

1.4 Vegetation, Pflanztechniken und Stimmungseffekte

In den im Rahmen der Rekonstruktion herangezogenen Gartenbeschreibungen werden die Baum- oder Straucharten größtenteils nicht benannt bzw. nur als „trees“, „woods“ oder „coppices“ bezeichnet. Einen vollständigeren Eindruck von der Vegetation der Leasowes liefert hier das deskriptive Gedicht „*The Lessowes. A Poem*“²⁵⁸ von James Woodhouse, das im zweiten Abschnitt dieses Kapitels noch analysiert wird und hier nur als Basis für die Pflanzenbestimmung herangezogen werden soll. Abgesehen von einer Strauchpflanzung in der Nähe des Hauses war der Pflanzenbestand ausschließlich aus heimischen Gewächsen, vorrangig Eichen und Buchen, zusammengesetzt. Generell ist festzustellen, dass die Anhöhen mit Tannen und Fichten bepflanzt waren (Dodsley, S. 297, 308, etc.; Woodhouse Vers 274 und 803), während in den Tälern und Ebenen Laubbäume, vor allem Eichen und Buchen (Dodsley, u.a. S. 292, 304, 312) vorherrschend gewesen sind. In der Nähe der Gewässer oder auf Inseln innerhalb der kleinen Seen sind Weiden und Trauerweiden zu finden (Dodsley, S. 294; Woodhouse, Vers 893). So war z.B. die Insel im „Beech Water“, ein von Buchen umstandener Teich, mit Weiden bewachsen (Woodhouse, Vers 475). Weiterhin weist der Baumbestand der Leasowes laut Woodhouse Ahorn, Birken, Eiben, Erlen, Eschen, Kastanien und Rosskastanien, Linden und Pappeln, Platanen und Ulmen auf. Auch Haselnuss- und Kirschbäume sind vereinzelt zu finden. Zwischen den Bäumen befanden sich Sträucher wie Geißblatt (Woodhouse, Vers 413), Haselnusshecken (Woodhouse, Vers 472), Hartriegel (Woodhouse, Vers 534), Goldregen (Woodhouse, Vers 537) sowie Weiß- Rot- oder Hagedorn (Woodhouse, Vers 788).

Die im Garten vorherrschende Eiche ist häufig in der Umgebung der gotischen Gartenornamente, wie bei der gotischen Kapelle, dem Gotischen Sitz und der Gotischen Laube sowie auch bei den Wurzelhäuschen zu finden (Woodhouse, Vers 83, 164, 352, Dodsley 301). In seinen gartentheoretischen Bemerkungen bezeichnet Shenstone die Eiche als „britischen Baum“, der die englischen Tugenden symbolisiere.²⁵⁹ Allerdings ist dieser Baum auch Bestandteil der Szenen, die mit dem arkadischen Hirtenleben verbunden werden (auch die Faun-Statue ist von Eichen umgeben) (S. 296). Wie die Rekonstruktion

²⁵⁸ James Woodhouse, *Poems on several Occasions*, London 1766, S. 105-120.

²⁵⁹ Shenstone in seinen „*Unconnected Thoughts on Gardening*“, a.a.O., S. 292.

der Leasowes im ersten Abschnitt gezeigt hat, waren auch die Inschriften in erster Linie an Eichen und Buchen angebracht. In diesem Zusammenhang wurde bereits auf die Bedeutung der Eiche in der Antike hingewiesen.

Am Bach in der Nähe des Tals der gotischen Kapelle befanden sich Erlen und Korbweiden, auf dem höher gelegenen Ufer Tannen und Kastanien (Woodhouse, Vers 61-64). Die Ufer der Bäche waren mit Farnen und Blumen bewachsen; auch in Hainen wurden Blumen in zwangloser Anordnung gepflanzt. So befanden sich am Ufer des Baches von „Virgil’s Grove“ Primeln, Veilchen, lila Hyazinthen, Waldanemonen und Ringelblumen (Woodhouse, Vers 922-930). Die Rasenflächen waren mit Blumen, vornehmlich Schlüsselblumen, übersät (Woodhouse, Vers 30). Der Baumbestand in „Virgil’s Grove“ war aus Pappeln, Kastanien, Linden, Ulmen, Erlen, Eichen, Eschen, Ahorn sowie Hartriegel und Hagedorn als Unterholz zusammengesetzt (Woodhouse, Vers 936-945).

Im höher gelegenen nordwestlichen Bereich der Leasowes hatte Shenstone zu Beginn seiner Gartengestaltung eine gerade Allee aus Kirschbäumen, gemischt mit Birken und Bergesche (Woodhouse, Vers 600-605) sowie Stechginster gepflanzt. Im Parkbereich der Leasowes befanden sich fast ausschließlich heimische Gewächse, die von Shenstone in einer gartenkünstlerischen Anordnung nach der neuen englischen Mode präsentiert wurden. Die Besonderheit des Gartens war nicht etwa die Artenvielfalt, sondern vielmehr die Art der Pflanzung und die Arbeit mit Effekten. Für die Kultivierung exotischer Gewächse gibt es – ausgenommen der Bereich des Hauses - keine Hinweise.

James Woodhouse beschreibt in seinem Gedicht eine Strauchpflanzung, die sogenannte „Shrubbery“, die sich in der Nähe des Hauses befand und den Bereich um den ovalen Goldfischteich mit der Statue der Venus von Medici sowie der Richard Jago und Richard Graves gewidmeten Sitze umfasste. Die Venus-Statue selbst war von Lorbeer, Steinlinde (Phillyrea), Goldregen und spanischem Flieder umgeben; zu ihren Füßen befand sich Myrthe (Woodhouse, Vers 1011/1012 und 1025-1028). Diese „Shrubbery“ beinhaltete Baumbestände, wie Platanen, Weiden, Akazien und Eichen. Zwischen den Bäumen wurden Sträucher, wie verschiedene Fliederarten (spanischer Flieder und weißer Flieder), Laurustin (Schneeball), Hartriegel, Hagedorn, gewöhnliche und silberne Stechpalmen (Ilex

aquifolium „Argentea Marginata“), Himbeersträucher und verschiedene Zuchtrosensorten, aber auch wilde Rosen, gepflanzt. Gemischt mit diesen Sträuchern wiederum waren schottische Fichten, Silbertannen und Lärchen. Am Boden zwischen den Bäumen waren Narzissen, Osterglocken, Pfingstrosen und Geranien zu finden. Dieser Bereich bildete eine Ausnahme innerhalb des gesamten Parklandes der Leasowes, denn hier wurden, in der Nähe des Wohnhauses, auch fremdländische Gewächse gezogen: Amerikanische Exoten sind mit den europäischen Pflanzen gemischt. So kultivierte Shenstone hier nordamerikanische Gewächse, wie den Tulpenbaum (*Liriodendron tulipifera*), die Robinie (*Robinia pseudoacacia*), den Lebensbaum (*Thuja occidentalis*), die Virginia Himbeere (*Rubus odoratus*) oder die Schlarlacheiche (*Quercus coccinea*), aber auch Pflanzen aus anderen Regionen, wie die Steinlinde (*Phillyrea*), Orangen-Pflanzen, die Berberitze, den portugiesischen Kirschlorbeer (*Prunus lusitanica*), die Sauerkirsche (*Prunus cerasus flore pleno*) und Weißdorn (*Crataegus oxyacantha „Plena“*) (Woodhouse, Vers 1035-1062). Laird kommt zu dem Schluss, dass Shenstones „Shrubbery“ eine sehr unregelmäßige Anordnung aufweist: die Blumen sind nicht, wie z.B. in den Pflanzungen Philip Southcotes oder Joseph Spences²⁶⁰ in Reihen angeordnet, sondern füllen die Lücken zwischen Sträuchern, ebenso wie die Sträucher zwanglos in die Baumbestände eingestreut waren, so dass eine scheinbar regellose Mixtur – der Eindruck einer wild wachsenden Pflanzung - entstand. Als eine Definition des von Shenstone geprägten Begriffes „Shrubbery“ schlägt Laird die „Zurschaustellung von exotischen Pflanzen sowie eine Anordnung der Pflanzung in größenmäßiger Staffelung vor“.²⁶¹

Um Anregungen für seine Gartengestaltung zu erhalten, konsultierte Shenstone Philip Millers „*Gardener's Dictionary*“ und Batty Langleys „*New Principles of Gardening*“ (1728), die einschlägigen Standardwerke zu Pflanzenkunde und Gartenplanung seiner Zeit. In einem Brief vom 14. Mai 1749 an Lady Luxborough berichtet Shenstone, dass er Philip Millers „*Gardeners Dictionary*“ erworben habe.²⁶² Lady Luxborough war bereits einige Jahre vor ihm im Besitz dieses Handbuchs, denn in einem Schreiben an seine Halb-Schwester vom 10. August 1745 versichert Lord Bolingbroke: „*You will soon know more*

²⁶⁰ Zur Pflanztechnik Southcotes und Spences siehe Kapitel 2.4.

²⁶¹ Mark Laird, *The Flowering of the Landscape Garden, English Pleasure Grounds 1720-1800*, Philadelphia 1999, a.a.O., S. 113/114.

of gardening with Millar's (sic) help than any of the gardeners know (...)."²⁶³ Philip Millers Nachschlagewerk wurde erstmals 1731 publiziert und trug den umfassenden Titel „*The Gardeners Dictionary: Containing the Best and Newest Methods of Cultivating and Improving the Kitchen, Fruit, Flower Garden, and Nursery; As also for Performing the Practical Parts of Agriculture including the Management of Vine yards, with the Methods of Making and Preserving Wine, According to the Present Practice of the most skilful vignerons in the several wine Countries in Europe. Together with Directions for Propagating and Improving, From real practice and Experience, All Sorts of Timber Trees.*“ Millers „Gardener's Dictionary“ wurde zum Standardwerk für den Gartenliebhaber des 18. Jahrhunderts, das auch im 19. Jahrhundert noch äußerst populär war, und die Grundlage für spätere Garten-Enzyklopädien bildete.²⁶⁴ Zu Lebzeiten Millers erschienen acht Ausgaben, die stets erweitert und der aktuellen Gartenmode angepasst wurden. Das Nachschlagewerk bot praktische Anleitungen und fachmännische Hinweise zur Bodenbearbeitung, Düngung und Schädlingsbekämpfung, zur Aufzucht, Pflanzung und zum Baumbeschnitt oder der Pflanzenveredlung durch Pfropfen. Auch die Anlage von Alleen, Hainen, Weiden, Hecken und Beeten wird in allen Einzelheiten beschrieben, wie z.B. die Kultivierung von Ananas, Melonen oder Orangen in Gewächshäusern oder Gurken in Frühbeeten - die Obst- und Gemüsezuucht war Millers Spezialgebiet. Der etwas praktischer orientierte und erschwinglichere „*Garden Kalender*“ von Philip Miller war ein monatliches Handbuch, das die Gartenarbeiten den Jahreszeiten entsprechend beschrieb. Was die praktische gärtnerische Tätigkeit und das botanische Wissen anbelangt, war Philip Miller der einflussreichste englische Gärtner des 18. Jahrhunderts.²⁶⁵ Er war im Botanischen Garten in Chelsea tätig und wurde als botanischer Berater von den Besitzern berühmter englischer Landschaftsgärten, wie z.B. Lord Petre, herangezogen.

Das „Dictionary“ enthielt zudem einige Anweisungen für die Landwirtschaft, und die Titelseite war mit dem berühmten „*Georgica*“-Zitat Vergils, „*Digna manet divini gloria*

²⁶² The Letters of William Shenstone, a.a.O., S. 193.

²⁶³ Zitiert nach Walter Sichel, *Bolingbroke and his Times*, New York 1968, Bd. 2, S. 577.

²⁶⁴ Vgl. Hazel Le Rougetel, Philip Miller as a garden adviser, in: *Garden History*, Vol VII, No. 1, Spring 1979, S. 74-77.

²⁶⁵ Zu Millers Biographie und seiner Stellung in der Gartengeschichte siehe Hazel Le Rougetel, *The Chelsea Gardener Philip Miller 1691-1771*, London 1990.

ruris“, das auch Shenstone in seiner Gartenanlage verwandte, versehen.²⁶⁶ Millers Gartenkompendium ist ein alphabetisches Gesamtverzeichnis aller bekannten Pflanzen, das zu jedem Stichwort eine Beschreibung und Charakterisierung der Pflanze, die Schilderung ihrer Merkmale, Daten zur Verbreitung und Ratschläge für die Aufzucht liefert. Der Autor stellte dem Leser in seinem Handbuch sein breites botanisches Wissen zur Verfügung und gab schließlich auch einige Hinweise zur Planung von Gärten. Das alphabetische Register enthält nicht nur Pflanzennamen, sondern Stichwörter wie „Groves“ oder „Lawn“ bieten in kleinen Kapiteln weiterreichende Informationen zur Anlage von Gärten und ihren verschiedenen Bestandteilen. Unter dem Stichwort „Wilderness“ liefert die Ausgabe von 1731 die Beschreibung einer Pflanzenanordnung, die an Shenstones „Shrubbery“ erinnert: „In the description of these Plantations, in those parts which are planted with deciduous Trees, may be planted next the Walks or Openings, Roses, Honeysuckles, Spirea frutex, and other kinds of low flowering shrubs which may be always kept very dwarf, and may be planted pretty close together; and at the foot of them at the side of the Walks may be planted Primroses, Violets, Daffodils, and many other sorts of Wood Flowers, not in a strait line, but rather to appear accidental as in a natural Wood (Unterstreichung durch d.V.). Behind the first row of Shrubs should be planted Syringas, Cystisus’s, Althaea Frutex, Mezerion’s, and other flowering shrubs of a middle growth, which may be back’d with Laburnums, Lilacs, Gelder Roses and other flowering Shrubs of large growth; these may be back’d with many sorts of Trees ...“ Diese Pflanzmethode ähnelt der Stufenpflanzung, wie sie Philip Southcote auf Woburn Farm praktizierte; hierin könnte jedoch auch der Anstoß zu William Shenstones „Shrubbery“ liegen. Es ist hervorzuheben, dass Philip Miller bereits in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts die Möglichkeiten einer natürlicheren, unregelmäßigeren Pflanzenanordnung aufzeigte.

Batty Langley wurde bereits im Abschnitt zur Gotikrezeption im Landschaftsgarten kurz vorgestellt. Abgesehen von den dort erwähnten Vorlagenbüchern bestand sein Hauptwerk in den „*New Principles of Gardening*“ (1728),²⁶⁷ die von William Shenstone und seinem Kreis für die Gartengestaltung zu Rate gezogen wurden. Wie der Titel von Langleys Publi-

²⁶⁶ Die 8. Auflage von 1768.

kation besagt, wollte er neue Prinzipien für die Gartenkunst aufstellen. Er kritisiert die zeitgenössischen englischen Gärten und wendet sich gegen die steife, mathematische Regelmäßigkeit des Barockgartens. In seinen „*General Directions for Laying out Gardens in a more grand and delightful Manner than has been done before*“ liefert er eine detaillierte Anleitung für die Planung eines Landsitzes und stellt allgemeine Regeln für die Gestaltung der einzelnen Bestandteile eines Gartens auf. Dazu zählen: „*Walks, Slopes, ... Open Plains ... Groves, ... Green Openings, like Meadows, small Inclosures of Corn, ... Cones of Ever-Greens, of Flowering-Shrubs, of Fruit-Trees, of Forest Treest... Mount, Winding Valleys, Dales, Purling Streams, serpentine Meander, Rude Copices, Hay-Stacks, Wood-Piles... Bowling-Greens, Precipices, Amphitheatres.*“ Wie die Aufzählung belegt, bezieht Langley auch landwirtschaftliche Elemente in die Gartengestaltung ein, um die Vielfalt zu erhöhen. Ziel eines gelungenen Gartens sei sowohl das Schöne als auch das Nützliche: „*The End and Design of a good Garden, is to be both profitable and delightful...*“ (S. 193). Durch die Integration von Küchengärten, Weiden und Kornfeldern wird die Bandbreite der Gartenobjekte erhöht, was eine Bereicherung der Anlage zur Folge hat. Ein serpentinenförmiger Weg soll den Besucher durch die verschiedenen Bereiche des Gutes führen: „*That in those serpentine Meanders, be placed at proper Distances, large Openings, which you surprizingly come to; and in the first are entertained with a pretty Fruit-Garden, or Paradise- Stocks, with a curious Fountain; from which you are insensibly led through the pleasant Meanders of a shady delightful Plantation; first, into an open Plain environ'd with lofty Pines, ... secondly, into a Flower Garden, enrich'd with the most fragrant Flowers and beautiful Statues, and from thence through small Inclosures of Corn, open Plains, or small Meadows, Hop-Gardens, Orangeries, Melon-Grounds, Vineyards, Orchards, Nurseries, Physick-Gardens, Warrens, Paddocks of Deer, Sheep, Cows & c. with the rural Enrichtments of Hay-Stacks, Woodpiles & c. ... These agreeable surprizing Entertainments in the pleasant Passage thro' a Wilderness, must, without doubt, create new Pleasures at every Turn: And more especially when the whole is so happily situated, as to be bless'd with small Rivulets and purling Streams of clear Water, which generally admit of fine Canals, Fountians, Cascades & c which are the very life of a delightful rural Garden*“ (S. 198). Als oberstes Prinzip gilt die Schaffung von Vielfalt

²⁶⁷ Die Zitate entstammen der zweiten Auflage, Batty Langley: *New Principles of Gardening: Or, The Laying out and Planting Parterres, Groves, Wildernesses, Labyrinths, Avenues, Parks, & c. After a more*

innerhalb der einzelnen Gartenpartien und in der Gesamtheit der Anlage. Der Garten solle aus einer Abfolge harmonischer Objekte bestehen, die bei jedem Schritt neue und überraschende Szenen ermöglichen, die unterhalten und die Einbildungskraft stimulieren. Bei der Bepflanzung hält Langley zur Imitation der Natur an und empfiehlt eine regellose Regelmäßigkeit („*a regular Irregularity*“, S. 202; „*no three Trees together range in a strait line...*“, S. vi). Ein formaler, von Regelmäßigkeit geprägter Garten hingegen könne dem Besucher keine Vielfalt bieten. Gegen die regelmäßigen und überfüllten Parterres des Barockgartens stellt er ganz einfache Grasparterres ohne die üblichen immergrünen Pflanzen. Bei der Anlage von Wegen empfiehlt er den Einsatz von Effekten, wie z.B. eine optische Verlängerung durch eine Verringerung der Wegbreite in der Ferne und die Akzentuierung mit hellem Grün. In seiner Publikation zur Gartenkunst liefert Langley sowohl Grundrisspläne und Entwurfsvorlagen, geometrische und mathematische Ausführungen zum Entwurf von Wegen oder Wasserbecken, die auch die „serpentine line“ einbeziehen (Abb.78 und 79) und eine Anleitung für die Schaffung unregelmäßiger Kurven und Schlangenlinien bereitstellen sowie praktische botanische Anleitungen zur Aufzucht und Pflege von Pflanzen, von Obstbäumen, Waldbäumen, immergrünen Pflanzen und blühenden Sträuchern. Bei seinem Regelwerk für die Gartenkunst orientiert sich Langley vor allem an den Gartentheoretikern Dezallier d’Argenville und Stephen Switzer, die er in seinem Vorwort ausdrücklich erwähnt und deren Werke im zweiten Kapitel im Zusammenhang mit der Ornamented Farm noch näher betrachtet werden sollen. Zwar strebt Langley an, eine neue Art der Gartenkunst in England einzuführen, seine Entwürfe sind jedoch noch den Formen des Barockgartens verpflichtet. Sein Plädoyer für die Orientierung an der Natur, die Einbeziehung der umgebenden Landschaft, die Forderung von Unregelmäßigkeit und Vielfalt nimmt sich neben seinen geometrischen Entwürfen, die lediglich durch schlangenförmige Pfade aufgelockert werden und von französischen Merkmalen, wie Kanälen, Bassins, Parterres und Terrassen durchsetzt sind, halbherzig aus.²⁶⁸ Obwohl Langleys „Principles“ durch die Gartenrevolution der 30er bis 50er Jahre überholt waren, wurde er noch bis in die 50er Jahren hinein gelesen, wie auch z.B. von William Shenstone und seinem Kreis. Batty Langleys „*New Principles of Gardening*“ legen jedoch

Grand and Rural Manner than has been done before.... London 1739.

²⁶⁸ Vgl. Hunt/Willis, *The Genius of the Place*, a.a.O., S. 178.

Zeugnis davon ab, dass zum Zeitpunkt seiner Publikation bäuerliche Elemente einer Farm bereits zum allgemein akzeptierten Repertoire des Gartens geworden waren.²⁶⁹

Der Anspruch auf Vielfältigkeit und die Steigerung der Intensität der Gefühle durch Kontraste und Gegensätze war ein wichtiges Gestaltungsmittel, das Shenstone in seinem Garten einsetzte. Verschiedene Szenerien wechseln sich ab: offene, lichte Terrassen mit Fernsicht folgen auf abgeschlossene, tiefe, überschattete Täler und stille, friedliche Teiche auf gewaltige, tosende Wasserfälle, kultiviertes Ackerland steht in Kontrast zu Wildnis und rauer, scheinbar unberührter Natur. So erfuhr der Gartenbesucher auf seinem Rundgang eine Reihe von Stimmungen und Gefühlen, und es wird die gesteigerte Empfindung beschrieben, die durch den Kontrast zu der vorherigen Atmosphäre hervorgerufen wird. Die melancholische, düstere Atmosphäre wandelt sich in Heiterkeit bei der Ansicht der Wohnhäuser und Aussicht in die Landschaft, und die friedliche Ruhe wird durch das lärmende Rauschen des Wasserfalls unterbrochen. Einerseits wird die ruhige Muße und Friedlichkeit der pastoralen Szenerie nachgebildet, andererseits auch die raue und wilde Seite der Natur betont. Der Gartenbesucher befand sich den zeitgenössischen Beschreibungen zufolge in einer „Achterbahn“ der Gefühle. Er lernte die friedliche Seite der Natur kennen, wurde aber auch mit ihrem wilden und unbändigen Aspekt konfrontiert, vor allem durch die in den Wasserfällen demonstrierte Kraft und Gewalt. Die wilden, unkultivierten Teile des Gartens präsentieren das Sublime, wie es erstmals von Burke definiert wird.²⁷⁰

Mithilfe der Natur, Architektur und Literatur sollte der Gartenbesucher durch eine Vielfalt von abwechslungsreichen Einzelszenen geführt und zu den unterschiedlichsten Stimmungen stimuliert werden. Die Aus- und Ansichten in Shenstones Landschaftsgarten sollten einfache Empfindungen hervorrufen, aber auch zur Reflexion anregen. Sowohl die Gartenornamente als auch die Naturrealien waren Träger von Emotionen und Assoziationen, die der Besucher bei seinem Rundgang durchleben und erfahren sollte. Die Stimmungen werden von der Natur suggeriert, müssen jedoch in der Fantasie des

²⁶⁹ Timothy Mowl, *Gentlemen & Players, Gardeners of the English Landscape*, Stroud 2000, S. 125-27.

²⁷⁰ Vgl. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, hg. von J.T. Boulton, London 1958.

Besuchers umgesetzt werden. Bei den Beschreibungen fällt auf, dass der Besucher eher passiv erscheint, während die Landschaft als aktiv beschrieben wird.²⁷¹ Die Natur nimmt eine aktive Rolle ein, denn sie ist es, die den Besucher in Stimmungen versetzt. Als ergänzende Hinweise sollten die Inschriften den Besuchern anzeigen, welche Empfindungen angemessen wären und welche Themen der Atmosphäre entsprächen. Landschaft und Natur sollten Emotionen hervorrufen, die durch die poetischen Inschriften erhöht und veredelt wurden.

Generell ist festzustellen, dass die gotischen Gebäude und Wurzelhäuschen in dunkle, abgeschlossene Täler oder Schluchten eingebettet und in Verbindung mit rauschenden Wasserfällen zu finden waren. Diese Gegenden werden in der Regel als düster, dicht bewachsen, wild und etwas schauerlich beschrieben. Es kann vermutet werden, dass in diesen Gartenszenen die Landschaft Nordeuropas repräsentiert werden sollte. Dahingegen liegen die mit Arkadien und der Antike verbundenen Gegenden eher in offener, lichter Landschaft, zum Beispiel in Ebenen, auf Anhöhen mit Weitblick, wobei die heitere und freie Atmosphäre die Leichtigkeit des südlichen Lebens verkörpern würde. Der Kontrast zwischen tendenziell südlicher und nördlicher Landschaft, zwischen Antike und Gotik, wird auf den Leasowes nicht durch exotische Bepflanzung erreicht. Es wird lediglich der den Gegenden eigentümliche Charakter betont und durch Zitate und Ornamente mit Bedeutung angereichert. Die Leasowes vereinen beide Elemente: das heitere arkadische Idyll und die rauere nordeuropäische Landschaft, antike und gotische Elemente sowie das Pastorale und das Sublime. Dieser Gegensatz von pastoraler Landschaft und erhabener Natur ist auch in der Landschaftsmalerei zu finden. Wie viele andere Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts, z.B. Rousham oder Stourhead, waren auch die Leasowes von der Landschaftsmalerei, vor allem den Gemälden Poussins, Lorrains und Salvator Rosas inspiriert und übernahmen die Terminologie und Kompositionsprinzipien der Malerei, z.B. das Arbeiten mit Perspektive, Licht und Schatten und die gleichmäßige und harmonische Verteilung der Bildgegenstände. Wie die Literatur lieferte auch die Malerei das Bild einer idealen Landschaft. Die Malerei Claude Lorrains vermittelte eine idyllische, ländliche Ideallandschaft, während Salvator Rosa die wilde und sublime Seite der Natur darstellte.²⁷²

²⁷¹ Vgl. Batey/Lambert, a.a.O., S. 184.

²⁷² Manwaring, a.a.O., S. 35-56.

Neben den Naturschilderungen antiker Dichter und der englischen Literatur wirkte vor allem die idealistische Landschaftsmalerei prägend auf den Landschaftsgarten.

Die Beschreibungen der Leasowes verdeutlichen, dass ein malerischer Naturbegriff vorherrschte. Dem Leser werden die „pittoresken“ (picturesque) Ansichten wie eine Abfolge von Gemälden präsentiert und mit den Werken der bereits genannten Künstler verglichen.²⁷³ Vor allem in der Beschreibung der Werkausgabe fällt auf, dass die sich dem Betrachter bietenden Ansichten wie Landschaftsgemälde mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund beschrieben werden.²⁷⁴ Die einfachen Holzbänke dienten als Hinweise und Markierungen für die Besucher und sollten sie auf die An- und Aussichten in Natur und Landschaft aufmerksam machen. Dabei wurden die Bänke so arrangiert, dass sich von diesem Punkt aus der beste Blick ergab, und es war genau vorgeschrieben, was an welchem Ort erblickt werden sollte. Die Priory zum Beispiel sollte nicht betrachtet werden, bevor der Besucher an einem bestimmten Aussichtspunkt angelangt war, von dem sie sich am vorteilhaftesten zeigte.²⁷⁵ Dem Besucher wurden wie in einer Gemädegalerie Landschaftsansichten präsentiert - Ansichten innerhalb des Gartens sowie Ausblicke und Fernsichten in die umgebende Landschaft. Nach dem Vorbild bereits bestehender Landschaftsgärten verwischte Shenstone die Grenzen seines Gartens und bezog die umgebende Landschaft durch Sichtachsen und Blickpunkte mit ein. Ein Blickfang war von verschiedenen Stellen im Park der Kirchturm von Halesowen (Abb. 51), aber auch einzelne Bauernhäuser oder die Berge bereicherten das Gesamtbild. Ein Objekt war immer Teil mehrerer Ansichten und wurde aus verschiedenen Perspektiven präsentiert. Deshalb war die Positionierung der Ornamente von äußerster Wichtigkeit und Shenstone verwendete auf die Komposition der Gartenszenen viel Aufmerksamkeit. Von den Sitzen und Bänken aus boten sich dem Betrachter verschiedene „Landschaftsgemälde“. Besonders augenscheinlich ist diese Landschaftsauffassung auf der Anhöhe, auf der sich der Krug mit dem Trinkspruch befand. Der oktagonale Sitz war von in einem Achteck angeordneten Fichten umgeben, so dass die Aussichten durch die Bäume in einzelne Abteilungen gegliedert wurden. Von jeder Sitzposition aus bot sich dem Betrachter durch

²⁷³ Z.B. in der Beschreibung der Werkausgabe, a.a.O., S. 295.

²⁷⁴ Ebd., S. 308.

²⁷⁵ Ebd., S. 292.

die Baumstämme ein wie ein Gemälde im Rahmen dargestelltes Bild, in dem jeweils eine Anzahl von interessanten Objekten zu sehen waren: Dorfansichten, Berge, Flüsse etc..²⁷⁶ Dabei erinnert die Rahmung durch die Bäume im Vordergrund an die Kompositionsprinzipien der klassischen Landschaftsgemälde und verdeutlicht, dass die komponierte Ideallandschaft Pate für den Landschaftsgarten stand. Die Vorbildfunktion von Malerei und Dichtung hatte ein „bildhaftes Sehen“ der Natur und Landschaft zur Folge und die Ansichten des Landschaftsgartens wurden nach ihrer „Bildfähigkeit“ beurteilt.²⁷⁷

Shenstone selbst stellte den Anspruch an die Landschaft: „landskip should contain variety enough to form a picture upon canvas: and this is no bad test, as I think the landscape painter is the gardeners best designer.“²⁷⁸ Zwar wurde die Gestaltung der Gärten nach malerischen Prinzipien schon in früheren Gärten praktiziert, aber durch Shenstones Äußerungen und seine Gartenanlage wurde sie ein fester Bestandteil der Gartentheorie.²⁷⁹ Wenn für andere Gärten die klassisch-heroische Landschaft mit antiken Tempeln Pate gestanden hatte (z.B. Poussins „Aeneas in Delos“ für Stourhead), so erinnert das Motiv des Todes in einer mit dem arkadischen Ideal assoziierten Landschaft an Poussins „Et in Arcadia Ego“, das Shenstone überaus schätzte.²⁸⁰ Die beiden Gemälde Poussins mit dieser Inschrift verbinden den Arkadienmythos mit der Memento-Mori-Tradition und dem Vanitasgedanken.²⁸¹ Da Shenstone erst 1759 Kenntnis von einem dieser Gemälde erlangte, kann es keine Vorbildfunktion für die Thematik des Gartens gehabt haben. Shenstones Begeisterung über das Thema zeigt jedoch, dass es die Stimmung seines Gartens wiedergibt. Wie in diesem berühmten Gemälde wird auf den Leasowes die arkadische Hirtenwelt heraufzitiert, aber auch auf die Präsenz des Todes in dieser Ideallandschaft wird durch die Gedenkurnen hingewiesen.

²⁷⁶ Ebd., S. 300/301.

²⁷⁷ Siehe v. Buttlar, *Der Englische Landsitz*, a.a.O., S. 64.

²⁷⁸ Zitiert nach Hunt/Willis, a.a.O., S. 291.

²⁷⁹ Vgl. Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*. Bern 1974, Bd. I, S. 574.

²⁸⁰ *The Letters of William Shenstone*, a.a.O., S. 524/525. Shenstone ist von dem Thema des Gemäldes begeistert und möchte sich die Kopie eines Stiches verschaffen. Den Titel des Gemäldes bringt er auf der Urne Maria Dolmans als zusätzliche Inschrift an.

Auf seinem Landgut „The Leasowes“ stellte der Dichter William Shenstone die mythische Welt der Poesie dar. Während in den anderen Landschaftsgärten (von Southcote und Spence) und zum Beispiel auch in Stowe die Anspielungen auf die antike Literatur nur versteckt emblematisch im Garten enthalten waren,²⁸² treten sie in den Leasowes offen zu Tage: Der Besucher wurde von den Inschriften direkt auf den Zusammenhang zwischen dem arkadischen bzw. mittelalterlichen Ideal und der Gartenlandschaft hingewiesen. Diese Poetisierung der Natur hat Shenstone in Mode gebracht, und die Leasowes wurden Vorbild für spätere Gärten. William Shenstone schuf auf seinem Landgut einen poetischen Garten, der Motive der antiken Dichtung und der mittelalterlichen Sagenwelt vereinte. Die Welt der Dichtung wurde im Garten so anschaulich, dass ein Besucher sich zu der Aussage hinreißen ließ, bei einem Besuch der Leasowes hätte man den Eindruck „that the poetic Descriptions of Arcadia and Fairyland are not altogether Fictions“²⁸³. Die Literaturzitate im Garten wirkten auf die Einbildungskraft des Besuchers und ließen ein lebendiges Bild dieser Dichtung entstehen, „that one is ready to think one sees the Naiads, Fairies and Fays, in their quick motions, gambol through the recesses of the grove“²⁸⁴.

²⁸¹ Maisack, a.a.O., S. 173-182. Zur Interpretation der beiden Kompositionen Poussins mit diesem Titel siehe vor allem Erwin Panofsky: *Et in Arcadia Ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*. In: Derselbe: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1975, S. 351-377.

²⁸² Chambers, a.a.O., S. 11.

²⁸³ So der anonyme Autor der „Four Topographical Letters“ (1755) zitiert nach Chambers, a.a.O., S. 181.

²⁸⁴ Heely, a.a.O., S. 51.