

Anna Ananieva

Erinnerung und Imagination. Der Landschaftspark von Pawlowsk im europäischen Gartendiskurs zwischen 1777 und 1828

In: *Krieg und Frieden - eine deutsche Zarin in Schloß Pawlowsk. Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, 9.11.2001 bis 10.2.2002. Hamburg 2001, S. 226-280.*

... *Oui, mon cher Kuchelbecker, un chez soi, une Colonnade, un Temple à Pavlovskoé me font plus de plaisir que toutes les beautés d'Italie ... Marie*¹

Es ist ein nicht näher bezeichneter Beamter in St. Petersburg, ein gewisser Staatsrat Staehelin², der das Verdienst für sich in Anspruch nehmen kann, erstmals die westeuropäische Öffentlichkeit einigermaßen zusammenhängend über die Entwicklung der russischen Gartenarchitektur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts informiert zu haben; und dies in einem Werk, das eine der bedeutenden Textsammlungen zur sogenannten „Gartenrevolution“ darstellt und das seit seinem Erscheinen zur unverzichtbaren Standardausstattung eines jeden Gartenliebhabers und Landschaftsästhetikers in Deutschland und weit darüber hinaus gehört. Die Rede ist von der in fünf umfangreichen Bänden erschienenen *Theorie der Gartenkunst* des Kieler Professors und Popularphilosophen Christian Cay Lorenz Hirschfeld. Im Zuge seiner Ausführungen kommt Stähelin in einer kurzen Passage u.a. auf den damals noch weitgehend in der Entstehung begriffenen Landschaftspark von Pawlowsk zu sprechen:

„In einer Entfernung von fünf Wersten von diesem kaiserlichen Lustschloß [Zarskoe Selo] wählten sich der Großfürst und die Großfürstinn eine wilde, mit vielen natürlichen Abwechselungen bereicherte Gegend zu einem Landhause, das Sie nach Ihrer so beglückenden Liebe zu den sanften und stillen Reizen der Natur und nach Ihrem geschmackvollen Entwurf bauen, und mit anmuthigen Anpflanzungen und Anlagen umgeben ließen. Seit etlichen Jahren ist dieser angenehme Ort, der von dem Großfürsten den Namen Pawlofska führt, ungemein angebauet, und weil der Prinz und seine Gemahlinn die unter den

¹ Aus dem Briefwechsel zwischen Maria Fjodorowna und dem Direktor des Parks Pawlowsk Karl Kuchelbecker im Jahr 1782, zit. n. Michail Semevskij, *Pavlovsk. Očerki istorii i opisanie. 1777-1877*, St. Peterburg 1877 (Reprint: 1997), S. 519

² Als Verfasser des Beitrages über russische Gärten gibt Hirschfeld einen gewissen Wirklichen Staatsrat von Staehelin an. Zweifellos ist damit der 1709 in Memmingen geborene Jacob von Stählin, (von Storeksburg) gemeint; sein Todesjahr fällt mit dem Erscheinungsjahr des fünften Bandes der *Theorie der Gartenkunst* Hirschfelds zusammen. Stählin hatte sich in Leipzig u.a. im Perspektivzeichnen ausgebildet und verkehrte nahezu täglich im Umfeld von Johann Christoph Gottsched und Carl Philipp Emanuel Bach. In der literarischen Öffentlichkeit machte er sich in dieser Zeit durch eine Übertragung von Gedichten der Sappho aus dem Griechischen in deutsche Verse und durch die Übersetzung eines arkadischen Singspiels aus dem Italienischen einen Namen. Wegen seiner über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt gewordenen Fähigkeiten auf dem Gebiet der allegorischen Feuerwerkskunst wurde er 1735 nach St. Petersburg berufen, wo er ab 1737 als ordentlicher Professor der Eloquenz und Poesie in der historischen Klasse der russischen Akademie angestellt war. Nebenbei betätigte er sich als Hofpoet und Veranstalter von Feuerwerken. Zwischen 1742 und 1745 war er als Erzieher des Großfürsten, des späteren Zaren Peter III., tätig und wurde danach kaiserlicher Hofrat und Bibliothekar. Nach dem Sturz Peters III. war er als russischer, seit 1775 als Wirklicher Staatsrat im Dienste Katharinas II. und als Sekretär der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg tätig. Seine Publikationen griffen vielfältige Themen aus dem Bereich der Kunst und der Kulturgeschichte auf. Insbesondere seine Arbeiten zur Musikgeschichte und zur Theatergeschichte Russlands gelten bis heute als maßgeblich. Auch mit der

Großen noch seltene Kunst verstehen, hier in der Ruhe des glücklichen Landlebens Sich Selbst zu genießen, so nimmt auch der Garten jährlich an Verschönerungen seiner Lage, an Erweiterung reizender Aussichten, an neuen Gebäuden und Auszierungen mit seltenen Werken zu.“³

Hinter diesen knappen Bemerkungen verbirgt sich ein früher Hinweis auf die Entstehung eines der markantesten Landschaftsgärten Russlands und eines Juwels der Gartengeschichte. Mit seiner Fläche von über 730 ha im 18. Jahrhundert, von denen heute noch ca. 600 ha erhalten sind, gilt Pawlowsk als einer der ausgedehntesten Landschaftsparks überhaupt. Ein Vergleich mit dem vielfach als zu klein kritisierten Landschaftspark in Hohenheim (1 ha) oder mit dem englischen Garten in München (373 ha), mag einen Eindruck von den gewaltigen Ausmaßen des Parks von Pawlowsk veranschaulichen.

Schon der maßgebliche englische Gartenkünstler des 18. Jahrhunderts William Chambers hat die ästhetische Wirkung einzelner architektonischer Elemente eines Landschaftsparks in einem engen Zusammenhang mit der Größe der Gesamtanlage gesehen, und die immense Weitläufigkeit des Parks von Pawlowsk stellt eine spezifische Besonderheit der ästhetischen Dimension dieser Gartenanlage dar. Eine weitere Besonderheit des Parks liegt in der relativen Geschlossenheit der Anlage, begründet in der durchgängigen, fast fünfzigjährigen Ausgestaltung durch die Großfürstin, später Zarengattin und schließlich Zarenmutter Maria Fjodorowna, deren Handschrift die Anlage trotz wechselnder Architekten und Gartenkünstler trägt. Als nach dem Missbrauch der Anlagen durch die Truppen Nazideutschlands und der damit einhergehenden Zerstörung der Park von Pawlowsk nach 1945 wiederhergestellt wurde, wurde ein in dieser Form einmaliges Beispiel der Gartenkunst für die Menschheit erhalten, an dem sich die Landschaftsparkentwicklung um 1800 in hervorragender Weise ablesen lässt und das zur näheren Betrachtung herausfordert.

Wie an der Kurzbeschreibung Stähelins in Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* bereits ablesbar, stellt sich das Gartenprojekt von Pawlowsk von Anfang an in den damals aktuellen Diskurshorizont des neuen Gartenstils, wobei das in diesem Zusammenhang entwickelte Gartenkonzept sich in seinen jeweiligen Ausgestaltungsphasen auf der Höhe des europäischen Diskussionsstandes bewegt. In einer Zeit des Wandels der ästhetischen Normen und der tiefgreifenden Veränderung der Vorstellungen von Natur und Welt hat Pawlowsk teil an der Entstehung einer Zitatkultur, einem bestimmten Kanon an Gartenpoesie, einem kollektiven

Herausgabe einer deutschsprachigen Zeitschrift nach dem Vorbild des englischen *Spectator* hat sich Stähelin in St. Petersburg befasst.

³ C.C.L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Band 5. Leipzig 1785. *Zweyter Anhang: Kurze Nachrichten von Gärten, Lustschlössern, Landhäusern, Gartengebäuden und Gartenprospekten. Kapitel VIII: Russland*, S. 286-292. S.290.

Sinnvorrat, der europaweit, innerhalb und zwischen mehreren Kulturräumen entsteht und verfügbar ist. Dies steht nicht im Widerspruch dazu, dass Pawlowsk gleichzeitig spezifisch russische Charakteristika in die Parkgestaltung einbezieht und damit den Anfang der Integration von Komponenten des eigenen Kulturraums in den russischen Landschaftspark markiert.

„Schöne Revolution“ in den Familiengärten

Die Geschichte des Parks Pawlowsk beginnt im Jahr 1777 mit der Geburt Alexanders, des ersten Sohnes von Paul Petrowitsch und Maria Fjodorowna. Aus Dankbarkeit über die Sicherung der Stammhalterschaft macht die Zarin Katharina II. das Landstück ihrem Sohn und dessen zweiter Gattin zum Geschenk.

Maria Fjodorowna, vor der Konvertierung: Sophia Dorothea von Württemberg-Montbéliard, Nichte des Herzogs Carl Eugen von Württemberg, ist gerade ein Jahr vorher nach Russland gekommen, um die zwischen Friedrich II. und Katharina II. ausgehandelte Ehe mit dem russischen Thronprätendenten einzugehen. Sie wird von ihren späteren Biographen als eine aufgeklärte, nach den rousseauistischen Idealen erzogene Frau geschildert, die sich hingebungsvoll ihrer Familie widmet, die daneben zahlreiche karitative Aufgaben übernimmt und die der Kunst in ihrem Leben einen besonderen Stellenwert einräumt. Die Umgestaltung der waldigen Gegend um Pawlowsk, durch die sich das unwegsame, sumpfige Tal des Flüsschens Slawjanka zieht, in einen Landschaftspark, liegt überwiegend in ihren Händen.

„Unsere Zeit scheint sich durch eine so große und ausgebreitete Revolution in Ansehung der Gärten auszuzeichnen, als noch niemals war.“⁴ - schreibt Hirschfeld in seiner *Theorie der Gartenkunst*⁵ und hat dabei auch die Veränderung der Gartenkunst in Russland im Blick. Den Verlauf dieser „schönen Revolution“ erleben Paul Petrowitsch und Maria Fjodorowna unmittelbar in den Gärten ihrer Familien und der näheren höfischen Umgebung. Wenn man die

⁴ Zu Beginn des 18. Jhds. etablierte sich die Gartenkunst im Kanon der Künste und beanspruchte für eine Zeit sogar die Spitzenposition innerhalb der Hierarchie der Künste für sich. Zu diesem Zeitpunkt wurde Theorie und Praxis des neuen Gartenstils zu dem Medium, in dem wesentliche Momente und Veränderungen sozialgeschichtlicher, politischer und philosophischer Art diskutiert und gelebt werden konnten.

Die ästhetische Grundlage eines regelmäßigen Gartens bildete die Vorstellung von der Welt und Natur als einer universalen Gesetzmäßigkeit. Den philosophischen Aspekten von Einförmigkeit und Regularität entsprachen strenge geometrische Formen der gesamten Parkanlage, gerade, vom Schloss aus laufende Alleen, allegorische Ornamente der Blumenbeete, oder in Boskette gesetzte Figuren von gestutzten Bäumen und Sträuchern. Im Sinne der alten Analogie von Garten und staatlicher Ordnung galt besonders der reguläre Garten französischer Provenienz mit seiner strengen Architektonik, seiner Symmetrie und Formalität als Symbol absolutistischer Herrschaft, als Repräsentation der Macht.

In der Kunst des Landschaftsgartens, der auch als unregelmäßiger oder englischer Park bezeichnet wird, gewann die ursprünglich aus der aktuellen politischen Situation in England stammende Antithese von „Court“ (Hof) und „Country“ (Land) einen institutionalisierten Rahmen. Es entstand eine Gartenwelt, die die Idealität einer neu verstandenen Natur und eine neuartige Konzeption von Subjektivität zum Ausdruck brachte. Große Wiesenflächen, gewelltes Gelände, Baumgruppen und ausgedehnte Wasserflächen wurden die Hauptmerkmale des Landschaftsgartens. Verstärkte künstlerische Aspekte (in Form zahlreicher architektonischer Elemente wie antike Tempel oder exotische Pavillons) in einem der Natur angenäherten Garten sind besonders für den *jardin anglois-chinois* charakteristisch, einen Typ des Landschaftsgartens, der auf dem Kontinent bevorzugt wurde.

Frage nach den konkreten Gartenanlagen stellt, die die Großfürsten in der Zeit vor ihrer Eheschließung kennenlernen und mit denen sie sich gegebenenfalls auseinandergesetzt haben, so sind für die Seite Maria Fjodorownas vor allem die Gartenlage von Étupes bei Montbéliard, neben dem Park von Treptow zu nennen, während für die Sozialisation Paul Petrowitschs vor allem Zarskoe Selo und Gatschina in Betracht gezogen werden können.

Maria Fjodorownas Vater, Herzog Friedrich Eugen von Württemberg, seit 1750 in preußischen Diensten stehend, bewohnt zunächst mit seiner Familie ein älteres Schloss in der hinterpommerschen Kleinstadt *Treptow* an der Rega. Die im Zuge einer großzügigen Umgestaltung des Anwesens entstehende Gartenanlage bekommt spätestens 1765 mit der Einrichtung einer Meierei die charakteristischen Züge eines Gartens im Stil *anglo-chinois* verliehen.⁶ Die Gartenanlagen Friedrichs II. in Potsdam und Berlin, gelten als Vorbild für diesen neuen Park in Treptow. Letztere werden als Rahmen verschiedener Feierlichkeiten aus Anlass der gelungenen Eheschließung im Jahr 1776 noch einmal eine Rolle für Maria Fjodorowna spielen, da sie hier erstmals ihrem zukünftigen Gemahl begegnen wird.

Im Frühjahr 1769 quittiert Herzog Friedrich Eugen seine Dienste beim König von Preußen und zieht im Mai nach Montbéliard (Mömpelgard), eine württembergische Enklave in der Franche Comté. In einem Vorort östlich von Montbéliard entsteht die neue herzogliche Sommerresidenz *Étupes*. Der linke und der mittlere, in Schlossachse gelegene Teil des dazugehörigen Gartens entsteht nach einem formalen Plan, während der rechte seitliche Bereich als ein Landschaftsgarten im Stil des *jardin anglo-chinois* gestaltet wird⁷. Der Plan der Gartenanlage von Étupes wird in das einundzwanzigbändige Stichwerk *Jardins Anglo-Chinois* von George-Louis Le Rouge aufgenommen, das seit 1776 in mehreren aufeinanderfolgenden Heften in Paris erscheint und der Verbreitung des neuen Stiles auf dem Kontinent dient.⁸ Anhand einer der Erinnerungsliteratur entnommenen Beschreibung⁹ und des Plans von Le Rouge können (mit Vorbehalt) folgende Parkbauten für Étupes angenommen werden¹⁰: eine Meierei im Schweizer

⁵ C.C.L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig 1785, S Bd. 5., VIII.

⁶ *Die Gärten der Herzöge von Württemberg im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Andrea Berger-Fix u. Klaus Merten, Ausst.-Kat. Schloss Ludwigsburg Württemberg. Landesmuseum, Stuttgart, Worms 1981, S. 94-95 - Karl Friedrich Schinkel fertigte 1809 drei Federzeichnungen des ehemals herzoglichen Gartens in Treptow für Maria Fjodorowna an. In den 30er Jahren des 19. Jhds. entwickelte Schinkel ein Idealkonzept der Residenz eines Fürstenpaares.

⁷ Michel Wittig, *Le Château d'Étupes*, in: *Bulletin de la Société d'Émulation de Montbéliard* 116 (1993), Montbéliard 1993, S.115-183, [erweiterte Neuauflage 2001 im Druck]

⁸ George-Louis le Rouge, *Jardins Anglo-Chinois*. Paris 1775—1790, Jg. 1788, Heft 20, Tafel 8 XX. Neudruck: Hrsg. und komment. von Iris Lauterbach, Nördlingen 2001

⁹ *Mémoires de la Baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, hrsg. Suzanne Burkard, Paris 1989, S. 42ff

¹⁰ Der Garten von Étupes wurde in Folge der Französischen Revolution 1796 restlos beseitigt, nachdem im Jahre 1791 die herzogliche Familie Montbéliard verlassen hatte. Im Sommer 1790 widmete Maria Fjodorowna ihrer Mutter, der Herzogin Sophie Dorothee, sechs Miniaturen mit, wie darauf angegeben, den Motiven aus dem Garten von Étupes. - Vgl: *Die Gärten der Herzöge von Württemberg im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Andrea Berger-Fix u. Klaus Merten, Ausst.-Kat. Schloss Ludwigsburg Württemberg. Landesmuseum, Stuttgart, Worms 1981, S. 98

Stil, eine mit eleganten Pariser Möbeln ausgestattete Köhlerhütte, verschiedene Grotten, eine Eremitage, eine Säule und ein Triumphbogen, den die Herzogin Sophie Dorothee ihrem Onkel Friedrich II. von Preußen zu Ehren aus archäologischen Trümmern der benachbarten römischen Stadt Epomanduodurum (Mandeure) hat bauen lassen.

Es ist anzunehmen, dass der Garten in Étupes mit seinen pastoralen Pavillons und vor allem mit seiner echten römischen Ruine als eines der Vorbilder für Carl Eugen von Württemberg, den Bruder Friedrich Eugens, gedient hat, als unter dessen Regie 1776 in *Hohenheim* bei Stuttgart ein englischer Garten gebaut wird. Die gesellschaftlichen Kontakte zwischen Stuttgart und Montbéliard sind aufgrund der engen verwandtschaftlichen Beziehungen intensiv, und Aufenthalte von Carl Eugen in Étupes sind ebenso mehrfach belegt wie umgekehrt mehrere Besuche der Familie Maria Fjodorownas in Stuttgart.

Nach dem Rückzug Herzog Carl Eugens von dem Glanz der Hofhaltungen in *Ludwigsburg* und auf der *Solitude* und im Anschluss an eine England-Reise Anfang 1776 beschließt er auf dem Landgut Hohenheim, das er 1772 seiner Mätresse Franziska von Leutrum geschenkt hat, mit dem Ausbau einer englischen Anlage zu beginnen. Der englische Garten in Hohenheim, das sogenannte *Dörfle*, wird im weiteren Verlauf, mittlerweile zur bevorzugten Sommerresidenz des Herzogs avanciert, eine gewisse Rolle in dem Festprogramm anlässlich des Besuches von Maria Fjodorowna und Paul Petrowitsch im September 1782 während der Europareise des Großfürstenpaares spielen.

Wechseln wir nun den Schauplatz und wenden wir uns den Gärten zu, die zur gleichen Zeit der unmittelbaren Erfahrungswelt des Zarewitsch angehören.

Im Jahr 1772 kündigt Katharina II. in ihrem Briefwechsel mit Voltaire ihre neue Vorliebe zu englischen Gärten an und erklärt damit das neue Programm für die Gestaltung eines englischen Parkteils in der Sommerrezidenz der Zarin in *Zarskoe Selo*.¹¹ Für die Umgestaltung des Gartens, der bereits auf eine mehrjährige Geschichte zurückblickt, wird aus England der deutsche Gärtner und Pflanzenhändler Johann Busch eingeladen und für die Arbeit engagiert.¹² Neben der deutschen Vermittlung der englischen Landschaftskunst in *Zarskoe Selo* durch die Person Johann Buschs ist die Lektüre und die kreative Auseinandersetzung Katharinas II. mit den zeitgenössischen gartentheoretischen Schriften für den hier geschilderten Zusammenhang von Belang. Eines der maßgeblichen Werke über die englische Gartenkunst, Thomas Whatelys

¹¹ „Ich liebe jetzt leidenschaftlich Gärten im englischen Geschmack, ungerade Linien, flache Hügel, Teiche in Form der See, Halbinseln in dem festen Grund, und verabscheue zutiefst gerade Linien. Ich hasse Fontänen, die das Wasser quälen, ihm eine Strömung gebend, die der Natur trotzt; kurz gesagt, Anglomanie überwiegt in meiner Plantomanie.“ In: *Sbornik Russkago Istoričeskago Obšestva*, St. Peterburg 1873, Band 13, S. 238 [Übersetzung A.A.]

¹² Eine umfangreiche Studie zu der Person Johann Buschs und seinem Werk hat Marcus Köhler vorgelegt: Marcus Köhler, „...thinking himself the greatest gardener in the world“ – *der Pflanzenhändler und Hofgärtner Johann Busch. Eine Studie zur europäischen Gartengeschichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Diss., Berlin 1996

Observations on Modern Gardening, begleitet sie sogar auf ihren Reisen, wenn auch in der französischen Übersetzung von François de Latapie, eines maßgeblichen französischen Förderers der Idee des *jardin anglo-chinois*¹³. Die Schriften William Chambers¹⁴ lässt sie in großen Auflagen auf russisch drucken.¹⁵

In einer besonderen Weise haben sich die Grundprinzipien des englischen Landschaftgartens in der Parkanlage der Grafen Grigorij Orlow nicht weit von *Zarskoe Selo* wiedergefunden. Die Gestaltung des Gartens *Gatschina* am Ufer des Weißen Sees, entspricht seit 1765 dem Modell eines englischen Landschaftgartens, insbesondere durch die Anlage eines Systems von Teichen und kleinen Seen mit malerischen Inseln und Baumgruppen. In den ersten Jahren der Entstehung des Parks von Gatschina hat man in der Gartenanlage bewusst keine Pavillons gebaut und so die Stimmungen der Landschaft ausschließlich aus den Elementen der Natur komponiert. Man kann darin die konsequente Fortsetzung der Gartenpraxis des englischen Gartenkünstler Lancelot Brown erkennen, der dank seiner Arbeitstechnik mit der Landschaft den Beinamen „Capability“ verliehen bekommen hat. Seine kritische Auffassung gegenüber allegorischen Staffagen, die für ihn in gewisser Weise ein Erbe des regelmäßigen Gartens darstellen, führt ihn zu der Entwicklung einer neuen Art der Landschaftsgestaltung, der die Idee einer Verbesserung der naturgegebenen Möglichkeiten zugrunde liegt. Die bestimmte Ordnung der Gegenstände der Natur (*undulating grounds, clumps* und Wasserflächen) in dem Garten soll die Aktivierung des Gefühls und die Rührung der Empfindsamkeit in Gang setzen. Überzeugt von den Wirkungsmöglichkeiten seines Gartens schreibt Grigorij Orlow an Jean Jacques Rousseau: „Ich möchte Ihnen von meinem Landgut , das in 60 Wersten Entfernung von St. Petersburg liegt, berichten, dort ist die Luft gesund, das Wasser bezaubernd, und die Hügel, vom Wasser umgeben, bilden Ecken, die angenehm für Spaziergänge sind und zu Träumereien einladen.“¹⁶

¹³ Der Katalog der Reisebibliothek von Katharina II. mit einer Handschriftlichen Überschrift von Maria Fjodorowna: „Note d'une bibliothèque portative de feu l'Impératrice et écrite de sa main.“ Publiziert in: *Russkaja Starina. Ežemesjacioe istoričeskoe isdanie*, 1874, Bd. 9, S. 46-50. Thomas Whately, *Observations on modern Gardening*, Dublin 1770; franz.: *L'Art de former les jardins modernes ou l'art des jardins anglais*, Paris 1771; dt.: *Betrachtungen über das heutige Gartenwesen, durch Beispiele erläutert*, 1771

¹⁴ William Chambers, *Designs on Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils*, 1757.; Ders., *Dissertation on Oriental Gardening*, 1771; franz.: *Dissertation sur le jardinage de l'Orient, ouvrage traduit de l'anglais*, 1772; dt.: *Über die orientalische Gartenkunst*, 1775; russ. *O Kitajskich sadach*, St. Peterburg 1771

¹⁵ Markus Köhler, *...thinking himself*, 1996, S. 180ff

¹⁶ Zit. n.: Arkadij Vergunov, Vladislav Gorochov, *Vertograd: Sadovo-parkovoe iskusstvo Rossii*, Moskva 1996, S. 157. [Übersetzung A.A.] Nach dem Tod Grigorij Orlows 1784 wurde die Parkanlage erneut zu Staatseigentum und ging in den Besitz Paul Petrowitschs über. Charles-Joseph de Ligne lieferte folgende Erwähnung von Gatschina in seinem 1795 erschienenen Werk *Coup d'oeil sur Beloeil et sur une grande partie des jardins d' Europe*: „Gastina, was dem Fürsten Orlow gehört, ist eine Nachahmung von verschiedenen englischen Gärten und schließt große Schönheiten in sich. (Ausser den Veränderungen, die darin vorgenommen wurden, muß auch bemerkt werden, daß Gatsina gegenwärtig dem Großfürsten (dem jetzigen Kaiser) gehört.“ Zit. n.: *Der Garten zu Beloeil nebst einer kritischen Uebersicht der meisten Gärten Europens. Aus dem Französischen des Herrn Fürsten de Ligne übersetzt, und mit einigen Anmerkungen und einer Vorrede begleitet von W.G. Becker*, Dresden 1799, 2. Teil, S. 29-30

Die aus der unmittelbaren Erfahrungswelt der eigenen Kindheit und Jugendzeit geschöpfte Kenntnis der im vorigen aufgeführten Gartenanlagen kann als Bestandteil des Wissenshorizontes der Großfürsten zu dem Zeitpunkt vorausgesetzt werden, da man sich an die Planung und Gestaltung des Parks von Pawlowsk macht. Auffällig ist, dass es sich bei den genannten Anlagen durchgängig um Gärten handelt, in denen der neue Gartenstil ganz wesentlich zum Tragen kommt, und es liegt auf der Hand, dass man alles daransetzen würde, mit der Anlage des Parkes von Pawlowsk nicht hinter den avancierten Standard dieser Gärten zurückzugehen.

Gründungsjahre des Parks von Pawlowsk

Pawlowsk liegt räumlich wie stilistisch genau zwischen dem Garten von Zarskoe Selo, mit seiner anglo-chinois-Variante eines Landschaftsparks, und der Parkanlage Gatschina des Fürsten Orlow, die einen Landschaftsgarten nach strengem englischem Vorbild darstellt.

Nachdem das Landgut in den Besitz von Paul Petrowitsch und Maria Fjodorowna gelangt ist, dient es zunächst als Datscha für kurze Ausflüge im Sommer (neben dem offiziellen Sommersitz Zarskoje Selo) und wird auch gelegentlich zur Jagd benutzt. Dafür stehen zwei Häuser mit den Namen *Krik* und *Krak*¹⁷ zur Verfügung.

Das Haus *Krik*, das bis 1777 auch als „Jagdhaus“ Erwähnung findet, dient bis zur Fertigstellung des ersten Landhauses *Paullust* als Aufenthaltsort für das Ehepaar während seiner Besuche in Pawlowsk. Das Gebäude bleibt in wechselnden Funktionen erhalten und wird in den sich nach und nach erweiternden Park integriert.

Von *Krak*, das als ein kleineres Holzhaus in „holländischem Geschmack“ mit Belvedere beschrieben wird, führt eine Straße zu dem *Tiergarten* (Swerinez) und in die Jagdgebiete Paul Petrowitschs. Das Haus wird oft umgebaut und schließlich im 19. Jahrhundert als Datscha in private Hände verkauft.

Für den *Tiergarten*, in dem man Jagdtiere hält, ist ein Stück Wald von vier Seiten mit einem dichten Heckenzaun entlang der dafür angelegten Wege eingegrenzt worden, so dass sich ein langgezogenes Viereck bildet. An den Ecken und in der Mitte des Zauns befinden sich Eingangstore, die mit insgesamt acht geraden Alleen miteinander verbunden sind. In der Mitte des Tiergartens befindet sich ein künstlich angelegter Teich, der gleichzeitig für die Orientierung der Besucher im Wald und als Tränke für Tiere dient.

¹⁷ Michail Semevskij, *Pavlovsk. Očerki istorii i opisanie. 1777-1877*, St. Peterburg 1877 (Reprint: 1997). „Krik“ S. 326-328 mit Abb., „Krk“ S.419

1778 werden zwei neue Landhäuser gebaut, die nach ihren Besitzern die Namen *Paullust* und *Marienthal* erhalten.

Vor *Paullust*, das ab 1781 dem an seiner Stelle errichteten Schloss weichen muss, wird ein *Privater Garten* (Sobstwennyj Sadik) angelegt, neben einem *Spielgarten* (Sad s igrami), der eine Schaukel, einen Kegelplatz und ein grünes Heckenpflanzen-Labyrinth aufweist. In dieser regulären Gartenpartie neben dem Landhaus wird etwas später (1780-1782) eine *Voliere* gebaut. Die Säulengänge, die den zentralen Saal mit zwei kleinen Pavillons links und rechts verbinden, sind seitlich mit Netzen verspannt, in denen Vögel gehalten werden. In den Pavillons wird eine Sammlung antiker Trauerurnen aufbewahrt. In seinem Ensemble stellt diese Architektur die Idee des Lebens und des Todes dar.

Unter den ersten, im Jahr 1778 entstandenen Gartenpavillons wird eine angeblich als Nachahmung der Einsiedelei in Étupes entstandene *Eremitage* erwähnt.¹⁸ Diese *Hütte des Eremiten* (Hischyna Pustynnika) wird als eine mit einem Strohdach bedeckte Hütte beschrieben, deren Außenwände mit Rinde ausgekleidet sind. Eine ärmliche Innenausstattung fasst den bescheidenen Hausrat eines alten Invaliden, der sich hier niedergelassen hat.

Während *Paullust* in den Palast umgewandelt wird, bleibt das Landhaus *Marienthal* erhalten und wird in die nach und nach sich ausdehnende Parkanlage integriert, bevor es 1794 abgerissen und durch die Spielburg *Bip* ersetzt wird.

Bereits in der Zeit, als *Paullust* und *Marienthal* noch von den Großfürsten bewohnt werden, beginnt die Trockenlegung des versumpften Tales des Flüsschens Slawjanka und die Abholzung umliegender Waldflächen. Entsprechend der herrschenden ästhetischen Vorstellungen wird der Park von Pawlowsk als Landschaftsgarten angelegt.

Als Landsitz der noch nicht regierenden Großfürsten nimmt der Park zunächst die Rolle eines privaten Rückzugsortes ein, der in der Semantik des englischen Gartenstils eng mit dem Topos des antiken Arkadien verknüpft wird. In dieses Bild passt auch, dass der Park zudem schon in seiner Gründungszeit den Charakter eines Erinnerungsortes verliehen bekommt, indem er als ein idyllischer Ort der Kindheitserinnerungen an die Heimat von Maria Fjodorowna (Étupes, Montbéliard) in einer ländlich-sentimentalen Art inszeniert wird.

Für die Gestaltung des Parkes von Pawlowsk wird 1779 als verantwortlicher Architekt Charles Cameron¹⁹ engagiert. Der Engländer, der sich nach seiner Ankunft in Russland für einen

¹⁸ Semevskij, op. cit., S. 312-313

¹⁹ Charles Cameron (1745 - 1812) annoncierte 1767 in London das Erscheinen seiner *Thermae of the Roman Emperors*. Cameron führte die Grabungen am Erdgeschoss der Titus-Thermen durch, wobei er auf Neros Domus stieß. Nach Veröffentlichung der Grabungsergebnisse in *The Baths of the Romans* 1772 galt er bald als einer der führenden Kenner antiker Architektur. Cameron siedelte 1779 nach Russland über. Er wohnte in Zarskoe Selo und heiratete bald Catherine Busch, Tochter des Hofgärtners Johann Busch, der die Parks von Zarskoe Selo gestaltete. Pawlowsk gilt als das Hauptwerk Camerons. Vgl. K.G. Sauer, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München, Leipzig 1997. Bd.

schottischen Jakobiner ausgibt, ist zu der gleichen Zeit aufgrund seiner breit anerkannten Kenntnisse der imperialen römischen Architektur mit der Umgestaltung der Sommerresidenz Zarskoe Selo betraut.

In dem Tal des Flüsschens Slawjanka bringt Charles Cameron antike Reminiszenzen mit dem im Geiste palladianischer Villen²⁰ entstehenden neuen Schloss in Einklang. An der linken Seite des Schlosses entsteht ein Parkensemble mit einer „wilden“ *Kaskade*, einer *Ruinengruppe*, dem *Freundschaftstempel* und der *Apollokolonnade*, das die Prinzipien klassizistischer Architektur und Landschaftsgestaltung in einem ausgewogenen Konzept mit der Vorstellung eines romantischen Landschaftsparks im englischen Stil verbindet.

Das Wasser als Naturelement vermeidet die gerade Linie, genauso wie die Natur selbst, so lautet eines der ästhetischen Grundprinzipien dieser Zeit. Eine der Natur angepasste kunstvolle Wegführung schlängelt und krümmt sich durch das Slawjankatal. Natürliche Hindernisse, Baumgruppen und Bodenerhebungen werden oft eigens angelegt, um dem Verlauf der Wege einen eigenständigen und eigentümlichen Charakter zu verleihen. Die Wege selbst übernehmen für den Parkbesucher die Rolle eines stummen Führers, damit sich dem Spaziergänger die wechselnden Schönheiten des Landschaftsgartens fortlaufend und scheinbar wie von selbst erschließen.

Nach einem Entwurf von Charles Cameron baut zwischen 1779 und 1782 der Architekt G.P. Pilnikow den *Freundschaftstempel* (Hram Druschby), eine Rotunde mit einer flachen Kuppel auf 16 dorischen Säulen, auf der rechten Talseite des Flüsschens. Die Inschrift am Eingang in den Pavillon verdeutlicht, dass das Bauwerk Katharina II. gewidmet ist, die in Gestalt der Göttin Ceres in der Mitte des Tempels dargestellt ist und der die Erbauer ihre „Liebe“, ihren „Respekt“ und ihre „Dankbarkeit“ darbringen. In dem Pavillon werden Konzerte und Mahlzeiten abgehalten. Neben dem *Freundschaftstempel* ist für diesen Zweck eine *Dorfküche* 1783 eingerichtet worden.

Tempel dieser Art sind ein häufiges Motiv in den Landschaftsgärten der Zeit. Sie erinnern an das Goldene Zeitalter einer verklärten Antike und rufen in der arkadischen Szenerie eines Landschaftsgartens Assoziationen mit den mythisch-historischen Schauplätzen der italienischen Bildungslandschaft hervor. Die Rezeption der Antike und der als klassisch empfundenen Bauformen gewinnt der Landschaftsgarten eine zitierend-abbildende Dimension.

15, S. 669-671 und Dimitri Shvidkovsky, *The Empress and the Architect: British Architecture and Gardens at the Court of Catherine the Great*, New Haven u.a. 1996

²⁰ Der englische Landsitz bestand nicht nur aus dem Park, ein wesentlicher Teil dieses Gesamtkunstwerkes bildete die Villa bzw. das Landhaus selbst. Der vorherrschender Stil dieser Landvillen in England war ab ca 1720 der Neopalladianismus, der sich auf italienische Vorbilder, speziell die Bauwerke Andrea Palladios (1508-1580) bezog. Variationen der Villa Rotonda etablieren sich als Beispiel der klassischen Einfachheit. Das palladianische Landhaus und der natürliche Landschaftspark

Die Situierung der Bauten im Freiraum des Landschaftsgartens rechnet mit einem subjektiven fernsichtigen Betrachterstandpunkt und wird in das Wahrnehmungsmuster der auf bildhaft-fernsichtige Rezeption berechnete Gartenvedute²¹ eingebunden.

Auch die *Apollokolonnade*, die zwischen 1780 und 1783 entsteht, wird nach einem Entwurf von Cameron im Tal des Flusses gebaut. Sie stellt eine doppelte runde Kolonnade dorischer Ordnung dar, deren Innenraum von einer Statue des Apollo von Belvedere beherrscht wird. Die Entscheidung über den Standort der Kolonnade wird mehrfach revidiert. Nachdem der erste Standort am rechten Ufer der Slawjanka unterhalb des Schlosses wieder aufgegeben worden ist, entscheidet man sich für einen Hain auf der Erhöhung des linken Ufers, wo die Kolonnade bis in den Herbst 1799 stehen bleibt. Die Szenerie des Haines weckt beim Betrachter die Erinnerung an den aus Landschaftsmalerei und arkadischer Poesie vertrauten Topos eines Apollo-Tempels im Heiligen Hain.

Mit dem Wunsch, vom Schloss aus einen Ausblick auf eine Wasserkaskade zu haben, wechselt der Standort des Pavillons ein weiteres Mal. Auf dem hohen Ufer des Sees hinter dem Schloss wird die Kolonnade nun zum Zentrum einer Inszenierung des Parnass. In klaren antiken Formen der Architektur erhebt sich die Figur des Gottes der Kunst über dem reißenden Strom einer steinigen Kaskade. Den eigentlichen Höhepunkt in der poetischen Wirkung dieser Szenerie erzielt jedoch die Natur selbst. Während eines heftigen Unwetters im Jahr 1817 bricht der vordere Teil der Kolonnade in sich zusammen, an einer Stelle, wo das Fundament durch die Strömung der Kaskade immer mehr unterspült worden ist. In dem neuen, ruinierten Zustand erscheint die Szene nun als ein Bild der befreiten Poesie und ruft stärker als zuvor die Bewunderung der Kunstliebhaber hervor.

Die Entwicklung einer bildhaften Wahrnehmung der konkreten freien Natur, die es erlaubt, einen solchen verändernden Eingriff ungezügelter Naturmächte auf vom Menschen künstlich angelegte Gartenszenerien als ästhetische Steigerung zu empfinden, wird in der Gartenästhetik von den Nachbardisziplinen Dichtung und Malerei begleitet und forciert.

Das neue Naturideal, wie es nicht zuletzt durch die Naturpoesie geprägt ist, beeinflusst die Ausgestaltung und Wahrnehmung von Gartenanlagen ebenso wie durch die Malerei bildlich vermittelte paradiesisch-arkadische Szenerien. In Pawlowsk wie in den europäischen Gärten überhaupt sind es in erster Linie die Werke von Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Salvatore Rosa, die für die Anlage des Gartens ein reiches Repertoire an Vorlagen und Modellen liefern, etwa in der Gestaltung von gebirgigen Partien, geborstenen Bäumen, felsigen Wasserfällen,

stehen in England für das Ideal der Freiheit. Vgl. dazu Adrian von Buttlar, *Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mittenwald 1982

²¹ Vgl. Buttlar, op.cit., S. 48-52

wogenden Flüssen, verlassenem Tempeln, Ruinen, Fontänen oder Pyramiden bis hin zu Schäfern mit ihren Herden, die den Vordergrund beleben.

Über Poussins berühmtes Arkadien-Bild (1635-36) und über die literarische Arkadien-Rezeption, vor allem durch die 1756 erschienenen und kurz darauf ins Französische und Russische übersetzten *Idyllen* Salomon Gessners wird die Vorstellung von dem mythischen Land eines unschuldigen Schäferlebens, das seit Vergils fünfter Ekloge zum Topos des Rückzugsortes gehört, zum festen Bestandteil des Landschaftsgartens. „Die Illusion eines von den Alltagsorgen der kleinen Leute sorgfältig abgeschirmten Arkadiens, die nicht davor zurückschreckt ganze Dörfer aus dem Blickfeld zu räumen, bestimmt ganz überwiegend die aristokratische und großbürgerliche Gartenkunst des 18. und 19. Jahrhunderts.“²²

Die neu entdeckte ästhetische und semantische Dimension eines Rückzugsortes mit der Betonung auf pastorale, arkadische Bilder des Landlebens, in Verbindung mit der Vorstellung eines miniaturisierten Idealstaates, dem nach dem Vorbild chinesischer Kaiser²³ der Regent als ein sein Land bebauender Gärtner zu reicher Ernte verhilft, führen zu der neuen Form des Gartenstils, dem höfischen *jardin anglo-chinois*. Im Rahmen eines Gartens wird ein ideales arkadisches Dorf mit einem passenden Volk geschaffen, in dem das glückliche Landleben als galantes Rollenspiel erlebt werden kann.²⁴

Von Beginn an trägt die Gestaltung der Gartenpartie um *Paullust* bereits markante Züge eines Gartens in dem anglo-chinois-Stil, und der weitere Ausbau verstärkt diesen Impuls. Die capricciohafte Szenerie um die *Einsiedelei* und um die *Ruinen* (Türmchen, Mauer, Brücke) wird ausgefüllt mit exotischen Bauten, dem *Chinesischen Pavillon* (Kitajskaja Besedka) und dem *Türkischen Zelt* (Turezkaja Palatka), die die Idee der Verfügbarkeit aller Kulturen als Exempla in den Rahmen des Landschaftsgartens einbeziehen. Der Inszenierung eines einfachen Lebens dienen die *Charbonnière* (Scharbonera) und das *Milchhaus* (Molotschnja)²⁵, deren ästhetische

²² Adrian von Buttlar, *Retreats or Attacks? Der Garten zwischen Arcadia und Utopia*, in: *Die Gartenkunst*, 1997, Heft 1, S.15–26, S. 20

²³ Zur weiteren Verbreitung chinesischer Gartenmotive im Zusammenhang mit dem englischen Landschaftsgarten auf dem Kontinent tragen maßgeblich folgende Texte bei: William Chambers (s. Anm. 14), Thomas Whatly (s. Anm. 13), weiterhin die Reisebeschreibungen des französischen Jesuitenpaters Du Halde (russisch 1774) und des französischen China-Reisenden Pater Attiret *Lettres édifiantes* (1743).

²⁴ Vgl. dazu Adrian von Buttlar, *Englische Gärten in Deutschland. Bemerkungen zu Modifikation ihrer Ikonologie*, in: *Sind die Briten hier? Relations between British and Continental Art 1660-1860*, München 1981; Elisabeth Syzmczyk-Eggert, *Die Dörfle-Mode in den Gärten des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: *Die Gartenkunst*, 8, Heft 1 (1996), S. 59-74; Ute Klostermann, Günter Oesterle, Harald Tausch, *Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle. Der Garten von Hohenheim als Modell divergierender Erinnerungskonzepte bei Hirschfeld, Rapp und Schiller*, in: Wofram Martini (Hrsg.), *Architektur und Erinnerung*, Göttingen 1999, S. 129-158

²⁵ Das *Milchhaus*, als ein Bauprojekt von Cameron mit 1779 datiert, wurde 1782 gebaut. Auf das Milchhaus („laiterie“) beziehen sich Briefe von der Europa-Reise der Großfürsten (3. März 1782 aus Rom, von L.H. Nicolay geschrieben, enthält einen Plan des Pavillons *Milchkammer* des Herzogs von Württemberg auf drei Blättern; zwei Briefe von Maria Fjodorowna vom 14. April und 25. Oktober, in beiden erkundigt sie sich über den Stand der Bauarbeiten an dem Milchhaus in Pawlowsk). 1798 wurden drei Zimmer des Milchhauses mit russischen Kacheln in dem „holländischen“ Stil gearbeitet. Neben dem

Wirkung durch den Kontrast zwischen der schlichten bis ärmlichen äußeren Fassade und der eleganten, hochartifizialen Innenausstattung erzielt wird.

Die als kleine Kabinetts für das Musizieren (*Charbonnière*) oder für die Handarbeit und das Lesen (*Milchhaus*) eingerichteten Pavillons, bringen das Interesse der Besitzer an horti- und agrikulturn Lebensformen, neben der Wertschätzung der Buchlektüre und der generellen Adellung der Arbeit zum Ausdruck. Die Anzeichen eines Überganges von einem raffiniert inszenierten Landleben im Rahmen eines künstlichen Dörfchens in die Idee einer umfassenden Landesverschönerung,²⁶ die sich in Pawlowsk um 1800 in der Einrichtung karitativer Institute und landwirtschaftlicher Musterlandgüter wie die *Ferma*,²⁷ aber auch durch die Idealdörfer *Glazowo* und *Etüp* äußern wird, ist bereits in der Konzeption eines der ersten pastoralen Pavillons in der bewaldeten Partie an der rechten Uferseite der Slawjanka angedeutet. Das *Alte Chalet* (Schaleja), nach einem von Cameron 1779 vorgelegten Entwurf 1780 im Stil der Schweizer Häuser gebaut,²⁸ besteht aus einem einstöckigen runden Haus mit einem kegelförmigen Strohdach, das von einem Glockentürmchen gekrönt ist. In einem seitlichen Anbau befindet sich eine Küche. Das Haus besteht aus vier Zimmern. In dem ersten stehen Spinnräder, in dem zweiten (Kruglyj Sal) sind die Wände und die Decke kunstvoll bemalt, der Innenraum mit Spiegeln, Marmortischen und Porzellangeschirr ausgestattet, das dritte Zimmer ziert eine perspektivische Wandmalerei, die eine Kolonnade darstellt. Das letzte und gleichzeitig kleinste Zimmer ist fensterlos und dunkel; hier wird das Gartenwerkzeug der großfürstlichen Familie aufbewahrt. Der Hof um das Chalet ist eingezäunt und enthält einen Gemüsegarten und einen Pavillon, in dem Hühner gehalten werden.²⁹

Dieser ländliche Pavillon in Pawlowsk setzt sich von dem Rokoko-Spiel in dem anmutig gestalteten Dörfchen in der Nähe des Landhauses ab. In der Konzeption des *Alten Chalets* mit seiner konkreten landwirtschaftlichen Ausrichtung wird der Versuch unternommen, der malerischen, ländlich anmutenden Partie des Gartens eine am Nützlichkeitsideal der Aufklärungsepoche orientierte Funktion zu verleihen. Das Schweizerhaus im Park von Pawlowsk dient als bevorzugter Aufenthalts- und Erziehungsort für die Kinder der Großfürsten, und nicht zufällig begegnet man dem Konzept des aufgeklärten Utilitarismus im Zusammenhang mit einem neu entwickelten Erziehungsmodell, wie man es gleichzeitig in Deutschland etwa in den in dieser Zeit in Mode kommenden Philanthropinen in Dessau und

Pavillon befand sich ein Viehhof (bis 1786 diente einer der vier Räume des Pavillons als Kuhstall), der erst mit dem Bau der *Ferma* ca. 1801 versetzt wurde.

²⁶ Günter Oesterle, *Der prekäre Frieden des Garten. Herders garten- und architekturästhetische Alternative zu Kants Autonomieästhetik und die Freiheitsutopie der spätaufklärerischen Landesverschönerung*, in: Klaus Garber (Hg.), *Der Frieden – Rekonstruktion einer europäischen Vision*, München 2000

Ute Klostermann u.a., *Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle*, Göttingen 1999, S. 129-158

²⁷ *Farm* (fermé) wird zwischen 1801-1805 von Andrej Woronichin im russischen Stil gebaut; in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts unternimmt Karl Rossi eine Reihe Veränderungen im gotischen Stil.

²⁸ Aleksandr Uspenskij, *Imperatirskie dvorzy*, Moskva 1913, Bd. 2, S. 469. Beschreibung des Pavillons S. 471-472

anderswo vorfindet: „Am 19. Juni gegen 5 Uhr nachmittags gingen Ihre Hohheiten Großfürsten hier [in Pawlowsk] spazieren. Die meiste Zeit verbrachten sie bei dem Chalet, wo sie mit ihren kleinen Gartenspaten und Harken arbeiteten. Sie bestellten für sich größeres Werkzeug, denn das von dem letzten Jahr ist bereits zu klein geworden. Ihre Hohheiten tranken hier Milch, aßen Kirschen und nahmen Pflaumen und Blumensträuße mit.“³⁰

Europareise der Comte und Comtesse du Nord

Als das russische Thronfolgerpaar im Herbst 1781 seine große Europareise antritt, eilt ihm bereits der Ruf seiner passionierten Gartenliebhaberei voraus, und entlang der Route beeilen sich die großen und kleinen Höfe Europas, mit großer Zuvorkommenheit dieser Vorliebe der Gäste Rechnung zu tragen.

Die rund anderthalbjährige Reise führt über Kiew, Wisnowice, Wien, Triest, Venedig, Bologna, Pesaro, Rom, Neapel, Rom, Livorno, Florenz, Pisa, Parma, Mailand, Turin, Chambéry, Lyon, Fontainebleau, Paris, Orléans, Tours, Angers, Nantes, Brest, Rouen, Amiens, Lille, Ostende, Gent, Brüssel, Anvers, Den Haag, Amsterdam, Saardam, Spa, Düsseldorf, Bonn, Koblenz, Frankfurt, Straßburg, Montbéliard, Besançon, Lausanne, Bern, Basel, Karlsruhe, Stuttgart, Wien, Brünn, Olmütz, Krakau, Belostok, Grodno, Kaunas und Riga zurück nach St. Petersburg.³¹

Mehrtägige Aufenthalte in den Parkanlagen von Schönbrunn, Versailles, Chantilly, Étupes und Hohenheim sind ebenso wie kürzere Besichtigungen einzelner Gartenanlagen und botanischer Gärten Bestandteil des Reiseprogrammes, und wo immer es möglich ist, zeigen die jeweiligen Gastgeber sich bemüht, das möglichst Beste und Aktuellste, das man zu dem Gartendiskurs beisteuern kann, zu präsentieren. Unterstützt wird dieser Impuls noch durch die Tatsache, dass die Großfürsten inkognito reisen und es dadurch den jeweils besuchten Höfen ermöglichen, die Empfänge von einem starren Zeremoniell freizuhalten und in der Ausrichtung der Feierlichkeiten auch unkonventionellere Wege einzuschlagen. In den Landschaftsgärten, die auch als unregelmäßige oder englische Parks bezeichnet werden, ist der barocke Apparat der Repräsentation und die zeremonielle Inszenierung gesellschaftlicher Rangunterscheidung weitgehend ersetzt worden durch eine Raumchoreografie, die auf individuelle Empfindungen, Selbstbesinnung und Einbildungskraft der Erinnerung ausgerichtet worden ist. Dass während der großen Europareise des Thronfolgerpaares als Ambiente für die vielfältigen Gastlichkeiten die modernen englischen Gartenteile häufiger Verwendung finden als die repräsentativeren

²⁹ Michail Semevskij, *Pavovsk*, 1877 (1997), S. 310. Abb. S. 311

³⁰ Aus dem Brief von Karl Küchelbecker an Maria Fjodorowna vom 19. Juni 1782. Zit. n. Aleksandr Uspenskij, *Imperatirskije dworzy*, 1913, Bd. 2, S. 470 [Übersetzung A.A.]

Parkanlagen in französischem Geschmack, darf als Zugeständnis der jeweiligen Gastgeber an den fortgeschritteneren Gartengeschmack der Reisenden gewertet werden.

Besonders deutlich wird dies bei den Besuchen in Chantilly und in Stuttgart-Hohenheim, wo jedesmal die zwischen 1770 und 1790 neu aufgekommene Mode, ein Dörfchen in einem einfachen, bäuerlich-ländlichen Stil in den Landschaftsparks anzulegen, sich nachhaltig auf die Ausrichtung der Feierlichkeiten zu Ehren der Reisenden auswirkt. Um dies zu veranschaulichen, sei das Programm des Ankunftstages in Chantilly skizziert, wo die Reisegesellschaft, von Paris kommend, nach kurzen Zwischenaufenthalten in Montmorency und Ermenonville, am 10. Juni 1782 eintrifft.

Mit Chantilly besucht das russische Thronfolgerpaar einen der frühesten Landschaftsgärten Frankreichs, der für seine rustikalen Gartenszenen ebenso bekannt ist wie für seine zahlreichen Bäche, Kanälchen und Seen, die zur Gestaltung der einzelnen Szenen des Gartens beitragen. Beim Eintreffen in Chantilly werden die Reisenden sogleich in ein arkadisches Zauberreich versetzt. Der Prince Louis-Joseph de Bourbon-Condé³² und einige weitere Mitglieder der Königsfamilie kommen ihnen in ländlich-pastoraler Kleidung entgegen und schmücken die Ankömmlinge mit Blumen und Kränzen, bevor man sie zu einigen Tänzen in das Schloss führt. Danach begibt man sich in den Garten, um dort zwei Theaterstücke zu betrachten, die unter freiem Himmel aufgeführt werden, eine pastorale Komödie *Rose et Colas* sowie ein Stück mit dem Titel *Le Jardinier de Quinze Ans*. Im Anschluss daran steht eine „Bauernhochzeit“ auf dem Programm. Im Verlauf dieser rustikalen Maskerade formiert sich die Festgesellschaft zu einem Hochzeitszug, der von den Prinzen de Condé und de Bourbon angeführt wird. Der Zug endet an dem 1774 fertiggestellten *Hameau*, der den Gästen des Prince de Condé auf diese Weise vorgeführt wird. Sieben riedgedeckte kleine Fachwerkgebäude gruppieren sich um einen Platz. Brunnen, Nutzgärten, Dorfulme, Mühle, Stall, Molkerei und Küche vervollständigen das ländliche Erscheinungsbild. Zwei von außen ärmlich wirkende Hütten, der Salon und die Salle à Manger, überraschen durch ihre kostbare und originelle Inneneinrichtung. Die *Salle à manger* versetzt die Besucher in eine Waldszenerie: Die Wände des halbrund abschließenden Raums

³¹ Vgl. Louis Renard, *L'Étrange destin de deux Romanof – Montbéliard*, in: *Bulletin de la Société d'Émulation de Montbéliard* 66, Montbéliard 1967, S.67-173; - speziell zur Europareise: Kapitel VII. *Voyage dans les capitales Europeennes*, S.92-106; Aleksej Gusanov, *Sagraničnoe putešestwie*, in: *Imperatriza Marija Fëdorovna*, Pavlovsk, St. Peterburg 2000, S. 14-17

³² Louis-Joseph de Bourbon-Condé (1736-1818) war für Chantilly ab 1753 verantwortlich. Er ließ die bereits bestehenden Anlagen verändern, durch Hinzufügen „aktueller“ Bauten und durch Anlegen eines kleinen englischen Gartens in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts. Wenige Jahre nach dem beschriebenen Besuch in Chantilly schenkte der Prince de Condé dem russischen Großherzogpaar einen 1784 datierten Sammelband mit 32 Plänen und Ansichten des Schlosses und der Gärten von Chantilly und seiner Umgebung. Die äußerst sorgfältig ausgeführten und kolorierten, großformatigen Tafeln dokumentieren den Zustand von Schloß und Gärten sehr genau. Der Band ist in rotes Maroquinleder gebunden, das in Goldprägung das russische Doppeladlerwappen zeigt. Titel: „Recueil des Plans des Châteaux Parcs et Jardins de Chantilly levé en 1784.“ Format der Seiten 64,5 x 48,5 cm. Es befindet sich in der Bibliothek des Musée Condé in Chantilly unter der Bezeichnung „Album du Comte du Nord“. 1789 verließ der Prince de Condé Frankreich und begab sich ins Exil nach Russland, wo er über einen längeren Zeitraum als Gast Pauls in Gatschina lebte. Vgl.: Iris Lauterbach, *Der Garten von Chantilly im Jahre 1784. Das Album du Comte du Nord im Musée Condé*, in: *Die Gartenkunst*, 1990, Heft 2, S. 217-237

sind mit einer Baumszenerie bemalt, über der sich der Himmel zu öffnen scheint. Den Boden bedecken Rasen mit Blumentuffs, Kieswege verbinden die Türen miteinander, Baumstümpfe und Rasenbänke dienen als Sitzgelegenheiten. Zu dem frugalen Nachtmahl, das hier eingenommen wird, sind der *Hameau*, die *Salle à manger*, Wege und Bäume mit bunten Laternen geschmückt, so dass sich der englische Garten festlich beleuchtet präsentiert.

Etwas mehr als zwei Monate nach der Ankunft in Chantilly wird am 19. September 1782 das „englische Dörfle“ im Landschaftspark von Hohenheim zum Schauplatz einer denkwürdigen ländlichen Inszenierung. Im Gegensatz zu Chantilly wird aber in Hohenheim der Besuch der Großfürsten zum Anlass genommen, ein Fest aufzuführen, das innerhalb der Dörfle-Mode den Übergang von einem höfisch-arkadischen Maskeradenspiel zu dem Schauspiel eines ernsthafteren Landlebens andeutet. Die Festchoreographie³³ versammelt in den einzelnen Gartenpartien, gleichsam als echte Dorfbewohner, Mitglieder der unterschiedlichsten ländlichen und bürgerlichen Berufsgruppen, die aus verschiedenen württembergischen Oberämtern zusammengezogen sind. Sie alle sind Bestandteil eines in deutscher Sprache aufgeführten Schauspiels, das im Stile eines Gesamtkunstwerks sämtliche Gartenszenen mit pseudorealistischen theatralischen Auftritten durchzieht. Bei der Meierei drängt sich ein Haufen von Dörflern herbei, um die fremden Herrschaften zu sehen; wagen es aber noch nicht, näher heranzukommen. Ein russischer Invalide jedoch, der sich auf dem Dörfle zur Ruhe gesetzt hat, kennt den Großfürsten als Freund und Wohltäter des Landvolks und der Armen, so dass der Haufen endlich näherkommt. Es entwickelt sich ein Gespräch über das Lob des Landlebens und der Fürsten, die dasselbe ehren und schützen. Ein hinzugekommener Hofmann versichert, dass die guten Bauern das Glück des Landlebens nur halb fühlen könnten, da sie das Entgegengesetzte nicht so drückend erfahren hätten wie er, und ein ebenfalls herbeigeeilter ehemaliger Minister preist sich glücklich, dass er durch seinen Rückzug auf das Land nun im kleinen Kreise sogar mehr bewirken könne als in seinem ehemaligen Wirkungskreis, wo er der Intrigen niemals Herr habe werden können. Ähnliche Auftritte spielen sich an anderen Szenen im Dörfle ab. Bei der Einsiedlerhütte preist ein von dem Besuch der Hofgesellschaft völlig überraschter Einsiedler in einer spontanen Ansprache das Leben in der Einsamkeit, und bei den alten Katakomben gibt ein Italiener ein schlagendes Beispiel für die hohe moralische Wirkung des natürlichen Lebens, indem er eine Führung anbietet und „seinem Nationalcharakter zuwider“ solches umsonst zu tun bereit ist.

Eine solche Stilisierung des einfachen Lebens, wie sie sich bei diesem Fest im Hohenheimer Dörfle geradezu emphatisch ausstellt, scheint eine so hohe Faszinationskraft auf eine in vielen

³³ Gottlob Heinrich Rapp, *Carl's Gartenfeste in Hohenheim*, in: *Taschenkalender auf das Jahr 1797 für Natur und Gartenfreunde*, Tübingen 1795 – 1806, (Repr.: Stuttgart 1992-1995), S. 140-144

Bereichen von zeremoniellen Regeln bestimmte höfische Gesellschaft auszuüben, dass man Auftritte wie diese offensichtlich willig über sich ergehen lässt. Eine gartenästhetische Kontroverse um das Hohenheimer Dörfle, an der sich neben anderen vor allem Friedrich Nicolai, C.C.L. Hirschfeld, Gottlob Heinrich Rapp und Friedrich Schiller beteiligen, wird aber schon bald nach der Abreise des Großfürstenpaares ab 1783 einsetzen und das gesamte Dörflekonzept einem Umdeutungsprozess unterwerfen.³⁴

Wie nachhaltig im einzelnen der damals aktuelle Gartendiskurs in den jeweils bereisten Residenzen Europas in den Rezeptionsprozess während der Durchquerung verschiedener Kulturräume hineinspielt und wie dieser sich auf die Auswahl der „fremden“ Elemente und deren produktive Umdeutung in der Parkanlage von Pawlowsk niederschlägt, ist noch weitgehend unerforscht und bleibt einer zukünftigen Publikation vorbehalten.³⁵

In diesem Zusammenhang scheint es nicht uninteressant, einen Blick auf die Schriftsteller zu werfen, mit denen sich das Thronfolgerpaar auf der Reise umgibt. Unter dem Begleiterstab befinden sich nämlich neben zwei maßgeblichen Repräsentanten der deutschen intellektuellen Elite, nämlich dem in russischen Diensten stehenden Sturm-und-Drang-Dichter Friedrich Maximilian Klinger³⁶ und dem aus Straßburg stammenden Ludwig Heinrich Nicolay³⁷, noch der Schweizer Schriftsteller Franz Hermann Laferrière³⁸ als Bibliothekar sowie der Hofprediger Andrej Samborskij.³⁹

³⁴ Ute Klostermann u.a., *Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle*, S. 129-158

³⁵ Die Verfasserin arbeitet seit 1998 an einem Dissertationsvorhaben zu dem Thema "Park und Gartengestaltung in Russland zwischen 1700-1850 und ihre poetische Bearbeitung unter besonderer Berücksichtigung deutsch-russischer Beziehungen". Die Arbeit ist dem Sonderforschungsprojekt "Erinnern und Erfinden. Ein ästhetisch-soziales Wechselspiel zwischen poetisierten Gärten und Festen und literarischer Kunst des Erinnerns" unter der Leitung von Prof. Dr. Günter Oesterle (SFB „Erinnerungskulturen“, Justus-Liebig-Universität Gießen) assoziiert.

³⁶ Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831), der auf Empfehlung Johann Georg Schlossers und durch Friedrich Eugen v. Württemberg nach Russland vermittelt worden war, war mit dem Posten des Vorleser für Paul I. betraut. Den größten Teil seines Werkes verfasste er in Russland, wo er zeitweise seinen Wohnsitz in der Parkanlage von Pawlowsk zugewiesen bekommen hatte. Die „Empfindsamkeit“ als literarischer Epochenbegriff und der Darmstädter Kreis der Literaten um die Landgräfin Caroline, dem u.a. der junge Johann Wolfgang Goethe, Johann Gottfried Herder, Johann Heinrich Merck und mittelbar auch Friedrich Maximilian Klinger zugehörten, ist ohne die Entwicklung der veränderten Auffassung der Gartenästhetik gar nicht denkbar.

³⁷ Ludwig Heinrich Nicolay (1737-1820), Schriftsteller und Wissenschaftler, war seit 1797 der Direktor der Akademie der Wissenschaft in St. Petersburg, veröffentlichte ein großes, in deutscher Sprache verfasstes Poem über seinen Park mit dem Titel 'Das Landgut Monrepos' - ein ossianischer Park in Wyborg im heutigen Grenzgebiet zwischen Russland und Finnland. Der in Petersburg ansässige Elsässer L.H. Nicolay führte eine ausführliche, vor wenigen Jahren publizierte Korrespondenz, teilweise auf Französisch, mit Christoph Friedrich Nicolai in Berlin, der sich u.a. als Vermittler zwischen west- und osteuropäischer Aufklärung einen Namen gemacht hat.

³⁸ Der Schriftsteller Franz Hermann Laferrière (1737-1796) ging nach dem Studium in Straßburg nach Paris, wo er mit den Enzyklopädisten Diderot und D'Alambert verkehrte. Durch die Vermittlung von Fürst Woronzow bekam er den Posten des Bibliothekars bei Paul I.. Er ist u.a. Verfasser verschiedener Librettos zu Opern des russischen Komponisten Dmitrij Borotnjanskij (1751-1825), die im Park von Pawlowsk ihre Uraufführung gefunden haben.

³⁹ Andrej Afanas'ewitsch Samborskij (1732 – 1815) betreute über mehrere Jahre die Kirche der russischen Botschaft in London und arbeitete gleichzeitig im Auftrag Katharinas an einer Abhandlung, die unter dem Titel *Opisanie praktičeskogo anglijskogo semledilija, sobranoe is rasnych anglijskich pisatelej* (dt. Beschreibung der praktischen englischen Landwirtschaft, zusammengetragen aus Werken verschiedener englischer Schriftsteller) 1781 in Moskau erschien.

Gerade das Feld der Literatur Anteil nimmt in erheblichem Maße an der kulturraumübergreifenden Ausformulierung der Natur- und Gartenästhetik teil, was sich beispielsweise an der Tatsache ablesen lässt, dass der französische Schriftsteller Jacques Delille sein epochemachendes Gartenpoem *Les Jardins, ou l'Art d'embellir les Paysages* anlässlich des Besuchs des Großfürstenpaares in Trianon 1782 veröffentlicht und ein Widmungsexemplar den Gästen überreicht. In einen vergleichbaren Zusammenhang gehört es auch, wenn beim Besuch der Académie française, der Schriftsteller Jean François La Harpe ein Sendschreiben unter dem Titel *Des bienfaits de la nature champêtre et de la poésie descriptive* verliest, das an seinen langjährigen Briefpartner Grafen Andrej Schuwalow gerichtet ist. Dass Maria Fjodorowna bei der Durchquerung der Schweiz Johann Kaspar Lavater einen Besuch abstattet, während gleichzeitig ihr Sekretär Nicolay sich mit dem Idyllendichter Salomon Gessner trifft, macht deutlich, welchen Stellenwert die Reise auch für Begegnung und Austausch mit nennenswerten Vertretern des literarischen Lebens bietet. Naturauffassung und Landschaftswahrnehmung, die im Vordergrund des Interesses stehen, machen den Stellenwert deutlich, der der Literatur als einer Nachbardisziplin der Gartenästhetik zukommt. Entsprechendes gilt für die Landschaftsmalerei. Nicht unerwähnt bleiben kann daher, dass sich im Begleiterstab der Großfürsten auch der Landschaftsmaler F. G. Viollier befindet, und zahlreiche Atelierbesuche während der Aufenthalte in Rom und Paris bei den namhaftesten Malern der Epoche, oft mit anschließender Auftragvergabe, zeugen von der Bedeutung auch dieses Kunstzweiges für das russische Thronfolgerpaar. Der deutsche Landschaftsmaler Jakob Philipp Hackert, den die Großfürsten in Rom kennenlernen, macht für sie während eines Abstechers nach Tivoli und Frascati den Cicerone. Für die knappe Schilderung dieses kurzen Reiseabschnitts sei das Wort einem autorisierteren Vertreter dieses Metiers überlassen: „Um diese Zeit war *der Großfürst* und *die Großfürstin* von Rußland nach Rom gekommen, und Hackert wurde denselben beim Rat *Reiffenstein* vorgestellt. Er brachte viele Abende bei ihnen zu, und begleitete sie und den Prinzen *Ludwig* von Württemberg, nachmaligen Churfürsten, da Reiffenstein am Podagra krank lag, nach Tivoli und Frascati. Sie hatten von ihm gehört, daß er im Frühjahr 1782 eine Reise nach Neapel machen werde, worauf sie sogleich viele Bestellungen von den dortigen Ansichten, mehreren umliegenden interessanten Gegenden, als von Puozzoli, Baja und Caserta, bei ihm zu machen geruhten; so wie schon vorher verschiedene andere Gemälde von Frascati und Tivoli für sie zu fertigen, ihm aufgetragen hatten. Bei dieser Gelegenheit drang sowohl der Großfürst als die Großfürstin darauf, daß Hackert sich entschließen möge, eine Reise nach Rußland zu machen.“⁴⁰

⁴⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Jakob Philipp von Hackert*, in: *Sämtliche Werke*. (Münchner Ausgabe.) Bd. 9. München, Wien 1987, S.749f. – Da Goethe die Biographie seines Freundes und zeitweiligen Weggefährten während seiner Italienreise Jakob Philipp Hackert aus dessen handschriftlichen autobiografischen Aufzeichnungen gearbeitet hat, kann man diesen

Das während des Aufenthaltes in Tivoli entstehende Porträt der Großfürsten von A.L.R. Ducros vor dem Hintergrund der imposanten Naturkulisse, die vielfach in Gärten, Gemälden und Büchern zitiert wird, kann als symptomatisch für die Selbstverständlichkeit betrachtet werden, mit der für das Thronfolgerpaar Gartenkunst und Landschaftsmalerei ineinander übergehen.

Die besondere Bedeutung der zahlreichen Besuche und Aufenthalte in den Garten- und Parkanlagen entlang der Reiseroute wird noch unterstrichen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass gleichzeitig zu Hause in Pawlowsk die Ausbauarbeiten zu dem Park und dem Schloss in vollem Gange sind. Während der gesamten Reise ist das Thronfolgerpaar nicht nur über den Fortgang der Arbeiten ständig auf dem laufenden, sondern es nimmt auch aus der Distanz seine Rolle als Bauherren der Anlage wahr. Ungeachtet der großen Entfernungen wechseln ununterbrochen Kuriere zwischen Sankt Petersburg und den jeweiligen Aufenthaltsorten der Großfürsten hin und her, in ihren PortefeUILs finden sich Pläne und detaillierte Anweisungen zu den aktuellen Bauphasen, ebenso wie umgekehrt Rechenschaftsberichte des zuständigen Gartendirektors Karl Küchelbecker⁴¹.

Die Tatsache, dass für die Ausgestaltung der Parkanlagen von Pawlowsk ein eigens dafür verantwortlicher Gartendirektor berufen worden ist, ist für diese Zeit noch nicht unbedingt selbstverständlich und kann als ein Indiz für den Stellenwert gewertet werden, der der Gartengestaltung als einer eigenständigen Kunstform zugeschrieben wird. Man trägt damit einer Forderung Rechnung, die der eingangs dieses Beitrages zitierte Kieler Gartentheoretiker C.C.L. Hirschfeld im Hinblick auf die Verantwortung und die ausserordentliche Bedeutung der Aufgaben eines Direktors formuliert hat: "Jeder ansehnliche Hof sollte billig einen aufgeklärten Mann zum besonderen Gartendirektor wählen, der ganz allein seine Talente, Kräfte und Zeit diesem Geschäfte widmete, der Kenntniß, Geschmack, Eifer, Verbindung und Ansehen genug hätte, um sowohl die Ehre der Gärten des Landes, als auch die Ausbreitung der nutzbaren Gartenkultur befördern zu können."⁴²

Damit ist im Grunde die Rolle Karl Küchelbeckers umrissen, der in seiner Korrespondenz mit Maria Fjodorowna und deren Sekretär Heinrich Ludwig Nicolay laufend die Anweisungen der Großfürsten entgegennimmt und die zahlreichen Anfragen über den Verlauf der Arbeiten gewissenhaft beantwortet.

Auch in dem während der Reise intensiv geführten Briefwechsel zwischen Katharina II. und den Großfürsten ist das Thema der Parkausgestaltung in Pawlowsk virulent. Dies dokumentiert der

Bemerkungen einen gewissen Quellencharakter nicht absprechen. Die von Goethe erwähnten Verhandlungen zwischen den Großfürsten und Hackert um eine Anstellung in St. Petersburg scheiterten an zu hohen finanziellen Forderungen Hackerts.

⁴¹ Karl Küchelbecker (1748-1809) hatte den ersten Gartendirektor, den Fürsten Gagarin, abgelöst und bekleidete dieses Amt bis 1789. Er stammte aus Sachsen und hatte an der Universität Leipzig studiert.

⁴² C.C.L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig 1785. Bd. 5, S. VI

im folgenden wiedergegebene Brief der Zarin, der gleichzeitig einen Einblick in den Zustand des Parks während der Europareise der Großfürsten gewährt.

„Zarskoje Selo, den 2. Mai 1782.

Vorgestern machte ich eine Spazierfahrt nach Pawlowsk, wobei ich an den beiden Seiten der Straße viel Schnee vorfand. An dem kleinen Eingang des Gartens stieg ich aus der Kutsche aus und bestieg den Berg über den Fußweg. Ich gelangte zu dem Haus, trat ein und fand die Möbel sauber und gut erhalten vor. Auf dem Hof wird bereits das Fundament für das neue Haus und den Flügel an der linken Seite vorbereitet. Aus dem Haus gingen wir zu der Ruine über den Weg an dem Hügel entlang, von dort aus nahmen wir den einzigartig entworfenen Weg, den wir sehr praktisch gefunden haben, und gelangten den Berg hinunter ganz in die Nähe des Tempels, der von Cameron gebaut wird. Der Bau ist fast fertig und sieht von außen sehr schön aus; im Inneren steht noch das Baugerüst, weswegen alles sehr düster wirkt. Der Wasserspiegel im Fluss ist niedrig, weil die Befürchtungen der Schneeschmelze es nicht erlaubten, die Schleusen zu schließen. Von dort gingen wir über die Brücke, vorbei an der Kaskade, die ohne Wasserspiel war, zu dem Chalet, das wir sauber und in einem guten Zustand vorfanden. Dort setzte ich mich hin und fand die Aussicht von dort sehr hübsch, bedenken Sie, dass die Wiesen noch nicht grün sind und die Bäume kein einziges Blättchen haben. Vom Chalet gingen wir den Weg durch die Waldlichtung und beschauten die Kolonnade, an der gearbeitet wird. Von dort gingen wir zu der Säule, auf der die Florastatue aufgestellt wird; diese letzte und einzige Sache, erlaube ich mir zu kritisieren, weil ich bei ihr eine unpassende Ähnlichkeit mit der Madonnastatue an der großen Straße entdeckte. Aber dieser Mangel ist sicher gar keiner, denn er gehört zu denen, die sehr verzeihlich sind; an dem neuen Tor, das bei dem Ausgang von der Wiese auf die große Straße angebracht wird, nahmen wir den Materialweg und bestiegen wieder die Kutsche, nachdem wir gute zwei Stunden umhergewandert und über alle Abhänge, ob steil oder nicht, geklettert waren, und zu Tode erschöpft; wir sagten: schade, dass die Besitzer nicht da sind, sie hätten uns das Laufen leichter gemacht und hätten uns die Sachen in einem angenehmeren Blickwinkel erscheinen lassen, aber jetzt, da sie nicht hier sind, sieht alles so traurig und leer aus, dass mein Herz sich mit Schmerz erfüllt hat. Kehren Sie nur so bald als möglich zurück, allein damit Pawlowsk dieses traurige Aussehen verlieren möge. Eure Kinder sind gesund und laufen so schnell, dass kaum jemand ihnen folgen kann. Adieu, meine lieben Kinder! Ich umarme Euch.“⁴³

Synthese der Künste

Als die Großfürsten im Herbst 1782 in Petersburg eintreffen, finden sie den Park und das Schloss von Pawlowsk bereits in einem fortgeschrittenen Bauzustand vor. Schon im

darauffolgenden Jahr wird am äußeren Ende der dreifachen *Lindenallee* (Lipowaja Aleaja) eine mit der Bezeichnung *Ende der Welt* (Konez Sweta) belegte Gartenpartie, in deren Kerninszenierung eine gleichnamige Säule aufgestellt ist, angelegt. Das Konzept dieses auch als Ende des Parks gedachten Orientierungspunktes muss aber umgehend neuformuliert werden, um der rasanten Ausdehnung der Gesamtanlage Rechnung zu tragen, mit der Konsequenz, dass die Säule an die neue Peripherie des Parkes versetzt werden muss. Bis 1784 sind die Arbeiten soweit gediehen, dass das Schloss bezogen werden kann. Von nun an verbringt das Thronfolgerpaar immer häufiger die Sommer- und frühen Herbstmonate in Pawlowsk.

Von dieser Zeit an findet eine Veränderung in der Semantik der Parkanlage statt, die mit einem gleichzeitigen Wechsel des zuständigen Architekten einhergeht. Ab 1786 wird für die Ausführung der von Cameron entworfenen Projekte regelmäßig der italienische Baumeister Vincenzo Brenna⁴⁴ herangezogen, der schließlich 1789 den Posten des Hauptarchitekten übernimmt. Seine Aufgabe im Auftrag der Großfürsten besteht darin, die ländlich-arkadische Landschaft von Pawlowsk, durch Partien mit feierlichem und repräsentativem Charakter zu bereichern. Noch ein weiterer Italiener wird zugezogen, um die Vielfalt der Empfindungen, die der Park von Pawlowsk bieten soll, zu steigern, der Venezianer Pietro di Gottardo Gonzaga⁴⁵.

1792 schließt Vincenzo Brenna die Arbeit an der *Großen Kaskade* (Bolschoj Kaskad, 1786-87) ab, indem er die Mauer der Kaskade rustiziert und eine schmale Balustrade mit zwei Vasen links und recht aufstellt. In der Parkpartie Marienthal wird von ihm eine ausladende Steintreppe entworfen, die zum Ufer des Sees hinunterführt und mit jeweils sechs Marmorstatuen und Löwenfiguren entlang des Treppenganges geschmückt ist. An dem oberen Platz der Treppe entsteht eine *Trillage* (Triljasch), eine runde Kolonnade mit Gitterwerk und einer flachen Kuppel.

⁴³ *Sbornik Russkago Istoričeskago Obšestwa*, St. Peterburg 1872, Band 9, S. 145-147 [Übersetzung A.A.]

⁴⁴ Vincenzo Brenna (1745-1820), Maler und Architekt, geboren in Florenz, ausgebildet in Rom und Paris. 1777-1780 studierte er antike Denkmäler in Rom und fertigte Veduten-Stiche. 1780 ging er nach Polen, von wo aus er 1783 nach Russland engagiert wurde. Er verließ 1800 Russland und starb zwanzig Jahre später in Dresden. Vgl.: *Architektory. Kratkij biografičeskij slovar'*. Moskva 2000. S. 64-65; Andrea Corna, *Dizionario della storia dell' arte in Italia*, Piacenza 1930, Voll. 2; Agostino Mario Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1970-74, Voll. 5

⁴⁵ Pietro di Gottardo Gonzaga (1751 – 1831) arbeitete als Bühnenmaler in Venedig, Mailand, Genua und Rom, wo er u.a. die *Vier Bücher über Architektur* von Andrea Palladio studierte und sich intensiv mit dem Werk von Piranesi auseinandersetzte (*Architetture e Prospettive*, vor allem *Carceri*). Das Interesse Gonzagas in dieser Zeit galt in erster Linie den Wahrnehmungstechniken; er vertrat die Auffassung der Landschaftsmalerei als eines Porträts der Natur. 1782 bekam er seinen ersten Auftrag für eine Wandmalerei und erstellte eine Landschaft *al fresco* im Palazzo Venturi-Petorelli in Parma. Er erhielt 1791 eine Einladung von dem Theater „Fenice“ in Venedig (Einfluß von Francesco Guardi); weiterhin entwarf er Bühnendekorationen für „La Scala“ in Mailand, so entstanden dort z.B. im Jahr 1791 nach seinen Entwürfen Dekorationen zu elf Theaterstücken. Fürst Nikolaj Borisowitsch Jusupow (1750-1831), ab 1783 russischer Gesandter an Hof des Königs von Sardinien in Turin, lernte Gonzaga als Bühnendekorateur in der Mailänder „La Scala“ kennen und verschaffte ihm 1791, in seiner neuen Funktion als Direktor über „Musik und Prunk“ des russischen Hofes, dem Künstler eine Einladung nach Russland, wo er ab Juni 1792 unter Vertrag stand.

Zu den markanteren Erweiterungen und Umgestaltungen Brennias im Park von Pawlowsk zählt auch der zwischen 1789 und 1793 entstehende Parkteil *Sylvia*⁴⁶ (Staraja Silwija). Dabei wird ein ausgedehntes Waldstück, das an die rechte Seite des Slawjankatalis angrenzt, mit einem System gerader Alleen in Form eines Uhrenblattes durchzogen und in die Gesamtanlage integriert. An dem Platz, auf den die zwölf Alleen zulaufen, befindet sich eine Skulptur des Apollo Musagetes im Kreise eines Ensembles von Statuen, die die Musen darstellen.

Die Verstärkung der repräsentativen Züge des Landschaftsparks, insbesondere der zentralen Parkpartie in der Nähe des Schlosses, erfährt noch einmal eine Steigerung, nachdem Paul I. 1796 den russischen Thron besteigt und Pawlowsk zu der offiziellen Sommerresidenz der Familie des Zaren erklärt. In dieser Zeit wird auch der Baukörper des Schlosses durch zwei zusätzliche Flügel vergrößert. In der Nähe des Schlosses auf der linken Seite der dreifachen Lindenallee entsteht 1799 ein Blumenparterre, *Große Kreise* (Boljschye Krugi) genannt, mit den allegorischen Figuren von Frieden und Gerechtigkeit in der Mitte zweier kreisförmig angelegter Blumenbeetpartien. In eine der Sichtachsen der *Großen Kreise* wird von Brenna der Blick auf das *Türkischen Zelt* inszeniert. Dieses markante Gartenelement wird von Gonzaga sowohl von außen als auch von innen neu gestaltet, mit dem Ergebnis, dass der Holzbau des Pavillons den Eindruck eines weißblau gestreiften Stoffzeltes erweckt.⁴⁷

An der Seite der *Großen Kreise* errichtet Brenna die *Große Italienische Steintreppe* (Bolschaja Italjanskaja Lestniza, 1797-1799), für die die Ruinengruppe weichen muss, und welche jetzt die obere Terasse des Gartens am Schloss mit dem Slawjankatal verbindet. In dem *Privaten Garten* an dem rechten Flügel des Schlosses wird 1800-1801 von P.D. Schröter ein Portikus gebaut, der von Paul I. gern als ein Arbeitskabinett im Freien benutzt wird. Später erhält der Pavillon, der zu den letzten Projekten Camerons zählt, den Namen *Drei Grazien* (Tri Grazii) nach einer dort aufgestellten Skulpturengruppe.

Um 1800 vollendet Brenna die von Cameron begonnene Anlage des Parkteils *Großer Stern* (Boljschaja Swesda) mit einem Konzertpavillion *Runder Saal* (Kruglyj Sal) im Rondell des *Großen Sterns*. Das Grundmuster dieser großen bewaldeten Parkpartie, die überwiegend für Spazierfahrten geplant ist, bildet, vergleichbar der *Sylvia*, ein System radial angelegter gerader

⁴⁶ Der Name „Sylvia“ soll vermutlich an den Parc de Sylvie von Chantilly erinnern. Vgl. Arkadij Vergunov, Vladislav Gorochof, *Vertograd: Sadovo-parkovoe iskusstvo Rossii*, Moskva 1996, S. 186

⁴⁷ Der Pavillon ist vergleichbar mit dem Zeltzimmer im Schloss Charlottenhof, Sanssouci, dessen Architekt Karl Friedrich Schinkel war. „Wände, Decke, Bettvorhänge und die Stühle sind hier mit weißblau gestreiften Stoffen überzogen. Ursprünglich war der Raum für die Hofdamen bestimmt, diente dann aber als Gästezimmer, in dem unter anderem Schinkel und Wilhelm von Humboldt übernachteten.“ - Frank Maier-Solg, Andreas Greuter, *Landschaftsgärten in Deutschland*, Darmstadt 1997, S. 164

Alleen, die in diesem Fall durch gerade Wege untereinander in der Form eines Sternes verbunden sind.

Dem weitläufigen Parkteil *Neue Sylvia* (Nowaja Silwija), der 1800 entsteht und einen Übergang vom Park zu dem Wald bildet, liegen abermals gerade Alleeen zugrunde. Die Wege sind jedoch viel sparsamer „gefächert“ und mit einer verschlungenen Ringstraße untereinander verbunden.

Der Umgestaltungsdruck, der im Zusammenhang mit der Thronbesteigung Paul Petrowitschs einer stärkeren Repräsentationsfunktion des Parks von Pawlowsk Genüge leisten muss, bringt die Gesamtkonzeption des Parks in eine prekäre Lage, denn es gilt dafür Sorge zu tragen, dass der bislang avancierteste Landschaftsgarten Russlands nicht auf die alten Fehler der traditionellen regulären Parkanlagen zurückverfällt. Der Mann, der dies verhindern soll, heißt Pietro di Gottardo Gonzaga. Er wird in den nächsten Jahrzehnten durch seine grenzensprengende Kunstauffassung und seine kompromisslose Innovationskraft die entscheidenden Akzente für die ästhetische Modernisierung der Parklandschaft setzen. Bereits mit Januar 1792 sind die ersten Entwürfe für russische Projekte von Pietro di Gottardo Gonzaga datiert. Es handelt sich um Pläne für den Landschaftsgarten von Pawlowsk⁴⁸. Damit beginnt seine Arbeit an der Gestaltung des Parks, mit der er fast bis zum Ende seines Lebens betreut bleibt. In Pawlowsk bekommt Gonzaga ein Landhaus zugeteilt, das er in den warmen Jahreszeiten als Wohnsitz benutzt, um so seinen Gartenschöpfungen täglich nahe zu sein. Zu seinen Aufgaben zählen nicht nur die Gestaltung der Landschaft und die Arbeit an der Architektur des Parkpavillons und des Schlosses, sondern auch die Dekorationen der Feste und der Theateraufführungen in Gatschina und Pawlowsk. In dieser Funktion ist er für die künstlerische Gestaltung der offiziellen Anlässe der Zarenfamilie verantwortlich; so inszeniert Gonzaga nicht nur die Feierlichkeiten der Thronbesteigung von Paul I., Aleksander I. und Nikolaus II., sondern auch die Trauerzüge Katharinas II. und Pauls I.

In dem Lebenswerk von Gonzaga verschwimmen die Grenzen zwischen der Kunst der Theaterdekoration, der Wandmalerei, der Architektur und der Landschaftsgestaltung. Diese Synthese der Künste wird zu einem grundlegenden Prinzip der Gestaltung der gesamten Parkanlage von Pawlowsk.

Eine harmonische Eingliederung eines Werkes der Malerei in die Umgebung der Natur ist die wichtigste Forderung und Eigenschaft der Arbeiten von Gonzaga, gleich ob es sich dabei um eine gemalte Landschaft, die von der realen Architektur eingerahmt wird, handelt oder um eine gemalten Architektur, die mitten in der konkreten natürlichen Umgebung plaziert wird. Diese Forderung äußert sich in der konsequenten Suche nach einer Möglichkeit, die gebaute

Architektur, die Natur und eine realistische Darstellung von beiden in der Malerei zusammenzuführen und ein ideales harmonisches Gesamtkunstwerk zu produzieren.

Gonzaga, der sich als ein „Operateur der Natur“ versteht, erfindet malerische Bilder der Landschaft, in die architektonischen Elemente der Parkanlage plastisch eingehen. Die wichtigsten Fähigkeiten und Aufgaben eines Gärtners, so wie sie von Gonzaga in seinen theoretischen Überlegungen *La Musique des yeux et l'optique thatrale* (1800) formuliert werden, bestehen in dem Erkennen des Charakters der Gegend und der kunstvollen Komposition verschiedener Szenen, die den charakteristischen Eindruck der Landschaft verstärken sollen. Getreu seiner Vorstellung von einer kunstvollen Komposition, wird die Landschaft um die bereits existierenden Staffagen antiker Provenienz umgestaltet. Die *Dorfküche* bei dem *Freundschaftstempel* wird abgerissen, die *Apollokolonnade* wird aus dem Tal der Slawjanka an das Ufer des Sees hinter dem Schloss versetzt, das *Kalte Bad* wird neu gebaut und ausgestattet.⁴⁹ In den weiteren Parkteilen arbeitet Gonzaga an der „Musik für die Augen“, sucht nach natürlichen Rhythmen und Leitmotiven. Es entstehen die malerische Ansicht des *Paradefeldes* (Paradnoe Pole) mit einem weitausladenden Baum in der Mitte der grünen Wiese, und der Parkteil *Weißer Birke* (Belaja Berjosa), deren Fußwege entlang an Birkengruppen, an einsamen Eichen, an dichten Gebüsch und durch kleinen Heine zu einem Kreis weißer Birken führen. Dieses Ensemble erinnert an einen Reigen tanzender Frauen, die sich zu einem Rundtanz nach traditioneller dörflicher Art versammelt haben. Die Einbildungskraft der Besucher wird in diesem Parkteil auch noch an anderen Stellen angeregt, eine Reihe hoher, glattstämmiger Kiefern kann plötzlich als eine gotische Galerie empfunden werden, zusammengewachsene Äste mehrerer Birknbäume erscheinen als sanfte Arkaden, oder drei aus einer Stelle entspringende Baumstämme erwecken den Eindruck, als handele es sich um die Überreste einer Kolonnade.

Zu der Strategie der sukzessiven Erneuerung und Verschönerung des Landschaftsparks von Pawlowsk trägt eine immer deutlicher sichtbar werdende Tendenz zur Aufnahme spezifisch russischer Elemente in den Garten bei, was mit der Ausformulierung eines nationalcharakteristischen Stilgefüges einhergeht.

Auf botanischer Ebene bedeutet dies die gezielte Verwendung der russischen Pflanzenwelt bzw. der Pflanzen nördlicher Breiten überhaupt in das Landschaftsgartenkonzept, wobei die im

⁴⁸ Flora Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga (1751-1831). Žisn' i tvorčestvo. Sočinenija*. Moskva 1974. S. 45, Anm. 1

⁴⁹ Andrej Woronichin (1759-1814) gestaltete später die Steinbrücke neben dem *Kalten Bad* neu, indem er sie vor allem mit mehreren Kentaurenstatuen aus Marmor verzierte. Er stellte damit einen interessanten Zusammenhang zu Entdeckungen in der Villa Hadrian in Tivoli her. Durch dieses Beispiel einer produktiven Umdeutung und spielerischen Einbeziehung eines archäologischen Fundes in das gartenarchitektonische Ensemble, verlieh er nicht nur der Brücke eine neue Bedeutungsebene, sondern setzte auch mittelbar das über die Brücke zugängliche Bad in einen neuen assoziativen Bezug zu den Bädern der Villa Hadrian in Tivoli.

Zuge der Aufklärung mittlerweile enorm vorangetriebene systematische Bestandsaufnahme der russischen Flora⁵⁰ und der damit einhergehende hortikulturelle Diskurs in den gartenökonomischen Zeitschriften und Sammelwerken⁵¹ die dazu notwendige Wissensagglomeration bereitstellt und fortlaufend aktualisiert.⁵²

In landschaftsarchitektonischer Hinsicht ist die Tendenz zur Ausformulierung eines nationalcharakteristischen Stils im Landschaftspark von Pawlowsk am augenfälligsten in der Konzeption des russischen Musterdorfes *Glazowo*, das 1815 am äußeren östlichen Ende der Anlage errichtet wird, dessen Planung aber bereits für das Jahr 1795 erwähnt wird. Ein Jahr zuvor hat Heinrich von Storch in seinem *Gemählde von St. Petersburg* bereits beschrieben, dass einzelne Dörfer in der Umgebung St. Petersburgs, die einen spezifischen Nationalcharakter erkennen lassen, keineswegs ungewöhnlich sind und sich harmonisch in das kultivierte Landschaftsgefüge eingliedern. Auf dem Weg von St. Petersburg zu der Sommerresidenz Katharinas nach Zarskoje Selo kommt der zeitgenössische Reisende beispielsweise durch ein deutsches Dorf, und auf dem Weg nach Peterhof passiert er gleich mehrere holländische. Es ist symptomatisch für den ästhetischen Blick Storchs und seiner Zeitgenossen, dass er diese Dörfer im Rahmen der sie umgebenden Landschaft in der Sprache der Gartenbeschreibungen schildert und sie mit einem „Lustgarten“ vergleicht: „Eine ununterbrochene Kette von Landhäusern reiht sich hier an einander. Pracht und Geschmack, Aufwand und Kunst haben sich hier vereinigt eine Wüste zu einem Paradiese umzuschaffen, dessen Reiz durch die abstechende Mannigfaltigkeit der Anlagen und Ideen erhöht wird. Prächtige Landsitze, holländische Dörfer, Einsiedeleien, Teiche, Inseln, ländliche Aussichten wechseln unaufhörlich ab. Der überraschte Reisende, der sich aus den morastigen Wäldern Ingermannlands plötzlich auf diese Heerstraße versetzt sieht, glaubt sich in den Regionen einer Feenwelt, wo Natur und Kunst einen zauberischen Reihentanz um seinen Wagen tanzen.“⁵³

Dass solche Dörfer mit unterschiedlichen Nationalstilen als ästhetische Bereicherung der Landschaft angesehen werden, fordert zum Vergleich mit einheimischen russischen Dörfern heraus und stellt die Gartenkunst ganz generell vor die Aufgabe, deren Charakteristika zu definieren und letztlich in die Parklandschaft zu integrieren. Mit der Errichtung des als

⁵⁰ Peter Simon Pallas, *Flora Rossica*, St. Peterburg 1788

⁵¹ Andrej Bolotov, *Ekonomičeskij Magasin*, Moskva 1780-1789

⁵² Dass gleichzeitig die Faszination, die von exotischen Pflanzen ausging, ungebrochen war und weiterhin gärtnerische Verwendung fand, zeigt die folgende in der Literatur zu Pawlowsk überlieferte Begebenheit. Bereits im Jahr 1786 zählte der Park fünf Treibhäuser. 1793 war eine weitere neue *Orangerie* in Pawlowsk fertig, für die Maria Fjodorowna sich einige neue Pflanzen aus der Südsee-Region wünschte. Die Bestellung ging an den britischen Gesandten in St. Petersburg woraufhin sie 1795 von König George III eine Pflanzenkollektion aus 126 seltenen Pflanzen aus dem Londener Kew Garden geschenkt bekam. Ausserdem bekam sie nicht nur die Pläne der Orangerie Cape House in Kew und gestochene und gemalte Abbildungen der Pflanzenkollektion, sondern auch den Gärtner Namens Noe, der die wertvolle Fracht des speziell für den Pflanzentransport ausgestatteten Schiffs „Venus“, begleitete.

⁵³ Heinrich Storch, *Gemählde von St. Petersburg*, Riga 1794, T. 1

russisches Idealdorf konzipierten *Glazowo* ist ein solcher Schritt im Landschaftspark von Pawlowsk vollzogen. Bald wird in seiner unmittelbaren Nachbarschaft ein württembergisches Dorf hinzukommen, das bezeichnender Weise als Referenz an den Ort, in dem Maria Fjodorowna ihre Jugendzeit verbracht hat, den Namen *Etüp* erhält.

Die Arbeit Gonzagas an der Außen- und Innenaustattung des Schlosses und der Parkbauten beginnt mit dem *Pill-Turm*, der 1795-97 nach einem Entwurf von Vincenzo Brenna gebaut wurde. Kernziel dieses Gartenelements ist die Illusion eines im Verfall begriffenen Türmchens, das zu einer Mühle umfunktioniert wurde. Ein Mühlrad und eine Brücke über die an dieser Stelle zu einem Mühlbach umgedeutete Slawjanka gehören zu der Staffage. Der „neue Besitzer“, ein allem Anschein nach fleißiger und armer Müller, hat diese Mühle offenkundig mühselig renoviert. Gonzaga unterstreicht den ärmlichen, ländlichen Charakter des Türmchen durch die Vortäuschung abgefallenen Stucks, so dass an vielen Stellen nun das darunterliegende Fachwerk zum Vorschein gekommen scheint, und durch die Abbildung von gemauerten Backsteinen an Stellen, die den Eindruck von kümmerlichen Ausbesserungsarbeiten erwecken. Hinter dieser ausgeklügelten illusionistischen Staffage verbirgt sich die Funktion des Gebäudes als Lesekabinett mit einem malerischen Fensterblick auf die künstlich angelegte *Kaskade* im Uferbereich der Slawjanka.

Das aus der Dörfle-Kultur des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts übernommene Moment der Divergenz von Innen- und Außengestaltung kommt bei diesem Gartenelement erneut zum Tragen. Das spezifisch Neue besteht aber darin, dass die Illusionstechnik Gonzagas nicht mehr dazu dient, eine ländlich-arkadische Idylle herzustellen, sondern diese vielmehr durch die Verwendung von Mitteln aus dem Ardenal der Ästhetik des Hässlichen illusionistisch aufzurauen.

Mit der Technik der konsequenten Zusammenführung heterogener ästhetischer Mittel zu einem neu konzipierten Kunstwerk versuchen Gonzaga und seine Mitarbeiter einen gartenästhetischen Standard umzusetzen, der den Anforderungen des heraufziehenden neuen Jahrhunderts gerecht werden soll. Die Experimentierfreudigkeit Gonzagas findet zumindest in einzelnen ausgewählten Gartenpartien einen Spielraum, der den grundlegenden Charakter des Landschaftsgartens in seiner Gänze zwar unangetastet lässt, ihn aber durch die Setzung verschiedener modernistischer Akzente bereichert und aktualisiert. In dem *Schönen Tal* (Krasnaja Dolina) in der Nähe der 1804 von Andrej Woronichin neu gestalteten künstlichen *Ruinen* findet sich der 1800 von Schröter nach einem Entwurf von Cameron gebaute *Elisabeth-Pavillon*, ein architektonisches *Capriccio*, für das Gonzaga die Innenräume ausgestaltet. Der dicht von Bäumen umstellte Pavillon überrascht die zeitgenössischen Parkbesucher, weil er

sich bewußt als ein ästhetisches Ensemble von Versatzstücken verschiedener Stile präsentiert. Der in antikem Stil mit klaren Linien und ionischen Säulen erscheinende Saal des Pavillons stellt den Bezug auf die Waldumgebung her, die Marmorarkaden der Innenarchitektur werden in der Wandmalerei verdoppelt und täuschen den Blick nach draußen vor, indem auf dem Hintergrund des blauen Himmels plötzlich Wipfel einer (gemalten) Birke täuschend echt sichtbar werden. Gonzaga, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Theater- und Dekorationsmaler die traditionelle *trompe d'oeil* Technik steigert und in ein neues ästhetisches Konzept integriert, findet nicht nur im *Elisabeth-Pavillon* Gelegenheit, seine innovative Kunstauffassung im Park und in der Parkarchitektur umzusetzen. Auch das *Neue Chalet* (Nowoe Schale, 1799), ein graziöser Pavillon, der vor allem für Mahlzeiten im Freien genutzt wird, wird von Gonzaga effektiv bemalt.

Gewissermaßen als Pendant zu dem sogenannten *Amphitheater*, einem Aussichtsplatz auf dem Ufer der Slawjanka in Form eines Halbkreises mit einer Florastatue als Kerninszenierung, gebaut von Vincenzo Brenna anfang der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts, errichtet Gonzaga 1811 anlässlich einer Theateraufführung der Kinder des Hofstabes das *Lufttheater* (Wosduschnyj Teatr). Die grüne Bühne, - Wände und Kulissen sind aus Pflanzen gebildet, - erscheint auf dem Hintergrund der gemalten Architektur eines Theaters. Als Zuschauerraum dienen in Form eines Amphitheaters aus dem Erdboden herausgearbeitete Sitzreihen. Das Orchester befindet sich in einem ausgehobenen Erdloch. Das *Lufttheater* findet in der Folge unterschiedliche Verwendung, die jeweils von Fall zu Fall neu definiert wird. Diesem Zweck trägt der Umstand Rechnung, dass die gemalten Kulissen austauschbar sind. Je nachdem, ob beispielsweise ein Feuerwerk oder eine kleinere Theateraufführung gegeben werden soll, wird ein eigens dafür geschaffenes, austauschbares Ambiente installiert.

Die rasche Austauschbarkeit des Ambientes ist eine der Zielvorstellungen der gonzagischen Kunstauffassung. Bereits 1798 hat er in einer Art theatralischer Vorführung in Anwesenheit des Thronfolgers Alexander ein Theaterereignis inszeniert, das ausschließlich aus einer *tour de force* von ständig wechselnden Kulissen komponiert war. Die ohne Thaterstück oder Oper, ohne Darsteller und ohne Musik auskommende Aufführung dauerte drei Stunden und zog ihren ästhetischen Reiz aus dem bloßen visuellen Strom von unentwegt wechselnden Kulissen.⁵⁴

Das Prinzip der raschen Austauschbarkeit von Szenerien, das Gonzaga auch konsequent im Park von Pawlowsk in Anwendung gebracht hat, erlaubt und ermöglicht es dem Kunstverständnis Gonzagas, unterschiedliche Stilrichtungen gewissermaßen vorübergehend zu

⁵⁴ Flora Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga*, Moskva 1974; Suzanne Massie, *Pavlovsk. The Life of a Russian Palace*, Boston u.a. 1990, S.85

zitieren. Innerhalb des Gartens bedeutet dies, dass beispielsweise das im 18. Jahrhundert in die ästhetische Mottenkiste abgelegte Konzept des regulären Gartens wieder heraufbeschworen und, für einen vom Künstler begrenzt oder überschaubar gehaltenen Zeitabschnitt, rehabilitiert werden kann.

1815 entwirft Gonzaga ein großes Bühnenbild *Garten* zu einem Stück mit dem Titel *Tod des Herkules*, das eine regelmäßige Parkpartie, eine Rotunde im Hintergrund, zu der grüne Heckenarkaden, geschmückt mit Statuen und Vasen führen, darstellt und das im Gartentheater als ein Gartenausschnitt entgegengesetzten Stilgepräges vorübergehend Platz findet, obwohl es nach traditionellem Kunstbegriff stilistisch mit der rahmenden Umgebung des Landschaftsgartens kollidiert. Die moderne Qualität an diesem Verfahren kommt darin zum Ausdruck, dass der Betrachter offensichtlich zunehmend dazu bereit ist, eine solche Stilkollision zu ertragen und sogar zu genießen.

Im gleichen Jahr wie das genannte Bühnenbild entsteht in Pawlowsk die *Insel der Liebe* (Ostrow Ljubwi) mit dem *Tempel Amors* (Chram Amura) – ein Pavillon mit einer Amorstatue im Zentrum, ein Gartenelement, das die künstliche Verbindung zwischen der Natur und der Kunst in den Gärten von Versailles erinnert und sie als den regelmäßigen Ausgangspunkt für die unregelmäßige Landschaftsauffassung versteht.⁵⁵

Ort der privaten Erinnerung als Topographie der Intimität

Im Kontrast zu der unentwegt sprühenden Imaginationskraft und Innovationskunst Gonzagas durchzieht andererseits die Struktur einer bewahrenden Memorialkunst den Landschaftspark von Pawlowsk, ein Charakteristikum, das seit seiner Gründung einen Stellenwert innerhalb des gartenkünstlerischen Konzeptes der Anlage behauptet und über den Zeitraum der rund fünfzig Jahre hinweg, in dem Maria Fjodorowna für die Ausgestaltung verantwortlich zeichnet, laufend erweitert und ergänzt wird. Wie in den meisten westeuropäischen Landschaftsparks erlaubt die Hereinnahme von Elementen der Memorialkunst in den Park gleichzeitig eine Reflexion über seine eigene Zeitlichkeit und Geschichte. Auch dem Garten von Pawlowsk war seine Geschichte durchaus nicht gleichgültig; bereits im Oktober 1782 wird oberhalb der Uferböschung der Slawjanka ein *Obelisk* zur Erinnerung an die Gründung der Anlagen von Pawlosk mit der Inschrift „Pawlowskoe/ begonnen zu bauen/ im Jahr 1777.“ aufgestellt. Auch das Häuschens *Krik*, das wohl älteste Bauwerk des Parks, wird gewissermaßen als Augenzeuge der ersten Tage des Parkes bis ins 19. Jahrhundert hinein erhalten und gepflegt.

⁵⁵ Syrkina, *op. cit.*, S. 77

Die beliebten Staffagen des Landschaftsgartens, Ruinen und Denkmal, veranschaulichen die Spannung zwischen Dauer und Vergänglichkeit.⁵⁶ Denkmäler treten als Zeugnisse der memorativen Praxis auf, die exemplarisch wirken und sich an eine öffentliche Erinnerung richten oder die private Erinnerung thematisieren. Vor dem Hintergrund der Gefühlsästhetik des späten 18. Jahrhunderts wird das arkadische Garten-Grab zum idealen Motiv sentimentaler und melancholischer Szenen der rührender Erinnerung an Freunde, Verwandte, Geliebte und zum sanften *memento mori* für eine tugendhafte Lebensführung.⁵⁷

Persönliche Erinnerungen bilden einen wichtigen Bestandteil des Parks von Pawlowsk. Der sichtbarste Ausdruck dieser Tradition ist der *Familienhain* (Semejnaja Roscha). Das 1785 angelegte Ensemble besteht aus einer Baumgruppe, sechs Birken, von denen jede für eines der zu dieser Zeit sechs Kinder des Thronfolgerpaares steht, im trauten Kreis versammelt um die *Schicksalsurne* (Urna Sud'by). Platon Storch, der Verfasser eines 1843 in St. Petersburg in russischer Sprache erscheinenden Führers durch den Park und die Stadt Pawlowsk, wendet sich in seiner Parkbeschreibung ausführlich diesem Gartenelement zu: "An jedem Baum ist ein Blechtäfelchen angebracht, mit dem Namen und dem Geburtsdatum eines Mitgliedes des Zarenhauses, und auf einigen steht außerdem das Vermählungsjahr. Diese Birken, die anlässlich der oben genannten freudigen Ereignisse des erlauchten Hauses angepflanzt sind, bilden heute sozusagen eine lebendige Chronik der Zarenfamilie. In der Mitte des Haines steht auf einem Podest eine Urne, die man auch Schicksalsurne nennen kann."⁵⁸

In dem Todesjahr von Maria Fjodorowna 1828 besteht der *Familienhain* aus insgesamt vierundvierzig Bäumen. Der Hain und zahlreiche andere memorative Elemente unterstreichen die Tatsache, dass in der Bauperiode unter Pietro di Gonzaga Pawlowsk einen memorialen Park *par excellence* darstellt. Nach der Ermordung ihres Ehemannes im Jahr 1801 bekommt die Parkanlage zunehmend den Charakter einer persönlichen Gedenkstätte der nunmehrigen Zarenmutter an ihrem Witwensitz, ein "intimer Ort, der für die Erinnerungen und die Trauer Maria Fjodorownas bestimmt war."⁵⁹

Ein Gedenk pavillon an die 1783 verstorbene Schwester Maria Fjodorownas Friderike entsteht in dem Parkteil *Alte Sylvia* (Staraja Silwija) zwischen 1786-87. Er besteht aus einem halbrunden Tempel, dessen Peristyl von zwei rosafarbenen Marmorsäulen gehalten wird. In die Wand des Pavillons ist eine schwarze Marmortafel eingemauert mit der Inschrift „Meiner/ Schwester/ Friederike/ 1783/ 15. November“. Nach dem Tod der Eltern Maria Fjodorownas wird dieser

⁵⁶ Adrian von Buttlar, *Zum Transzendenten im Landschaftsgarten*, in: *Garten, Landschaft, Wahlverwandschaften*. Fondazione Benetton Studi Recerche, Treviso/Milano 1993. S. 47-62

⁵⁷ Vgl. dazu Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*, in: Ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978. S. 351-377

⁵⁸ Platon Storch, *Putevoditel' po parku i gorodu Pavlovsku*. St. Peterburg 1843. S. 45

Pavillon umgebaut und neu benannt: *Den Eltern zum Gedenken*. In die Reihe dieser Memorialbauten gehört auch das *Denkmal an die Großfürstin Elena Pawlowna*, das 1806 in der Nähe des Schlosses an der Steinbrücke erbaut wird. Das Denkmal, ein Quader aus rosafarbenem, mit vergoldeter Bronze verziertem Marmor, ist der Tochter Elena Pawlowna gewidmet, die 1803, nicht lange nach ihrer Heirat 1799, als Prinzessin von Meklenburg-Schwerin starb. Auf dem Podest ist eine Inschrift angebracht „September/ den 12/ des Jahres/1803.“ Auf einer anderen Seite des Monuments ist ein Relief mit der Darstellung eines geflügelten Genius angebracht, der sich an eine gesenkte Fackel lehnt und einen Rosenkranz hält, ausgeführt von Iwan Martos.

Das *Denkmal an den Gatten* (Pamjatnik Suprugu oder Monument Imperatora Pawla I) wird 1810 im Stil eines antiken Tempels gebaut. Die Fassade bildet ein Fronton mit vier Monolithsäulen aus rotem Marmor, zu dessen Peristyl eine breite Steintreppe führt. Den Tempelzugang bildet ein eisernes Gittertor mit vergoldeten Darstellungen von Urnen und gesenkten Fackeln. Die Innenbeleuchtung des Tempels gewährleisten zwei Fenster, die in die Seitenwänden eingelassen sind. In der Tiefe des Tempels gegenüber dem Eingang befindet sich das Gedenkmonument, das eine Pyramide aus Granit mit dem weißen Medaillon Pauls I. in ihrem oberen Teil darstellt. Vor der Pyramide steht auf einem Podest die Urne, vor der eine gekrönte Frauenfigur kniet. Auf der Vorderseite des Podestes befindet sich ein Relief, auf dem alle lebenden und verstorbenen Kinder Pauls I. in Trauer um den Vater zu sehen sind. Auch dieses Monument ist von Martos ausgeführt worden. Die Inschriften an den zwei Seiten des Podestes lauten: „Dem Gatten/und dem Wohltäter“ und „An Paul I./Zar und Alleinherrscher./ geboren am 20. September 1754. /gestorben am 11. März 1801.“

Das *Denkmal an die Großfürstin Aleksandra Pawlowna* (Pamjatnik Welikoj Knjagini Aleksandry Pawlowny), am Fuß des Hügels des Parkteiles Alte Sylvia 1814 errichtet, birgt in der Mitte eines runden offenen Tempels eine Marmorplastik, die eine himmelwärts strebende junge Frau darstellt, vor deren Füßen als Allegorie des Lebens ein beflügelter junger Mann kniet. Dieser versucht vergeblich die Seele der jungen Frau an der Erde festzuhalten, aber über ihrem Kopf ist bereits der Stern der Unsterblichkeit aufgegangen. Das Denkmal wird an der Stelle des s.g. *Gärtchen der Großfürstin Aleksandra Pawlowna* gebaut und erinnert an die Tochter Maria Fjodorownas, die, 1783 in Pawlowsk geboren, 1799 den Erzherzog Joseph von Ungarn heiratete und 1801 in Ungarn starb.

Allen diesen memorialen Elementen des Landschaftsparks von Pawlowsk ist gemein, dass der Betrachter persönlich angesprochen werden soll, an der exemplarischen Trauer der Besitzerin teilzuhaben. Die Stille Abgeschlossenheit an meist entlegenen Orten des Landschaftsgartens

⁵⁹ Aleksandr Efros, *Gonzago v Pavlovske*, in: Ders., *Mastera rasnych epoch*, Moskva 1979, S. 69-109. S. 70

und die Szenerie des dunklen Waldes soll diese Wirkung auf die Einbildungskraft des Besuchers hervorrufen und dem Erlebnis der Szene eine ästhetische Dimension verleihen. Beim Verweilen an den verschiedenen Erinnerungsorten des Parks soll sich der Spaziergänger nicht als bloß rezeptiver Betrachter begreifen, sondern sich im Idealfall seiner eigenen Teilhabe an dem vor seinen Augen sich inszenierenden Erinnerungsprozess bewusst werden und im Garten seine eigene Topographie der Intimität erstellen.⁶⁰

Aber in die memorative Praxis und in die Erstellung einer Topographie der Intimität im Park von Pawlowsk spielen nicht nur familiäre oder private Erlebnisse hinein. Auch die Ereignisse im Zusammenhang mit der Revolution von 1789 in Frankreich setzen ihre Akzente. Mit dem Verlust der traditionellen heimatlichen Besitztümer der Familie Maria Fjodorownas in Montbéliard und deren Aufgehen in dem neuen Staatsverband des revolutionären Frankreichs ist auch das Ende des Parks von Étupes besiegelt. Die Erinnerung an den prägenden Garten der Jugendzeit Maria Fjodorownas, bekundet durch verschiedene Zitate und Stilähnlichkeiten innerhalb der Parkanlage von Pawlowsk, die vor 1789 lediglich die geographische Distanz zu überbrücken hatte, muss sich nun auch mit der historischen Unwiederbringlichkeit auseinandersetzen, auch wenn man die Hoffnung gehegt haben mag, dass die alten Verhältnisse sich in der Zukunft wiederherstellen lassen würden. Mit dem Garten von Étupes ist auch jenes Denkmal von der Verwüstung bedroht, das Maria Fjodorowna und Paul Petrowitsch im Jahr 1782 während ihres Reiseaufenthaltes in Étupes feierlich eingeweiht hatten. Auf drastische Weise hat so die Geschichte die Lehre erteilt, dass sogar die Erinnerungskultur selbst innerhalb kürzester Frist der zeitlichen Vergänglichkeit anheim fallen kann. Die Einübung in eine melancholische Gemütsstimmung, wie sie im sentimental Garten der Rousseau-Zeit Programm war und zum Spektrum der neu entstehenden Gefühlskultur gehörte, wird nach 1789 in Pawlowsk unfreiwillig um eine zusätzliche konkrete Dimension erweitert, die im Grunde keiner Trauerweiden und arkadischer Sarkophage mehr bedarf, um sich in der Topographie der Intimität einzunisten. Im Falle Maria Fjodorownas ist es der Garten selbst, der diesen Erinnerungszusammenhang herstellt, und zumindest einer steht ihr in diesem Schmerz sicher nicht nach, der Prinz von Condé nämlich, der , - kaum zehn Jahre ist es her, - das Thronfolgerpaar im Schäferkostüm zu einem rauschenden Gartenfest in Chantilly empfangen hat und der sich nun auf der Flucht in St. Petersburg unter den Schutz Pauls I. begeben hat. Vielleicht beim Besuch der *Sylvia* oder auf einem der zahlreichen Ruhepunkte im Park von

⁶⁰ Vgl. Michael Gamper, *Die Natur ist republikanisch. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1998, S.222-225: „Die Aktivierung der privaten Erinnerungsarbeit ist ein wesentlicher Grundzug des Landschaftsgartens gewesen. Es wurde versucht, die Einbildungskraft der Besucher zu erregen und an gewissen Stellen der Anlage die persönliche Geschichte der Betrachtenden zu aktualisieren. ... Die Gäste werden aufgefordert, ihr individualbiografisches Wissen einzubringen und im Garten eine Topographie der Intimität zu erstellen.“

Pawlowsk mag der Prinz beim gemeinsamen Durchblättern des Bildbandes von Chantilly, den er vor kurzem erst dem Thronfolgerpaar zur Erinnerung geschickt hat, den Verlust seines Landsitzes beklagt haben. Leider hat sich kein Chronist gefunden, der eine solche Szene für die Nachwelt überliefert hätte, und genausowenig wissen wir, ob die folgende Bemerkung Heinrich von Storchs ihn aufgemuntert haben mag, die dieser in seinem bereits erwähnten *Gemälde von St. Petersburg* mit Blick auf die Gartenanlagen von Pawlowsk und Gatschina fallen lässt: „Die Wunder von Chantilly, die unter dem zerstörenden Einfluß der Zeitbegebenheiten im Süden verlorengelassen, werden hier im Norden erneuert.“⁶¹

Park und Poesie

Die erste umfassende literarische Beschreibung der Parkanlage von Pawlowsk stammt von dem im vorigen schon erwähnten Heinrich Friedrich von Storch⁶², der sich durch seine malerischen Parkbeschreibungen in dem *Gemälde von St. Petersburg* bereits einen Namen gemacht hat und der sich nun mit seinen in deutscher Sprache verfassten und 1804 in St. Petersburg erscheinenden *Briefe über den Garten zu Pawlowsk* endgültig in dem Kreis der namhaften europäischen Gartenbeschreiber etabliert. Eine französische Übersetzung der *Briefe* wird 1809 in Wien verlegt. In einer Serie von 8 Sendbriefen an einen nichtgenannten Freund beschreibt Storch anschaulich und in einem phantasievollen, die Ästhetik des Landschaftsgartens bewußt nachvollziehenden Schreibstil sämtliche Partien der Gartenanlagen von Pawlowsk, wie sie im Jahr 1802 Bestand haben.

In acht aufeinanderfolgenden Spaziergängen, von denen jeder einzelne, aufgrund der enormen Ausgedehtheit des Parks, die Dauer eines ganzen Tages beansprucht, durchschreitet der Verfasser die Anlage, wobei er bei der Beschreibung der einzelnen Gartenteile immer auch ihre Wirkung im Gesamtensemble des Gartens im Blick hat. Neben der Beschreibung der subjektiven Wirkung einzelner Gartenelemente auf den Betrachter ist ihm nicht minder daran gelegen, den Park als ein Beispiel für russische Gartenkunst und Landschaftsästhetik auf höchstem Niveau aufzuzeigen und in den gesamteuropäischen Gartendiskurs einzubetten. Storchs *Briefe* sind ein glänzendes Beispiel dafür, wie die literarische Gattung der Gartenbeschreibung auf die ästhetische Herausforderung des sich als Kunstwerk immer komplexer zeigenden Landschaftsgartens reagiert und diese reflektiert. Vor allem Fragen der Visualität, die verschiedenen im Landschaftsgarten möglichen Blickführungen, vom Rahmenblick über den Fächerblick zum Panoramablick, wird von den Gartenbeschreibern aufgegriffen und deren Übersetzung in Schrift ausprobiert. Damit nähert sich das Sujet der

⁶¹ Heinrich von Storch, *Gemälde von St. Petersburg*, Riga 1794, T. 1, S. 101

⁶² Heinrich Friedrich von Storch (1766 - 1835) studierte in Jena und Heidelberg Staatswissenschaften, wurde Kaiserl. russ. Staatsrat, 1788 Professor der schönen Literatur am Kadettencorps in St. Petersburg und später Erzieher der Töchter und der beiden jüngeren Söhne Maria Fjodorownas. Vgl. den Beitrag auf S. XXX.

Gartenbeschreibung zunehmend poetischen Schreibverfahren. Zu den vielen Besonderheiten von Pawlowsk gehört daher auch, dass sich diese literarische Tendenz an diesem Ort geradezu exemplarisch nachvollziehen lässt. Mit Storchs *Briefen* und später dann vor allem mit dem an diese anküpfenden romantischen Gartenpoem *Slawjanka* von Wasilij Schukowskij erlangt Pawlowsk auch im literarischen Diskurshorizont einen hervorgehobenen Stellenwert.⁶³

Die enge Verknüpfung von Garten und Literatur im Landschaftspark von Pawlowsk findet in einem speziell als Ort für Dichterlesungen und des geselligen Literaturgesprächs eingerichteten Gartenpavillon ihren sinnfälligen Ausdruck.

Das ursprünglich als eine der Sommerresidenzen der Großfürsten entstandene Pawlowsk wird mit dem 1810 begonnenen Bau des musikalisch-poetischen Salons im *Pavillon des Roses* (Rosowyj Paviljon) zu einem bevorzugten Treffpunkt der russischen Literaten. Eine solche ostentative Engführung von Landschaftsgarten und Literatur ist keineswegs zufällig. Die Zeitgenossen haben den Wandel von einem strengen, regulären Parkstil zu einem Landschaftsgarten als Übergang von den Zwängen der Architektur zu der Freiheit der Poesie und Malerei begriffen. Die Rolle des poetischen Elementes bei der Entstehung des Landschaftsgartens kann daher gar nicht stark genug betont werden. Sie reicht von der Bedeutung von Schrift und Poesie in ihren verschiedenen Varianten als Konzeption und Idee für die Realisierung eines Gartens, über die Formulierung einzelner Leitideen innerhalb eines Gartens, bis hin zur Gartenbeschreibung und Kommentierung bereits realisierter Gärten.

Ganz dem memorativ-emblematischen Charakter eines russischen sentimental Gartens entsprechend, wird von der Besitzerin von Pawlowsk die Tradition gepflegt, die Besuche des Parks in einer kleinen Form nach der Wahl des Künstlers festzuhalten. Für die Besucher liegt ein Album bereit, in das sie ihre Eindrücke vom Park eintragen: Maler verewigen sich mit kleinen Aquarellen, Zeichnungen oder Skizzen, Literaten schreiben sich mit Gedichten ein oder geben ihre Gedanken wieder. Man knüpft damit bewußt an die Tradition der „poetischen Dokumentation“ eines Gartens an, die in der Zeit der Empfindsamkeit und der frühen Romantik immer wichtiger geworden ist und die den Garten gewissermaßen als „poetischen“ Augenzeugen für private und gesellige Ereignisse im kleinen Kreis begreift. Das Album ist der manifeste Ausdruck dafür, dass an den meist sonntags stattfindenden Lesungen und Gesprächen sich alles einfand, was in der damaligen russischen Literatur Rang und Namen hat: Gawrila Derschawin, Nikolaj Karamsin, Iwan Krylow, Jurij Neledinskij-Melezkij, Nikolaj

⁶³ Die früheste poetische Bezugnahme auf den Park von Pawlowsk ist nicht zur Veröffentlichung gelangt und gilt als verschollen. Es handelt sich dabei um eine Ode des deutschen Sturm-und-Drang-Dichters Jakob Reinhold Michael Lenz, der bereits im Jahr 1780 die Grundsteinlegung für den *Tempel der Freundschaft* durch Joseph II. zum Anlass genommen hatte, dieses Ereignis poetisch zu würdigen.

Gneditsch, Iwan Dmitrijew, Konstantin Batjuschkow, Pjotr Wjasemskij, Wasilij Schukowskij, der junge Aleksander Puschkin und viele andere. Es unterliegt keinem Zweifel, im *Pavillon des Roses* im Park von Pawlowsk wird ein nicht unwichtiges Stück russische Literaturgeschichte geschrieben.

Wasilij Schukowskij, die herausragende Figur der russischen Romantik und der geistige Lehrer Alexander Puschkins, hat sich um die poetische Geschichte des Parks von Pawlowsk besonders verdient gemacht. Aus seiner Feder stammen nicht nur die Zeichnungen für den *Führer durch den Park und die Stadt Pawlowsk*⁶⁴ sondern auch eine poetische Beschreibung des Parks von Pawlowsk, eine Elegie mit dem Namen *Slawjanka*, in der er das Flüsschen, das die Parkanlage durchzieht, zum Bezugspunkt der lyrischen Betrachtung macht. Die Hinwendung zum Fluss und die damit verbundene Ausblendung des Schlosses aus dem lyrischen Betrachterstandpunkt oder als Ausgangs- und Zielpunkt des Rundgangs macht den entscheidenden poetischen Gestus dieser Elegie aus. Schon Storch hat in seinen *Briefen über den Garten zu Pawlowsk* das Slawjankatal als die Parkpartie beschrieben, die er bei seinen Spaziergängen am häufigsten durchquert oder die aus der Distanz den Blick des Spaziergängers auf sich zieht.

Während Storch den Prozess des Durchschreitens des Gartens auf die im Sujet der Gartenbeschreibung höchstmögliche Form der literarischen Umsetzung gehoben hat und damit an die äußerste Grenze des in dieser Gattung Möglichen vorgedrungen ist, wird er nun, gute zehn Jahre später, von Schukowskij überboten, der sich jetzt gleichsam als der ungenannte Freund und Adressat von Storchs *Briefen über Pawlowsk zu Wort* meldet und eine eigene Poetisierung des Parks vorlegt. In dem 36 vierzeilige Strophen umfassenden Reimgedicht, entfaltet Schukowskij eine stark romantisierte Sicht des Landschaftsgartens, wobei er sich alle die subjektiven Freiheiten zu nehmen scheint, die Storch seinem anonymen Briefpartner an mehreren Stellen seiner Beschreibung anempfohlen hat.

Dass dies nicht mehr in der traditionellen Form der Gartenbeschreibung möglich ist, steht für Schukowskij außer Frage, und bezeichnenderweise wählt er die lyrische Form der Elegie. Damit stellt er einen gewissen inneren Zusammenhang zu den *Briefen über Pawlowsk* seines literarischen Vorläufers her, denn in demselben Jahr, in dem Storch seine Parkbeschreibung verfasst hat, ist gleichzeitig Schukowskij derjenige gewesen, der mit seiner berühmten Elegie

⁶⁴ Platon Storch, *Putevoditel' po parku i gorodu Pavlovsku*, St. Peterburg 1843

Der Dorffriedhof,⁶⁵ einer Übersetzung von Thomas Grays *Elegy Written in a Country-Churchyard*, nicht nur die Form der Elegie in die russische Lyrik einführt, sondern damit gleichzeitig den Beginn der russischen Vorromantik markiert. Für die Poetisierung des Slawjanka-Tals im Park von Pawlowsk greift Schukowskij auf die lyrische Form der Elegie zurück, treibt diese nun aber ihrerseits wiederum an ihre Grenzen, indem er sie romantisch transzendiert.

Drei Ausschnitte aus dem Gedicht, von denen jeder eine unterschiedliche Klangfarbe aufweist, seien gewissermaßen als Schlussakkord für den vorliegenden Beitrag noch kurz vorgestellt.

Ich gehe einen Weg durch einen Hain;
Mit jedem Schritt - ein neues Bild vor meinen Augen;
Mit einem mal erscheint durch das Dickicht der Bäume vor mir,
Wie in Nebel getaucht ein schönes Tal;

Ich steige in das Tal zu dem Fluss hinunter: das Ufer über mir ist dunkel
Auf das Wasser hat sich der Schatten gekräuselter Bäume gelegt;
Das Ufer gegenüber brennt im Abendrot;
die Umrisse der Gegenstände am Ufer glänzen in den Wellen des Wassers;

Mal leuchtet in ihnen ein widergespiegeltes Mausoleum,
Mal ein grüner Hügel, gekrönt von Bäumen,
Mal badet eine alte Trauerweide, ihre biegsamen Äste hinuntergebogen
zu ihren verflochtenen Wurzeln,

Ihren schattigen Kopf in der Strömung;
Hier ist ein Tempel zwischen den Birken und dem Gebüsch zu sehen,
Dort glänzt der Schwan, versteckt am Ufer im Gebüsch,
ohne Bewegung in der Dämmerung.⁶⁶

⁶⁵ Vasilij Žukovskij, *Sel'skoe kladbiše* (1802), zit.n.: Vasilij Žukovskij, *Sobranie sožinenij v 4-ch tomach*. Moskva, Leningrad 1959-1960. Bd. 1

⁶⁶ Vasilij Žukovskij, *Slavjanka* (1815), *op. cit.* [Übersetzung A.A.]

Иду под рощею излучистой тропой;
Что шаг, то новая в глазах моих картина;
То вдруг сквозь чашу древ мелькает предо мной,
Как в дыме, светлая долина; ...

Спускаюсь в дол к реке: брег темен надо мной,
И на воды легли дерев кудрявых тени;
Противный брег горит, осыпанный зарей;
В волнах блестят прибрежны сени;

То отраженный в них сияет мавзолей;
То холм муравчатый, увенчанный древами;
То ива дряхлая, до свившихся корней
Склонившись гибкими ветвями,

Сенистую главу купает в их струях;
Здесь храм между берез и яворов мелькает;
Там лебедь, притаясь у берега в кустах,
Недвижим в сумраке сияет.

Schukowskij's Durchschreiten des Parks weitet sich in ein poetisches Transzendieren der mit den Augen des romantischen Landschaftsmalers gesehenen Parklandschaft. Dabei führt er in einem kunstvollen Wechselspiel eine Palette von neuen Wahrnehmungsformen und Schreibweisen vor. Die Elegie entfaltet sich aus dem Gehen des Parkbesuchers heraus, der den Garten als Ort romantischer Transzendenz und Inspiration mit Hilfe innerer Intuition in sich aufnimmt.

Voraussetzung für ein solches inneres Sehen ist das Verschwimmen der Konturen der wahrgenommenen Gegenstände bei gleichzeitiger Auflösung jeglicher Blickrahmung. Am Beispiel der Trauerweide führt Schukowskij vor, dass nicht mehr sentimentalische Melancholiestimmung der trauernden Memoria von der Trauerweide evoziert wird, sondern die optisch bizarre Erscheinungsform eines Prinzips der Verflochtenheit der Pflanze mit sich selbst und ihrer unmittelbaren Lebenssphäre, ihre Existenz zwischen Luft, Erde und Wasser. Die herabhängenden Zweige signalisieren für den romantischen Betrachter nicht mehr eine eindeutige und vom Gartenarchitekten beabsichtigte Gemütsstimmung, sondern verweisen auf sich selbst, gerade so als betrachteten oder betasteten sie verwundert die seltsame Verzweigkeit ihrer eigenen Wurzeln. Schukowskij's Trauerweide bedeutet nicht mehr, sie weist auf sich selbst zurück und kümmert sich im Grunde nicht mehr um den Parkbesucher, sie schaut an sich selbst hinunter und stellt nur noch den eigentümlichen Charakter ihrer seltsamen Verschlungenheit aus. Entsprechend gleitet der Blick des Betrachters an den Umrissen des Baumes ab und verliert sich in seinem bizarren Wurzelgeflecht.

Eine solche Löschung und Umdeutung des überkommenen Konnotationsmodells wird im vorliegenden Fall durch die pointillistische Wahrnehmung der Gartenlandschaft mittels ihrer glitzernden Widerspiegelung auf der bewegten Wasseroberfläche der Slawjanka möglich. Schillernde Reflexivität wird dabei vom Betrachter als fein angedeuteter Abglanz, als ferner Widerschein eines die Natur durchwaltenden unsichtbaren höheren Glanzes aufgefasst, der eher Auslöser für eine stille Freude denn für eine melancholische Trauer ist, wie sie vom Gartenkünstler für diesen Ort eigentlich vorgesehen ist.

Die Bewegung zur Auflösung des Gegenständlichen, dargestellt im schimmernden Glitzern des bewegten Wasserspiegels kontrastiert mit dem Ausschnitt, der der zitierten Stelle unmittelbar vorangeht. Die hier beschriebene ländliche Idylle bewegt sich noch im Bereich des präzise Geschauten und objektiv Wahrnehmbaren. Der Dichter entwirft damit eine die Augen noch nicht anspannende Szene, in der der Grundton des Heiteren vorherrscht.

Plötzlich liegt eine offene Ebene vor mir;
 Dort eine Halbinsel unter dem Hain, hell beleuchtet durch den Glanz des Tages;
 Ein ruhiges Dorf über dem klaren Fluss,
 Tenne und Feld liegen nackt.

Alles hier ist belebt: grauer Rauch ballt sich aus den Trockenhäusern für die Garben,
legt sich in die Furche und verschwindet,
Der Acker unter seinem Schleier
Verfärbt sich mal dunkel, mal hell.

Dort hört man auf der Tenne das harmonische Schlagen der Dreschflegel;
Dort ein Schäferlied und den Lärm der laufenden Herde;
Dort langsam und kreischend schleppt sich eine Wagenreihe
Unter der schweren Last der Garben.⁶⁷

Die Passage kann als Reflex auf die Dörfekultur bzw. deren Überführung in die Dorfkultur im Landschaftspark von Pawlowsk gelesen werden. Unwillkürlich fühlt sich der Leser an ein Erntebild erinnert, das einem romantischen Jahreszeiten- oder Tageszeitenzyklus entnommen zu sein scheint. Die heitere Belebtheit, die diese spätsommerliche Abendszene charakterisiert, findet Eingang in die ihr im Grunde ungemäße lyrische Form der Elegie, deren Kontur von Schukowskij verwischt und transgrediert wird. Der Dichter bewegt sich am äußersten Grenzbereich der zugrunde gelegten Form und reflektiert auf diese Weise den Umstand, dass das ländliche Dorfleben an der Peripherie des Parks von Pawlowsk ebenfalls die Transgression der Parklandschaft in den landwirtschaftlich genutzten ländlichen Lebensraum nachvollzieht. Die Idee der englischen Landschaftsparkdesigner, dass die Grenzen des Parks für den Spaziergänger nicht wahrnehmbar sein sollen, wird hier konsequent zu Ende gedacht; die Entgrenzung des Parks ist hier ebenso real und ungekünstelt wie die Überschreitung der gattungspoetischen Form durch Schukowskij. Diese Transgressionen bedürfen keiner hochreflexiven, komplizierten Kunstkonstruktion, sondern sie können in der fast schon naiven Heiterkeit einer einfachen, menschlich belebten Dorfidylle gewissermaßen spielerisch leicht vonstatten gehen.

Die Unterbrechung der im Parkinneren vorherrschenden Stille durch die Geräuschkulisse der ihrem Feierabend zustrebenden Landarbeiter und Bauern, die unmittelbar vor Einbruch der Dunkelheit die Ernte des Tages einfahren, unterstreicht diese Bewegung. Die für die

⁶⁷ Žukovskij, *op. cit.*

И вдруг открытая равнина предо мной;
Там мыза, блеском дня под рощей озаренна;
Спокойное село над ясною рекой,
Гумно и нива обнаженна.

Все здесь оживлено: с овинов дым седой,
Клубяся, по браздам ложится и редет,
И нива под его прозрачной пеленой
То померкает, то светлеет.

Там слышен на току согласный стук цепов;
Там песня пастуха и шум от стад бегущих;
Там медленно, скрипя, тащится ряд возов,
Тяжелый груз снопов везущих.

traditionelle Parkbeschreibung typische Dominanz des Visuellen wird in der von Schukowskij angestrebten Romantisierung der Parkwahrnehmung erweitert und durch die Aufwertung des Auditiven Elements ergänzt.

Im dritten hier vorzustellenden Abschnitt wird die Grundstimmung der Heiterkeit durch ein naturreligiöses Erlebnismoment erweitert.

Mit dem Hereinbrechen der Dunkelheit vollzieht sich abermals ein rascher Wechsel des Erscheinungsbildes der Landschaft und der Gefühlslage des Betrachters, gekennzeichnet durch eine abrupte Zurückgeworfenheit auf sich selbst, die wie das Eintauchen in eine neue Farbe erfahren wird. Das Kristallblau der Wasserfläche, das einen auf einem See liegenden Kahn als in die Farbe förmlich eingeschmolzen erscheinen lässt, präludiert das Eintauchen der gesamten Landschaft in die sich herniedersenkende Nacht.

Der Gestus des flüchtigen Skizzierens eines vor der Landschaft zeichnenden oder aquarellierenden Malers wird sprachlich aufgegriffen und mit der zunehmenden Undifferenzierbarkeit der Wahrnehmung kombiniert, - abgerissene, sich selbst wechselseitig in Frage stellende Sprachfetzen, die in rascher Folge sich fortlaufend revidierende flüchtige Eindrücke reflektieren, machen die Unausweichlichkeit deutlich, mit der die Sinne als Wahrnehmungsorgane ihre Zuständigkeit verlieren. Das nächtliche Mysterium, in das sich die Natur nun zurückzieht, ist nicht mehr mit den Werkzeugen der äußeren Sinneswahrnehmung begreifbar und kann allenfalls noch innerlich gefühlt oder intuitiv erahnt werden.

Das kaum vernehmbare Geräusch eines „schlafenden Blattes in Bewegung“, als geheimnisvolles Zeichen für das Mysterium der nächtlichen Inspiration der Natur ist nur durch eine unschlüssige, konjunktivische Metapher auf den menschlichen Schlaf als Inspirationsquelle benennbar. Dem Dichter, dem allein eine ferne Ahnung dieses hochpoetischen Augenblicks sich vermittelt, bleibt nur die Möglichkeit, die Natur dem nächtlichen Nebel zu überlassen, hinter dem sich wie unter einer schützenden Decke das Geheimnis ihrer unberührten Belebung vollzieht. Einen kurzen Moment des Verweilens gibt es aber noch für den Parkbesucher, mit einem Besuch im geheiligten Bezirk der Memoria darf er seinen Aufenthalt in der ihre intime Integrität einfordernden Landschaft noch hinauszögern, obgleich gespenstische Schatten ihm bereits bedeuten, dass die Geduld der Natur nicht über Gebühr strapaziert werden darf. Es ist die Gruppe der jungen Birken, der vom Menschen angelegte Erinnerungshain, der den heiligen Bezirk beschreibt, unter dessen Dach der Besucher noch einmal eintritt.

Dieser vom Menschen als memoratives Element im Landschaftspark geschaffene Tempelbereich, diese künstliche Naturanlage, als der dem Menschen gemäßeste Teil der

Landschaft, in den die menschliche Erinnerung eingewoben ist, der auf der höchsten Vertraulichkeitsstufe mit dem Menschen steht, bietet noch eine letzte Zuflucht, bevor die Nacht als der inspirierende Schlaf der Natur sich herabsenkt und alles einhüllt.

Dieser durch die Memorativkultur legitimierte Tembelbezirk innerhalb der ihre Unberührtheit beanspruchenden umgebenden nächtlichen Naturgegend eröffnet noch einmal einen Ort, an dem der Parkbesucher den Glücksmoment der Vermischung der Seele mit der beseelten Natur auskosten und das wehende Atmen der in einem unsichtbaren Ätherischen aufgehenden Landschaft spüren kann. Um Erinnerung im engeren Sinne geht es an diesem Ort nicht mehr, sie ist bei Schukowsky längst abgelöst durch ein naturreligiöses Erlebnis und die poetische Imagination eines Naturmysteriums.

In dieser Schlusspassage des Gedichts von Schukowskij erscheint die Familie der jungen Birken noch einmal als ein fernes Zitat der Parkbeschreibung Storchs, allerdings nur noch als unterliegende Palimpsestschrift der Elegie. Schukowskij überträgt lediglich ein Versatzstück einer für die neue Naturerfahrung im Grunde untauglich gewordenen Literaturgattung in ein anderes Medium, sublimiert es in die Elegie, die sich ihrerseits als eine Poesieform darstellt, die ihrer eigenen Unzulänglichkeit als Beschreibungsmedium bewusst ist.

Plötzlich erscheint der Fluss wie ein glatter See;
Wie bezaubernd ist hier das Bild seiner Ufer,
Als ein blaues Kristall, das einen Kahn umschließt,
erscheint die Fläche seines Wassers.

Der Tag erlischt ... im Schatten neigt sich der Wald zum Wasser;
Bäume sind gehüllt in die Abenddämmerung;
Nur über ihren stillen Spitzen liegt
Ein roter Streifen des Abendrots;

...

Nun herrscht überall Stille:
Alles schläft ... nur fliegt zuweilen in dem weiten Dunkel
Eine unklare Stimme vorüber ... oder schwingt sich die Welle...
Oder ist ein schlafendes Blatt in Bewegung geraten.

Ich bin allein am Ufer ... die Umgebung schweigt ...
Wie ein Gespenst steht im Nebel vor mir
still eine Familie junger Birken
über dem eingeschläferten Wasser.

Ich trete erregt unter das heilige Blätterdach;
In dieser Stille erreicht mein Gehör eine freundliche Stimme
Als wehe zwischen den Blättern etwas Ätherisches
Als atme etwas Unsichtbares;

Als erhebe die unter der Rinde junger Bäume versteckte und
mit der bezaubernden Stille vermischte
unsichtbare Seele ihre Stimme
und spreche mit meiner Seele.⁶⁸

⁶⁸ Žukovskij, *op. cit.*

Вдруг гладким озером является река;
Сколь здесь ее берегов пленительна картина;
В лазоревый кристалл слиясь вокруг челнока,
Яснеет вод ее равнина.

Но гаснет день... в тени склонился лес к водам;
Древа облечены вечерней темнотою;
Лишь простирается по тихим их верхам
Заря багряной полосою;

...

И воцарилась повсюду тишина;
Все спит... лишь изредка в далекой тьме промчится
Невнятный глас... или колыхнется волна...
Иль сонный лист зашевелится.

Я на берегу один... окрестность вся молчит...
Как привидение, в тумане предо мною
Семья молодых берез недвижимо стоит
Над усыпленною водою.

Вхожу с волнением под их священный кров;
Мой слух в сей тишине приветный голос слышит;
Как бы эфирное там веет меж листов,
Как бы невидимое дышит;

Как бы сокрытая под юных древ корой,
С сей очарованной мешаясь тишиною,
Душа незримая подымлет голос свой
С моей беседовать душою.