

RUSSISCHE „SCHMIRAKEL“ FRIEDRICH WILHELMS IV.

Das „russische“ Konvolut der Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV., teilweise bereits von Albert Geyer und Johannes Sievers als solches erkannt bzw. vermutet, war bis 1995 nie ein Thema selbstständiger Forschung. Die Aussage Ernst Lewalters, des bedeutendsten Biografen des Königs, – „Rußland hat ihm wenig zu sagen, das Land ist ihm zu weit, zu ungestalt“¹ – trug wohl nicht zuletzt dazu bei. Zum ersten Mal im Vorfeld der Ausstellung 1995 erfasst und durch eine Reihe weiterer ergänzt, konnte nur eine kleine Auswahl der Blätter im Katalog publiziert werden.² Eine spätere dem Thema gewidmete Publikation blieb bisher von der Forschung weitgehend unbeachtet.³ Dem Defizit der Basisbearbeitung des russischen Konvoluts aufgrund des aktuellen Forschungsstandes nachzukommen bietet sich daher als vordergründiges Ziel der vorliegenden Arbeit an, was jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben kann. Es bleiben hinreichend offene Fragen, die das Studium weiterer, einschließlich russischer Quellen erforderlich machen.

Entscheidend für die Bestimmung der Blätter waren bislang die erkennbar russischen Architekturmotive, die direkt auf die Reiseeindrücke Friedrich Wilhelms (IV.) zurückzuführen sind. Die zeitliche Einordnung solcher Zeichnungen lässt sich somit durch die jeweilige Reisezeit – Mai/August 1818, Juni/Juli 1834 und Juni/Juli 1842 – in der Regel leicht fixieren, schließt allerdings Ausnahmen nicht aus. Kaum berücksichtigt blieb jedoch bisher der russische Hintergrund bei der Menge architektonischer Aufgaben, die Friedrich Wilhelm sich im Laufe seines Lebens auf dem Papier stellte.⁴ Dieser spielte indessen – etwa bei den über Jahrzehnte andauernden Planungen für den Befreiungs- bzw. den Berliner Dom [→], die Nikolaikirche [→] in Potsdam, das Denkmal für Friedrich den Großen [→] – eine wesentliche, nicht zu unterschätzende Rolle. Seinerseits beeinflusste Friedrich Wilhelm mit seinen Ideen maßgebend nicht nur den Charakter einzelner Bauten in Russland, sondern gab wohl letztendlich auch den Anstoß zu einer stilistischen Neuorientierung in der russischen Architektur, was von der russischen Forschung bisher verkannt wurde – mit allen daraus folgenden Fehleinschätzungen.

Friedrich Wilhelms Beziehungen zu Russland, so vielfältig und komplex sie auch im Laufe seines Lebens waren, wurden vor allem durch seine Bindung an die Lieblingsschwester Charlotte bestimmt (Abb. 1), die seit 1817 als Alexandra Fjodorowna



Abb. 1 Friedrich Lieder: Prinzessin Charlotte von Preußen, 1816, seit 1817 als Alexandra Fjodorowna Großfürstin von Russland, Aquarell (SPSG, GK1 41363, seit 1945 verschollen) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

rowna mit dem russischen Großfürsten Nikolaj Pawlowitsch (seit 1825 Nikolaus I.) überaus glücklich verheiratet war (Abb. 2). Auch mit diesem verband die älteren preußischen Prinzen eine herzliche Freundschaft, die schon auf den Kriegsschauplätzen 1814/1815 begründet wurde. „Die beiden Großfürsten sind mir ein wahres Labsal hier, wir sehen uns täglich, sie sind so herzlich und gut“,⁵ schreibt der Kronprinz Ancillon aus dem Hauptquartier (Abb. 3). „Wir treiben mit den Großfürsten solche Streiche, daß die Erde bebt“, berichtet er der Schwester. „Wenn wir uns nach Sonnen-Untergang



Abb. 2 George Dawe: Großfürst Nikolai Pawlovitsch von Russland, 1818, Öl auf Leinwand (SPSG, GK I 4598, seit 1945 verschollen) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)



Abb. 3 Carl von Steuben: Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen, 1814, Öl auf Leinwand (SPSG, GK I 2944) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

sehen, philosophiren wir auch wohl [...]“⁶ „Wir streiten uns jetzt häufig, unter 1000 Küssen wohl zu verstehen“.⁷

In diese Zeit sowie in die Monate des Berliner Zusammenstehens vor der Abreise Charlottes nach Russland – und nicht erst in die der Moskau-Reise 1818 – gehört im Grunde auch der chronologische Anfang des russischen Konvoluts der Zeichnungen. Dazu zählen die Gemeinschaftsblätter mit eingestreuten Schriftzügen und Zeichnungen anderer Geschwister, auch Nikolajs. Daraus entsteht ein buntes Gemisch aus zeichnerischem Scherz, Rebusspielen, Signaturen, rührenden Bemühungen, russisch, zumindest für die wichtigsten Aussagen, zu lernen – mal in kyrillischen Buchstaben, mal in lateinische Lettern transkribiert und dem Gehör nach niedergeschrieben (z. B. „Ich liebe Sie“, „Pfauneninsel“, „Sdrawe d’jelaim [...]“ u. ä.). GK II (12) VIII-A-11 oder GK II (12) I-3-E-13 sind Beispiele solcher zeichnerischen „sottisen“ und „folia“, wie der Blattbesitzer sie bezeichnete, und mit welchen die fürstliche Jugend ihre gemeinsamen Mußestunden vertrieb. Dazu zählen wohl vom Kronprinzen „blumig“ gestaltete, von Uniformteilen abgeleitete Monogramme der beiden durch die Allianz verbundenen Herrscher – womöglich für einen kon-

kreten Zweck bestimmt (als Stickerei-Muster für die Damen der „Sottise-Gesellschaft“?) [GK II (12) VI-Bb-38].

Offensichtlich wurden die spontan entstandenen Zeichnungen auch gegenseitig verschenkt. So ist manch eine Skizze aus dieser Zeit, die heute als Zeichnung Friedrich Wilhelms gilt, in Wirklichkeit – dem Dargestellten wie dem zeichnerischen Duktus nach – ein kaum zu bezweifelndes Produkt von der Hand des Großfürsten Nikolaj, der wie auch seine Geschwister soliden Zeichenunterricht bei renommierten Akademie-Künstlern genoss und in Jugendjahren gerne zeichnete.⁸ Mal gibt er den Freunden eine Anschauung von der russischen Troika [GK II (12) VII-Cd-1] oder der Pferdegardemanege und den Rostrasäulen in seiner Heimatstadt [GK II (12) I-3-E-13 Rs 2], mal „porträtiert“ er wohl seinen Bruder Michail [GK II (12) X-D-2], mal sind es galoppierende, mal kämpfende Reiter oder einfach Pferde und Militärs – wohluniformiert wie lustig kariert [GK II (12) VII-Cc-2, GK II (12) II-1-C-10].

Das Interesse an der Architektur teilte Nikolaj mit seinem künftigen Schwager. Als Bauherr griff er später engagiert und bestimmend, mitunter gar eigenhändig in die Pläne seiner Architekten ein. Zunächst aber nahm er als Ordensritter [GK II

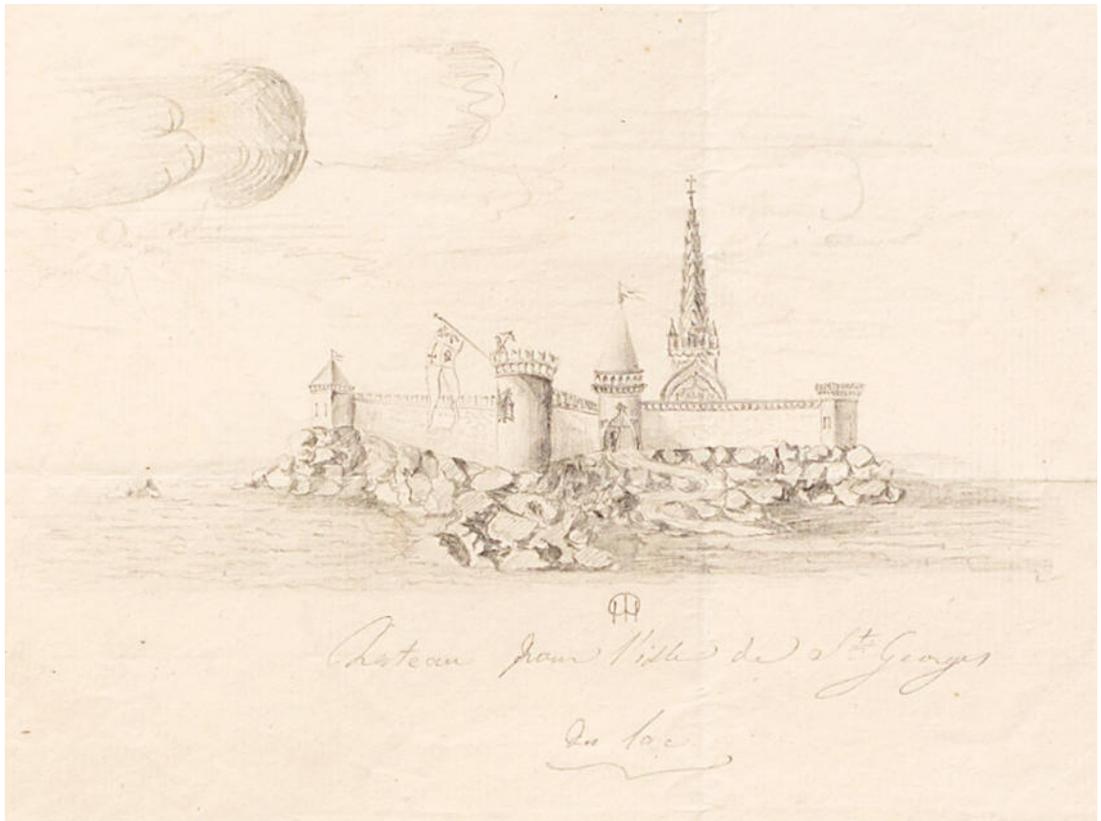


Abb. 4 Charlotte von Preußen (Alexandra Fjodorowna): Idee für die Ordensburg St. Georgen im See, 1815/1816, Bleistift (Burg Hohenzollern, Hausarchiv des vormals regierenden preußischen Königshauses, Abt. 28 Preußen, König Friedrich Wilhelm IV.) (Foto: Roland Beck)



Abb. 5 Benjamin Pattersen: La nouvelle Eglise de Kasan dans la Perspective de Nevski à St. Petersbourg, um 1800, kolorierter Stich, seit 1809 in der Sammlung Friedrich Wilhelms III. (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

(12) X-A-4 Rs 2], wie auch Charlotte als Äbtissin des dazugehörigen Damenstiftes, enthusiastisch Anteil am „Luft-Bau“ des gemeinsamen Ordensdomizils – der Traumburg St. Georgen im See [→].

Dass neben dem Kronprinzen auch andere Gleichgesinnte mitgeträumt und mitgebaut haben, beweisen u. a. mindestens zwei bislang als verschollen geltende Zeichnungen von Charlotte, verzeichnet bei Sievers.⁹ Es ist durchaus möglich, dass eine davon mit einem naiv „moskowitisch“ anmutenden Blatt von ihrer Hand aus dem Hausarchiv der Burg Hohenzollern identisch ist (Abb. 4). Diese schwärmerische Bautätigkeit wird nicht nur in nachfolgendem Briefwechsel fortgesetzt, sondern gerade von Nikolaj und Charlotte viele Jahre später sogar teilweise realisiert – wenn auch in stark modifizierter Form.

Gemeinsam wurde schließlich auch nach der Gestalt des von beiden Herrscherhäusern erträumten Nationaldoms [→] als Monument der Befreiungskriege gesucht (s. u.). Von Nikolaj (wenn nicht schon früher anhand der grafischen Vorlagen aus der väterlichen Sammlung) bekam der Kronprinz offensichtlich auch einen ersten Begriff von altrussischer Bauart. Daraufhin entstehen neben seinen gotischen Entwürfen auch russische Varianten des Domes – u. a. im von Nikolaj bevorzugten klassizistischen Stil. Deren Idealbeispiel sah der Großfürst in der vier Jahre zuvor vollendeten Kasaner Kathedrale seiner Heimatstadt (Abb. 5), dem Friedrich Wilhelm mit seinen Vorschlägen wohl entgegenkommt [GK II (12) V-3-A-9, GK II (12) I-3-E-13 Rs 2, GK II (12) III-1-B-74 Rs 2].

So war alles, was unmittelbar oder indirekt zur Lebenssphäre Charlottes und Nikolaus samt ihrer russischen Familie gehörte, für Friedrich Wilhelm lebenslang von lebhaftem Interesse. Dass ihre ästhetische, einschließlich architektonische Umgebung hier nicht an letzter Stelle stand, versteht sich von selbst, um so mehr, als diese in allen kaiserlich-russischen Residenzen – ob in Moskau oder Petersburg samt Vororten – auch objektiv, aus der Sicht des „geborenen Architekten-Prinzen“, aller Beachtung wert war. Darüber konnte der 24-jährige Kronprinz zum ersten Mal selbst urteilen, als er im Juni 1818, ein Jahr nach Charlottes Abreise in ihre neue Heimat, mit dem Vater und Onkel Karl von Mecklenburg-Strelitz seine Schwester kurz nach der Taufe ihres Erstgeborenen (Alexander II.) in Moskau besuchen durfte.¹⁰

MOSKAU

Die Reise begann am 17. Mai 1818 und führte über Königsberg, Litauen und Weißrussland. Von dieser Route ist nur eine eindeutige Zeichnungsspur nachzuweisen: „Ohngefährs von Vilno“, wie der Kronprinz seine zusammenfassende Ansicht von Wilna [GK II (12) IV-A-48] bezeichnete. Am 4. Juni war das Ziel erreicht.

„Moskau erinnert überhaupt nicht daran, was wir gewohnt sind als richtig, prachtvoll, fein zu bezeichnen, und trotzdem kann ich mich nicht satt sehen. Alles [...] ist so gewaltig, wunderlich, bunt, widerspricht dermaßen unseren westlichen Begriffen und gleichzeitig so wunderschön, dass ich vor Staunen entschieden nicht zur Besinnung komme. Mit einem Wort, Moskau ist keine Stadt, sondern ‚Tausend und eine Nacht‘ oder, besser gesagt, ein bestrickender Märchentraum, in dem alles für mich neu ist.“¹¹ „Mit Worten die unzähligen Gotteshäuser der Heiligen Stadt, ja sogar eines von ihnen zu beschreiben, ist fast unmöglich. Sie verlangen nach einer neuen Sprache, neuen Bezeichnungen. Sie haben nichts gemein mit den anderen Gotteshäusern der Welt, manchmal gar miteinander. In diesem Fall ist der Bleistift wichtiger, als Tausende von Schreibfedern, und ein Blick auf die Zeichnung kann über eine Moskauer Kirche mehr erzählen, als ein ganzer Band mit Beschreibungen.“¹² (Abb. 6)

Diese Zeilen könnten von Friedrich Wilhelm stammen. Dies bestätigt u. a. die Notiz im Tagebuch Charlottes über die ersten Augenblicke des Wiedersehens: „Mit klopfendem freudigem Herzen sah ich aus dem Fenster, wie der Vater mit dem Bruder die schöne Treppe hinaufstiegen, dieselbe, von wo aus mich die Ansicht des alten Moskaus so ergriff [...] (Abb. 7, 8). Ich bemerkte Fritzens Entzücken“.¹³

Ihre eigene Empfindung, die für Friedrich Wilhelm immer viel bedeutete, notierte sie am Tag ihrer eigenen Ankunft in der alten russischen Metropole: „Du herrliches altes Moskau, meine Erwartungen haben mich nicht getäuscht, ich bin also wirklich in dieser alten merkwürdigen Stadt, [...] ich fühle mich so wohl hier, atme so viel freier als in Petersburg; es ist so anders, wahrhaft begeisternd: Und diese Aussicht aus meinen Fenstern über die ganze Stadt, die vielen sonderbar geformten Kirchen. Es macht einen tiefen Eindruck auf mich, ein besonderer Hang zieht mich zu dieser Stadt. [...] Meine

Abb. 6 Eduard Gaertner: Basilius-Kathedrale in Moskau, 1838, Öl auf Leinwand (SPSG, GK I 3975, seit 1945 verschollen) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)



Abb. 7 Gabriel Lory (?) nach Gérard de la Barthe (1797): Ansicht der Stadt Moskau, aufgenommen vom Balkon des kaiserlichen Palastes (rechte Seite), um 1800, kolorierter Stich, ehemals in der Sammlung Friedrich Wilhelms III. (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)



Abb. 8 Gabriel Lory (?) nach Gérard de la Barthe (1797): Ansicht der Stadt Moskau, aufgenommen vom Balkon des kaiserlichen Palastes (linke Seite), um 1800, kolorierter Stich, ehemals in der Sammlung Friedrich Wilhelms III. (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)





Abb. 9 Eduard Gaertner: Panorama vom Kreml zu Moskau in drei Abteilungen, 1839, Öl auf Leinwand (SPSG, GK I 3732) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek) v. l. n. r.: südliche Kreml-Mauer, Kreml-Palast (im Hintergrund), Archangelski-Kathedrale, Granowitaja Palata, Uspenski-Kathedrale, Iwan Weliki-Glockenturm, Tschudow-Kloster mit der Kathedrale des Wunders des Erzengels Michael, Archierejski Haus (seit 1824 Kleiner Nikolai-Palast) mit der Wohnung des Großfürstenpaars Charlotte und Nikolai (seit 1817), Wosnessenski-Nonnenkloster, Spasski-Tor

Wohnung ist einzig schön, ich bin gar Zuhause darin.“¹⁴ (Abb. 9)

In dieser Wohnung verbringt ihr Fritz jede seiner seltenen freien Minuten. Für seine ersten Eindrücke in den eiligen Zeilen an Ancillon reicht ihm die Zeit nur für Ausrufezeichen. „Endlich aus Moskau!!!... Wo soll ich anfangen? Wo aufhören, was soll ich Ihnen von [...] dieser Welt, von diesem Moskau sagen? [...]. Wie glücklich ich bei ihr [Charlotte, W. P.-G.] bin, sehen Sie aus meinem Nichtschreiben, denn ist ein Moment, wo wir einmal nichts besuchen oder nicht essen, so bin ich bey ihr.“¹⁵

Diese Worte samt den Ausrufezeichen fassen den ganzen emotionalen Gehalt der Moskauerlebnisse Friedrich Wilhelms zusammen. Die Fülle des Programms, das die preußischen Gäste in elf Tagen ihres Aufenthalts absolvieren mussten, ließ tatsächlich keine Zeit zum Aufatmen. War das Fehlen „ausführlicher Reiseberichte“ des Kronprinzen der Grund des zitierten Urteils Lewalters („Rußland habe ihm wenig zu sagen“), so ist dies allein diesem gewaltigen Überfluss der Eindrücke und der Dichte des Programms geschuldet. „Sehr ermüdend ist [...] das jetzige Leben. Kein Abend frei, immer in Saus und Braus“¹⁶, stöhnt Charlotte in ihren Aufzeichnungen. „Es ist schrecklich ermüdend“, hallt in den Zeilen des Kronprinzen nach. „Leider habe ich nicht Zeit, meinen Gefühlen über Moskau und Petersburg freien Lauf zu lassen, [die mich] überströmen thun [...] besonders Moskau!!! Liebes Moskau!!!“¹⁷

Man kann eher staunen, dass der Kronprinz bei seinem Terminkalender überhaupt Augenblicke für diese Berichte findet – vor allem die sachlichsten von allen: seine Zeichnungen aus diesen Tagen. Streng genommen sind sie kein richtiger Reisebericht. Nur einen winzigen Teil aus dem bunten Wirrwarr der Eindrücke, die auf ihn zukommen, schafft er zu Papier zu bringen.

Ausführlich zeichnet er zunächst nur seinen und seiner Familie Wohnsitz: einen historisch hochinteressanten kommentierten Plan des Kremlpalastes und der riesigen Kremlanlage [GK II (12) IV-A-45]. Ihr einer Fata Morgana ähnliches Panorama samt der Steinbrücke umreißt er mit raschem Strich in einer leichten Bleistiftzeichnung – neben „Ohngefährtes von Vilno“ die einzige bildhaft gefasste recht getreue Stadtansicht des ganzen russischen Zeichnungskonvoluts [GK II (12) V-3-A-6]. (vgl. Abb. 10, 11) Häufiger ist er jedoch auf „Kurzschrift“ angewiesen, eilt, in wenigen Strichen die Silhouetten russischer Eigentümlichkeiten zu umreißen, versucht aber immer deren Grundriss nachzuvollziehen. Meistens wird die Zeichennotiz „mitten in Satz“ abgebrochen, bleibt mitunter kaum erkennbar. Die Eile und der Termindruck ist diesen „Berichten“ deutlich anzumerken. Bei jeder Gelegenheit seinem Grundbedürfnis folgend, zeichnend zu erleben, greift er nach dem ersten beliebigen angefangenen Blatt, um auf dem freien Fleck mit schnellem Stift das festzuhalten, was ihn in dieser Minute beschäftigt.

Die Mehrzahl der erhaltenen Blätter stellen solch ein Gemisch aus verschiedenen architektonischen Gedanken und Motiven auf einem mehrfach gedrehten Blatt dar, begleitet von den obligatorischen „Entspannungs-Schnörkeln“ und Menschenprofilen. Gerade die beiden letzteren verraten die Entstehungssituation der meisten Skizzen als Nebenbei-Beschäftigung während des kurzen Zusammenseins mit der Schwester. Dafür sprechen auch die Ungenauigkeiten in Details oder Lageverhältnissen der vom Kronprinzen dargestellten Architektur, was im Falle von Naturaufnahmen bei ihm nicht denkbar wäre [z. B. GK II (12) V-3-A-4]. Mitunter scheint er mit neuartigen, kompliziert verschachtelten Formen altrussischer Architektur überfordert zu sein – seine Linienführung wirkt unsicher, verliert sich im Strichgewirr [GK II (12) V-3-A-8].



Abb. 10 Gottfried Eichler nach Gérard de la Barthe: Ansicht der Steinbrücke und ihrer Umgebung in Moskau, 1799, kolorierte Lithographie (Foto: Privatsammlung)

Sein enormes Erinnerungsvermögen, perfekte räumliche Auffassungsgabe, seine Fähigkeit, das Wesentliche rasch und treffend zu erfassen und aus dem Gedächtnis in wenigen Strichen wiederzugeben – all dies findet in den „russischen“ Blättern abermals einen überzeugenden Beleg. Aber auch sein unüberwindlicher Hang, das Gesehene nicht bloß zu fixieren, sondern auf dem Papier weiter- bzw. neu zu bauen. So machen manche seiner „typisch russischen“ Bauten den Eindruck eigener Kopfkonstrukte, allerdings aus sehr gut beobachteten Elementen der realen altrussischen Bauart zusammengefügt [z. B. GK II (12) V-A-8 und GK II (12) V-A-9].

Man kann sich jedenfalls schlecht vorstellen, dass das Feierliche und Erhabene der altrussischen Kirchen mit der rätselhaften Symbolik des fremden Glaubens und der eigentümlichen Poesie der architektonischen Sprache dem tiefgläubigen und weltoffenen Herzen des jungen Prinzen „nichts zu sagen hatte“. Moskau eröffnete ihm eine Welt alter christlicher Kultur, die für ihn von nicht weniger Reiz gewesen sein dürfte, als orientalische Exotik, aus der er so gerne Gestalten für seine romantischen Phantasien schöpfte. Das komplexe Erlebnis dieser Welt samt ihrer andächtig-mystischen Aura, ihren „göttlichen Messgesängen“, wie Friedrich Wilhelm sie nannte, von denen selbst sein Vater und später alle Brüder schwärmten, scheint es jedenfalls gewesen zu sein, was ihn mit dem Glaubenswechsel der Schwester, den er einst mit junger Inbrunst als „infamen, gottvergeßnen Übertritt“¹⁸ verurteilt hatte, endgültig versöhnte.

Der wichtigste Bestandteil dieser Welt war gewiss die Architektur, die eine dem Kronprinzen unbekannt Art der Spiritualität verkörperte – fremd und anziehend zugleich. Über das „unvergleichliche Moskau“ wusste er bereits vieles von seinem Bruder, Prinz Wilhelm, der die Schwester ein Jahr zuvor nach Russland begleiten durfte. „Der Kreml“, laut Wil-

helm, „das wahre Altertum, scheint wie zu einem Panoramapunkt erbaut zu sein; denn grade im Zentrum auf einer Höhe, dominiert er über die ganze Stadt, welche auf mehreren Hügeln liegt und sich daher von mehreren Stellen en Amphitheater zeigt. Die vielen großen Palais neben kleinen Häusern, die unzähligen Mengen Türme von allen möglichen Gestalten und Größen mit goldenen Kuppeln gewähren ein unbeschreibliches Ganze“.¹⁹ (Abb. 11, 12)

„Der Stil der Kremlbauten entspricht keinem von uns bekannten Stilen“, bestätigt der weltbewanderte Théophil Gautier. „Auf der Welt gibt es keine Architektur, die freier, eigenartiger, unabhängiger von allen Regeln – kurz, keine romantischere Architektur, welche mit solcher Fantasie ihre irren Launen verwirklicht hätte. [...] Keine Stadt, nicht einmal Venedig, macht solch einen Eindruck des absolut Neuen“.²⁰

Mindestens so dürfte auch der junge Fritz die Moskauer Exotik empfunden haben. In „absolut Neuem“ erkennt er allerdings die Hand von Meistern des seinem Herzen so lieben Italien, die es hier so talentvoll verstanden, sich in die altrussische Bautradition einzufühlen und gleichzeitig würdige Zeitgenossen von Alberti und Bramante zu bleiben. Den eingeladenen italienischen Baumeistern²¹ kam tatsächlich die führende Rolle bei den grandiosen architektonischen Umgestaltungen der Moskauer Kremlzitadelle in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu. Mittelalterliche italienische Formen und die klare Architektursprache der Renaissance mischen sich daher in den meisten Kremlbauten eigentümlich mit der traditionell altrussischen Bauart – auf besonders reizvolle Weise wohl in der Archangelski-Kathedrale und im Glockenturm „Iwan Welikij“ (Abb. 13, 14). Vielleicht deshalb drängte es den Kronprinzen wiederholt, deren russisch-italienische Eigenart mit Bleistift festzuhalten [GK II (12) II-2-Bd-3, GK II (12) V-3-A-4, GK II (12) III-1-B-27 Rs] und regte ihn später an,



Abb. 11 Fjodor Alexejew: Moskau, Ansicht von Kreml und Steinbrücke (seit 1809 in der Sammlung Friedrich Wilhelms III.), Öl auf Leinwand (SPSG, GK I 2302, seit 1945 verschollen) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)



Abb. 12 Eduard Gaertner: Prospekt des Kreml vom Kai des Findelhauses, 1839, Öl auf Leinwand, ehemals Neuer Pavillon Charlottenburg (SPSG, GK I 3978, seit 1945 verschollen) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

ihre Motive in seinen Skizzen zu den Kirchen von Nikolskoe [→] und Alexandrowka zu verwenden [GK II (12) II-2-Bd-4, GK II (12) II-1-Cf-12].

Wesentlich bedeutender scheint jedoch für seine spätere „Projektmacherei“ ein anderes Moskauer Erlebnis gewesen zu sein. Am 25. Dezember 1812, nach der Vertreibung der napoleonischen Armee aus Russland, verfasste Alexander I. ein Manifest über die Errichtung eines Erlöser-Tempels in Moskau zum Ruhme der Volksoffer im Vaterländischen Krieg und als Dank für Gottes Beistand im Kampf gegen den Feind.²²

Am 1813 ausgeschriebenen internationalen Wettbewerb für den Entwurf beteiligten sich zahlreiche renommierte Architekten. Der Kaiser entschied sich für das Projekt eines jungen Petersburgers, des unbekanntenen Karl Magnus (seit 1817 Alexander) Witberg (1787–1855). „Ich bin ausgesprochen zufrieden mit Ihrem Projekt“, erläuterte ihm der Kaiser seine Entscheidung. „Sie haben [...] meinem Gedanken über diesen Tempel entsprochen. Ich wünschte, dass er nicht ein bloßer Steinhäufen wird, wie die gewöhnlichen Bauten, sondern ein durch eine religiöse Idee beseelter [...]. Und nun sah



Abb. 13 Eduard Gaertner: Panorama vom Kreml zu Moskau in drei Abteilungen, linke Tafel, Archangelski-Kathedrale, 1839, Öl auf Leinwand (SPSG, GK I 3732) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

ich bis zu 20 Entwürfe durch, unter welchen recht gute, aber alles durchaus gewöhnliche Dinge waren. Sie haben dagegen die Steine sprechen lassen.²³

Die Idee eines Denkmal- oder Ruhmestempels an sich hatte eine lange Tradition in der europäischen, einschließlich russischen Kultur. Neu waren die Dimensionen des Baus – buchstäbliche²⁴ wie religiös-philosophische, aber auch sein Erscheinungsbild.

Der tatsächlich grandiose, in mehreren Varianten durchgespielte Entwurf von Witberg – die Zeitgenossen sprachen von „nie dagewesener Architektur-Poesie“, von „Poesie eines Tempels“ – hatte den Nerv der Zeit getroffen und wirkte wie eine Offenbarung (Abb. 15–19).

Die Grundsteinlegung in Anwesenheit der Kaiserfamilie und hunderttausender Menschen fand am fünften Jahrestag des Rückzugs der napoleonischen Armee aus „Russlands Herz“, am 12./24. Oktober 1817 auf den Sperlingsbergen bei Moskau statt (Abb. 20). „Auf diesen Höhen“, schildert Wilhelm, „– und schöner kann der Platz nicht gewählt werden – läßt der Kaiser eine Kirche zum Andenken des Jahres 1812 erbauen“. Der Festakt – „eine der schönsten Zeremonien, die man sehen kann“²⁵ – wurde zum bewegenden Volksereignis. Unter sieben Grundsteinen waren auch die von Friedrich Wilhelms Geschwistern, Charlotte und Wilhelm.

Dass einige Monate später bei den Besichtigungen und Gesprächen mit den preußischen Gästen dieses gewaltige

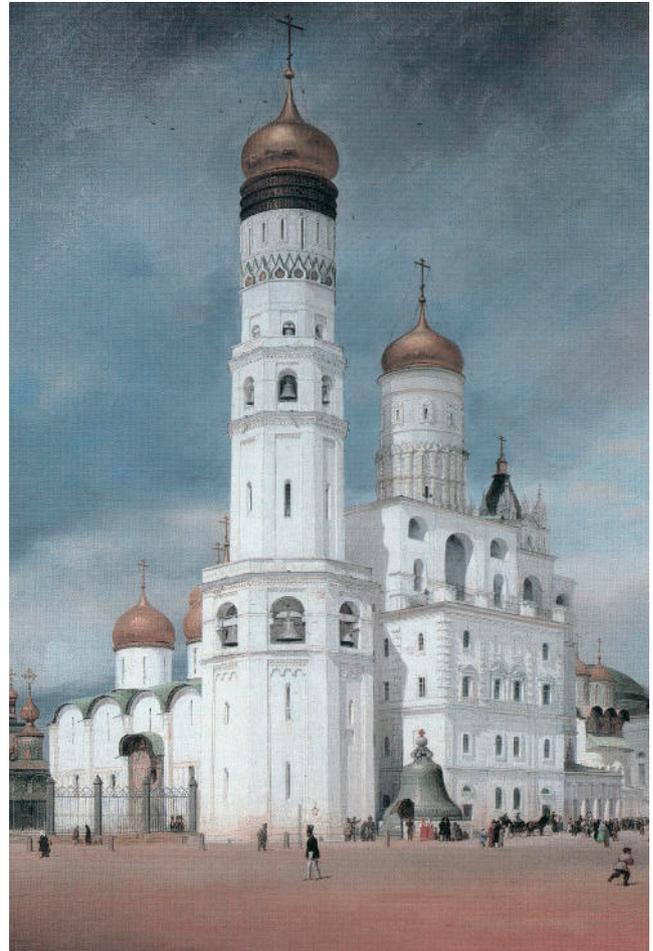


Abb. 14 Eduard Gaertner: Panorama vom Kreml zu Moskau in drei Abteilungen, mittlere Tafel, 1839, Öl auf Leinwand (SPSG, GK I 3732) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

architektonische Vorhaben ein hochaktuelles und bedeutendes Thema war, versteht sich von selbst. Ebenso natürlich ist anzunehmen, dass dieses Erleben gerade das für solche Dinge empfängliche Gemüt des Kronprinzen nicht unberührt ließ und, wie immer, zu eigenen, mit dem Zeichenstift formulierten Gedanken anregte. Dies ist umso wahrscheinlicher, als Witbergs Entwürfe mit ihrem tief sinnigen mystisch-religiösen, zugleich symbolisch-romantischen Hintergrund beim ihm, ebenso wie bei dem für solche hochfliegenden Ideen anfälligen Alexander I., den lebhaftesten Anklang finden durften. Die allumfassende Idee, die Witbergs Plan zugrunde lag, das sein Projekt beseelende Pathos („Nicht ein Gebäude wollte ich errichten, sondern einen Gebet zu Gott“²⁶) traf sich mit Friedrich Wilhelms eigenen wie mit Schinkels Gedanken über ein Denkmal der Befreiungskriege als Nationaldom [–], die die beiden bereits seit 1814/1815 beschäftigt hatten.

Es gibt allen Grund zu vermuten, dass die Idee solch eines Monuments von übergreifendem nationalen Maßstab für

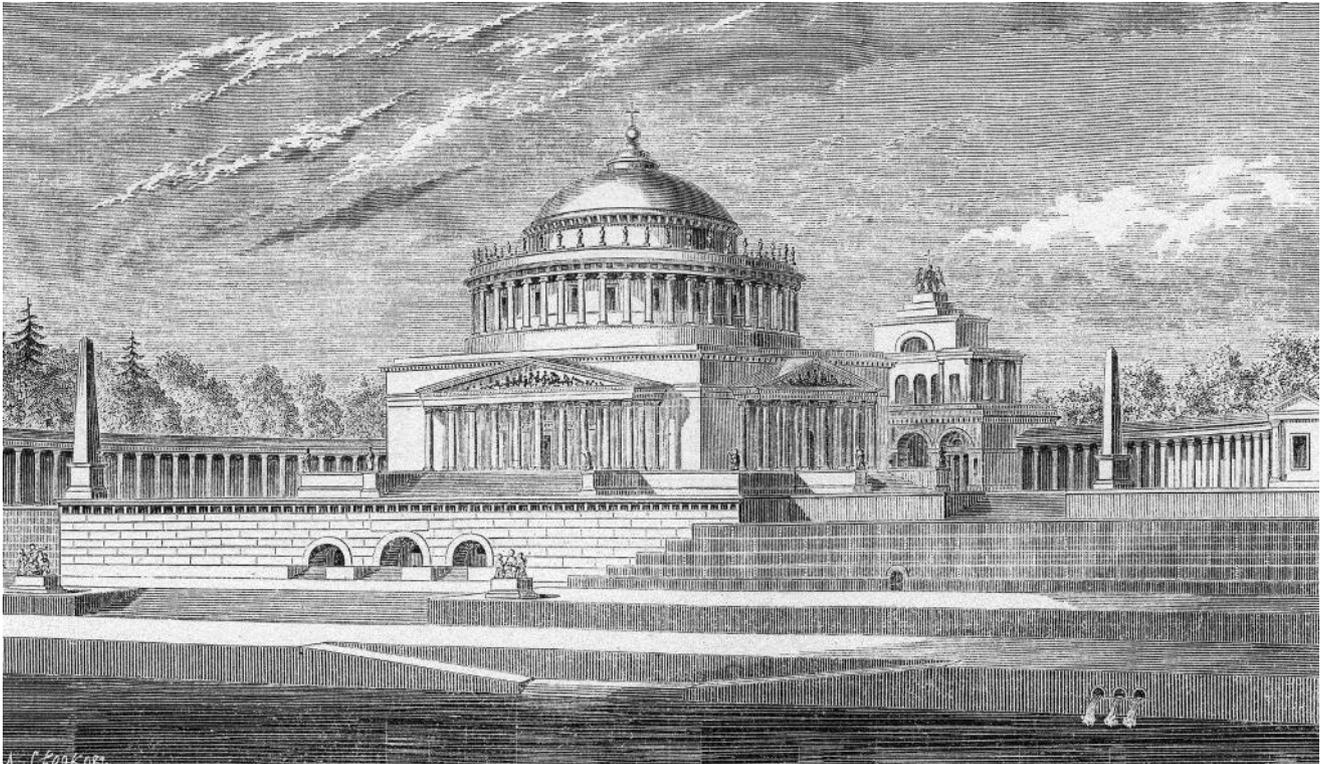


Abb. 15 Alexander Witberg: Projekt der Erlöser-Kathedrale auf den Sperlingsbergen (1817), Holzstich
(Foto: nach Russkaja starina, 1872, Bd. V)

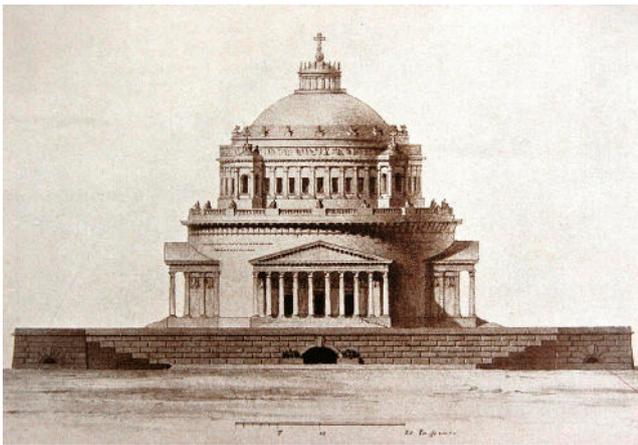


Abb. 16 Alexander Witberg: Projekt der Erlöser-Kathedrale auf den Sperlingsbergen, Variante (1815–1817)
(Foto: nach Starye gody, Februar 1912)

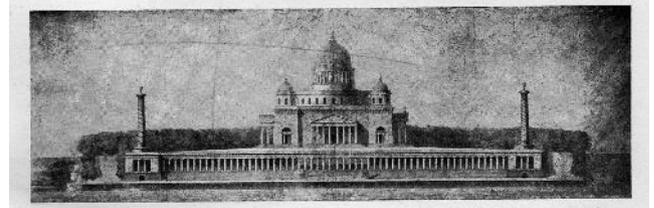
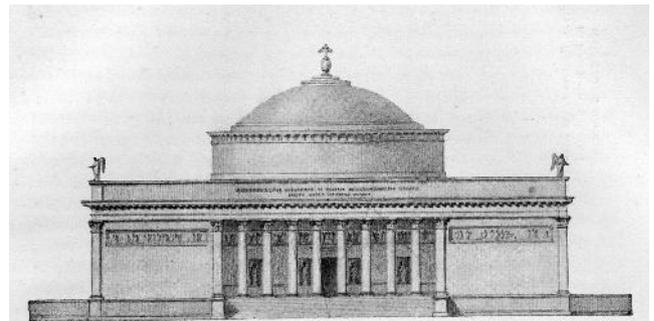


Abb. 17 Alexander Witberg: Projekt der Erlöser-Kathedrale auf den Sperlingsbergen, Varianten (1815/1816)
(Foto: nach Starye gody, Februar 1912)

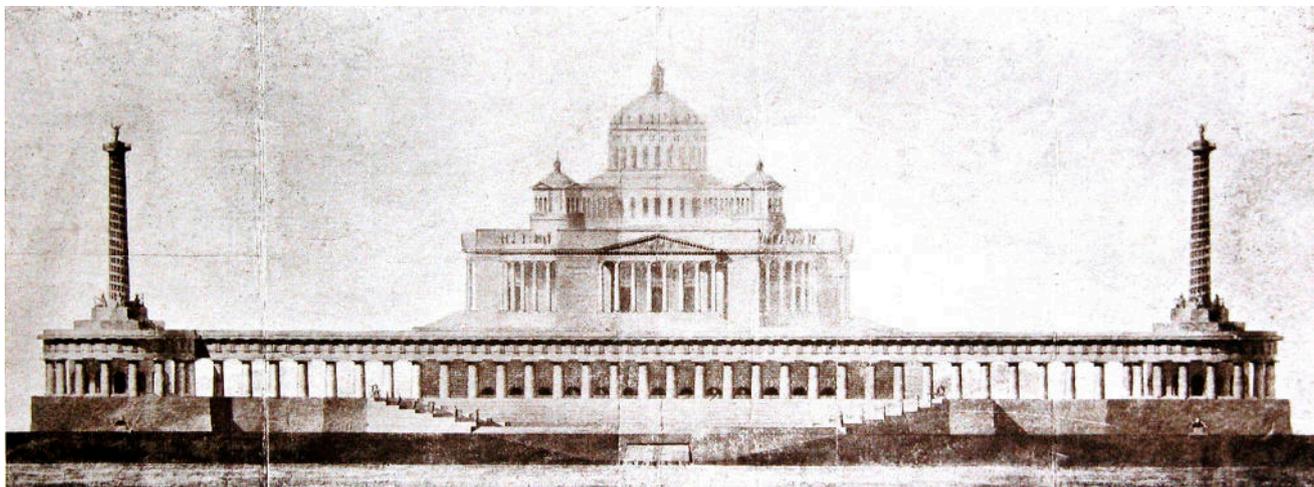


Abb. 18 Alexander Witberg: Projekt der Erlöser-Kathedrale auf den Sperlingsbergen, Variante (1815/1816)
(Foto: nach Starye gody, Februar 1912)

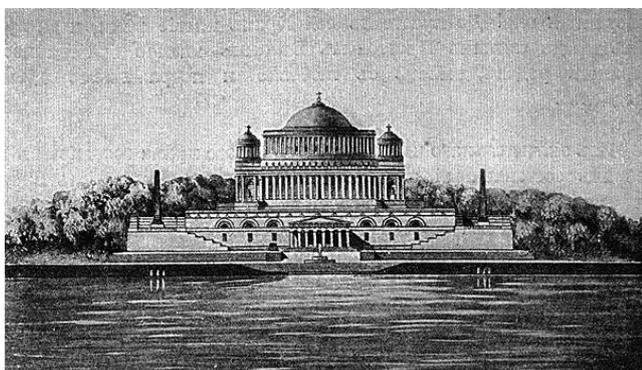


Abb. 19 Alexander Witberg: Projekt der Erlöser-Kathedrale auf den Sperlingsbergen, Variante (1817)
(Foto: nach Russkaja starina, 1872, Bd. V)



Abb. 20 Laurent Deroy nach Auguste J.-P.-A. Cadolle: Moskau-panorama von den Sperlingsbergen, 1825, Lithographie
(Foto: nach Vue de Moscou, Paris 1825)

Preußen überhaupt erst durch Alexanders Erlösertempel-Plan von 1812 angeregt wurde und – gestärkt durch die Bitte des Probstes Canstein vom 10. April 1814, die abgebrannte Petrikerche in Berlin als „Denkmal für das hochwichtige Ereignis dieser Tage“ aufzubauen – gerade deshalb so schnell Gehör bei Friedrich Wilhelm III. fand, als der Kronprinz seinen Vater bewogen hat, Schinkel im Juni 1814 endlich mit einem Kirchenbau „im ergreifenden Stil altdeutscher Bauart“ als eines „religiösen Monumentes dieser Zeit“ zu beauftragen.²⁷ Ähnlich war es z. B. mit der Medaille „Preußens tapfern Kriegern“ von 1813/1814, die nach dem Wunsch des Königs nach russischem Vorbild gestaltet werden sollte [GK II (12) V-3-A-9, GK II (12) VI-Bb-7].

Dass die Initiative zum Bau vom Kronprinzen ausging, war bereits für Friedrich Adler, später für Leopold Giese und Paul Ortwin Rave, unbezweifelbar. Als seine Inspirationsquelle galt allen Forschern ebenso eindeutig die deutsche und französische Gotik. An Russland in diesem Zusammenhang dach-

te vorsichtig nur Dehio. Seine Vermutung: „Die erste Anregung könnte in der Atmosphäre der Bundesgenossenschaft mit der rettenden Macht des Ostens das Bild einer Klosteranlage, etwa des Smolny-Klosters, geboten haben.“²⁸ Die Kenntnis von Witbergs Idee lässt indes die Vorbilder und inneren Beweggründe Friedrich Wilhelms in einem anderen Licht erscheinen.

Spätestens in Paris 1814 dürften die preußischen Prinzen näheres über die Pläne des Kaisers von ihren russischen Fürsten-Freunden erfahren und gemeinsam mit ihnen auf dem Papier die Gestalt solch eines Monuments diskutiert haben [GK II (12) V-3-A-9]. Wie Witberg suchten Schinkel und der Kronprinz nach dem adäquaten „architektonischen Ausdruck der inneren Idee“, nach der „durch eine religiöse Idee beseel-

ten⁴²⁹ nationalen Ruhmeshalle, die zugleich das Dankgebet für die Erlösung vom „Antichrist“ Napoleon verkörpern sollte. Der russische Architekt sah dies in seinem 1817 bestätigten, durch ein umfangreiches philosophisches Programm untermauerten Projekt in sinnbildlicher Dreieinigkeitsform der geometrischen Formen von Linie, Kreis und Kreuz – als Entsprechung der göttlichen und menschlichen Dreieinigkeitsform von Körper, Seele und Geist. Diese Idee sollte im dreiteiligen vertikalen Aufbau des Kirchen-Monuments Gestalt finden. Es handelte sich im Kern um einen dreistufigen Zentralkuppelbau, bestehend aus drei aufeinanderfolgenden Tempeln in Form eines Vierecks (unterirdische Katakomben zugleich Pantheon, integriert in den hohen Uferabhang), eines Kreuzes (Kreuzkirche) und eines Kreises (abschließende gekuppelte, durch Säulen- und Engelskranz umgebene Rotunde). Eine riesige Außenkonnade aus 600 Säulen, flankiert von zwei mit Engelsfiguren bekrönten Siegesobelisken, umfasste das gigantisch-feierliche Gebilde, während mehrere Treppenläufe und fünf Terrassen mit Säulengalerien das Ganze miteinander und mit dem Flussufer der Moskwa verbinden sollte, welches dieser immensen architektonischen Dichtung als natürliches Podest diente (Abb. 15, 19).

Dass der Kronprinz 1818 aus diesem philosophisch-romantischen Ideenkreis wie der ästhetischen Ausstrahlung dieser erhabenen architektonischen Vision die Inspiration für eigene, vom ideellen Gehalt identische Baupläne schöpfte, ist so gut wie sicher. Imponierend sollte auch der universale Anspruch des Projekts von Witberg wirken, der typisch russisch-orthodoxe Bauformen bewusst zugunsten der allgemein klassischen ablehnte – entsprechend der allumfassenden, übernationalen, alle Christen vereinigenden Grundidee des Monuments. Die gleichzeitige Würdigung des patriotischen Elements sollte vor allem im vielfältigen Skulpturenprogramm Ausdruck finden.

Die persönliche Bekanntschaft und die Gespräche mit dem gleichgesinnten jungen Witberg (an die sich der Architekt in seiner Autobiographie erinnert, stolz und dankbar für „mündliches Lob und Aufmerksamkeit des preußischen Königs und des Kronprinzen während ihres Moskauaufenthaltes“⁴³⁰) dürften dabei keine geringe Rolle gespielt haben.³¹ Ebenso der Gedankenaustausch mit dem bei allen Festivitäten anwesenden und als glänzender Redner bekannten Erzbischof Augustin,

dessen flammende, in den Zeitungen abgedruckte Ansprache bei der Grundsteinlegung des Tempels auf eine breite Resonanz stieß und dessen lachendes Antlitz der Kronprinz sogar festzuhalten versuchte (Abb. 21).

Unter dem anhaltenden Eindruck der Großartigkeit russischer Pläne dürfte Friedrich Wilhelm auch für seinen Nationaldom [→] ein ähnlicher Kuppelbau wie bei Witberg vorschweben – eine Art Symbiose des römischen Pantheons mit dem Petersdom.

Eine Reihe von unterschiedlichen, aber bisher nicht vor 1820/1822 datierten Skizzenvarianten des Kronprinzen, die in offensichtlichem Zusammenhang mit verschiedenen Varianten der Witbergschen Entwürfe stehen, scheinen dafür zu sprechen [z. B. GK II (12) IV-Fb-11, GK II (12) IV-Fb-3, GK II (12) IV-Fb-2, GK II (12) IV-Fb-8, mehrere Seiten des Teilkonvoluts GK II (12) I-2-B]. Eine Schlüsselrolle spielt dabei die auf den ersten Blick rätselhafte Skizze auf GK II (12) V-3-A-4, die diesem Gedankenkreis den Auftakt zu geben scheint. Mehr als das! Die Einbindung des Rundbaus in die späteren Planungen des Friedrichdenkmals auf dem Mühlberg [→] in Sanssouci, die tatsächlich laut Meinecke „für die Datierung von zentraler Bedeutung“ ist, entwickelte sich wohl nicht erst „aus den Entwürfen für den Kuppeltambour der Potsdamer Nikolaikirche [→] ab 1826“, wie der Autor annimmt, sondern eher aus den Visionen von Witberg.

Nicht zu vergessen ist dabei, dass der Rund- oder Ovalbau, mit und ohne vorgestelltem Portikus oder als Säulenrotunde, gerade in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts (auch in den Entwürfen zum Monument in Moskau) ein wichtiges Thema für führende europäische, einschließlich russische Architekten war, darunter Quarengi, Stassow, Ruska, Woronichin. Die architektonische und emotionale Wirksamkeit dieser Bauform mit ihrer übergreifenden Symbolkraft, in den russischen Bauten vom jungen Kronprinzen mehrfach persönlich erlebt, hatte offensichtlich ihren Eindruck auf ihn in seiner damaligen Gemütsverfassung nicht verfehlt. In den Plänen von Witberg war diese komplexe Wirkung geradezu überwältigend.

Über den Kronprinzen (wahrscheinlich durch mündliche, mit seinen eigenen Skizzen illustrierte Berichte) dürfte das Projekt von Witberg auch Schinkel bekannt geworden sein und ihn zu eigenen Varianten angeregt haben. Zu auffällig ist jedenfalls die Ähnlichkeit des pyramidalen dreiteiligen Auf-



Abb. 21 Friedrich Wilhelm (IV.): Skizze mit menschlichen Köpfen und der Figur des Moskauer Erzbischofs Augustin, Juni 1818, Feder (Burg Hohenzollern, Hausarchiv des vormals regierenden preußischen Königshauses, Abt. 28 Preußen, König Friedrich Wilhelm IV.) (Foto: Roland Beck)

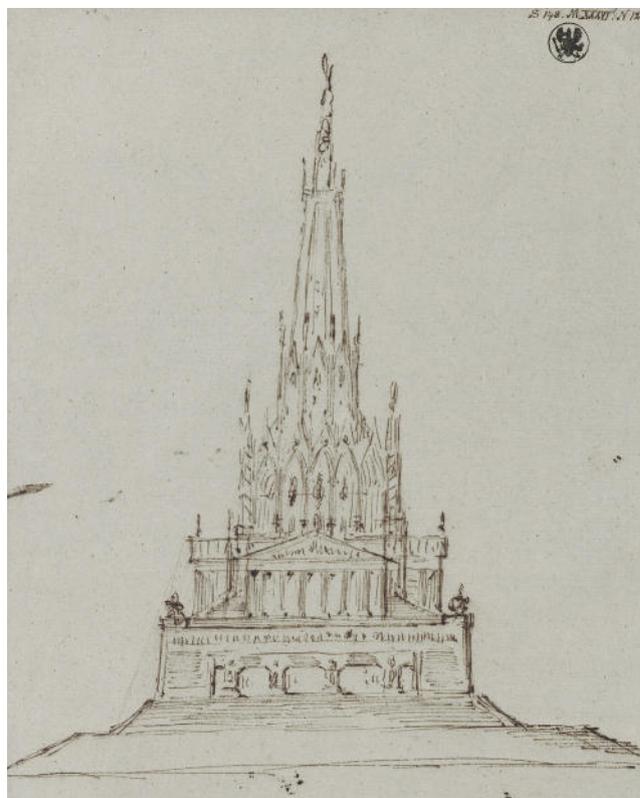


Abb. 22 Karl Friedrich Schinkel: Entwurf zu einem Denkmal der Befreiungskriege, um 1815, Feder in Braun auf Papier (SMB PK, Kupferstichkabinett, SM 36b.12) (Foto: SMB PK, Kupferstichkabinett)

bauprinzips einiger seiner (allerdings dann mit den Jahren um 1815 zu früh datierten) Nationaldomentwürfe [SMB PK, Kupferstichkabinett, SM 36 b. 11, SM 36 b.12] (Abb. 22) mit denen des Erlösertempels von Witberg. Ebenso bemerkenswert ist die bei Schinkel analoge Gestaltung des riesig-erhabenen Baus als eine grandiose Synthese der stilistisch verschiedenartigen Bauteile (eine reich gestaltete gotische Turmarchitektur erhebt sich über einer kreuzarmigen Portikuskirche in der Art der Villa Rotonda von Palladio, die ihrerseits auf dem abgestuften Terrassenpostament als Gruft für die „Asche der Gefallenen“ der Befreiungskriege ruht). Diese für Schinkel seltene, in diesem Fall wohl ausdrücklich programmatische Kombination, die die nationale Bedeutung des Monuments (Gotik) mit der allgemeingültigen (Klassik) des Triumphes des Gerechten über das Böse verbindet, scheint direkt an das Universale, Allmenschliche des Projektes von Witberg anzuknüpfen. Erkennbar, nur gleichsam ins Deutsche übersetzt, sind hier all die Forderungen, die der russische Architekt an seine Schöpfung stellte: „1. Damit das Kolossale des Baus der Größe der Siegnation entsprechen möge; 2. Damit sein Stil frei von sklavischen Nachahmungen, streng und eigentümlich-original sein soll; 3. Damit alle Teile des Tempels [...] keinen toten

Steinhaufen bilden, sondern zum Ausdruck einer geistigen Idee des lebendigen Tempels werden“.³²

Zum Bau eines Nationaltempels in der von Witberg wie von Schinkel und vom Kronprinzen erträumten Idealform kam es weder in Russland noch in Preußen. Witbergs Traum wurde später durch Intrigen begraben. Die Größe und Großartigkeit der Schinkelschen und kronprinzlichen Visionen schrumpfte letztendlich auf das Kammerformat des Kreuzbergdenkmals [→] zusammen. Allein in seiner Lage erkennt man wohl den Anklang an die Idee von Witberg. Für seinen Tempel bestand er auf einem Standort nicht in, sondern vor der Stadt und zwar auf der höchsten Stelle, „wo der Ausblick wundervoll“ und „mit einemmal das Ganze zu übersehen“ sei, wie Prinz Wilhelm 1817 über die Sperlingsberge schrieb (Abb. 20).³³

Am 19. September 1818 – fast genau ein Jahr nach der Grundsteinlegung der Erlöserkathedrale – wurde in Anwesenheit Kaiser Alexanders I. der Grundstein für das Berliner Befreiungsdenkmal gelegt, und zwar nicht auf der Leipziger Straße, wie vom König ursprünglich gewünscht, und nicht auf dem Leipziger oder Schlossplatz, wie zunächst von Schinkel gedacht, sondern – wie in Moskau – auf einer Anhöhe vor



Abb. 23 Johann Heinrich Hintze:
Blick vom Kreuzberg, 1829,
Öl auf Leinwand (SPSG, GK I 4388)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek,
Wolfgang Pfauder)

der Stadt, auf dem Tempelw Berg, von wo der „Ausblick wundervoll“ und das Panorama von Berlin ebenso „mit einemmal [...] zu übersehen“ war, d. h. sich ebenso eindrucksvoll ausbreitete, wie Moskau in der Ansicht von den Sperlingsbergen (Abb. 23). Mit den Jahren in beiden Herrscherhäusern zur Tradition gewordene verbindende Symbolik der Spiegelungen und Parallelen manifestierte sich hier ebenso, wie in dem nächsten Akt – der feierlichen Einweihung des Berliner Monumentes im Frühling 1821, wiederum in Anwesenheit von Mitgliedern der russischen Kaiserfamilie.

Wie viel Anteilnahme oder gar Initiative des Moskau-begeisterten Kronprinzen in dieser Kette der Gegenbilder und Entsprechungen enthalten war, kann man nur ahnen. Unzweifelhaft bleibt nur eins: das „gute, alte, ehrliche Moskau“, wie Friedrich Wilhelm die Stadt einmal nannte, war für ihn eine Offenbarung. Noch Jahre später wird ihm „ganz wirblich“ mit drei Ausrufezeichen bei dem Gedanken an die „alte enthusiastische Hauptstadt“.³⁴ Im Juni 1842 werden für ihn vom Zeichenlehrer der Moskauer Architekturlehranstalt Dimitrij Indejzew vier Aquarelle der Innenräume des Moskauer Terem-Palastes gemalt.³⁵ „O Gott!“, stöhnt er wieder 1849, „Ihr im göttlichen Moskau! der Palast geweiht! und ich nicht da!!!“³⁶ Als „Entschädigung“ werden für ihn 1851 auf Befehl Nikolaus I. 14 kommentierte Zeichnungen mit Plänen, Fassaden und Rissen dieses neuen Kremlpalastes angefertigt.³⁷ Am lebendigsten aber hielten die Erinnerungen daheim die unübertroffenen Ansichten von Eduard Gaertner fest.³⁸

SANKT-PETERSBURG

Berauscht vom fremdartigen Zauber der alten Hauptstadt Russlands dürfte der Kronprinz die neue, an der Neva gelegene, wohin sich der kaiserliche Hof samt seinen Gästen am 15. (28). Juni begeben hatte, als ernüchternden Kontrast empfunden haben. Im Gegensatz zu Moskau war der Eindruck von Petersburg gewissermaßen schon durch die Erzählungen der Eltern aus dem Jahre 1809 und des Bruders vom Jahr zuvor geprägt: „Sie übertrifft jeden Ausdruck, [...] sie ist ungeheuer, so schön, [...] diese Stadt gleicht keiner anderen“, „Athen ist nicht schöner gewesen“.³⁹ Diese Worte der Mutter mochten eine magische Macht über den begeisterten Schüler von Alois Hirt haben und hatten womöglich seine Erwartungen über die Realität hinaus gesteigert. „Der Eindruck der Stadt gegen Moskau ist aber sehr gering und flach“, klingt etwas enttäuscht aus Charlottes Zeilen nach der Rückkehr aus Moskau, „die Neva mit ihrer herrlichen Umgebung frapierte mich indessen unendlich u. bleibt einzig. Ich sah sie gestern in ihrer ganzen Pracht“ (Abb. 24). Auch „Die Kasanische Kirche machte mir Eindruck und rürte mich u. Papa, der bei allem so sehr an Mama denken mußte“.⁴⁰ (Abb. 5)

Ob dies auch dem Eindruck des Kronprinzen entsprach, kann man nur mutmaßen. Seine eigenen Äußerungen dazu fehlen. „Ich habe nun einmal das Talent nicht wie Du mitten im Exerzier-Sachen-Strudel Zeit zum Schreiben zu gewinnen“, erklärt er dies dem Bruder Wilhelm.⁴¹



Abb. 24 Benjamin Patterson: „La Bourse à St. Petersbourg“, 1877, kolorierte Radierung
(Foto: Privatsammlung)

Flach – im Gegensatz zu dem auf sieben Hügeln liegenden Moskau – war die Neva-Stadt indessen wörtlich, auch überraschend war sie nicht. Und dennoch: wohl nirgendwo zuvor hatte Friedrich Wilhelm die klassische Tradition auf fremdem Boden in solchem Maßstab und stilistischer Geschlossenheit erleben können, wie hier. Wie auf einen Schlag aus den Sümpfen des Nordens entstanden, war die Stadt einmalig schon in der Einheitlichkeit des Planes, in der Großzügigkeit der Wirkung, die sie gerade am Anfang des 19. Jahrhunderts erreicht hatte. Das Neva-Panorama mit seiner strengen Horizontale der Palastfassaden – ganz ähnlichen und ganz verschiedenen in ihrer Farbigkeit und Rhythmik – mit den Dominanten der goldenen Spitzen der Peter-Pauls-Festung und der Admiralität, mit den in Granit eingefassten Uferstraßen und Kanälen, überspannt von leichten Brückenbögen mit filigranen Geländern – alles fügte sich zu einem einzigen Bild (Abb. 24–28).

Selbst nach der Meinung eines streng und kritisch, mit architektonischem Verstand urteilenden Italieners war hier bereits 1811 „keine Straße zu finden, die nicht schön wäre“ (wenn auch schlecht gepflastert), auch sei „der architektonische Stil, trotz mitunter zu treffendem Dekor-Überfluß, reiner [...], als in jeder anderen Stadt hinter den Alpen“ (d. h. außerhalb seiner Heimat, W. P.-G.). Er zieht den Schluss, dass „alles zusammen einen größeren Eindruck macht, als in Wien oder Paris“ und „Petersburg insgesamt mehr, als andere europäische Städte an Italien erinnert“.⁴²

Ob nicht gerade dies beim Kronprinzen den Anstoß zu neuen Sehnsuchtsausbrüchen nach dem gesegneten Land

gab, dessen nordischer Abglanz jetzt vor seinen Augen stand? „Charlotte und Italien füllen mir Kopf und Herz. Ich sehe nur Jene! Und denke nur dieses!“⁴³, gesteht er Ancillon aus Petersburg.

Dass die Stadt ihm „nichts zu sagen hatte“, ist jedenfalls nicht denkbar. Im Gegenteil: berechtigt scheint die Annahme, dass das hier Gesehene auf diese oder jene Weise die Fragen berührte, die ihn gerade zum damaligen Zeitpunkt, bei der Suche nach dem künstlerischen Ausdruck seines Ideals wie dem Umgang mit der klassischen Tradition, besonders beschäftigten. Ob er hier nicht manche von diesen Fragen beantworten oder mindestens der Antwort näher kommen konnte? Und die Sommerresidenzen: der „Feengarten“⁴⁴ in Peterhof mit seinen Treppenläufen, Terrassen, Wasserspielen (Abb. 29); Zarskoe Selo, welches dem Prinzen bezeichnenderweise „gar nicht so gefallen“⁴⁵ hat, umso mehr aber Pawlowsk mit seinen elegischen Tälern und Hügeln, sich im Schatten der Bäume versteckenden Göttern und als Hellas-Visionen aus der Tiefe der Alleen leuchtenden Gartenpavillons (Abb. 30, 31) – ob manches des hier Erlebten nicht später in seinen eigenen „Sommernachtsträumen“ einen Widerhall fand?

Letztlich sind nicht die konkreten Parallelen wichtig, sondern die Lehren, die der junge Baukünstler-Prinz, voll von Fragen und sich ausformenden Ideen, aus Russland mitnehmen konnte. Und lernen konnte man hier vieles: vor allem, riesige Flächen durch Architektur zusammenzufassen und einer Idee dienen zu lassen, Fremdes zu zähmen, zu assimilieren und zu eigen zu machen, ebenso wie die wilde Natur

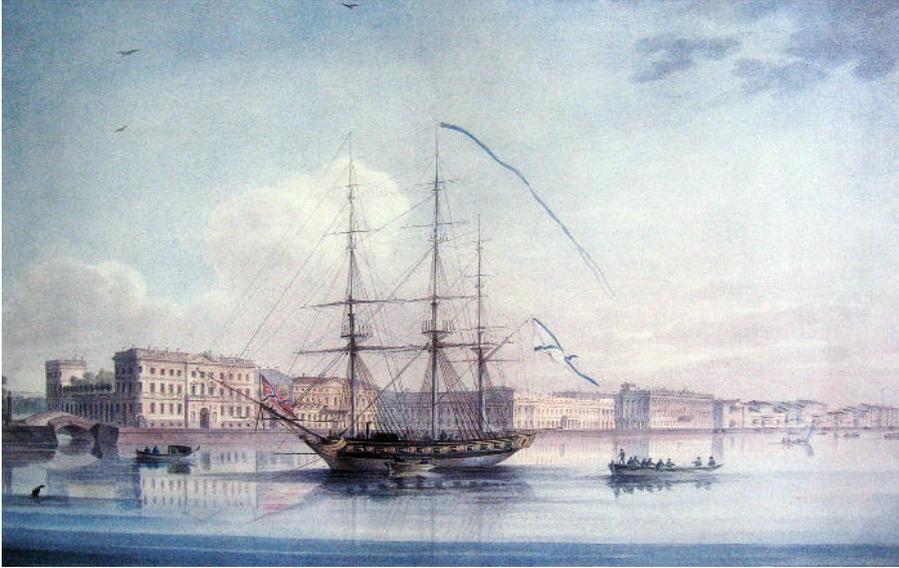


Abb. 25 Karl P. Beggrow nach
Karl F. Sabat: St. Petersburg, Palastkai,
1826, kolorierte Lithographie
(Foto: Privatsammlung)



Abb. 26 Benjamin Pattersen:
St. Petersburg, Moika-Kai bei der
Polizei-Brücke, nach 1808,
kolorierte Radierung
(Foto: Privatsammlung)



Abb. 27 Benjamin Pattersen:
St. Petersburg, Ansicht des
Newski-Prospekts und der Sadowaja-
Straße, nach 1808, kolorierte Radierung
(Foto: Privatsammlung)

Abb. 28 Eduard Biermann: St. Petersburg, Anitschkow-Palast am Newski-Prospekt, 1817–1825 ständiger Wohnsitz des Großfürstenpaares Alexandra Fjodorowna und Nikolai Pawlowitsch, um 1830, Aquarell (SPSG, GK II (5) 218a) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek, Daniel Lindner)



Abb. 29 Wilhelm Barth: Große Kaskade in Peterhof bei weißer Nacht, vor 1821, Gouache (SPSG, GK I 30108) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)



Abb. 30 W. Tscheski nach S. F. Tschedrin: Ansicht des Freundschaftstempels und der Kaskade im Garten von Pawlowsk, Radierung (Foto: Privatsammlung)



in die architektonische Ordnung einzubeziehen und sie in ein Kunstwerk zu verwandeln, was doch immer im Mittelpunkt seiner baukünstlerischen Gedanken stand.

Die Orientierung an klassischen Urquellen ist in den Skizzen Friedrich Wilhelms so eindeutig, dass es lange kaum jemandem einfiel, an Moskau oder Petersburg zu denken. In Kenntnis dessen, was der Kronprinz in Russland, auch 1834 und 1842, gesehen oder aus den von dort kommenden Bildern und Modellen gekannt hat, die dauernd seine Architektursammlung ergänzten, muss man jedoch fragen, ob er in seinen Architekturfantasien nicht auch an manche Petersburger Bauten gedacht hat, in denen dieselben klassischen Vorbilder so gut verstanden und in die Sprache des russischen romantischen Klassizismus übersetzt wurden.⁴⁶

Die geringe Zahl der erkennbaren Petersburger Zeichnungen des Kronprinzen aus dem Jahre 1818 scheint dem Gesagten zu widersprechen. Die eindeutige topografische Zuordnung ist nur für wenige Blätter möglich. Ein Hauch von Pawlowsk, das Friedrich Wilhelm „göttlich“ fand, schimmert in der Zeichnung auf GK II (12) II-2-Bf-27 Rs 1 auf. Einmal glaubt man fast, die lakonisch gestaltete Fassade der Großen Eremitage von Juri Felten zu erkennen, daneben – die markantesten Teile des bedeutendsten Neubaus der Stadt – des kurz vor der Fertigstellung stehenden grandios-imposanten Admiralitätskomplexes [GK II (12) IV-A-46] (vgl. Abb. 32).

Die erschöpfende Dichte des Tagesprogramm – in Petersburg nicht anders als in Moskau – wäre nur eine Erklärung für den Mangel an eindeutig erkennbaren Petersburger Zeichnungen der Reise von 1818. Die andere findet sich in der Tatsache, dass reale Erinnerungs-Ansichten auch nie Friedrich Wilhelms Sache waren. Solche kamen zudem in seinen und seiner Nächsten Besitz durch den unerschöpflichen, über Jahre fließenden Strom der Geschenke der kaiserlichen Familie zu einer stattlichen Sammlung zusammen. Ihn selbst dagegen drängt es, wie immer, zu planen, zu gestalten und umzugestalten. Dafür ist ihm auch hier, in der Heimat seiner Verwandten, jeder Anlass willkommen.

Dieser bietet sich wohl gleich mit dem damals gerade diskutierten Vorhaben: dem Umbau des von Kaiser Alexander I. der Mutter 1817 geschenkten Jelagin-Schlusses auf der gleichnamigen Insel am Rande von Petersburg (Abb. 33). Damit wurde 1818 Karl Rossi beauftragt und es konnte nicht aus-



Abb. 31 Pawlowsk, Freundschaftstempel, Aufnahme 2013
(Foto: Burkhardt Göres)

bleiben, dass der von der Kaiserin-Mutter aufs herzlichste aufgenommene Kronprinz sich spontan mit eigenen Varianten in den Planungsprozess einschaltet [GK II (12) IV-A-46].

Auch auf den Hügeln des „göttlichen“ Parks von Pawlowsk scheint er „gebaut“ zu haben – im stilistischen Einklang mit der romantisch-klassizistischen Anlage und seiner „italienischen“ Sehnsuchtsstimmung, die gerade dort eine Menge neuer Nahrung erhalten durfte. Für Charlotte und Nikolaj, die sich hier am wohlsten fühlten, doch mangels einer eigenen Sommerbleibe die ersten Jahren ihrer Ehe von der Kaiserin-Mutter in ihrem Schloss untergebracht wurden, plante er einen Neubau [GK II (12) II-2-Bf-27 Rs 2]. Gut möglich, dass er dabei tatsächlich an eine ins Russische übersetzte, gotisch-italienische Variante von St. Georgen im See [→] gedacht hatte, wie es wohl Sievers vermutete und wie es der „Ordensritter“ Nikolaj, der schließlich die Äbtissin des St. Cäcilien-Stiftes, Charlotte, „entführt“ hatte, ihr noch 1816 versprach.

Aber auch in Zarskoe Selo (Abb. 34) plante Friedrich Wilhelm offensichtlich später, 1842, ein Sommerschloss für seinen frisch verheirateten Neffen, den russischen Thronfolger Alexander (II.) [GK II (12) IV-A-49 Rs 1]. Die auf Wunsch des Kronprinzen bereits 1823 kopierten Pläne und Fassaden der kaiserlichen Paläste⁴⁷ boten ihm zusammen mit dem 1836 erhaltenen „süperben Plan aller Anlagen von Zarskoe Selo, der mich sehr glücklich macht“,⁴⁸ wie er der Schwester schrieb, eine ausreichende Grundlage dafür.

Abb. 32 A. Iwanow: Die Ansicht der Admiralität in St. Petersburg, um 1814, kolorierte Radierung
(Foto: Privatsammlung)



Abb. 33 L. Gosset: Jelaginpalais, 1822, Gouache
(Foto: nach Nemtschinowa 1982)

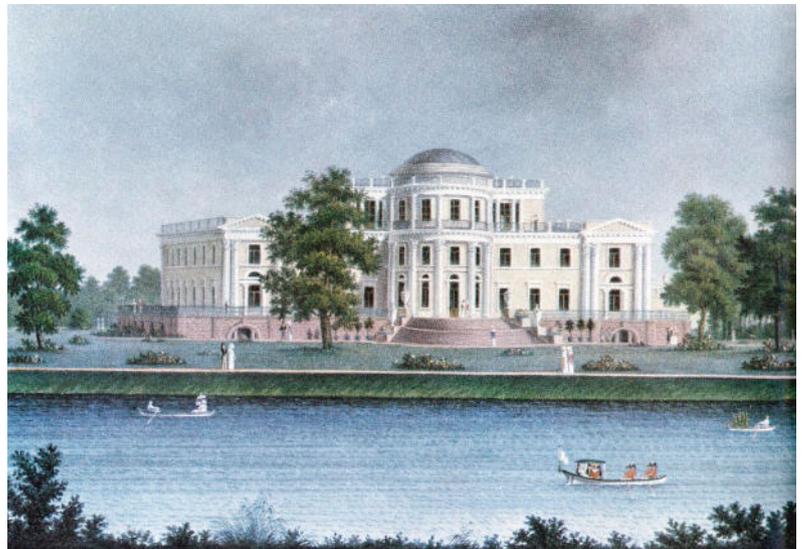


Abb. 34 Jegor Meier: Zarskoje Selo, die Grotte am Großen Teich und die Cameron-Galerie mit dem Hängenden Garten und dem Subov-Flügel, Aquarell, um 1840 (SPSG, GK II (5) 2165)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)





Abb. 35 Karl Reclin: Die Einweihung der Alexandersäule in St. Petersburg, Öl auf Leinwand (SPSG, GK I 3718, seit 1945 verschollen)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

EHRENMONUMENTE:

VON ALEXANDER I. ZU FRIEDRICH II.

Solche Spuren der gedanklichen Mitwirkung bilden auch weiterhin den eigentlichen Gehalt der „russischen“ Skizzen Friedrich Wilhelms. Selbst die bestürzende Nachricht vom Tod Alexanders I. Ende 1825 trieb seinen impulsiven Geist zum Schaffen. „Wie steht’s um die Monuments Projecte für Alexander?“, fragte er die Schwester bereits wenige Wochen danach. „In der Zeitung schreibt man von einem Senatsbeschluß – deshalb ist das wahr. Theile mir ja darüber etwas mit wann u was Du weißt Ich grübele in meiner bekannten Projektmacherey oft darüber nach u habe mir 3 Fälle als möglich gedacht u sie mir ausgemalt. Einer im Halbrund vor dem Winter-Palais – Da denke ich mir eine Säule wie die Trajansche nur kolossaler wegen der unanständigen Größe des Platzes. – Der 2te ist in dem Halbrund der Fluß Spitze, vor der Börse, zwischen den 2 Rostral Säulen. Da denke ich mir einen thronenden ehernen Coloss des Kaisers ganz göttlich. Das hab’ ich neulich im Staatsrath gezeichnet, denk Dir was der Butt für ein Mensch ist – Auch die 3. Idee hab’ ich schon zu Papier gebracht – das ist für das Marsfeld, face gegen einen der Gärten ad libitum u besteht in einem antiken Tempel, ganz nach Maaßen u der Ordnung des Ephesischen, mit 2 Säulen Gängen umher.“⁴⁹

Alle drei Projekte konnten nachgewiesen werden: zu Papier gebracht – im zeichnerischen Nachlass Friedrich Wilhelms [GK II (12) II-1-Cg-7, GK II (12) III-2-A-35, GK II (12) IV-B-8, GK II (12) IV-B-10 GK II (12) IV-A-36] und eines davon

– auch auf dem Schlossplatz in St. Petersburg.⁵⁰ Die erste Idee des Kronprinzen hatte das seltene Glück, Wirklichkeit zu werden. Und die Alexandersäule vor dem Winterpalast, eines der drei markantesten Wahrzeichen Petersburgs, die als „herausragendstes Werk“ des Architekten Auguste Montferrand gerühmt wird, bekam anderthalb Jahrhunderte nach ihrer Entstehung einen berechtigten Mitschöpfer – ihren Spiritus rector in Person des preußischen Thronerben (Abb. 35).

Diese geradezu sensationelle Korrektur in der Architekturgeschichte verlangt, außer den zitierten Zeilen, nach weiteren Beweisen. Sie finden sich in der Entstehungsgeschichte der Säule. Der Weg von der spontan geborenen Idee bis zu ihrer Verwirklichung lässt sich bei Kenntnis der Verhältnisse in der russisch-preußischen Familie leicht nachvollziehen.

Von Charlotte gelangt der Gedanke des Bruders an den Kaiser, der in Fragen der Architektur gerne der Meinung seines architektonisch versierten Schwagers Gehör schenkte. Entflammt für dessen erste Idee, übermittelt sie Nikolaus an Montferrand, überlässt es ihm aber, zunächst einen eigenen Vorschlag vorzulegen. Die Dokumente belegen, dass sowohl die Platzierung als auch die Form des Alexander-Monuments letztendlich nicht vom Architekten (dessen erster Entwurf sah einen Obelisken vor), sondern vom Kaiser bestimmt waren. Es vergingen fast vier Jahre nach dem Vorschlag des Kronprinzen, bis der entsprechende Entwurf Montferrands am 29. September 1829 bestätigt wurde.⁵¹

So knapp die Idee Friedrich Wilhelms in den wenigen Zeilen des Briefes und einer flüchtigen Bleistiftskizze auch formuliert ist, das Wesentliche und letztendlich zur Ausführung gelangte ist damit vorgegeben: von der Größe (die Alexandersäule ist in der Tat „kolossaler“ als ihr Prototyp und gilt als das größte Säulenmonument der Welt) über die Form des Postaments bis zum geflügelten Engel als Bekrönung.

Die Säulenidee war weder an sich noch für die „Projektmacherei“ Friedrich Wilhelms neu. In verschiedenen Variationen findet sie sich in seinen Skizzen zum Denkmal für Friedrich den Großen [→]. Schinkel hatte sie in ähnlicher Gestalt bereits 1818 als eine Variante für das Denkmal der Befreiungskriege auf dem Templower Berg (Kreuzberg) vorgeschlagen.⁵² Mit ihm, wie Eva Börsch-Supan feststellte, hat der Kronprinz auch seine Idee zur Alexandersäule im Zusammenhang mit der Gedenkfeier für den verstorbenen Kaiser in Pots-

Abb. 36 P. Rasumichin nach W. Rajew: Die Parade am 30. August 1834 anlässlich der Einweihung der Alexandersäule, Lithographie (Foto: Privatsammlung)

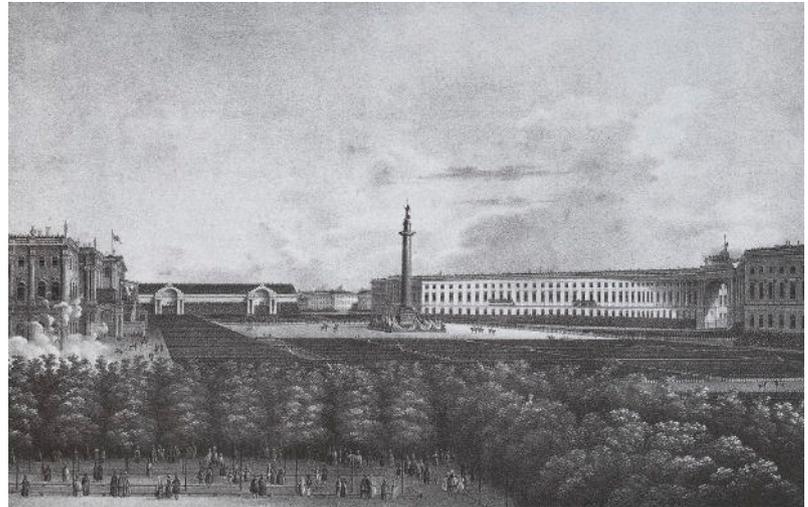


Abb. 37 M. G. II. Lory nach G. Mair: La Statue du Souvorof et l'Obelisque aux victoires de Roumianzew à St. Petersbourg, 1807, kolorierte Radierung (Foto: Privatsammlung)



dam am 23. Dezember 1825 durchgesprochen. „Hierauf bezog sich anscheinend Schinkels Skizze mit der wie die Trajanssäule spiralig umwundenen, vom russischen Doppeladler bekrönten, am Sockel ‚ALEXANDER‘ beschrifteten Säule“⁵³. Bemerkenswert nur, wie der Kronprinz in seiner Blitzidee sofort erkannt hatte, dass die Argumente, die gegen die Säule in Berlin sprachen, in Petersburg, vor dem Winterpalast, „wegen der unanständigen Größe des Platzes“, ihre Gültigkeit verlieren und eben diese Größe nach solchem Akzent geradezu verlangt [vgl. GK II (12) II-1-Cg-8]. Auch inhaltlich war die Idee des Monuments für den siegreichen Monarchen als Säule mit Friedensengel, zugleich Schutzengel Russlands, aufs Beste geeignet (in der Familie wurde Alexander nicht anders als „unser Engel“ genannt).

Bei aller Meisterschaft der Ausführung, die tatsächlich als herausragende Leistung Auguste Montferrands und Boris Orlovskis zu würdigen ist, beeindruckt weniger diese Qualität allein, als vielmehr die raumbildende Wirkung des Monuments, das gerade in diesem Kontext seine einzigartige Wir-

kungskraft gewinnt. Die Alexandersäule ist mit genialer Notwendigkeit zu einem magischen Anziehungspunkt des Platzes von „unanständiger Größe“ geworden, indem sie alle seine anderen, in Stil und Charakter so verschiedenen Bauten durch einen kompositionellen Knoten zu einer Einheit verbunden hat. (Abb. 36).

Bezeichnend ist, dass eine durch die Logik des Ortes bestimmte ideelle und städtebauliche Rolle vom Kronprinzen auch den beiden anderen Projekten zugeordnet wurde, die „einen thronenden Coloss“ mit und ohne Tempel vorsahen.⁵⁴ Abermals überrascht dabei sowohl die Sicherheit, mit welcher Friedrich Wilhelm sich gedanklich in der Stadt bewegt, die er seit acht Jahren nicht gesehen hatte, als auch die Genauigkeit, mit der seine Hand ihre Ansichten aus dem Gedächtnis abrufft (vgl. Abb. 37).

Zugleich scheint gerade diesen beiden Varianten die Rolle des ersten entscheidenden Anstoßes für die Beschäftigung des Kronprinzen mit der Planung des Ehrendenkmals für Friedrich den Großen auf dem Mühlentberg [→] in Sanssouci



Abb. 38 F. F. Chevalier u. Schmidt nach J. J. Charlemagne: Michailovski-Palast, 1853 (?), kolorierte Lithographie (Foto: Privatsammlung)



Abb. 39 A. Besaimann: Alexandrinen-Theater, um 1840, kolorierte Lithographie (Foto: Privatsammlung)

und in Berlin zuzufallen. Die Nachbarschaft des „marmornen Coloßes“ auf einem Rundtempel (ein Gedanke aus dem Witberg-Projekt?) mit der Säulen-Skizze auf GK II (12) III-2-A-35 Rs deutet u. a. darauf hin, dass Friedrich Wilhelm an beide Herrscher-Ehrungen gleichzeitig gedacht haben mochte – war doch die für ihn vergleichbare nationale Bedeutung beider Monarchen ein Leitgedanke dabei. Seine bald darauf stattgefundene Unterredung darüber mit Schinkel und Rauch bestätigt das.⁵⁵

Symptomatisch erscheint es auch, dass das Friedrich-Denkmal gerade 1829, als die Alexandersäule bereits ihre endgültige Gestalt annahm, in Berlin wieder zum Thema wurde und – gleich nach der Bestätigung des Montferrand-Entwurfs – vom König ausdrücklich, trotz Schinkels Einwän-

den, ebenfalls als Trajanssäule gewünscht wurde.⁵⁶ Für den Kronprinzen dagegen scheinen seine für Petersburg vorgeschlagenen Alternativen seit 1826 vordergründig der Ausgangspunkt seiner Potsdamer und Berliner Planungen gewesen zu sein, was auch die Einbeziehung der Säule nicht ausschloss [vgl. z. B. die Skizzen auf GK II (12) II-2-Bb-6 Rs und GK II (12) II-2-Bb-6, wo u. a. eine christliche Rotunde erscheint, die an Witbergs Entwurf von 1816 erinnert].

Es mussten acht Jahre vergehen, bis Friedrich Wilhelm 1834 die Ergebnisse seiner „Projektmacherei“ in Russland selbst beurteilen konnte. Das veränderte Gesicht der Stadt, die er seit sechzehn Jahren nicht gesehen hatte, machte auf ihn „einen übermenschlichen Eindruck“. In diesem Zeitraum hatte „das nördliche Palmyra“ durch die Vereinheitlichung

Abb. 40 Georges-Jean Arnaud: Alexander-
säule auf dem Schlossplatz in St. Petersburg,
1840, kolorierte Lithographie
(Foto: Privatsammlung)



Abb. 41 Unbekannter Künstler nach
H. L. A. de Montferrand: Isaakkathedrale
in St. Petersburg, um 1825,
kolorierte Lithographie
(Foto: Privatsammlung)



der städtischen Bebauung, das Schließen der Baulücken und die Errichtung der großen Architekturensembles endgültig ihre vielbesungene „strenge, monolithische Gestalt“ erhalten. Nach dem Umfang der Bautätigkeit kannte die russische Hauptstadt zu dieser Zeit kaum ihresgleichen in Europa. Karl Rossi erreichte das, was kaum jemandem in diesem Maßstab gelungen war. Nach seinen Plänen verwandelte sich die Stadt um 1830 in ein einzigartiges Gebilde von Architekturensembles. Jedes von ihnen, mit eigenem Antlitz und emotionaler Wirkung, ergänzte den ästhetischen Effekt der anderen (Abb. 38, 39). Zentraler Anziehungspunkt des Ganzen aber war der Schlossplatz – derselbe, der im Gedächtnis des Kronprinzen eine „unanständige Größe“ hatte, jetzt aber, mit elegantem Halbkreis des Generalstabsgebäudes, durchbrochen

vom erhabenen Triumphbogen, zu einem der schönsten der Welt wurde. Und als das i-Tüpfelchen, als der letzte Akkord dieser Bausymphonie, ragte in der Mitte Friedrich Wilhelms verwirklichter Traum – seine Alexandersäule! (Abb. 40)

Die Ausrufungszeichen kommen in Fülle im Brief des Kronprinzen an den Bruder Karl vor, in dem er seinen und seiner Mitreisenden „übermenschlichen Eindruck“ zusammenfasst. „Die Verschönerungen von Pottsburg übersteigen wirklich alle Begriffe !!!!!!! Und Charlottes Zimmer! Oh! Donnerwetter !!!!!!! Und die Säule – Potztausendschwerenangst !!!!!!! und das Cottage – Hallallallallallen [...] ich habe den Kopf ganz verdreht.“⁴⁵⁷

Auch diesmal sind direkte Spuren dieses „übermenschlichen Eindrucks“ kaum zu finden. Indirekt geistern sie aber

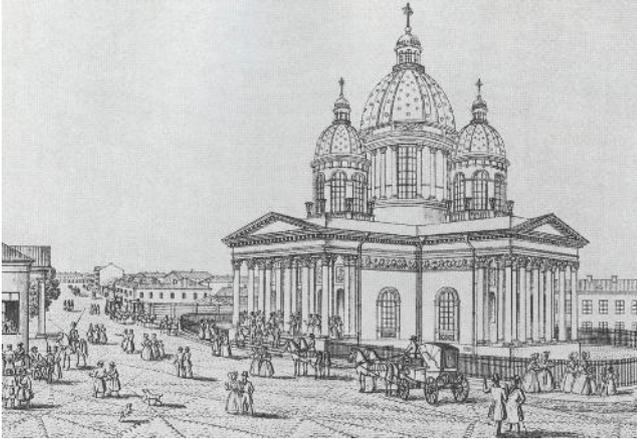


Abb. 42 A. Tümming: Die Troitzki-Kathedrale in der Ismailov-Sloboda in St. Petersburg, 1830/1840, Radierung (Foto: Privatsammlung)



Abb. 43 Unbekannter Künstler: Preobraschenski-Kathedrale in St. Petersburg, kolorierte Lithographie (Foto: Privatsammlung)

wohl dauernd in seinen klassisch orientierten Skizzen, vordergründig in denen zur Nikolaikirche [→] in Potsdam, zum Berliner Dom im Lustgarten [→] und zum Friedrichdenkmal auf dem Mühlberg [→]. Vor allem zum Thema Zentralbau mit Kuppeltambour und Kuppelkirche als Rotunde – mit oder ohne Säulenportikusmotiv – scheint er immer wieder auf seine Petersburger Eindrücke und Kenntnisse zurückzugreifen, wo diese Aufgabe in vielen Varianten (die Kasaner und Isaakkathedrale allen voran) überzeugend gelöst wurde (Abb. 5, 41–43). Und immer wieder scheinen dabei die Reminiszenzen der grandiosen Vision von Witberg aufzutauchen, die ihn wohl nie losgelassen hatte.

ALEXANDROWKA

Die Ideen des Kronprinzen für das Alexander-Denkmal führen auf einen weiteren naheliegenden Gedanken: ob er bei den „russischen“ Projekten, die um diese Zeit in Potsdam entstanden sind – die Kolonie Alexandrowka und die Kapelle des Hl. Alexander Newski – nicht ebenfalls als immer im Schatten der Fachleute stehender Berater und „Ideenlieferant“ gewirkt hat. Bei seiner blitzschnellen Reaktion auf die Zeitungsmeldung über das Denkmalsvorhaben im entfernten Petersburg ist es nicht vorstellbar, dass alle preußischen Ehrungen Alexanders I. in Wort und besonders im Bau ohne seine aktive Teilnahme erfolgten. Die ersten Hinweise in den Akten auf die beabsichtigte Errichtung der Kirche fallen in dieselben Tage wie der Brief mit den Denkmalsentwürfen an Charlotte⁵⁸; die Lenné-Planungen entstanden bereits kurz danach.

Nicht allein Friedrich Wilhelms geliebte Hippodromform für den Alexandrowka-Grundriss mit dem hineinkomponierten Andreaskreuz scheint für eine Beteiligung des Kronprinzen

zu sprechen. Auf seine Initiative ist wohl auch der traditionelle altrussische Stil der dazu gebauten Kirche zurückzuführen, denn der erste aus Russland gelieferte und ohne Kenntnis der örtlichen Situation und Rücksicht auf die künftige Einbindung in das Ensemble der geplanten „Bauernkolonie“ gezeichnete Entwurf von Wasilij Stassow war rein klassizistisch konzipiert (Abb. 44). Die stilistische Dissonanz dieses Entwurfs mit der Umgebung durfte vom Kronprinzen wie von dem in die Planungen einbezogenen Schinkel als unakzeptabel empfunden worden sein, was den Prinzen wohl gleich zu eigenen Überlegungen anregte. Die Skizzen auf GK II (12) II-1-Cf-10, GK II (12) II-1-Cf-12 und GK II (12) II-1-Cf-11 scheinen seine Gedanken dazu festzuhalten. Hier sind sowohl die Versuche ablesbar, den ersten Stassow-Entwurf durch russische Elemente (Zwiebeltürmchen) zu „harmonisieren“, d. h. in Einklang mit dem russischen Geist des Alexandrowka-Ensembles zu bringen, als auch am „rein“ altrussischen Stil, und zwar in seiner italianisierenden Kremlvariante, zu orientieren [GK II (12) II-1-Cf-11]. Dabei griff Friedrich Wilhelm auf seine Erinnerungen an die ihm wohl besonders liebgewordene Moskauer Archangelskij-Kathedrale mit ihren Kuppeln und charakteristischen Sakomaren zurück, was auch in der ausgeführten Kirche von Alexandrowka anklingt. Der zweite verschollene Entwurf von Stassow, der wohl eine verkleinerte Wiederholung seiner 1827 geplanten Desjatinnaja-Kirche in Kiew darstellte (Abb. 45), wurde schließlich, wie es dem Endergebnis zu entnehmen ist, von Schinkel gerade um diese, ins Deutsche übersetzten Sakomare und die der Archangelskij-Kathedrale angenäherte Kuppel verändert (Abb. 46).

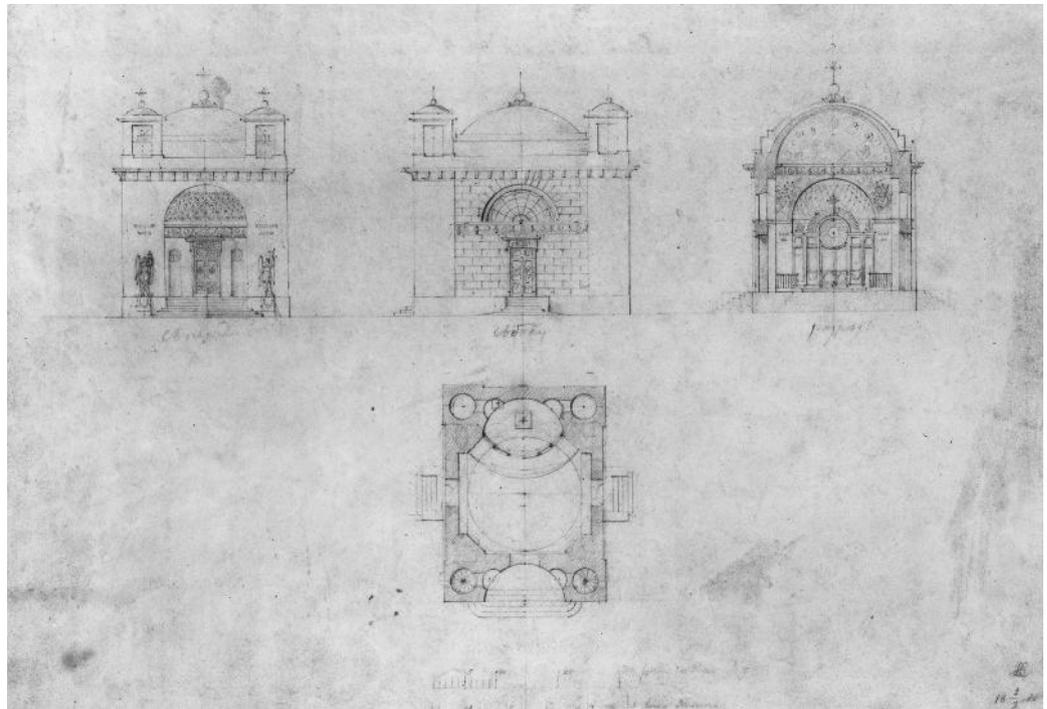


Abb. 44 Wassili Stassow:
Erster (unausgeführter)
Entwurf für die Kirche des
hl. Alexander Newski in
Potsdam, 1826, Bleistift
(SPSG, GK II (1) 10578)
(Foto: SPSG, DIZ/
Fotothek)

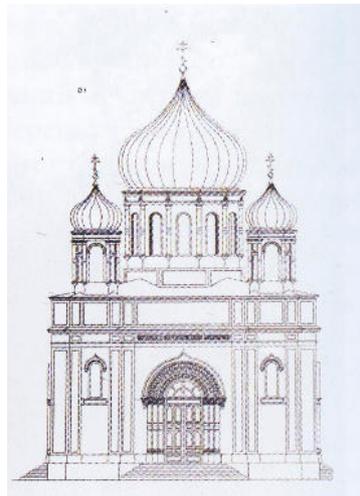


Abb. 45 Wassili Stassow:
Desjatinnaja-Kirche in Kiew,
Entwurf (1828–1842)
(Foto: nach Piljavski 1963)



Abb. 46 Carl Daniel Freydank: Die russische Kirche bei Potsdam,
1838, Öl auf Leinwand (SPSG, KPM-Archiv, Eigentum
des Landes Berlin, G 77)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

ORIANDA

Besessen von der Idee eines antiken Landhauses, bot Friedrich Wilhelm sie, sobald sich eine Gelegenheit ergab, in allerlei Variationen auch seinen russischen Verwandten an. Die Großzügigkeit des sonst streng sparsamen Nikolaus I. in allem, was die Beschenkung seiner Lieben, seiner Frau insbesondere anging, gab dabei Friedrich Wilhelms „Luftschlössern“ bisweilen mehr Chancen auf Realisierung als daheim. So entstand in der Umgebung von Peterhof in den Jahren um 1840/1850 eine Reihe Bauten mit seiner persönlichen Prägung. Zunächst aber beflügelte dies wohl Schinkel – mit dem Kronprinzen als treibende Kraft – zu seinem grandiosen antiken Orianda-Traum.

1837 reiste Alexandra Fjodorowna zur Genesung ans Schwarze Meer auf die Krim und war von diesem Landstrich dermaßen verzaubert, dass der Kaiser ihr spontan den noch von Alexander I. 1825 erworbenen, fast unbebauten Landsitz Orianda schenkte – „in den Felsen und Bergen, bekränzt vom blauen Meer und der göttlichen Vegetation.“⁵⁹ „Da möchte ich mit der Zeit [...] was Passliches bauen“, schreibt Alexandra Fjodorowna dem Bruder gleich danach, am 11. Oktober, „eine Art Siam, zum bewohnen aber, und da werde ich Dich bitten mir behülflich zu sein. Du und Schinkel.“ Und nach der Schilderung des Ortes verdeutlicht sie noch einmal: „Da möchte ich nun grade recht was Romantisch Klassisches haben, aber kein Belriguardo, das ist mir zu toll. – Dein Gärtner Häuschen möchte ich wiederholen an einer wundervollen Stelle im Garten [...]. – Ich meine das Etablissement von Dir nachzuahmen, wo das Wasser sprudelt aus dem Tisch und ein Eßsaal muß sein, damit man fressen kann wenn man schwitzt.“⁶⁰

Ende März 1838 bekommt sie den ersten Entwurf von Schinkel, den Friedrich Wilhelm in seinem Begleitbrief als „Rechnung ohne Wirth“ bezeichnet, „nemlich ein Haus ohne bekannten Grund, nur phantastisch nach der Beschreibung des Terrains aus Deinem Brief aus Alupka.“ „Das hübsche Blatt ist also meine ich nur as a probable hint zu betrachten, wo hinaus Schinkel ungefähr will, damit Du dagegen erwiedern mögest, wo hinaus Du eigentlich willst.“⁶¹

Es sieht so aus, als habe der Prinz wie der Architekt (wenn diesem der Wortlaut des Briefes aus Alupka überhaupt

bekannt war) im Überschwang der freigesetzten Phantasie, angeregt durch Charlottes schwärmerische Ortsbeschreibungen und die plötzliche reelle Chance, endlich etwas unreduziert Bedeutendes nicht nur auf dem Papier bauen zu können, völlig außer Acht gelassen, dass die potentielle Bauherrin bereits überdeutlich formuliert hatte, was sie eigentlich wollte. Der abstrakt-pseudorussische sog. „moskowitzische“ Entwurf⁶² war dagegen meilenweit von ihrem Wunsch entfernt und konnte von ihr nur mit Befremden aufgenommen werden.

Auch Friedrich Wilhelm scheint mit dem Entwurf – mit Ausnahme der „Eigentümlichkeit antiker Häuser“ – nicht richtig glücklich gewesen zu sein. Ihm schwebte etwas anderes vor. „Mein Ziel wäre, da Klima, Land und Gegend antik classisch sind, daß Du seit 1000 und mehr Jahren einmal die Erste wärest, die ein rein classisch antikes Haus oder Häuschen bauest [...]“. Und er erläuterte seinen antiken Traum durch den beigelegten Grundriss⁶³ samt der ausführlichen Aufzählung der Räume, als stünde das Ergebnis vor seinen Augen. „Diese Einteilung“, fügte er hinzu, „[...] verträgt die größte Symmetrie und nach Belieben eine zufällige irreguläre Form. Sie läßt eine Größe weit unter der von Jelagin [...] zu. Hab ich Zeit, so zeichne ich zum Verständniß einen kleinen Entwurf des Planes für solch Haus in kleinstem Maßstab, so gering, daß es mit dem Gärtchen noch nicht die Größe des Terrains meiner Siamer Bauten am Gärtnerhaus mit Gärtchen einnehme. Das ist, denk' ich, bescheiden.“⁶⁴

Der mündliche Meinungsaustausch mit Schinkel und dem Bruder erfolgte in Berlin, wohin Charlotte Ende Mai 1838 reiste. Sie, die doch selbst von Anfang an „was Romantisch Klassisches“ wünschte, war dabei nicht schwer für den Bau „in den edelsten Formen des klassischen Altertums“⁶⁵ zu überreden – wohl in der im März vorgeschlagenen Version des Bruders, die Schinkel auszuarbeiten hatte. Sie brachte auch „schöne Zeichnungen“ von Orianda mit, die 1837 in ihrem Auftrag von Nikanor Tschernezow aufgrund seiner hunderte zählenden Naturaufnahmen der Krim aus den Jahren 1834–1836 gefertigt oder dem schon vorhandenen Vorrat entnommen wurden (Abb. 47).⁶⁶

Die tatsächlich märchenhafte Lage, das Fehlen jeglicher den Schöpferwillen einschränkenden Architektur rundherum haben jedoch die Einbildungskraft des Prinzen wohl noch

Abb. 47 Nikanor Tschernezow:
Ansicht von Orianda, 1834,
Aquarell (wohl aus der
Sammlung der Kaiserin
Alexandra Fjodorowna), seit
1945 verschollen
(Foto: nach Kühn 1989)

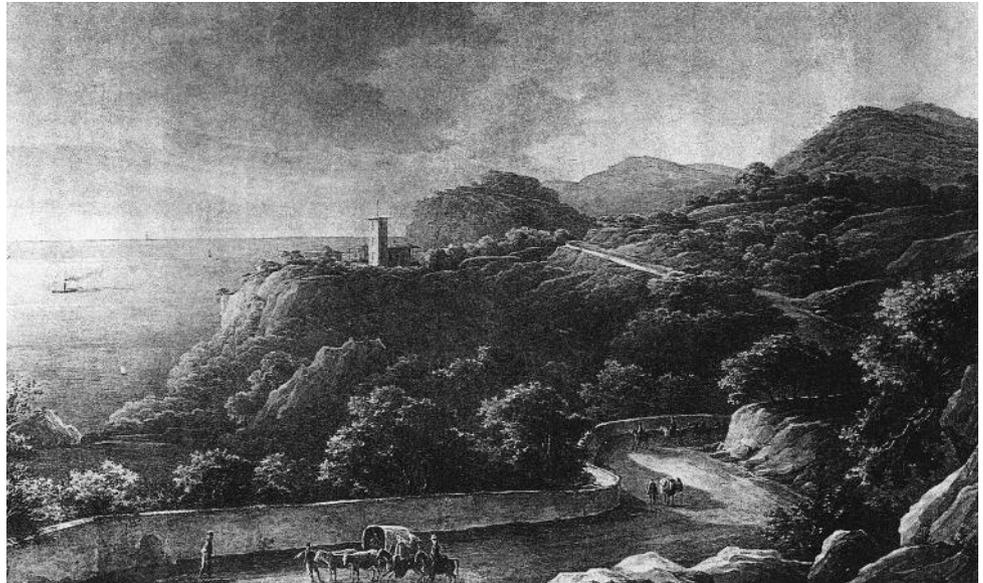


Abb. 48 H. Mützel nach
K. F. Schinkel: Hauptansicht des
kaiserlichen Schlosses Orianda,
1838/1839, Farblithographie,
aus: Werke der höheren
Baukunst, 1848 (SMB PK,
Kupferstichkabinett, B 1852,
WHB 1848,OR,2)
(Foto: SMB PK, Kupferstich-
kabinett)



Abb. 49 H. Mützel nach
K. F. Schinkel: Schloss Orianda
auf der Krim, Antikischer
Entwurf, großes Atrium,
Lithographie
(SPSG, PK 5209/19)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek,
Daniel Lindner)



mehr angeheizt und den Architekten zu einer grandiosen Schöpfung, voll von erhabender antiker Poesie, beflügelt – ebenso überwältigend wie wirklichkeitsfern (Abb. 48– 50).

Die Kaiserin, vom Bruder wohl über den schleppenden Fortgang der Arbeit⁶⁷ wie über deren gesteigerte Dimensionen informiert, ahnte dies. Am 24. April 1839 fragt sie ihn, leicht verdrossen: „Wann wird denn die Zeichnung, der Plan von Schinkel ankommen? So immens schön also findest Du den Traum, von Schinkel. Warum macht er nicht noch eine kleinere Möglichkeit statt dieser Unmöglichkeit, wodurch Mithridates Nachfolger Ruhm einernten sollten, aber wenig Freude im Wohnen, und überdem zu Greisen werden möchten, ehe der Bau vollendet.“⁶⁸

Friedrich Wilhelms begeisterte Berichte über das sie Erwartende ließen sie also die Ausuferung der ursprünglichen Pläne des von ihr gewünschten idyllischen „Gärtner Häuschen“ in Richtung Belriguardo erahnen, wovor Charlotte, die ihren Bruder bestens kannte, von Anfang an gewarnt hatte.

Schinkels Entwürfe, erst zur Jahreswende 1839/1840 (und nicht 1838/1839, wie bisher angenommen) geliefert,⁶⁹ bestätigten ihre Befürchtungen. „Ihre herrliche und geniale Arbeit wurde mehrfach besprochen und stets als bewunderungswürdig befunden, wie gleichermaßen alle seine Details eingehend diskutiert, wobei immer fester die Überzeugung aufkam, daß die Verwirklichung des Planes zum in seiner Art einzigen, bewunderungswürdigen Architekturdenkmal wird“,⁷⁰ stand es in dem im Namen der Kaiserin geschriebenen Antwortbrief an Schinkel vom 31. Januar 1840. Klar wurde dabei zugleich, dass auch die Kosten einzig in ihrer Art sein würden – exorbitante finanzielle (über eine Million Rubel) wie zeitliche, die Charlottes Geduld und ihre Schatulle überfordern würden. Das Orianda-Geschenk war ja von Nikolaus an die „einzige Bedingung geknüpft“, dass sie selbst „das Haus dort baue, das *ihr* [Hervorhebung W. P.-G.] gefiel und daß er [Nikolaus, W.P.-G.] keine Sorge dafür tragen müsse“.⁷¹ Eigene private Mittel der Kaiserin waren aber bei weitem nicht so unermesslich, wie man sich vorstellt – dies belegen u.a. die jährlichen Rechenschaftsberichte über ihre Ausgaben. Selbst während der späteren Realisierung des gegenüber dem ersten Entwurf stark reduzierten Baus von Stackenschneider gab es eine dreijährige Pause „wegen Geldmangel“.

Durchaus fraglich scheint in diesem Licht die Deutung von Johannsen zu sein, nach der in die Orianda-Pläne vermeintliche Gedanken des Kronprinzen über die „rechtmäßige Nachfolge und daraus resultierender rechtmäßiger Herrschaft“ Nikolaus’ I. über die Krim eingeflossen seien.⁷² Könnte man vielleicht solche gedanklichen Hintergründe noch bei Schinkel annehmen, so kannte Friedrich Wilhelm seine Schwester zu gut, um ihr Anliegen, das hier gerade in der ersehnten und betont privaten Zurückgezogenheit vom Offiziellen lag, so fehldeuten zu können. Ihrem beschaulichen „gartischen Sinn“ entsprechend wählte sie auch den Bauplatz für ihr Häuschen, der „eng und gar nicht lang“ war, „aber der Aussicht wegen [...] wählte ich ihn“⁷³, wie sie dem Bruder verdeutlicht. Nikolaus I. hingegen sollte in diesem von Charlotte erträumten rein privaten Orianda nicht anders denn als Ehemann seiner Frau auftreten – so, wie es z. B. in Cottage der Fall war.⁷⁴

Schinkel gegenüber wird indes trotzdem wiederholt und verbindlichst versichert, dass er „einen hohen Genuß mit seinem wunderbaren Werk schenkte“, das jedoch aufgrund „der aufgetretenen Schwierigkeiten und Hindernisse“⁷⁵ nicht ausführbar sei. Ein Brillantring mit Charlottes Namenszug⁷⁶ war neben der Deckung seiner Arbeitskosten⁷⁷ der einzige Trost für seinen letzten, abermals geplatzten antiken Traum, woran der Kronprinz als feuriger Antreiber alles andere als unschuldig war.

Das anerkennende Lob für die Schinkelsche Vision war keine Höflichkeitsfloskel. Gerade den „idealistisch-architektonischen Anspruch des Entwurfes“ hatte die nicht weniger romantisch-idealistisch als ihr Bruder gesinnte Charlotte, entgegen der Meinung Margarete Kühns, sehr wohl „zu werten gewußt“.⁷⁸ Und gerade deshalb, obwohl Schinkels Plan von ihren eigentlichen Bedürfnissen so weit entfernt war, fiel es ihr wohl schwer, sich von ihm gänzlich zu verabschieden.

Die Bestätigung dafür gibt letztendlich der Entwurf des Hofarchitekten Andrej Stackenschneider, dem 1840, nach der Ablehnung der Schinkelschen Utopie, das Orianda-Projekt anvertraut wurde – mit dem Auftrag, Schinkels Entwurf auf Kosten von 400 000 Rubel zu reduzieren, jedoch bei möglicher Beibehaltung seiner Grundelemente, die wiederum zurück zur ersten Idee des Kronprinzen führen. Der Vergleich des heute greifbaren Materials macht dies einleuchtend.⁷⁹

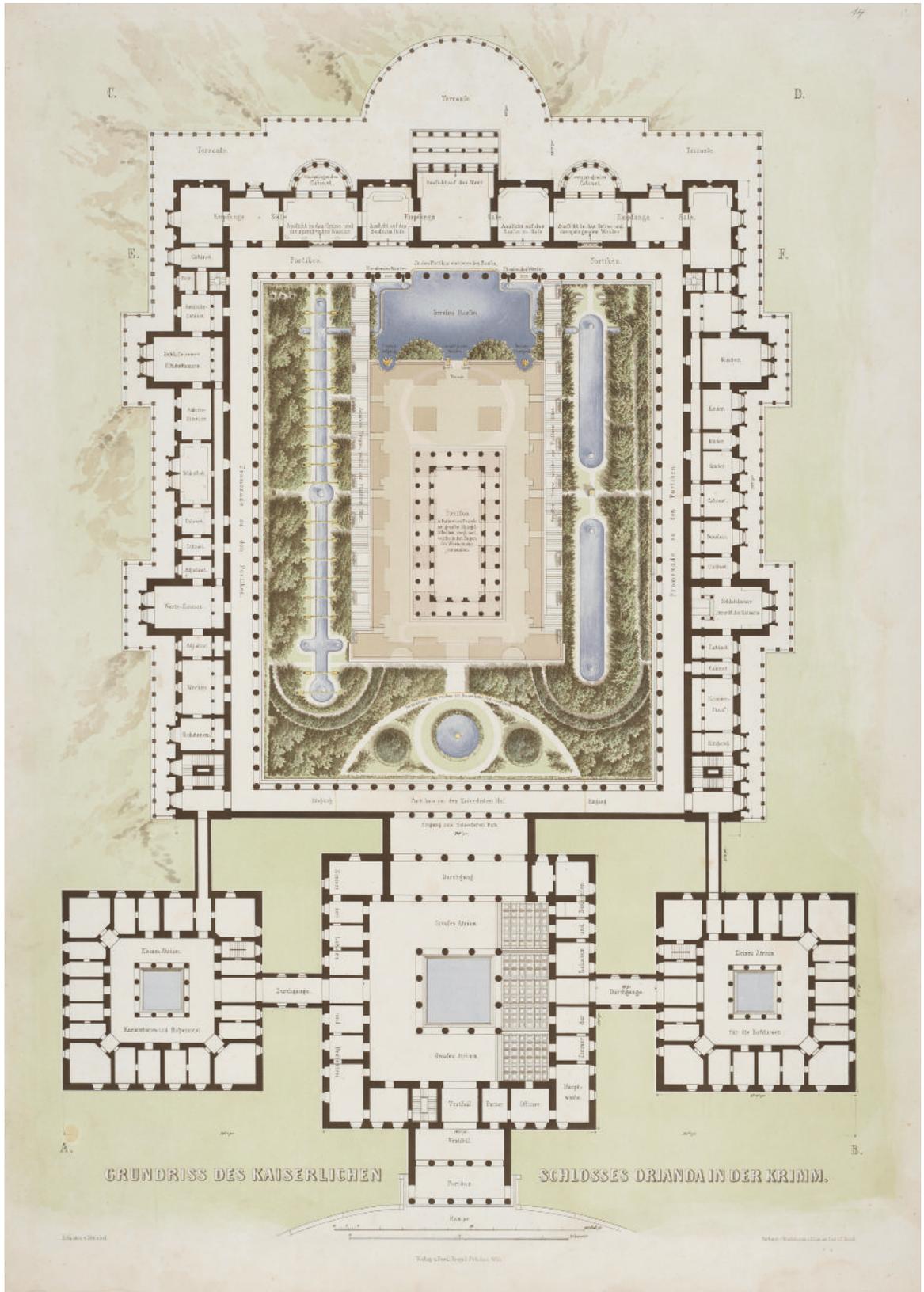


Abb. 50 H. Mützel nach K. F. Schinkel: Grundriss des kaiserlichen Schlosses Orianda, 1838/1839, Farblithographie, aus: Werke der höheren Baukunst, 1848 (SMB PK, Kupferstichkabinett, B 1852, WHB 1848,OR,2) (Foto: SMB PK, Kupferstichkabinett)

Stackenschneiders vielfache Anleihen am Schinkelschen Projekt sind mehr als deutlich: Mit dem Thema eines Atrium- und Peristylhauses insgesamt, in der grundsätzlichen Raumfolge der Einfahrtseite samt einer Rampenvorfahrt und dem Portikus, in der Anordnung der Räume um das säulenumstandene Atrium sowie in der Grundgliederung der Hauptfassade mit Karyatiden und zwei flankierenden und giebelbetonten Seitenrisaliten (Abb. 51, 52). Auffallend ist darüberhinaus die Ähnlichkeit der Hauptfassade des Schlosses samt diesen turmartigen Seitenrisaliten mit dem Septizonium-Bau auf einem Blatt der Schinkelsammlung (Mappe XX c, Nr. 222), in dem bereits M. Kühn – wohl mit Recht – Skizzen des Kronprinzen vermutete.⁸⁰

Schinkels Erläuterungsschreiben zum Orianda-Projekt hat sein russischer Kollege offensichtlich ebenfalls aufmerksam gelesen, einschließlich der Bemerkung über „die“ größte Symmetrie wie „eine zufällige irreguläre Form“, die sein Entwurf vertrage. Dies war aber auch eine wörtliche Wiederholung des Satzes aus dem Brief des Kronprinzen an die Schwester vom 28./29. März 1838, in dem er zum eigenen dort gezeichneten Entwurf eines antiken Hauses, wohl mit Rücksicht auf ihren Wunsch, bereits betonte: „Diese Einteilung richtet sich ganz nach dem Terrain und verträgt die größte Symmetrie und nach Belieben eine zufällige irreguläre Form.“ Genau danach richtete sich Stackenschneider – wie zunächst in Sergiewka (s. u.), so auch zwei Jahre später bei der Umpflanzung des Schinkelschen Projektes, wo „die größte Symmetrie“ im zentralen Kern durch die „zufällige irreguläre Form“ der Außengliederung (Pergolen, Portiken, Terrassen, unterschiedlich gestaltete Fassaden) zum malerischen, der Landschaft zugewandten Effekt des Ganzen führte (vgl. Entwurfsvarianten im Staatlichen Museum für die Geschichte St. Petersburg und im Staatlichen Historischen Museum Moskau). Aber auch all diese Zutaten sind wiederum aus dem „griechisch-pompejanischen“ Repertoire Schinkels und seiner Schüler geschöpft. Die Publikationen in den von Gropius sofort nach der Herausgabe an den kaiserlichen Hof gelieferten *Architektonischen Entwürfen* sowie zahlreiche, in der kaiserlichen Bibliothek vorhandene Ornamentstichwerke boten eine gehaltvolle Quelle dafür.

Bemerkenswert ist schließlich, dass die letzte der drei von Stackenschneider vorgelegten Orianda-Varianten erst zur

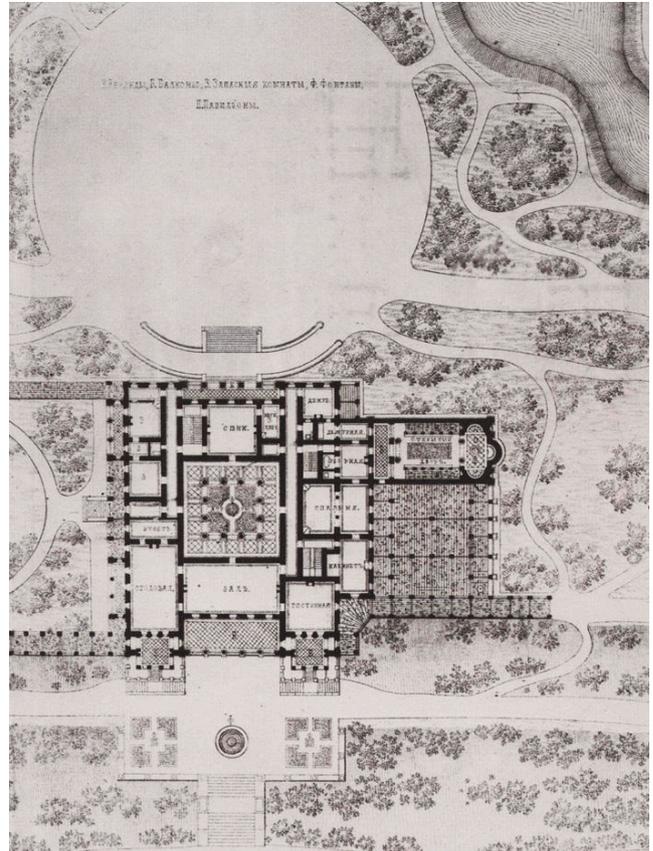


Abb. 51 N. Galanin nach A. I. Stackenschneider: Der Palast in Orianda, Grundriss des Erdgeschosses, erster Entwurf, 1841 (Foto: nach *Architekturnyj westnik* 1860, Nr. 4, Taf. XXVI, XXVII)

Bestätigung gelangte, nachdem diese im Juli 1842 mit dem in Peterhof weilenden Bruder beraten wurde. „Charl. zeigte hübsche Pläne zu einem kl. quasi antiken Hause für Orianda“, schreibt Friedrich Wilhelm seiner Frau am 8. Juli.⁸¹ Sehr wahrscheinlich, dass seine kritischen Bemerkungen dazu, ebenso wie es gleichzeitig bei Peterhofer Bauten der Fall war, in die endgültige Version eingeflossen sind, denn erst am 2. September 1842, kurz nach der Abreise des Königs, bekommt Stackenschneider den Befehl, die Bauarbeiten in Orianda nach den nun bestätigten Plänen zu starten.⁸²

Das erst zehn Jahre später fertige „quasi antike Haus“ (Abb. 53) war jedenfalls nichts anderes als die vereinfachte und geerdete (in doppeltem Sinne) Version des Schinkelschen Planes, ergänzt durch bewährte Elemente bereits entstandener wie zu gleicher Zeit in Arbeit befindlicher und von Friedrich Wilhelm inspirierter Peterhofer Bauten Stackenschneiders. Errichtet wurde die Anlage nicht auf dem Plateau, wie ursprünglich geplant, sondern am Fuß des Felsens. An den ersten, „begrabenen“ Herzenswunsch von Charlotte erinnern nur ein großes zunächst hölzernes, später vergoldetes

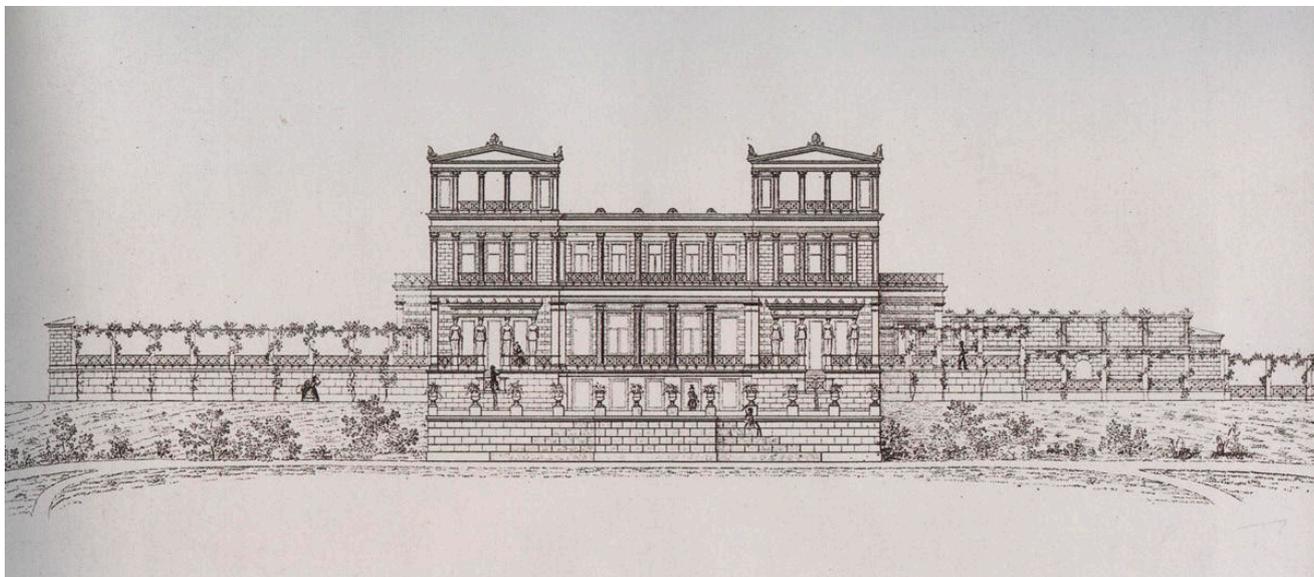


Abb. 52 N. Galanin nach A. I. Stackenschneider: Der Palast in Orianda, Hauptfassadenentwurf, 1841
(Foto: nach *Architekturnyj vestnik* 1860, Nr. 4, Taf. XIX, XX)

Kreuz und ein von ihr 1837 eigenhändig eingepflanzter Lorbeerbaum an der Stelle des ersehnten „Siam“. Auf einer benachbarten Felsenspitze aber wurde noch lange vor dem Schloss, als allererster Bau, eine kleine marmorne Halbrondung mit acht dorischen Säulen errichtet – gleichsam als ein Versprechen und ein Grabmonument des Traumes von Schinkel, Friedrich Wilhelm und Charlotte, die Orianda nie wiedersehen sollte. Auch diese Rotunde scheint in ihrer Gestalt wie in der Höhenlage direkt aus den Phantasielandschaften Friedrich Wilhelms [→], einschließlich Belriguardo [→] entsprungen zu sein [vgl. etwa GK 12 (II) VII-B-108, GK II (12) VII-B-4 oder GK II (12) III-1-B-51 u. a.].

SIAMESISCHE ZWILLINGE: CHARLOTTENHOF – ALEXANDRIA

Vier Monate, bevor der Kronprinz 1825 seines Vaters Weihnachtsgabe mit dem Gut Charlottenhof [→] erhielt, schenkte Alexander I., kurz vor seinem Tod, Nikolaus und Charlotte ein Gelände am Meer, östlich des barocken Peterhofer Schlosskomplexes. Die Entstehungsgeschichte der beiden Anlagen lässt auffallende Parallelen erkennen. Zu gleicher Zeit, als Schinkel mit dem Bauherrn und Lenné an die Gestaltung des antiken Siam-Hauses am Rande des barocken Sanssouci gingen, begann Adam Menelas mit dem Gartenarchitekten Peter Erler in Peterhof den Bau eines neuen Sommersitzes in „gotischem Geschmack“, der zum Peterhofer Siam für Nikolaus und Charlotte wurde. Fast gleichzeitig – im denkwürdigen Jahr 1829 – wurden die beiden „siamesischen Brüder“ in ihrem Kern und Gesamtzügen fertig.

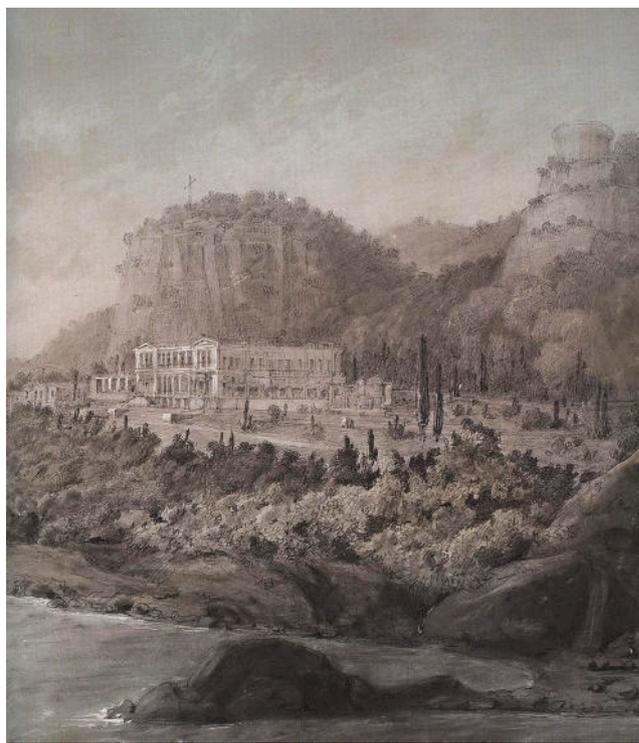


Abb. 53 Andrej I. Stackenschneider: Der Palast in Orianda, Ansicht in der Landschaft (Ausschnitt), 1851, Aquarell (Moskau, Staatliche Tretjakow-Galerie)
(Foto: nach Petrova 2012)

Als Charlotte ihrem Fritz vom „most delightful Cottage“ berichtete (Abb. 54), das sie von ihrem Mann bei ihrer Rückkehr aus der Heimat, im Einklang zum eben verhaltenen, durch die Ideale des mittelalterlichen Rittertums beseelten Potsdamer „Fest der Weißen Rose“ geschenkt erhielt,⁸³ schrieb sie: „Gewiß ist dies der Ort oder keiner, der zu meiner jetzigen Stimmung passt u unser Cottage liegt dabei so friedlich und fern von Kühlebornes Getöse, ganz göttlich die innere Einrichtung; wir müssen immer Deiner gedenken, denn Prinz Wolkonsky sagt es alle Augenblicke, und Cecile rief immer, Gott wenn doch die Prinzen hier wären! – An Siam mussten wir auch oft denken, u. doch weiß keiner warum, denn Lage, Einrichtung, Bauart ist doch gerade tout au contraire das Gegenteil. Ich hoff – Sie verstehen mir? [...]“⁸⁴

Der Bruder verstand: hatte doch all dies die gleichen tiefen Wurzeln in ihrer beider romantischem Wesen und in der Welt ihrer gemeinsamen Jugendträume. Dass es bei der Gestaltung der ebenso ähnlichen wie verschiedenen Anlagen zu keinem Austausch oder Beratung mit dem fachkundigen „Siam house Architekt“ gekommen wäre, ist kaum vorstellbar. Besonders „verdächtig“ hinsichtlich des zu vermutenden Anteils des Kronprinzen bei der Planung von Alexandria ist die Hl. Alexander-Nevski-Kapelle, deren Entwurf „in drei ganz vortrefflichen Zeichnungen“⁸⁵ von Schinkel Charlotte im Juli 1829 aus Berlin mitbrachte (Abb. 55, 56).⁸⁶

Das zeitliche Zusammenfallen der Entstehung dieser Zeichnungen mit dem Fest der „Weißen Rose“ lässt die Frage aufkommen, ob zwischen ihnen (den Entwürfen und dem Fest) nicht auch ein direktes ideelles Band zu vermuten ist,⁸⁷ und ob es nicht der Kronprinz war, dem die erste Idee einer solchen Kapelle für Charlottes „gotisches“ Siam kam. Erinert man sich an die Zahl der Burgkapellen, die Friedrich Wilhelm in seiner frühen Jugend unter dem Eindruck des zusammen mit den Geschwistern verschlungenen Romans *Der Zauberring* von de la Motte Fouqué und der auf dem Wege der Verfolgung der Napoleonischen Armee gesehenen „göttlichen“ Rheinburgen auf dem Papier entwarf, erinnert man sich vor allem an „St. Georgen im See“ [–] und das Projekt einer Kapelle auf der Pfaueninsel, „mitten im Eichwald auf der Höhe“, das er der nach Russland scheidenden Schwester nachsandte,⁸⁸ bedenkt man auch, welche zentrale Rolle dies bei der Idee des Charlotte gewidmeten Festes 1829 spielte, ist



Abb. 54 C. Schulz nach J. Meier: Peterhof, das Cottage in Alexandria nach der Erweiterung, 1845, Farblithographie (SPSG, Neuer Zugangskatalog Nr. 4136) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

schwer vorstellbar, dass es anders sein könnte. Zu bedeutend und prägend waren diese Ritterträume für die Beteiligten, um spurlos aus ihrem Leben zu verschwinden.⁸⁹ Noch lange kamen sie in ihren Briefen auf diese Erinnerungen zurück. Für immer wurde für sie das Fest zum Symbol ihrer romantischen Jugendträume – ja, der besten Epoche ihres Lebens.

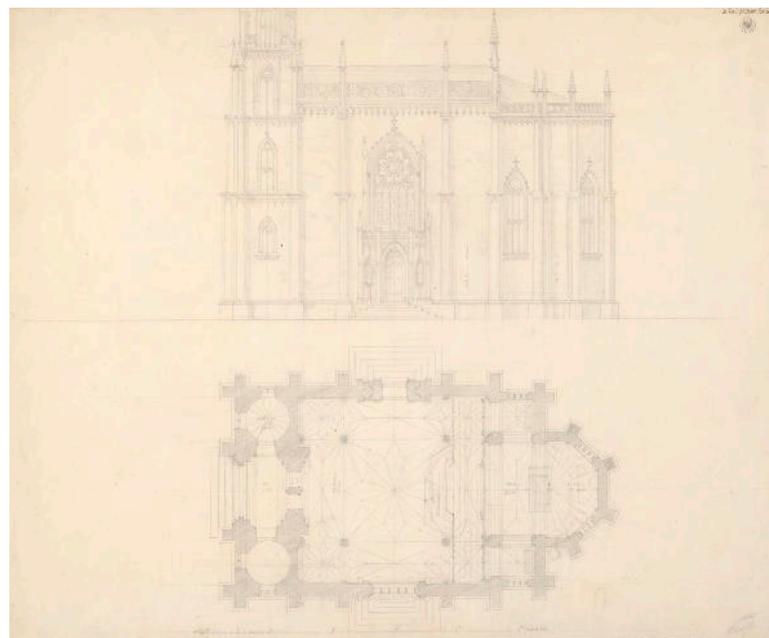
Schinkels Perle der Neogotik, errichtet 1830–1834 in der Nähe des Cottage, scheint tatsächlich aus diesem Entwurfs- und Ideenkreis herausgelöst – die „fast kirchenähnliche Kapelle“ war ja auch, nach Dehio, der „imponierendste Teil“ von „St. Georgen im See“ (Abb. 57).⁹⁰ Auf Miniaturgröße verdichtet, wurde sie auch tatsächlich „auf die Höhe“ gebracht, die von den Bauherrn Charlotte und Nikolaus persönlich bestimmt wurde – nur nicht an der Havel, sondern am Finnischen Meerbusen (Abb. 58). Selbst der „Eichwald“ findet sich in Schinkels Entwurf (vgl. Abb. 55) wie auch in der Umgebung der gebauten Kapelle, wo 1833, ein Jahr vor dem Bauabschluss, nach dem ausdrücklichen Befehl des Kaisers und Ordensritters des Jahres 1815 Dutzende von jungen Eichen gepflanzt wurden.⁹¹

So, als eines der Schlüsselglieder einer langen Kette von mittelalterlichen Visionen der verschworenen St. Georgen-Gemeinschaft von Anno 1815/1816, gewann auch dieser Jugendtraum des kronprinzlichen Baumeisters, wenn auch weit weg von der „lieben Pfaueninsel“, Gestalt unter den Händen des treuen Schinkel.⁹² Gut möglich, dass der große Meister dabei auf eigene, „heute verschollene Skizzen des Wasserschlosses“ zurückgriff, die „Friedrich Wilhelm in wehmütigem Rückerinnern“ später zeigte.⁹³ Als der „Ordens-Architekt“ bei seinem Besuch 1834 die „deliziose gothische Capelle“ in Peterhof „mitgeweiht“ hatte,⁹⁴ war es also für die Hauptbeteiligten alles andere als ein rein formeller Akt.

Abb. 55 Ferdinand Berger
nach K. F. Schinkel: „Capelle
für den Kaiserlichen Garten zu
Peterhof bei Petersburg“,
Ansicht und Grundriss, aus:
Sammlung architektonischer
Entwürfe, Heft 21, 1834
(Foto: SMB PK, Kupferstich-
kabinett)



Abb. 56 K. F. Schinkel:
Peterhof, Entwurf für die
Alexander-Newski-Kapelle,
Grundriss und Seitenansicht,
1829, Bleistift
(SMB PK, Kupferstichkabinett,
SM 24b.26)
(Foto: SMB PK, Kupferstich-
kabinett)



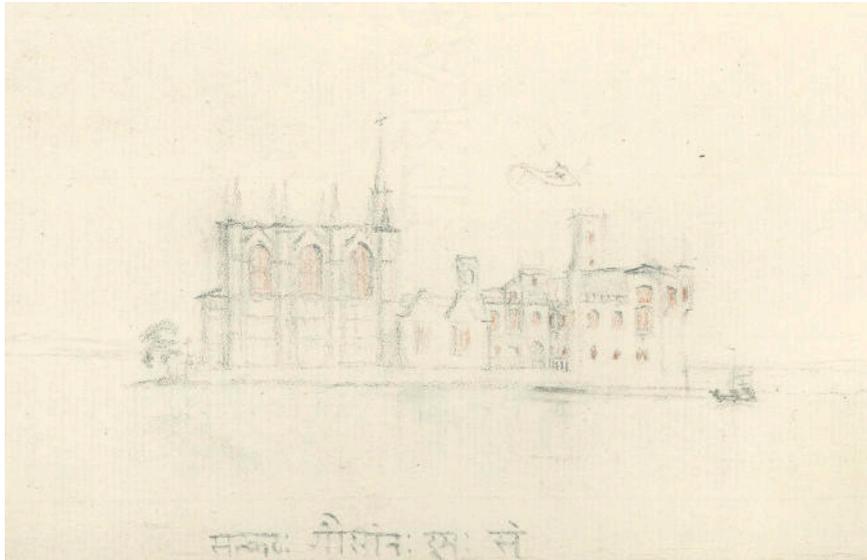


Abb. 57 Friedrich Wilhelm (IV): Kälberwerder in der Havel, „Sankt Georgen im See“ (in Devanagari) mit der Kapelle (Ausschnitt), 1814/1816, Bleistift (SPSG, GK II (12) II-2-Bf-4) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)



Abb. 58 J. Gauberte nach K. Kolmann: Kirche in Alexandria bei Peterhof, 1837, Stich (Foto: nach Gedenkbuch oder Monatskalender für 1838, Sankt Petersburg 1837)

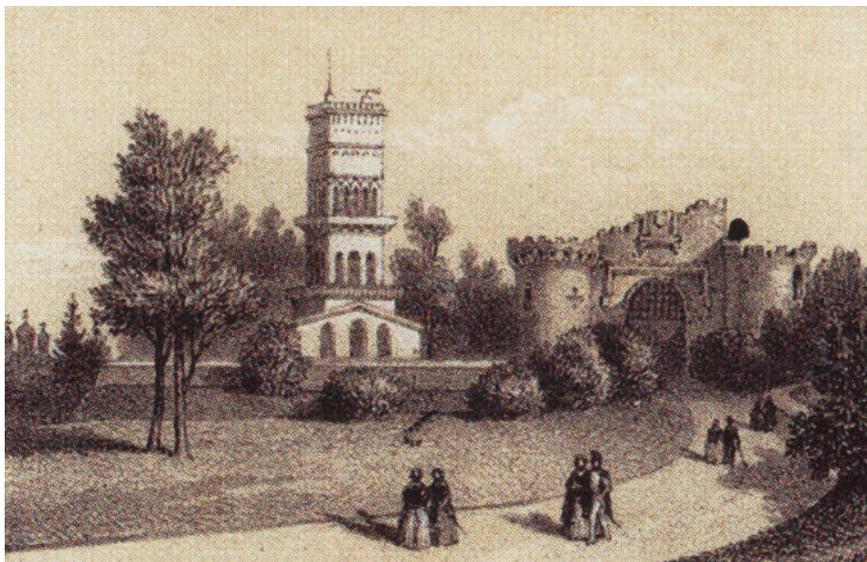


Abb. 59 Unbekannter Künstler: Weißer Turm in Zarskoe Selo (Ausschnitt), um 1850, Lithographie (Foto: Privatsammlung)

Zu weiteren Gliedern derselben verbindenden Erinnerungskette muss man wohl auch Wilhelms Babelsberg [→] und Alexandrines Cottage in Heiligendamm, Stolzenfels und schließlich den Kölner Dom zählen. Dass die gesamte Gestaltung Alexandrias in diesen Gedankenkreis gehört, beweist auch der Satz aus dem Brief des Prinzen Karl an den Vater, wo er Cottage als „eine Art Pfauen Insel“⁹⁵ bezeichnete.

Für Russland hatte all dies eine weitreichende Bedeutung.⁹⁶ Die von der Romantik ausgehende Ergründung der Gotik fiel hier nicht zufällig mit dem Jahr des denkwürdigen Festes der Weißen Rose, der Vollendung des Cottage und der Entstehung der Kapellen-Entwürfe zusammen. Stets wurde behauptet, der Gotikkult auf russischem Boden sei nichts anderes, als die Antithese des offiziellen „Kasernenstils“ und „Antipode des speißigen Praktizismus des Nikolaus-Regimes“, demzufolge also Ausdruck des „Protestes gegen die Nikolaus-Reaktion“.⁹⁷ Übersehen wurde dabei, dass der Initiator dieses Stiles de facto kein anderer als der „Hauptreaktionär“ selbst war. Durch ihn und mit ihm aber auch diejenige, die er „sein zweites ‚ich‘“ und „Glück seines Lebens“ nannte, und mit ihr der „Oberschwärmer“ und architektonische Inspirator der ganzen „Ketten-Gemeinschaft“ – ihr großer Bruder. Denn gerade auf Wunsch von Nikolaus – noch vor seiner Thronbesteigung und ein Jahrzehnt vor der allgemeinen Verbreitung der Mittelaltermode in Russland – entstanden die ersten Bauten der romantischen Neogotik in Zarskoje Selo, die ohne Teilnahme des preußischen Schwagers des Bauinitiators und zugleich Bauherrn Alexander I. ebenfalls kaum denkbar sind. Der Weiße Turm (Abb. 59) und „Frau Minnetrosts Warte“ [→] [GK II (12) V-1-D-4] sind nur ein Beispiel für solche möglichen Parallelen, bzw. Inspirationsquellen.

Ebenso das Cottage und die Kapelle in Peterhof waren nicht, wie immer wieder behauptet wird, im Zuge der Gotikmode geschaffen worden – noch im Januar desselben Jahres 1829 fand sie in der russischen Presse eine entschiedene Ablehnung. Im Gegenteil: diese Bauten waren es, die dieser Mode auf russischem Boden erst den mächtigen Anstoß gaben, sie hoffähig machten und gleichsam offiziell absegneten.⁹⁸ Ein ähnliches Bild der Vorreiterrolle des Kaiserhauses für die stilistische Orientierung der russischen Architektur gewinnt man bei näherem Betrachten auch für das nächste Jahrzehnt.

„ANTIKES“ PETERHOF

Über das Scheitern der Schinkelschen wie eigenen Oriandavision sicher enttäuscht, ließ sich der Kronprinz in seiner „Projektmacherei“ nicht bremsen. Für jedes nächste Bauvorhaben im „göttlichen Peterhof“ schien er – wie im „göttlichen Sanssouci“ – eine Idee parat zu haben. Nicht nur eines, wie er der Schwester 1838 versprach, sondern mehrere von ihm inspirierte, ja ersonnene Häuser „in kleinstem Maßstab“ erblickten tatsächlich das Licht der Welt im erweiterten „Peterhofer Siam“, unweit vom gotischen Alexandria.

Diese kleinen, in Grün und Blumenpracht eingebetteten romantischen Oasen in dem weitläufigen see- und inselreichen Gelände, die ebenso gut unter dem Himmel Italiens wie in Charlottenhof liegen könnten, sind fest und ausschließlich mit dem Namen Andrej Stackenschneider (1802–1865) verbunden, seit Ende der 1830er Jahre einer der bevorzugten Architekten Nikolaus' I. Schon visuell ist die Verwandtschaft dieser Neuschöpfungen mit den Potsdamer Bauten auffallend. Skizzen des Kronprinzen in Wort und Bild, wie auch danach ausgeführte und nicht ausgeführte Projekte von Schinkel und seinen Schülern, belegen jedoch Friedrich Wilhelms geistige Urheberschaft mit solcher Deutlichkeit, dass für Stackenschneider – ohne im Mindesten seine großen Verdienste als einfühlsamer und in hohem Maße sachkundiger Meister zu schmälern – hier „lediglich“ die Rolle des talentvollen Interpreten bleibt – ähnlich wie im Fall der Alexandersäule.

Wie Friedrich Wilhelm in eigenen Skizzen, so verfährt im Grunde genommen auch Stackenschneider bei seinem gewandten Kombinieren aller ihm gut bekannten Bauelemente der pompejanischen, griechischen und italienischen Renaissance-Architektur. Seine unbestrittene Begabung wie seine eigenen während der Studienreise 1837/1838 gemachten Erfahrungen, der seine Leistungen und Innovationen zugeschrieben werden,⁹⁹ waren dabei gewiss hilfreich, aber – zumindest im Falle der Peterhofer Bauten und Orianda – nicht primär. Wenn auch der „neogriechische“ oder „italienische Geschmack“, wie er in Russland bezeichnet wurde, in diesen Jahren europaweit „in der Luft lag“ und in den Focus der Architekten und Dekorateure rückte, verband der kürzeste Draht Russland jedoch mit Preußen, wo durch das Meilensteinwerk in Gestalt des Hofgärtnerhauses mit dem Komplex der Römi-



Abb. 60 T. Wright nach G. Dawe: Kaiser Nikolaus I. von Russland, 1826, Radierung (Foto: Privatsammlung)



Abb. 61 Pjotr Sokolow: Kaiserin Alexandra Fjodorowna von Russland, um 1830, Aquarell (SPSG, GK II 8072, seit 1945 verschollen) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

schen Bäder diesem „Geschmack“ 1829 ein entscheidender Anstoß gegeben wurde. Und darüber hinaus gab es hier einen aus der eigenen Familie – einen zügellosen und freigiebigen „Projektmacher“, – der durch den großen Meister Schinkel und seine Schüler den überzeugenden Beispielen dieses „Geschmacks“ zum Leben verhalf und nach Russland vermittelte. So sollte es nicht wundern, dass die zum Allgemeingut gewordenen antikisch-italienischen Urquellen der Stackenschneider-Bauten – zumindest im ausgesprochen privaten „Peterhofer Siam“ – durch das Prisma von Friedrich Wilhelms Verständnis und Verarbeitung dieser Quellen in Erscheinung traten.

Dies betrifft, wenn auch in verschiedenem Maße, fast alle in den Jahren 1840 bis 1850 entstandenen Bauten im Kolonisten- und Wiesenpark, angelegt seit 1837 auf Befehl des Kaisers oberhalb der alten, am Meer liegenden Peterhofer Residenz. In ihren Grundelementen sind sie alle miteinander verwandt und haben letztendlich ihre Wurzel in der architektonischen Ideenwelt Friedrich Wilhelms.¹⁰⁰

Dies zu belegen ist meistens schwierig. Wie auch im Kontakt mit seinen eigenen Baumeistern, verlief hier fast alles im Mündlichen. Nur selten findet man knappe Hinweise im nicht komplett erhaltenen Briefwechsel oder in lapidaren Anweisungen bzw. eigenhändigen Entwurfskorrekturen des



Abb. 62 K. W. Wach: Friedrich Wilhelm IV., Öl auf Leinwand (SPSG, GK I 30022) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek, Roland Handrick)



Abb. 63 J.-B. Arnout d. Ä.: Mariinski (Leuchtenberg)-Palast in St. Petersburg, 1840/1850, Farblithographie (Foto: Privatsammlung)

Kaisers. Zwischen den Zeilen lässt sich jedoch Friedrich Wilhelms „Hintergrundtätigkeit“ deutlich ablesen.

Maßgebend war hier natürlich grundsätzlich der klar formulierte Wille des Bauherrn (Abb. 60),¹⁰¹ der sich seinerseits nach Vorlieben und Sehnsüchten seiner Charlotte orientierte (Abb. 61). Diese aber hatte ihren bauwütigen Bruder mit seinen realisierten und unrealisierten Plänen im Hintergrund, die für sie nicht allein schöne Architekturobjekte, sondern vielmehr ein Lebensgefühl, ein Stück Heimat waren. Daraus kristallisiert sich deutlich die wechselseitige, von der ersten Idee bis zum Endergebnis führende Verbindungskette heraus: Friedrich Wilhelm – Charlotte – Nikolaus – Architekt, wobei dem ersteren die vielfach ausgeübte und bewährte, innerhalb der Familie anerkannte und auch gefragte Rolle des Ideengebers und kundigen, aus dem Hintergrund begleitenden Beraters zufiel. Nur so versteht man die Gewichtung in diesem gleichsam emotionalen wie formalen Gefüge. Und nur die Kenntnis der verborgenen Kanäle der Baugeschichte eines jeden Vorhabens, der in vielerlei Quellen verstreuten indirekten Hinweise sowie ein visueller Vergleich erlauben es miteinander, die Lücken zwischen den spärlichen Fakten zu füllen und aus der Logik des größeren Kontextes vorsichtige Rückschlüsse zu ziehen.

SERGIEWKA

Exemplarisch dafür und chronologisch an erster Stelle kann die Planung von Sergiewka stehen – eines Landgutes am hohen Meeresufer unweit von Peterhof. Hier sollte als Hochzeitsgeschenk für die älteste Tochter des Kaisers, Maria, zusätzlich zum Stadtpalast ein Landhaus entstehen. Mit dem gleichzeitigen Bau der beiden wurde Andrej Stackenschneider beauftragt. Sein erster signierter Entwurf für Sergiewka lag im Mai 1839 vor. Am 4. Juni, nach Korrekturen des Kaisers, wurde der zweite zur Ausführung genehmigt.¹⁰² In keiner der russischen bis jetzt bekannten Quellen fällt in diesem Zusammenhang irgendein anderer Name als der von Stackenschneider, weshalb seine Autorschaft nie bezweifelt und seine angeblich innovative, ja bahnbrechende Leistung hochgepriesen wird: Mit diesem Bau „habe Stackenschneider ein neues Kapitel nicht allein in seinem Schaffen, sondern in der russischen Architektur der 1830–1840er Jahre geschrieben“¹⁰³, so das einstimmige Fazit aller Forscher.

Korrekt ist indes in diesem Satz alles bis auf den Namen des Erneuerers Stackenschneider, dem die Namen seines preußischen Kollegen Friedrich August Stüler sowie des preußischen Kronprinzen als Ideengeber und damit Urheber dieses neuen Kapitels zur Seite gestellt sein sollten.

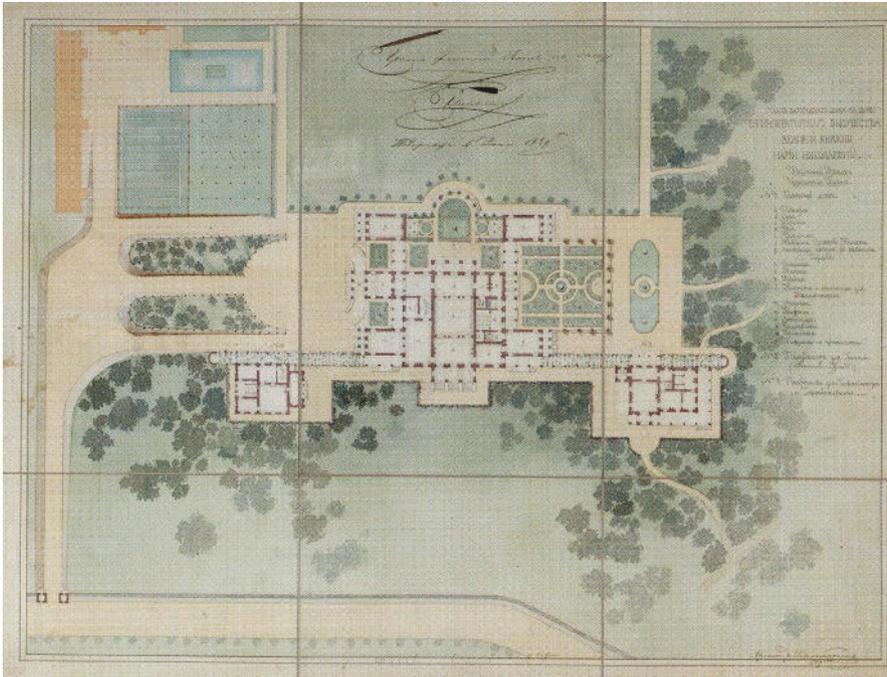


Abb. 64 Andrej Stackenschneider:
Grundriss des Landhauses Sergiewka.
Der erste, später um die Seitenflügel
reduzierte Entwurf, 1839, Feder, aquarel-
liert (Staatliches Museum für Geschichte
Sankt-Petersburgs, I-A-5047-н)
(Foto: nach Wasiljewa/Schitortschuk/
Kirikowa 2006)

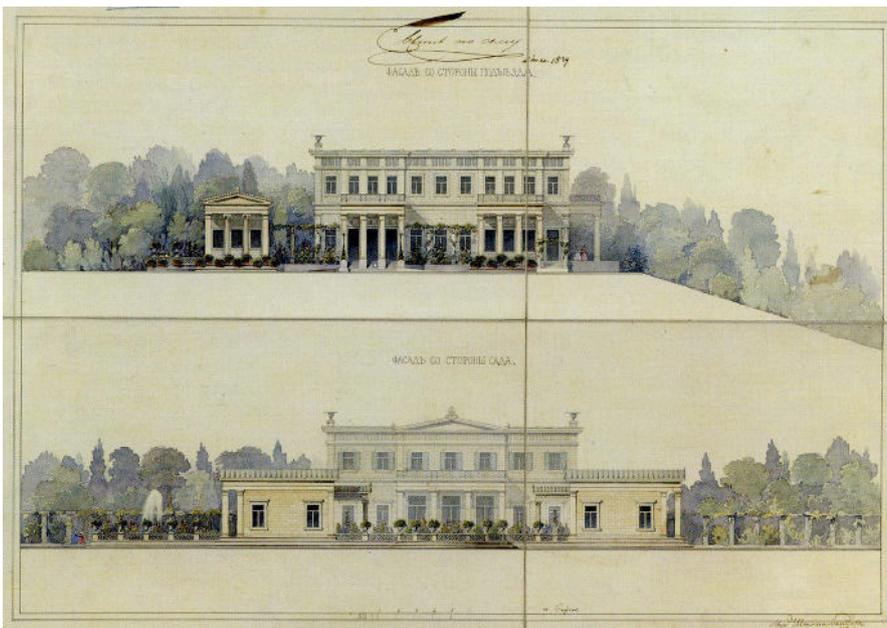


Abb. 65 Andrej Stackenschneider:
Entwürfe der Seitenfassaden des Land-
hauses Sergiewka, 1839, Feder,
aquarelliert (Staatliches Museum für
Geschichte Sankt-Petersburgs,
I-A-5045-н)
(Foto: nach Wasiljewa/Schitortschuk/
Kirikowa 2006)

Der Versuch, die Vorgänge zu rekonstruieren, ergibt Folgendes. Im Juli 1838 kam die Kaiserin mit der jüngeren Tochter über München nach Kreuth, offiziell zur Kur, insgeheim aber zum Sondieren der Heiratsmöglichkeit ihrer Ältesten Marie mit dem Herzog Max von Leuchtenberg. Das preußische Kronprinzenpaar, bestens in alle Familienpläne eingeweiht, war ebenfalls dort. Am 1. September fuhr man hoffnungsvoll auseinander. Ende Oktober war Max schon in Petersburg und vier Tage danach war seine Ehe mit Marie entschieden. Bereits einen Monat vor der Verlobung, am

15. November, beschloss Nikolaus, das Landgut Sergiewka für den erwähnten Sommersitz des künftigen Paares zu erwerben, was am 1. Januar 1839 besiegelt wurde. An Stelle der Naryschkin-Datsche sollte hier ein Neubau entstehen – möglichst schnell und gleichzeitig mit dem opulenten Stadtpalast am Isaakplatz (Abb. 63). Am 1. März 1839 wurde die Aufsicht über die Errichtung des letzteren einer angesehenen kompetenten Baukommission übertragen, die Leitung und Projektierung der beiden Neubauten aber dem damals kaum bekannten Andrej Stackenschneider anvertraut.



Abb. 66 *Unbekannter Künstler: Landhaus Sergiewka von Osten, 1840/1850, Farblithographie nach Aquarell (Staatliches Historisches Museum, Moskau) (Foto: Privatsammlung)*



Abb. 67 *Unbekannter Künstler: Landhaus Sergiewka von Südwesten, 1840, Farblithographie nach Aquarell (Staatliches Historisches Museum, Moskau) (Foto: Privatsammlung)*

Das unglaubliche Tempo, in dem die beiden so umfangreichen und verschiedenen Projekte zu realisieren waren (zum Sommer 1842 sollten beide fertig werden), dürfte, so ist anzunehmen, den noch wenig erfahrenen Baumeister überfordert haben. Dazu kamen noch permanente Änderungswünsche der anspruchsvollen Auftraggeber. Zu bewältigen war all dies nur mit Hilfe eines großen, fachkundigen Helfer-Kommandos. Und – wie es bei näherem Blick einleuchtend wird – nicht ohne tatkräftige richtungsweisende Unterstützung aus Preußen.

Bereits 1997 wurde die Existenz eines Sergiewka-Projektes von Friedrich August Stüler belegt.¹⁰⁴ Da von diesem Projekt ansonsten jede Spur fehlt,¹⁰⁵ ist es jedoch schwierig, über dessen Verhältnis zu Stackenschneiders Entwurf zu urteilen. Vorstellbar ist jedenfalls, dass Stüler während seines Aufenthalts in Petersburg seit Spätsommer 1838¹⁰⁶, gleich nachdem die Ehe der Großfürstin Marie und der Erwerb von Sergiewka eine beschlossene Sache war, vom kaiserlichen Kabinett, wenn nicht vom Kaiserpaar selbst, in dieser Angelegenheit

angesprochen wurde oder sich angesprochen fühlte. Die Empfehlung von Schinkel, der vielleicht als erster angefragt wurde und selbst als Entwerfer wegen Überlastung nicht in Frage kam (selbst das Orianda-Projekt war immer noch nicht fertig), durfte dabei als beste Visitenkarte gelten.¹⁰⁷

In den ersten Monaten des folgenden Jahres kann Stülers Vorschlag in Petersburg eingetroffen und – wohl zum Anpassen an die örtlichen Verhältnisse wie möglicherweise zur stets versuchten Reduzierung der Baukosten – an Stackenschneider übergeben worden sein. Ergebnis dieser Arbeit war vermutlich der erste vom Architekten signierte Mai-Entwurf, der nach Korrekturen des Kaisers und der künftigen Nutzer am 4. Juni 1839 zur Ausführung freigegeben wurde.

So würden sich sowohl das Schicksal des Stüler-Projektes als auch die erstaunliche Schnelligkeit der Fertigstellung der detailliert ausgearbeiteten Entwürfe des schon mit dem riesigen Stadtpalast überlasteten Stackenschneider erklären. Bewegte sich zudem der Stadtpalastentwurf in sog. „italienisch-griechischem Renaissance Geschmack“ architektonisch im Rahmen des Konventionellen, wenn auch unter Verwendung der modernsten technischen Errungenschaften, so war der Typus der Leuchtenberg-Villa prinzipiell neu – nicht nur für Stackenschneider, sondern für die russische Baupraxis insgesamt. Die „Verantwortung“ dafür darf man aber wohl letztendlich nicht einmal direkt bei Stüler, sondern bei dem bauwütigen Onkel der künftigen Besitzerin suchen, der im Vorfeld der Projektentstehung zweifellos vom Architekten konsultiert wurde. Der Vergleich seiner mit Sergiewka in Verbindung gebrachten Skizze [GK II (12) IV-A-47] mit den Entwürfen Stackenschneiders¹⁰⁸ und den zeitgenössischen Ansichten macht dies anschaulich (Abb. 64–67). Die Flüchtigkeit der in sichtlicher Eile hingeworfenen und von fremder, aber wohl zeitgenössischer Hand beschrifteten Sergiewka-Skizze Friedrich Wilhelms lässt vermuten, dass sie unmittelbar beim beratenden Gespräch mit Stüler entstand und überhaupt die erste, wenn auch sehr allgemein formulierte Idee des Baus war, welche dem preußischen Onkel für seine Nichte vorschwebte und die letztlich, wenn auch modifiziert und im Detail verfeinert, Realität wurde.

Die Skizze gibt nicht mehr als die Leitform, die Richtschnur des angedachten Baus mit Grundelementen des antiken Hauses oder einer pompejanischen Villa vor, „die Fried-



Abb. 68 Luigi Premazzi: Landhaus Sergiewka von Westen, 1850, Aquarell und Gouache über Bleistift (Auktionshaus Griesebach, Auktion Nr. 247, 25.11.2015, Lot 278)

rich Wilhelm in diesen Jahren, erst mit Schinkel, dann mit Persius fast bei jeder sich bietenden Baugeslegenheit verfolgte.¹⁰⁹ Stüler hatte wohl nun die Aufgabe, „die Vernunft hinein zu bringen“.¹¹⁰ Von den zukünftigen Hausherrn konnte des Onkels „antike“ Idee nur begrüßt werden (vom Herzog, der selbst Besitzungen in Italien besaß und entsprechende Vorlieben teilte, wie auch von Maria, die zusammen mit der Mutter bereits 1837 von Orianda-Träumen „angesteckt“ war). Stackenschneiders Aufgabe dürfte seinerseits in der Entwicklung und Anpassung der in Stülers Entwurf erarbeiteten Idee an die Ortsverhältnisse wie auch an die finanziellen Forderungen des Auftraggebers bestanden haben, was der Architekt mit hoher Professionalität und Einfühlungsvermögen glänzend bewältigte.¹¹¹

Was die prächtige „pompejanische“ Innendekoration der Villa betrifft, so blieb wohl auch sie, wie Eva Börsch-Supan auf Grund des Zeugnisses Ferdinand von Quasts mit Recht vermutet¹¹², nicht ohne Teilnahme oder zumindest Einfluss des auf diesem Gebiet besonders versierten Stüler. Es gibt auch Gründe, die Beteiligung von Persius zu vermuten (dies gilt auch für den Zarizyn Pavillion – S. u.). Wofür, fragt man sich, hatte der erstere sonst im Oktober 1843 vom russischen Kaiser den St. Stanislaus-Orden 2. Klasse und der letztere den St. Annen-Orden 3. Klasse erhalten?¹¹³ (Die gleichzeitige Auszeichnung des „Garten-Direktors Lenné zu Potsdam“ mit dem St. Wladimir-Orden 4. Klasse deutet im Übrigen auch auf dessen – offensichtlich beratende – Beteiligung bei der Gestaltung der dazugehörigen Peterhofer Gärten).

So entstand am kühlen Finnischen Meerbusen die reizvolle „antike“ Villenanlage – voll und ganz im Geiste Friedrich Wilhelms, aber in einem Maßstab, von dem dieser, zumindest als Kronprinz, nur träumen konnte. Ansonsten finden sich dort alle im Sinne seiner Skizze gewandt komponierten Bausteine der zahllosen römisch-pompejanischen Variationen, die im Komplex der Römischen Bäder bereits zum Teil erprobt wurden: ein kubischer Kern samt Atrium und der verglasten Dachöffnung im Zentrum mit frei darum herum gruppierten Räumen, durch Säulenportiken getragene offene Terrassen, Loggien, von rankendem Grün umwundene Pergolen und Lauben, Skulpturen in den Wandnischen, eingemauerte antike Originale wie in Glienicke, giebelbekrönte Propyläen-„Tempelchen“, Innenhöfe, Galerien und Hermen, aber auch albanische Gitter, halbrunde Terrassen, Exedrabänke, Fontänen und echte antiken Mosaikfußboden-Fragmente. Und an den Mauern der beiden Säulentempelchen, die eine Art Propyläen an der Gartenseite bildeten, wurde wohl gar eine direkte Nachahmung der Ädikulen aus dem Erinnerungsgärtchen der Römischen Bäder platziert [GK II (12), II-1-Cg-87] – nur diesmal nicht mit den Büsten Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise, sondern der Eltern Maria Nikolaewnas.¹¹⁴ Gut möglich, dass auch Skulpturen im Garten (u. a. „Camillo“ von Ch. D. Rauch und eine Kopie der von Friedrich II. erworbenen antiken „Knöchelspielerin“, die auf einem neu aufgetauchten Aquarell entdeckt werden konnten (Abb. 68), zu den Gaben des Königs zu zählen sind, wie es mehrfach auf der Zarizyn-Insel der Fall war.

Über den tatsächlichen Urheber all dieser angeblichen Erfindungen Stackenschneiders¹¹⁵ darf kaum ein Zweifel bestehen. Eine zusätzliche Quelle ist zudem in den *Architektonischen Entwürfen* von Schinkel zu vermuten. Darauf weist u.a. die Ähnlichkeit der Nordfassade von Sergiewka samt den charakteristischen Vasen auf dem flachen Dach mit dem Entwurf Schinkels für Krzeszowice hin.¹¹⁶ Ob diese Quelle von Stüler oder von Stackenschneider selbst zu Rate gezogen wurde, muss offen bleiben.

Was aber den unsichtbaren Spiritus rector des Ganzen betrifft, so konnte dieser, frei von jeglichen Urheberambitionen, seine kindliche Freude daran haben, als er am 24. Juni 1842¹¹⁷ die feierliche Einweihung seines ersten „russisch“-pompejanischen Traumes erleben durfte, „welches ein Weltwunder“, „das Etonnanteste in der Art, was hier entstanden ist“, wie er im Brief an seine Frau versichert. Mehr verspricht er ihr mündlich zu beschreiben, „wenn es überhaupt möglich ist eine Idee von der Féerie zu geben“.¹¹⁸

EIN ZWEITES „SIAMESISCHES PAAR“: ZARIZYN-INSEL – CHARLOTTENHOF

Im gleichen Brief erzählt Friedrich Wilhelm seiner Frau von den anderen „neuen Schöpfungen“ in Peterhof, die „so außerordentlich im Ganzen, wie theilweis im Einzelnen sind, daß das eigentlich gar nicht zu sagen ist. Hinter dem Schloßgarten herum haben sich die 2 Stadttheile vereinigt mit charmanten Straßen, Häusern und Promenaden. Drüber u auch in's Land hinein sind die Sümpfe trocken gelegt u. Park geworden [...]. Überall sind Wasserbecken, Wasserfälle, Canäle, Alleen etc., wo sonst kein Mensch gehen konnte. Es ist das Alles ein Wunder.“¹¹⁹

Ein noch größeres Wunder wäre für ihn zu erfahren, dass in den nächsten Jahren hier eines nach dem anderen seine eigenen architektonischen „Patenkinder“ das Licht der Welt erblicken sollten.

Eines von ihnen konnte er schon jetzt sehen, freilich zunächst nur auf dem Papier – wiederum in den Entwürfen Stackenschneiders. Kurz nach der Abreise des preußischen Königs in die Heimat am 3./15. Juli 1842 begann der Architekt den Bau des Zarizyn-Pavillons¹²⁰, der als ein für ihn „typischer

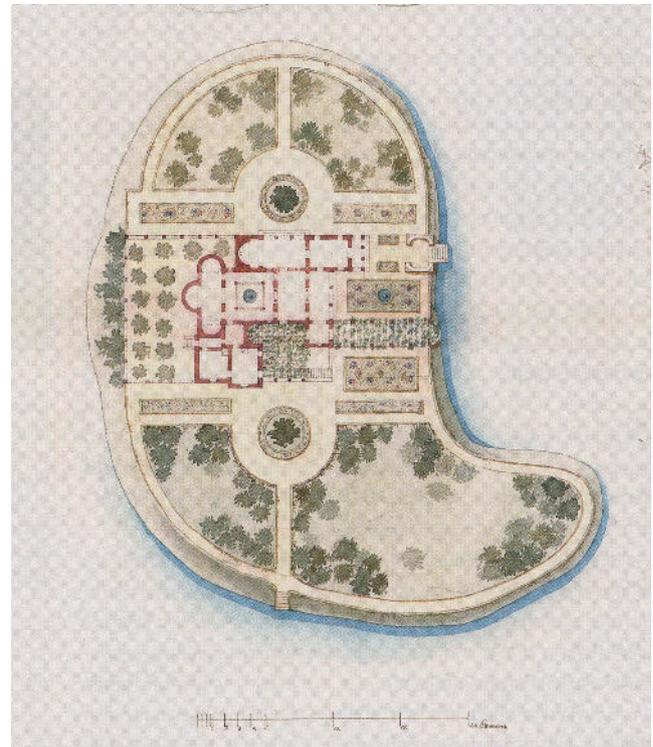


Abb. 69 Andrej Stackenschneider: Generalplan der Zarizyn-Insel mit Pavillon, 1839, Feder, aquarelliert (GMS Peterhof) (Foto: nach Ausst. Kat. Stackenschneider 1977)

Bau“ gilt, in dem er – so die Biographen – „den neuen Typus eines Landhauses schuf, deren Besonderheiten die Asymmetrie der Baukörper, Verschiedenheit der Fassaden, ihre originale Lösung seien“, was „seine Arbeit weit vom antiken Prototyp entferne.“¹²¹ Und, muss man hinzufügen, so nah an den Komplex der Römischen Bäder rückte, dass ihre enge Verwandtschaft augenfällig ist. Die vielfache Bestätigung findet sich beim näheren Vergleich der Pläne¹²² und Details sowie in den schriftlichen Zeugnissen.

Es sieht so aus, dass Charlottes Orianda-Wunsch (ohne erbetene Vorschläge aus Berlin abzuwarten, die noch „doller“ auszufallen drohten, als sie befürchtete) den Kaiser auf eine neue, für ihn typische Überraschungsidee brachte. Im Zuge der 1837 von ihm in Angriff genommenen Neugestaltung des Sumpfgebietes südlich der alten Peterhofer Anlagen, die Friedrich Wilhelm als „ein Wunder“ bezeichnete, ließ Nikolaus den sogenannten Kolonistenpark mit zwei künstlichen Inseln in einem großen Teich anlegen.¹²³ Eine davon sollte ein Geschenk an seine Frau werden, das ihre innigsten heimatischen Sehnsüchte ansprach. Dies betraf zweifellos die gesamte Gestaltung der Insel – angefangen von ihrem Grundriss, der in der Silhouette beinahe den der Pfaueninsel wiederholt (Abb. 69).

Es wurde bereits erwähnt, dass Charlotte und Nikolaus während ihrer Verlobungszeit im Herbst 1815 auf der Pfauen-

insel ihre schönsten gemeinsamen Stunden verbrachten. Hier dürften zwischen ihnen die entscheidenden Worte gefallen sein. Einen Hauch davon bewahrt ein ebenfalls bereits erwähntes, sicher in jenen Tagen entstandenes gemeinschaftlich gefülltes Blatt in Friedrich Wilhelms Zeichnungssammlung, auf dem gleichsam als Beschwörungsformel die „liebe Pfaueninsel“ mit „Ich liebe Sie“ in deutsch-russischem Schrift-durcheinander erscheint [GK II (12) VIII-A-11]. Das vertraute „Ruinenschlösschen“, in recht unbeholfener Zeichnung (wohl von Charlottes Hand) dazugefügt, wird später in einem Elfenbein-Modell – „96 mal nach der wirklichen Größe verkleinert“ – als besonderes Heiligtum unter anderen Erinnerungsreliquien in Charlottes Cottage aufbewahrt.¹²⁴ Zur heiligen Familientradition für Charlottes Brüder wurde es nach ihrer Abreise, auf der Pfaueninsel alljährlich den Geburtstag der Schwester zu begehen. Und Nikolai versprach in den Briefen an seine Braut schon 1816, in ihrer neuen Heimat eine zweite Pfaueninsel zu schaffen.¹²⁵ Als „eine Art von Pfauen Insel“, wie sich nun herausstellt, war auch zunächst Alexandria gedacht. Die neugeschaffene Insel im Kolonistenpark sollte nun wohl Nikolais Versprechen diesmal wörtlich einlösen. Nur dass anstelle des mittelalterlichen Gepräges des Prototyps (Pfaueninsel-schlösschen) und seiner Abwandlung in Alexandria (Cottage) hier die antike Welt entstehen sollte.

Hier und nicht im fernen Taurien sollte jene „kleine Möglichkeit“ Wirklichkeit werden, von der Charlotte im Brief an Friedrich Wilhelm sprach – in der Art des von ihr so ausdrücklich gewünschten „Siam zum bewohnen“, was nichts anderes bedeutete, als ihres Bruders „Gärtner Häuschen zu wiederholen“. Die Sehnsucht nach dem gesegneten Land, zugleich aber auch nach der Heimat, die das Häuschen verkörperte, schlummerte schon lange in ihrem Herzen. Dies klingt u. a. im zitierten Brief von 1829 an, in dem sie neben dem Entzücken über das „most delightful“ Cottage gesteht: „An Siam mussten wir auch oft denken, u. doch weiß keiner warum, denn Lage, Einrichtung, Bauart ist doch gerade tout au contrair das Gegenteil. Ich hoff – Sie verstehen mir?“¹²⁶

Verstanden haben der Bruder wie der Mann. Für den Letzteren kam nun die Stunde, dies sichtbar zu machen. Dass der Bruder seinerseits die Stunde gekommen sah, seine Versprechung von 1838 einzulösen, für die Schwester „einen kleinen Entwurf des Planes für solch Haus in kleinstem Maß-



Abb. 70 August Wilhelm Schirmer: Blick in das Impluvium der Römischen Bäder bei Charlottenhof, 1837, Aquarell, Deckfarben (SPSG, GK II (5) 2718) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

stab, so gering, daß es mit dem Gärtchen noch nicht die Größe des Terrains meiner Siamer Bauten am Gärtnerhaus mit Gärtchen einnahme“ zu zeichnen, kann man als höchst wahrscheinlich annehmen.¹²⁷ Dass aber nichts anderes als gerade seine Siamer Bauten – in vertrauter „lieber Ruhe von Sanssouci“ getestet und für mehr als gut befunden – ausdrücklich gewünscht wurden, ist auch klar. Außerdem lagen sie in fertigen Entwürfen griffbereit vor, während man sich mit neuen Fantasien des „Siam-house Architekten“ auf unsicherem Terrain bewegte, was der Orianda-Fall gerade schmerzlich bewiesen hatte.

Tatsache ist jedenfalls, dass die erbetenen Charlottenhofer Pläne spätestens im Frühling 1839 in Petersburg eintrafen.¹²⁸ Der russische Gesandte Ribaupierre wird zudem im März 1839 gebeten, die publizierten Zeichnungen „der bekannten Architekten“ in Berlin zu besorgen, was im April, zeitgleich mit dem zitierten Brief Charlottes über die „kleinere Möglichkeit“, erfolgte.¹²⁹ Neben Schinkels *Werken der Höheren Baukunst* gehörten hierzu die letzten Hefte seiner *Architektonischen Entwürfe*, wie auch Wilhelm Zahns „pompejanisches“ Ornament-Werk¹³⁰ – beides vom kaiserlichen Hof ohnehin abonniert und von Gropius regulär geliefert.¹³¹

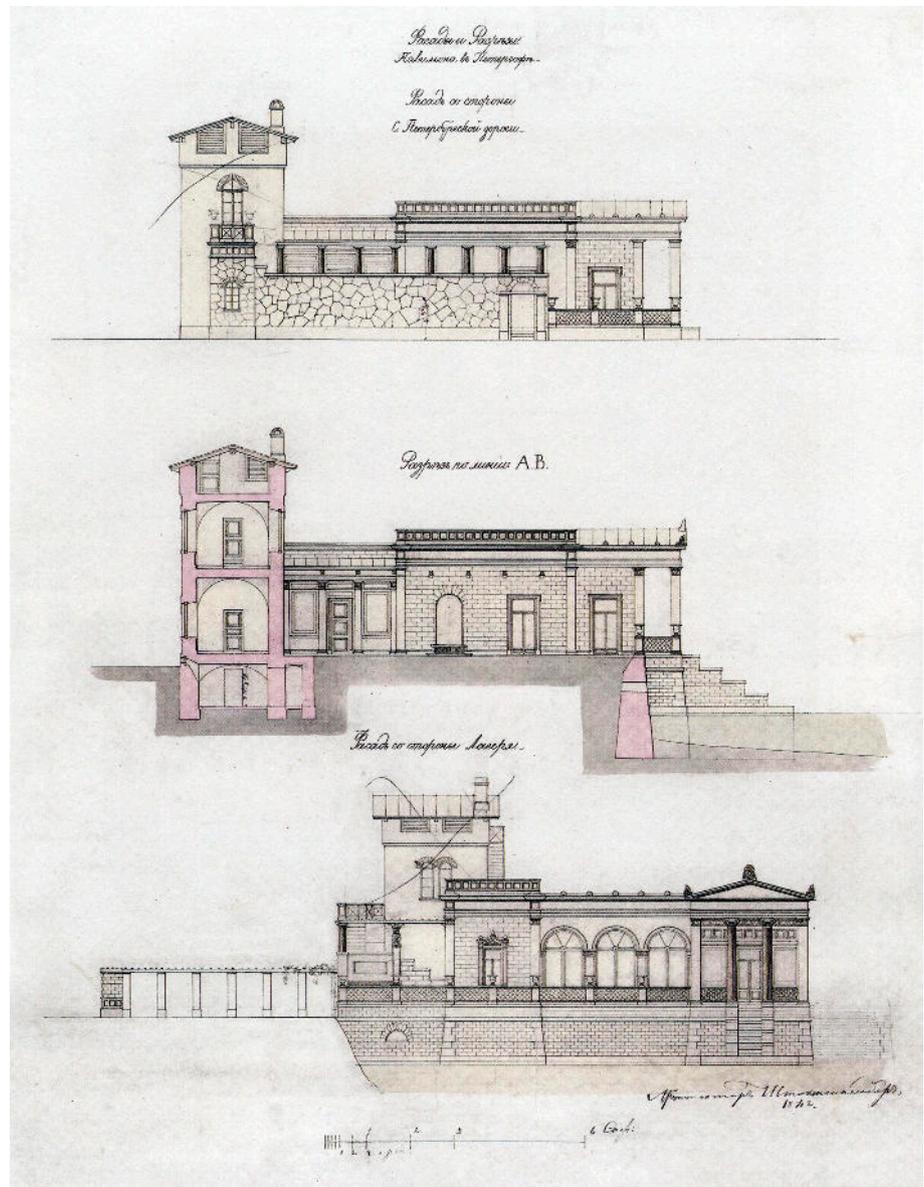


Abb. 71 Andrej Stackenschneider:
Fassaden und Schnitt des Zarizyn-Pavilions, 1842, Feder (GMS Peterhof)
(Foto: nach Ausst. Kat. Stackenschneider 1977)

Der 1839 mit dem Bau beauftragte junge Stackenschneider wurde aber Ende 1837/1838 zunächst auf die vom Kaiser geförderte Studienreise nach Westeuropa geschickt, wo er auf dem Weg nach Frankreich und Italien nicht nur Möglichkeit, sondern sicher den allerhöchsten Auftrag hatte, die Charlottenhofer Neubauten eingehend zu studieren. Charlotte selbst könnte schon im Sommer 1838 die kolorierten Innenraum-Schnitte – Originale von Persius¹³² – und möglicherweise auch die Wiederholungen der Aquarelle der künftigen Römischen Bäder von August Wilhelm Schirmer (Abb. 70) nach Petersburg mitgenommen haben.

So darf es nicht wundern, dass der erste, 1839 datierte Entwurf von Stackenschneider¹³³ nichts anderes als eine Paraphrase des Charlottenhofer Gärtnerwillen-Komplexes ist, kom-

binert aus den gleichen Elementen eines „italienischen Landhauses am See“, aus welchen Friedrich Wilhelm jahrelang immer wieder neue Formationen dichtete. Selbst eine Gondel, mit der Schinkel auch seine Villenansicht in den *Architektonischen Entwürfen* belebt und die Friedrich Wilhelm ebenfalls in seine Zeichnungen einbringt, findet sich zunächst auf zwei Blättern von Stackenschneider¹³⁴ und später, in Natura, auf dem Teich vor der Zarizyn Insel.

Alle dem Typus der antikisch-italienischen Villa am Wasser verpflichteten gestalterischen Prinzipien des Zarizyn-Baus, seine Verschmelzung mit dem Garten und der weiten Landschaft, die für Russland, wie auch in Sergiewka, gänzlich neu waren und als Stackenschneiders herausragende Innovation gepriesen werden, wurden in Wirklichkeit vom Bauherrn vor-

gegeben, aus dem Römischen Bäder-Komplex übernommen und lediglich, wenn auch mit großem Verstand, Einfühlungsvermögen und Detailkenntnis, neu arrangiert. Bedenkt man zudem, dass Stackenschneider zu gleicher Zeit schon zwei große dringende Projekte für Maria Nikolaewna zu bewältigen hatte, wird es noch einleuchtender, warum es auch kaum denkbar war, dass er all diese perfekt ausgearbeiteten Aufgaben aus eigener Kraft erledigte.

Dem ersten Entwurf folgten 1840 zwei weitere, die die veränderte Lage des Baus zeigen (er wird, wie in Charlottenhof, von der Mitte der Insel direkt ans Wasser gerückt) und in denen die Elemente des Charlottenhofer Plans an die Topographie des Ortes angepasst und neu kombiniert werden. Überdeutlich – in den Bleistiftkorrekturen, knappen Bemerkungen, Verordnungen wie auch „zwischen den Zeilen“ – zeichnet sich dabei die bestimmende Rolle des Bauherrn ab. Kein Zweifel, dass diesem bei allen Entscheidungen dabei die Potsdamer Siam-Bilder vor Augen standen – war es hier doch das Hauptziel, an die Heimat erinnernde Wunschkonstruktionen Charlottes zu verwirklichen. Wie maßgeblich der „Federico Siamese Architetto“ am Vorbild Charlottenhof [→] beteiligt war, ist aber bekannt. Dass bei dem Projektierungs- und Bauprozess in Peterhof die Beratungen mit ihm ebenfalls nicht ausbleiben konnten, darf als sicher gelten.

So wird am 22. Juni 1842, vier Tage nach der Ankunft von Federico Siamese in Peterhof anlässlich der Silberhochzeit des Kaiserpaars, Stackenschneider befohlen, umgehend seine bereits am 11. März zur Ausführung bestätigten Entwürfe „des Pavillons auf der Insel“ dem Kaiser zuzustellen.¹³⁵ Am 4. August erhält er sie zurück mit dem durchgestrichenen Turm (Abb. 71) und folgender Begründung des Kaisers: „Der Gedanke des Königs, damit es Stackenschneider in die proportionalen Maße bringt: der König meint, der Turm stimme nicht mit dem Stil des übrigen Gebäudes überein und glaubt, diese Form geben zu müssen“.¹³⁶ Am 15. August wird daraufhin der neue Entwurf Stackenschneiders mit dem erhöhten Turm, eleganter und luftiger durch die Fenstergliederung des oberen Stockes gestaltet, „höchstselbst bestätigt anstatt des vorigen“.¹³⁷

Die bekannte „Turmpassion“ Friedrich Wilhelms, die schon einmal der malerischen Silhouette des Anwesens seines Bruders Karl in Glienicke wie seinem eigenen „Etablis-

ment“ mit Gärtnerhäuschen durch die Turmaufstockung zum Vorteil gereichte, kam nun auch dem Pendant-Etablissement der Schwester zugute (Abb. 72, 73).

Aber auch die anderen Passionen ihres Bruders werden hier „ins Russische übersetzt“, so dass man beim Rundgang durch Zarizyn stets von einem „deja-vu“-Effekt begleitet wird. Dies gilt für die durch Säulen getrennte Raumflucht mit Atrium, Impluvium und Apodyterium mit Statuen im „Nischenkleblatt“, für den schwarzgründigen Meerwesenfries im Atrium und für das Friedrich Wilhelm wie Charlotte wichtige „tiefe Himmelblau“¹³⁸ in der Innendekoration (Nischenwände, Möbel, Säulen) (Abb. 74, 76, 78). Dies gilt auch für die „fast schwebende“ Außentreppe zum Turm, die albanischen Gitter auf der Terrasse (Abb. 77) und den Mosaikfußboden im Speisezimmer. Dieser wurde hier allerdings (wie auch in Sergiewka) im Gegensatz zu den Römischen Bädern nicht kopiert, sondern als antikes Original und dazu früher als im Charlottenhofer Zwillingbau eingebaut.¹³⁹ Und schließlich gesellte sich zu all dem die doppelt wiederholte, von Charlotte bereits 1837 ausdrücklich gewünschte Glockenfontäne (Abb. 76, 79), deren Zeichnung samt Konstruktionsbeschreibung zehn Tage nach der allerhöchsten Bestätigung des endgültigen Gartenplanes, am 19. November 1843 aus Petersburg erbeten und aus Berlin zugesandt wurde – mit dem Vorschlag des Königs, „das gusseiserne Gerät“ zu dieser Fontäne in Berlin gießen zu lassen.¹⁴⁰ Auch die Form des Brunnenbeckens der Gartenfontäne mit der Narziss-Skulptur wiederholte genau die Beckenform im Innenhof der Römischen Bäder und im Vestibül des Charlottenhofer Schlosses [→]. Und die Exedrabank, über die der Kronprinz „schon lange den Verstand verloren hatte“¹⁴¹, scheint auch Charlotte den Kopf verdreht zu haben. Hier erscheint sie mehrfach – jeweils in Zimmer- und Gartenvarianten (Abb. 79).

Bemerkenswert ist dabei, dass die Bänke im Garten, zusammen mit mehreren anderen später zugefügten flüchtig skizzierten Bleistiftkorrekturen, erst auf dem bereits am 11. März 1842 bestätigten Generalplan Stackenschneiders erscheinen (die Vierpassform des Springbrunnens wird sogar wiederholt auf einer kleinen Skizze am rechten Blattrand verdeutlicht).¹⁴² Die erwähnte Turm-Korrektur des Königs auf dem ebenfalls am 11. März bestätigten Fassaden-Entwurf macht es wahrscheinlich, in all diesen Korrekturen nicht die



Abb. 72 K. K. Schulz nach
J. J. Meier: Peterhof, Zarizyn-Pavil-
lon von Südosten, um 1844,
Farblithographie
(Foto: Privatsammlung)



Abb. 73 J. J. Meier: Peterhof,
Zarizyn-Pavillon, 1844, Aquarell
(SPSG, GK II (5) 2167)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

Hand des Kaisers,¹⁴³ sondern viel eher die des preußischen Königs zu sehen.

Eine weitere Exedrabank wurde auf dem später aufgeschütteten Hügel – eine Art Naturbelvedere – gegenüber der Insel platziert. Aber auch in ihren anderen Behausungen konnte Charlotte nie genug davon haben. Eine konnte der König 1842 selbst „erproben“ – im „Alexandrinischen Garten“ am Meer, „wo am Ende einer langen jetée mitten im Wasser eine Marmorbank von der Form der pompejanischen

in Siam gebaut ist; ein reizendes Plätzchen“, wie er seiner Frau berichtet (Abb. 80).¹⁴⁴

Mit den Jahren und meistens dank der Initiative von Charlottes großem Bruder sammelten sich in Zarizyn weitere vieldeutige heimatliche Erinnerungen: der verkleinerte Amazonen-Abguss von Kiß und der Betende Knabe, antike Säulenreste à la Glienicke, die gläserne Säule wie im Marly-Garten in Sanssouci und in der Heimat von Friedrich Wilhelms Frau auf der Roseninsel im Starnberger See. Noch lebendiger (im



Abb. 74 K. A. Uchtomskij:
Atrium des Zarizyn-Pavillons
in Peterhof (Staatliche Eremitage
St. Petersburg)
(Foto: nach Petrova 2012)

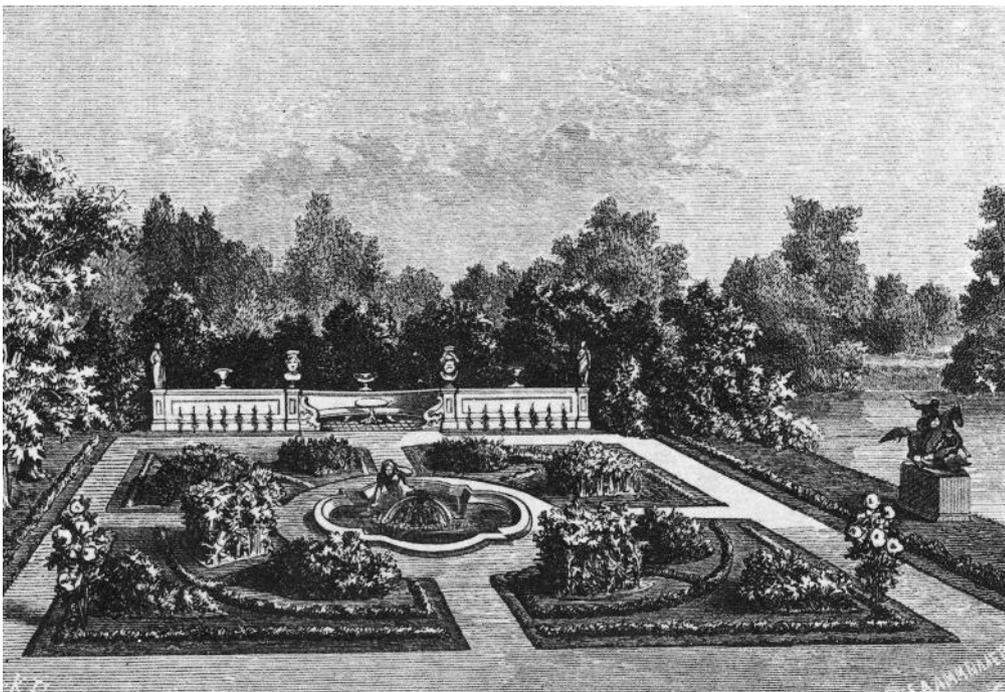


Abb. 75 E. Dammiller nach
K. Brosch: Der Gartenteil auf
der Zarizyn-Insel mit der
Glockenfontaine, Exedra-
Bank und Kopie der
Amazonen von A. Kiss, 1868,
Holzstich
(Foto: nach A. F. Geirot,
Opisanie Petergofa,
Sankt-Peterburg, 1868)

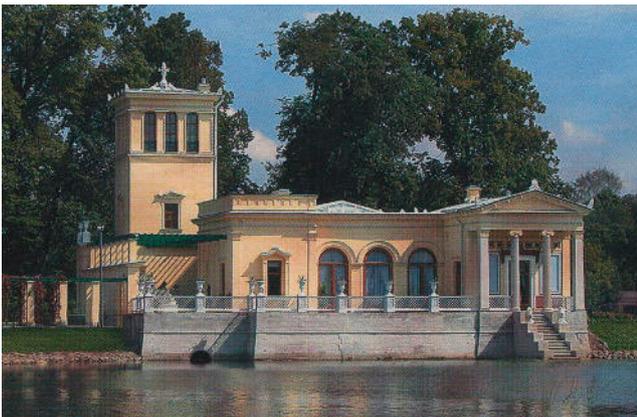


Abb. 76 Zarizyn-Pavillon in Peterhof, Atrium, Aufnahme 2007
(Foto: Burkhardt Göres)

Abb. 77 Zarizyn-Pavillon in Peterhof, Ansicht von Südwesten,
Aufnahme 2007
(Foto: Burkhardt Göres)

Abb. 78 Zarizyn-Pavillon in Peterhof, Nische,
Aufnahme 2007
(Foto: Burkhardt Göres)

Abb. 79 Zarizyn-Pavillon in Peterhof, Exedra mit davorliegender
Narziss-Glockenfontaine, Aufnahme 2007
(Foto: Burkhardt Göres)



Abb. 80 Pavillon am Meer mit Exedrabank in Alexandria, um 1850, Lithographie (Ausschnitt)
(Foto: Privatsammlung)

doppelten Sinne) wurden diese Erinnerungen mit später dazugesellten Pfauen und Fasanen.

Nicht zustande gekommen war nur eine Gabe: „Die Dir bestimmten Cariatiden in Zinkguß, nach denen im Bad zu Siam, die ich Dir voriges Jahr versprach, sind leider noch nicht zu erlangen“, schreibt der König der Schwester am 13. Juli 1843, „denn der Abguß kann erst geschehen, wenn der Marmor, welcher sie im Bade ersetzen soll da sind.“¹⁴⁵ Als es 1844 soweit war, war es für Zarizyn zu spät: der Pavillon war bereits fertig. Ob der Abguss der 1849 aus dem „Bade“ in das Winzerhaus „umgezogenen“ Karyatiden doch erfolgte und sie dann möglicherweise an den Peterhofer Rosenpavillon gingen (s. u.), bleibt zu erforschen.

Mit den Gegengaben stand auch die kaiserliche Familie nicht nach. Im Zusammenhang mit den Römischen Bädern sind hier nur zwei wertvolle Ausstattungstücke zu erwähnen, die der Kronprinz 1834 aus Petersburg mitbrachte: ein „ägyptischer“ Kamin aus weißem Marmor, Lapislazuli und vergoldeter Bronze und „eine superbe Wanne von grünl: Jaspis, so groß, daß ich sehr bequem darin baden kann!“, wie er dem Vater ankündigt.¹⁴⁶

OLGA-PAVILLON

Einer Erinnerung, so lautet die nie angezweifelte Feststellung, galten auch die Bauten der zweiten Insel gegenüber Zarizyn. Gemeint sind die Erinnerungen an den Aufenthalt in Palermo, wo die kranke Kaiserin nach dem Tod der jüngsten Tochter in Begleitung der zweitältesten, Olga, Herbst und Winter 1845/1846 verbrachte. Dort gab Olga ihr „Ja-Wort“ dem Kronprinzen Karl von Württemberg, den sie sechs Monate später heiratete. Als Hochzeitsgeschenk gilt die später ihren Namen tragende Insel mitsamt eines auf ihr errichteten Pavillons, den wiederum Stackenschneider entwerfen sollte.

Den Auftrag, dort „einen Pavillon zu bauen, architektonisch mit Rücksicht auf die Fassade des Pavillons auf der Zarizyn-Insel, aber kleineren Ausmaßes“¹⁴⁷, erteilte der Kaiser dem Architekt jedoch noch vor der Palermo-Reise – gleich nach dem Erwerb der Insel im Juni 1845.¹⁴⁸ Den zu Olgas Namenstag am 11. Juli geforderten Entwurf, der zusammen mit der Insel in Wirklichkeit bereits ein Jahr vor ihrer Hochzeit ein Geschenk für sie werden sollte, hat der Kaiser verweigert abgelehnt – als zu groß und seinen Vorstellungen nicht entsprechend. Stackenschneider sollte einen neuen erstellen, das Scheitern des ersten Projekts aber geheim bleiben.¹⁴⁹

Sein zweiter, schon nach Palermo gesandter Entwurf, kehrt, von der Kaiserin bestätigt, erst Ende März des nächsten Jahres zurück mit dem Befehl, den Pavillon zum 1. Juni 1846 im Rohbau fertigzustellen, was im Wesentlichen auch geschah. Zum Hochzeitstag am 1. Juli wurde der Neubau vorerst auf die Schnelle von außen und innen mit bemaltem Leinen bespannt, die Putz- und Ausstattungsarbeiten dauerten danach bis 1848.

Das Ergebnis wird in der Literatur als „ein sehr gelungenes“, von der Architektur Palermos inspiriertes „originelles Werk“ von Stackenschneider bezeichnet.¹⁵⁰ Ein Satz in einem Brief Friedrich Wilhelms scheint jedoch eine wesentliche Korrektur dieser Einschätzung wie auch der Baugeschichte des Pavillons notwendig zu machen.

Am 22. September 1845, als die Kaiserin mit Olga auf der Durchreise nach Italien eine Woche in Berlin weilte, berichtete der König seiner Frau, wie er bei einem „gemütlichen Etablissement“ mit den Schwestern und Nichten auf Charlottes Bitte „etwas für eine Insel der Olga bei Peterhof aufzeichnen“ sollte.¹⁵¹

Dass man den Siam-Architekten dabei nicht zweimal bitten musste, versteht sich von selbst. Auch dass es an Varianten nicht fehlte, die er aus seinem Ideen- und Erinnerungsvorrat frei und lustvoll schöpfen konnte. So wurde die Insel der „engelgleichen Olga“, wie er die Nichte nannte, lange vor Stackenschneiders zweitem Versuch von ihrem preußischen Onkel auf dem Papier bebaut. Spuren dieser „Bebauung“ finden sich wohl auf den Blättern GK II (12) V-1-C-20 Rs, GK II (12) V-2-Ba-54 und GK II (12) V-2-Ba-44, obwohl „Etwas“ im September 1845 aufgezeichnetes eher in Russland zu suchen wäre.

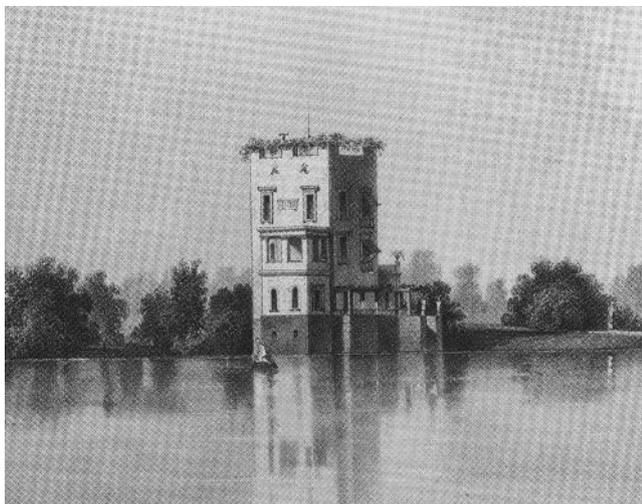


Abb. 81 K. Schulz nach J.-J. Charlemagne: Peterhof, Olgapavillon, nach 1846, Lithographie (Ausschnitt)
(Foto: Privatsammlung)

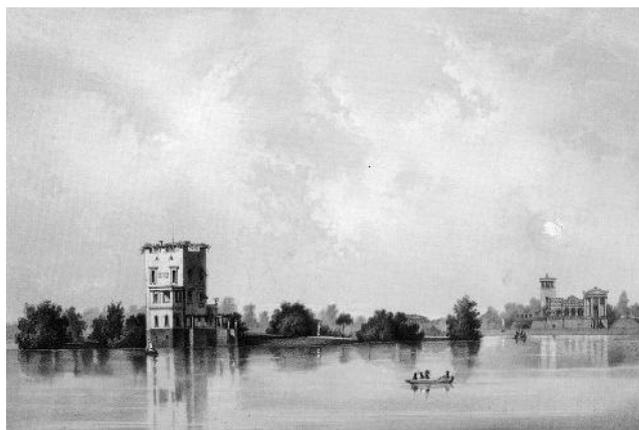


Abb. 82 K. Schulz nach J.-J. Charlemagne: Peterhof, Olgapavillon, nach 1846, Lithographie
(Foto: Privatsammlung)

Das wirklich Gebaute scheint jedenfalls der „Landhaus-sammlung“ Friedrich Wilhelms zu entstammen (Abb. 81, 82). Denkbar einfach (dem Wunsch der Auftraggeber entsprechend) konzipiert, ausgehend vom Typus der italienischen Fabbrica, aber zugleich an „Frau Minnetrosts Warte“ [–] erinnernd, besteht der Pavillon aus einem dreistöckigen turmartigen Bau mit flachem, mit einem Laubengitter überdeckten Dach. So entsteht eine Art Belvedere, das einen Blick in die weite Gegend ermöglicht. Der knappe, ja spartanische Außenschmuck beschränkt sich auf eine schmale, geländerlose Außentreppe, eine zweite Treppe – gleichsam ein Bootsteg –, die zum Wasser führt, wenige Mauernischen mit Büsten, Drachen-Speier und Balkons – mal hängende aus Eisen, mal als Laubenterrassen. Der Laub- und Blumenschmuck bildete auch den eigentlichen Reiz dieses extrem spartanischen und ansonsten ästhetisch wenig ansprechenden Baus. Die Zimmer dagegen, im zurückhaltend-ornamentalen „italienischen“ Geschmack dekoriert,¹⁵² strahlen die freundliche Gemütlichkeit eines Landhauses aus.

Man kann als sicher annehmen, dass die im September 1845 mit der Schwester und Nichte mündlich besprochene und skizzierte, später aber – als Reaktion auf begeisterte Briefe aus Palermo – weiterentwickelte Idee des Königs Stackenschneider als Orientierung für seinen Entwurf diente, den die Kaiserin letztendlich im März 1846 bestätigte.

Für einen zugrundeliegenden Ideenentwurf Friedrich Wilhelms spricht auch der Umstand, dass der Architekt auch diesmal synchron eine weitere, gleichsam dringende Aufgabe zu bewältigen hatte: neben dem Inselpavillon zeichnete er gleichzeitig für den Ausbau der Neorokoko-Räume für das künftige Paar im Großen Peterhofer Palast verantwortlich. Der Vorschlag des Königs durfte ihm in dieser Lage nur will-

kommen sein, wurde dabei lediglich – so ist zu vermuten – gerade aus diesem Grund bis zur Askese minimiert. Die schlichte und einfache, alles andere als „fürstliche“ Architektur der italienischen Fabbrica ließ dies zu und war bestens geeignet für die Minigröße der Insel wie auch für das notwendige Rekordtempo des Baus. Sie war zugleich auch ein gewünschter stilgerechter Kontrast zur nobel wirkenden Architektur der Zarizyn-Insel (Abb. 82).

ROSEN-PAVILLON IN OZERKI

„Wir haben hier einen neuen kleinen Pavillon, den Nikl. gebaut, der Dir nicht mißfallen würde durch Material und Architektur“, schreibt die Kaiserin ihrem Fritz am 27. August 1848.¹⁵³ Gemeint war sicher der neue Rosen-Pavillon oder Ozerki,¹⁵⁴ seit 1844/1845 geplant und 1848 fertiggestellt (Abb. 83, 84).¹⁵⁵ Nicht nur nicht missfallen – „zum Verzappeln“, nach eigenem Ausdruck, würde den König der Neubau sicher bringen, denn er würde hier ein höchst anmutiges Beispiel der „heiteren Bauweise“ des italienischen Villenstils vorfinden, und zwar in vertrauter preußisch-potsdamscher Lesart, die er selbst durch seine Architekten, Persius allen voran, maßgeblich geprägt hat.¹⁵⁶ Eingebettet in eine anmutige Seenlandschaft (daher der Name Ozerki) konnte man hier alle Elemente des aus dem Grundtypus der Gärtnervilla entwickelten Villenstils wiederfinden, der den König besonders in diesen Jahren zu unzähligen zeichnerischen Einfällen und Persius zu seiner Potsdamer Villenvielfalt animierte. Dass einige von diesen Einfällen Friedrich Wilhelms direkt dem Rosenpavillon galten, ist gut möglich, wenn auch bislang noch nicht eindeutig nachzuweisen. Offensichtlich ist jedenfalls, dass der



Abb. 83 Luigi Premazzi: Peterhof, Rosenpavillon (Ozerki), 1850, Aquarell (SPSG, GK II (5) 2479) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)



Abb. 84 Luigi Premazzi: Peterhof, Rosenpavillon (Ozerki), 1850, Aquarell (SPSG, GK II (5) 2478) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

Rosenpavillon gekonnt nach dem „Baukastensystem“ des „Potsdamer Villenstils“ konstruiert ist. Hierzu gehören zahllose Variationsmöglichkeiten des Kombinierens von in Form und Größe verschiedener Baukörper zu einer asymmetrisch-reizvollen, der Landschaft geöffneten Architektur. Dazu gehören auch luftige Loggien, von Hermen getragenen Lauben und Terrassen, Pergolen und – wie in Sergiewka – Schinkelschen Vasen auf dem flachen Dach. Den unabdingbaren Hauptakzent bildete ein Turm, gekrönt durch einen eleganten

durchsichtigen Renaissance-Abschluss mit je dreifachen Bogenöffnungen in alle Himmelsrichtungen. Auffallend in diesem Kontext ist, dass auf dem am 10. März 1845 bestätigten Entwurf des Rosenpavillons eine dem Blatt angeklebte Klappe die Erhöhung des Turmes anzeigt,¹⁵⁷ was – mit Rückblick auf den Zarizin Pavillon-Entwurf – zwangsläufig an den Einfluss des „turmliebenden“ Königs denken lässt.

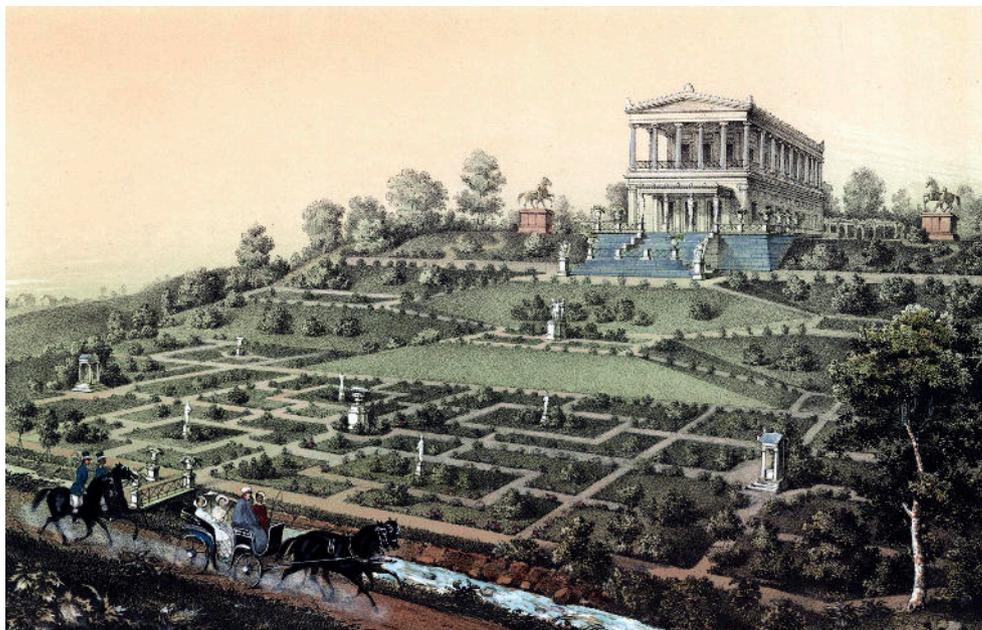


Abb. 85 P. F. Borell nach K. K. Ziegler: Belvedere auf dem Babigon in Peterhof, 1850/1860, Farblithographie (Foto: Privatsammlung)

BELVEDERE

Friedrich Wilhelms letzter ins Russische übersetzter „Sommertraum“, wenn auch in stark verkürzter und vereinfachter Version, war das Belvedere (1850–1856) auf den den Wiesenpark beherrschenden Babigoner Höhen (Abb. 85). Er wurde zum feierlichen Schlussakkord und zur Höhendominante des gesamten weit ausgedehnten architektonisch-landschaftlichen Ensembles des Wiesenparks und gleichzeitig zum letzten „antiken“ Werk Stackenschneiders im neuen Peterhof. Es gilt „als Nachahmung eines griechischen Tempels“,¹⁵⁸ ruft aber ungewollt Erinnerungen an jugendliche Belriguardo-Schwärmereien [→] des Kronprinzen wach, die ihn in eigener „Projektmacherei“ nie losließen und sich von einem zum anderen Entwurf wandelten. Das Belvedere scheint beinahe der einzige Realität gewordene entfernte Wiederhall dieser Visionen zu sein.

Seine Lage auf einer sanft ansteigenden Anhöhe mit weitem Blick in die Ferne, über die wohlgeformte Seen- und Wiesenlandschaft, verstärkt diese Wirkung. Auf einem hohen Terrassensockel mit umlaufender vasengeschmückter Balustrade schwebt auf einer Sockelplatte mit Karyatidenportikus ein mit einem Säulenkranz umfangener Tempel. Seine vordere Fassade scheint aus dem Mittelteil des Belriguardo-Schlusses [→] herausgelöst zu sein [GK II (12) III-1-B-22]. Die großzügige Treppenanlage mit einer durch Balustraden, Vasen und Skulpturen geschmückten Zwischenterrasse führt hinab zu einer halbrunden Wiese. Die vom Gebäude ausgehenden und in allen „antiken“ Bauten Stackenschneiders, einschließlich Orianda, bewährten Seiten-Pergolen¹⁵⁹ an Stelle der in den Ent-

würfen Friedrich Wilhelms vorgesehenen Arkaden oder Viadukte nahmen zwar dem Ganzen (wie auch in Orianda) die hohe Pathetik des kronprinzlichen Prototyps. Die heroischen Rossebändiger von Peter Klodt zu Seiten des Gebäudes (auch in Belriguardo waren Rossebändiger vorgesehen) stellten aber die gehoben-feierliche Stimmung des Ganzen wieder her. Auch sie, wie der bronzene „Schäfer im Kampf mit einem Panther“ von Julius Franz auf der Terrasse vor dem Gebäude,¹⁶⁰ erinnerten hier an ihre „Doppelgänger“ in Berlin und Sanssouci wie vor allem an ihren königlichen Besitzer und Geber.¹⁶¹

BRÜCKEN

Weniger erfolgreich als engagiert leistete der König in den 1840er Jahren einen Beitrag auch für die Petersburger Architektur. Seit der Stadtgründung galt der Bau einer festen Brücke über die Neva, die zwei Stadteile verbinden sollte, als lebensnotwendig, jedoch als nicht realisierbar. Zwei temporäre Pontonbrücken waren im Petersburger Klima aufwendig und teuer (Abb. 41, 86). Zahlreiche einheimische und ausländische Projekte wurden seit dem 18. Jahrhundert diskutiert und als technisch untauglich abgelehnt.

Die Wende brachte das erneute Tauwetter an der Neva Ende November 1841. „Es ist so warm bei uns“, schreibt Charlotte dem Bruder, „daß die Neva wieder überspazierte, was ich noch nie erlebt. [...] Dieser Umstand machte bei dem Kaiser den Entschluß reif, den er seit Jahren herumträgt in seinem Kopf, nemlich eine feststehende Brücke zu bauen.“

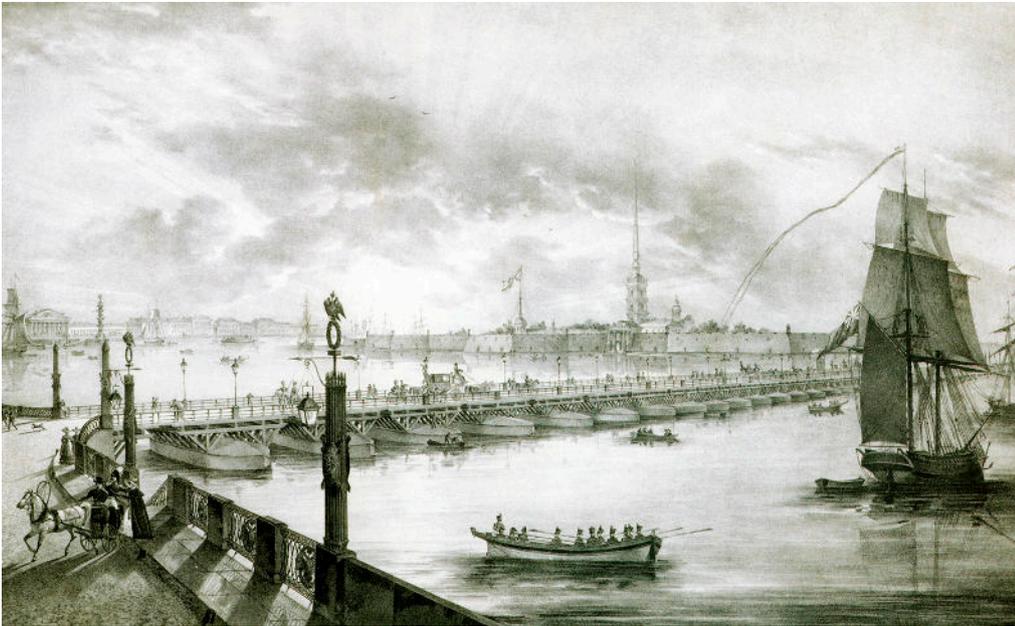


Abb. 86 K. P. Beggrow:
Pontonbrücke vom Marsfeld
zur Petersburger Seite in
St. Petersburg, um 1826,
Lithographie
(Foto: Privatsammlung)

Der handelnde Theil der Stadt hegt diesen Wunsch auch schon, vielleicht so lange, wie Petersburg existiert, so daß dieser Entschluß große Freude verbreiten wird.¹⁶²

Doppelte Freude und Signal zum Handeln war die Nachricht für Friedrich Wilhelm. Wohl noch vor seiner Petersburgerreise 1842 oder gleich danach zeichnet er mindestens vier stattliche Brückenvarianten, wobei ihn vornehmlich ihre architektonische Gestaltung interessierte [GK II (12) V-1-C-21, GK II (12) 22, GK II (12) 23 u. GK II (12) 24]. Die Bedingungen, erarbeitet von einer 1841 gegründeten Kommission zur Beurteilung der eingeleiteten Projekte, waren ihm sicher bekannt. Sie lauteten u. a.: 1) Die Einfahrten auf die Brücke möglichst flach zu halten, 2) Eine Durchfahrt für die Schiffe durch ein bewegliches Brückenteil zu ermöglichen, 3). „Der Brücke ein Äußeres zu verleihen, welches die Wohlgestalt und die Erhabenheit der umliegenden Bauten nicht stören würde“.¹⁶³

In seinen Vorschlägen hielt sich der König streng, ja fast wörtlich daran und lieferte mindestens sieben der „Wohlgestalt und der Erhabenheit Petersburger Architektur“ tatsächlich angemessene Varianten, die alle einen monumentalen Mittelteil, gleichsam als Durchfahrt für die Schiffe in der Art eines Triumphbogens, vorsahen. Dabei bedient er sich, wie immer neu kombinierend, aus dem Arsenal der bekannten Marinemotive. Mal sind es Rostrasäulen und plastische Allegoriefiguren à la denen vor der Börse [GK II (12) V-1-C-21 u. GK II (12) V-1-C-24], mal ist es ein Flaggenmast, wie auf den Seitenpavillons der Admiralität und von dort „entnommene“ Famen, die er auf eine eigene Neu-Holland-Bogen-Version überträgt [GK II (12) V-1-C-23], mal eine Neptun-Quadriga auf einem Rundbogen, komponiert aus Elementen der Moskauer- und Narva-Triumphbögen [GK II (12) V-1-C-24].

Erstaunlich ist dabei weniger seine gewohnt unersättliche Variationslust (er überlegt sich auch verschiedene konstruktive Silhouetten der Brücke), als vielmehr sein aufs Neue bewiesenes phänomenales Erinnerungsvermögen, die detaillierte Kenntnis der so selten und so kurz von ihm erlebten Stadt, aber auch sein untrügliches Stilgefühl. Frei und treffend operiert er mit Petersburger Motiven, woraus doch etwas durchaus Selbstständiges entsteht. Wie schon 1826 hat er das ganze Stadtgefüge im Blick und sucht überzeugende Lösungen der „Problemzonen“.

Davon zeugt u. a. eine Vorahnung der erst um 1900 erbauten Troitzkij-Brücke auf GK II (12) V-1-C-22. Das in flüchtigen Strichen präzise hingeworfene Stadtpanorama dahinter deutet auf einen anderen Ort, als den für den Neubau 1841 bereits festgelegten westlich des Senatsplatzes. Zur Ausführung kamen schließlich aus Kostengründen weder seine aufwendigen, noch die anderen, einfacheren und kostengünstigeren Gestaltungsvarianten, unter denen eine die Wiederholungen der von Friedrich Wilhelm an Nikolaus geschenkten Viktorien-Säulen von Christian Daniel Rauch als Skulpturenschmuck vorsah.¹⁶⁴

ISAACKATHEDRALE

Auf gleiche Weise schaltete sich Friedrich Wilhelm IV. in die Gestaltung der Isaakkathedrale (1818–1858) ein (Abb. 87). Den Bau- und Planungsprozess des gigantischen Tempels hatte er seit 1818 mit lebhaftem Interesse verfolgt und dabei einiges, wie seine Skizzen zeigen, für seine eigenen Projekte des Domes [→], der Nikolaikirche in Potsdam [→] sowie der



Abb. 87 W. Sadownikow: Ansicht der Isaakkathedrale in St. Petersburg, 1847, Aquarell (Detail) (Staatliche Eremitage St. Petersburg) (Foto: nach Poster)



Abb. 88 W. Timm nach J. Charlemagne: Interieur der Isaak-Kathedrale mit dem Mittelteil des Hauptikonostas, 1858, Lithographie (Foto: Privatsammlung)

Schlosskapelle [→] in Berlin gelernt und entliehen.¹⁶⁵ Dank eines kunstfertigen Modells des Monuments, das ihm der Kaiser schon 1830 geschenkt hatte,¹⁶⁶ war er bestens im Bilde. 1834 konnte Friedrich Wilhelm die bis zum Portikus fortgeschrittene Baustelle und die neuen Pläne selbst in Augenschein nehmen. Im Sommer 1842 berichtete er seiner Frau, dass die in dauernden Umplanungen befindliche „Isaak Kirche, [...] bis auf die Marmor Bekleidung fertig und ganz unaussprechlich herrlich ist“,¹⁶⁷ „so immens u. so prächtig mit ihren ganz goldenen Kuppeln [...], daß es gar nicht anzusehen ist.“¹⁶⁸ (Abb. 87)

Auf der Tagesordnung, neben der weiteren plastischen Ausschmückung der Fassaden, stand die Gestaltung des Interieurs, einschließlich seines Herzstücks – der Ikonostase, von denen hier ganze drei neu entstehen sollten (Abb. 88). Auch diese aktuelle Aufgabe und die Kenntnis der ersten, ein Jahr zuvor vorgelegten und ihm jetzt gezeigten Ikonostase-Entwürfen von Montferrand trieb den König, wie kaum anders zu erwarten, zum Papier und zur Suche nach einer optimalen Lösung.

Mit dem Problem der Formgebung einer Ikonostase beschäftigte er sich wohl schon früher (möglicherweise parallel

zu Schinkel, sehr wahrscheinlich sogar beratend) im Zusammenhang mit den Planungen der „russischen Kapelle“ im Berliner Schloss [vgl. GK II (12) V-3-A-1]. Friedrich Wilhelms facettenreiche Erlebnisse russischer Kirchen aus dem Jahre 1818 konnten für Schinkel damals durchaus hilfreich sein. Diesmal durfte Friedrich Wilhelm die Aufgabe umso eifriger aufgegriffen haben, als die Idee, den Triumph der Kirche im Triumphbogenmotiv architektonisch umzudeuten, ihn selbst lebhaft beschäftigte [GK II (12) V-3-A-2]. Als Weiterentwicklung des Baugedankens von Montferrand kann man Friedrich Wilhelms Entwurf allerdings kaum betrachten, eher als Renaissance-Variation desselben.

Dem Erbauer der Isaakkathedrale konnte der König damit also kaum dienen, umgekehrt war es jedoch sehr wohl der Fall. Durch das lebhafteste Interesse Friedrich Wilhelms geschmeichelt und dessen Wunsch folgend, legte Montferrand am 23./4. Oktober 1848 die Beschreibung der Konstruktion seiner grandiosen Schöpfung dem König „zu Füßen“.¹⁶⁹ Bereits ein knappes Jahr davor hatte aber auch Friedrich Wilhelm Charlotte stolz melden können: „Wenn Du uns beglückst [...], so wirst Du Berlin und Potsdam, jedes mit einer neuen Nase geschmückt sehen. Und zwar Berlin durch die Kuppel der

Schloßkapelle und Potsdam durch die Kuppel der St. Nikolai Kirche, beyde nach meinem Geschmack, sehr wohlgeraten und beyde für die Ansicht der Städte unbezahlbar.¹⁷⁰

Zu ergründen, wie viel in diesen beiden Bauten, vor allem aber in den lang ersehnten Kuppeln, mit welchen er über Jahrzehnte hinweg Dutzende von Blättern füllte, von dem Petersburger Monument steckt, ist eine eigene, wenn auch keine leichte Aufgabe. Denn auch die Isaakkathedrale hatte zum einen ihrerseits prominente Vorbilder, die auch Friedrich Wilhelm benutzte, zum anderen erfuhr sie im Laufe ihrer 40-jährigen Baugeschichte einen mehrfachen Planungswandel. Dass der Einfluss dieses „Jahrhundertbaus“, dessen Werden mit all den dazugehörigen Problemen technischer wie künstlerischer Natur Friedrich Wilhelm mit grosser Teilnahme verfolgte, nicht unwesentlich ist, scheint jedenfalls mehr als glaubhaft. Seine hohe Anerkennung der Verdienste Montferrands drückte Friedrich Wilhelm jedenfalls beredt in dem von ihm verliehenen Roten Adler-Orden aus.¹⁷¹

ANGEBINDE FÜR BLANCHEFLEUR UND LALLA MA BONNE SOEUR

Zum „russischen“ Zeichnungs-Konvolut des Königs im weiteren Sinne sind auch einige seiner wenigen, jedoch bedeutenden Entwürfe für das Kunsthandwerk zu zählen. Alle sind mit drei grandiosen Festen verbunden, die ihrem Rang nach weit über den Rahmen der üblichen höfischen Festivitäten hinausragten. Alle drei waren seiner russischen Schwester gewidmet.

LALLA-ROOKH

Die zündende Idee, Initiative und vielfältige Teilnahme des Kronprinzen beim legendären Lalla-Rookh-Fest von 1821 dürfte außer Zweifel stehen. Denn „du weißt ja, wie ich die Lalla liebe und warum sie mich wie kein anderes Buch entzückt“, schreibt er der besteingeweihten Schwester fast ein Jahr nach dem Fest.¹⁷² Für sie dichtete er nach ihrer Abreise 1817 nach Russland auch ein „biographisch-orientalisches“ Märchen, *Die Königin von Borneo* [→], an dem ihm so viel



Abb. 89 Wilhelm Hensel: Großfürstin Alexandra Fjodorowna als Lalla Rookh, 1821, Öl auf Holz (SPSG, GK I 5890)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek, Daniel Lindner)

lag. Vielleicht brachte ihn Charlotte sogar selbst – ohne es zu wissen – auf die Idee, den Lalla-Rookh-Epos in Szene zu setzen. Unter möglichen Anregungen konnte auch der Bericht von ihrem ersten Triumph als Gastgeberin in ihrem eigenen Petersburger Heim im Anitschkow-Palais im Herbst 1817 sein, wo sie auf dem ersten Maskenball als indischer Prinz glänzte.

Wie viele von Friedrich Wilhelms Zeichnungen für das Berliner Spektakel von 1821 neu geschaffen und (oder) aus dem „Borneo-Bestand“ verwendet wurden, lässt sich jedenfalls heute kaum genau ermitteln, so eng miteinander verzahnt sind die märchenhaft-orientalischen, romantisch gefärbten Stoffe beider Werke wie auch die Gestalten des Festes und der Zeichnungen Friedrich Wilhelms [vgl. z. B. Abb. 89 und GK II (12) IX-C-7, GK II (12) IX-C-15, GK II (12) IX-C-19, GK II (12) IX-C-9, GK II (12) IX-C-16]. Was aus dem visuellen Vergleich augenscheinlich folgt, bestätigt jedenfalls „Lalla bonne Soeur“ in ihren Notizen nach dem Fest z. T. selbst: „Fritz war sehr zufrieden mit meinem Anzug, zum Theil nach Satische Cara im Portefeuil, u. man bewunderte ihn allgemein“.¹⁷³ Damit ist wohl die Urhebererschaft des Kronprinzen bei der Gestaltung dieses, aber höchst wahrscheinlich auch aller übrigen „Anzüge“ der Teilnehmer des Festes (auf Porzellan und in Porträts von Wilhelm Hensel [Abb. 89] festgehalten) so gut wie gesichert.

WEISSE ROSE

Ähnlich verhält es sich im Falle des zweiten Festes, genannt „Der Zauber der Weißen Rose“ (1829):¹⁷⁴ einige Kostüm- und Ausrüstungsskizzen sind hierfür nachweisbar [etwa GK II (12) VI-Bb-23, GK II (12) VI-Bb-29, GK II (12) I-1-A-Rs]. Als Ideenwerk des Kronprinzen darf man außerdem mit ziemlicher Sicherheit ein besonders markantes Erinnerungsdenkmal an dieses Fest bezeichnen. Es handelt sich um den berühmten „Pokal der Weißen Rose“¹⁷⁵ – die Krönung der Zusammenarbeit Schinkels mit dem Hofjuwelier Johann George Hossauer und die bedeutendste Arbeit des letzteren überhaupt (Abb. 90).

Es wurde bisher nie bezweifelt, dass der erste der drei gleich ausgeführten Pokale vom Herzog Carl von Mecklenburg als Erinnerungsgeschenk für seine kaiserliche Nichte bestellt wurde.¹⁷⁶ Die Auswertung der Dokumente zusammen mit den Skizzen des Kronprinzen und die Logik der Geschehnisse legen jedoch eine andere Entstehungsgeschichte nahe, die die traditionelle Version auf den Kopf stellt.¹⁷⁷ Daraus lässt sich letztendlich als HintergrundszENARIO, wie auch in vielen vergleichbaren Fällen, eine geschwisterliche „Zusammenarbeit“ rekonstruieren. Dabei stellt sich heraus, dass es nicht Herzog Carl, sondern seine gekrönte Nichte selbst war, die ihrem talentvollen Onkel, den bewährten Spiritus rector und Organisator aller Hoffeste bis zu seinem Tode 1837, für das ihr gewidmete und alle früheren übertreffende Fest danken wollte. Die Idee des Geschenks verdankte sie allerdings voll und ganz ihrem älteren Bruder.

Schon aus Hossauers Notizen folgt, dass der Herzog am 28. August 1829 einen Pokal für sich selbst in Auftrag gab.¹⁷⁸ Der wohl als erster in seine Pläne eingeweihte Kronprinz zögerte nicht, sogleich mit einem eigenen Entwurfsvorschlag einzuspringen [GK II (12) VI-Bc-7, GK II (12) VI-Bc-8]. Schinkel sollte in bewährter Weise „die Vernunft“ hineinbringen, was bereits am 24. September geschah und an Abweichungen gegenüber der Prinzenidee erkennbar ist (Abb. 91).¹⁷⁹ Und am 4. Oktober schrieb der Kronprinz Charlotte: „O. Carl hat sich ein Zimmer in Monbijou arrangiert zum Andenken an das Turnier. Als Hauptzier hat er einen silbernen Pokal bestimmt samt allen Wappen und Devisen in Email. Nun erlaube ich mir die Frage, ob Du vielleicht im Sinn hast, ihm für das schöne Fest (dessen Verstand und Wort der Onkel doch



Abb. 90 Johann George Hossauer nach Entwurf von Karl Friedrich Schinkel: Erinnerungspokal an das Fest „Der Zauber der Weißen Rose“, 1830, Silber, gedrückt, getrieben, gegossen, graviert, ziseliert, emailliert (SPSG KS V 219)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek, Wolfgang Pfaunder)

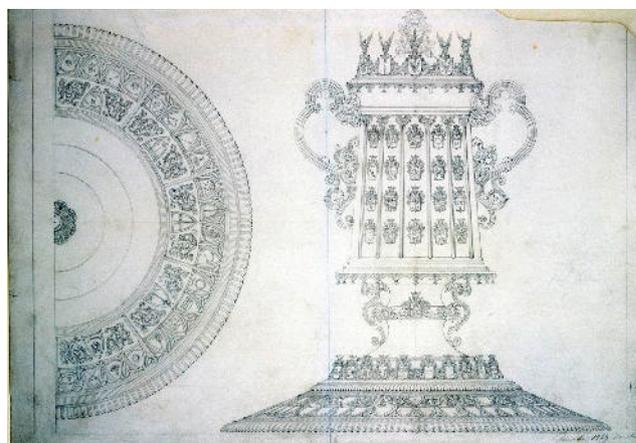


Abb. 91 Karl Friedrich Schinkel: Entwurf des Erinnerungspokals an das Fest „Der Zauber der Weißen Rose“, 1829, Bleistift (SPSG, GK II (5) 2906c)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek, Daniel Lindner)

eigentlich war) ein Andenken zu stiften. Dieser Pokal [...] wäre wohl ein sehr passendes u. magnifiques Andenken digne de Madame. Was meint Madame davon?¹⁸⁰

„Madam“ greift die Idee des „lieben Dicken“ dankbar auf und am 9. Februar 1830 spendet der Kronprinz in der Werkstatt Hossauers „sein[en] Beyfall für die gelungene Arbeit“.¹⁸¹ Diese für die Spenderin selbst als „geschwisterliches Angebinde“ zu wiederholen, war zweifellos ebenfalls seine (bereits in einem Auftrag formulierte) Idee.¹⁸² Damit war allerdings „kein[e] so große Eil mehr, da er [der Pokal, W. P.-G.] erst zum Geburtstag der Kaiserin fertig werden sollte“, wie Hossauer die Worte des Kronprinzen wiedergibt.¹⁸³

Zwölf Jahre später, zu ihrem Geburtstag am 13. Juli 1842, der zugleich ihr Silberhochzeitstag war, sollte Hossauer eine neue Idee ihres königlichen Bruders¹⁸⁴ umsetzen, diesmal aber in geradezu „Rekord-Eil“. Nach seinen Tagebuchnotizen in 14 (nach den Zeitungsberichten in nur 12) Tagen meisterte er einen zierlich-üppigen Kronleuchter in Form eines doppelten Korbes mit 25 eingeflochtenen Silberrosen als Kerzentüllen. Zehn Tage dauerte in fast täglichen Konferenzen mit dem König die Besprechung des Entwurfs, bis dieser am 20. Juni 1842 bestätigt wurde. Am 4. Juli ist der Kronleuchter fertig und am 5., im Reisegepäck des Königs, auf dem weiten Weg nach Peterhof. Dort wurden allerdings „mit Schrecken die Trümmer“ des fragilen Rosenangebines entdeckt, „den Hossauer so schlecht verpackt hatte, daß die Rosen fast alle entblättert sind“, wie der König seiner Frau berichtete. „Unser Lüster machte trotz seines schämlichen Zustandes viel Freude“, fügte er hinzu (Abb. 92).¹⁸⁵

Für die preußische Hauptstadt wurde das ungewöhnliche Geschenk zum Ereignis und zwar weniger als Unikum im Repertoire des königlichen Goldschmieds (Kronleuchter bildeten Ausnahmen im Schaffen Hossauers,¹⁸⁶ bislang wurde 1991 nur dieser wiederentdeckt¹⁸⁷) sondern vielmehr als ureigenes, bis heute so gut wie unbekanntes Werk des Königs. Nur eine Notiz im *Kunstblatt* vom 15. September 1842 nennt ihn als Autor des Ideenentwurfs,¹⁸⁸ was für den gekrönten Dilettanten-Künstler, der selbst sein Schöpferum nie zur Schau getragen hat (auch hier spricht er immer von „unserem“ Lüster), ein recht ungewöhnlicher Fall war.

Sein „Zauber der silbernen Rosen“, das im Namen aller Geschwister überreicht werden sollte, war auch diesmal als



Abb. 92 Johann George Hossauer nach Entwurf von Friedrich Wilhelm IV.: Kronleuchter (Ampel) für die Silberhochzeit der Kaiserin Alexandra Fjodorowna und Nikolaus I., Juni 1842, Silber, gegossen, gestanzt, 1998 restauriert von Michael Lade, Berlin (Staatliches Museumsreservat Peterhof, Cottage in Alexandria, PDMP-76-DM)
(Foto: Burkhardt Göres)

nur den Eingeweihten verständliches Symbol gedacht.¹⁸⁹ Die weiße, hier in Silber gekleidete und auf die Zahl der Ehejahre multiplizierte Rose – seit 1812 Symbol der Schwester und ihres Kosenamens Blanchefleur, den sie in der Familie nach dem Namen der anmutigen Heldin von de la Motte Fouqués *Zauberring* trug –,¹⁹⁰ sollte teuerste Erinnerungen ihres Lebens zusammenfassen.

Der Entwurf selbst ist nicht nachweisbar. Wie bei den anderen „Werken“ Friedrich Wilhelms handelte es sich bei diesem sicher um eine Ideenskizze, die durch den Fachmann in professionelle Form gebracht wurde. War dieser Mann in früheren Zeiten Schinkel, der sich in die Gedankenwelt seines dilettantischen Partners am besten einzufühlen verstand, so ist es oft nicht leicht, den geistigen Anteil von beiden auseinander zu halten. So ist es auch schwer zu beurteilen, ob sich der König in seiner Rosen-Idee an dem ähnlichen, 1827 von Schinkel für Charlottenhof entworfenen, nur einfacher „geflochtenen“ Blumenkorb-Leuchter¹⁹¹ orientierte, oder ob auch bei diesem die ursprüngliche Idee vom Auftraggeber ausging.

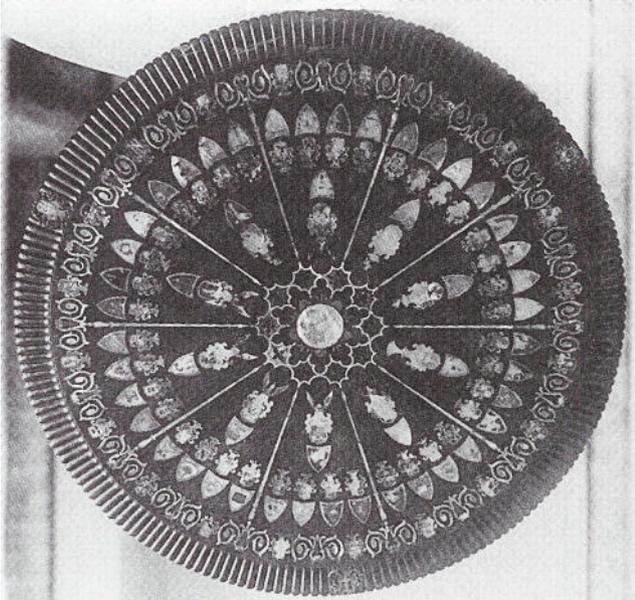


Abb. 93 J. C. Sewening und H. Boedicker nach Entwurf von K. F. Schinkel (?): Tischplatte mit der Inschrift: „Zum Geburtstage Ihrer Majestät der Kaiserin von Russland – der Zauber der Weissen Rose, gegeben am 13. Juli 1829“ und mit Spieluhr (die die Galoppaden vom Fest der Weissen Rose spielte), 1830; Palisander, Mahagoni, Perlmutter, teilweise bemalt (Schloss Charlottenburg, Neuer Pavillon, seit 1945 verschollen; ein zweites Exemplar befand sich dem Inventar nach bis zum Zweiten Weltkrieg im Cottage in Peterhof) (Foto: SPSPG, DIZ/Fotothek)

Einen ähnlichen Fall könnte man bei Entstehung noch eines – diesmal Möbel-Andenkens an das „Fest der Weissen Rose“ vermuten. 1830 wird in der Berliner Akademieausstellung ein runder, reich verzierter Spieluhrtisch mit Darstellung der Schilde und Wappen der Turnierteilnehmer von 1829 gezeigt¹⁹² – „sehr wahrscheinlich nach Entwurf Schinkels“, bestätigt Eva Börsch-Supan eine bereits ausgesprochene Annahme.¹⁹³ Und gar nicht unwahrscheinlich, möchte man hinzufügen, nach der Idee des Kronprinzen, denn das Stück (wiederum in mindestens zwei Exemplaren nachweisbar: im Neuen Pavillon Friedrich Wilhelms III. und in Charlottes Cottage in Peterhof) – eine Art von Möbelparaphrase auf den Silberpokal – scheint seiner wie Onkel Carls spielerischer Welt zu entstammen (Abb. 93).

DER RÄTSELTISCH

Ein absolut eigenständiges wie einzigartiges und rätselhaftes Produkt der Zeichenphantasie Friedrich Wilhelms ist dagegen ein weiteres Möbelstück, das freilich nur bedingt zum Kunsthandwerk zu zählen ist. Es handelt sich um einen runden Tisch aus Kiefernholz, bis auf die Platte mit Mahagoni fur-



Abb. 94 Tischplatte mit Federzeichnungen des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (IV.), 1817-1820, Nadelholz, Mahagoni furniert (SPSPG, HM 7391, Eigentum des Hauses Hohenzollern, SKH Georg Friedrich Prinz von Preußen) (Foto: SPSPG, DIZ/Fotothek, Wolfgang Pfauder)

niert, letztere dicht besät mit verstreuten Tuscheskizzen (Abb. 94).¹⁹⁴

Völlig chaotisch, dem Strom der im Kopf im Halbtraum schwirrenden Gestalten und Erscheinungen ähnlich, sind hier mit der Feder Köpfe, Figuren und Architekturfragmente hineingestreut: alles aus Hunderten von Zeichnungen des jungen Kronprinzen bekannte Motive seiner Phantasie. Orient und Antike, Mittelalter und Renaissance treffen sich im wirren, dennoch ideell in sich geschlossenen, ja aus der Sicht des Autors sicher harmonischen Gewirr der kronprinzlichen Visionen. Wuchernd und gedrängt scheinen hier all seine jugendlichen Traum- und Fluchtwelten (am wenigsten allerdings die architektonischen) versammelt zu sein.

Man könnte dieses merkwürdige Möbelstück als Kuriosum und belanglosen Zeitvertreib des jungen Zeichendiletanten abtun, gäbe es nicht im Randfurnier der Tischplatte eine extra ausgesägte Vertiefung, in der (durch einen Schieber abgedeckt) ein Zettel mit der folgenden russischen Inschrift eingelassen wurde: „Dieser Tisch wurde mir von meinem Bruder, dem Kronprinzen von Preußen geschenkt, von mir aber Shukowski 1821 in Berlin. Alexandra“.

Dass der Tisch gerade Charlotte, womöglich noch 1817 geschenkt wurde, wundert nicht. „Wir sind in einem Stück sehr gleich, nehmlich im Leben des Innern“, schrieb sie dem Bruder 1815. „Die Welt mag gehen wie sie will, sie stört den innern Gang der Gefühle nicht. Wir bilden uns eine Welt in unseren Herzen“.¹⁹⁵



Abb. 95 F. Zscheski nach K. A. Senf: W. A. Shukowski, 1820/1821, Kupferstich (Foto: Privatsammlung)

Von eben dieser Welt fühlte sich der Dichter Shukowski angezogen (Abb. 95), als er, der als Begründer der russischen Romantik gilt, 1817 als Russischlehrer Charlottes berufen wurde. In seiner Schülerin, die er „seine Religion“ und „liebe Poesiehüterin“ nannte, fand er, für sich überraschend, eine verwandte romantische Seele – „rein, einfach, erfüllt von tiefem Gefühl“.¹⁹⁶ Überrascht war ihrerseits auch Charlotte. Bei kaum jemandem in ihrer neuen Heimat konnte sie solch einen Einklang mit ihrer eigenen inneren Welt finden, wie bei dem empfindsamen jungen Dichter. Für sie hat er nicht allein eine russische Grammatik geschrieben, sondern auch die Sammlung bester Werke deutscher romantischer Poesie übersetzt, veröffentlicht unter dem Titel *Für Wenige*.¹⁹⁷ „Was habe ich doch für einen Schatz an Shukowski“, notierte sie in ihrem Tagebuch. „Solch eine herrliche Seele findet man selten in irgend einem Land u. nun gar in Russland!“¹⁹⁸

Diese Zeilen wurden im März 1821 in Berlin geschrieben, als Shukowski im Gefolge seiner großfürstlichen Schülerin in Berlin weilte. Dass während dieses Aufenthalts zwischen ihm und dem Kronprinzen mit seiner „durch und durch poetischen Natur“ eine aufrichtige, dauerhafte Freundschaft entflammte, scheint nur folgerichtig. Eine lebenslang anhaltende Seelenverwandschaft verband sie seitdem miteinander – wie auch mit Charlotte. Zum einzigartigen Symbol der seelischen Ver-

bundenheit dieser Triade der jungen gleichgesinnten Romantiker wurde nun in jenen denkwürdigen Monaten 1820/1821 der besagte Tisch Friedrich Wilhelms.

Als „wandernde“ Gabe unter den Dreien gewinnt der Tisch in diesem Licht eine andere Dimension als die eines belanglosen, einer Laune entsprungenen Zeichenübungsstücks auf Holz. Es ist gut möglich, dass das einfache, vielleicht sogar extra zum Zeichnen bestimmte¹⁹⁹ Möbel bereits vor dem Sommer 1817, während des abendlichen Beisammenseins der „Charlottenburger Jugend“, allmählich mit Friedrich Wilhelms Skizzen gefüllt und der Schwester als Andenken noch vor ihrer Abreise nach Russland geschenkt, jedoch – aus welchen Gründen auch immer – nicht mitgenommen wurde. Möglich ist aber auch, dass der Tisch, erst kurz nach Charlottes Abreise mit Skizzen übersät, ihr als zeichnerischer Brief mit verschlüsselten Anspielungen in der Art der *Königin von Borneo* [→] zgedacht war.

Für eine Datierung vor Winter 1820/1821 scheint jedenfalls die Art und der Themenkreis der Zeichnungen zu sprechen, die wohl kaum in solcher Menge und Verschiedenartigkeit in der turbulenten Zeit des Besuchs der Schwester entstehen konnten. Auffallend ist auch das Fehlen der direkten Reminiszenzen an das „unvergleichliche“ Fest, wie Shukowski das Lalla-Rookh-Spektakel bezeichnete – Höhepunkt und bleibendes Symbol des Berliner Winters 1820/1821. Gerade angesichts der ebenfalls „unvergleichlichen“ Bedeutung des Festes für alle drei dürften seine Spuren in solch einer persönlichen Reliquie kaum fehlen.

Für die frühere Entstehung sprechen schließlich auch die mehrfachen Erwähnungen eines nicht weiter beschriebenen „runden Tisches“ in zumeist nur aus knappen Stichworten bestehenden Tagebuchnotizen Shukowskis der Berliner Zeit. So taucht der Tisch zunächst in seiner Beschreibung der kronprinzlichen Zimmer im Charlottenburger Schloss auf, dann, zwei Tage vor dem eigenen Geburtstag, unter den Haupterlebnissen des Tages mit dem Eintrag: „Kronprinz und runder Tisch“. Und einen Tag danach notierte er: „Bei der Großfürstin. Minuten des Glücks und des hohen Genusses“.²⁰⁰

Letzendlich ist es unerheblich, ob diese Äußerung mit dem Tisch als Geburtstagsgabe zu tun hat oder Charlotte ihn „ihrem Schatz Shukowski“ zum Abschied vor ihrer Abreise ins Rheinland geschenkt hat. Sie wusste, in wessen ehrfurchts-



Abb. 96 Theodor Hildebrandt: Bildnis Wasili Shukowski mit dem Widmungsgedicht für Friedrich Wilhelm IV. (Originalausstattung des Vortragszimmers des Königs im Schloss Charlottenburg), 1843, Öl auf Leinwand (SPSG, GK I 3526) (Foto: SPSG, DIZ/Fotothek, Daniel Lindner)

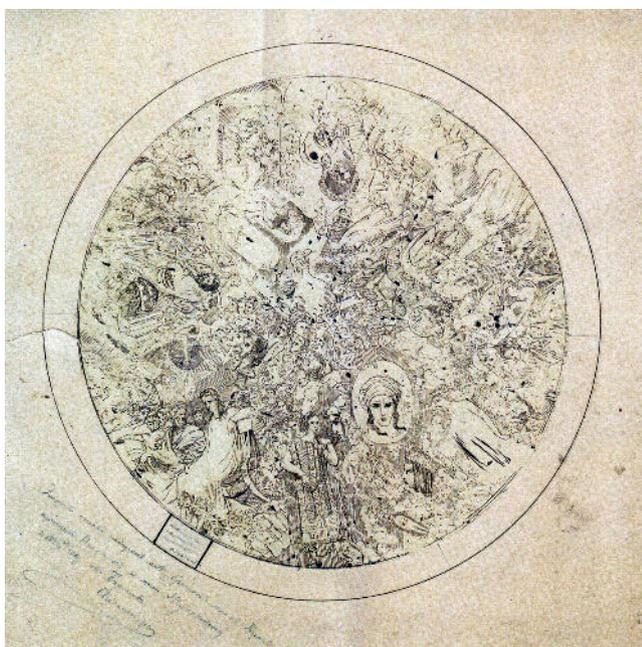


Abb. 97 Unbekannter Künstler (Gerhardt von Reutern?): Verkleinerte Kopie der Zeichnungen Friedrich Wilhelms (IV.) auf dem „kostbaren Tisch“, 1841/1850 (?), Privatbesitz (Foto: Privatsammlung)

vollen Hände sie dieses Denkmal ihrer und ihres Bruders junger Träume weiterreichte, wusste, dass der Dichter beinahe der einzige Mensch war, dem die in diesen Zeichnungen verborgenen Welten verständlich und nah waren. Sie wusste schließlich, dass sie sich damit von dieser Reliquie nicht trennte, sondern sie zur Aufbewahrung in treue Hände übergab.

Ein vergleichbares Symbol des Dreierbundes zwischen den älteren königlichen Kindern und dem Dichter war ein Album, von Charlotte ihrem Lehrer zum Andenken an die Berliner Zeit vor ihrer Abreise zur Kur geschenkt. Von der Hand des Kronprinzen sind dort die der Schwester gewidmeten und wahrscheinlich selbst gedichteten poetischen Zeilen eingetragen, mit der Unterschrift: „d. 28 May 1821 nach dem Wunsch meines theuren Jukovski. F.[riedrich] W.[ilhelm]“.²⁰¹

Diese beiden, aber auch viele andere ähnliche Gaben der Freundschaft wurden tatsächlich vom Dichter wie von seinen Nachfahren als Reliquie geschätzt. In der Wohnung, wie auch im Leben Shukowskis hatte der Tisch einen eben solchen Platz eingenommen, wie ihn Jahre später sein eigenes Bildnis (das zugleich Friedrich Wilhelms literarisches Porträt im Widmungsgedicht des russischen Freundes auf der Rückseite verbarg) im Vortragszimmer und im Leben des preußischen Königs im Charlottenburger Schloss (Abb. 96).²⁰²

Der Tisch wurde zunächst in der Bibliothek Shukowskis in Petersburg aufbewahrt, nach der Abreise anlässlich seiner bevorstehenden Heirat mit Elisabeth von Reutern nach Deutschland 1841 – bei seinem Freund und ersten Biografen Karl von Seidlitz in Dorpat. Immer wieder – als handele es sich um ein Lebewesen – fragt ihn der Dichter nach dem Wohlergehen seines „kostbaren Tisches“. „Ob mein Tisch gesund ist?“, erkundigt er sich in einem Brief aus Düsseldorf vom April 1843. „Meine Bitte, ihn wie die Augapfel zu hüten – ich meine meinen Tisch mit den Zeichnungen des Königs von Preußen“. Die Antwort von Seidlitz: „Ihr Tisch befindet sich sehr wohl und wird, wie es sich auch gehört, mit allen Ehren behandelt“.²⁰³ „Empfehle mich bei meinem Tisch“, bat der Dichter wiederholt 1843 und 1846.²⁰⁴ Und am 31. Dezember 1847, nach der Bestimmung Seidlitz' zu seinem Testamentvollstrecker, folgte die Verfügung Shukowskis, „meinen kostbaren Tisch“ für seine Frau aufzubewahren. Aus unbekanntem Gründen blieb er aber doch bei Seidlitz. 1888, über 30 Jahre nach dessen Tod, schenkte seine Witwe, Frau Staatsrat

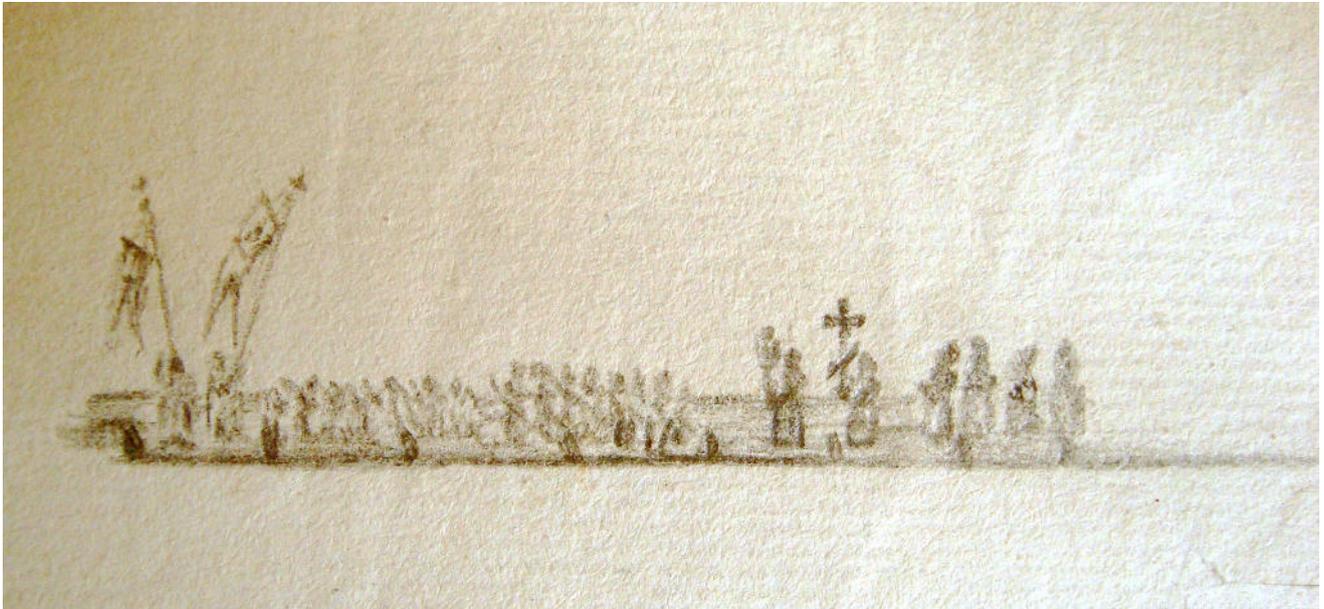


Abb. 98 Friedrich Wilhelm (IV.): Skizze mit der Darstellung einer Kreuzgang-Prozession in Moskau, Juni 1818, Bleistift (Burg Hohenzollern, Hausarchiv des vormals regierenden preußischen Königshauses, Abt. 28 Preußen, König Friedrich Wilhelm IV.) (Foto: Roland Beck)

von Seidlitz, geb. von Rauch, den Tisch Kaiser Friedrich III. So kehrte das rätselhafte Möbelstück zurück an den Ort seiner Entstehung.

Ein weiteres Rätsel birgt die jüngste Entdeckung einer Kopie der Darstellungen auf dem Tisch „en miniature“ im Archiv der Nachfahren von Shukowski (Abb. 97).²⁰⁵ Das zeichnerische Wirrwarr auf dem Tisch, in verkleinertem Format sorgfältig und erstaunlich genau kopiert durch eine offenbar professionelle Hand,²⁰⁶ gewährt nicht allein die bessere Übersicht der heute auf dem nachgedunkelten Holz schwer lesbaren Zeichnungen.²⁰⁷ Abermals verdeutlicht diese liebevoll gefertigte Abschrift auch den besonderen Wert dieses mit Erinnerungen und verstecktem Sinn durchdrungenen Gegenstandes der materiellen Welt, der einst das Dreieck des geistigen Bundes von drei gleich fühlenden Menschen in einem sie verbindenden und wohl nur diesen Dreien verständlichen Symbol verkörperte. Zu versuchen, seine geheimen Botschaften zu enträtseln, maskiert in literarischen und historischen Zitaten, vermischt mit der Phantasie Friedrich Wilhelms entsprungenen Gebilden, die ihm ein unentbehrliches Mittel der Selbstäußerung und des Zwiegesprächs mit Gleichgesinnten waren, bleibt Aufgabe der Zukunft.

MENSCHEN

Zu erwähnen sind schließlich auch wenige zwischen den Architekturdarstellungen eingestreute figürliche Darstellungen auf Friedrich Wilhelms russischen Reiseblättern. Sonst

meist unbedeutend und gedankenlos hingeworfen, spiegeln sie hier doch seine neuen Eindrücke und sein Augenmerk für das Unbekannte und Charakteristische. Mal ist es ein würdevoll gepflegter, mal ein lustig zerzauselter bärtiger Mann mit dem Erscheinungsbild eines russischen Volkstypen [GK II (12) IV-A-46, GK II (12) III-2-A-70 Rs], mal die Darstellung einer Kreuzgang-Prozession in Moskau (Abb. 98). An anderer Stelle erscheint das Fragment einer Gottesdienstszene, die offenbar mit schneller Hand vor der Natur skizziert wurde und wohl den sich bekreuzigenden Nikolaus in seiner charakteristischen Haltung und der Uniform des Ismailow-Regiments zeigt [GK II (12) X-Cb-2]. Mehrfach erscheint die georgische Zarin Maria, die mit ihrem exotischen, der Königin von Borneo ähnlichen Äußeren wie mit ihrer romantischen Lebensgeschichte für den Kronprinzen wohl eine besonders reizvolle Figur war [GK II (12) V-3-A-8]. Auch der Eindruck von „fabelhaftesten Costüms Finnen, Türken, Griechen, Georgier, Circassier, Moldauer etc.etc.etc.einfm, Christen und Mosleme“, die er „bunt durcheinander“²⁰⁸ bei Charlottes Peterhofer Geburtstagsfest 1834 erlebte, spiegelt sich möglicherweise in seinen zahlreich gezeichneten kostümierten Figuren.

Auf GK II (12) III-2-A-70 Rs entdeckt man neben dem exotischen persischen Thron Boris Godunows und der Andeutung einer Ikonostase den „typisch“ russische Zar (Michail Fjodorowitsch oder Alexej Michailowitsch, der Vater Peters des Großen), skizziert nach einem bekannten Porträt in Moskauer Kreml. Eine weitere Skizze aus dem Besitz des Hauses Hohenzollern mit der Darstellung eines in der Kunst sonst kaum anzutreffenden lachenden russischen Geistlichen (Abb. 21)

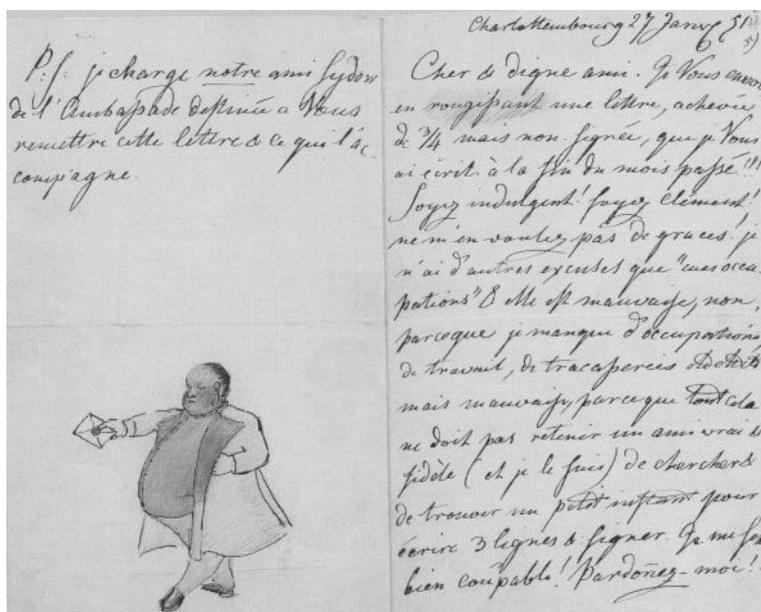


Abb. 99 Brief Friedrich Wilhelms IV. an Shukowski, 27. Januar 1851 (St. Petersburg, Puschkinski Dom, Institut russkoi Litaratury) (Foto: nach Shukowski 2013)

bestätigt nochmals die für den Kronprinzen bedeutsame persönliche Bekanntschaft mit dem bereits erwähnten Augustin, dem Erzbischof von Moskau. Rätselhaft ist dagegen eine für Reiseblätter ungewöhnlich sorgfältig ausgearbeitete und doppelt wiederholte italienische Renaissance-Szene mit später hinzugekommenen Kremlskizzen rundherum [GK II (12) V-3-A-8]. Es liegt nahe, darin einen Beleg dafür zu sehen, dass trotz der Flut von Eindrücken, die, wie man glaubt, den jungen Prinzen in Moskau restlos in Besitz genommen hatten, er doch nie aufhörte, weiterhin in seiner Phantasiewelt zu leben. „Charlotte und Italien füllen mir Kopf und Herz! Ich sehe nur Jene! Und denke nur dieses“ – diesem Satz kann man wohl diese Zeichnung als Illustration beifügen.

ZEICHNUNGEN IN RUSSLAND

Ein Sonderkapitel des russischen Konvoluts sind die Zeichnungen Friedrich Wilhelms, die wohl in Russland zu suchen oder bereits gefunden worden sind. Zum einen sind es karrierende Selbstporträts und einige den Text kommentierende Zeichnungsnotizen in den an verschiedenen Orten archivierten Briefen und persönlichen Papieren sowohl der Kaiserfamilie als auch Shukowski (Abb. 99). Zum anderen konnten weitere „selbstständige“ Zeichnungen in russischen Sammlungen entdeckt werden. So wurde nach einem vom König geschickten Entwurf sogar eine „chinesische“ Bodenvase in der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur gefertigt.²⁰⁹

Zu erwähnen sind hier nur zwei inzwischen publizierte Blätter im Moskauer A. S. Puschkini-Museum für bildende Künste: mit dem Situationsplan und Ansichten der Orangerie

samt der Mühle in Sanssouci sowie dem Situationsplan der Friedenskirche, begleitet vom witzig-treffenden Selbstbildnis des Urhebers – der Bauten wie der Zeichnungen.²¹⁰ Zu datieren sind diese Skizzen wohl jeweils zwischen Ende der 1840er und Anfang der 1850er Jahre, zu verbinden sind sie offensichtlich mit den Berichten an die russischen Verwandten. Im ersten Fall ging es wohl um ihr neues Aufenthaltsquartier für nächste Besuche, das in der Orangerie vorgesehen war, im zweiten um die Friedenskirche, wo 1848 „Nix’s unvergleichliches Geschenk, die Säulen auf dem heiligen Tisch,²¹¹ ihren Platz gefunden haben.

In Russland wäre auch wenigstens noch eine Skizze des Kronprinzen zu vermuten, die im denkwürdigen Berliner Winter 1820/1821 entstanden sein müsste. Nach dem fast einjährigen Aufenthalt Charlottes in der alten Heimat wurde sie nach ihrer Rückkehr im Herbst 1821 in ihrem Petersburger Domizil im Anitschkow-Palast durch „eine göttliche complete surprise“ ihres Mannes überrascht, die er ihr „schon im Winter bestellt hatte“, nach seiner zwischenzeitlichen Rückkehr aus Berlin, wo seine Frau noch viele Monate blieb. „Ich wußte wohl dass mein Zimmer verändert, nach meinem Wunsch [...], aber ich glaubte nicht was ich fand“, gesteht Charlotte in ihren Notizen nach der Ankunft in Petersburg. „Ich trath in ein Idealisches Gemach, himmlisch erleuchtet durch blasse Quiquès, ein halbrunder Sopha, Chaislongue davor, Servante, alles herrlich gearbeitet in Holz, ohne bronzene Verzierungen wie ich es gewünscht, der Ofen wie ein antiker Brunnen, von weißem Marmor, an jeder Ecke die zwei Eck-Fenster durch einen Tritt vereint, welcher eingefasst durch hohe Epheu-wände, Lanzen an denen sich Epheu rankt. [...] Der Anblick des Cabinets war recht zum Schreien schön,

so ganz wie ich es mir ausgedacht hatte, u. das machte mir auch so viel Freude, daß Alles in Berlin gezeichnet u. erdacht worden war, die Abende im blauen Zimmer, wann ich in meiner Eck saß, umringt von Brüder[n] und Schwestern.“²¹²

Wer von dieser Geschwisterschar der eigentlich Zeichnende und reichste an Gestaltungsideen war, braucht man nicht lange zu rätseln. Das Ergebnis (Abb. 100, 101) lässt jedenfalls deutlich die „Ideenhandschrift“ des Kronprinzen erraten. Die raumbeherrschende Himmelsdecke mit den „pompejanischen“ Frauengestalten im Rund des Sternenhimmels à la Schinkel,²¹³ das antikisch-klassizistische Ruhebett, als wäre es nach der Zeichnung des „Federico Architetto“ gefertigt,²¹⁴ der Marmorofen „wie ein antiker Brunnen“, allerlei antike Alabaster, Vasen und Kleinplastiken darauf, ein Paravent, bemalt mit den Szenen aus der „Ilias“, und schließlich, als architektonisches Zentrum der familiären Behaglichkeit, das für den russischen Wohnraum ganz neuartige Exedrasofa mit breitem „Podium“ für die Aufstellung von Kleinkunstwerken auf der Rückenlehne und einem runden Tisch davor – all dies lässt deutlich den kronprinzlich-schinkelschen Geist und Lieblingsmotive Friedrich Wilhelms erkennen. Erinnernte sich z. B. später Charlottes Tochter nicht etwa deshalb, so einen „Ofen, fast wie ein Sarkophag geformt, nirgendwo anders gesehen“ zu haben²¹⁵, weil er der aus dem Antikischen schöpfenden Phantasie des Onkels Butt entstammte und aus dem gewohnten stilistischen Gestaltungskanon des Klassizismus herausfiel?

Ebenso einmalig in den russischen Schlössern war die Sternendecke – ein weiteres Lieblingsthema Schinkels²¹⁶ wie Friedrich Wilhelms. In den Heimen beinahe von allen Geschwistern (auch von der geliebten Tante Minnetrost) spielt dieses Thema eine überaus bedeutsame Rolle – und wohl nicht allein wegen ihrer Schönheit. Nicht weniger erheblich war für alle Beteiligten der philosophische Gehalt des Motivs – als Symbol des moralischen Gesetzes im Sinne von Kant.²¹⁷ Ihr Echo fand die Decke in der himmelblauen sternbesäten Möbelbespannung sowie in dem recht selten anzutreffenden Typus des Kronleuchters mit einer goldgestirnten Milchglas-kugel.

Im Deckenrund selbst aber mit dem Reigen der in der Luft schwebenden pompejanischen Gestalten erklingt das Echo des überwältigenden Eindrucks der königlichen Kinder im

Winter 1821 vom neugebauten schinkelschen Schauspielhaus, vor allem vom Plafond des Zuschauerraums. Nur dass statt der neun Musen im Halbrund des Velums dort, hier frei in der gestirnten Himmelskuppel die Personifikationen der zwölf Monate tanzten, umschlossen mit einem gewiss Charlotte-Blanchefleur ganz persönlich geltenden Kranz aus Kornblumen und weißen Rosen. Nicht zufällig erscheinen wohl neun Jahre später sehr ähnliche, wenn nicht ebensolche zwölf Monate auf dem zentralen „pompejanischen Fries“ einer monumentalen Porzellanvase, ausgeführt in der Königlichen Porzellanmanufaktur für den Kaiser nach dem 1830 datierten Entwurf von Schinkel.²¹⁸ Es ist denkbar, dass auch die Entwürfe bzw. Vorbilder für Charlottes Himmelsdecke für die „göttliche complete sürprise“ im Anitschkow-Palast vom Kronprinzen vorgegeben, direkt bei Schinkel erbeten und von Nikolaus bei seiner Abreise nach Petersburg im Winter 1821 mitgenommen wurden.²¹⁹

Wie viel diese mit zahlreichen Assoziationen verbundenen, im doppelten Sinne „himmlischen“ Motive der Zimmerbesitzerin bedeuteten, folgt aus der später ausdrücklich gewünschten wörtlichen Wiederholung des Anitschkow-Sternenhimmels samt der Kronleuchterkugel (allerdings ohne Sterne)²²⁰ im Allerheiligsten von Charlottes neuer Residenz – im Eckkabinett des nach dem Brand 1837 wieder aufgebauten Winterpalastes.²²¹ Auch dieses Kabinett wurde ursprünglich grün, wie zuletzt in Anitschkow, tapeziert,²²² auch hier gab es ein großes Exedra-Sofa, auch hier „tanzten“ die pompejanisch-schinkelschen Frauengestalten²²³ auffallend aus der Reihe der durchaus unterschiedlichen Deckengestaltungen der übrigen Räume heraus. Dies fiel auch dem Autor der Beschreibung der neu eingerichteten Kaiserresidenz auf: „Dieses reizvolle [...] Zimmer ist mit herausragender Decke bereichert, die ganz anders, als die anderen ist – sowohl der Form wie auch der Malerei nach“.²²⁴

Anders waren noch zwei Ausnahmen – beide wiederum im „Einflussbereich“ der Kaiserin und beide bestirnt: ihr orientalisches Badezimmer im „Alhambra-Stil“ mit dunkelblauer Sternendecke und der Salon des Kaisers – ein Raum von ebenfalls betont privatem Charakter, der direkt über dem Kabinett seiner Frau lag. Auch über den Salon spannte sich eine weißsilbrige Himmelskuppel – diesmal „unbevölkert“, doch „sehr schön“, „ausgesprochen einfach und geschmackvoll“, wie der



Abb. 100 Maxim N. Worobjow:
Ansicht des Kabinetts der Großfürstin
Alexandra Fjodorowna im Anitschkow-
Palast, 1821, Geschenk an Kronprinz
Friedrich Wilhelm, Aquarell
(SPSG, GK II (5) 4756)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek, Daniel
Lindner)



Abb. 101 Maxim N. Worobjow:
Ansicht des Kabinetts der Großfürstin
Alexandra Fjodorowna im Anitschkow-
Palast, 1821, Geschenk an Kronprinz
Friedrich Wilhelm, Aquarell
(SPSG, GK II (5) 4757)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek,
Daniel Lindner)

Kritiker fand.²²⁵ Und auf dem Fußboden, im Spiegel eines beinahe ebenso großen runden Teppichs, schlugen vier Prachtpfauen ihr Rad – ein weiteres bleibendes Sinnbild der Familie.²²⁶

Kein Zufall war auch das leuchtende Himmelblau des Eckkabinetts im Anitschkow-Palast²²⁷ – die Lieblingsfarbe Charlottes wie ihrer Mutter, die auch für Friedrich Wilhelm von

besonderer Bedeutung war. Dies war zudem die Farbe jenes Zimmers im Prinzessinnenpalais, in dem Charlotte, von Geschwistern umringt, „in ihrem Eck saß“ beim Ersinnen und Konzipieren ihres Wunsch-Kabinetts in Petersburg. Dass in diesem Zimmer ihrer gemeinsamen Jugend zahlreiche, auch russische Andenken versammelt waren, „worin viel schöne alte Bilder hängen die unsre eignen sind, u. die mir

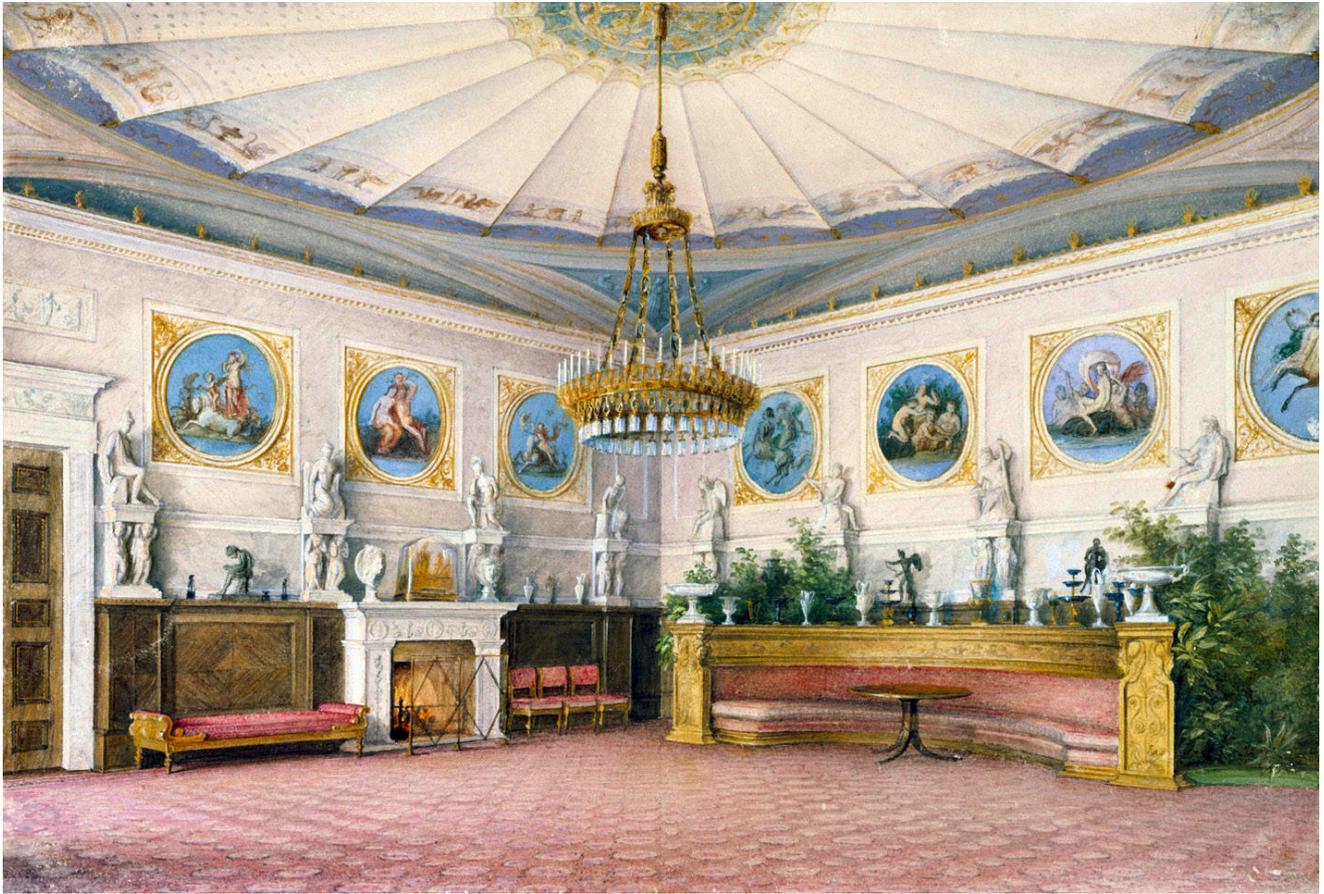


Abb. 102 Unbekannter Künstler: Teesalon der Kronprinzenwohnung im Schloss Berlin, um 1826, Aquarell (SPSG, GK II (5) 2906a)
(Foto: SPSG, DIZ/Fotothek)

doppelt wehrt solln werden, da ich sie hier [...] täglich vor Augen hatte u. mich daran ergötzte“, bekräftigt nur abermals den symbolischen Gehalt all solcher gestalterischer Doppelungen, Anspielungen und Parallelen, die nur für Eingeweihte wahrnehmbar waren.²²⁸ Auch in der Petersburger „blauen Stube“ sammelten sich im Laufe der Jahre Charlottes Erinnerungsreliquien, u. a. die erste Lalla Rookh KPM-Vase von 1822 und die Büsten des Mannes wie des älteren Bruders, denen sie diese Stube verdankte.

So versteht man nur zu gut die ungeduldige Neugier des Kronprinzen, wenn er im Januar 1822 der Schwester schreibt: „Ich bettle schon im Voraus für den Oktober um eine kleine bunte Zeichnung von Deinem neuen Zimmer!“²²⁹ Zu seinem Geburtstag am 15. Oktober wurde ihm dieser Wunsch erfüllt: Charlotte schickte ihm, dem leitenden „Obergestalter“ und Spritus rector ihrer sinnreichen „blauen Lieblingsstube“, zwei Ansichten des Ergebnisses des „in Berlin gezeichneten u. erdachten“ samt ihrem eigenen Abbild mit jeweils einem ihrer Kinder (Abb. 100, 101).²³⁰

Gewissermaßen wirken diese Ansichten als Vorahnung bzw. Vorankündigung eines anderen „Idealischen Gemachs“

des gleichen Inventors: des Teesalons im Berliner Schloss. Raumbestimmend neben der programmatischen Wandgliederung waren auch hier die sternensüßende Velariumdecke, „antike“ Chaiselongues samt der ursprünglich ebenfalls in Blau angedachten Möbelbespannung und als unentbehrlicher Mittelpunkt des Ganzen – ein geliebtes „halbrundes Monstrum“,²³¹ wie Friedrich Wilhelm die Exedrabank nannte (Abb. 102).

So erlebten Friedrich Wilhelms antike Dauerthemen, die ihn unablässig verfolgten, mit denen er auch die Verwandten ansteckte, 1821 durch die zweifellos auf ihn zurückgehende Anregung und Vermittlung in Charlottes Zimmer quasi ihre Feuertaufe. Erst in den nächsten drei Jahren reiften sie in seinem programmatisch konzipierten Teesalon zu einem konsequent und stringent ausgeführten geschlossenen Ganzen – ein weiterer Beleg für die frühe Ausformung der so gut wie lebenslang konstanten inneren Bildwelt Friedrich Wilhelms mit ihren Wandlungen und Verwandlungen auf der rastlosen Suche des Vollkommenen.

Mit eigenen Augen konnte der Kronprinz sein „Erstlingswerk“ im Anitschkow-Palast erst zwölf Jahre nach dessen

Entstehung mit seiner üblichen Höchstnote – sieben Ausrufungszeichen – beurteilen: „[...] Und Charlottes Zimmer! Oh! Donnerwetter !!!!!!!“²³²

In Russland war aber dieses von ihm und Schinkel inspirierte, durch und durch von Erinnerungen und poetischen Assoziationen durchdrungene Zimmer wohl das erste Beispiel der romantischen Innenarchitektur mit neu verstandener Ästhetik eines Wohnraumes. Die Intimisierung der Geschichte, die Verknüpfung des Historischen mit persönlichen Träumen und Erinnerungen, das Streben zum höheren Ideal und zugleich zum gemütlich Wohnlichen und Praktischen, zum möglichst komfortabel eingerichteten Alltag – all dies verschmolz hier in den persönlich ausgesuchten, sinnbildlich beladenen und nach neu empfundener Harmonie zusammengefühten Gestaltungselementen.

Entzückt sowohl von Charlottes Zimmer und „Pottsburgs neuem Gesicht“ als auch von der „göttlichen Familie“ der Schwester, hatte Friedrich Wilhelm 1834 auf dem Heimweg, an Bord des Dampfers „Ishora“, „4 Schmirakel zu Stande gebracht, die Gott weiß es, keinen anderen Werth haben als Curiosum oben auf dem Vordeck mit 1 weichen und einem harten Bley gezeichnet zu seyn“, wie er der Schwester schrieb. „ich sende sie mit. Eins ist für Sasch [Thronfolger, W. P.-G.], dem ich eines schuldig bin. Er hat also das Vorrecht auszuwählen. Die 3 anderen sind für Mary, Olly und Adine [die Nichten, W. P.-G.]. Die lasse ich doch verlosen. Ein 5tes hab' ich gestern in Berlin geschmiert. Alle diese Blätter sind Wiederholungen, wenigstens 3 gleichen sich fast zu sehr. Vielleicht amüsiert Dich's doch von diesen mit treuem dankbaren Herzen angefertigten See Produkten eines zu haben. Wenn Du Olly mit hierhernimmst so sollst Du vor Sasch' das Ausschrecht haben und er erst nach Dir. Sonst bitt' ich Dich das 5te zu Berlin gezeichnete Blatt an Olly als Schmerzensgeld zu überlassen. Thu mich doch nachher zu wissen, welche Blätter an wen gelangt sind.“²³³

Gern hätte man gewusst, wo sie sich heute befinden. Die Suche nach ihnen wie die Gewinnung weiterer Erkenntnisse zu den zeichnerischen Zeugnissen der lebenslangen Bindung Friedrich Wilhelms an Russland bleibt Aufgabe der Zukunft.

- 1 Lewalter 1938, S. 136.
- 2 Pachomova-Göres/Göres 1995, S. 159–168. – Bei den seinerzeitigen Kürzungen sind auch die Verweise teilweise durcheinander geraten, was zu missverständlichen bzw. irrigem Angaben führte. Fortgesetzte Forschungen der folgenden Jahre brachten zudem neue Erkenntnisse, die die Verfasserin heute zu Korrekturen des eigenen Textes veranlassen.
- 3 Pachomova-Göres 2004.
- 4 Eine Ausnahme stellt die Arbeit von Johannsen (Johannsen 2007/1) dar hinsichtlich seiner Interpretation der Planungen für das Denkmal Friderichs II. und des Orianda-Projektes im Zusammenhang mit der Residenzlandschaft um Sanssouci. Wesentliche weiterführende, wenn auch indirekte Hinweise gibt aber vor allem das Gesamtwerk, besonders die letzte grundlegende Arbeit von Eva Börsch-Supan (Börsch-Supan 2011/1), der an dieser Stelle für viele hilfreiche Auskünfte und Anregungen herzlich gedankt sei.
- 5 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 33, Brief an Ancillon vom 17. Juni 1815.
- 6 Granier 1913, S. 303.
- 7 Granier 1913, S. 329.
- 8 Reichliche Belege sind in russischen Archiven vorhanden.
- 9 Vgl. Börsch-Supan 2011/1, S. 363.
- 10 In der Literatur finden sich meist irrtümliche Angaben dazu.
- 11 Sagoskin 1997, S. 694.
- 12 Ritchie 1836, S. 184 f.
- 13 GARF, F. 672, op. 1, d. 416.
- 14 GARF, F. 672, op. 1, d. 416.
- 15 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 33, Bl. 200.
- 16 GARF, F. 672, op. 1, d. 421.
- 17 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 962, Bl. 5.
- 18 Zit. nach Haake 1920, S. 83.
- 19 Jagow [1939], S. 9.
- 20 Gautier 1988, S. 239.
- 21 Namentlich bekannt sind Marco Ruffo, gen. Frjasin aus der Lombardei, Antonio Gilardi, gen. Bon Frjasin, Pietro Antonio Solari, Aristotele Fiorovanti di Ridolfo aus Bologna, Alovoso Nuovo, gen. Alevis Novyj aus Venedig, Alosio da Carcano aus Piemont.
- 22 Polnoe sobranie sakanow Rossijskoi imperii, t. XXXII, Nr. 25, 296. – Die Idee des Monuments als Erlöser-Tempel geht auf General P. Kikin zurück, der sie im Dezember 1812 dem Kaiser mitteilte (Perwaja myslj o postrojenii chrama Spasitelja v Moskwe: Pisjmo k gos. sekretarju A. C. Schischkoku ot fligel-

- adjutanta P. A. Kikina 17 dek. 1812 g, in: Russkij archiv, 1880, kn. 2., S. 228–232).
- 23 Russkaja starina 1872, t. V, S. 175.
- 24 Die Gesamthöhe des Tempels sollte 237 m betragen (die des Petersdoms in Rom misst 149 m), der Durchmesser der Kuppel 50 m, die Länge der rahmenden Kolonaden je 640 m, die Breite der Haupttreppe 106 m. Für die Hauptkolonnade hatte man 600 Säulen vorgesehen.
- 25 Jagow [1939], S. 9.
- 26 Russkaja starina 1872, t. V, S. 31.
- 27 Eva Börsch-Supan 2011/1, S. 61, Anm. 248. – Rave 1941, S. 187.
- 28 Dehio 1961, S. 18.
- 29 Russkaja starina 1872, t. V, S. 25/26.
- 30 Avtobiografija A. L. Witberga, in: Russkaja starina 1876, t. XVII, S. 111.
- 31 Sehr wahrscheinlich, dass in diesem Zusammenhang auch der ausdrückliche Wunsch des Großfürsten Nikolaus entstand (von dem der Architekt ebenfalls „die schmeichelndsten Äußerungen hörte“), „unbedingt“ Witbergs Ideen „für den marmornen Seitenaltar [...] zu haben, der im Neu-Jerusalem-Kloster im Andenken an die Geburt seines Sohnes errichtet werden sollte.“ (Avtobiografija A. L. Witberga, in: Russkaja starina, 1876, t. XVII, S. 111).
- 32 Avtobiografija A. L. Witberga, in: Russkaja starina, 1876, t. XVII, S. 189.
- 33 Jagow [1939], S. 9.
- 34 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bd. II. Bl. 58.
- 35 RGIA, F.472, op. 3, d. 202. – In der Graphischen Sammlung der SPSG ist heute allerdings nur ein Aquarell von Franz Alt, 1855, nachweisbar.
- 36 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 33, Bl. 202.
- 37 RGIA, F. 472, op. 4, d. 27.
- 38 Pachomova-Göres 2001. – Hier auch mehr zur angesprochenen Moskauer Architektur einschließlich Literaturverweise.
- 39 Rothkirch 1985, S. 462.
- 40 GARF, F. 672, op. 1. d. 419.
- 41 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 962, Bl. 5.
- 42 Lettere skritte di Pietroburgo correndo glianni 1810 e 1811 dal conte Federico Fagnani (russ. Übersetzung Irina Konstantinowa, St. Petersburg 2009, S. 35 u. 73). Graf Federico Fagnani, Staatsrat und Kammerherr des Königs von Italien Napoleon, weilte 1810/1811 auf eigene Initiative zu „Studienzwecken“ in Petersburg. Sein 1812 erschienenes Buch wurde von Napoleon verboten.
- 43 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 33, Bl. 202.
- 44 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 295, Bl. 1.
- 45 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 962, Bl. 5.
- 46 Dies im Einzelnen zu verfolgen, scheint nur im weiteren Kontext sinnvoll zu sein.
- 47 RGIA, F. 287, op. 7, d. 3575.
- 48 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bd. II. Bl. 81.
- 49 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bd. II. Bl. 33–35.
- 50 Pachomova-Göres/Göres 1995, S. 163–165.
- 51 Mehr dazu, einschließlich Quellenhinweise, bei Pachomova-Göres 2004, S. 320–329.
- 52 SMB PK, Kupferstichkabinett, SM 36b.17 (Zimmermann 1916, Abb. 49, vgl. Mielke/von Simson 1975, S. 40 f.).
- 53 Börsch-Supan 2011/1, S. 66, Anm. 270; SMB PK, Kupferstichkabinett, SM A.67.
- 54 Die Deutung des Kolosses vor der Börse als „Station auf dem Weg vom Winterpalast zur Peter- und Pauls-Kathedrale“ von Johannsen (2007/1, S. 197) trifft allerdings nicht zu, denn die Einfahrt zur Festung befand sich auf der gegenüberliegenden Seite, wo auch die Pontonbrücke endete, die die Petrograder Seite mit dem Marsfeld verband. Zur Strelka der Wasilij-Insel mit der Börse gab es hingegen bis 1914 keine Brücke. So war die Wirkung des „Kolosses“ bei Friedrich Wilhelm vor allem auf Fernsicht berechnet, was gerade seine kolossale Dimension berechnete.
- 55 Ausst. Kat. Karl Friedrich Schinkel 1981, S. 178 f. – Mielke/von Simson 1975, S. 163–167.
- 56 Ausst. Kat. Karl Friedrich Schinkel 1981, S. 179.
- 57 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 295, Bl. 1–2.
- 58 Vgl. Giersberg/Schendel 1981, S. 54.
- 59 GStA PK, BPH Rep. 49 W, Nr. 28, Bd. I, Nr. 288 f.
- 60 GStA PK, BPH Rep. 49 W, Nr. 28, Bd. I, Nr. 288 f. – Durch die starke redaktionelle Kürzung meines Beitrags von 1995 entstand u. a. eine missdeutende Interpretation dieses Briefes (vgl. Pachomova-Göres/Göres 1995, S. 166).
- 61 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bd. II, Bl. 89 f.
- 62 Vgl. Kühn 1989, S. 72–75.
- 63 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bd. 2, Bl. 90v. – Vgl. Pachomova-Göres/Göres 1995, S. 166. – Pachomova-Göres 2004, S. 329–332. Abgeb. in: Johannsen 2007/1, S. 174, Abb. 92.
- 64 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bd. II, Bl. 89 f.
- 65 Schinkels Begleitbrief zum zweiten Entwurf an Alexandra Fjodorowna, zit. nach Wolzogen 1862/1863, Bd. III, S. 336, vgl. auch Kühn 1989, S. 76–79.

- 66 Dies bestätigt die Rechnung [RGIA, F.472, op.13, d. 1414 (142) 1837]. – Von Rave erwähnte „vier in Farben ausgeführte Gegenden der Krim“; in der Schinkel-Sammlung dürften sich jedenfalls die aktuellen, 1835–1837 von Nikanor Tschernozow gefertigten befunden haben (fehlten 1958 bei der Rückgabe der Schinkel-Sammlung aus der Sowjetunion), die alten von Kügelgen aber, wie M. Kühn vermutete, wohl kaum.
- 67 Schinkel entschuldigte sich dafür später mit seiner kranken Hand (s. den Brief vom 26. Februar 1840; RGIA, F. 472, op. 43, d. 3).
- 68 GStA PK, BPH Rep. 49 W, Nr. 28, Bd. I, Bl. 23 f. – Meine Annahme (Pachomova-Göres/Göres 1995, S. 166), der auch R. Johannsen (2007/1, S. 129) folgt, dass diese Zeilen sich auf den von der Kaiserin bereits erhaltenen Entwurf beziehen, muss jetzt aufgrund neuer Erkenntnisse korrigiert werden.
- 69 Um die Jahreswende 1838/1839 konnte, wie bisher angenommen, der zweite Entwurf keineswegs in Petersburg angelangt sein (Johannsen 2007/1, S. 175). Im Briefwechsel zwischen Berlin und Petersburg entschuldigt sich Schinkel u. a. für die Verzögerung mit seinen kranken Hand, dagegen spricht vor allem aber der Absagebrief auf Schinkels Entwurf wie seine Antwort darauf (s. u). Dies stützen auch die im Folgenden geschilderten Bauvorgänge in Peterhof und Orianda.
- 70 RGIA, F. 472, op. 43, d. 3.
- 71 Württemberg 1955, S. 8.
- 72 „Nikolaus I. tritt in Orianda nicht als Kaiser Rußlands auf, sondern als legitimer Herrscher der Krim in der Nachfolge des Mithridates“, so Johannsen 2007/1, S. 182.
- 73 GStA PK, BPH Rep. 49 W, Nr. 28, Bd. I, Bl. 288 f.
- 74 Ebenso deplatziert ist demnach die ideologisierende Folgerung von H.-J. Kadatz, der Grund des Scheiterns des Schinkelprojekts liege in den „im Raumprogramm vorgegebenen Möglichkeiten der breiteren öffentlichen Nutzung der Gebäude für Volksfeste, Auszeichnungen berühmter Personen, für Genuß, Bildung aller Wissenschaften und schönen Künste sowie weitgehende Teilnahme des Volkes an diesen Institutionen“, woran „unter den damaligen reaktionären zaristischen Verhältnissen nicht zu denken war“ (Kadatz 1986, Vorwort).
- 75 RGIA, F. 472, op. 43, d. 3. – Hierbei waren nicht zuletzt die Schwierigkeiten technischer Natur gemeint, so eine grandiose Anlage in einer so wenig entwickelten Gegend wie Orianda zu realisieren.
- 76 RGIA, F. 468, op. 352/1343, d. 3960. 1840. Das Datum der Rechnung für den Ring – Februar 1840 – ist neben den zitierten Antwortbriefen im Namen der Kaiserin ein weiterer Beweis, dass Schinkels Entwurf um die Jahreswende in Petersburg eingetroffen war. Nach den grundsätzlichen Gepflogenheiten im Schriftverkehr des Kaiserlichen Kabinetts wurden Briefe und Sendungen in der Regel umgehend beantwortet, so dass die Verzögerung um ein Jahr nicht vorstellbar ist.
- 77 RGIA, F. 472, op. 43 (501/3733), d. 3.
- 78 Vgl. Kühn 1989, S. 104 „[...] dürfte es im besonderen [...] der idealistisch-architektonische Anspruch des Entwurfs gewesen sein, der die Kaiserin befremdete“ und den „sie wohl schwerlich zu werten gewußt“ hat.
- 79 Außer erhaltenen Plänen und Ansichten von Stackenschneiders Bau gibt es umfangreiches, von T. Petrova in der neuen Monographie (Petrova 2012) leider unbeachtetes Archivmaterial wie auch alte Literaturquellen zum Jahre dauernden Bauprozess. Die detaillierte kritische Analyse dieses Materials einschließlich der neueren Literatur zum Thema, wie auch die Korrektur einer Reihe faktischer Fehler bei Petrova steht damit noch aus, was insgesamt zu Fehlinterpretationen, u. a. ein Leugnen von Schinkels Einfluss führt.
- 80 Kühn 1989, S. 82, Abb. 15.
- 81 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 995, Fasz. XVI, Bl. 72.
- 82 RGIA, op. 1 (20/78), d. 1338.
- 83 Vgl. Pachomova-Göres 2000, S. 28 f.
- 84 GStA PK, BPH Rep. 49 W, Nr. 28, Bd. 1, Bl. 211 f.
- 85 Arnim/Brentano 1961, Bd. 2, S. 578.
- 86 Diese Entwurfsvarianten sind im Archiv des Staatlichen Museumsreservats Peterhof erhalten.
- 87 Der wiederholte Versuch, die Entstehung der Kapelle mit der gleichnamigen russisch-orthodoxen Kirche in Potsdam (Alexandrowka) in Verbindung zu bringen, scheint jedoch – da nur mit dem Patronatsnamen des Heiligen begründet – fraglich oder zumindest unzureichend belegt zu sein.
- 88 Dehio 1961, S. 20. Die Zeichnung, bisher noch nicht gefunden, könnte ein wertvoller Schlüssel zum Thema sein.
- 89 Vgl. Pachomova-Göres 2000.
- 90 Dehio 1961, S. 20.
- 91 RGIA, F. 497, op. 97, d. 4623.
- 92 Schinkel empfand allerdings die Aufgabe als „sehr abnorm“. Gemeint war damit die aus seiner Sicht unnatürliche Verbindung des von der Auftraggeberin gewünschten „reichen gotischen Styl“ des Baus mit dem „griechischen Gottesdienst“, welcher dort abgehalten werden sollte. Vgl. Kühn 1989, S. 48.
- 93 Vgl. Dehio 1961, S. 20.
- 94 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bd. III, Bl. 65.

- 95 Brief von Prinz Karl an Friedrich Wilhelm III. v. 11./23. Juli 1830 (GStA PK, BPH Rep. 59 I, Nr. 393, Bl. 48).
- 96 Diese Tatsache (vgl. Pachomova-Göres 2000) bleibt immer noch weitgehend unerkannt.
- 97 Kiritschenko 1986, S. 54 f. u. 60 f.
- 98 Mehr zum Themenkreis einschließlich Quellenverweisen S. Pachomova-Göres 2000, S. 4–53 u. 108–115.
- 99 In der neuesten, ausschließlich auf russischsprachiger – nicht vollständig berücksichtigter – Literatur gegründeten Monographie über Stackenschneider (Petrova 2012) wird – mit Ausnahme von Pompeji – jeglicher fremder Einfluss im Werk des Baumeisters bestritten. Vorsichtige Erwähnungen der partiellen Einflussnahme Schinkels sind in der russischen Literatur selten und hauptsächlich auf Orianda bezogenen.
- 100 Vgl. Pachomova-Göres/Göres 1995, S. 166 f. – Pachomova-Göres 2004, S. 333 f.
- 101 Wird die bestimmende Rolle des Kaisers im Bauwesen seiner Epoche zunehmend anerkannt (vgl. dazu: Gorbatenko 1998. – Paschinskaja 2007), so fällt der Name Friedrich Wilhelms fast nie. Die Ausnahme ist der eindeutig dokumentierte Fall des Turms am Zarizyn-Pavillon (s. u.).
- 102 Die Entwürfe befinden sich im Staatlichen Museum für Geschichte Petersburg.
- 103 Novikov 1997.
- 104 Börsch-Supan/Müller-Stüler 1997, S. 22 f.
- 105 Die langjährige Suche der Verfasserin ist bisher erfolglos geblieben.
- 106 Von Schinkel empfohlen, weilte er hier 1838 zusammen mit Strack wegen des Projektes eines Bahnhofsgebäudes für die erste russische Eisenbahnstrecke zwischen Petersburg und Pawlowsk. Das erste Mal waren die beiden bereits 1835 wegen der Konkurrenz für ein Bahnhofslokal (Woksal) in Pawlowsk. Ihr preisgekröntes Projekt wurde jedoch aufgrund der angeblich zu hohen Kosten abgelehnt und der Bau Stackenschneider übertragen (vgl. Börsch-Supan/Müller-Stüler 1997, S. 29 f.).
- 107 Auch Stackenschneider war Stüler alles anderes als unbekannt, was jedoch eher auf gegenseitige Konkurrenz als auf Zusammenarbeit deutet.
- 108 Sie befinden sich teils in der Sammlung des Stadtmuseums für die Geschichte St. Petersburgs, teils im Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg.
- 109 Börsch-Supan/Müller-Stüler 1997, S. 23.
- 110 Stüler 1861, S. 4.
- 111 Ein Beispiel dieser Art versteckter „Zusammenarbeit“ Stülers mit dem russischen Kollegen war schon das Projekt eines Bahnhofslokals (Woksal) in Pawlowsk 1835–1837. Interessant, dass Elemente dieses preisgekröntes, aber wegen zu hoher Kosten abgelehnten Bahnhofsprojekts von Stüler und Strack, anders kombiniert, auch in den Sergiewka-Entwürfen von Stackenschneider auftauchen.
- 112 Börsch-Supan/Müller-Stüler 1997, S. 23.
- 113 Kunstblatt 24, 1843, S. 348. Vgl. auch Anm. 132.
- 114 Novikov 1997, S. 157. – Der Bezug zu Friedrich Wilhelm bzw. den Römischen Bädern bleibt jedoch vom Autor unerkannt.
- 115 Vgl. Novikov 1997, S. 155 f. – Petrova 2012, S. 255–264.
- 116 Auf diese Ähnlichkeit weist bereits Müller-Stüler hin. Die einzige Fernansicht der Meeresfassade der Sergiewka-Villa, die ihm zu Verfügung stand, gab ihm das Recht, in Sergiewka „mit Abstand [...] eine kleinere Ausgabe von Schinkels Entwurf für Krzeszowice“ zu sehen (Börsch-Supan/Müller-Stüler 1997, S. 25). Diese Ähnlichkeit beschränkt sich jedoch auf den äußeren Eindruck von Norden, wozu neben den vom Schloss nach beiden Seiten laufenden Pergolen auch die charakteristischen Vasen auf dem flachen Dach gehören (beides trifft man übrigens später auch bei Stackenschneiders Orianda-Schloss).
- 117 RGIA, F. 516, op. 12/2322, d. 195.
- 118 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 995, Fasz.16, Bl. 65, 67.
- 119 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 995, Fasz. 16, Bl. 69.
- 120 Den Namen „Zarizyn“, d. h. „der Zarin gehörende“, erhielt die Insel per Order erst am 6. August 1844, als der Kaiser sie seiner Frau zum ersten Mal nach der Fertigstellung zeigte.
- 121 Petrova 2012, S. 212.
- 122 Der die Situationspläne auf der Insel betreffende Versuch wurde von I. Paschinskaja unternommen (Paschinskaja 2004).
- 123 Später kam eine winzige dritte, die Kanincheninsel dazu.
- 124 Pachomova-Göres 2000, S. 36–39. – Offensichtlich war es die erste Arbeit F. J. Friedrichs, die 1830 in der Akademieausstellung gezeigt wurde (vgl. Börsch-Supan 1971, 1830, Bd. 2, Nr. 1041).
- 125 Vgl. Schiemann 1904, S. 204.
- 126 GStA PK, BPH Rep. 49 W, Nr. 28, Bd. 1, Bl. 211 f.
- 127 Unter Dutzenden antik-pompejanischer Häuser Friedrich Wilhelms sind sicher auch für die Schwester bestimmte vorhanden. Es scheint jedoch kaum möglich, sie ohne weitere Anhaltspunkte aus dem Konvolut mit Sicherheit herauszufiltern. Das Endergebnis solcher Planungen – falls es ein solches gab – wäre ohnehin eher in Russland zu suchen.

- 128 RGIA, F. 485, op. 2, d. 1449. Generalnyj plan sdanija i sada s obosnatscheniem 1-h etagej postrojek na datsche v Scharlottenhofe.
- 129 RGIA, F. 472, op. 17 (997936), d. 360.
- 130 Zahn 1828/1859.
- 131 RGIA, F. 206, op. 1, d. 101.
- 132 Zwei kolorierte Risse der Römischen Bäder, von Persius signiert und dazu von Stackenschneider bezeichnet, sind im Stackenschneider-Archiv im A. W. Tschussew-Architekturmuseum in Moskau erhalten (PI-69; PI-71).
- 133 Alle Zarizin-Entwürfe befinden sich im Archiv des Staatlichen Museumsreservats Peterhof, publiziert in: Ausst. Kat. Stakenschneider 1977, S. 17, Nr. 13–18.
- 134 Vgl. u. a.: Börsch-Supan 2011/1, S. 603 und Ausst. Kat. Stakenschneider 1977, S. 19, Kat. Nr. 15.
- 135 RGIA, F. 472, op. 33, d. 135 (1).
- 136 RGIA, F. 490, op. 2, d. 1393-a. – Vgl. auch: M. W. Andrejewa: Materialy po istorii Zarizina ostrowa. 1926, Manuskript, Archiv GMS Peterhof, p-130, l.20. – N. V. Vernova: Zarizin paviljon. Istoritscheskaja spravka, 1972, Archiv GMZ, p-258, l.5. Die Meinung des Königs war übrigens auch beim Bau des Stadtpalais für Großfürstin Maria Nikolajewna gefragt, denn am 27. Juni wurden ihm dessen sämtliche Entwürfe gezeigt [RGIA, F. 472, op. 33, d. 135 (1)].
- 137 GMS, KP 1794/43 (Ausst. Kat. Stakenschneider 1977, S. 17, Kat. Nr. 18).
- 138 Vgl. Börsch-Supan 2011/1, S. 626 f. und Illustracija, 1846, t. 3, Nr. 25, S. 39.
- 139 1. Jh. vor bis 1. Jh. nach Chr., erworben im Juli 1844 aus der Malmaison-Sammlung des Herzogs von Leuchtenberg, dem Ehemann der Großfürstin Maria Nikolajewna (RGIA, F. 468, op.1, d. 151).
- 140 RGIA, F. 472, op. 17, d. 141.
- 141 Betthausen 2001, S. 222.
- 142 Staatliches Museumsreservat (GMS) Peterhof, Generalplan der Zarizyn-Insel, PDMP 598–ap
- 143 Die Annahme von Paschinskaja 2004, S. 70.
- 144 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 995, Fasz. 16, Bl. 69.
- 145 GStA BPH, PK Rep. 50 J, Nr. 1210, Bd. III, Bl. 5–6.
- 146 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1006, Bd. III Bl. 126.
- 147 G. K. Starizina: Olgin Pavillon na Olginom ostrove v petrodvorze. Istoritscheskaja spravka, 1986, Archiv GMS. – Paschinskaja 2006, S. 28.
- 148 Die Insel gehörte dem Hauptmann Wilhelm Truveller. Vgl: RGIA, F. 490, op. 2, d. 1760.
- 149 RGIA, F. 390, op. 2, 1846, d. 1888. – Starizina (s. Anm. 147), S. 11.
- 150 Benois/Lansere 1913, S. 191. – Petrova 2012, S. 218. – Vernova/Paschinskaja/Rudikwas 2008.
- 151 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 995, Fasz. XVIII, Bl. 7.
- 152 In der Literatur zum Olga-Pavillon wird die Innendekoration als „pompejanisch“ bezeichnet (Adler 2012, S. 266. – Petrova 2012, S. 221).
- 153 GStA PK, BPH Rep. 49 W, Nr. 28, Bd. I, Fasz. III.
- 154 Adler bezieht dieses Zitat irrtümlich auf den Olga Pavillon (Adler 2012, S. 266).
- 155 Die Gestaltung des anliegenden Geländes dauerte bis 1849.
- 156 Die Autoren des Ausstellungskatalogs 1977 (Ausst. Kat. Stakenschneider 1977, S. 27), wie später auch Adler (2012, S. 266) sprechen im Bezug auf Ozerki vom „Stil der altrömischen Villa“, was weder der Konstruktion noch den Details nach korrekt scheint.
- 157 GMS, PDMP 641-ap (KP-1794/78). Vgl. Below 2002, S. 79 u. 87 f.
- 158 Petrova 2012, S. 232.
- 159 In der ersten Variante war dazu noch eine Orangerie vorgesehen (Staatl. Museum der Geschichte St. Petersburg, Inv. Nr. I-A-989-a, I-A-1085-i).
- 160 Vgl. Ausst. Kat. Künstler und König 1995, S. 361 f., Kat. Nr. 7.21 (Saskia Hüneke).
- 161 Vgl. Pachomova-Göres 2014.
- 162 GStA PK, BPH Rep. 49 W, Nr. 28, Fasz. 2.
- 163 Kotschedamow 1953, S. 211.
- 164 Mehr dazu: Pachomova-Göres, Doppelgänger an der Kreuzung der Kulturen – Zum Werk von C. D. Rauch, K. F. Schinkel und P. K. Clodt in Berlin und Petersburg (Manuskript).
- 165 Der konkrete Nachweis würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.
- 166 RGIA, F. 472, op. 12, d. 802.
- 167 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 995, Fasz. 16, Bl. 89.
- 168 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 995, Fasz. 16, Bl. 94.
- 169 Den Wunsch übermittelt Baron d’Otterstedt; vgl. RGIA, F. 472, op. 13, d. 113/59.
- 170 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bl. 55.
- 171 RGIA, F.472, op. 33, d. 22.
- 172 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1209, Bl. 3.
- 173 GARF, F. 672, op. 1, d. 418, Satische Cara – Hauptfigur der „Königin von Borneo“.

- 174 Pachomova-Göres 2000.
- 175 Diese Vermutung bestätigt auch Eva Börsch-Supan (Börsch-Supan 2011/1, S. 342; vgl. Pachomova-Göres 2000, S. 37 f.).
- 176 Der gleichen Version – trotz der Kenntnis der Tagebücher von J. G. Hossauer, die dem widersprechen – folgt in ihrer grundlegenden Monographie M. Jonas (Jonas 1998, S. 130 f.).
- 177 Ausführlich S. Pachomova-Göres 2000, S. 36–38.
- 178 Tagebücher George Hossauers aus den Jahren 1822 bis 1872, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Eintrag v. 28. August 1829.
- 179 Tagebücher George Hossauers aus den Jahren 1822 bis 1872, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Eintrag v. 24. September 1842
- 180 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bl. 114.
- 181 Tagebücher George Hossauers aus den Jahren 1822 bis 1872, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Eintrag v. 9. Februar 1830.
- 182 Mehr dazu vgl. Pachomova-Göres 2000, S. 4–53 u. 108–118.
- 183 Tagebücher George Hossauers, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Eintrag v. 6. Februar 1830. – Im Oktober 1830 liefert Hossauer ein drittes Exemplar an den König.
- 184 M. Jonas (Jonas 1998, S. 208 f., Kat. Nr. 96) hält (allerdings ohne Kenntnis der u. zitierten Zeitschriftnotiz) Hossauer für den Autor des Entwurfs.
- 185 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 995, Fasz. 16, Bl. 83. – „Ich zweifle, daß der Leuchter auf Wagen mit Achse glücklich ankommen wird“, notierte indes besorgt Hossauer selbst vor seinem Abtransport: „Trotz aller Mühe hat die Post kein federhängend Wagen besorgt, kostet ein Pferd mehr.“ (Tagebücher George Hossauers, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Eintrag v. 4. Juli 1842).
- 186 Vgl. Jonas 1998.
- 187 Seit Juli 1842 bis heute im Cottage in Peterhof, S. Anm. 182. Die zehn weiteren kleinen Silberkronleuchter Hossauers für den von Stüler umgebauten Weißen Saal des Berliner Schlosses sind bis heute verschollen.
- 188 Kunstblatt 23, 1842 (Nr. 74 vom 15. September 1842), S. 295.
- 189 Nicht nur diesen Sinn, sondern auch seine „Geburtsurkunde“ hatte der Kronleuchter im Laufe der Zeit verloren. Bis 1991 galt er gar als „französische Arbeit Ende 1820er / Anfang 1830er Jahre“ (Tenichina/Snamenow 1990), bis B. Göres ihn als Werk Hossauers und W. Pachomova-Göres (2000, S. 40 f.) als Ideenwerk Friedrich Wilhelm IV. erkannten. 1998 gab der Berliner Goldschmied und Restaurator M. Lade dem Stück seine ursprüngliche Gestalt zurück.
- 190 Pachomova-Göres 2000, S. 10.
- 191 Ausst. Kat. Karl Friedrich Schinkel 1980, S. 253 f., Kat. Nr. 442 u. 444.
- 192 Vgl. Börsch-Supan 1971, 1830, Bd. 2, Nr. 1102.
- 193 Vgl. Pachomova-Göres 2000, S. 38, Abb. und Eva Börsch-Supan 2011/1, S. 342.
- 194 SPSG, HM 7391, Eigentum des Hauses Hohenzollern, SKH Georg Friedrich Prinz von Preußen. Vgl. Wasilissa Pachomova-Göres 2001/1, S. 246. – *Meiner* 2011, S. 9–11.
- 195 Granier 1913, S. 291.
- 196 Brief W. A. Shukowski an J. W. Goethe v. 25. Februar 1822, in: W. A. Shukowski, *Sobranie sotschinenij*, Bd. 6, St. Petersburg 1878, S. 450.
- 197 Auf russisch „Для немногих“.
- 198 GARF, F. 672, op. 1, d. 41.
- 199 Annahme von Jörg *Meiner* (*Meiner* 2011, S. 10).
- 200 W. A. Shukowski. *Polnoe sobranie sotschinenij i pisem. Tom trinadzatyj. Dnewniki, pisma'-dnewniki, zapisnye knischki. 1804–1833*, Moskau 2004, S. 150, 157.
- 201 Mehr in: Pachomova-Göres 2001/1, S. 246.
- 202 Mehr zum Porträt: Pachomova-Göres 2000/1, S. 269 f. – Pachomova-Göres 2001/1, S. 252–254.
- 203 Nikonowa N.E. W. A. Shukowski i ego nemezkie družja: iz istorii rossijsko-germnskogo meshkulturnogo wzaimodejstwija per. pol. XIX v., Tomsk 2012, S. 38 f.
- 204 Nikonowa N.E. W. A. Shukowski i ego nemezkie družja: iz istorii rossijsko-germnskogo meshkulturnogo wzaimodejstwija per. pol. XIX v., Tomsk 2012, S. 40, 52.
- 205 Shukowskis Witwe, die 1853 nach Moskau übersiedelte, übergab einen Teil seines Archivs der Nichte und nächsten Vertrauten des Dichters, Avdotja Elagina. Aus dem Archiv ihrer Nachfahren, der Familie Beer, stammt die hier publizierte verkleinerte Kopie der Tischzeichnungen (17,7 cm im Durchmesser). Für die lebenswürdige Publikationsgenehmigung gebürt der Familie mein tiefempfundener Dank. Für den Hinweis danke ich herzlich der Shukowski-Forscherin Lada Wuitsch, Moskau.
- 206 Obwohl Shukowski selbst viel und gerne, wenn auch dilettantisch zeichnete (auch der Kronprinz besaß von ihm geschenkte Blätter), ist in diesem Fall als Kopist eher sein Schwiegervater, der Maler Gerhard von Reutern, zu vermuten. Dieses Andenken sollte wohl dem Dichter in der Trennung seinen „kostbaren Tisch“ ersetzen. Nicht ganz auszuschließen ist allerdings, dass die „Abschrift“ der Zeichnung erst vor der Schenkung an Kaiser Friedrich III. gefertigt wurde.

- 207 Eine erst in Berlin angefertigte Nachzeichnung der Tischplatte auch in: *Der Sammler* XIV, 1892 (Nr. 13), S. 141.
- 208 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 351, Bl. 1–4.
- 209 Pachomova-Göres 2014, S. 110.
- 210 Kislykh 2009, S. 346–348, Nr. 609 f.
- 211 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bd. III, Bl. 69–74.
- 212 GARF, F. 672, op. 1, d. 418
- 213 Eva Börsch-Supan 2011/1, Abb. 274.
- 214 Friedrich Wilhelm (IV.), Raumperspektive des Teesalons, engültige Planstufe, Bleistiftzeichnung, nicht mehr nachweisbar, Archiv des Schinkel-Werks, Nachlass Margarete Kühn, abgebildet in: Börsch-Supan 2011/1, S. 429, Abb. 274.
- 215 Son Junosti. Iz zapisok korolevy Olgi Württembergskoj, in: *Russkie memuary*, Nikolaj I. Musch, otez, impertor, S. 244.
- 216 Der bleibende Eindruck seines Bühnenbilds für die „Zauberflöte“ 1815 dürfte am stärksten zur Nachahmung angeregt haben.
- 217 Vgl. Eva Börsch-Supan 2011/1, S. 512.
- 218 Vgl. Pachomova 1979.
- 219 Neben dem Schinkelschen Duktus der Decke spricht dafür auch das rasante Tempo des Umbaus von Charlottes Kabinett innerhalb weniger Monaten. Ob die Änderungen der Decke von Giovanni Battista Skotti realisiert wurde, der 1817 nach Entwürfen von Rossi 25 Decken des Anitschkow-Palastes zur Hochzeit des Großfürsten Nikolaus neu bemalt hat, konnte noch nicht geklärt werden.
- 220 Auch diese Art von Leuchtern ist, nach meiner gegenwärtigen Kenntnis, in russischen, aber auch in preußischen Interieurs äußerst selten anzutreffen. Eine dieser wenigen Ausnahmen, freilich als Kristallglaskugel ohne Sterne, findet man wiederum im Anitschkow-Palast, in Charlottes winzigem Boudoir.
- 221 Die Neugestaltung der Wohnräume im Winterpalais nach dem Brand unterstand der Leitung Alexander Brüllovs. Jedes Detail wurde mit dem Kaiser besprochen und von ihm bestätigt oder korrigiert. Die Anweisung für den Maler Antonio Medici u. a. lautete: „Den Plafond des Kabinetts Ihrer Majestät der Kaiserin im Winterpalais exakt auf jene Weise zu bemalen, wie der Plafond des Kabinetts Ihrer Majestät im Höchsteigenen [Anitschkow, W.P.G.] Palast“ (RGIA, F.468, op.35, d. 280, bl.196/7). Das Sternrund wurde allerdings hier inmitten der abweichend gestalteten gewölbten „Zeltdecke“ platziert.
- 222 Die rote Bespannung der Wände und Möbel, die auf den Aquarellen zu sehen ist, erhielt der Raum erst nach einer späteren Renovierung.
- 223 RGIA, F. 470, op.1 (22/576), d. 269.
- 224 Baschuzkij 1839, S. 107.
- 225 Baschuzkij 1839, S. 113.
- 226 Die Aquarelle mit den Ansichten dieser Räume befinden sich in der Staatlichen Eremitage.
- 227 Grün, wie der Grüne Salon Tante Minnetrosts, wird Charlottes Zimmer erst später, nach der folgenden Renovierung. Erst zu dieser Zeit werden auch einige Möbelstücke ausgetauscht oder sind dazugenommen, u. a. der gleiche Galerie-Schreibtisch nach dem Entwurf von Schinkel, wie im Salon der Tante.
- 228 Zur Raumausstattung (laut Inventar von 1821) gehörten u. a. Büsten der Königin Luise, Kaiser Alexanders I., von Nikolaus und Charlotte selbst, drei Hauptwerke von Caspar David Friedrich, ein russisches Ikonenbild mit dem hl. Nikolaus, eine Ansicht Moskau von W. Barth und eine des Moskauer Kremls (wohl von F. Alexjeew) sowie drei Gemälde von Ph. Hackert (SPSG, Hist. Inv. Nr. 84, Königliches Palais 1822, Bd. III, S. 10 ff.).
- 229 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bd. II, Bl. 12–13.
- 230 Die bislang angenommene Datierung der beiden Aquarelle von Maxim Worobjew mit 1820 muss dementsprechend korrigiert werden. Das Blatt mit dem Thronfolger Alexander und der sitzenden Mutter scheint einigen Details zufolge dem zweiten Blatt, mit der Tochter Maria auf dem Ofen, um wenige Wochen oder Monate vorauszugehen.
- 231 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 995, fasc.4, Bl. 85.
- 232 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 295, Bl. 1–2.
- 233 GStA PK, BPH Rep. 50 J, Nr. 1210, Bd. II, Bl. 73–74.