

# Garden Building

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Pamphlet**

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

Heft 9

PDF erstellt am: **08.08.2024**

## **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.

## GARDEN BUILDING

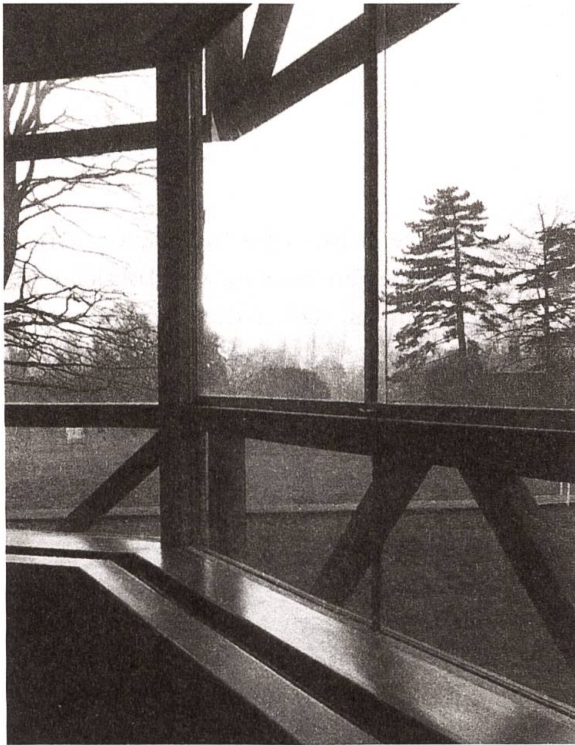
### **Kritik und Verantwortung**

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

In diesen Erläuterungen kommt die Denkweise der progressiven Architekten der 1960er Jahre deutlich zum Ausdruck: Form ist nicht (mehr) vorrangig ein Stilproblem, sondern wird durch die Thematisierung von Alltäglichem geschaffen und muss von einer Verantwortung gegenüber den Menschen zeugen. Dieser Aspekt spiegelt die Diskussionen um eine Neuausrichtung der Architektur, wie sie das Team X<sup>2</sup> in der Nachkriegszeit geführt hatte – mit dem Ziel, die Rolle des Architekten neu zu schreiben. «Responsibility» wurde zum moralischen Imperativ,<sup>3</sup> womit sich die Protagonisten des Team X von der als allzu einseitig funktionalistisch empfundenen Moderne der CIAM abwenden wollten. So spricht Peter Smithson an anderer Stelle über «real functional needs»,<sup>4</sup> welche die vier Funktionen Wohnen, Arbeiten, Verkehr und Erholung um symbolische und irrationale Funktionen ergänzen müssten. Damit wurde ein erweiterter Funktionalismus vor-

geschlagen.<sup>5</sup> Die Kritik an der (internationalen) Moderne und die Hinwendung zum Lokalen und Emotionalen klingen auch in der Beschreibung des Garden Building an. Aus heutiger Sicht erstaunt an den Erläuterungen, dass Ausführungen zu Form und Ausdruck dieser sehr eigenständigen und expressiven Architektur weitgehend fehlen. Es scheint, als ob das soziale Anliegen die Architektur zumindest rhetorisch überdeckte. Tatsächlich finden sich beim St. Hilda's College eine Vielzahl an Themen, die mit unterschiedlichen Mitteln das «Projekt eines ethischen Bauens» suchen, daraus aber gleichzeitig eine eigenständige Architektursprache entwickeln.

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

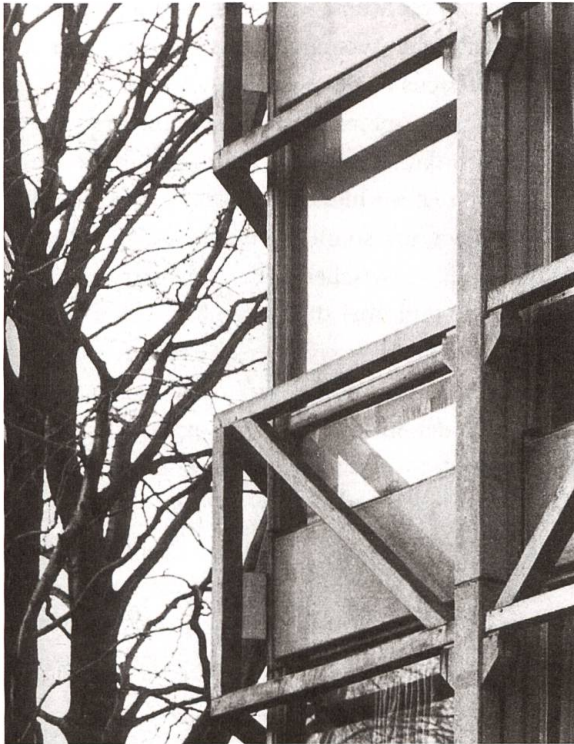


Garden Building, Gebäudeecke von innen

rer – Architektur mit nationaler Identität darstellte.<sup>7</sup> Das Wirken dieser Stossrichtung hatte weitreichende Bedeutung: unter dem Leitwort *Townscape* nicht zuletzt im (staatlichen) Siedlungs- und Städtebau.<sup>8</sup>

Gegen diese Form einer «ethischen Architektur»<sup>9</sup> setzten sich avantgardistisch denkende Wortführer wie erwähnt zur Wehr. Reyner Banham (1922–1988), die Smithsons und andere Leitfiguren des *New Brutalism* lehnten die «gefällige Volkstümlichkeit»<sup>10</sup> dieser Bewegung entschieden ab. Die «pittoreske Informalität»<sup>11</sup> fassten sie als Anbiederung auf, die unmöglich eine «echte und aufrichtige» Architektur erzeugen konnte. Der *Brutalismus* drückte dagegen eine Option für eine Architektur des rohen Materials und der unverhüllten Strukturen aus, die einen ethischen Anspruch einlösen konnte, weil sie den «Alltagsschmutz» ungeschönt thematisierte. Der *New Brutalism* als Reaktion auf die vorherrschende Biederkeit der Nachkriegszeit war widerspenstig, trotzig und griff den englischen Empirismus und die angebliche Kompro-

missbereitschaft des *Picturesque* direkt an.<sup>12</sup> Aus der heutigen Perspektive drängt sich allerdings die Vermutung auf, dass ein gewichtiger Teil dieses Widerstands rhetorischer Natur war, womit sich eine junge, progressiv denkende Generation vom Establishment absetzen wollte. Ohne Zweifel schufen viele Architekten der jungen Generation «radikale» Projekte, doch die dahinterstehende Sicht- und Denkweise weist zahlreiche Parallelen zum *Picturesque* auf. Banhams Text mit dem bissigen Titel «*Revenge of the Picturesque*»<sup>13</sup> fasst die Polemiken von 1945 bis 1965 zusammen und zeigt, dass die Positionen weit weniger voneinander abwichen als ursprünglich verhandelt, wenn er von der von der «uneingestandenem *Picturesqueness* der erklärten Gegner des *Pittoresken*» spricht. Den Verfechtern des *New Brutalism* und jenen des *Picturesque* gemein war ein populärer respektive «anthropologischer Ästhetizismus»<sup>14</sup> – der nichts desto trotz höchst elitär war, weil er einen elitären sozialen Status sowie eine distanzierte Perspektive voraussetzte. Sein intellektuelles Anliegen für Gewöhnlichkeit und Verständlichkeit sollte aber für die Popbewegung der Sechziger Jahre richtungweisend werden. Zur gemeinsamen Basis gehörte auch das Postulat einer sozialpolitischen Ethik.<sup>15</sup> In diesem Zusammenhang betonten beide Seiten die Bedeutung des «Gefühls» und der «Imagination». Während Pevsner 1956 postulierte «*Similarly the Picturesque belongs as much to the side of fantasy as to the side of intelligently understood function*»,<sup>16</sup> verlangte Peter Smithson am CIAM Kongress im Jahre 1959 in Otterlo: «*Perhaps you can say the style is picturesque, but maybe the style is more than picturesque, maybe it is an organizational picturesqueness – now this is where I think the whole congress is going to focus – it expresses in direct architectural terms the way of life that these people have chosen, it is a style problem.*»<sup>17</sup> Peter Smithson verlangte mit der «*organizational picturesqueness*» eine formale respektive architektonische Entsprechung einer bestimmten Lebenslage. Darin kommt seine spezifisch-ethische Haltung zum Ausdruck: Architektur wird «menschlich»,



Garden Building, Gebäudeecke von aussen

indem sie aus der Problematisierung alltäglicher Lebensweisen und Situationen hergeleitet wird. Die Antizipation bestimmter Lebensweisen versucht eine Ästhetik zu begründen, die dem Menschen Raum für Wahlfreiheit, Identität und Individualität lässt.<sup>18</sup> Das ethische Potential der Architektur besteht in der Möglichkeit, das Individuum in die Gesellschaft ohne seine Selbstaufgabe (wieder) einzugliedern. Die Ästhetik nimmt dabei die Funktion der Vermittlung auf: Sie wird zur notwendigen Voraussetzung für die Integration.<sup>19</sup>

Die bereits zitierten Ausführungen in der *Architectural Design* zum Garden Building unterstreichen diese Sichtweise. Der Beschreibung des Projekts ist die Lebensweise der Studentinnen argumentativ unterlegt, indem sämtliche sozialen Vorrichtungen des Hauses minutiös aufgezählt werden: Dazu gehören Lärm präventive Massnahmen, die Möglichkeit der freien Möblierung der Zimmer, die vor Peinlichkeiten schützende Miniumkleidekabine oder die grossen Fenster als Reaktion auf das unzureichende englische Tageslicht. Am Ende wird

die Absicht ausgeführt, einen charakteristischen «girl's place» zu schaffen, der von den Befindlichkeiten der Mädchen ausgeht, und der gegenüber den männlich dominierten Colleges einen spezifisch femininen Eindruck hinterlassen soll. Das vorgestellte Gitterwerk wird als «Yashmak» (Schleier) bezeichnet, der die Mädchen vor körperlicher Exponiertheit aufgrund der raumhohen Verglasung abschirmen soll.<sup>20</sup>

### Gewöhnlich und magisch

«[...] an art form of ordinary life and ordinary objects with an eye that sees the ordinary as also magical».<sup>21</sup> Das Zitat der Smithsons beschreibt eine Wahrnehmungsweise, welche dem Gewöhnlichen höhere Qualitäten zuspricht. Das Interesse am Gewöhnlichen erklärt sich zunächst durch eine pragmatische Haltung, die auf eine Knappheit der verfügbaren Mittel in der Nachkriegszeit reagiert. Sie ist aber auch als Reaktion auf eine elitäre Moderne zu sehen, welche in ihren emanzipatorischen Absichten zuweilen Realitäten schuf, in der Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit aus dem Wahrnehmungsraster fielen. Der englische Gegenentwurf ist insofern anders, als er zwar auch visionär, aber zugleich realistisch ist: realistisch im Sinne einer nicht beschönigenden Beschäftigung mit Wirklichkeit und visionär, als daraus eine neue Ästhetik entwickelt werden soll. Diese pragmatisch-idealistische Haltung, die zunächst «New Brutalism» und später auch «as found» benannt wurde, ist direkt und unvermittelt und steht hinter rohen, mehrdeutigen und überraschenden Entwürfen.

Das magische Moment beschreibt die Kraft der Imagination, die dem Gewöhnlichen ein Potential zuschreibt, das über den eigentlichen Wert des Gegenstandes hinausreicht. Die Fiktion, welche das Vorgefundene liefert und schliesslich in der Architektur entsteht, ist aber nicht beliebig, sondern bleibt – durch die Rückkoppelung an das Vorgefundene – Kontext bezogen.<sup>22</sup> Eine in mancher Hinsicht affine Wahrnehmungsweise ermöglichte im England des 18. Jahrhunderts Natur als



Upper Lawn Pavillion, Sommer 2005

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

Die von den Smithsons gemeinsam mit Nigel Henderson und Eduardo Paolozzi konzipierte Ausstellung *Parallel of Life and Art* im Jahre 1953<sup>30</sup> zeigte neben den eigentlichen bildlichen <Rohstoffen> auch ein bemerkenswertes künstlerisches Verfah-

ren, welches als Montage bezeichnet werden kann. Das Konzept der Ausstellung, das Banham zum <locus classicus><sup>31</sup> des New Brutalism erhob, bestand darin, unterschiedliches, nicht ausschliesslich <künstlerisches> Bildmaterial aus dem alltäglichen Leben hierarchielos nebeneinander aufzuhängen, um so die Grenzen zwischen den <Disziplinen> – zwischen Leben und Kunst – zu verwischen und über die Gegensätzlichkeit und Widersprüchlichkeit seiner Inhalte einen ästhetischen Wert zu schaffen. Folgerichtig ist die Erkenntnis der Smithsons, dass Kunst eher aus einem Akt des «Wählens» als aus einem Prozess der «Gestaltung» resultiere.<sup>32</sup> Gleiches gilt wiederum für die <Dilettanti> des 18. Jahrhunderts: Sie suchten das Picturesque zunächst in der Wirklichkeit, das heisst sie <wählten> ihrer Vision entsprechende Landschaften.<sup>33</sup> In einer solchen künstlerischen Praxis werden die Grenzen zwischen den Elementen nicht aufgehoben, sondern zunächst als solche artikuliert: wie bei der Fotomontage – einem Medium, das die Smithsons beherrschten und immer wieder verwendeten –, bei der unterschiedliche Bestandteile unvermittelt miteinander verknüpft werden. Das Moment des Unüberbrückbaren besteht gleichzeitig mit dem der Vermittlung.

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



Garden Building mit Blutbuche, Sommer 2005

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

Die Montage ist ein wiederkehrendes künstlerisches Verfahren im Werk der Smithsons.<sup>36</sup> Das wohl emblematischste Projekt in dieser Hinsicht ist ihr Wochenendhaus Upper Lawn Pavilion in Wiltshire.<sup>37</sup> Die Smithsons kauften dort die Ruine eines ehemaligen Gehöfts und bauten auf die

bestehenden Sockelmauern eine pavillionartige Struktur, wobei alte und neue Elemente ihre Autonomie behalten, sich aber gleichzeitig zu einem sinnvollen, neuen Ganzen verklammern. Die dahinterstehende Haltung scheint einer Forderung von Pevsner zu entsprechen, der in Bezug auf pittoreske Herangehensweise verlangt: «[...] instead of creating variety, [the architect] has to achieve it by means of a mixture of what he finds on the site and has reasons to preserve, with what he designs himself.» Und weiter: «[...] but [makes the architect] at the same time sensitive to the character of a site and the character of what he finds standing on it when he starts.»<sup>38</sup> Auch im Garden Building behalten die einzelnen architektonischen Elemente weitgehend ihre Autonomie – beispielsweise können Fassade und Innenraum weitgehend unabhängig voneinander beschrieben und verstanden werden –, erzeugen aber gleichzeitig eine in sich geschlossene Einheit. Ähnliches lässt sich auf städtebaulicher Ebene von Gebäude und Landschaft behaupten: Das stereometrische klare, gläserne Haus steht unvermittelt auf der «lawn» gegenüber einer grossen Blutbuche, braucht aber eben diese bestehenden und – wenn man so will – gewöhnlichen Elemente für seine Verständlichkeit.

### Imaginerter und realer Kontext

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



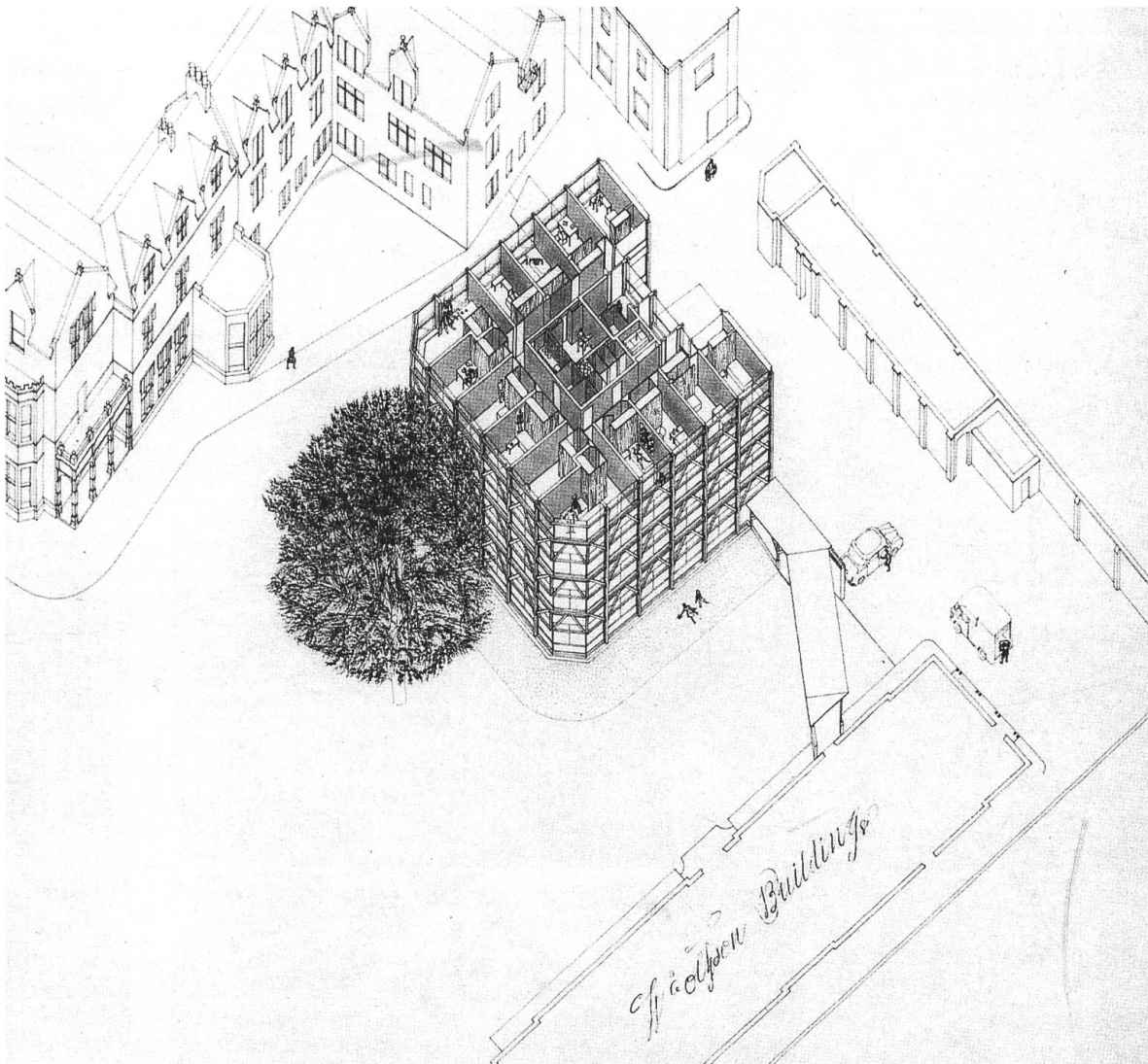
Chiswick House and Garden, Sommer 2005

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

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Anlagen respektive Voraussetzung für die beschriebene Wirkung ist ein Modellcharakter. Dieser Charakter entsteht nicht nur durch die miniaturisierenden Dimensionen der Anlagen, sondern vielmehr durch die Tatsache, dass jedes Element ein singuläres Ereignis darstellt, welches jeweils gleichsam als Zeichen über seinen primären Inhalt auf die gesuchte Kontextvorstellung verweist und gewissermassen eine übergeordnete Ordnung ‹im Klei-

nen› repräsentiert (‹Campo-dei-Miracoli-Effekt›). Beim Garden Building wird – in Folge der mimetischen Komposition der Fassade und der Orientierung auf die Landschaft – auf ein ideales Verhältnis von Landschaft und Architektur verwiesen, das zurück ins 18. Jahrhundert verweist: die Wiese auf den Landschaftspark, der Baum auf die Natur und die Architektur auf eine Kultur in Einklang mit der Natur. Beim Chiswick House ist der Modellcharakter weniger abstrakt und direkter lesbar: Hier ‹verschwindet› die Physis der einzelnen Monumente und Architekturen geradezu hinter den Verweisen auf aufklärerische, humanistische Ideologien. ‹In Chiswick ist die Selbstdarstellung der ‹moral architecture› als Modell für eine gesamte nationale Reformarchitektur sogar zum primären Anliegen geworden.›<sup>42</sup>

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



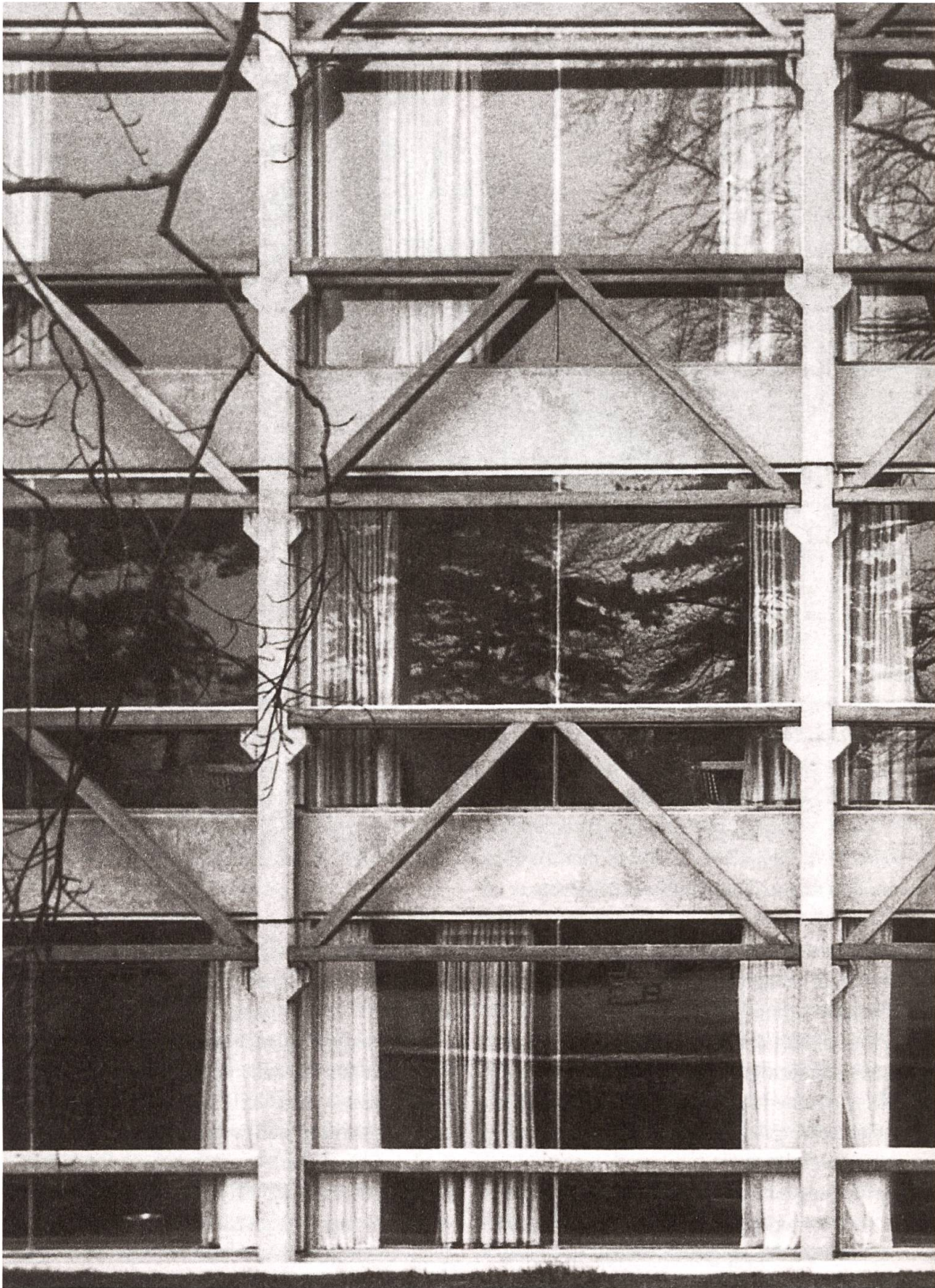
Garden Building, Axonometrie der Smithsons

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

Die Verbindung zwischen Architektur und Landschaft wird in der Ausbildung der Fassade weiter intensiviert. Ein den verglasten Seiten vorgeblendetes Gerippe aus Betonstützen mit Konsolen trägt ein massives Stabwerk aus roher Eiche. Das

Gerippe offenbart ein mimetisches Entwurfsverfahren, wobei die grosse, bestehende Blutbuche als Vorbild für die Konstruktion diente: Die Stützen mit den Konsolen erinnern an stilisierte Baumstämme, aus denen hölzerne Stäbe herauswachsen – es entsteht gleichsam das Bild eines architektonisierten Astwerks. In seiner Funktion als Geländer und Sturz verleiht es dem Blick nach aussen auf die Landschaft eine visuelle wie auch vermittelnde und verbindende Stütze. Schliesslich spiegelt sich das Astwerk des Baumes im Glas der Fassade und blendet Vorbild und Abbild ineinander.





Garden Building, Fassade

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



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