

1. Einführung und Fragestellung

Der englische Landsitz hatte schon früh „(...) in elisabethanischer Zeit künstlerische Bedeutung gefunden. Im Verlauf des frühen 18. Jahrhunderts entwickelte er sich nicht nur zu einer frühen Bauaufgabe, sondern – indem Natur und alle Künste zu einer neuen Ganzheit im Sinne eines Gesamtkunstwerks vereint werden – zur primären künstlerischen Aufgabe seiner Zeit (...).“¹ Dabei lösten sich zunächst in der Gartenkunst „(...) die Skulptur aus der Bindung der Alleen und der Binnenräumlichkeit der Bosketts (...)“² der bis dahin richtungsweisenden barocken Gestaltung repräsentativer Gartenkunst. Mit dem Aufkommen der Rassenfläche (Bowling Green, Lawn) verschwand auch „(...) das Ornament in den barocken Parterres (...)“.³ Das „(...) gleichzeitige Auftauchen der Begriffe „ornamental architecture“ (für die Kleinarchitekturen im Garten) und „ornamental gardening“ (für die „nutzlose“ Ziergärtnerei) deuten darauf hin, dass sich das von seinem „Grund“ gelöste Ornamentale als zwischenzeitlicher Träger einer anti-architektonischen Ordnung in den verselbständigten „Gattungen“ der Gartenkunst der „pleasurebuildings“ und follies“ vergegenständlichte (...).“⁴ Und schließlich bedurfte es einer neuen Ordnungsform, „(...) die aus dem integralen Ganzen des barocken Gesamtkunstwerks herausgebrochenen (...) das antibarocke Moment der Autonomie bewahrte (...), aber eine neue, semantisch normierbare künstlerische Einheit stiftete: Die Integration der Gattungen im Bildhaften.“⁵ Die Kombination von Gartenkunst und Architektur mündet in der neuen Begrifflichkeit der „Gartenszene“ und wird, so Hussey⁶ als „Gartenbild“ in „(...) die Dialektik der Bezogenheit von Bildraum/Bildgegenstand zur (...) imaginären (...) Fläche“- zum neuen organisierenden Prinzip.“ Schon die zeitgenössischen Gartentheoretiker des 18. Jahrhunderts konnten die „Inversion der künstlerischen Gattungen“ beobachten, durch

1 Buttlar, von, 1982, S.14

2 Buttlar, von, 1982, S.14

3 Buttlar, von, 1982, S.18

4 Buttlar, von, 1982, S.18

5 Buttlar, von, 1982, S.18

6 Hussey, 1967, in Buttlar, von, 1982, S.18

die „(...) sich die heterogenen Naturszenen und Architekturen im Landschaftsgarten in Bildgegenstände verwandeln, so dass der Landsitz sich schließlich in eine „Welt in Bildern“, sogar als „picture gallery“⁷, auffassen lässt, der der Betrachter in einer neuen ästhetischen Distanz gegenübersteht. (...) Die Doppelwertigkeit der einzelnen Grundstruktur und den Realitätscharakter des neuen Typus (...) ist Ausdruck einer Veränderung „der grundsätzlichen Verhaltensweise gegenüber dem Kunstwerk“⁸, die die romantische Umwertung der vergangenen Kunst und Geschichte einleitet. (...) Bei der Systemtransformation wird also der „Sinngesamt des neuen Gesamtkunstwerks nicht mehr auf einen materiellen Primärtopos (wie Thron und Altar) bezogen (...)“ und das Kunstwerk nicht mehr „(...) aus der Hierarchie überlagernder Bedeutungsschichten im Rahmen eines festgelegten „Programms“ und im Sinne einer umfassenden Allegorie (...)“ begriffen. „(...) Die Kristallisation der Sinnhorizonte findet nur noch im Bewusstsein (und Gefühl) des Rezipienten statt, der gleichsam selbst als Primärtopos eingesetzt wird. Hieraus folgt die Notwendigkeit, dass insgesamt der formalen Bezüge und Bedeutungswerte in der ikonologischen Analyse unter Zuhilfenahme der zeitgenössischen Selbstinterpretationen zu einem Sinngesamt zu synthetisieren (...).“⁹ Der neue Landsitztypus entstand aus einem neuen sozialen Ideal, der Vorstellung einer liberalen Gesellschaft, in der der Mensch frei und unabhängig ist und nur aus seiner Bindung zur Natur in innerer Sittlichkeit zusammengehalten wird. Die frühliberale Aufklärung begriff die Welt als ein System ineinandergreifender, aber selbständiger und heterogener Elemente, das der „Architekt des Universums“ im Sinne einer prästabilierten Harmonie konstruiert hatte. Jedes Element dieses Universums sollte sich in der durch seine eigene Natürlichkeit vorbestimmten Weise entfalten können. Dadurch entsteht ein „offenes“ Gesamtkunstwerk, das auf eine utopische Welt vorausweisend auf mystische, poetische und historische Topoi zurückgreift und in der Vermittlung durch die

7 Spence 1752, Neuauflage 1966, in Buttlar, von, S.18

8 Bauer, 1955, Neuauflage 1962, in Buttlar, von, S.18

9 Buttlar, von, S.18, 19

idealistische Landschaftsmalerei immer stärker bildhafte Züge annimmt, um schließlich in dreidimensionalen Bildern zu gerinnen.¹⁰ Durch die Transformation realisierter Bilder, durch die wahrgenommene Kombination der Gartenanlagen und der darin befindlichen Architektur, kann das Gefühl entstehen, selbst Teil einer Landschaftsmalerei zu sein, sich ein Bewusstsein einstellen, in seinen Träumen tatsächlich zu leben. „(...) Das Paradies, Arkadien und Elysium, die mythisch-historischen Bildungslandschaften Tivoli, Albano, Praeneste, die Antike Roms, die Renaissance Venedigs, das Mittelalter Englands, China und Hellas sind als Wunschträume und Wunschzeiten aber nur Fragmente jener Bedeutungskomplexion, die sich auf dem Englischen Landsitz im Rahmen der Villenidee herausbildete (...).“¹¹ Die Vielfalt der unterschiedlichen Baustile, die zunächst nur in der Gartenarchitektur zugelassen und später auf die Gebäude innerhalb der Gartenanlagen transformiert wurde und dadurch zum Bruch mit vorangegangener Architektur (bspw. Barock, Palladianismus) geführt hatte, erreichte ihren Höhepunkt kurz vor der Romantik um 1800 im Nebeneinander von Gothic Revival, Greek Revival, Elektrizismus und Modernismus.¹² Herausragende Beispiele dafür sind die beiden, im typisch britisch unterkühlten Sprachgebrauch als „Country Houses“ bezeichneten Landsitze Strawberry Hill House und Fonthill Abbey, die in etwa Mitte des 18. bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts in der Gegend von London, dem Herzen des „British Empire“, entstanden sind. Ihre besonders feinsinnige Architektur, in der sich die exzentrische Weltanschauung ihrer Erbauer Horace Walpole (1717-1797) und William Beckford (1760-1844) widerspiegelt, vermittelt dem Betrachter wie bei kaum vergleichbaren Bauten aus dieser Zeit, ein Gefühl, das unterschwelliger nicht sein könnte. Die Frage, an welchen architektonischen Ausformungen sich die Ästhetik des Sublimen sowohl an Strawberry Hill House als auch an Fonthill Abbey festmachen lassen könnten, soll hier versucht werden zu beantworten.

¹⁰ Buttlar, von, 1982, S.19

¹¹ Buttlar, von, 1982, S.19

¹² Buttlar, von, 1982, S.14

2. Zeitenwende: Horace Walpole und die Anfänge des Gothic Revival

Strawberry Hill House liegt in Twickenham, Greater London, England, seinerzeit in Sichtweite eines Nebenarms der Themse innerhalb einer weitläufigen idyllischen Gartenanlage. Im 18. Jahrhundert lag das Anwesen „(...) am Rande der vornehmsten Villengegend: Hampton Court, Richmond Park (...) und Syon House lagen mit einer ganzen Schar kleinerer Landhäuser in der Nachbarschaft, königliche Schlossbauten und Parks in einer reichen, von Legenden durchsetzten Geschichtstradition, aufgelassene Abteien im trunkenen Gewand des 17. Jahrhunderts, vornehm und für Mätressen nachgebaute Herrschaftsvillen.¹³ Die äußere Architektur des Strawberry Hill Houses, das eher an eine mittelalterliche gotische Borganlage erinnert, schien so gar nicht in diese Gegend zu passen. Sie zwingt den Betrachter gerade zu heraus, die Entstehungsgeschichte dieser unerwarteten Architektur zu ergründen, um die Motivation des Erbauers Horace Walpole zumindest annähernd verstehen zu können. Denn er hätte es als Sohn des ersten Britischen Premierministers und Mitglied der herrschenden Whig-Partei, Robert Walpole (1676-1745), 1. Earl of Orford und späteren Lord unter King George I. (1660-1727) und King George II. (1727-1760), nicht nötig gehabt, alle Grenzen der Erkenntnis und des guten Geschmacks hinter sich zu lassen und den zunächst bescheidenen Landsitz Chopp'd Straw Hall, in ein bizarres Kastell zu verwandeln. Von den geistigen Strömungen seiner Zeit beeinflusst, gelangte auch Horace Walpole in den Sog des neuen Denkens: „Um 1750 bildeten sich überall in Europa, teils von einander unabhängig, teils in eng verbundenen Konventikeln, jene Tendenzen in Kunst und Ästhetik heraus, die als Neoklassizismus und als Präromantik das Aufklärungszeitalter von Grund auf verändert haben: Winckelmann (1717-1768) entdeckt mit der Kunst der Griechen die Geschicklichkeit der Kunst (...) und stellt (...) die lang diskutierte Frage, wie sich das Ideal aus dem reißenden Fluss der Zeit freihalten kann (...).“¹⁴ Und in Rom veröffentlicht 1756

¹³ Miller, 2012, S.72

¹⁴ Miller, 2012, S.72

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) seine „Antichità Romanae“, in deren vier Bände „die unvergleichliche Größe der römischen Kunst durch ihre erhabene Maßlosigkeit und ihren unerschöpflichen Erfindungsreichtum im Detail begründet wird. „(...) Zum ersten Mal wurde hier augenscheinlich die Ästhetik des Erhabenen neben die des Schönen gestellt (...).“¹⁵ Englische und französische Reisende bringen das neue Denken von ihren Grand Tours¹⁶ mit und berichten von der Entdeckung längst versunkener „romantischer“ Städte, den ersten Ausgrabungen von Herculaneum und Pompeji¹⁷, romantisch verklärte Welten also, die augenscheinlich vor der selbst erlebten existiert haben und Ergebnis anderer geistigen Freiheiten gewesen sein müssen, die sie bis dahin selbst nicht kannten. Auch in der englischen Literatur hinterließ dieser geistige Paradigmenwechsel seine Spuren: In den Nachtgedanken des Edward Youngs (1683-1765) tritt das bürgerliche Subjekt als das nur sich selbst verpflichtende Ich aus der Unmündigkeit hervor und in den zarten Schattierungen der Gelegenheitsversen von Thomas Gray (1716-1771) regt sich das gleiche Streben nach Freiheit von den Regeln des Denkens und der Kunst, auch wenn diese sich auf die Vernunft als letzte Instanz beriefen. Jean Jacques Rousseau (1712-1778) schrieb 1753 seine berühmte Preisschrift „Discours sur l'inégalité parmi les hommes“ (...) einer aufgeklärten Gesellschaft und führte einen neuen Begriff von der ursprünglichen Natur in die Zeitvorstellungen ein, der mit dem Denken auch das Empfinden von Grund auf veränderte.¹⁸ Untermauert wurden diese neuen Gedanken neben weiteren Publikationen von seinem 1763 erschienenem Erziehungsbuch „Emile“, indem er forderte, das Kind nicht mehr als kleinen Erwachsenen, sondern vielmehr als heranwachsenden schutzbedürftigen kleinen Menschen mit all seinen naturgegebenen Bedürfnissen und daraus resultierenden natürlichen Rechten wahrzunehmen. Das Zeitalter der Aufklärung, das im wesentlichen von Kants (1724-1804) Gedanken der

¹⁵ Miller, 1986, S.7

¹⁶ Traditionelle Bildungsreise der britischen Upper Class

¹⁷ Miller, 1986, S.7

¹⁸ Miller, 1986, S.7, 8

Vernunft geprägt war, erscheint jedoch nach Entdeckung des Erhabenen in der Kunst Mitte des 18. Jahrhunderts als Utopie.¹⁹ Aber „(...) Über den Stellenwert des neu geweckten Naturempfindens oder der Ästhetik des Erhabenen im Entwicklungsgang der Aufklärung gehen auch im Rahmen einer einheitlichen Geschichtsauffassung für das 18. Jahrhundert die Meinungen auseinander: Erweiterung oder Gefährdung des Denkens, dass den Menschen aus der (...) Unmündigkeit führen will, Überwindung der Angst vor den Gefahren im Ich (...) oder unfreiwilliger Rückfall hinter das schon Erreichte.“²⁰ Horace Walpole, in dem sich alle Strömungen zu vereinen schienen, war von frühester Jugend an ein führender Repräsentant der herrschenden Whig-Partei (House of Commons), der die Interessen des Adels und des vermögenden Bürgertums vertrat, aber selbst keine Ambitionen auf einen Kabinettsposten hatte. Als philosophisch gebildeter Eton- und Cambridge-Absolvent verkörperte er selbst als „spectator“ ein Ideal der englischen Aufklärung. Gleichzeitig aber war er auch ein geheimer Aufrührer, ein Phantast und Exzentriker, der im Experiment den nur scheinbaren Zwang zur Konsequenz hinter sich ließ. Er präferierte die „Entdeckung des Erhabenen und des Schönen in der Kunst“, weil das Neue ihm Raum bot, historische Ereignisse und die damit vermeintlich verknüpfen Emotionen modern in die eigene Realität zu projektieren. Mittels romantischer Verklärungen wollte er seine Lebensqualität verbessern. Von daher verwundert es auch nicht, dass er den nördlich von Twickenham gelegene Landsitz von Lord Burlington, mit dem „(...) verkrüppelten Prunk von Chiswick House (...)“²¹ verachtete. Für Walpole war Chiswick House der Inbegriff rückwärtsgewandter Dekadenz, ein antiquiert wirkendes Gebäude, im Stil des Renaissance-Architekten Andrea Palladio (1508-1580), dessen klassizistischen Baustil Burlington (1694-1753) nachdrücklich förderte und Walpole an sein konservatives Elternhaus in Houghton Hall in Norfolk erinnerte. Ganz anders empfand Walpole das Anwesen seines Nachbarn Alexander Pope (1688-1744), einem

19 Miller, 1986, S.8

20 Miller, 1986, S.10

21 Miller, 1986, S.72

englischen Schriftsteller und Poeten, dessen Ansitz er zeitlebens „(...) in seiner Anmut und lässigen Eleganz (...) bewunderte. Beide Anlagen muss er (...) als die eigentlichen Herausforderungen für seine eigenen Pläne empfunden haben. Nicht zuletzt deswegen setzte er Strawberry Hill gerne selbst in Relation zu den beiden „Gegenentwürfen“ seiner Nachbarn, indem er „(...) die Kleinheit, das Diminutiv-Format seines Hauses und seiner paar Wiesen (...)“²² selbstironisch als „cheese cake house“ bezeichnete. Zwei Jahre später, nachdem er zunächst die mittlerweile 14 Morgen (ca. 3,5 Hektar) große Gartenanlage, ähnlich wie die von Pope, mit malerischen Schlängelpfaden, beschaulichen Ausblicken, murmelnden Bachläufen, einem chinesischen Po-Yang-Weiher mit Schatten spendenden Bäumen und einer abenteuerlich gestalteten Muschelbank im Rocaille-Stil neu arrangiert hatte, entwarf er einen Plan für den Umbau von Chopp`d Straw Hall, der ursprünglichen Bezeichnung seines Anwesens. Strawberry Hill, wie Walpole sein „cheese cake house“ nun nannte, musste, als Antwort auf Chiswick House, gotisch werden. Er empfand „(...) das Gotische als Programm gegen die klassische Ordnungslehre des Palladio, Gothic Revival als eine Ästhetik der Regelwidrigkeit (...).“²³ Man irrt jedoch, wenn man meint, das Walpole „der Erfinder“ der Neogotik, des Gothic Revival, gewesen sei. Denn schon etwa 20 Jahre zuvor hatte der britische Architekt, Raum- und Möbeldesigner, Landschaftsmaler und Wegbereiter englischer Gartengestaltung, William Kent (1685-1748), künstliche Ruinen in gotischen Zierformen entworfen und erstmals im benachbarten Richmond in Gestalt von Merlin`s Cave architektonisch umgesetzt. Auftraggeber war Lord Burlington und „(...) It is ironic that the first champions of the Gothic should have come from Burlington`s circle, which practised a rather narrow and bookish classicism and which cherished the sober and decorous Renaissance classicism of Andrea Palladio.“²⁴ Nichtsdestotrotz gierten die selben Palladianer, die größtenteils Whigs waren, nach

22 Miller, 1986, S.73, 78

23 Miller, 1986, S.74

24 Lewis, 2002, S.18

modischen Neuerungen und entwickelten große Sympathie für neogotische Architektur. Denn diese begriffen sie als Reminiszenz an das 13. Jahrhundert und ihre umfangreichen Freiheitsrechte gegenüber dem König, die ihnen durch die Magna Charta 1215 zugesichert worden war, aber Mitte des 18. Jahrhunderts wieder streitig gemacht wurden. Die konservative Partei der Tories, die die Interessen des Königs vertraten, wetteiferten mit den Whigs um die von ihnen anders definierte Symbolkraft des Gothic Revival, wodurch „(...) the first indication of the infinite elasticity of the Gothic (...)“²⁵ deutlich wurde. Nach der Machtübernahme der Whigs verlor der Whig - Tory - Gegensatz schon bald an Relevanz „(...) und wurde in die neue Polarität von Herrschaft und Opposition überführt.“²⁶ „(...) Kent wurde (...) the favourite architect for medieval-minded Whigs (...).“²⁷ Seine Neuerungen kamen zunächst in seinen „garden follies“ zum Ausdruck. Durch den Umbau von Stowe bei Oxford, der von den Whigs als „The Temple of Liberty“ gefeiert wurde, erlangte das Gothic Revival, das später von Panofsky²⁸ als Prägung „einer romantischen Sehnsucht nach einer nicht mehr zurückzuholenden Vergangenheit“ bezeichnet wurde, eine erste breitere Akzeptanz. Damit hatten sich in England die frühen Anfänge des Gothic Revival neben dem bereits existierenden Gothic Survival etabliert.²⁹ Walpole nutzte diesen neuen Zeitgeist, um seinen Traum von einer mittelalterlich anmutenden Burganlage zu realisieren. Den entsetzten Kritikern seines präferierten Gothic Revival erklärte er, dass „(...) die charmante Unregelmäßigkeit das Attribut der privaten Bukolik (...)“ sei, denn nur so könne „(...) dieses Attribut von gestern auch auf die Architektur der gebauten Retraite übertragen werden.“³⁰ „(...) Provokation war ganz sicher eine der Haupttriebfedern seines Unternehmens, die spielerische Befreiung von der nüchternen Vernünftigkeit seines Zeitalters und von der Forderung nach pompöser

25 Lewis, 2002, S.19

26 Buttlar, von, 1982, S.20

27 Lewis, 2002, S.19

28 Panofsky, 1978, S.236

29 Lewis, 2002, S.19

30 Walpole in Miller, 1986, S.79

Bewahrung der Konvention (...).“³¹ Um seinem Ansinnen Nachdruck zu verleihen, gründete er 1750 ein Committee of Taste, dem sein Kunst begeisterter Freund und Architekt, John Chute The Vyne (1701-1776), und als spiritus rector, der in bescheidenen Verhältnissen lebende 16 Jahre ältere Maler und Designer Richard Bentley (1708-1782), angehörten. John Chute stammte wie Walpole aus derselben vermögenden und einflussreichen Upper Class. Bentley`s Reichtum bestand lediglich aus einer blühenden Phantasie, einer großen Portion Humor und ausgeprägten Sinn für neue gotische Ideen, die ihm für ein Jahrzehnt den Ehrennamen „The Goth“ einbrachten. Dessen ausgeprägtes Zeichentalent veranlasste Walpole die Gedichte seines Freundes Thomas Gray, der ihn auf seiner Grand Tour durch Italien von 1739 bis 1741 begleitet hatte, von Bentley illustrieren zu lassen. Diese Arbeiten in Kombination mit ersten Veröffentlichungen und den „(...) Zeichnungen zu Thomas Gray`s Gedichten (...) sind wohl (...) die Keimzelle, aus der sich Bentley`s Kunst, aber auch das gotische Stilprinzip des Triumvirats von Strawberry Hill entwickelt hat (...).“³²

31 Miller, 1986, S.83

32 Miller, 1986, S.88

3. Strawberry Hill House und die Ästhetik des Sublimen

Horace Walpole, der sich ganz dem Elektizismus verschrieben hatte, liebte es, sich mit architektonischen Grenzverletzungen zu beschäftigen. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass sein Landsitz Strawberry Hill, den er neben seiner Residenz in der Arlington Street in London, im vornehmen Westminster, bewohnte, schon äußerlich von den übrigen Villen dieser beschaulichen Gegend in Twickenham deutlich unterschied. Seine Vorliebe für mittelalterliche Architektur wird nicht nur durch den Grundriss seiner Landvilla deutlich, der, erstmals vollständig asymmetrisch, bei seinen Zeitgenossen große Aufmerksamkeit erregte, sondern auch durch den gesamten Eindruck seines, in gleißendem Weiß gehaltenen Kastells, dessen mittelalterlich anmutende Wehrtürme und Dachzinnen (Battlements) schon von Weitem sichtbar sind. In einem Brief an einen Freund (1749)³³ rechtfertigte Walpole seine extravagante Architektur mit dem 5. Buch Moses (AT), indem es heißt: „Wofern du ein neues Haus baust, so sollst du einen Zinnenkranz auf dein Dach setzen, auf dass du kein Blut über dein Haus bringst, wenn einer von dort abstürzt.“³⁴ Der mittelalterlich wirkende Landsitz liegt mit seiner Nordseite an einer Zufahrtsstraße, die schon zu Lebzeiten Walpoles genutzt wurde. Eine hohe, mit Zacken umsäumte Backsteinmauer, in der sich in Höhe des Haupteingangs eine aus hohen Fialen bestehendes Tor befand, das dem Grabmal von Bischof Ludas nachgebildet war, begrenzt das Grundstück zur Straßenseite hin. Das Untergeschoss wird durch eine weitere hohe, jedoch schmalere weiße Mauer verdeckt, um das Parterre vor neugierigen Blicken zu schützen. Im Aufriss, von Ost nach West betrachtet, besteht die Nordseite aus vier unterschiedlich breiten, hohen und tiefen Gebäudevorsprüngen, die vom ground floor über den first floor bis zum second floor und innerhalb der beiden Türme sogar bis zum third floor reichen. Bis auf das erste vorspringendes Eckgebäude sind alle mit unterschiedlich gestalteten Erkern ausgestattet, in denen sich Bay Windows befinden. Hinter dem ganz östlich gelegenen

³³ Horace Walpole in einem Brief an George Montague vom 28. September 1749, in Miller, 1986, S.73

³⁴ Miller, 1986, S.73