess mehr, der vom Ausschneiden und Wegnehmen ausgeht, sondern wirkliche Komposition der Gegenstände. Die Leere [...], 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 unpassend 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 Archi-

tektur – 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 corrupt 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 Picturesque. 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 Westmoreland³⁶ in der freien Natur und Uvedale Price sprach – wie auch schon Pope einige Zeit zuvor³⁷ – 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 Price's *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 Man-

kind 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 whe-wing what is beautiful, 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 Ele-

menten und Allegorien befreit⁴⁵ 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 land-ownership.»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 Abfresen 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

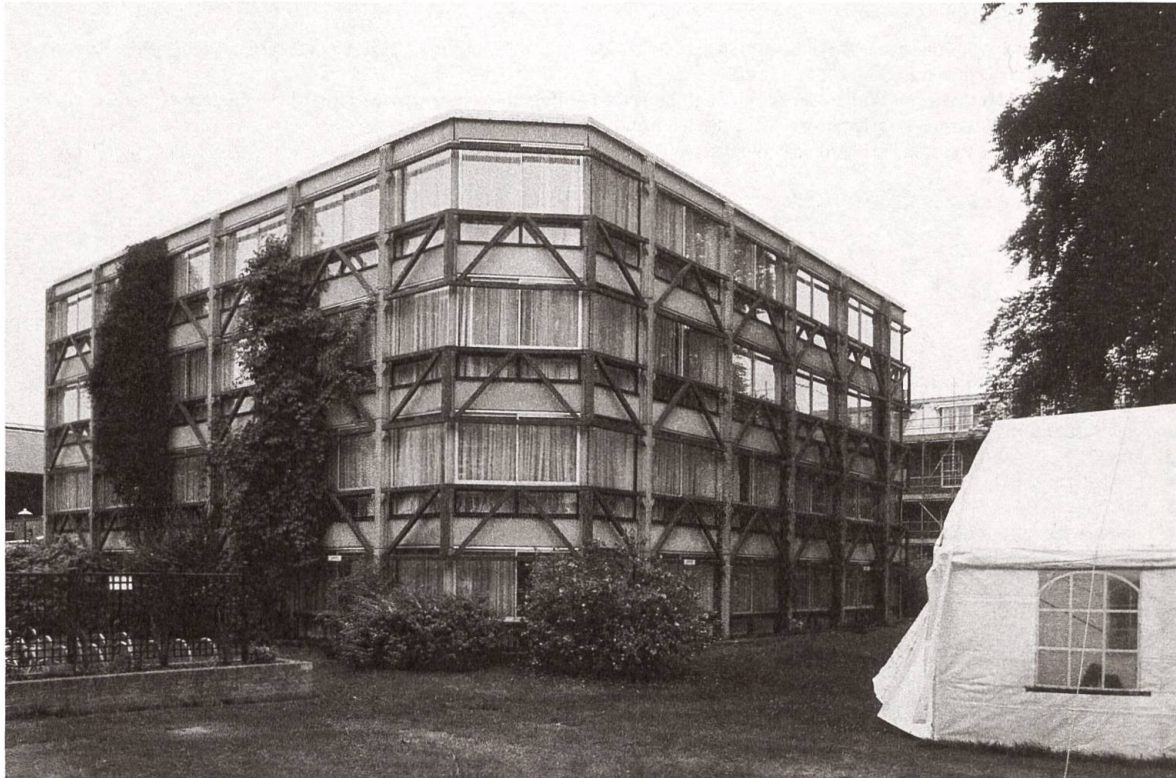
aber dennoch durch eine unerklärliche Selbstverständlichkeit. Darin manifestiert sich die synthetische Kraft pittoresker Komposition ebenso wie in der Einbindung neo-palladianischer Villenarchitektur in die ‹freie› Landschaft. Scheinbar paradoxerweise ermöglicht auch bei dieser Architektur gerade die 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 for the accommodation of men. [...] Every landscape is composed of these parts only; every beauty in a landscape depends on the application of their several varieties.›⁵⁶ Tatsächlich scheinen die aufgezählten Elemente Brown auszureichen: Die vorgefundene Topografie transformiert er in mime-

tischer 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 Gosztanyi 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 beispielsweise 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