

## 1.7. William Shenstones gartentheoretische Schrift „*Unconnected Thoughts on Gardening*“

In seinem Gartentraktat „*Unconnected Thoughts on Gardening*“<sup>325</sup> (1759) legte Shenstone seine theoretischen Überlegungen zur Gartenkunst dar. Es handelt sich dabei weder um ein „vorgegebenes Programm“ noch um eine „nachträgliche Erklärung dieses neuartigen Parks“,<sup>326</sup> sondern um den Versuch, parallel zur praktischen Arbeit an der Anlage ein theoretisches Konzept zu entwickeln.<sup>327</sup> Ungeachtet ihrer zeitlichen Entstehung sollen Shenstones theoretische Erläuterungen der Prinzipien seiner Gartengestaltung mit dem von ihm auf den Leasowes in die Praxis umgesetzten Programm verglichen werden. Die Betrachtung der Abhandlung soll zum besseren Verständnis von Shenstones Konzept führen und die Beobachtungen der vorangegangenen Kapitel überprüfen.

Die „*Unconnected Thoughts*“ stellen die Beziehung zwischen Gartenkunst und Landschaftsmalerei dar, definieren die Rolle von Inschriften und Gartengebäuden bei der Schaffung von Stimmungen, regeln die Bezugnahme auf historische Ereignisse des Ortes und zeigen Möglichkeiten auf, wie Vielfalt zu erzeugen und die Gartenobjekte zu platzieren seien. In seiner gartentheoretischen Schrift führte Shenstone den von ihm gemünzten Begriff des „*landskip or picturesque gardening*“ im Gegensatz zum „*kitchen or parterre gardening*“ ein.<sup>328</sup> Jener Gartenstil soll Shenstone zufolge in erster Linie die Vorstellungskraft der Gartenbesucher ansprechen und durch die Gestaltung von Gartenszenen unterschiedlicher ästhetischer Kategorien und Stimmungen die Fantasie der Besucher anregen. Dazu teilt Shenstone die in der Natur vorfindbaren Szenerien in zwei unterschiedliche Kategorien ein: Sie weisen entweder verschiedene Ausdrücke von „*sublimity and magnificence*“ oder „*variety and beauty*“ auf oder stellen eine Mischung der Faktoren dar (S. 294). Shenstone unterscheidet zwischen den beiden Hauptkategorien

---

<sup>325</sup> The Works of William Shenstone, a.a.O., Bd. 2, S. 111-131. Reprint in Hunt/Willis: The Genius of the Place, a.a.O., S. 289-297.

<sup>326</sup> Hammerschmidt/Wilke, a.a.O., S. 104.

<sup>327</sup> Aus einer Bemerkung von Richard Graves geht hervor, dass Shenstone sich ab ca. 1745 theoretisch mit der Gartenkunst auseinandersetzte und begann, ihre Prinzipien auf ein System zu reduzieren. Graves, Recollections, S. 64.

<sup>328</sup> Zitiert nach Hunt/Willis, a.a.O., S. 289. Im folgenden werden die Seitenzahlen der zitierten Passagen im Text in Klammern hinter den Zitaten angegeben.

des Schönen und des Großartigen bzw. Herrlichen (magnificent). Der Faktor „*magnificence*“ entspricht dem Sublimen in Anlehnung an Burke, wobei Shenstone die Wirkung des Erhabenen über die der Schönheit stellt. Beide Faktoren gefallen und wirken auf die Einbildungskraft des Betrachters, aber es sind jeweils verschiedene Vorstellungen mit ihnen verbunden. Schönheit ist mit Vielfalt („*variety*“) gekoppelt, während das Sublime mit Einfachheit („*simplicity*“) in Zusammenhang steht (S. 297). Shenstone definiert das Schöne und das Sublime als zwei diametral entgegengesetzte Effekte, die sich umgekehrt proportional zueinander verhalten. Wenn der eine vermindert wird, erhöht sich automatisch der andere (S. 296).

Vor allem der Faktor „*variety*“ spielt in Shenstones Gartentheorie eine wichtige Rolle, wobei die Analyse seiner Gartenanlage bereits gezeigt hat, dass Vielfalt ein wesentliches Gestaltungskriterium seines Gartens war. Shenstone war daran gelegen, eine Vielzahl von verschiedenen Szenerien zu bieten, und die Gebäude und Ornamente des Parks wurden dem Besucher in immer anderen Variationen von immer neuen Ansichten präsentiert. Im Gegensatz zum formalen Gartenstil sollten die Sichtachsen nicht der Wegführung entsprechen, d.h. die vom Auge bereits betrachteten Objekte sollten nicht in gerader Linie, sondern über Umwege erreicht werden (S. 291). Shenstone stellt fest, dass der Neuheitseffekt dem Auge eine Befriedigung verschafft, wenn zwei konträre Szenerien unmittelbar aufeinanderfolgend betrachtet werden (S. 290). Dabei können die Wirkungen des Schönen und des Sublimen durch einen Überraschungseffekt verstärkt werden, zum Beispiel bei schneller Aufeinanderfolge von Gegensätzen. Weiche und leichte Übergänge entsprechen dem Schönen, während abrupte Wechsel dem Sublimen gemäß sind (S. 296). Der Wechsel verschiedener Szenerien und Stimmungen wird in den Beschreibungen immer wieder betont, und es wurde bereits gezeigt, wie Shenstone den Kontrast als Gestaltungsmittel einsetzte. Dabei wurde auch herausgearbeitet, dass der Garten durch eine Gegenüberstellung „schöner arkadischer“ und „sublimen gotischer“ Partien geprägt war. Die Vielfalt soll jedoch nicht zu Überladenheit führen und muss in einem angemessenen Verhältnis zu den Freiflächen stehen (S. 290).

Der Naturraum soll in Bezug auf den ihm eigenen Charakter betrachtet werden, der Shenstone zufolge „*the grand, the savage, the sprightly, the melancholy, the horrid, or the*

*beautiful*“(S. 290) sein kann. Die dominierenden Charakterzüge einer Landschaft müssen von der Kunst herausgearbeitet und durch künstliche Beigaben (Mottos, Urnen, Trophäen etc.) verstärkt werden. Auch die Persönlichkeit des Besitzers soll dabei mit einbezogen werden (S. 294). Da Shenstone von überaus melancholischer Natur war, erklärt sich die melancholische Tendenz seines Gartens. Virgil's Grove mit seiner dunklen, nachdenklichen Stimmung wurde als Abbild des Geistes seines Gestalters bezeichnet.<sup>329</sup> Die im Garten platzierten Objekte sollen Stimmungen im Betrachter hervorrufen, Ideen vermitteln oder Reflexionen fördern bzw. auf das Urteil und die Einbildungskraft wirken (S. 290). Dabei sollen sich die verschiedenen Szenerien als Einheit von Naturraum und Ornament zu einem harmonischen, stimmigen Gesamtbild fügen und zu einer gemeinsamen Aussage kommen. Urnen z.B. sollen vor allem feierlich wirken und ihr Standort sollte so gewählt sein, dass er dieses Gefühl unterstütze.

Eine Ausnahme unter den Gartenornamenten bildet die Ruine, da sie weder dem Sublimen noch dem Schönen direkt zugeordnet werden kann. Vielmehr ruft sie im Betrachter eine süße Melancholie hervor, die von der Reflexion über verfallene Größe herrührt (S. 289). Shenstone zufolge appelliert die Ruine in besonderem Maße an die Imagination des Betrachters, da sie für etwas vormals Intaktes steht, das der Betrachter im Geist herstellen muss. Der Naturraum um die Ruine soll dem Gebäude entsprechen. Religiöse Gebäude sind vorzugsweise in fruchtbaren Tälern, in der Nähe eines Waldes am Wasser zu platzieren und von großen Eichen zu umgeben (S. 292). Dies entspricht der Positionierung der Ruined Priory auf den Leasowes, und Shenstones Aussage über die Natur der Ruine stützt die Interpretation der Priory als Symbol einer vergangenen idealisierten Epoche. Über die Symbolik der Bauernhäuser lässt Shenstone verlautbaren, dass sie als Emblem für häusliche Ruhe, Gemütlichkeit und menschlichen Stolz dienen (S. 292). Analog zu den Menschen spricht Shenstone den Bäumen einen Charakter zu. Eichen repräsentieren für ihn den „männlichen, britischen Charakter“ und Festigkeit, Beständigkeit, Ausdauer und Vorsicht werden als Eigenschaften der Eiche angegeben (S. 292). Die majestätische, ehrwürdige Eiche symbolisiert für Shenstone britische Tugenden, und in Verbindung mit den gotischen Bauwerken präsentieren sie das idealisierte englische Mittelalter. Darüber hinaus kann auch die Verbindung der Eiche mit arkadischen Motiven im Garten erklärt

---

<sup>329</sup> Heely, a.a.O., S. 51.

werden, denn in der Antike war dieser Baum dem Hirtengott Pan geweiht und wurde als „Baum der Schäfer“ bezeichnet.<sup>330</sup>

Kunst ist laut Shenstone erforderlich, um die Schönheit der Natur in ihrer Gesamtheit und Vielfalt zum Ausdruck zu bringen. Dabei sollte der dem Ort eigene Charakter nicht verändert, sondern nur hervorgehoben werden. Das Wirken der Kunst darf im Bereich der Natur nicht sichtbar sein: „*Art (...) is often requisite to collect and epitomize the beauties of nature; but should never be suffered to set her mark upon them*” (S. 295). Im Wirkungskreis der Natur soll die Kunst keine Spuren hinterlassen: Die Form des Bodens, die Bepflanzung und die Anlage von Seen und Flüssen müssen natürlich erscheinen (S. 295) und dürfen keine Formen aufweisen, die den Einfluss der Kunst erahnen lassen (S. 292). Das Gesamtkonzept des Gartens soll den Eindruck erwecken, von der Natur geschaffen zu sein. Im Gegensatz dazu können die Gartengebäude und Ornamente die Wirkung der Kunst deutlich erkennen lassen (S. 296). Der Kontrast zwischen scheinbar natürlicher Natur und augenscheinlich erkennbarer Kunst soll klar sein (S. 293). In einem Brief an Lady Luxborough definiert Shenstone die Rolle des Landschaftsgärtners: „...*Taste in Gardens etc: has little more to do than to collect the Beauties of Nature into a compass proper for it's own observation (...) The necessity of smoothing or brushing the robe of nature may proceed entirely from the same Cause*”<sup>331</sup>.

Die Natur kann durch die Kunst korrigiert werden, wobei diese Korrektur nicht sichtbar sein darf: „*Art should never be allowed to set a foot in the province of nature, otherwise than clandestinely and by night*” (S. 293). Im Garten soll die Schönheit der Natur zu ihrer vollen Entfaltung gebracht werden, indem ihre Fehler beseitigt und ihre Vorzüge betont werden („*lopping off exuberances and supplying omissions; now heightening a beauty, and now concealing a blemish*“<sup>332</sup>). Hinter diesen „Verbesserungen“ der Natur durch die Kunst verbirgt sich das Konzept einer „idealen“ Natur, nach der die reale Natur strebt. Diese Auffassung, in der die Natur nicht als vollendeter Ausdruck gesehen wurde, sondern als eine nach Erfüllung strebende Kraft mit dem Potential der Vervollkommnung,

---

<sup>330</sup> Vgl. dazu unter dem Stichwort „Pan“ in Roscher, a.a.O..

<sup>331</sup> The Letters of William Shenstone, a.a.O., S. 189/190.

<sup>332</sup> Companion, a.a.O., S. 1.

entspricht dem aristotelischen Naturbegriff.<sup>333</sup> Der Mensch kann der Natur durch die Kunst bei der Entfaltung ihres Potentials und ihrer Entwicklung zur Perfektion assistieren und ihre Vervollkommnung weiterführen und unterstützen. Entsprechend dieses Naturbegriffs war es Shenstones Bestreben, den Naturraum nicht gewalttätig zu verändern, sondern nur die Vorzüge der Gegend besser zur Geltung zu bringen und der Natur zu ihrem vollen Effekt zu verhelfen. Die Beschreibungen der Leasowes machen dies deutlich. Sie loben die einfache Natürlichkeit, die keine Kunst erahnen lässt: „...*Nature is merely guided a little...*“<sup>334</sup> (...) „...*the hand of art is in no way visible...*“ (...) „*Far from violating its natural beauties, Mr. Shenstone's only study was to give them their full effect;...*“.<sup>335</sup>

Im 18. Jahrhundert ist eine Verbindung zwischen Sexualität und Landschaft zu beobachten, so dass in vielen Landschaftsgärten Erotik latent vorhanden ist.<sup>336</sup> Auch Shenstones Garten, der in seinen Literaturzitatzen Figuren wie Najaden, Nymphen und Pan heraufbeschwört sowie die Aufstellung der Venusstatue und ihre Thematik, lassen erotische Elemente erkennen.<sup>337</sup> Die Topographie der Landschaft wird sexualisiert, und das Verhältnis zur Natur weist einen erotischen Aspekt auf. In einem Gespräch Shenstones mit James Thomson wird deutlich, dass die Landschaft mit einem Frauenkörper gleichgesetzt und die Behandlung der Natur mit zärtlichen Liebkosungen verglichen wird.<sup>338</sup> Wie bei einer Geliebten enthüllt der Gärtner den Charme und die Schönheit der Natur, ihre Makel soll er jedoch verhüllen. Auch Shenstone behandelt die Natur mit Wärme, Gefühl und Zärtlichkeit, wie seine „Muse“.<sup>339</sup>

Der Naturraum der Leasowes bot an sich schon gute Voraussetzungen für die Anlage eines Landschaftsgartens. Zwar war die Farm mit ca. 60 Hektar im Vergleich zu anderen Landgütern relativ klein, aber im Verhältnis zu seiner kleinen Ausdehnung verfügte es über einen reichen und vielfältigen Naturraum. Das Land war mit vielen kleinen, aber steilen

---

<sup>333</sup> Vgl. Humphreys, a.a.O., S. 57-59.

<sup>334</sup> Hull, a.a.O., S. 1.

<sup>335</sup> Beschreibung der Werkausgabe, a.a.O., S. 288.

<sup>336</sup> Vgl. dazu Turner, *The Sexual Politics of Landscape*, a.a.O.

<sup>337</sup> Mavis/Lambert, a.a.O., S. 184.

<sup>338</sup> Vgl. Alan D. McKillop: *Thomson's Visit to Shenstone*. In: *Philological Quarterly* XXII, (1944), S. 283-286 und Hunt/Willis, a.a.O., S. 244.

<sup>339</sup> Hull, a.a.O., S. 1.

Hügeln und Tälern, zahlreichen Quellen und einigen Teichen versehen. Obwohl es aus den Beschreibungen schwer ersichtlich ist, verschönerte Shenstone den Naturraum doch in einem nicht geringen Umfang. Sämtliche Wasserfälle waren nicht natürlich, sondern wurden von ihm künstlich angelegt. Dazu staute er die vorhandenen Quellen auf, führte sie zusammen und errichtete Kaskaden und kleine Seen. Auch die Teiche vergrößerte er und legte kleine künstliche Inseln inmitten der Bäche an. Über den Wert von Shenstones Arbeit am Wasserfall des herzförmigen Sees bemerkt Richard Graves: „*This cascade was absolutely no more than a mere ditch*“ (...) „*an insignificant gutter*“ (...) „*by clearing away the briars and thorns, and shewing the water busily huddling down amidst the roots, and glittering through the stems of the trees, it has an uncommonly beautiful effect.*“<sup>340</sup> Shenstone war in der Anlage von Wasserfällen besonders versiert; sie wurden aufgrund ihrer außerordentlichen Schönheit von den Besuchern gerühmt und verhalfen den Leasowes zu ihrem Ruf. Auch Virgil's Grove war laut Graves vor den von Shenstone angebrachten Veränderungen „*a rude and insignificant hollow*“<sup>341</sup> (...) „*That little spot, which is now so great a beauty, was then a mere dingle, or 'bosky dell' as Milton calls it. But by collecting the several rills, which supply the piece of water, under the old beeches, and making them fall over some rough stones, conducting them, as the ground naturally meanders, amidst a few forest trees - by adding a small bridge of one arch, with a little Obelisk (at a small expence) inscribed to his favourite Latin poet, he brought it ... to its present beautiful form.*“<sup>342</sup> Shenstones Verdienst war es somit, das Potential des Ortes erkannt und durch die Entfaltung seiner Schönheit der Natur zu ihrem vollen Effekt verholfen zu haben.

Shenstone arbeitete mit visuellen Mitteln, die zum Teil der Malerei entlehnt waren, z.B. vergrößerte er den Priory Pool optisch, indem er durch Bepflanzung den Anschein erweckte, dieser sei mit den westlich davon gelegenen Fischteichen verbunden. Es entstand so der Eindruck eines einzigen großen Sees. „*The art of distancing and approximating*“ (S. 294) geht bereits auf Batty Langleys „*New Principles on Gardening*“ 1728 zurück, das Shenstone besaß. Hier wurde die von Shenstone übernommene Technik beschrieben: Eine

---

<sup>340</sup> Richard Graves, *Recollections*, a.a.O., S. 60.

<sup>341</sup> Ebd., S. 51.

<sup>342</sup> Ebd., S. 58-59.

geradlinige Allee konnte optisch verlängert werden, indem sie im vorderen Bereich erweitert und vorne mit größeren, dunklen ewigrünen Bäumen bepflanzt wurde. Die Farbtintensität und Größe der Bäume sollte nach hinten immer mehr abnehmen und am Ende in helle silbrige Farbtöne und kleine Gewächse übergehen. Auch bei der Priory versuchte Shenstone durch entsprechende kreisförmige Bepflanzung um das Gebäude, den Abstand optisch zu vergrößern. Die Priory scheint ein sehr kleines Bauwerk gewesen zu sein, erhielt aber so den „würdigen und feierlichen Charakter eines großen Gebäudes“.<sup>343</sup> Diese optischen Tricks wurden bereits von Pope, Spence und Southcote angewendet.

Die Ansichten im Garten sollen vielfältig genug sein, um einem Gemälde zu entsprechen. Shenstone unterscheidet zwischen „*landskip*“, womit er die Ansichten innerhalb des Gartens bezeichnet und „*prospect*“, die Aus- und Fernsicht in die umgebende Landschaft. Auch die Aussichten sollen vom Auge leicht in einem Blick zu überschauen sein und keine zu große Reichweite haben (S. 292). Für die Betrachtung der Landschaft legt Shenstone den Maßstab der Malerei an und plädiert für die Ausgewogenheit des Dargestellten. „*I have used the word landskip-gardiners; because in pursuance of our present taste in gardening, every good painter of landskip appears to me the most proper designer*“ (S. 294). Wie in der Malerei sollte ein Gleichgewicht der Objekte und eine gleichmäßige Verteilung der Massen in der Landschaft erzielt werden, ohne Gleichförmigkeit oder Symmetrie entstehen zu lassen (S. 292).

In Shenstones „*Unconnected Thoughts on Gardening*“ sind die Einflüsse der Gartentheorien der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts spürbar, in erster Linie Batty Langley, Alexander Pope und Joseph Addison. In seinen theoretischen Ausführungen zur Gartenkunst schließt sich Shenstone Alexander Popes Verurteilung des formalen Gartenstils an. Er spricht sich gegen jegliche Symmetrie und Formalität in der Gartenkunst aus und verurteilt den französischen Gartenstil, der die Natur in eine dem Menschen gemäße Form zwingt. Die „*Unconnected Thoughts*“ müssen zum Teil als eine Paraphrase von Popes Prinzipien bezeichnet werden, wie der berühmte Dichter sie bereits in seiner „*Epistle to*

---

<sup>343</sup> Beschreibung der Werkausgabe, a.a.O., S. 296.

*Burlington*“ formuliert hatte.<sup>344</sup> So wird der Vergleich von Gartenkunst und Malerei erstmals von Pope formuliert („*All gardening is landscape-painting*“, Pope 1734<sup>345</sup>), und auch Philip Southcote hatte sich in seiner Gestaltungspraxis bei der Anlage von „Woburn Farm“ auf diesen Vergleich bezogen: „*'Tis all painting. (...) Perspective, prospect, distancing, and attracting, comprehend all that part of painting in gardening*“ (Southcote ca. 1752<sup>346</sup>). Alexander Popes Einfluss auf William Shenstone und seine Leasowes ist - sowohl in der Dichtung als auch der Gartentheorie - bisher unterschätzt worden. Die praktischen Gestaltungsprinzipien William Shenstones können direkt von Pope hergeleitet werden.<sup>347</sup> Möglicherweise hat Shenstone in seiner Londoner Zeit in den späten 30er Jahren oder in der Anfangsphase der Leasowes zu Beginn der 40er Jahre über Lord Lyttelton die Bekanntschaft Alexander Popes gemacht. In dieser Zeit sind Anspielungen auf Pope in Shenstones Korrespondenz und in seinen Dichtungen häufig zu finden, und ausdrücklich widmet er dem großen Dichter nach dessen Tod seine „*Elegy VIII, Written after the Death of Mr. Pope (1745)*“. In seinem Garten brachte Shenstone neben eigenen Gedichten nur ein einziges Zitat eines zeitgenössischen englischen Dichters an: Alexander Popes. Mit dem Obelisk und den Memorialurnen hatte der Garten zudem einen ähnlich elegisch-melancholischen Charakter wie Popes Twickenham.

Auch der Literaturprofessor und Freund Alexander Popes, Joseph Spence, hat die in den „*Unconnected Thoughts*“ niedergelegten Prinzipien bereits früher als Shenstone formuliert. In einem Brief an Reverend Mr. Wheeler vom 19. September 1751<sup>348</sup> referiert Spence die auf Alexander Pope zurückgehenden Prinzipien für die Landschafts- und Gartengestaltung und stellt insgesamt 16 Regeln auf. Spence bezieht sich in seinen Ausführungen auf Alexander Pope, wie der Schluss seines Briefes belegt: „*All that I have laid out here is included by Mr Pope in two lines, where, in speaking of gardens, he says: 'He gains all ends, who pleasingly confounds / Surprises, varies and conceals the bounds: and in conversation, I have heard him include it in one single word 'Variety'*“. Die

---

<sup>344</sup> Zur Ähnlichkeit siehe Morris R. Brownell, *Alexander Pope & the Arts of Georgian England*, Oxford 1978, S. 237.

<sup>345</sup> Alexander Pope zitiert nach Joseph Spence, *Anecdotes*, a.a.O., Bd. I, S. 252.

<sup>346</sup> Philip Southcote zitiert nach Joseph Spence, *Anecdotes*, a.a.O., Bd. I, S. 425.

<sup>347</sup> Zum Einfluss Popes auf Shenstone und die Leasowes siehe Brownell, a.a.O., S. 235-41.

<sup>348</sup> Zitiert nach R.W. King: *Joseph Spence of Byfleet. Part II*. In: *Garden History*, Vol. VII, No. 3 (Winter 1979), S. 35. King vermutet, dass diese Regeln für eine Publikation gedacht waren.



wichtigsten Grundsätze sollen hier kurz zusammengefasst und den von Shenstone in den „*Unconnected Thoughts*“ dargelegten Regeln gegenübergestellt werden. Spence fordert ein Studium des Naturraums, die Orientierung an der Natursituation und am Charakter der Umgebung; eine Bestandsaufnahme der Vorzüge und Nachteile des Ortes („*consult the Genius of the place*“, vgl. dazu Popes berühmtes Postulat des „Genius Loci“: „*Consult the genius of the place in all*“; Shenstone: „*Ground should first be considered with an eye to it's peculiar character*“ (S. 290)). Der Gartengestalter wird aufgefordert, sich an der Natur zu orientieren (vgl. Popes „*In all, let nature never be forgot*“; Shenstone: ... „*in regard to gardens, the shape of ground, the disposition of trees, and the figure of water, must be sacred to nature; and no forms must be allowed that make a discovery of art*“ (S. 292)), um jede Künstlichkeit zu vermeiden (Spence: „*Wherever art appears the gardener has failed in his execution*“; Shenstone: „*ART, indeed, is often requisite to collect and epitomize the beauties of nature; but should never be suffered to set her mark upon them...*“ (S. 295); „*Art should never be allowed to set a foot in the province of nature, otherwise than clandestinely and by night*“ (S. 293)). Die Gartenkunst soll die schöne Natur nachahmen: „*Gardening is an imitation of 'Beautiful Nature', and therefore should be like works of art*“. Die Kunst soll als Korrektiv der Natur wirken. Das Unangenehme soll versteckt, das Schöne mit einbezogen werden. Die natürliche Situation muss korrigiert werden, die Vorzüge müssen herausgestellt, die Mängel beseitigt werden. Dies soll anhand der Methoden der Malerei erreicht werden. Optische Effekte, wie das Verkürzen oder Verlängern von Flächen durch Bepflanzung, sollen eingesetzt werden (vgl. Shenstone: „*The art of distancing and approximating*“ (S. 294)). „*Variety*“ ist das oberste Grundprinzip der Gartenkunst: „*all the beauties of gardening might be comprehended in one word, variety*“ (Pope); Shenstone: „*Landscape should contain variety enough to form a picture upon canvas ...*“ (S. 291). Diese kann durch Unregelmäßigkeit der Fläche, Mischung von Land und Wasser, Opposition von Licht und Schatten oder verschiedenfarbigen Pflanzungen erzeugt werden. Das umgebende Land soll in den Garten einbezogen und die Grenzen sollen so weit wie möglich versteckt werden. Auch ist es erlaubt, das Nützliche mit dem Schönen zu mischen: „*to mix useful things even in the ornamental parts*“ (...) „*'something of ornament' would improve 'the useful parts'*“. Im Gegensatz zu Spence äußert sich William Shenstone in seinen gartentheoretischen Gedanken weder über das

Konzept der *Ferme Ornée* noch über eine Verbindung von Gartenkunst und Landwirtschaft.

Shenstones Verdienst war es schließlich, diese Leitsätze in einem Essay erstmals formuliert zu haben, weshalb ihm in der Folgezeit die Urheberschaft für die neue Gartentheorie zugeschrieben wurde. Die Grundsätze und die von der Malerei übernommene Terminologie für den Landschaftsgarten wurden zum Teil bereits von den ersten Gartenenthusiasten, vor allem von Pope, formuliert. Shenstone fasst diese Prinzipien zusammen und betont die moralische Komponente. Neben der ästhetischen Dimension sah Shenstone das Hauptanliegen der Gartenkunst jedoch in ihrem assoziativen Potential: „Mit Shenstone gelangte erstmals in der Gartentheorie eine ästhetische Anschauung mit sensualistischer philosophischer Grundlage, auf der auch die Assoziationstheorie aufbaute, zur Reife.“<sup>349</sup> In seinen theoretischen Überlegungen zur Gartenkunst wird deutlich, dass Shenstone den Geist des Besuchers bei der Entdeckung des Gartens involvieren und an dessen Gefühle und Gedanken appellieren wollte.<sup>350</sup> In seiner Gartentheorie zieht Shenstone eine Parallele zwischen der Gartenkunst und der Dichtung, der Schaffung eines Gartens und der Komposition eines Gedichts.<sup>351</sup> Diese didaktische Funktion der Gartenkunst ist bei Shenstone besonders hervorgehoben. Aufgrund seines Verdienstes, die Grundprinzipien der neuen Gartenkunst in einem Essay publiziert zu haben, hatte Shenstone einen großen Einfluss auf die Gartentheorie der Folgejahre.

George Mason widmete Shenstone 1768 sein wenig beachtetes „*An Essay on Design in Gardening*“,<sup>352</sup> dem er ein Zitat aus Shenstones „*Rural Elegance*“ voranstellt. Mason stützt seine gesamten Ausführungen und Thesen auf Shenstones Grundsätze, nimmt in den „Remarks“ zu „Vistas, Ground, Fences, Shrubberies, Woods, Plantations, Water, Mansions, Edifices, Pillars and Urns, Statues“ immer wieder auf ihn Bezug, zitiert ihn und ergänzt die Aussagen des Dichters. Er lobt Shenstones „*Unconnected Thoughts*“ als erste Anleitung zur neuen Gartenkunst, die er als Grundlage referiert, wobei er sein eigenes

---

<sup>349</sup> Dobai, a.a.O., S. 574.

<sup>350</sup> Vgl. Hunt/Willis, a.a.O., S.289.

<sup>351</sup> Zitiert nach Hunt/Willis, a.a.O., S. 290.

<sup>352</sup> Zu Mason siehe J.C. Loudon, *An Encyclopedia of Gardening*, London 1834, Bd. 1, S. 74-78 und Michael Niedermeyer, *Rara zur Theorie des frühen LG*, in: Zandera, Bd. 7, 1992, Nr. 1, Berlin 1992.

Essay lediglich als Ergänzung zu Shenstone verstanden wissen will: „*These instructions (die Unconnected Thoughts, d. V.) ... appear to me nearly unexceptionable: the following remarks will rarely interfere with them, but are intended merely as additional*“<sup>353</sup>. Vor allem Shenstones Leitprinzip, der Natur zu folgen und nur den spezifischen Charakter einer Gegend zu betonen, übernimmt Mason als wichtigsten Grundsatz. Shenstone, dem er unter den Gartengestaltern „*the most intimate alliance with nature*“ (S. 103) zuspricht, wird in einem gesonderten Kapitel neben Kent, Brown u.a. als einer der Wegbereiter des neuen Stils gewürdigt (S. 117-122). In seiner Darstellung von Shenstones Gartenanlage hebt Mason die Wasserfälle als Hauptmerkmal der Leasowes hervor, die Shenstone zur Perfektion geführt habe. Ferner schreibt er ihm die Novität der Einbeziehung von Weidefeldern in den Garten durch die Wegeführung - mit Pfaden von variierender Breite und unregelmäßiger Randbegrenzung durch Sträucher oder Dickichte - zu: „*Novel was the idea of exhibiting a variety of natural landscapes by the mere assistance of a path along the side of a bordering hedge of an enclosure; and this too without any visible attempt at internal embellishment.*“ (S. 118)

In seinen „*Unconnected Thoughts on Gardening*“ vergleicht Shenstone die Komposition eines Gartens mit der eines „*epick or dramatick poem*“.<sup>354</sup> Wie in einem Gedicht sollte der Gartenbesucher lesen, in Stimmungen versetzt, zu Reflexionen angeregt und moralisch instruiert werden. Als Strukturprinzip gibt er an, dass die verschiedenen Teile sich durch Über- bzw. Unterordnung zu einem harmonischen Ganzen fügen und die bedeutenderen Szenen auf die weniger bedeutenden folgen sollen, d.h. dass sich in der „Dramaturgie“ des Gartens eine Steigerung ergeben soll. Diese Forderung entspricht Shenstones Kompositionsprinzip, wie er es bei den Leasowes anwandte: Virgil's Grove als letzter Punkt auf dem Rundgang wurde als der gelungenste Ort angesehen, und in einem glänzenden Finale werden alle Themen noch einmal aufgegriffen und zusammengeführt.

Die Leasowes sind ein in sich geschlossenes Kunstwerk, das einem Gedicht vergleichbar ist. Bei genauerer Betrachtung weist der Aufbau des „garden-poem of the Leasowes“<sup>355</sup>

---

<sup>353</sup> George Mason, *An Essay on Design in Gardening*. London 1795, S. 51/52.

<sup>354</sup> Zitiert nach Hunt/Willis, a.a.O., S. 290.

<sup>355</sup> E. Monro Purkis, *William Shenstone, Poet and Landscape Gardener*, Wolverhampton 1931, S. 65.

eine literarische Struktur auf.<sup>356</sup> Der Rundgang durch den Garten präsentierte eine Abfolge von Szenen und Bildern, die der Gartenbesucher nacheinander entschlüsseln und zusammenfügen musste. Zunächst wurde der Besucher auf die Motive vorbereitet und in die Welt der antiken Mythologie eingeführt. Die Inschriften am Anfang des Rundgangs machen auf die vielfältige Schönheit der Natur aufmerksam, fordern zur Achtsamkeit auf und verweisen auf die mythische Komponente des Gartens, die Assoziation mit den Elysischen Gefilden. Dann werden die Hauptmotive präsentiert: Hirtenleben und Dichtertum sowie der Rückzug auf das Land und die Tugendhaftigkeit des ländlichen Lebens. In den von Shenstone verfassten pastoralen Gedichten wird der Gartenbesucher mit den Vorzügen des Landlebens vertraut gemacht, und aus der Perspektive des Schäfers werden die Werte des einfachen Lebens dargestellt. Das nächste Gedicht beleuchtet den Gegensatz zwischen Stadt und Land von der anderen Seite, aus der Sicht des Höflings, kommt aber zu dem gleichen Ergebnis: Das tugendhafte Landleben ist dem lasterhaften Dasein am Hof bzw. in der Stadt vorzuziehen. Es erfolgt die Warnung, den Versuchungen des Stadtlebens oder höfischen Lebens nicht zu erliegen. Kurz nach diesem Gedicht stößt der Besucher auf eine Ansicht von Shenstones Haus, die die Idylle des Landlebens illustriert und die bescheidene Zufriedenheit des Besitzers ausdrückt. Dann wird das pastorale Liebesmotiv eingeführt, jedoch auch hier siegt die Tugend und die Schönheit der Natur bietet Trost. Nach einem steilen Anstieg den Berg hinauf, der den schweren Weg der Tugend symbolisieren könnte, wird der Besucher auf dem Gipfel mit friedlichen Anblicken des Gutes und Ausblicken in die idyllische Landschaft belohnt, und in den Zitaten werden Bescheidenheit und einfache Freude durch die Schönheit der Natur gepriesen. Eine ländliche Ideallandschaft wird beschworen, und während des Abstiegs bieten sich dem Besucher pastorale Szenen dar. Virgil's Grove als Höhepunkt des Rundgangs vereint die Motive und Themen der vorherigen Gedichte und Zitate. Das hier von Shenstone angebrachte Gedicht wägt nicht mehr Stadt- und Landleben gegeneinander ab, sondern stellt ein Statement dar: Es ist der Entschluss, an diesem Ort zu verweilen und Ehrgeiz, Eitelkeit sowie Streben nach Macht und Ruhm aus dem Tal zu verbannen. Am Ende des Rundgangs sollte dem Gartenbesucher die Idee vermittelt werden, dass das Landleben durch seine Ehrlichkeit und Tugendhaftigkeit zur Ruhe des Gewissens führt und

---

<sup>356</sup> Zur strukturellen Korrespondenz zwischen dem englischen Landschaftsgarten und Literatur siehe auch Müllenbrock, a.a.O.

in der Schönheit der Natur Gefühle wie Frieden und Glück erfahren werden können. Nur in einer solchen Umgebung findet der Dichter eine gesunde Basis für sein Schaffen und kann seine Inspiration aus der Natur schöpfen. Die Anlage ist eine persönliche Aussage Shenstones über sein zurückgezogenes Leben auf dem Land und sein Verständnis des Dichtertums.

Shenstones emblematischer Garten weist eine Konstanz der Themen auf, die wiederholt und variiert werden. Dabei sind verschiedene „Erzählstränge“ vorzuweisen, die in Virgil's Grove und in der Venusstatue zusammengeführt werden: Dichtertum, das Landleben und das Liebesmotiv bzw. der erotische Aspekt der Gartenkunst. Die Objekte im Garten sind mit Bedeutung belegt und drücken literarische Topoi aus, über die der Gartenbesucher meditieren oder diskutieren konnte. Wie in Shenstones Elegien sollte der Gartenbesucher die Aspekte des Landlebens reflektieren und über das Glück und den Wert eines Lebens in ländlicher Zurückgezogenheit belehrt werden. Die Bewegung durch den dreidimensionalen Raum bzw. die Multi-Dimensionalität der Gartenkunst verschaffte dem Besucher eine umfassende Sinneserfahrung. Der Garten bot die Möglichkeit der unmittelbaren Anschauung der Motive, und das Ideal der Dichtung konnte gleichzeitig im Raum erlebt werden. Angeregt durch die Literaturzitate, Gedichte und Artefakte sollte der Besucher zu einer Transformation der Szenerie veranlasst werden und das poetische Ideal in der realen Landschaft erfahren. Der Garten war ein Gesamtkunstwerk, das alle Sinne ansprach: neben dem Gesichtssinn wurde der Besucher durch Gerüche und Geräusche, z.B. des Wassers stimuliert. Abgesehen von seiner ästhetischen Qualität hatte der Garten auch eine moralische Funktion, und mit den verschiedenen Motiven sollten Werte und Ideale assoziiert werden. Die Grundidee des Gartens war es, dem Besucher die Idee des „Rural Retirement“ nahezu bringen. Der Blick auf das Haus an mehreren Stellen des Gartens illustriert die Idee des „Retirement-Gedankens“, und das Bauernhaus steht für ein kontemplatives Leben und den Rückzug auf das Land.<sup>357</sup> Heely regt die pastorale Szenerie zur Reflexion über das Glück und den Wert eines Lebens in ländlicher Zurückgezogenheit an: „give a pleasing warmth to the idea of happiness of those who prefer the calm rational pleasure of retirement, and is

---

<sup>357</sup> Vgl. Marcia Pointon, Gainsborough and the landscape of retirement, in: *Art History*, Vol. 2, No. 4 (1979), S. 452.

a strong incentive to every thinking being, who perhaps moves in the gay circle of folly and dissipation, to quit it for these more commendable pursuits...”<sup>358</sup>

Sicherlich ist es richtig, dass Shenstone kein festes ikonographisches Programm verfolgte, wie es in den rein emblematischen Gärten der Fall ist,<sup>359</sup> aber er hielt sich doch bei der Gestaltung seines Gartens an ein bestimmtes Repertoire von Motiven, so dass ein einheitlicher Themenkomplex entstand. Zunächst scheint Shenstone bei der Gestaltung der Anlage mehr intuitiv und experimentell vorgegangen zu sein und unabhängig voneinander und scheinbar willkürlich verschiedene Partien und Szenen in unterschiedlichen Teilen des Gartens gestaltet zu haben, ohne an ein Ganzes zu denken.<sup>360</sup> Am Anfang seiner Versuche in der Landschaftsgestaltung hatte Shenstone noch keinen übergeordneten Plan für die gesamte Anlage, und seine ersten Projekte 1742 tragen noch den Charakter der formalen Gartenkunst. Ab 1745 entstand dann die Idee, den Garten zu einem zusammenhängenden Ganzen zu formen.<sup>361</sup> Er arbeitete zunächst an verschiedenen Szenen in unterschiedlichen Teilen seines Landsitzes, die dann durch die Schaffung des Rundweges miteinander verbunden wurden.<sup>362</sup> So entstanden zwar in sich abgeschlossene Bilder, die jedoch motivisch und inhaltlich zusammenhängen. Die kreisförmige Wegführung und die Rückkehr zum Ausgangspunkt schuf eine Einheit und Geschlossenheit des Gartenkunstwerks, so dass sich die verschiedenen Bilder, Stimmungen und Assoziationen im Geist des Besuchers zu einem Ganzen zusammenfügten.<sup>363</sup> Wie in Stourhead, in dem die Geschichte des Aeneas nacherzählt wurde, ist auch bei den Leasowes die Richtung der Begehung von Wichtigkeit, und die Reihenfolge des Rundgangs musste aufgrund der „Erzählstruktur“ des Gartens strikt eingehalten werden.<sup>364</sup>

---

<sup>358</sup> Heely, a.a.O., S. 49/50

<sup>359</sup> Hammerschmidt/Wilke, a.a.O., S. 105.

<sup>360</sup> Ebd.

<sup>361</sup> Graves, *Recollections*, a.a.O., S. 64.

<sup>362</sup> Zur zeitlichen Genese der Leasowes siehe Riely, a.a.O. und Christopher Gallagher: *The Leasowes: A History of the Landscape*, in: *Garden History* 24:4, S. 201-220.

<sup>363</sup> v. Buttler, *Der Landschaftsgarten*, a.a.O., S. 53.

<sup>364</sup> Vgl. Kenneth Woodbridge: *Landscape and Antiquity. Aspects of English Culture at Stourhead 1718 to 1838*. Oxford 1970, S. 25.

Ronald Paulson bezeichnet den Landschaftsgarten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als „the poetic garden or the emblematic or *learned* garden“<sup>365</sup> und hebt den moralischen Aspekt und den Bildungswert des Gartens hervor. Der Landschaftsgarten war literarisch inspiriert und formal wurde mit literarischen Mitteln, z.B. Allusionen, Emblemen, Allegorien und Gleichnissen gearbeitet.<sup>366</sup> Darüber hinaus kam der Literatur bei der Entstehung des Landschaftsgartens eine „Leitfunktion“ zu, indem sie als „Wertträger (...) zur sinnstiftenden Instanz“<sup>367</sup> wurde. Wie die Dichtung, diente die Gartenkunst der Vermittlung von Werten, so dass der frühe Landschaftsgarten in erster Linie ein „moralischer Garten“ war und als „Instrument der Tugendlehre“<sup>368</sup> fungierte. Auch die Leasowes weisen als poetischer Garten eine Verbindung von literarisch idealisierter Landschaft mit philosophischen und ethischen Grundsätzen auf. In Shenstones Dichtung wurde die Landschaft zum Ausdrucksträger eines tugendhaften Lebens, und unter dem Einfluss Shaftesburys und Popes gibt Shenstone als Ziel der Dichtung die Ermutigung zur Tugend an. Die Natur seiner Dichtung, aber auch die Landschaft des Gartens präsentieren sittliche Normen, wie die Deutung des Gartens erkennen lässt. Als „Elegie“ drückt der Garten in erster Linie Trauer um verlorene moralische Werte aus. Durch die Erfahrung des Rundgangs sollten dem Besucher im Garten diese Prinzipien vermittelt und er sollte moralisch geläutert werden. Auch Graves beschreibt die Kreation des Gartens als die Schaffung einer moralischen Landschaft, „moral landscape“.<sup>369</sup> Der natürliche Gartenstil war an sich eine Bestätigung der natürlichen, gesunden Tugenden der Engländer im Gegensatz zu dem „degenerierten“ Geschmack des französischen Hofes, und somit war der Landschaftsgarten selbst bereits als ein Zeichen der moralischen Integrität der Engländer zu betrachten.<sup>370</sup> Shenstones Leasowes sind eine Anlage der Übergangsperiode zwischen dem rein emblematischen und dem naturalistischen Garten. Zwar sind noch künstliche Objekte im Garten vorhanden und z.T. haftet ihnen eine emblematische Bedeutung an, aber Ansätze zum naturalistischen Garten sind bereits zu finden. Loudon betont jedoch den emblematischen Aspekt der Leasowes und empfindet die Bezeichnung „Ornamented

---

<sup>365</sup> Ronald Paulson: *The Poetic Garden*, in: Derselbe: *Emblem and Expression*. London 1975, S. 20. Kursivdruck durch den Verfasser.

<sup>366</sup> Paulson, a.a.O., S. 20 und 22.

<sup>367</sup> Vgl. dazu Heinz-Joachim Müllenbrock, a.a.O., S. 16.

<sup>368</sup> Clemens Alexander Wimmer: *Geschichte der Gartentheorie*. Darmstadt 1989, S. 419.

<sup>369</sup> Graves, *Recollections*, a.a.O., S. 65.

<sup>370</sup> Vgl. McKee, a.a.O., S. 208.

Farm“ aufgrund der zu zahlreichen Ornamente und Inschriften als nicht zutreffend. Ihre Intention definiert er als „emblematical scene in which constant allusion was made to pastoral poetry”.<sup>371</sup> In Frankreich wurden die englischen Gärten aufgrund des „sittlich-moralischen Anspruchs der Naturbilder“ auch als „moral gardens“ bezeichnet.<sup>372</sup> Durch das Hervorrufen von Emotionen wie Melancholie, Heiterkeit oder Ruhe könne der „Man of Taste“, der empfänglich für diese Gefühle war, moralisch geläutert werden.

In der Untersuchung konnte gezeigt werden, dass William Shenstones literarisch ausgerichteter Garten die gleichen Motive behandelt wie seine Lyrik und zu einer ähnlichen Aussage kommt: Die zentrale Thematik, die beide künstlerische Ausdrucksformen bestimmt, ist der Rückzug auf das Land nach antikem Vorbild. Besonders die thematische Ähnlichkeit des Gartens mit den Elegien wurde beschrieben und die Grundstimmung der Leasowes als elegische Melancholie definiert. Shenstones Garten wurde in erster Linie durch seine Lektüre<sup>373</sup> und durch seine eigene Dichtung beeinflusst. In seinem Garten stellte er die pastorale Landschaft seiner Dichtung nach, und die Gartenlandschaft seiner Heimat inspirierte wiederum seine Dichtung: „The Leasowes was perhaps as much the lyrical expression of Shenstone, the poet, as any of his verses (...) a vehicle for his moods, and a stimulus to creative activity - just as these landscapes were in turn the conscious expression of his poetic fancy”<sup>374</sup>. Bereits Hugh Miller deutete die Verbindung zwischen Shenstones literarischem Werk und seinem Garten an, indem er die Leasowes als Shenstones „schönstes Gedicht“ bezeichnete: „The Leasowes (...) a rural poem, some two or three hundred acres in extent, that cannot be printed, and that exists nowhere in duplicate” (...) „an exquisite poem, written on the green face of nature.”<sup>375</sup> Auch Christopher Hussey betont den literarischen Aspekt des Gartens und nennt die Leasowes Shenstones „most elaborate poem“.<sup>376</sup> Shenstones Dichtung und seiner Arbeit als Landschaftsgärtner liegt ein gemeinsames ästhetisches Konzept zu Grunde, das vor allem die Prinzipien „simplicity“ und „elegance“ vertritt.<sup>377</sup> Zwar schrieb Shenstone Lyrik

---

<sup>371</sup> J.C. Loudon, a.a.O., S. 76.

<sup>372</sup> V. Buttler, Der Landschaftsgarten, a.a.O., S. 115.

<sup>373</sup> Vgl. Batey/Lambert, a.a.O., S. 182.

<sup>374</sup> H.F. Clark, a.a.O., S. 47/48.

<sup>375</sup> Hugh Miller, a.a.O., S. 133.

<sup>376</sup> Christopher Hussey: The Picturesque. Studies in a Point of View. London und New York 1927, S. 130.

<sup>377</sup> McKee, a.a.O., S. 253.



im Geschmack seines Zeitalters, aber er experimentierte auch mit neuen Formen und strebte nach einer natürlichen, unaffektierten Dichtung, ebenso wie er einen natürlichen Gartenstil etablieren wollte. Diese Mischung von Natürlichkeit und Künstlichkeit zeichnen Shenstones Dichtung und Gartengestaltung gleichermaßen aus.<sup>378</sup> Sein lyrisches Werk und seine Arbeit als Landschaftsgärtner sind unmittelbar miteinander verbunden, Dichtung und Gartenkunst befruchteten sich wechselseitig. Das Gemälde von Edward Alcock zeigt Shenstone als Dichter und Landschaftsgärtner.

Die Untersuchung von Shenstones „*Unconnected Thoughts on Gardening*“ hat gezeigt, dass seine theoretischen Prinzipien der Beschaffenheit und Komposition seiner Gartenanlage entsprechen. Die Leasowes führen als Mustergut die von ihm propagierten Regeln in der Praxis vor. Shenstone betont in seinem Essay vor allem die Wirkung der Gartenszenen auf die Einbildungskraft und die Emotionen des Betrachters, und die Analyse des Gartens hat gezeigt, dass der Schwerpunkt auf dem assoziativen Aspekt des Gartens liegt. Die Einteilung der Gartenszenen in die Kategorien des Schönen und des Sublimen, also einer friedlich-idyllischen, kultivierten und einer wilden, erhabenen Natur, bestätigt die These, dass im Großen und Ganzen eine Zweiteilung der Szenen und der dazu gehörenden Stiltypen festzustellen ist: eine pastorale Kulturlandschaft mit heiterem Charakter und eine wilde, unkultivierte Natur mit „gotischem Charakter“. Der Atmosphäre des Ortes gemäß können dementsprechend verschiedene Stimmungen wie Melancholie, Schauer, Heiterkeit oder Feierlichkeit etc. die Szenerie bestimmen. Auch in Bezug auf die Interpretation einiger Symbole und die Deutung von Bauwerken konnte die Abhandlung Aufschluss geben und es wurde den Einflüssen, die für die Entstehung der Anlage von Bedeutung waren, nachgespürt. Die Analyse von Shenstones „*Unconnected Thoughts on Gardening*“ konnte die Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchungen belegen und die aufgestellten Thesen bekräftigen.

---

<sup>378</sup> Humphreys, a.a.O., S. 24.