



# Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

Student Research Papers | No. 10/2021

Herausgegeben von Martin Nies

Elisabeth Bauer

## Park Zarjad'e – Ein neues Bild für ein Neues Moskau

Eine kultursemiotische Parkstudie



## Titelnachweis

Elisabeth Bauer:

*Park Zarjad'e: Ein neues Bild für ein neues Moskau.  
Eine kultursemiotische Parkstudie.*

VZKF Student Research Papers, hrsg. v. Martin Nies; No. 10/2021  
([http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2021/03/VZKF\\_SRP\\_No.10-2021\\_Bauer\\_Park-Zarjade.pdf](http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2021/03/VZKF_SRP_No.10-2021_Bauer_Park-Zarjade.pdf)).

Bildnachweis - Abb. 1: „Moskau. Fliegende Brücke“, PostEurop, 2018,  
<https://www.posteurop.org/StampCollections?selectedStampYear=2018&selectedStampCountry=ru> (7.5.19).



**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung**

**Student Research Papers**

## Impressum

© 2021 | **VZKF**  
[www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)  
Alle Rechte vorbehalten

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren.  
Für evtl. Verletzungen des Urheberrechts kann der Herausgeber nicht zur  
Verantwortung gezogen werden.

Herausgeber / Redaktion:

Prof. Dr. Martin Nies  
Europa Universität Flensburg  
Institut für Sprache, Literatur und Medien  
Seminar für Germanistik  
Auf dem Campus 1  
24943 Flensburg  
Germany

Email: [redaktion@kultursemiotik.com](mailto:redaktion@kultursemiotik.com)

**Park Zarjad'e**  
**Ein neues Bild für ein Neues Moskau**

**Eine kultursemiotische Parkstudie**

Elisabeth Bauer

**vz kf** [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)

**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung**  
**Student Research Papers | No. 10/2021**

Diese Studie entstand als Bachelor-Abschlussarbeit am Institut für Slawistik und Hungarologie der Humboldt-Universität zu Berlin unter der Betreuung von Prof. Dr. Susanne Frank und der Zweitbetreuung von Prof. Dr. Stepan Sergeevič Vaneyan vom Kunsthistorischen Institut der Moskauer Staatlichen Universität (MGU).

## Inhalt

<b>Einleitung: Ein neuer Park für ein Neues Moskau</b>	9
<b>0. Prolog: Eine kurze Kulturgeschichte des (russischen) Gartens</b>	17
0.1 Poesie des Gartens: Der Park <i>spricht</i>	17
0.2 Gartenbilder: Der Garten als Urbild der Kultur	20
0.3 Der Gartendiskurs des „langen 18. Jahrhunderts“	22
0.4 Bolotov und die Idee des „russischen“ Gartens	25
0.5 Der Weg zur ‚Landschaft‘: Begriffs- als Blickgeschichte	29
0.6 ‚Landschaftlicher Nationalismus‘: Die Idee der russischen Landschaft	30
<b>1. Theorie und Methodologie: Die kultursemiotische Perspektive</b>	33
1.1 Zur Aktualität der Kultursemiotik Lotman	33
1.2 Kultursemiotik: Kultur als ( <i>Meta-</i> ) Text	35
1.3 Lotmans Literaturtopologie: Kultur als ‚Semiosphäre‘	37
1.4 Kultur als Struktur:	
Der Begriff ‚sekundäres modellierendes semiotisches System‘	40
1.5 Architektur als (Welt-) Modell:	
Exkurs in die strukturalistische Architektursemiotik	41
1.6 Stadt als Zeichenwelt:	
Exkurs in die Stadtsemiotik und die ‚urbane Topologie‘	44
1.7 Der Kreis schließt sich: Raumpoetik und die Räumlichkeit von Zeichen	46
<b>2. Das Parkobjekt: Parktext und Parkgeschichte</b>	48
2.1 Verbalisierung: Phänomenologische Parkbeschreibung	48
2.2 Historischer Abriss: Parkgeschichte als Stadtgeschichte	52
2.2.1 Zarjad'e im Spiegel der Gründungsgeschichte Moskaus – 11. bis 15.Jh.	52
2.2.2 Ulica Varvarka: Kirchenbau als Herrschaftsanspruch – 16. bis 17. Jh.	54
2.2.3 Moskau zwischen Zerstörung und Modernisierung – 17. bis 19. Jh.	55
2.2.4 Zarjad'e als avantgardistisches Experimentierfeld	56
2.2.5 Zarjad'e als Projektionsfläche stalinistischer Hybris	56
2.2.6 Hotel Rossija: Zarjad'e als Weltspitze	57
2.2.7 Zarjad'e als Brachland: <i>Stunde Null</i> der Parkerzählung	59
2.2.8 Wettbewerbsgeschichte: Suche nach einer neuen Form	61

<b>3. Eine kultursemiotische Parkstudie</b>	63
3.1 Historische und materiell-kulturelle Ebene	63
3.1.1 Genius loci von Zarjad'e	64
3.1.2 Ex- und implizite Geschichtsschreibung: „Museum und freiem Himmel“	65
3.1.3 Transmediale Museumslandschaft: Von „Zeitmaschinen“ und virtuellen Reisen	67
3.1.4 Geschichte als Kontinuum: Park- als „sowjetische“ Museumslandschaft	68
3.1.5 Mythologisierung von Stadtgeschichte: Parkmuseum als Semiosphäre	70
3.2 Naturebene	72
3.2.1 Einführendes zum Naturbegriff	72
3.2.2 Peripherie und Zentrum: Natur im Zentrum der Semiosphäre	73
3.2.3 „Negation der Negation“: Geschichte im grünen Mantel der Innovation	74
3.3 Geistig-kulturelle Ebene	76
3.3.1 Hauptstadtsemantik: <i>Topos</i> Moskau	76
3.3.2 „Zarjad'e-Effekt“: Virtuelle neue Bilder durch Partizipation	78
3.4 Sozial-politische Ebene	79
3.4.1 Stadt- als Parkgründung: Hauptstadtmythos als erinnerungspolitisches Kontinuum	80
3.4.2 Grüne Politik: Neues Grün für ein Neues Moskau	82
3.4.3 Park und Ideologie: Das Konzept der (sowjetischen) ‚Akkulturation‘	83
<b>4. Resümee: Park Zarjad'e als <i>hybrides Bild</i> für ein Neues Moskau</b>	87
<b>Anhang</b>	91
Literatur- und Abbildungsverzeichnis	91
Abbildungsteil	100



Abb. 2: Park Zarjad'e, Juli 2020, E.B.

Die Semiosphäre – der Raum der Kultur – folgt in ihrer Aktivität nicht vorgezeichneten, leicht zu berechnenden Wegen. Sie sprudelt und sprüht wie die Sonne, und wie auf der Sonne wandern ihre eruptiven Zonen – Aktivität bricht bald in der Tiefe, bald an der Oberfläche aus und strahlt in vergleichsweise ruhigere Sphären ab. Durch dieses unentwegte Brodeln wird eine kolossale Menge Energie freigesetzt. Im Fall der Semiosphäre ist dies aber eine Energie der Information, des Denkens.

Jurij M. Lotman<sup>1</sup>

## Dank

Ich danke jenen Menschen, die mich auf dem Weg durch *Park Zarjad'e* begleitet haben – ob in seiner Moskauer realräumlichen oder in der symbolischen, imaginär-virtuellen Dimension.

Elisabeth Bauer

---

<sup>1</sup> Lotman, Jurij M.: Die Mechanismen des Dialogs, in: *Die Innenwelt des Denkens*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2010. S. 191-202, hier: S. 202.





## Einleitung: Ein neuer Park für ein Neues Moskau

Die Stadt ist ein Mechanismus, der andauernd seine eigene Vergangenheit gebiert und sie quasi synchron neben die Gegenwart stellt. In dieser Hinsicht ist sie, wie auch die Kultur, ein Mechanismus, der der Zeit widersteht.

Jurij M. Lotman<sup>2</sup>

*Park Zarjad'e* ist der erste Park, der seit rund fünfzig Jahren innerhalb des Moskauer Gartenrings neueröffnet wurde.<sup>3</sup> Gelegen im historischen, religiösen und machtpolitischen Zentrum von Moskau, einen Steinwurf vom Roten Platz und den östlichen Kreml-Mauern entfernt, wird er als neues *Wahrzeichen* und *Stadtsymbol* der russischen Hauptstadt gefeiert.<sup>4</sup> Welche zentrale Bedeutung dem Park auf machtpolitischer Ebene zugemessen wird, bezeugt schon die Tatsache, dass Präsident Vladimir Putin und Oberbürgermeister Sergej Sobjanin den Park den Moskauer\*innen am 9. September 2017 zum Tag des 870. Jahrestags der Stadtgründung – zum „Tag der Stadt“ (*Djen' goroda*) – in einer bildstarken Geste überreicht haben.<sup>5</sup> Park Zarjad'e gilt nicht nur als Geschenk Putins für Moskau, sondern ebenso als Meilenstein der Sobjanin'schen „Verschönerungspolitik“, mit der sich der Bürgermeister zeichenstark von seinem Vorgänger absetzt. In der „Lužkov-Ära“, so wird die Amtszeit von Sergej Lužkov genannt, war der Stadtraum noch von Einkaufszentren, Luxus- und Bürokomplexen durchsetzt worden – nun bekommt Moskau unter der Über-

<sup>2</sup> Lotman, Jurij M.: Die Symbolik Petersburgs, in: *Die Innenwelt des Denkens*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2010, S. 269-288, hier: S. 276 f.

<sup>3</sup> In der Wettbewerbsausschreibung wird als Referenz der „Park der Freundschaft“ (1958) im Norden Moskaus angeführt, im Rahmen der VI. Weltfestspiele der Jugend und Studenten (1957) eröffnet.

<sup>4</sup> Auf der Internetseite des Bürgermeisters wird Park Zarjad'e als „neues Symbol“ der Stadt Moskau beworben (<https://www.mos.ru/city/projects/parks/>) und im Rahmen des Moscow Urban Forums im Juli 2018 als „Symbol der neuen russischen Architektur“ besprochen. Vgl. Presentation of Edition About New Russian Architecture Symbol – „Zaryadye“ Park, <http://mosurbanforum.com/events/493> (zuletzt aufgerufen: 5.6.19). Bei diesem Anlass wurde eine Publikation zum neuen Moskauer Park vorgestellt: *Zaryadye/Зарядье*, Архсовет Москвы Рекомендует!, Москва 2018, [http://mosurbanforum.com/media/files/2018/Zaryadye\\_presentation.pdf](http://mosurbanforum.com/media/files/2018/Zaryadye_presentation.pdf) (zuletzt aufgerufen: 5.6.19).

<sup>5</sup> Zur Geschichte der Moskauer Stadtgründungsfeiern siehe die Studie Kathleen Klotchkov: *Der lange Weg zum Fest – Die Geschichte der Moskauer Stadtgründungsfeiern von 1847 bis 1947*, Frank & Timme, Berlin 2006.

Moscow Changes: Park „Zarjad'e“: glavnyj podarok Moskve k jubilej, 09.09.2017, <https://moscowchanges.ru/mymoscow/park-zaryade-glavnyj-podarok-moskve-na-yubilej/> (15.2.19).

schrift des *blagoustrojstvo* einen verjüngenden ‚Anstrich‘ verpasst – ein grünes *Image*, ein *neues Bild* im imagologischen Sinne.<sup>6</sup>

Dieses neue *Bild* im Herzen von Moskau ist nicht nur symbolisch aufgeladen, es greift in seiner raumgreifenden Qualität auch unmittelbar in die kulturhistorisch gewachsene Stadtlandschaft ein. Seien es metaphorische Charakterisierungen Moskaus als weibliche Stadt, als Herz oder Seele Russlands, symbolisch-ikonische Beschreibungen als konzentrische Kreis- oder Zeichenstadt („Lettered City“)<sup>7</sup>, imperialistische Idealisierungen als rechtgläubiges *Drittes Rom* resp. *Neues Jerusalem* oder sowjetisch-sozialistisches *Neues Moskau* respektive „Viertes Rom“ (Clark 2011) – die Bilder, die das kollektive, kulturelle „Erinnerungsdepot“ (Assmann 2000) von Moskau bewahrt, reaktualisiert oder verdrängt, speisen sich aus einer jahrhundertelangen Geschichte und können aufzeigen, wie die Stadt als komplexer semiotischer Mechanismus „andauernd seine eigene Vergangenheit gebiert und sie quasi synchron neben die Gegenwart stellt“.<sup>8</sup>

Park Zarjad'e kann als künstliche Landschaft oder Naturerlebnispark, als elitäres Gastro- oder Medienzentrum, als Konzertlocation oder Geschichtsmuseum unter freiem Himmel bezeichnet werden: Jede dieser Beschreibungen trifft zu. Ganz Russland findet auf dem vergleichsweise kleinen, aber geschichtsträchtigen Grundstück Raum, symbolisiert durch die vier wichtigsten russischen Landschaftszonen. Parkpavillons in organischen Figurationen präsentieren innovative, aber kostspielige multimediale Attraktionen, Natur und Architektur verbinden sich zu einem *hybriden* Gebilde: Das Parkkonzept des „wilden Urbanismus“ bzw. der „hybriden Landschaft“ – von amerikanischen Architekten entworfen, von russischen Partnern realisiert – wurde mehrfach ausgezeichnet und für zahlreiche internationale Architekturpreise nominiert.<sup>9</sup>

*Park of Present Perfect (Park nastojaščevo buduščevo)*<sup>10</sup> – mit diesem Slogan werden virtuelle Gäste auf der offiziellen Internetpräsenz des Parks begrüßt. In seiner neuartigen Formgebung, seiner Multifunktionalität und im Hinblick auf sein multimediales Parkprogramm unterscheidet er sich von anderen Moskauer

<sup>6</sup> Unter der Überschrift des *blagoustrojstvo* werden in Moskau seit den frühen 2010er Jahren Straßenzüge verbreitert, Bäume gepflanzt und Parks erneuert. Vgl. Stadt Moskau: *blagoustrojstvo*, <https://www.mos.ru/city/projects/ozelenenie/> (15.2.19).

<sup>7</sup> Vgl. Clark, Katerina: Moscow, the Lettered City, in: *Moscow, the Fourth Rome*, Harvard University Press 2011, S. 78-104.

<sup>8</sup> Lotman 2010, S. 276.

<sup>9</sup> Eine Auswahl aller internationalen Preise, Nominierungen und Nennungen: Grand prix der *MIPIM Awards* („The best urban regeneration project“, 2019), *ArchDaily Portal Award* (2018); Nominierungen: *MIPIM Awards* („The best urban regeneration project“, 2018); *Surface Travel Awards* („Parks and public spaces“, 2018); *InAVation Awards* („Visitor Attraction“, 2018); Nennungen: *TIME Magazine* („World's Greatest Places“, 2018).

<sup>10</sup> *Park of Present Perfect (Park nastojaščevo buduščevo)*, Vgl. Zaryadye Park (2020), <https://www.zaryadyepark.ru/> (4.6.20).

Parks, unter welchen der Kultur- und Erholungspark *Park Gor'kovo* (*Park kul'tury i otdycha imeni Maksima Gor'kovo*) als symbolträchtiges Erbstück der sowjetischen Ära – und ebenso als wichtige kulturpolitische, städtebauliche Referenz – besonders hervortritt.<sup>11</sup> Um zu einer Deutung dieser neuen Parkbotschaft im zeitgenössischen Moskauer Stadt- und Kulturraum zu gelangen, bedarf es einer multiperspektivischen Analyse – jeder vorschnelle Interpretationsversuch könnte nur seine eigene Unzulänglichkeit aufzeigen.

### Die kultursemiotische Methode

Das passende, weil multiperspektivisch und systemmodellierend vorgehende Instrumentarium für dieses Vorhaben hält die Kultursemiotik bereit – eine von der Semiotik als allgemeiner Wissenschaft von der Kommunikation mittels Zeichen abstammende Disziplin.<sup>12</sup> Die Analyse des Parks als eines interpretierbaren *Bildes* [*obraz*] des „Neuen Moskauer“ setzt die Vorstellung einer *Lesbarkeit* der Stadt (Stadt als *Text*), genauso wie der Kultur (Kultur als *Text* bzw. *Metatext*) voraus.

Diesen in den Literatur- und Kulturwissenschaften längst etablierten Textverständnissen stelle ich in strukturalistischer Tradition der sowjetischen Kultursemiotik die Grundannahme zur Seite, dass *Kultur*, verstanden als kollektives Gedächtnis, die heterogene Gesamtheit der sekundären modellierenden semiotischen Systeme (Kunst, Mythos, Ideologie etc.) in einem hierarchisch organisierten Zeichensystem strukturierend umfasst und sich damit als eine totalisierende „Überbauerscheinung“ darstellt.<sup>13</sup>

Aus den kultursemiotischen Arbeiten beweist Jurij M. Lotmans in den 1960er und 1970er Jahren in Tartu entwickelte Semiotik des Raums – sein Konzept der *Semiosphäre* – besondere Aktualität.<sup>14</sup> Aus kultursemiotischer Sicht verwandelt

<sup>11</sup> Zur kulturpolitischen Bedeutung des Kultur- und Erholungsparks Gor'kovo als Modellpark sowie als Medium und Propagandainstrument der stalinistischen „Kulturrevolution“ (Fritzpatrick) der 1930er Jahre s. Kucher 2007. Zur offiziellen Moskauer Park- und Gartenkultur des „langen 18. Jahrhunderts“ s. Ananieva, Anna: *Russisch Grün – Eine Kulturpoetik des Gartens im Russland des langen 18. Jahrhunderts*, transcript-Verlag, Bielefeld 2010.

<sup>12</sup> Vgl. Nies, Martin: Kultursemiotik, in: *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. und erweiterte Auflage. Hrsg. v. Christoph Barmeyer, Petia Genova, Jörg Scheffer. Passau 2011, S. 207-225.

<sup>13</sup> Vgl. Günther, Hans: „Exakte“ Literaturwissenschaft und Kultursemiotik – Zwei Tendenzen im sowjetischen Strukturalismus, in: *Textsemiotik als Ideologiekritik – Kristeva, Eco, Bachtin u.a.*, Suhrkamp, Frankfurt 1977, S. 117-130, hier: S. 124.

<sup>14</sup> Vgl. Frank, Susi K./Ruhe, Cornelia/Schmitz, Alexander: Vorwort, in: *Explosion und Peripherie – Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, transcript-Verlag, Bielefeld 2012. S. 7-24, hier: S. 8. — Es soll hier betont werden, dass auf einen sowjetischen Theoretiker Bezug genommen wird, da auch der moderne Park Zarjad'e aus kulturhistorischer Perspektive fest im

sich die Stadt in einen semiotischen Raum der Kultur, in ein Modell kultureller Selbstbeschreibung. Nahezu jedes kulturelle Phänomen (Schrift, Bilder, Architektur, Garten/Park, Stadt u.s.f.) wird diesem breiten Kulturverständnis zufolge zu einem *lesbaren, interpretierbaren* Zeichensystem.<sup>15</sup>

Dem Garten kommt in Lotmans Theorie als „eines der archaischesten kulturellen Bilder“ in seiner kulturhistorischen, symbolischen Dimension Bedeutung zu.<sup>16</sup> Der Garten als „räumliches Abbild des Universums“ korreliert mit der vom Menschen geschaffenen Welt der Kultur – und ein solches von der Kultur geschaffenes ikonisches Raummodell müsse, um *gelesen* werden zu können, zunächst *semiotisiert*, d.h. umkodiert werden.<sup>17</sup> Lotman bezieht sich auf D. S. Lichačevs These vom Garten als einer *bedeutungstragenden Struktur*, die sich nicht nur aus bestimmten utilitaristischen Komponenten sowie einem System ästhetischer Vorstellungen zusammensetzt, sondern immer auch ein epochentypisches *Weltmodell* abbildet. Die Semantik der Garten- und Parkkunst, schreibt Lichačev, müsse *umfassend* – in Beziehung zur Philosophie und zu den anderen Künsten – untersucht werden.<sup>18</sup> In Anlehnung an Lichačev kann als methodologische Devise dieser Studie formuliert werden: *Der Garten – oder vielmehr: Der Park – spricht*.

#### Forschungsfragen

Park Zarjad'e befindet sich räumlich wie sinnbildlich im Mittelpunkt jener kulturellen „Umgrabungen“, welche die russische Hauptstadt im Namen eines Neuen Moskaus erfasst haben und bestrebt sind, sie einer umfassenden „Aufgrünung“ (*ozelenenije*) zu unterziehen. Damit stellt er längst kanonisierten Moskaubildern ein neues *Bild* nebenan, greift in die „alte Stadt“ ein und modelliert ihre urbane Sozialtopografie sowie das kollektive „Gedächtnis der Orte“.<sup>19</sup> Veränderungen im kommunikativen System der Stadt treten gerade in Momenten der Transformation deutlich zutage, so der polnische Kulturgeograph Mariusz Czepczynski:

---

(post-) sowjetischen Kontext verankert ist – und, so weit möglich, aus einer Innenperspektive heraus betrachtet werden soll.

<sup>15</sup> Vgl. Nies, Martin: Das semiotische Paradigma, in: *Virtuelles Zentrum für kulturesemiotische Forschung*, <http://www.kulturesemiotik.com/vzkf/das-semiotische-paradigma/> (7.6.20).

<sup>16</sup> Lotman, Ю. М.: *Сады Делиля* (1987), в: *Наука и идеология, О поэтах и поэзии, Анализ поэтического текста*, Санкт-Петербург 1996.

<sup>17</sup> Lotman, 2010: *Einige Ergebnisse*, S. 289.

<sup>18</sup> Лихачев, Д.С.: *Поэзия садов, Азбука-Аттикус*, Москва 1981, стр. 14.

<sup>19</sup> Marek, Michaela: *Sozialismus in der alten Stadt oder: Ein Vorschlag zur kulturgeschichtlichen Erweiterung der sozialgeschichtlichen Stadtforschung*, in: *Von der „europäischen Stadt“ zur „sozialistischen Stadt“ und zurück? Urbane Transformationen im östlichen Europa des 20. Jh.* (Hrsg. Bohn), Oldenburg Verlag, München 2009. S. 35-50.

The meaning becomes especially visualized while it is being transformed, or during the liminal time. [...] City scenery reflects powers, needs, and aspirations as well as glorious and tragic history, all of which are written into the symbols and signs.<sup>20</sup>

Einige Thesen sollen der Parkanalyse vorangestellt werden: In der *grünen, hybriden* Parkform, in seinem sorgfältig kuratierten Programm liegt das Potenzial des Parks begründet, einerseits als politische Bühne, andererseits als Vermittlungsraum einer bestimmten (Geschichts-) Erzählung genutzt werden zu können, indem er etwa das historische Stadtzentrum re-inszeniert und so zu einer Aktualisierung des Moskaubildes beiträgt.

Daraus leiten sich grundlegende Fragestellungen ab, die auf die Funktion des Parks als ikonisches *Zeichen* im Stadtraum von Moskau abzielen: Welche Bedeutung ist dem städteräumlichen *Grün* eingeschrieben? Welche Botschaft vermittelt der Park als neues *Moskaubild* an Stadtbewohner\*innen und -besucher\*innen, in die globalisierte Welt?

Wenn sich im Garten – im Park – immer auch eine epochentypische Weltsicht oder Denkweise widerspiegelt, eröffnet sich dem erweiterten, analytischen Blick seine systemhafte, Kultur modellierende Dimension. Angepasst an das hier interessierende Parkobjekt und den kulturellen Raum, in den es eingebettet ist, könnte die Forschungsfrage also zugespitzt lauten: Welches *Russlandbild* ist Park Zarjad'e eingeschrieben – und welcher verbal-diskreten oder ikonischen Textstrategien bedient er sich in seiner Qualität als *Modell* der Moskauer bzw. russischen Kultur?

---

<sup>20</sup> Czepczynski, Mariusz: Representations and Images of „Recent History” – The Transition of Post-Socialist Landscape Icons, in: *The Post-Socialist City – Continuity and Change in Urban Space and Imagery* (Hrsg. Kliems/Dmitrieva), Jovis Verlag, Berlin 2010. S. 17-33, hier: S. 18.

## Parkrezeption, Text- und Bildquellen

Neben den bereits hervorgehobenen Werken von D. S. Lichačev und J. M. Lotman sollen einige für die vorliegende Arbeit zentrale Text- und Bildquellen an dieser Stelle kurz aufgeführt werden. Einerseits sind das die *Rahmenbedingungen*<sup>21</sup> des Architekturwettbewerbs, in denen das Parkkonzept in seinen Grundstrukturen bereits angelegt ist – sie können als *Subtext* des Parktexts verstanden werden und haben als solche besondere Relevanz für die Analyse.<sup>22</sup>

Weiterhin wird auf die offizielle Parkpräsentation, über seine Internetpräsenz abrufbar, zurückgegriffen, die Angaben zur Entstehung des Parks, zur Geschichte des Areals, Informationen zum aktuellen Parkprogramm und einen interaktiven Parkplan bereithält. Diese Quelle kann – in ihrer virtuellen Dimension – als *Metaebene* des Parktexts oder auch als *Parkkanon* betrachtet werden. Weitere Quellen sind journalistische oder wissenschaftliche Analysen, die zumeist in russischer oder englischer Sprache publiziert worden sind. Von der publizistischen Kritik wurde Park Zarjad'e als „Putin's Park“<sup>23</sup> oder als Instrument machtpolitischer *soft power*<sup>24</sup> besprochen.

Die wohl grellste wissenschaftliche Analyse der aktuellen Grünflächenpolitik Moskaus hat der Philosoph, Philologe und Kulturtheoretiker Michail Jampol'skij (2018)<sup>25</sup> mit seiner Prognose geliefert, Ziel der hauptstädtischen *okul'turivanie* („*Akkulturation*“) sei eine vollkommene kulturelle Transformation Moskaus in einen einzigen *Kulturpark* (*park kul'tury*). So bezeichnet Jampol'skij die neue elitäre Kultur, in welcher sich Kunst in *life style* und der Moskauer Stadtraum unter Sobjanins Hand und Putins Aufsicht in ein Kulturprodukt, einen

<sup>21</sup> Im Mai 2013 wurden die zentralen Rahmenbedingungen zusammen mit der internationalen Wettbewerbsausschreibung zum Bau eines neuen Parks auf der Webseite des Architekturrats Moskau *Archsovet*, repräsentiert von Sergej Kuznecov, veröffentlicht – erstere hatte das junge Moskauer Architekturinstitut *Strelka* im Auftrag des staatlichen *NiiPI Genplan*-Forschungsinstituts von Moskau entwickelt. — Vgl. *Strelka Institute for Media, Architecture and Design: Zaryadye Park: Request for expression of interest (request of the Scientific Research and Design Institute of the Moscow Master Planners Office (NiiPI Genplan), May 1, 2013.* (PDF: <https://www.yumpu.com/en/document/view/16648048/download-request-for-expression-of-interest-zaryadye-park>).

<sup>22</sup> Neben detaillierten Angaben zum symbolischen und historischen Gehalt des Areals, seiner Lokalisation inmitten des teils von der UNESCO geschützten historischen Stadtzentrums, enthält das Dokument Empfehlungen zur formalen, thematischen und inhaltlichen Ausgestaltung des Parks sowie ausführliche Teilnahmebedingungen.

<sup>23</sup> Ash, Lucy: *Putin's Park*, in: *The World of Business*, BBC, 02.12.17, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p05pplhg> (9.3.19).

<sup>24</sup> Zacks, Stephen: *Soft Power in Moscow*, in: *Landscape Architecture Magazine*, American Society of Landscape Architects (6.4.2018), <https://landscapearchitecturemagazine.org/2018/04/05/soft-power-in-moscow/> (2.5.19).

<sup>25</sup> Jampol'skij, Michail: *Park Kul'tury – Kul'tura i Nasilie v Modkve sevodnja*, Novoe isdatel'stvo, Moskva 2018.

ideologiefreien, symbolischen Gesellschaftsraum verwandelt.<sup>26</sup> Auf diese polemisch formulierte These wird im Rahmen der Studie an späterer Stelle noch zurückzukommen sein.

Die kulturesemiotische Methode wurde von N. V. Toporov (1995)<sup>27</sup> und Christian Falk (2005)<sup>28</sup> im Zuge zweier Analysen von *Stadttexten* erfolgreich angewendet. Falk hat in seinem „Beitrag zum *moskovskij tekst*“ das Vorhaben verfolgt, einen dem *peterburgskij tekst* entsprechenden literarischen Stadttext auch für Moskau zu bestimmen. Analog zu Toporov teilt Falk die in den betrachteten literarischen Texten auftauchenden „Bilder, Themen, Motive und Symbole“ in die Sinnsphären *Natur, Materiell-Kulturelles, Geistig-Kulturelles* und *Historisches* ein.<sup>29</sup> Hier sollen jene Bedeutungsebenen nun für die Analyse des *Parktexts* fruchtbar gemacht werden. Denn nicht nur im literarischen Text, sondern auch in einem Park als kultureller Zeichen- bzw. Textraum können, so die Annahme, entsprechende Bedeutungsebenen unterschiedenen werden.

Außerdem sei hier noch das Forschungsprojekt *Zarjad'eologija*, das an der *Vysšaja škola urbanistiki im. V. V. Vysokovskovo* (Higher School of Economics) in Moskau durchgeführt wurde, genannt. Unter der Leitung des Anthropologen Michał Murawski untersuchten junge Forscher\*innen den Park aus ethnologisch-anthropologischer, transdisziplinärer Perspektive.<sup>30</sup>

Zahlreiche journalistische Beiträge und einige wissenschaftliche Arbeiten haben sich seit seiner Eröffnung des Parks angenommen, doch nur wenige scheinen seinem vielschichtigen Charakter gerecht zu werden, überblicken seine weitreichende kulturelle Bedeutung. Zumindest, so sei an dieser Stelle nur angemerkt, fehlt es unter den der Autorin bekannten Publikationen bislang an einer umfassenden, multiperspektivischen Parkstudie.

<sup>26</sup> Vgl. Jampol'skij 2018, S. 32.

<sup>27</sup> Toporov, V. N.: Peterburg i >Peterburgskij tekst ruskoj literatury< (Vvedenie v temu), in: *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo*, Izbrannoe, Moskva 1995, S. 259-367.

<sup>28</sup> Falk, Christian: Moskau in lyrischen Texten des *Silbernen Zeitalters* – Beitrag zum *moskovskij tekst*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe XVI – Slawische Sprachen und Literaturen (Bd. 73), Peter Lang, Frankfurt/Main 2005.

<sup>29</sup> Falk 2005, S. 22 ff.

<sup>30</sup> Eine Publikationsreihe, die 2018 unter dem Titel *Zarjad'eologija* in Moskau erschienen ist, darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben: Im Rahmen einer einjährigen, multiperspektivischen Feldstudie haben sich Studierende der Höheren Schule für Urbanistik A.A. Vysokovskij HSE RU (*Vysšaja Škola Urbanistiki imeni A.A. Vysokovskij НИУ ВШЭ*) unter der Leitung des Anthropologen Michail Murawskij mit der Infra- und Superstruktur von Park Zarjad'e beschäftigt. Die Ergebnisse des Seminars sind einige wissenschaftliche Aufsätze sowie in die Ausstellung „Portal Zarjad'e“ (Staatliches Architekturmuseum A.V. Ščusev, Juli-August 2018) eingeflossen. Siehe dazu IQ: HSE RU, <https://iq.hse.ru/news/229327203.html> (4.6.20) sowie Murawski, Michał: *Zarjad'eologija*, <https://www.michalmurawski.net/zaryadyology> (2.10.20).

## Aufbau der Studie

Park Zarjad'e, als Stadtsymbol von Moskau konzipiert, fordert aufmerksame Rezipient\*innen dazu auf, jenes neue kulturelle Phänomen zu *entschlüsseln*, anstatt es lediglich zu konsumieren. Anhand einer strukturellen Analyse des Parkraums – ein die Kultur modellierendes semiotisches System – lassen sich möglicherweise Erkenntnisse auf breitester kultureller Ebene erzielen. Im Ergebnis soll ein Deutungsangebot seiner Bedeutung und Funktion im kulturellen Raum des Neuen Moskauer formuliert werden. Dabei kann es nicht darum gehen, eine finite Interpretation des Moskauer- bzw. Russlandbildes zu liefern, welches durch jenes Kulturmodell artikuliert wird. Vielmehr soll es darum gehen, ein *offenes* Deutungsangebot zu machen – dem noch zahlreiche weitere folgen werden. Dazu sind zunächst einige einführende Anmerkungen zur Kulturgeschichte des russischen Gartens vonnöten, um dann im theoretischen und methodologischen Teil den Boden für die kultursemiotische Analyse zu bereiten: Die kultursemiotische Perspektive wird durch architektursemiotische, stadtsemiotische und raumwissenschaftliche *Exkurse* ergänzt, insofern dies mit Blick auf das Parkobjekt als sinnvoll erscheint. Ziel ist es, die Zeichenstruktur des Parks offenzulegen und seine Eigenschaft als sekundäres modellierendes System der Kultur – als *Semiosphäre* – herauszuarbeiten. In einem weiteren Schritt folgt eine Annäherung an das *Parkobjekt*: Die Beschreibung von Parkform, -programm und -geschichte dient der Vorstellung des Parks und gleichzeitig seiner notwendigen *Verbalisierung* – der Übersetzung eines räumlichen Zeichens in ein künstliches, nicht-räumliches Sprachsystem. Der analytische Teil untersucht den Park als Zeichenraum – als räumliches Kulturmodell – in einem vertikalen wie horizontalen Querschnitt und dechiffriert ihn als Parkbild, als ein Image. Dazu werden, in Anlehnung an Toporov (1995) und Falk (2005), vier Bedeutungsebenen bestimmt: die *historische und materiell-kulturelle Ebene*, die *Naturebene*, die *geistig-kulturelle* sowie die *sozial-politische Ebene*. Abschließend werden die in den Mikroanalysen gewonnenen Erkenntnisse zu einer Parkinterpretation zusammengeführt und im Kontext der Neuen Moskauer Kultur(-politik) betrachtet.



## 0. Prolog: Eine kurze Kulturgeschichte des (russischen) Gartens

### 0.1 Poesie des Gartens: Der Park *spricht*

*Der Garten spricht*, schreibt D.S. Lichačev in der Einleitung zu seinem Buch *Poezia Sadov* (1981) – und fordert die Anerkennung der Garten- und Parkkunst unter den anderen Künsten ein, die enge Verbindung zwischen Garten und Poesie unterstreichend.<sup>31</sup> Er bezieht sich auf das Poem *Sady* (dt. *Gärten*) von Jacques Delille, der gut zweihundert Jahre zuvor unter frühromantischem Einfluss die Idee von *sprechenden* Gärten, vom Garten als *Buch* in seine Dichtung hat einfließen lassen. Dem Garten – eine bedeutungstragende Struktur – könne das Bild seiner Epoche abgelesen werden, so wie es bei Werken anderer Kunstgattungen möglich ist. Sein Buch sei der Versuch, sich den Gartenstilen als „Ausprägungen des künstlerischen Bewusstseins“ einer bestimmten Epoche anzunähern.<sup>32</sup>

Von explizitem Interesse sei die Beziehung zwischen Garten- und Dichtkunst, weil es in der Spezifik der Semantik des Gartens liege, dass er „vielsprechend und vielsprachig“ sei: seit Jaques Delille hätten viele Dichter den Buch-Charakter des Gartens erkannt, diesen als poetisches Werk *gelesen* und waren oftmals selbst Gärtner oder Gartenliebhaber. Jede Epoche halte bestimmte Merkmale eines „epochalen Stils“ bereit, die sich auf ähnliche Weise in Gärten und der Poesie ausdrückten und sich ästhetischen Ideen der Epoche unterordneten.<sup>33</sup>

Zentrales Anliegen des Autors ist es nun, die Komplexität des semantischen Gerüsts der Garten- und Parkkunst hervorzuheben – jenes ästhetisch-inhaltlichen Systems, durch welches der Garten zu seinen Besucher:innen *spreche* und dessen Gehalt eine eingehende Bestimmung und Analyse erfordere. Der Garten strebe zum Wort:

Sad „govorit“, no on vmeste s tem „nemoj“. On govorit stilističeskoj sistemoj, simvolikoj svoich ukrašenij (kioskov, sadovyh postroek rasnovo tipa i sadovoj architektury), v nem est' podpisi i nadpisi (na monumentach, vratach, „chramach“ Družby, Ljubvi i pr.), no ni odin iz ètych „govorjaščich“ èlementov sadov, ne isklučaja i nadpisej na memorial'nych sooruženijach, ne možet vyskasat'sja do konca. A vmeste s tem složnost' sadovo-parkovo stroja postojanno trebuet ob'jasnenij, dogadok, otvetnyh čuvstv, k kotorym „vzyvajut“ evo pejzaži i napominanija. Sad nuždaetsja v tom, čtoby kto-to (poèt, prozaik) stal za nevo govorit' [...] Sad ustremen k slovu.<sup>34</sup>

Neben den bedeutungstragenden Gartenelementen gebe es auch utilitäre Objekte; doch auch diese seien längst nicht zufällig gesetzt, sondern vom epochalen

<sup>31</sup> Лихачев, Д.С.: *Поэзия садов*, Азбука-Аттикус, Москва 1981.

<sup>32</sup> Vgl. Лихачев 1981, S. 10.

<sup>33</sup> Vgl. ebd. S. 10.

<sup>34</sup> Ebd. S. 12.

Weltbild vorgegeben: „selbst Zufälligkeit ist nicht zufällig“<sup>35</sup>, schreibt Lichačev. Der Vorstellung vom Garten als Buch, als Kunstwerk mit ästhetisch-semanticem Gehalt, stellt er eine eng-architektonische Lesart der Gartenkunst gegenüber. In der „grünen Architektur“ vermisst der Philologe jene gehaltvolle Komplexität und diskursive Handlungskraft, die er Gartenräumen zuspricht.<sup>36</sup> Der Garten sei schon immer bedeutungsgeladen gewesen, habe eigenaktiv *handelndes* Potenzial: „Ein leerer Garten [...] wurde nicht als ästhetische Erscheinung wahrgenommen“, schreibt er etwa mit Bezug auf die thematischen, bildungsorientierten Gärten, die Ekaterina II. anlegen ließ.<sup>37</sup>

Lichačevs Abgrenzung der Garten- und Parkkunst von der grünen Architektur setzt sich fort, wenn er auf die Dimension der räumlichen und geistesgeschichtlichen Universalität des Gartens zu sprechen kommt. Gärten seien nicht abgeschlossen, wie reine Architekturen, die oftmals – trotz ihrer praktischen Funktionalität – im städtischen Raum für sich wahrgenommen würden, sondern bezögen sich auch auf Bereiche jenseits der Gartengrenzen. Der Garten werde zum „Innenraum“:

Èto prevrašeniye mira v nekiy interjer. Sad – èto popytka sozdaniya ideal’noy mira vzaimootnošenij čeloveka s prirodoy. Poètomu sad predstavljaetsja kak v christianskom mire, tak i v musul’manskom – rajem na zemle, Èdemom.<sup>38</sup>

Im Garten äußere sich der Versuch des Menschen, eine ästhetische *Umgebung* zu schaffen, in der sich philosophische und ästhetische Vorstellungen von der Welt sowie universelle Beziehungen, wie die des Menschen zur Natur oder die der Stadt zum Land, modellhaft ausdrücken können: „[E]to mikromir v evo ideal’nom virazhenii.“<sup>39</sup>

Wenn Lichačev den Bezug zur übrigen Natur jenseits der Gartengrenzen hervorhebt, spielt er nicht nur auf den Universalismus und die Räumlichkeit des Gartens an, sondern auch auf seine systemhaften Verbindungen zu seiner unmittelbaren oder sichtbaren Umgebung. Dennoch: zwischen den Konzepten *Garten-Stadt* bzw. *Gartenkunst-grüne Architektur* ist seinem Gartenverständnis nach eine diskrete Grenze gezogen. „Сады играют особую роль, они нужны для наших сердец, мы слишком сейчас заняты городом.“<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Ebd. S. 14.

<sup>36</sup> Dieses Defizit zeuge daher, dass Architekturhistoriker\*innen sich fast ausschließlich auf Sichtaspekte bezögen, dagegen ihre Semantik meist aussparten. Außerdem, so Lichačev, sei mit der Kürzung der klassischen und theologischen Lehre auch die Fähigkeit zur ikonologischen Wahrnehmung sowie das Wissen von den elementarsten Zeichen und Emblemen abhandengekommen – und damit auch die Fähigkeit, Gärten als ikonologische Systeme lesen zu können. — Vgl. ebd. 11 f.

<sup>37</sup> Vgl. ebd. S. 14.

<sup>38</sup> Ebd. S. 12.

<sup>39</sup> Ebd. S. 28 f.

<sup>40</sup> Ebd. Buchaufschlag.

Jurij M. Lotman bezieht sich in seiner Abhandlung einer Übersetzung des Poems „Les Jardins“ („Sady“) von Jaques Delille, angefertigt im Jahre 1815 von Aleksandr Voejkov, explizit auf Lichačevs gartensemiotischen Überlegungen.<sup>41</sup> Der Garten als poetisches Urmotiv, als „eines der archaischesten Bilder der Kultur“, tue sich besonders in der Kultur der Frühromantik hervor, in der jegliche Naturbeschreibung gesamtphilosophischen Charakter angenommen habe.<sup>42</sup>

Anhand jener Übersetzung zeichnet er eine „kurzanhaltende aber lichte Periode“ der russischen Poesie an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert nach.<sup>43</sup> Delille, genauso wie Voltaire und die französischen Enzyklopädisten, betrachtete den Garten als Abbild des Universums: in ihm setze sich der göttliche Schöpfungsakt mit den Mitteln der Kunst und den Kräften der Zivilisation auf Erden fort.<sup>44</sup> Voejkov und das Lager um Dmitriev folgte dem französischen Universalgelehrten – auch in seiner Ablehnung der Rousseau'schen Ideale. Im Geiste der Aufklärung stelle Delille der Dichotomie *Kultur-Natur*<sup>45</sup> den Gedanken einer Ver-

<sup>41</sup> A. F. Voejkov schloss seine Übersetzung des Poems am 28. Juni 1815 ab (nach N. B. Remorova: „К истории перевода А. Ф. Воейковым поэмы Ж. Делиля „Сады““), wobei sie nicht früher als im November 1816 veröffentlicht wurde. Karamzins Übersetzung war früher erschienen und Voejkov bekannt: Н. М. Карамзин: Письма русского путешественника. Л., 1987 (первое издание в „Московского журнала“, 1791-92).

<sup>42</sup> Zwei widerstreitende Lager dominierten den Literaturbetrieb in Russland in dieser Zeit – die „Karamzinisten“ und die „Šiškovisten“. Lotman deutet auf zwei sich grundlegend unterscheidende poetische Positionen, die u.a. die Literatenfreunde Voejkov und Žukovskij untereinander diskutierten: anstelle der von den „Šiškovisten“ vertretenen archaischen Elegien, Balladen etc. gewannen, von den „Karamzinisten“ vorangetrieben, kleine literarische Formen (beschreibend-didaktische oder märchenhaft-humorvolle Gedicht mit pseudohistorischem, russischen Sujet) an Bedeutung.

Voejkovs Wahl des Gedichts als Übersetzungsobjekt, sein Rückgriff auf die poetische Form des Hexameters habe in seinem epochalen Kontext „programmatischen Charakter“ und könne als Versuch betrachtet werden, ein und dasselbe Problem zu lösen: der beschreibend-erzählerischen Poesie den Weg zu ebnen – in einer Zeit, in der der Literaturbetrieb von nationalen Strömungen, epischen Erzählungen und großen Genres bestimmt worden war. Voejkovs Poesie ordnet Lotman dem Lager um I. I. Dmitriev zu, der in den 1810er Jahren als neuer Führer nicht nur der Karamzinisten, sondern der ganzen russischen Literatur avanciert war. — Vgl. Lotman 1996, S. 1 u. S. 5 f.

<sup>43</sup> Lotman 1996.

<sup>44</sup> Denis Diderot und Jean Baptis d'Alembert verfassten Ende des 18. Jahrhunderts mit ihrer „Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers“ das Standardwerk der franz. Aufklärung. In ihrem Anspruch, die „wahren Prinzipien der Dinge [zu] entwickeln, ihre Beziehungen hervor[zu]heben, zur Gewißheit und zum Fortschritt der menschlichen Kenntnisse bei[zu]tragen“ (D. Diderot: Philosophische Schriften, aus dem Französischen herausgegeben und übersetzt von T. Lücke, Band 1 (Berlin: Aufbau-Verlag, 1984), Seite 127.) verbirgt sich das für die französischen Enzyklopädisten charakteristische Ideal eines systematisierbaren Universalwissens: „Tatsächlich zielt eine *Enzyklopädie* darauf ab, die auf der Erdoberfläche verstreuten Kenntnisse zu sammeln, das allgemeine System dieser Kenntnisse den Menschen darzulegen, mit denen wir zusammenleben, und es den nach uns kommenden Menschen zu überliefern, damit die Arbeit der vergangenen Jahrhunderte nicht nutzlos für die kommenden Jahrhunderte gewesen sei [...]“, erläutert Diderot die Ziele und Methoden beim Verfassen einer Enzyklopädie. Vgl. Diderot, D.: Philosophische Schriften, Band 1, am angegebenen Ort, Seite 149, 205 f., 233. Zitiert nach: Brockhaus, Enzyklopädie. <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/enzyklopädie> (12.8.20).

<sup>45</sup> Jener sich im Garten manifestierende Gegensatz zwischen *Kultur* und *Natur* schlägt sich auch in der dualistischen Typologie der russischen Kultur (Lotman/Uspenskij 1977) nieder – etwa mit

bindung von Fortschrittlichkeit und Ungleichheit nebenan – im organischen Körper der Natur sei eine Pluralität an Fähigkeiten angelegt, die sich niederschlage im Parallelismus *Garten–Menschenkörper–Gesellschaftskörper*.<sup>46</sup>

In den grundlegenden Prinzipien, die Lichačev dem Garten zuspricht – Pluralität und universelle Ganzheitlichkeit –, schließt er also durchaus an den universalistischen Überzeugungen Delilles an. Voejkovs Haltung – die des moderaten Aufklärers und biographisch der Petersburger Kultur Fremden – drückt sich in jenen Gedichten aus, die er den russischen Gärten gewidmet hat. Er beschreibt die Gärten des Moskauer Kuskovs oder die Gärten von I. V. Lopuchin in Savinskoe, Podmoskov'e, mit mehr Hingabe, als die Gärten in St. Petersburg. Mit Aleksandr Puškin gesellt sich der Antithese *Natur–Kultur* ein drittes Bedeutungszentrum hinzu – die Dimension der Geschichte: „*K antiteze: krasota Prirody – sila Ci-vilizatsii podključaetsja tretij smyslovoj centr – veličenije Istorij. Sad – obraz veka. Carskoje Selo – obraz vosemnadtsatovo stoletija.*“

Puškins Gedicht „Erinnerungen an Carkoe Selo“ etwa klingen wie eine Polemik der Gedichte von Voejkov. In der Ruinenpoetik des Nationaldichters reift eine neue Geschichtsidee heran, die Voejkov fremd war.

## 0.2 Gartenbilder: Der Garten als Urbild der Kultur

Eine der grundlegenden Eigenschaften des Gartens – auf einem eingegrenzten, überschaubaren und von Menschenhand gestalteten Stück Land *Natur* und *Kultur* in einem immer auch spannungsvollen Verhältnis zu vereinen – spiegelt sich in dem veralteten russischen Wort für Garten, *ogorod* (eigentlich: „umzäunter Raum“), wider.<sup>47</sup> Die Etymologie des Wortes zeigt, dass sich hier in einem Begriff zwei mit der Natur-Kultur-Dichotomie verwandte, untrennbar verbundene und gleichzeitig widerstreitende Bedeutungskonzepte vereinen – *Stadt* und *Garten*.

---

Blick auf die in diesem Kulturmodell zentrale Opposition *Zentrum–Peripherie*. — Vgl. Lotman/Uspenskij: Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts), in: *POETICA* – Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft (9. Band, Heft 1), Broich/Flashar/Lachmann/Maurer/Schupp (Hrsg.), Verlag B. R. Grüner, Amsterdam 1977, S. 1-40.

<sup>46</sup> Dagegen polemisiere Delille mit Rousseaus Annahme von einem in der Natur angelegten Egalitarismus. — Vgl. Lotman 1996, S. 15.

<sup>47</sup> Das Wort *ogorod* (*gorod* – dt. *Stadt*) stammt ab vom gesamt-slawischen Verb *\*ogoroditi* (*ogorodit'* – dt. *umzäunen*) und meint „einen von etwas umzäunten Ort“ (*ogorožennoje č'em-libo mesto*); später bildete sich die Form *ogorod* und schließlich *sad*. — Vgl. Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов. — М.: Дрофа Н. М. Шанский, Т. А. Боброва 2004, <https://etymological.academic.ru/3234/огород> (18.08.20). Im deutschen Wort *Garten*, das aus dem althochdeutschen *garto* („das Umzäunte“) hervorgeht, fehlt die Konnotation zur Stadt: der Brockhaus definiert den Garten als ein „ursprünglich mit „Gerten“, heute meist mit Zaun, Hecke oder Mauer umgrenztes Landstück für Nutzpflanzen (*Nutzgarten*) oder Zierpflanzen (*Ziergarten*)“. — Brockhaus, *Garten*. <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/garten> (24.08.20).

„Gorod – ogorod – grad – ograda – vertograd, to est' ogorozhennoje prostranstvo, obžitoje čelovekom, zastroennoje i vozdelannoje evo rukami.“<sup>48</sup>

Neben seiner Funktion als vielseitig nutzbarer, in der kulturellen Gegenwart verankerter Ort, ist dem Garten eine ausgeprägte symbolische Dimension zu eigen: das ist ein Raum mit hoher Bedeutungsdichte, die letztlich auch dadurch befördert wird, dass dem Garten in seinen zahlreichen Repräsentationsformen in Sprache und Bild ein fester Platz im kulturellen Gedächtnis zufällt – sei es in seiner Bedeutung der „ursprünglichen Ordnung der Welt“ oder des „künftigen glücklichen Jenseits“, schreibt Ananieva (2010).<sup>49</sup>

Die hier anklingende Fähigkeit des Gartens, widersprüchliche Räume, Konzepte und Topoi an einem Ort zu bündeln und wahrnehmbar werden zu lassen, verleihe ihm sein charakteristisches in die Zukunft weisendes und modellbildendes Potenzial.<sup>50</sup> So hat Michel Foucault den Garten als *Heterotopie*, als „Gegenort“ oder „realen Ort jenseits aller Orte“<sup>51</sup>, beschrieben. Aus der konkreten verweise er auf eine *andere*, topische Dimension:

In der Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind. [...] Aber das älteste Beispiel einer Heterotopie dürfte der Garten sein, eine jahrtausendealte Schöpfung, die im Orient ohne Zweifel magische Bedeutung besaß. [...] Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt zu symbolischer Vollkommenheit gelangt, und zugleich ist er ein Garten, der sich durch den Raum bewegen kann. [...] Der Garten ist sei der frühesten Antike ein Ort der Utopie.<sup>52</sup>

Jeder Garten – und so auch jedes poetische Gartenbild – ist immer auch ein Abbild des „Urgartens“, verweist in seiner Symbolkraft auf den paradiesischen Garten Eden.<sup>53</sup> So wie der Garten als Ursymbol eine Projektionsfläche für „die ganze Welt“ zu bieten hat, so ist auch der poetische Gartenbegriff dehn- und wandelbar. Jeder Dichter habe seinen eigenen Garten, schreibt die Literaturtheoretikerin Elena Nevzgljadova – ein Regelwerk der poetischen Raumbeschreibung gebe

<sup>48</sup> Веселова, С.: „В городском саду играют духовой оркестр...“, в: *Ландшафт Архитектура Дизайн* (02/2008, № 21: Город и человек), Москва. Стр. 56-61, здесь: стр. 58.

<sup>49</sup> Vgl. Ananieva 2010: Einleitung, S. 9-38, hier: S. 10.

<sup>50</sup> Vgl. ebd. S. 10 f.

<sup>51</sup> Foucault, Michel: *Die Heterotopien*, in: *Schriften zur Medientheorie*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2013, S. 119-127, hier: S. 120. — Erstmals wurde der Aufsatz als Radiovortrag veröffentlicht (France Culture, 7. Dezember 1966.), dann im Original als CD: INA, *mémoire vive – Michel Foucault, Utopies et hétérotopies*, Paris 2004.

<sup>52</sup> Ebd. S. 122 f.

<sup>53</sup> In der Gartenkunst wurden in allen Kulturen Vorstellungen vom paradiesischen Garten oder vom Götterhain verwirklicht. Schon im Altertum wurden Gärten als Abbilder einer mythologisch verstandenen Welt gebaut – Ideen, die in der abendländischen Renaissance aufgegriffen wurden. Auch im chinesischen und japanischen Garten wurden Miniaturlandschaften und Gärten als Abbilder eines idealen Universums verwirklicht. — Vgl. *Brockhaus*, *Gartenkunst*. <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/gartenkunst> (17.8.20).

es nicht. Der Garten könne auf ein reales Grundstück, genauso wie auf einen fiktiven Raum verweisen:<sup>54</sup>

Esli by ne bylo sada, Sada s bol'šoj bukvy, sada kak istočnika  
žizni i vdochnovenija, evo nado bylo by vydumat'. On i vyduman  
pervym poëtami, sozdateljami Biblii. Ėdemskij sad, rajskij sad...  
Real'nij sad obladaet vsemi svojstvami „vydumannovo“.<sup>55</sup>

Während Lichačev in „Poezija Sadv“ die Gartenkunst auf ihre stilistisch-formalen Gemeinsamkeiten zur Dichtkunst hin untersucht hat, interessiert sich Nevzgljadova (2013) für die der Poesie unabhängig von den übergeordneten Stilen angestammte Affinität zu bepflanzten Räumen. Gegenstand ihres Aufsatzes sind *Gartenbilder* – der Garten oder Park als facettenreicher Raum der Reflexion und Inspiration, als Muse des beschreibenden Dichterauges.<sup>56</sup>

In ihrem Essay schlägt Nevzgljadova somit eine weitere zentrale Seite der Poetik des Gartens an: Gartenbilder unterschieden sich nicht nur auf symbolisch-mythologischer Ebene, sondern auch in Bezug auf die sich in ihnen widerspiegelnde „nationale Mentalität“.<sup>57</sup> Wie sich nach 1800 in Russland Vorstellungen „russischer“ Landschaften und schließlich auch die Idee des „russischen Gartens“ herausgebildet und gefestigt haben, soll Gegenstand der folgenden beiden Abschnitte sein.

### 0.3 Der Gartendiskurs des „langen 18. Jahrhunderts“

In ihrer Studie „Kulturpoetik des Russischen Gartens des langen 18. Jahrhunderts“<sup>58</sup> hat Anna Ananieva herausgearbeitet, dass es sich bei der Formierung

<sup>54</sup> „У каждого поэта — свой сад. Свои индивидуальные отношения с этим явлением, словом, понятием.“ — Nevzgljadova, Elena: Сады в русской поэзии, Опубликовано в журнале Звезда, номер 10, 2013 — <https://magazines.gorky.media/zvezda/2013/10/sady-v-russkoj-poezii.html> (13.4.20), S. 2.

<sup>55</sup> Ebd. S. 10.

<sup>56</sup> Vgl. ebd. S. 1.

<sup>57</sup> Während europäische Gärten Vorstellungen von Ordnung, Tradition und Kultur suggerierten, zeichneten sich russische Gärten besonders dadurch aus, dass sie die Seele durch ihre pflanzliche Natur zur Tiefsinnigkeit anregten. In ihrem Text zieht Nevzgljadova zahlreiche Gedichtbeispiele der russischen Poesiegeschichte zu Untergründung ihrer Thesen hinzu. In dieser Arbeit würde eine nähere Betrachtung dieser Textauszüge jedoch zu weit führen. — Vgl. ebd. S. 2.

<sup>58</sup> Den Begriff des „langen 18. Jahrhunderts“ gebraucht die Autorin in Anlehnung an das Konzept des „langen 19. Jahrhunderts“ – von den historischen Ereignissen der Französischen Revolution und des Ersten Weltkriegs eingerahmt –, um die „zeitlichen Koinzidenzen mit der Entwicklung des Landschaftsgartendiskurses“ aufzuzeigen: Während das „lange 19. Jahrhundert“ die Prämissen der klassischen Moderne vorgebracht habe, stehe das „lange 18. Jahrhundert“ für „die vielfältigen Prozesse, die die Denkfiguren und Modelle des eigentlich Neuen, das später als „Moderne“ diskursfähig geworden ist, entwerfen und entwickeln [...]. Zu den epochenbildenden Charakterzügen dieses „langen“ Zeitabschnitts zählt somit seine markante Eigenschaft als „Labo-

des Gartendiskurses des besagten Zeitabschnitts um ein gesamteuropäisches Phänomen handelt, welches sich durch seine „Tiefendimension“ transnationaler, interkultureller Bezüge auszeichne.<sup>59</sup> Ananieva geht in ihrer Studie der Frage nach, „inwiefern Theorie und Praxis der Gartengestaltung zu einem *Medium* werden, in dem Veränderungen sozialgeschichtlicher, politischer und ästhetischer Art formuliert, diskutiert, umgesetzt oder verworfen werden.“<sup>60</sup>

Im 18. Jahrhundert ist ein für die Geschichte der Garten- und Parkkunst grundlegender Paradigmenwechsel zu verzeichnen, der einhergeht mit den kulturgeschichtlichen und epistemologischen Entwicklungen der Vormoderne: die formästhetische Transformation des regelmäßig-geometrischen „französischen“ Gartenmodells in einen natürlichen „englischen“ Landschaftsgarten.<sup>61</sup> Bis hierhin geltende Prinzipien der geometrischen Raumanordnung weichen künstlich angelegten, natürlich erscheinenden Landschaften, welche auch die spezifischen Gegebenheiten des Geländes berücksichtigen. Dieser Rückbezug auf die Landschaft, die romantische Wahrnehmung der Natur wird mithilfe des antiken Konzepts des *genius loci* erfasst, welches dem Garten einen ortsspezifischen „Geist“ – eine historische und natürliche Dimension – zuspricht.<sup>62</sup>

Hinzu kommt, dass die Etablierung der Gartenkunst als „dritte Natur“<sup>63</sup> nicht nur einher geht mit der Genese des ästhetischen Landschaftlichen, sondern ebenso mit der Ausformung des Nationalbewusstseins. Natur wird gewissermaßen zu einem *Medium* sozialer, politischer, nationalkultureller Prozesse – Natur, Geschichte und Subjekt vereinen sich zu einem identitätsstiftenden, nationenbil-

---

ratorium“, in dem an den Grundsätzen künftiger verbindlicher Modelle gearbeitet wird.“ – Vgl. ebd. S. 18 f.

<sup>59</sup> Vgl. Ananieva 2010, S. 23.

<sup>60</sup> Ebd. S. 15. Hervorhebung: E.B.

<sup>61</sup> Paradigmenwechsel: Das „regelmäßige“ Gartenmodell, in seiner Idealform unter Ludwig XIV. im Garten von Versailles realisiert, wird abgelöst von einem malerischen, landschaftlichen Gartentypus, dessen Raumordnung die natürlichen Bedingungen des Ortes berücksichtigt. Für den Renaissance- bzw. Barockgarten ist eine gesteigerte Bedeutungsdimension charakteristisch sowie seine symmetrisch um eine Mittelachse herum angelegte Raumgestaltung; komplementär dazu zeichnet sich der englische- oder Landschaftsgarten durch eine zwar künstliche, jedoch der Natur weitgehend nachempfundene Parkgestaltung aus. — Vgl. ebd. S. 13 u. 26 sowie Koepf/Binding: Garten u. Englischer Garten, in: *Bildwörterbuch der Architektur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2005, S. 199 f. u. 155.

<sup>62</sup> Vgl. Ananieva 2010, S. 26 sowie Breitmann, Bert: Der Genius Loci, in: *Theorie der schönen Gartenkunst — Geschichte der Gartenkunst* (Band XII / I-IV), www.gartenkunst-breitmann.de (2009), S. 123-134.

<sup>63</sup> Der Begriff der „drei Naturen“ ist eine Formulierung der 2010er Jahre und geht auf den Landschaftsdesigner Mario Terzic zurück. In Anlehnung an Ciceros Konzept von den „zwei Naturen“ stellt er der wilden Natur und der von Menschenhand bearbeiteten Agrarkultur die Gartenkunst als dritte Bezugsgröße nebenan. — Vgl. Ananieva, Anna: Der Garten im zarischen Rußland: Wechselspiel von Raum und Text, in: *Osteuropa* (Vol. 55, No. 3), Der Raum als Wille und Vorstellung: Erkundungen über Osten Europas (MÄRZ 2005), pp. 136-153 sowie Wögenstein, Lisa: Mario Terzic "terza natura" – Präsentation der dritten prodomoEdition, promodo, Wien 2015, [http://www.prododomwien.at/veranstaltungen/mario\\_terzic](http://www.prododomwien.at/veranstaltungen/mario_terzic) (27.08.20).

denden Dreiklang, der das moderne kulturelle Landschaftsverständnis bis heute hin prägt.<sup>64</sup>

So beschränkt sich jener Wandel nicht auf formästhetische Fragen einer natürlichen, pluralistischen Parkraumgestaltung, sondern ist eingebettet in einen ebenso pluralistisch und global zu denkenden epistemologischen Wandel im Laufe des 18. Jahrhunderts, das für eine verstärkte subjektive Zeit- und Raumwahrnehmung steht – für vielfältige Prozesse, die „die Denkfiguren und Modelle des eigentlich Neuen, das später als ‚Moderne‘ diskursfähig geworden ist, entwerfen und entwickeln“.<sup>65</sup> Der Garten avanciere zu einem „Experimentierfeld“,<sup>66</sup> so Ananieva, in dem vormoderne Vorstellungen von der Natur als „Ursprung und Prozessideal“ wie auch die Rolle des Gartens als räumliche Gedächtnismetapher<sup>67</sup> erprobt würden.<sup>68</sup> Gleichzeitig verliert die rhetorische Mnemotechnik<sup>69</sup> mit der Aufklärung als raumordnende Imaginationspraxis zugunsten individualisierter, verzeitlichter Erinnerungsformen an Bedeutung.<sup>70</sup> Wie sich jener viel-

<sup>64</sup> Vgl. Ananieva 2010, S. 14 f.

<sup>65</sup> Ebd. S. 19.

<sup>66</sup> Zum epochalen Wandel auf Ebene der Imagination und der Erinnerungspraktiken vgl. Ananieva 2010, S. 13 u. 26 sowie insbesondere Assmann, Aleida: Wordsworth und die Wunder der Zeit, in: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 2018, S. 89-113 u. Assmann 2018, S. 158-161.

<sup>67</sup> Seit der römischen Antike, in der die Mnemotechnik ihre Wurzeln hat, stehen Gedächtnis und Raum in enger Beziehung zueinander: Architekturen gelten seither als topologische Verkörperungen des Gedächtnisses. Über den grundlegenden Unterschied zwischen natürlichem und künstlichem, organisierendem Gedächtnis schreibt Aleida Assmann: „Während Ordnung das Grundprinzip des mnemotechnisch geschulten Gedächtnisses ist, herrscht im naturwüchsigen Gedächtnis Unordnung.“ Und weiter: „Wo der Raum strukturiert und geordnet ist, haben wir es mit Medien, Metaphern und Modellen des Speicherns zu tun. Wo der Raum hingegen als ungeordnet, unübersichtlich und unzugänglich dargestellt wird, können wir von Metaphern und Modellen des Erinnerns sprechen.“ — Ebd. S. 160 u. 162.

<sup>68</sup> Als „Experimentierfeld“ hat Boris Groys nicht den (russischen) Garten, sondern Russland als geographische Größe zwischen Westen und Osten beschrieben. Für den russischen Kulturraum sei eine „außergeschichtliche“ Leere charakteristisch, die radikale Neuanfänge erfordere. So sei Russland immer wieder Projektionsfläche für neue Experimente gewesen, die – oftmals in spiegelverkehrter Opposition zu westlichen Ideen und Strömungen – radikal inszeniert, jedoch immer wieder abgebrochen worden seien. — Vgl. Groys, Boris: Einführung, in: *Die Erfindung Rußlands*, Carl Hanser Verlag, Berlin 1995, S. 7-18, hier: S. 7.

<sup>69</sup> Mit dem Erinnerungsverfahren der antiken Mnemotechnik (*memoria*, neben *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* eine von fünf Verfahrensschritten der römischen Rhetorik) wurde das Gedächtnis vom Ohr auf das Auge umgepolt und die visuelle Imagination geschult. Mit dieser rein topologischen Lerntechnik konnten Texte oder Wissensgegenstände anhand von ikonographischen Elementen, wie Orten und Bildern (*loci et imagines*) organisiert, gespeichert, d.h. memoriert werden. Im Kontext theoretischer Diskurse der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung wie Intertextualität, Psychoanalyse und Dekonstruktion gewann die Mnemotechnik als „Gedächtniskunst“ seit den 1960er Jahren erneut an Aktualität. — Vgl. Assmann 2018: Das Gedächtnis als „ars“ und „vis“, S. 27-32.

<sup>70</sup> Aleida Assmann hat herausgearbeitet, dass sich im 18. Jahrhundert eine grundlegende Umformung des kulturellen Gedächtnisses vollzieht: der Wandel vom Gedächtnis als *ars* hin zum Gedächtnis als *vis*. Das Gedächtnis als *ars* bezieht sich auf den mnemotechnischen Akt des *Speicherns* und bedient sich einer schriftlichen, räumlichen Erinnerungstechnik. Das Gedächtnis als *vis* überschreibt Aleida Assmann mit dem Prozess des *Erinnerns*, welcher immer von der Gegen-



schichtige Strukturwandel hinsichtlich der Erinnerung im Spannungsfeld der Memoria, Recollection und Anamnesis vollzieht, zeichnet Aleida Assmann aufschlussreich anhand eines Gedichts des englischen Dichters William Wordsworth nach.<sup>71</sup> Die poetisch wahrgenommene Landschaft erweist sich in der dritten Strophe bereits als eindeutig romantisch gefärbtes, beschönigendes Idealbild der subjektiven Erinnerung:

Ihre Zentralmetaphern sind die spiegelglatte Wasserfläche und das ungetrübte Echo des Gebirgsbaches, dessen Oberlauf ungebrochen mit dem Unterlauf „kommuniziert“. Ruhe, Zufriedenheit, Heiterkeit und Reinheit sind die Bedingungen einer entindividualisierenden Erinnerung, die jedoch lediglich im Irrealis, als ein Kontrafaktisches Wunschbild, aufscheint.<sup>72</sup>

In diesem historischen Rahmen, in dem sich auf transnationaler Ebene homogenisierende, nationale Identitäten herausbilden und das Natürliche der ‚Landschaft‘ akzentuiert wird, ist schließlich auch die Entstehung der Idee eines „russischen“ Gartens anzuedeln.<sup>73</sup>

#### 0.4 Bolotov und die Idee des russischen Gartens

Es ist bezeichnend, dass in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts (zeitgleich zu der Debatte um ein poetologisches Programm der kleinen Formen, dessen Entwicklung Lotman nachzeichnet) auch der „russische Diskurs über das Russische“ angestoßen wird.<sup>74</sup> Vor dem gesamteuropäischen Hintergrund sich

---

wart ausgeht und sich aus der zeitlichen Differenz der Latenz heraus ergibt – damit sei es von Verformung, Umwertung oder Erneuerung geprägt. — Vgl. ebd. S. 28 f.

<sup>71</sup> „Der Niedergang der Memoria bildet die Folie für die Heraufkunft der subjektiven Erinnerung mit der Aufklärung (Locke). In der Romantik verschärft sich das Erinnerungsproblem, weil es in die entgegengesetzten Richtungen der Subjektivität und Verfügbarkeit (als manipulative Recollection) und der Subjektivität und Unverfügbarkeit (als mystische Anamnesis) auseinanderstrebt. Mit Recollection verbindet sich subjektive Erinnerung, Kreativität, poetische Imagination und Ich-Konstruktion. Anamnesis ist eine Form der Gegen-Erinnerung, die die Muster aktiver Selbst-Konstitution überwindet.“ — Assmann 2018, Wordsworth und die Wunder der Zeit, S. 94.

<sup>72</sup> William Wordsworth, Poetical Works, vol. 4, S. 101 f. bei Assmann 2018, S. 94.

<sup>73</sup> „Zum einen ist es das im ausgehenden 17. Jahrhundert aufkommende Konzept der tugendhaften Kultivierung im Prozess der stetigen Veränderung zum Besseren, für das der Garten Modell steht, und das kulturpolitische Programm der Erneuerung Russlands [...]. Zum anderen geht es um die Durchsetzung der ästhetischen Forderung der Autonomie als Rückkehr zum natürlichen Ursprung, die den kulturmodellbildenden Charakter der Gartengestaltung Anfang des 19. Jahrhunderts in Frage stellt und sich auf der kulturpolitischen Ebene durch eine ebenfalls programmatische Erfindung des Nationalen, von rhetorischen Abgrenzungsbemühungen begleitet, auszeichnet.“ — Ananieva 2010, S. 18 f. u. vgl. Ananieva 2010, S. 69.

<sup>74</sup> Seit Anfang und im Laufe des 19. Jahrhunderts wird in Russland, u.a. unter Einfluss des deutschen Historismus, ein selbstreflexiver Diskurs über das „Russische“ geführt. Boris Groys schreibt, dass für die russische Kultur eine Dimension des Ungeschichtlichen sowie die Tradition der „Er-

ausbildender nationalkultureller Identitäten sowie in Reaktion auf den russischen Sieg über Napoleon im „Vaterländischen Krieg“ werden hitzige Debatten über die Frage nach dem „Eigenen“ der russischen Kultur geführt; dabei wird letztere der westlichen Kultur stets gegenübergestellt – und mal positiv, mal negativ bewertet.<sup>75</sup>

Unter Ekaterina II. erstarkt die russische Hofkultur, was für einen Schub des Garten- und Parkbaus sorgt.<sup>76</sup> Als auf gesamteuropäischer Ebene der landschaftliche Gartendiskurs bereits tonangebend ist, werden auch in Moskau und St. Petersburg vermehrt „spezielle“ öffentliche Gärten angelegt, so fasst es die Moskauer Expertin für russische Garten- und Parkbaukunst, Sofija S. Veselova.<sup>77</sup>

---

findung Russlands aus dem Nichts“ charakteristisch sei, die in den folgenden Jahrzehnten vielt thematisiert und oftmals auf die geographische Lage Russlands zwischen Osten und Westen zurückgeführt wird. — Vgl. Groys 1995, S. 7 f.

<sup>75</sup> Im Kontext der neuen Selbstreflexion der russischen Eigenart bilden sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei philosophische Strömungen heraus: die der „Slawophilen“ und die der „Westler“. Als zentrales Textdokument dieser Zeit kann der „Philosophische Brief“ Petr Jakovlovic Čaadaevs bezeichnet werden: Zum ersten Mal wird darin das Verhältnis zwischen Russland und Europa als geschichtsphilosophisches Problem dargestellt – aus russischer Perspektive. Čaadaev greift darin das zentrale Motiv von dem *jungen* russischen Volk auf, bewertet es hier noch negativ. Er schreibt: „wir (haben) niemals mit den anderen Völkern Schritt gehalten; wir gehören zu keiner der großen Familien des Menschengeschlechts; wir gehören weder zum Osten noch zum Westen, haben weder die eine noch die andere Tradition. Wir leben gleichsam außerhalb der Geschichte, die allgemeine Erziehung des Menschengeschlechts ist spurlos an uns vorüber gegangen.“ — Čaadaev, Petr Jakovlovic: Erster Philosophischer Brief. In: Sočinenija i Pis'ma. Ed. M. Gersenzon. Bd. I 1913, S. 77 f.

Ivan Kireevskijs Aufsatz „Über das Wesen der europäischen Kultur und ihr Verhältnis zur russischen“ (1852) sticht als polemisches Textstück des „slawophilen Diskurses“ hervor. Hauptbestandteil seiner Europakritik ist der Gegensatz zwischen der rationalen, römisch geprägten westlichen Kultur und der Ganzheitlichkeit des russischen Lebens, die er in Form von drei Punkten präsentiert: „Die eigentümliche Form, in der das Christentum dort eindrang, die besondere Gestalt, in der es die Kultur der antiken Welt übernahm und schließlich die spezifischen Elemente, aus denen sich die Staaten dort bildeten.“ Dem alten Russland seien jene drei Elemente völlig fremd — das russische Wesen charakterisiere ein „Streben nach Ganzheit der inneren und äußeren, der gesellschaftlichen und individuellen, kontemplativen und aktiven und schließlich der künstlerischen und sittlichen Lebensformen.“ — Kireevskij, Ivan: „Über das Wesen der europäischen Kultur und ihr Verhältnis zur russischen (1852)“. In: „Europa und Russland – Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses“, Hrsg. Tschizewskij/Groh, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1959, S. 248-298, hier: S. 294.

<sup>76</sup> In dieser Zeit des „langen 18. Jahrhunderts“ wendet sich die Aristokratie dem Land und damit auch der Landhauskultur zu – die den Landhäusern (*usad'by*) oder Stadtvillen zugehörigen Garten- und Parkensembles werden zu *natürlichen, räumlichen* „Umgebungen“ (*natural'noe okruženie, prostranstvennaja sreda*) (um-) gestaltet. Die meisten dieser Parks bzw. Gärten seien zwar privat gewesen, doch konnten sie – in einigen Fällen durchgängig, in anderen immerhin an bestimmten Tagen – von einem breiten Publikum besucht werden.— Vgl. Вергунов А.П./Горохов В.А.: *Русские сады и парки*, Глава „Русское садовое зодчество до XVIII века“, Издательство „Наука“, Москва, 1987 (o. Seitenzahlen); Veselova 2008, S. 58 f.

<sup>77</sup> Nach 1800 differenzieren sich in der Garten- und Parkkunst eine Vielzahl von Gartentypen heraus, unter denen sich der öffentliche Stadtpark und der private Kleingarten besonders hervortun. — Vgl. Ananieva 2010, S. 14 und Veselova 2008, S. 59.

Parkräume seien dabei kein Novum des 19. Jahrhunderts: für russische Städte sei viel Grün schon immer charakteristisch gewesen.<sup>78</sup>

Wenn zu Beginn des Jahrhunderts europäische Beispiele des romantischen Gartenmodells lediglich nachgeahmt wurden, so erarbeiteten russische Kunsttheoretiker und Gartenpraktiker später eigene Methoden und Prinzipien des Park- und Gartenbaus.<sup>79</sup> Besonders im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entstehen viele neue Gartenkunstwerke; dabei konturierte sich denn auch der „nationale Typ des natürlichen Gartens“, so Vergunov/Gorochov (1987).<sup>80</sup>

In einer Atmosphäre romantisch-kontemplativer Wertschätzung der natürlichen Vielfalt der russischen Landschaft, die mit der schleichenden Ablösung der barocken, harmonisierenden Hierarchisierung des (Garten-) Raums einhergeht, artikuliert sich die Überzeugung, dass es auch einen „russischen Garten“ mit spezifischen, nationalen Eigenarten geben muss.

Zu den tonangebenden Stimmen, die zu einer allmählichen Wahrnehmung des Gartens als eines „künstlerischen *Bildes* einer konkreten natürlichen Landschaft“<sup>81</sup> – in diesem Fall der russischen – beigetragen haben, gehört Andrej Timofeevič Bolotov.<sup>82</sup> Der Agronom und Autor zahlreicher enzyklopädischer Beiträge und Bücher gilt heute als Begründer des Konzepts des „russischen Gartens“, dessen Grundzüge er in den 1780er Jahren im Journal „*Ekonomičeskij magazin*“ darlegt.<sup>83</sup> Bolotov wirbt dafür, von der Nachahmung europäischer

<sup>78</sup> Im Laufe des 18. Jh. entstehen einige herausragende repräsentativ-öffentliche Gärten, wovon etwa der Bau der Gartenanlage in Izmajlovo am Rande von Moskau oder die Anlage des Sommergartens, Letnij Sad, unter Peter I. im heutigen Zentrum von St. Petersburg zeugen. Im ersten Viertel des 19. Jh. folgen zwei der bekanntesten, bis heute existierenden öffentlichen Gärten: der Aleksandrovskij Sad an der Admiralität der damaligen nördlichen Hauptstadt sowie ein gleichnamiger Garten in Moskau, entlang der westlichen Kreml-Mauer gelegen (beide Stadtparks tragen ihre Namen zu Ehren des zur Zeit ihrer Anlegung regierenden Imperators Aleksandr II. (1855–1881), Familienmitglied der Romanovych-Dynastie). — Vergunov/Gorochov 1987 (o. Seitenzahlen); vgl. Veselova 2008, S. 58.

<sup>79</sup> Vergunov/Gorochov 1987 (o. Seitenzahlen).

<sup>80</sup> Vgl. ebd. (o. Seitenzahlen); vgl. Veselova 2008.

<sup>81</sup> Ebd. (o. Seitenzahlen).

<sup>82</sup> Andrej Timofeevič Bolotov (1738-1833), Agronom und Gartenspezialist, ist besonders bekannt als Verfasser einer umfassenden Memoirensammlung, die unter dem Titel „*Žizn' i priklučenija Andreja Bolotova...*“ im letzten Viertel des 19. Jh. posthum veröffentlicht worden ist (Bolotov, 1871-1873). Darin beschreibt er seine vielfältigen Schaffensfelder, die sich von Philosophie über Agrarwirtschaft, Pflanzenkunde, Garten- und Parkbaukunst bis hin zu Übersetzung, Dichtung sowie wissenschaftlicher Publizistik erstreckt. Er war Herausgeber und Autor der land- und hauswirtschaftlichen Journale „*Sel'skij žitel'*“ (1778-79) und „*Ekonomičeskij magazin*“ (1780-1789). „Bolotov stal odim iz krupnejšych spetsialistov i propagandistov sadovo-parkovovo iskusstvo v Rossij.“ — Vgl. Veselova, Alexandra Yu.: Журналы А. Т. Болотова „Сельский житель“ и „Экономический магазин“: История издания, Вестн. Москв. Ун-Та. Сер. 10, Москва 2017. № 5. und Bolotov, Andrej Timofeevich (Artikel in der Enzyklopädie), Bol'shaja Rossijskaja Entsiklopedija, tom. 3, Naučnaja izdatel'stvo, Moskva 2005, S. 736.

<sup>83</sup> Wichtig festzuhalten ist dennoch, dass Bolotov mit seinem Beitrag für die Ausbildung einer „russischen“ Gartenkunst längst nicht alleine dasteht. An dieser Stelle sollen nur zwei weitere wichtige Namen genannt werden: N. S. Osipov, Autor des Gartenratgebers „*Новой и совершенной русский садовник или подробное наставление Российским садовникам и*

Gartenvorbilder – seien es „französische“ oder „englische“ – abzusehen. Stattdessen sollten russische Gärten und Parks den konkreten natürlichen und kulturhistorischen Bedingungen der russischen Landschaft entsprechen: „...bylo b ni malo postyno dlja nas, kogda b byli u nas sady ni Angliskie, ni Frantsuskie, a naši sobstvennye i izobretennye samimi nami, i kogda b my nasyvat' ich stali Rossijskimi.“<sup>84</sup>

Vadim Razumov, Experte für die russische Landhauskultur, beschreibt das Bolotov'sche Konzept des „russischen Parks“ auf seinem Blog<sup>85</sup> wie folgt:

Étot termin, stavšij gorazdo šire ponjatij „frantsuzskij park“ i „anglijskij park“ podrazumevaet pod soboj rukotvornyj parkovyj kompleks, sozdannyj na osnove principov estestvennosti, ispol'zovanija mestnoj rastitel'nosti i individual'nych osobennostej landšaftov, priveržennost' k ispol'zovaniju derev'ev i kustarnikov v ich estestvennom vide. Jarčajšie primery parkov, sozdannyh po projektu Bolotova, možno nabljudat' v Dvorjaninovo, Bogoroditske i Kijasovo.<sup>86</sup>

Bolotov arbeitet den Vorteil des Gebrauchs heimischer Baum- und Pflanzensorten heraus, zeigt die künstlerischen Möglichkeiten des Einbezugs spezifischer „russischer“ Landschaftselemente auf. Sein theoretisches Wissen hält er nicht nur schriftlich fest, sondern lässt es ebenso in den Bau einiger Parkensembles einfließen; der Bogoroditskij Sad ist wohl der bekannteste unter ihnen.<sup>87</sup>

---

*наипаче любителям садоводства*“ (1793) und N. A. L'vov (1751–1803), wie Bolotov ein Kritiker des regulären Gartentyps, der zur Verbreitung des Landschaftsgartens russischer Prägung beigetragen hat. Vergunov/Gorochov (1987) schreiben: „Если Н. А. Львов шел к пониманию русского типа приусадебного парка в основном с философских, искусствоведческих, архитектурных позиций, то А. Т. Болотов исходит прежде всего из естественнонаучных основ, базируется на глубоком изучении отечественной флоры, использует свои знания агронома.“

<sup>84</sup> Болотов, 1786а, Стр. 61, zitiert nach Vergunov/Gorochov 1987.

<sup>85</sup> In seinem Blog „Letopis' ruskoj usad'by“ beschreibt Vadim Razumov die Geschichte und Kultur russischer Landhäuser (*usad'by*) – und hat sich dabei ausführlich dem Werk A. T. Bolotovs angenommen bzw. von ihm gestaltete Gärten und Parkensembles beschrieben. — Razumov, Vadim: „Десять фактов о владельцах усадеб“: Андрей Тимофеевич Болотов, Летопись Русской Усадьбы, livejournal (7 July 2009, last updated on 4 September 2020), Eintrag vom 06.07.2017, <https://vadimrazumov.ru/306913.html> (5.8.20).

<sup>86</sup> Razumov 2017.

<sup>87</sup> „„Emu prinadležat i interesnejšije raboty – snova pervye v Rossii – po teorii sadovo-parkovovo iskusstva. On ostavil posle sebja prekrasni park...“ — Любченко, Олег Николаевич: *Андрей Тимофеевич Болотов*, Приокское книжное издательство, Тула 1988, стр. 8.

## 0.5 Der Weg zur ‚Landschaft‘: Begriffs- als Blickgeschichte

Jener paradigmatische Wandel in Gartenkunst und Literatur spiegelt die Begriffsgeschichte des Wortes ‚Landschaft‘ wider: erst seit dem 16. Jahrhundert wird *Landschaft* – in seiner kompositorischen Bedeutungsdichte ein diffuser Begriff – auch in ihrer bildästhetischen, emotionalen Dimension wahrgenommen, mittelalterliche Naturdarstellungen stehen noch im Bann religiöser oder herrschaftsdemonstrierender Motive.<sup>88</sup>

Drei Hauptbedeutungen des Wortes werden heute unterschieden – diese sind jedoch nicht hermetisch voneinander getrennt, sondern können als „sekundäre Bildungen“ Übergangsformen annehmen.<sup>89</sup> Es handelt sich um die ursprünglich rechtlich-territoriale Bedeutung der Landschaft als ‚regio‘<sup>90</sup>, die hier besonders hervorzuhebende ästhetische Bedeutung der Landschaft als ‚Bild‘, ‚Seelensymbol‘ oder ‚-landschaft‘ sowie die jüngste physisch-materielle Bedeutungsebene der Landschaft als ‚Erdraum‘.<sup>91</sup>

Um Landschaft in einem „raumlogischen“ bzw. Anschauungszusammenhang rezipieren zu können, wird das „landschaftliche Auge“ (Riehl 1862) zunächst geschult. So ist die Geschichte des Landschaftsbegriffs eng verbunden mit der Genealogie des „panoramatischen Blicks“<sup>92</sup> – mit der Herausbildung einer empfindenden, topologischen Raumwahrnehmung. Die bildende Kunst, die (romantisch-verklärte) Literatur und schließlich der Landschaftsgarten haben entscheidend zu der Wahrnehmungs- und Bedeutungsgenese der Landschaft als Bildganzes beigetragen, arbeiten Berr/Schenk anschaulich heraus.<sup>93</sup> So habe die

<sup>88</sup> Berr/Schenk: Begriffsgeschichte, in: *Handbuch Landschaft*, Springer Fachmedien (Nature), Wiesbaden 2019, S. 23-38, hier: S. 27.

<sup>89</sup> Zum Beispiel stellt die Vorstellung einer Einheit von Kultur und Natur (Volk und Landschaft, ‚Land und Leuten‘) eine „Verschmelzung der Konnotationen des territorialen (‚regio‘) und ästhetischen Landschaftsbegriffs“ dar. — Vgl. Berr/Schenk 2019, S. 29.

<sup>90</sup> Die ursprüngliche Bedeutung von Landschaft als „regio“ oder „provincia“ kann eine Region, ein Territorium, eine Siedlungs- oder politische Einheit bezeichnen und leitet sich in ihrer Etymologie von ‚lantschaft‘ bzw. ‚lantscaf‘ ab. — Vgl. ebd. S. 26.

<sup>91</sup> ‚Landschaft‘ kann als „kompositorischer“ Begriff bezeichnet werden, insofern er sich im Wechselspiel einer 1200 Jahre umfassenden Ideen-, Sozial- und Kunstgeschichte in seiner heutigen diffusen Vielschichtigkeit herausgebildet hat. Berr/Schenk (2019) schließen ihre Annäherung an den Landschaftsbegriff mit der Feststellung, dass sich ‚Landschaft‘ eben wegen der zahlreichen Konnotationsvarianten einer eindeutigen Definition entziehe. Vielmehr solle der Begriff als „historisch vermittelter Bedeutungsträger“ betrachtet werden, der „vielfältige Anknüpfungspunkte an alltagsweltliche Verständnisse wie wissenschaftliche Zugänge unterschiedlicher Disziplinen, Paradigmen und Theorien bietet“. (S. 30) — Zur Begriffsgeschichte des Wortes ‚Landschaft‘ siehe weiter: Ebd. S. 23 ff.

<sup>92</sup> Vietta 1995, S. 217, vgl. Berr/Schenk 2019, S. 28. Zur „Genealogie des Blicks“ vgl. Buci-Glucksmann, Christine: Vom kartographischen Blick zum Virtuellen, in: *Medien Kunst Netz*, URL: [http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping\\_und\\_text/der-kartografische-blick/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping_und_text/der-kartografische-blick/) (11.09.20).

<sup>93</sup> Gartengestalter orientierten sich oftmals an semantisch gesättigten Landschaftsgemälden des 16. und 17. Jahrhunderts. Der Landschaftsgarten stehe zwischen einer idealisierenden Landschaftsmalerei und der „Reifizierung einer räumlichen Umgebung zu ‚Landschaft‘“: die ästhetische Wahrnehmung eines Raumes als ‚Landschaft‘, welche das Konstruktionsschema der Kunst

Gartenkunst des 18. Jahrhunderts Landschaftsgärten als ‚begehbare Bilder‘ im Gartenraum inszeniert.

Zunächst als technischer Begriff der Landschaftsmalerei eingeführt, die sich dem neuen Naturverhältnis als ihrem Hauptgegenstand annimmt, wird ‚Landschaft‘ allmählich nicht mehr als „Aggregatraum“ einzelner Elemente, sondern als „Systemraum“<sup>94</sup> verstanden – und Landschaft als *Bild*, „Sehfigur“ oder „symbolhaftes ‚Sinn-Bild‘ für Ideen“ betrachtet.

#### 0.6 ‚Landschaftlicher Nationalismus‘: Die Idee der „russischen“ Landschaft

Das „russische“ Gartenmodell wird auch vor dem Hintergrund eines sich im Laufe des 19. Jahrhunderts abzeichnenden spezifischen Verhältnisses zwischen *Landschaft* und *Nation* konzipiert. In dieser Zeit, so hat Štyrkov (2016) herausgearbeitet, wandelt sich die russische Landschaft in ein synthetisierendes *Sinnbild* – in ein diskursiv-visuelles Medium des nationalen Texts.<sup>95</sup>

Auf Meinig (1979) geht in diesem Kontext der Begriff des „landschaftlichen Nationalismus“ (*landšaftnij natsionalizm*) zurück.<sup>96</sup> An diese Formulierung anknüpfend unternimmt Štyrkov den Versuch, einen „russischen landschaftlichen Nationalismus“<sup>97</sup> zu bestimmen – er beruft sich auf die Historizität der Ausformung sowie die massenhafte Verbreitung *landschaftlicher Topoi*, die „den landschaftlichen Nationalismus zu einem der am wenigsten bemerkten und gleichzeitig am stärksten verinnerlichten Arten des nationalen Diskurses“<sup>98</sup> machten.

Jedes nationale Projekt bringe früher oder später seine spezifische landschaftliche Ikonographie hervor – ausschlaggebend bei der Verwandlung eines Territoriums in das *Bild* einer (nationalen) Landschaft seien die „Verfahrensweisen des *symbolisierenden Akts*“<sup>99</sup>, insofern ihre Repräsentation nur einen Teil der Aussage ausmachen könne: *diskursive* und *visuelle* Texte der Kultur agierten als eigentliche Träger der nationalen landschaftlichen Ikonographie.<sup>100</sup> Erstmals sei das

---

nachahme, sei eine *sekundäre Ableitung* von ‚Landschaft‘ in seiner Ausgangsbedeutung. — Vgl. Berr/Schenk 2019, S. 27 f.

<sup>94</sup> Panofsky 1980 [1927]; „[D]ie *bedeutungsperspektivische* Fläche [wird] zu einem von einem subjektiven ‚Standpunkt‘ (Friedländer 1947, S. 19) aus zentralperspektivisch konstituierten Raum [...]“. — Ebd. S. 28.

<sup>95</sup> Штырков, С. А.: „Церквушка над тихой рекой“, Этнографическое обозрение № 6, 2016, S. 44-57, hier. S. 46.

<sup>96</sup> „Jede zureife Nation hat ihre symbolischen Landschaften, sie sind ein Teil der nationalen Ikonographie, ein Teil der durch die Nation geteilten Ideen und Erinnerungen, die die Menschen verbinden.“ — Meinig, D. W.: *Symbolic Landscapes: Some Idealizations of American Communities*, in: *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*, Ed. D. W. Meinig, Oxford University Press, Oxford 1979, S. 208-235. Zitiert nach Štyrkov (2016), S. 46.

<sup>97</sup> Štyrkov 2016, S. 48.

<sup>98</sup> Ebd. S. 45.

<sup>99</sup> Hier zitiert der Autor Shapiro, M. J.: *Methods and Nations: Cultural Governance and the Indigenous Subject*, Routledge, New York 2003, S. 97 f.

<sup>100</sup> Vgl. Štyrkov 2016, S. 46.

„goldene Prinzip des landschaftlichen Nationalismus“ in der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts hervorgetreten: „[...] kogda odin landšaftnij vid legitimno vystupaet v kačestve sinekdochi, osnačaja vse prostranstvo strany i appelirova k ob'edinajuščemu vsech ee žitelej čuvstvu patriotizma.“<sup>101</sup>

Abbildungen nationaler Landschaften, die an das Zugehörigkeitsgefühl zu dem einen oder anderen Land oder Volk appellierten, entstehen in der Zeit des klassischen Nationalismus in allen übrigen europäischen Ländern – auch in Russland werden Naturdarstellungen nunmehr als das „Eigene“ („*svoe-rodnoe*“) wahrgenommen.

Die Landschaftsmalerei, so Štyrkov, avanciere zu einem der wichtigsten Bedeutungslieferanten für den nationalen Text, zur Quelle patriotischer Gefühle.<sup>102</sup> Etwa ab Mitte des 19. Jahrhunderts habe sich in der gebildeten Bevölkerungsschicht die Fertigkeit ausgebreitet, bei der Betrachtung explizit *russischer Landschaften* Nostalgie oder Traurigkeit (nicht bloß romantisch-lyrische Stimmungen) zu verspüren. Hinzu komme die ideologische oder politische Sättigung der Landschaft, auch wenn meist erst die Beschreibung der Landschaft als „national“ den politischen Kontext liefere.<sup>103</sup> In seinem Fazit kommt Štyrkov auf eine seiner Ausgangsfragen zurück, warum Menschen bei dem Anblick von Landschaftsdarstellungen in Nostalgie verfallen:

Die Antwort ist ziemlich einfach: das von der künstlerischen Elite im Prozess der Reflexion über die eigene nationale Identität geschaffene Bild der heimischen Landschaft wird durch die Initiative sowie die Unterstützung des Staats in die Öffentlichkeit transportiert – und wird im Ergebnis eine der konventionellen, höchst banalen Grundlagen der Gemeinschaftserfahrung der Bewohner eines Landes oder einer Region, die ihre imaginierte und in den meisten Fällen fiktive gemeinsame Herkunft aus einer Gegend gewährleistet.<sup>104</sup>

In der Blütezeit der russischen Hofkultur, als sich in Kreisen der „Intelligencija“ eine emotionale, sentimentale Wahrnehmung der russischen Landschaft ausbreitet, besinne man sich nicht nur auf die „Schönheit des russischen Landes“<sup>105</sup> – es bilde sich außerdem ein neues „russisches Raumverständnis“ (*prostranst-*

<sup>101</sup> Ebd. S. 47.

<sup>102</sup> Zwei Stimmungen dominierten die nach den Regeln des landschaftlichen Nationalismus geformten Äußerungen der russischen Malerei bzw. der russischen Literatur: die *feierlich-epische* sowie die *sentimental-lyrisch-finstere*. — Vgl. ebd. S. 48.

<sup>103</sup> Vgl. ebd. S. 48 f.

<sup>104</sup> Ebd. S. 54. Übersetzung: E.B.

<sup>105</sup> Für den europäisierten russischen Menschen der Ekaterinischen Ära sei der „schöne Ausblick“ (*krasivyyj vid*) von zentraler Bedeutung. Das schlägt sich auch in der Gestaltung der höfischen Parkanlagen nieder: Gärten werden mit Aussichtshäuschen, so genannten *milovidy* (abgeleitet von franz. *belvedere*) ausgestattet, von wo sich einem ein weiter Blick über die Landschaft eröffnet. — Разумовский, Феликс: Идея русского сада, <https://academy.foma.ru/ideya-russkogo-sada.html> (3.9.20).

*voponimanija*) heraus, so der Historiker Feliks Razumovskij. Ohne einen kritisch-distanzierten Blick zu wahren, paraphrasiert er Bolotovs Forderungen nach einem „eigenen russischen Garten“:

[...] u nas dolžen byt' svoj ruskij sad, kotoryj prisposoblen k obliku ruskoj prirody. V ruskoj prirode soderžitsja vse to, čto možet dat' zamečatel'nye krasivye vidy i voobšče zastavit' čeloveka ljubovat'sja i pereživat', gljadja na ètu krasotu.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Razumovskij (o. Jahres- und Seitenangabe). — An dieser Stelle darf nicht unerwähnt bleiben, dass es sich bei der Medienplattform Akademija „Foma“ um eine Bildungsseite im Videoformat handelt, die von der russischen Regierung finanziert ist. Der Themenauswahl nach steht die Plattform, die auch ein Onlinejournal herausgibt, der Russischen orthodoxen Kirche (*Russkaja Pravoslavnaja Tserkov'*) nahe.



## 1. Theorie und Methodologie: Die kultursemiotische Perspektive

Um den Park in seiner bedeutungsgesättigten, modellbildenden Räumlichkeit – in seiner Funktion als *Metatext* der Kultur – fassen zu können, greife ich auf das transdisziplinäre Instrumentarium der Kultursemiotik zurück, die sich im Wesentlichen auf Jurij M. Lotmans Konzept der *Semiosphäre* (1990)<sup>107</sup> beruft. *Kultur* wird demnach als räumlich-semiotisches System verstanden.<sup>108</sup>

Im Folgenden soll zunächst ein Einblick in die aktuelle wissenschaftliche Rezeption der Kultursemiotik gegeben werden. Anschließend wird in die kultursemiotische Methode eingeführt, d.h. das Konzept der Semiosphäre sowie der Begriff des sekundären modellierenden semiotischen Systems vorgestellt, um anschließend zu einer Lesart des Parks als Semiosphäre – als räumliches, semiotisches Kulturmodell – zu gelangen. Zwei Exkurse, in die Architektur- und die Stadtsemiotik, ergänzen den theoretischen Teil.

### 1.1 Zur Aktualität der Kultursemiotik Lotmans

Diese Studie bezieht sich in ihrer Methodologie wesentlich auf die kultursemiotischen Schriften Jurij M. Lotmans. Seinen kultursemiotischen und -theoretischen Theorien wird auch gut fünfzig Jahre nach ihrer Niederschrift von fachlicher Seite vielerorts, vor allem jedoch in der slawistischen Forschung, Relevanz zugesprochen, ihre Aktualität in zeitgenössischen Theorie- und Wissenschaftsdiskursen betont. Einige Forscherstimmen sollen hier exemplarisch zu Wort kommen.

Besonders Lotmans Konzept der *Semiosphäre* sowie seinem später entwickelten kulturtheoretischen Begriff der *Explosion* komme heute (wieder) Bedeutung zu, so heben die Herausgeber (Frank/Ruhe/Schmitz 2012) eines Tagungsbands zur Aktualität der Kultursemiotik Lotmans hervor.<sup>109</sup> Darin bezieht sich etwa Edna Andrews auf Lotmans Semiosphären-Begriff und arbeitet heraus, dass sich Lotman mit seinem Verständnis des semiosphärischen als eines heterogenen, polyphonen Raums, nicht nur in die semiotische Tradition (verbunden mit Namen wie Roman Jakobson, Charles S. Peirce, Michail Bachtin, Lev Vygotskij u.a.) einfüge, sondern darüberhinaus wichtige neue Impulse gebe: auf kognitionswissenschaftlicher Ebene könne seine Raumtheorie die Grundlage für einen neuen Ansatz „zum kollektiven und sozialen Gedächtnis einer Gruppe

<sup>107</sup> Jurij M. Lotmans kultursemiotisches Hauptwerk *Die Innenwelt des Denkens* (Suhrkamp Verlag, Berlin 2010) erschien im Jahre 1990 in einer englischen Übersetzung und erst 1996 erstmals in einer russischen Originalausgabe.

<sup>108</sup> Die Schriften Jurij M. Lotmans, Mitglied der „Tartu-Gruppe“, werden bis heute als Essenz der materialistisch-strukturalistischen, kultursemiotischen Wissenschaftstendenz betrachtet. Eine kritische, differenzierende Rezeption des sowjetischen Strukturalismus liefert Günther 1977, S. 117 ff. sowie Frank/Ruhe/Schmitz 2012, S. 8 f.

<sup>109</sup> Vgl. Frank/Ruhe/Schmitz 2012, S. 7-24.

und damit auch zum Verständnis der Prinzipien, die menschliche Wahrnehmung leiten und formen“, liefern.<sup>110</sup>

Sasse (2012) betont ebenfalls die Aktualität von Lotmans Theorie des semiosphärischen Raums für die neuere literaturwissenschaftliche Forschung im Kontext der sich seit dem *topographical* bzw. *spatial turn* ausdifferenzierenden neuen Medientheorien sowie der *Raumwissenschaften*.<sup>111</sup>

Schließlich gibt es Positionen, die Lotmans an vielen Stellen thematisierte oder kritisierte apolitische Haltung aus einer neuen Perspektive heraus betrachten und bewerten. Wenngleich er wohl bewusst konsequent davon abgesehen habe, sich auf politischem Felde zu äußern, wiesen seine Literatur- und Kulturanalysen durchaus politische Konnotationen auf, geben Makarychev/Yatsuk (2017) zu bedenken, ohne dabei explizit auf politische Konzepte zu verweisen.<sup>112</sup> Den Autoren zufolge könne Lotman zeigen, wie anhand von kulturtheoretischen oder -semiotischen Analysen politische Bedeutungen der sozialen Realität offengelegt werden können – besonders, wenn es um Analysen kultureller Phänomene in ihrer politischen Dimension im postsowjetischen Raum gehe.<sup>113</sup>

Cultural semiotics gives us a methodology of analyzing a series of new issues that appear in the post-Soviet space, yet it might also have much wider implications for the comparative cross-disciplinary and transnational research.<sup>114</sup>

Die angeführten Positionen können bekräftigen, warum es sich lohnt, Park Zarjad'e einer eingehenden multiperspektivischen, kultursemiotischen Studie zu unterziehen. Denn, so wird im Zuge dieser Arbeit deutlich werden, erweist sich der Park als eine vielschichtige, hybride semiotische Raumstruktur im kulturellen, postsowjetischen Raum Moskaus, die es unter anderem in ihrer wahrnehmungsleitenden und politischen Dimension zu *dechiffrieren* gilt.

<sup>110</sup> Frank/Ruhe/Schmitz 2012, S. 17.

<sup>111</sup> Im Vorwort des Bandes *Raumwissenschaften* grenzt Stephan Günzel die Raumwissenschaft „im Singular“ (Grundlagen der Geometrie und Landvermessung) von der Raumwissenschaft „im Plural“ ab: Er bezieht sich auf die angewandte Raumtheorie, im 19. Jh. erwachsen aus der Anthro- und Kulturgeografie, für die eine „Verschränkung von empirischer Naturbeschreibung mit anthropologischen Aussagen“ charakteristisch sei. Der Vorteil einer räumlichen Betrachtungsweise liege in der Erfassung von Konstellationen, ihrer Einmaligkeit oder Häufigkeit: „Genau aus diesem Grund gibt es die Raumwissenschaft im Plural: Weil es eben ganz unterschiedliche Fragestellungen und Methoden gibt, die den Raum oder räumliche Relationen beschreiben.“ – Vgl. Günzel, Stephan: Einleitung, in: *Raumwissenschaften* (hrsg. S. Günzel), Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012 (1. Auflage 2009), S. 7-13, hier: S. 12; vgl. Sasse, Sylvia: Literaturwissenschaft I, in: *Raumwissenschaften* (Hrsg. Günzel), Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012 (1. Auflage 2009), S. 225-241, hier S. 230.

<sup>112</sup> Makarychev, Andrey/Yatsyk, Alexandra: Introduction—Lotman and the Post-Soviet: An Unfinished Novel, in: *Unpacking the Post-Soviet: Political Legacy of the Tartu Semiotic School*, Rowman & Littlefield International Ltd., Maryland 2017, S. xi.

<sup>113</sup> Vgl. Makarychev/Yatsyk 2017, S. xii.

<sup>114</sup> Ebd. S. xi.

## 1.2 Kultursemiotik: Kultur als (Meta-)Text

Die Kultursemiotik der Tartuer Schule bezieht sich in zeichentheoretischer bzw. strukturalistischer Tradition auf die Semiotik als allgemeiner Wissenschaft von der Kommunikation mittels Zeichen, deren Forschungsgegenstand Ferdinand de Saussures Formulierung nach „das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens“ ist.<sup>115</sup> Jurij M. Lotman, der als Gründungsvater der Tartuer Kultursemiotik bezeichnet werden kann, setzt für die Semiotik eine besondere Betrachtungseinstellung des wissenschaftlichen Bewusstseins gegenüber der Welt voraus: „[A]lles, was die Aufmerksamkeit des Semiotikers auf sich zieht, [wird] unter seinen Händen semiotisiert“.<sup>116</sup>

Martin Nies, Autor des *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung (VZKF)*, führt in seiner Begriffsbezeichnung der Kultursemiotik den Kulturbegriff Ernst Cassirers an, um die Semiotik in den Kontext der Kulturwissenschaften bzw. der *Cultural Studies* einzuordnen: „Wenn Kultur ein System ‚symbolischer Formen‘ ist, so ist die Semiotik eine Kulturwissenschaft par excellence, ist sie doch die allgemeine Wissenschaft der Zeichen und Symbole [...]“.<sup>117</sup>

Indem ich in dieser Studie auf die kultursemiotische Perspektive zurückgreife, bediene ich mich des in der Tartuer Semiotik-Schule etablierten Text- und Kulturverständnisses: *Text* wird demnach in seiner weitesten Auslegung als „eine von kulturellen Kodes erzeugte Botschaft“ verstanden.<sup>118</sup> In diesem Licht erscheinen nicht nur Textdokumente der literalen Kultur als Text – ebenso können verbale und non-verbale, visuelle und auditive Mitteilungen als Text *gelesen* werden. *Kommunikation*, *Zeichen* und *Symbol* gelten als Schlüsselbegriffe des semiotischen Kulturbegriffs, demzufolge sich *Kultur* als semiotisches System erweist.<sup>119</sup> In diesem Kontext hat Roland Barthes den Begriff einer *Translinguistik*<sup>120</sup> geprägt, „deren Themen die Mythen, die Erzählungen, die Zeitungstexte, aber auch andere kulturelle Gegenstände wären, sofern diese (durch Zeitungen, Prospekte, Interviews oder Gespräche) verbalisiert sind“.<sup>121</sup>

<sup>115</sup> Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (Hrsg. Bally/Sechehaye), Berlin 1967, S. 19.

<sup>116</sup> Lotman 2010, S. 14.

<sup>117</sup> Nöth (2000), zitiert nach: Nies 2011, S. 207.

<sup>118</sup> In den 1960er und 1970er Jahren bildet sich z.B. in der französischen, aber auch in der sowjetischen Literaturtheorie ein Textbegriff heraus, der nicht nur linguistische, sondern jegliche Zeichensysteme als *Text* definiert. — Vgl. Nöth, Winfried: VII Textsemiotik, in: *Handbuch der Semiotik*, Metzler, 2000 XI, S. 391-393, hier: S. 392.

<sup>119</sup> Vgl. Nöth 2000: X Kultur, S. 513.

<sup>120</sup> Die Translinguistik befasst sich nicht nur mit der Sprache als einem System (*langue*), sondern wendet sich weiterhin sprachlichen Phänomenen (*parole*), *Textdiskursen* sowie kulturellen und ästhetischen Artefakten zu: Textgrenzen werden zugunsten eines *intertextuellen* Austauschs zwischen einzelnen, in einem *Textuniversum* – von R. Barthes als „Gewebe“, von J. Kristeva als „Mosaik von Zitaten“ umschrieben – koexistierenden Texten aufgelöst; so auch die Textgrenzen zwischen Text und Gesellschaft bzw. Text und Geschichte. — Vgl. Schahadat, Schamma: „Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext“, in: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1995, S. 366-377.

<sup>121</sup> Barthes (1964), zitiert nach Nöth 2000, S. 393.

Als eine von der Kulturanthropologie abstammende Disziplin, nimmt sich die kultursemiotische Perspektive der sozialen, materiellen und mentalen Dimension von Kultur an – und macht die Kultursemiotik für eine interdisziplinäre, medienübergreifende Analyse kultureller Textbedeutungen fruchtbar: alle Formen kultureller Artikulation (Literatur, Malerei, Film, Fotografie, Ausstellungen, Architektur oder auditive Werke) können somit einer kultursemiotischen Analyse unterzogen werden.<sup>122</sup>

Mit seinem Konzept der Semiosphäre liefert Lotman eine topologische Lesart des kulturellen Raums als eines kommunikativen, intermedialen *Gedächtnisses*,

indem Texte unterschiedlichster medialer Provenienz auf ganz eigene Weise kulturelles Wissen und Denken, kulturspezifische Probleme und Lösungsvorschläge, historische Konzeptionen von Welt und Wirklichkeit [...] von epochentypischen Haltungen, Einstellungen und Mentalitäten modellieren und überhaupt erst verhandelbar machen.<sup>123</sup>

Lotman, sich in seinem Textverständnis<sup>124</sup> auf A. M. Pjatigorskij beziehend, unterscheidet zwischen einem linguistischen und einem kulturbezogenen Textbegriff. Letzterem – wie auch seiner gesamten Kultur- und Raumtheorie – liegt das Prinzip einer *Binarität*<sup>125</sup> aller semiotischen Systeme und ihrer Äußerungen zugrunde, dessen er sich in erster Linie bedient, um das Verhältnis von *Kultur* und *Nicht-Kultur* bzw. von *Text* und *Nicht-Text* zu beschreiben, weniger jedoch, um den kulturgeschichtlichen Gegensatz von *Kultur* und *Natur* zu fassen.<sup>126</sup>

<sup>122</sup> Vgl. Nies: Das semiotische Paradigma (o. Jahreszahl).

<sup>123</sup> Ebd. (o. J.)

<sup>124</sup> A. M. Pjatigorskij (1962) zufolge realisiert sich ein Text in einem bestimmten Zeichensystem (*vyražaemost'*) und besitzt – unter bestimmten Voraussetzungen – die Fähigkeit, „als elementarer Begriff“ zu fungieren. Die Funktion des Textes wird als seine „soziale Rolle“ bestimmt, als „Wechselverhältnis zwischen dem System, seiner Realisation und dem Adressaten/Adressanten des Textes“. — Vgl. Lotman, Jurij M.: Text und Funktion, in: *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1977. S. 149-164, hier S. 149.

<sup>125</sup> In der zeitgenössischen Rezeption der kultursemiotischen Theorien Lotmans wird dieser Schematismus meist kritisch bewertet – so etwa von Günther 1977, S. 119.

<sup>126</sup> Kultur vollzieht sich Lotman zufolge durch ein bestimmtes Wechselverhältnis zwischen Text und seiner Funktion. Zum einen könne Kultur als Gesamtheit der in einem bestimmten kulturellen System vorhandenen *Texte* bzw. *Nicht-Texte* betrachtet werden – dann äußere sich der *Metatext* der Texte als Funktion. Zum anderen könne man Kultur als Gesamtheit der Funktionen verstehen und den Text als historisch von dieser funktionalen Gesamtheit abgeleitete Größe. Die Unterscheidung zwischen Text und allgemeinsprachlicher Mitteilung zeige das Stadium der *Selbstorganisation* einer Kultur an. Einerseits falle dem geschriebenen Wort in den schriftlichen Kulturen ein besonderer Stellenwert zu, andererseits verfügten Texte über „textuelle Hypermitteilungen“ – der kulturelle (Meta-) Text sei von *Vieldeutigkeit*, die Semiosphäre von *Heterogenität* bestimmt (s.a. folgendes Unterkapitel dieser Arbeit). — Vgl. Lotman 1977, S. 149 f. u. 150 f. sowie Lotman 2010, S. 170.

### 1.3 Lotmans Literaturtopologie: Kultur als ‚Semiosphäre‘

Mit seiner Semiotik des Raums entwickelt Lotman in den 1960er und 1970er Jahren eine topologische Betrachtungsweise des literarischen Texts in Analogie zum Text der Kultur.<sup>127</sup> Sylvia Sasse (2012) bezeichnet Lotmans Kultur- und Raumtheorie als „Literaturtopologie“, die die *topologische* Funktionsweise von (Text-) Strukturen, genauso wie von Architekturen, Formen oder Figuren untersuche.<sup>128</sup> *Raumpoetologien* untersuchen das produktive, materielle Potenzial von Zeichen, Wörtern und Textgebilden, ästhetische Wahrnehmung organisieren und *Räume* schaffen zu können.<sup>129</sup> Sylvia Sasse schreibt, die Literaturwissenschaft in die *Raumwissenschaften* einordnend, eine Raumpoetologie könne zeigen, „[...] mit welchen Zeichensystemen, Praktiken, Techniken, Schreibweisen, Narrativen, Symbolen oder Motiven Orte, Landschaften und Territorien hervorgebracht und semantisch aufgeladen werden“.<sup>130</sup>

Eine *topografisch* ausgelegte Literaturwissenschaft reflektiere und kommentiere nicht nur die Konstruktion von Räumen in der Literatur,<sup>131</sup> sondern stelle auch Methoden zur Verfügung, „die das Benennen und Herstellen von (geografischen) Räumen in anderen Disziplinen analysierbar machen“,<sup>132</sup> so Sasse. In Anlehnung an Hartmut Böhme hebt sie die Vorstellung eines produktiven Entstehungsprozesses des materiellen geografischen bzw. topografischen Raumes der Kultur hervor:

Kultur [...] beruht auf der Entwicklung von Topografien, ohne dass es schon eine Grafie im Sinne einer Schrift gegeben haben muss: „Grafien des Raums“ [Böhme 2005, XVIII] umfassen demnach all jene

<sup>127</sup> Vgl. Sasse 2012, S. 233 sowie das folgende Unterkapitel dieser Arbeit (Der Park als ‚sekundäres modellierendes semiotisches System‘).

<sup>128</sup> Die Raumwissenschaft in den Kontext der Literaturtheorie einordnend, unterscheidet S. Sasse drei Tendenzen in der literaturwissenschaftlichen Analyse des Raums: Raumwissenschaftliche Literaturtheorien analysieren Text- oder Kulturmodelle anhand von *topoi*, mit Blick auf ihre *topografische* Beschaffenheit (Beschriftungsprozesse, Fragen der Darstellbarkeit imaginärer wie konkreter Räume) oder aber auf ihre *topologische* Funktionsweise (Struktur, Architektur, Form, Figurativität). — Vgl. ebd. S. 235 f.

<sup>129</sup> Text wird dabei in Anlehnung an Ferdinand de Saussure und Jaques Derrida in seiner räumlichen Dimensionalität und Materialität als „Spur der Sprache“ verstanden. Der hier genannte Spur-Begriff geht auf Jaques Derrida: *Grammatologie* (1983) zurück.

<sup>130</sup> Ebd. S. 230.

<sup>131</sup> Sylvia Sasse unterscheidet drei Tendenzen in der literaturwissenschaftlichen Analyse des Raums: Raumwissenschaftliche Literaturtheorien analysieren Text- oder Kulturmodelle anhand von *topoi*, mit Blick auf ihre *topografische* Beschaffenheit (Beschriftungsprozesse, Fragen der Darstellbarkeit imaginärer wie konkreter Räume) oder aber auf ihre *topologische* Funktionsweise (Struktur, Architektur, Form, Figurativität).

Zwar habe der *topografical*, *spatial* oder auch *topological turn* in den Kultur- bzw. Geschichtswissenschaften gegen Ende der 1980er Jahre auf eine Abkehr vom Raum als Forschungsgegenstand in den Geisteswissenschaften reagiert. Doch trotz der beklagten „Raumvergessenheit“ seien kontinuierlich theoretische Ansätze entwickelt worden. — Vgl. ebd. S. 231 u. 235 f.

<sup>132</sup> Vgl. ebd. S. 230.

Operationen, die etwas einkerben oder einritzen, die Wege, Routen oder Landstriche anlegen.<sup>133</sup>

Mit seinem Konzept der Semiosphäre habe Lotman das Ziel verfolgt, eine *Metasprache* zur Beschreibung der Kultur zu entwickeln, die einerseits *den* Raum, als auch die Bewegung *im* Raum analysiere – aufbauend auf räumlichen Modellen, „insbesondere des Apparats der Topologie“.<sup>134</sup> In Anlehnung an V. Vernadskijs Definition der ‚Biosphäre‘ bezeichnet Lotman den semiotischen Raum der Kultur ‚Semiosphäre‘:

Wie die Biosphäre, die [...] einerseits die Gesamtheit und organische Einheit der lebenden Materie und andererseits auch die Bedingung für die Fortdauer des Lebens darstellt, so ist auch die Semiosphäre zugleich Ergebnis und Voraussetzung der Entwicklung der Kultur.<sup>135</sup>

Die Semiosphäre wird von einem dynamischen Wechselspiel zwischen *Semiotisierung* und *Entsemiotisierung*<sup>136</sup> konstituiert. Erst durch den Prozess der Semiotisierung werde die Außenwelt des Menschen zu einem „kulturellen Faktor“, schreibt Lotman:

Damit die Außenwelt, die den Menschen umgibt, zu einem kulturellen Faktor wird, muss sie zunächst semiotisiert werden, also eingeteilt in Objekte, die etwas bedeuten, symbolisieren, indizieren, kurz: die einen Sinn haben, und Objekte, die nur für sich selbst stehen.<sup>137</sup>

Wichtiges Charakteristikum der Semiosphäre ist ihre *Heterogenität*, die auf die Vielzahl der ihr immanenten semiotischen Systeme zurückgeht: „Außerhalb der Semiosphäre gibt es weder Kommunikation noch Sprache“.<sup>138</sup> Selbst innerhalb eines „vollkommen künstlichen Raums“ herrsche keine Homogenität – der unterschiedliche Grad an Ikonizität erzeuge „eine Situation der eingeschränkten Entsprechung, nicht aber der eindeutigen semantischen Übersetzbarkeit“,<sup>139</sup> so Lotman. Als kleinster Funktionsmechanismus der Semiose habe deshalb der gesamte semiotische Raum der Kultur zu gelten.<sup>140</sup>

<sup>133</sup> Ebd. S. 230.

<sup>134</sup> Lotman 1974b, 343, zitiert nach Sasse 2012, S. 233.

<sup>135</sup> Lotman 2010: Der semiotische Raum, S. 165.

<sup>136</sup> Vgl. Lotman 1977, S. 154 f.

<sup>137</sup> Lotman unterscheidet den linguistischen von einem kulturbezogenen Textbegriff. Er betrachtet *Text* als Realisation (*vyražaemost'*) in einem bestimmten Zeichensystem und hebt seine soziale Fähigkeit hervor, „bestimmten Bedürfnissen des ihn produzierenden Kollektivs zu entsprechen.“ – Lotman 1977, S. 177 u. S. 149 f.

<sup>138</sup> Lotman 1990, S. 124.

<sup>139</sup> Vgl. ebd. S. 166 f.

<sup>140</sup> Nach U. Eco ist die Semiose „jenes – für die Menschen typische – Phänomen, durch welches – so C. Peirce – ein Zeichen, sein Objekt und seine Interpretation in ein Wechselspiel treten. Semio-

Weitere Merkmale der Semiosphäre sind die *Binarität* und *Asymmetrie* ihrer semiotischen Struktur, die Lotman von der funktionalen Asymmetrie der beiden Halbkugeln des menschlichen Gehirns ableitet: „[K]ogda jazyk interesuet nas [...] kak modelirujuščij kod kul'tury, my dolžni učityvat' evo složnost' i ponimat', čto real'no imeet mesto ne kakoj-libo edinij jazyk, a ierarchija prostranstvennyh jazykov“.<sup>141</sup>

Die Funktion jeder einzelnen Sprache, jedes semiotischen Systems basiert demnach auf der Wechselwirkung mit dem semiotischen Raum, in den sie eingebettet ist und der seinerseits den vielschichtigen Veränderungen, Verschiebungen und Erneuerungen der einzelnen Codes und Elementen unterliegt, die sich auf dem aktiven kulturellen Feld drängen.<sup>142</sup> *Asymmetrisch* ist der semiotische Raum der Kultur auch im Hinblick auf das Gefälle zwischen seinem *Zentrum* und seiner *Peripherie* – insbesondere auf dieses Begriffspaar soll im Rahmen der Parkanalyse zurückgegriffen werden.<sup>143</sup>

Die *Phase der Selbstbeschreibung*, bestimmt von jenem hierarchischen Gefälle zwischen kulturellem Zentrum und Peripherie (zwischen der natürlichen Sprache, die ein hohes Organisationsniveau erreicht hat, und den Partialsprachen, die ihrerseits zu Trägern der Semiose mutieren können), betrachtet Lotman als höchste Stufe ihrer strukturellen semiotischen Organisation. Als Organisationsprinzip vermeidet sie ein Übermaß an Heterogenität innerhalb der Semiosphäre:

Ob Linguistik, Politik oder Kultur: Ein bestimmter (in der Regel zentraler) Teilbereich der Semiosphäre stellt im Prozess seiner Selbstbeschreibung – die realistisch oder idealisierend sein kann, je nach dem, ob sie auf die Gegenwart oder in die Zukunft ausgerichtet ist – eine Grammatik auf. Es folgen Versuche, diese Normen auf die gesamte Semiosphäre zu übertragen.<sup>144</sup>

Schließlich kommt der Figur der *Grenze* in Lotmans Konzept der Semiosphäre große Bedeutung zu. Sie übernimmt eine strukturierende Funktion, differenziert zwischen Innen- und Außenraum, zwischen Eigenem und Fremdem; weiterhin filtert sie von außen kommende Texte, übersetzt sie in die eigene Sprache:

---

tik ist die theoretische Reflexion über das, was Semiose ist“. – Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene, dtv, München 1988, S. 26.

Lotman zufolge ist die Kultur ein semiotisches Objekt – „(mindestens) zweieinige und zugleich unteilbar-einheitliche kleinste funktionierende semiotische Struktur.“ Modellhaft vergleicht er sie mit einem parallelen Paar ineinander nicht übersetzbarer Sprachen bzw. Texten dieser Sprachen. – Vgl. Lotman 2010: Einführende Bemerkungen, S. 164 f.

<sup>141</sup> Лотман, Ю. М.: От редакции—К проблеме пространственной семиотики, в: *Семиотика пространства и пространство семиотики—Труды по знаковым системам XIX*, Тартуский государственный университет, Тарту 1986, стр. 3-6, здесь: стр. 5 f.

<sup>142</sup> Vgl. Lotman 2010, S. 165.

<sup>143</sup> Analysen dieser widerstreitenden Strukturen spiegeln sich ebenso in Lotmans Spätwerk (Begriff der *Explosion*) wider.

<sup>144</sup> Ebd. S. 170.

Der Begriff der Grenze ist ambivalent: Einerseits trennt sie, andererseits verbindet sie. Eine Grenze grenzt immer an etwas und gehört folglich zu beiden benachbarten Kulturen, zu beiden aneinandergrenzenden Semiosphären.<sup>145</sup>

Lotman zufolge artikuliert sich Kultur einerseits in einer räumlich-zeitlichen (Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft), andererseits in einer räumlichen Dimension (innerer Raum – äußerer Raum – Grenze). In ihrem Innern präsentiert sich die Semiosphäre als Paradoxon, insofern den asymmetrischen, widerstreitenden Strukturen individualistische Qualitäten gegenüberstehen: diese Tendenz der semiotischen „Individuation“ äußere sich insbesondere in der Figur der Grenze, in der *unsere* und *andere* Welt in ein spiegelbildliches Verhältnis zueinander treten.<sup>146</sup> In ihrem Grenzbereich schließe die Semiosphäre unweigerlich an andere semiotische Strukturen an.<sup>147</sup>

#### 1.4 Kultur als Struktur: Der Begriff des ‚sekundären modellierenden semiotischen Systems‘

Die Wurzeln der Tartuer und Moskauer Schule der Semiotik liegen im linguistischen Strukturalismus begründet – darauf weist Nöth (2000) im *Handbuch der Semiotik* hin.<sup>148</sup> Anders als andere internationale Strömungen hat die sowjetische Semiotik auch Elemente der Informationstheorie, Kybernetik und mathematischen Linguistik in ihre Forschungen miteinbezogen, woher denn auch ein weiterer Grundbegriff der sowjetischen Semiotik zeugt. Zeichensysteme werden demnach als analog zu einem *primären* Zeichensystem (Welt, Kultur, Wissensbereich) stehende, ‚*sekundäre modellierende Systeme*‘ bezeichnet:

Zeichensysteme (Z) werden als Modelle oder Modellierungen der Welt (W) begriffen, wobei Lotman sogar eine Relation der Ikonizität („Analogie“) zwischen Z und W sieht, wenn er schreibt: „Ein modellierendes System ist eine Struktur von Elementen und Kombinationsregeln, und diese Struktur steht in einer festen Analogie zur Gesamtheit eines Wissensbereichs“.<sup>149</sup>

Das System der natürlichen *Sprache* als zentraler Untersuchungsgegenstand der Semiotik wird dabei als primäres Grundmodell betrachtet, von dem sich unnatürliche sprachliche Systeme ableiten. Als *sekundäre modellierende Systeme* bzw. *Sprachen* werden kulturelle oder ästhetische Systeme bezeichnet, „die die

<sup>145</sup> Ebd. S. 182.

<sup>146</sup> Vgl. ebd. S. 174 f.

<sup>147</sup> Vgl. ebd. S. 182.

<sup>148</sup> Vgl. Nöth 2000: Vom Russischen Formalismus zur Schule von Moskau und Tartu, S. 97 f.

<sup>149</sup> Lotman (Lucid 1977, S. 7), zitiert nach Nöth 2000, S. 98.



natürliche Sprache zur Basis haben, dabei zusätzlich Superstrukturen bilden und auf diese Weise Sprachen auf einer zweiten Ebene schaffen“.<sup>150</sup> Eigenschaft dieser sprachlichen Systeme sei, so Nöth, ihre normative bzw. regulative Funktion im Spannungsverhältnis von Norm und Abweichung als wesentliches Element kultureller Dynamik.<sup>151</sup>

Betrachten wir den kulturellen Raum als eine heterogene, sich aus den artikulierten sekundären modellierenden semiotischen Systemen (Architektur, Kunst, Mythos, Ideologie) ergebende Gesamtheit, so erscheint Kultur als ein hierarchisch strukturierendes bzw. modellierendes Zeichensystem – und kann als *Metasprache* oder auch als ‚totalisierende Überbauerscheinung‘ (Günther 1977) beschrieben werden.<sup>152</sup>

An diesem Punkt wird eine Schnittstelle zwischen Text, (Park-) Architektur und Gartenraum augenscheinlich: ein Verständnis von Kultur als hierarchisch modellierendes Zeichensystem legt uns ein Werkzeug an die Hand, einen Park nicht nur als räumliches kulturelles Zeichensystem bzw. als Semiosphäre zu betrachten, sondern vor allem seine *kulturmodellierende Funktion* zu berücksichtigen. Ein Exkurs in die Semiotik der Architektur vermag es aufzuzeigen, warum Architekturen in ihrer Funktion als sekundäre semiotische modellierende Systeme – als *Metasprache* – als Modelle der Welt bzw. der Kultur betrachtet werden können.

### 1.5 Architektur als (Welt-) Modell: Exkurs in die strukturalistische Architektursemiotik

Die in strukturalistischer, zeichentheoretischer Tradition stehende Architektursemiotik, konzentriert sich ebenso wie die sowjetische Kultursemiotik auf eine Analogie zwischen *Zeichensystem* und *Welt* bzw. zwischen *Welt* und *Bewusstsein* – auf die analog zur Kultur stehende modellbildende Funktion der Architektur.

Nach Roland Barthes ist das Hauptanliegen der strukturalistischen Methode, „adäquate Modelle“ zu erzeugen: Strukturalismus sei keine Theorie, sondern eine der Mimesis unterstehende Tätigkeit, „die nicht auf der Analogie der Substanzen gründet (wie in der sogenannten realistischen Kunst), sondern auf der der Funktionen“.<sup>153</sup> Bernhard Schneider nimmt den Strukturbegriff nach Claude Lévy-Strauss zu Hilfe, um den linguistischen Strukturalismus für die

<sup>150</sup> Lotman (Lucid 1977, S. 7), zitiert nach ebd., S. 98.

<sup>151</sup> Vgl. ebd. S. 98.

<sup>152</sup> Vgl. Günther 1977: „Exakte“ Literaturwissenschaft und Kultursemiotik – zwei Tendenzen im sowjetischen Strukturalismus, S. 117-130, hier: S. 124.

<sup>153</sup> Barthes, Roland (1964): Die strukturalistische Tätigkeit, in: Schiwy 1969, S. 153-158, zitiert nach Schneider, Bernhard: Was hat der linguistische Strukturalismus mit Entwerfen zu tun?, in: *Konzept 1 – Architektur als System* (Hrsg. Carlini/Schneider), Studio Wasmuth, Thübingen 1971, S. 15.

Architektursemiotik fruchtbar zu machen.<sup>154</sup> Die Idee, die einem primären System zugrundeliegende Struktur analog bzw. „homolog“ nachbilden zu können, hat Barthes zu einer „operativen Haltung“<sup>155</sup> erhoben – und Lévy-Strauss hat die „systematischen Strukturgesetze als Kern kultureller Realität“ erkannt:

Das Verhältnis von Welt und Bewußtsein, seine Formen, die als Strukturprinzipien aus dem Arrangement elementarer Bedeutungsträger für den menschlichen Geist greifbaren Sinn werden lassen – das ist das Thema des Strukturalismus. Die Feststellung formaler Beziehungen als Kennzeichnung des strukturellen Aufbaus steht im Zentrum aller Forschungen.<sup>156</sup>

Lichačev hatte im Garten bereits das Potenzial erkannt, ein systematisches, lesbares Weltbild seiner Epoche artikulieren zu können; Lotman geht weiter und bezeichnet das modellhafte, räumliche Bild [*obraz*], das eine Kultur von sich schafft, als abstrakte *Metasprache*, „in der sich nicht-räumliche (ethische oder politische) Vorstellungen ausdrücken lassen“.<sup>157</sup> Gerade die Architektur – ein sekundäres modellierendes System – sei in der Lage, das „Bild des Universums“ in den semiotischen Raum der Kultur zu übertragen: „Die Architektur kopiert das räumliche Bild des Universums, und dieses Bild vom Universum ist seinerseits analog zu der vom Menschen geschaffenen Welt der Kultur“.<sup>158</sup>

Wenn es Lotman darum geht, die wechselseitige Beziehung zwischen ikonisch-kontinuierlichen und semiotisch-diskreten Raummodellen aufzuzeigen, betont Lévy-Strauss aus ethnologischer Perspektive das strukturelle Verhältnis von Welt und Bewusstsein und spricht von empirischen bzw. konstruierten Wirklichkeitsmodellen. Er begreift die linguistische Spezialtheorie als allgemeine Kommunikationstheorie und „das soziale Feld als Feld der Überlagerung von Kommunikationssystemen, als linguistisches Universum“:<sup>159</sup> „Das Grundprinzip ist, daß der Begriff der (sozialen) Struktur sich nicht auf die empirische Wirklichkeit, sondern auf die nach jener Wirklichkeit konstruierten Modelle bezieht [...]“.<sup>160</sup>

Architektur als *offenes* ästhetisches Kommunikationssystem sei gezeichnet von einer „strukturierenden Programmierung der möglichen Eingriffe“ in den Bedeutung generierenden Kommunikationsakt, so Schneider. Zwischen den von außen kommenden Daten und den räumlich-visuellen Architektursystemen

---

<sup>154</sup> „Der strukturelle Code des Gegenstandes muss entschlüsselt werden, und das bedeutet, daß im System der Analyse eine ihrem Objekt homologe Struktur erzeugt werden muß“. — Schneider 1971, S. 12.

<sup>155</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>156</sup> Ebd. S. 11.

<sup>157</sup> Lotman 2010: Die Mechanismen des kulturellen Dialogs, S. 191-202, hier: S. 202.

<sup>158</sup> Lotman 2010: Einige Ergebnisse, S. 289.

<sup>159</sup> Lévy-Strauss, zitiert nach Schneider 1971, S. 17.

<sup>160</sup> Ebd. S. 11.

beständen Abhängigkeitsverhältnisse, die zu klären seien – Ästhetik trete dabei als kritisches Instrument gegenüber der systemstabilisierenden Tendenz vorgegebener Daten auf, „da sie ja den permanenten Wandel sowohl der „Funktionen“ als auch der „Bedeutungen“ in die Struktur der *Metasprache*, die die Architektur für andere Systeme darstellt, mit einbezieht“.<sup>161</sup>

Die besondere Beziehung zwischen Semiotik und Stadt, zwischen semiotischen und urbanen Systemen hat u.a. Max Bense (1971) hervorgehoben.<sup>162</sup> Die „urbanistische Zivilisation“ zwingt den Menschen gewissermaßen, kommunikative „Zeichenwelten“ zu *bewohnen*.<sup>163</sup> Stadträume erwiesen sich als *visuelle Texte* struktureller oder konfigurativer, graphischer oder linearer Anordnung, durch die man sich hindurch bewegen könne: „Man bewegt sich nicht nur zwischen Dingen, sondern auch zwischen Zeichen, vor allem Wörtern“.<sup>164</sup> Analog zur Architektur vermittelten urbanistische Systeme „zwischen urbaner Architektur und urbanem Bewußtsein, sie konstituieren ein urbanistisches Kommunikationsschema, das sich vom ruralen, provinziellen unterscheidet“:<sup>165</sup>

Die Überlagerung, Überziehung architektonischer Räume mit linguistischen oder nichtlinguistischen Räumen, also semiotischen Räumen, gehört offensichtlich zum entwickelten Urbanismus, und es sind vorwiegend „offene“, nicht abgeschlossene, aber im Prinzip abschließbare und daher Entscheidung, Handeln, auf jeden Fall Aktivität oder Passivität hervorrufende „Texte“, die hier auftreten.<sup>166</sup>

Architekturen als Metasprache, als Modellierungen von Welt bzw. Kultur sind immer auch im Kontext der urbanen Systeme, in die sie eingebettet sind, zu betrachten. Die Stadt- bzw. urbane Semiotik mit ihrer Idee von der „Stadt als Text“, grundlegendes Konzept der vorliegenden Parkstudie, tut dies – sie soll Gegenstand des nächsten Abschnitts sein.

---

<sup>161</sup> Schneider 1971, S. 18. Hervorhebung: E.B.

<sup>162</sup> Bense, Max: Urbanismus und Semiotik, in: *Konzept 1 – Architektur als System* (hrsg. Carlini/Schneider), Studio Wasmuth, Thübingen 1971, S. 99-104.

<sup>163</sup> Den Städte konstituierenden Zeichen seien haptische (mechanische), akustische (phonetische), optische (visuelle) oder sprachliche (linguistische) Eigenschaften zu eigen. – Vgl. Bense 1971, S. 100.

<sup>164</sup> Ebd. S. 102.

<sup>165</sup> Ebd. S. 101.

<sup>166</sup> Ebd. S. 102.

1.6 Stadt als *Zeichenwelt*: Exkurs in die Stadtsemiotik und die ‚urbane Topologie‘

Die *Lesbarkeit* urbaner Strukturen ist, wie auch die *Räumlichkeit* von Zeichen oder Texten, seit dem *cultural turn* in den Humanwissenschaften ein transdisziplinäres Forschungsthema.<sup>167</sup> Sowohl die Kultur-, als auch die Stadtsemiotik beschäftigen sich mit der Stadt als interpretierbares Zeichensystem („Stadt als Text“), das als ein vom kollektiven Gedächtnis der Kultur formuliertes Wertesystem *gelesen* werden kann.<sup>168</sup>

Wie in der Einleitung angeführt, ordnet Falk (2005) das Phänomen des „Stadttextes“ in den Kontext des literarischen *moskovskij* bzw. *peterburgskij tekst* ein, sich einerseits auf Barthes (*Semiotik und Urbanismus*), andererseits auf Toporov (1995) beziehend:

Der Stadtraum seinerseits ist als signifikanter Raum zu betrachten, als ein mit spezifischer Bedeutung aufgeladener Raum, in dem jedes einer bestimmten Stadt zugeordnete Objekt im Kontext dieser Stadt Bedeutung erlangt und somit als Zeichen, sogar als Wahrzeichen für die Stadt fungieren kann. So erweist sich die Stadt als konstruierter Text, den es in seinen Mikrostrukturen zu dechiffrieren gilt.<sup>169</sup>

In literarischen Stadtdarstellungen könne mithilfe der Textmetapher die innere Struktur der Stadt, ihre „Zeichen, Bilder, Motive und Symbole“ und deren Verbindungen offengelegt werden; damit werde die Stadt in den Kontext der Literatur übertragen und *verbildlicht*.<sup>170</sup> Auf der Einzigartigkeit des *peterburgskij tekst* bestehend, geht Toporov von der Vorstellung aus, jede Stadt habe ihre eigene Sprache, „da sie durch ihre Straßen, Plätze, Gärten, Gebäude und ihre Geschichte zu den Menschen spreche“.<sup>171</sup> Er geht den Weg über die Analyse von lyrischen und literarischen Texten, um den *peterburgskij tekst* systematisch aufzuzeigen – und unterscheidet zwischen den vier o.g. „Sinnessphären“, die Falk übernimmt und welche im Wesentlichen auch dieser Studie ihren Aufbau verleihen.<sup>172</sup>

Neuere Forscherperspektiven bauen auf jener Konzeption der „Stadt als Text“ auf und entwickeln sie fort.<sup>173</sup> So führt der polnische Kulturgeograph Mariusz

<sup>167</sup> Vgl. Nies 2011, S. 214.

<sup>168</sup> Vgl. Nies: Das semiotische Paradigma.

<sup>169</sup> Falk 2005, S. 17.

<sup>170</sup> Vgl. ebd. S. 17.

<sup>171</sup> Vgl. ebd. S. 22.

<sup>172</sup> Wie dargestellt bei Falk 2005, S. 22-25.

<sup>173</sup> So hat etwa Peter Stachel (2007) den Stadtraum im Hinblick auf seine semiotische Struktur als aus lesbaren, materiellen Zeichen und Symbolen konstituierten *topografischen Raum* definiert, der als Träger sozialer und kultureller Ordnungsmuster sowie individueller als auch kollektiver Erinnerung fungiere. Ein kommunikationstheoretisches Verständnis einer urbanen Struktur als Text könne, so der Kulturwissenschaftler, als methodologisches Instrumentarium erhalten. — Vgl. Stachel, Peter: Stadtpläne als politische Zeichensysteme, in: *Die Besetzung des öffentlichen Raumes*, Jaworski/Stachel (Hrsg.), Frank & Timme, Berlin 2007, S. 13 f. u. S. 15.

Czepczynski im Rahmen seiner Untersuchungen des kulturellen Raums in den Begriff der ‚Kulturlandschaft‘ bzw. ‚Cultural Landscape‘ ein.<sup>174</sup> In der *New Cultural Geography* bezeichne ‚Kulturlandschaft‘ eine (Bild-) Komposition, die „Machtverhältnisse und Geschichte in einem vielschichtigen Zeichensystem“ repräsentiere: „Symbolic images are turned into solid rock/brick/concrete/steel features, while cultural icons become landscape icons through the process of conceptualizing and signifying the world.“<sup>175</sup>

Vilém Flusser, Philosoph und Kommunikationswissenschaftler, forderte 1987 bereits „topologisch und nicht geografisch“ zu denken und „die Stadt nicht als einen geografischen Ort, sondern als Krümmung in einem Feld“ anzusehen.<sup>176</sup> Flusser führt damit die Tradition eines Raumwissens fort, das sich Anfang des 20. Jahrhunderts ausgebildet hat und gekennzeichnet ist von den Naturwissenschaften, der Relativitätstheorie sowie der nichteuklidischen Geometrie: *Raum* wird danach nicht als Krümmung, nicht unendlich-gleichförmig imaginiert.<sup>177</sup> Joachim Huber (2007) überträgt das mathematische Vokabular der Topologie<sup>178</sup> auf die Architekturtheorie und den Kontext des Städtebaus – und bezeichnet den topologischen Forschungszweig als „Wissenschaft der qualitativen Raumbeziehungen in Bezug auf Lage und Gestalt“, ihre Qualität als *vergleichende* Wissenschaft, die Beiträge zu einer „hermeneutischen Raumbetrachtung der Architektur“ liefern könne, unterstreichend. „Der Topologe“ untersuche nicht nur, er versehe Räume „mit gewissen gewünschten oder zu entwerfenden Eigenschaften“ – und werde zum Architekten.<sup>179</sup>

Angesichts der *topologischen Stadt* sieht Huber den „Normalbegriff“ von Stadt als überkommen an, genauso wie die Modelle, die auf jenes Stadtverständnis eingewirkt haben (die *urbane Semiotik* der 1970/80er, die poststrukturalistische *Stadt als Text* der 1980/90er). Angesichts einer dezentralen und poly-

<sup>174</sup> Vgl. Czepczynski 2008 sowie in: Czepczynski, Mariusz: Representations and Images of „Recent History“ – The Transition of Post-Socialist Landscape Icons, in: *The Post-Socialist City – Continuity and Change in Urban Space and Imagery* (Eds. Kliems/Dmitrieva), Jovis Verlag, Berlin 2010.

<sup>175</sup> Czepczynski 2010, S. 18.

<sup>176</sup> Flusser, Vilém: Die Stadt als Wellental in einer Bilderflut, in: *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt/Main 2008 (5. Auflage), S. 175-184, hier: S. 175.

<sup>177</sup> Hermann von Helmholtz arbeitete in seinem Vortrag „Ursprung und die Bedeutung der geometrischen Axiome“ (1870) die These heraus, welche die Richtigkeit der nichteuklidischen Geometrie bekräftigte, d.h. die herkömmliche Vorstellung eines dreidimensionalen Raums zugunsten des Bildes eines gekrümmten Raums verwarf. Er widersetzte sich damit den Erkenntnissen Kants zur euklidischen Raumwissenschaft, doch folgte letzterem in der Annahme, dass die geometrischen Axiome mithilfe empirischer Betrachtungen ermittelt werden können. – Vgl. Günzel 2012, S. 8.

<sup>178</sup> Der Titel der Studie „Urbane Topologie“ (J. Huber 2007) geht auf einen Aufsatz von Paul Virilio zurück: „Der kritische Raum“ (L'espace critique). Die Topologie als Forschungszweig der Mathematik dient der Verräumlichung von Logik und Mengenlehre: zwei topologische Räume – durch eine Punktmenge, der eine Struktur aufgeprägt wird, definiert – können nach dem Äquivalenzprinzip miteinander verglichen werden. – Vgl. Huber, Joachim: Einführung, in: *Urbane Topologie – Architektur der randlosen Stadt* (Hrsg. Huber), Verlag der Bauhaus-Universität, Weimar 2007, S. 18-31.

<sup>179</sup> Vgl. Huber, J. (2007), S. 19.

kontextuellen Informationsstadt („smart city“) sowie im Kontext von Globalisierung, Verstädterung und Virtualisierung könne dagegen die *urbane Topologie* als interdisziplinäre, medienübergreifende Strategie fungieren, so Huber: „Urbane Topologie‘ als qualitative Theorie respektive qualitative Methodologie von Räumen versucht, vermittelnd einzugreifen. ‚Architektur‘ hat in diesem Entfaltungsprozess eine Rolle als ‚Medium‘“.<sup>180</sup>

Auf Grundlage eines neuen, *fluiden* Raumverständnisses eröffnen *trans-mediale* und *hybride* Raum- und Medienformationen ein weites raumtheoretisches Forschungsfeld.<sup>181</sup>

### 1.7 Der Kreis schließt sich: Park Zarjad'e als Metatext und *Semiosphäre*

Der theoretische Teil diene der Veranschaulichung, auf welches Begriffsuniversum und auf welche theoretischen Diskurse die vorliegende Studie aufbaut. Die vorgestellte kultursemiotischen Perspektive ermöglicht es, auch ein parkarchitektonisches Gebilde als *Text* – als semiotischen Raum der Kultur – zu untersuchen. Die Grundannahme, die an dieser Stelle festgehalten werden soll, lautet: Park Zarjad'e kann mit Lotman als Semiosphäre sowie als semiotisches Raummodell der Kultur *gelesen* werden.<sup>182</sup> Durch gezielte räumliche wie inhaltliche Gestaltungsverfahren werden ihm eine bestimmte Form und ein kuratiertes Parkprogramm zugewiesen. Die Kulturlandschaft des Stadtraums steht zu dem Parkobjekt in einer spannungsvoll-kommunikativen Beziehung, wirkt mit ihren historisch, politisch und kulturell aufgeladenen Zeichen und Symbolen auf den Parkraum ein – und verwandelt es in ein vielschichtiges interpretierbares semiotisches System, ein Textfeld.<sup>183</sup> Mit seiner Raumtheorie legt uns Lotman ein Werkzeug – eine *Metasprache* – an die Hand, mit der der Park in seiner kulturellen Vielschichtigkeit erfasst, verbalisiert und abgebildet werden kann.

Es stellt sich die Aufgabe, den Park einer systematischen, verbalen *Umkodierung* zu unterziehen – ihn mit den „Händen einer Semiotikerin“ anzufassen und in ihm ein kommunikatives kulturmodellierendes Zeichensystem zu

<sup>180</sup> Ebd., S. 20.

<sup>181</sup> Simanowski benutzt den Begriff der *Transmedialität* in Abgrenzung zum Begriff der *Intermedialität*, der im Zeitalter der Neuen Medien durch einen stark frequentierten Gebrauch an Genauigkeit eingebüßt habe. Während letzterer einerseits „als konzeptuelles Miteinander medialer Elemente vom multimedialen Nebeneinander“ unterscheidet und andererseits den „Medienwechsel und die inhaltliche Befruchtung unter den Medien“ beschreibt, fasse ersterer den „Übergang von einer medialen Ausdrucksweise in eine andere“ bzw. den „Übergang verschieden konfigurierter Zeichenverbundsysteme ineinander“. – Vgl. Simanowski, Roberto: *Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst*, in: *Transmedialität. Studien zu paraliterarischen Verfahren* (Hrsg. Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller), Wallstein-Verlag, Göttingen 2006, S. 39–81.

<sup>182</sup> Vgl. Nies, Das semiotische Paradigma.

<sup>183</sup> Lotman, Juri: *The Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Tauris, London/New York 1990.

erkennen.<sup>184</sup> Es wird versucht, die Struktur des semiotischen Parkraums in seiner Funktion als *Metatext* der Kultur bereits im Untersuchungsaufbau zu berücksichtigen: wenn die in den Hauptteil einführende Objektbeschreibung des Forschungsgegenstands dazu dient, das *Parkobjekt* in einen modellartigen *Parktext* bzw. ein verbales *Parkmodell* zu übersetzen, so bemüht sich die Analyse der einzelnen kulturellen Dimensionen bzw. Sinnessphären um eine stufenartige Dechiffrierung des Parks als eines kulturmodellierenden Zeichensystems.

Entsprechend der oben skizzierten kultursemiotischen Methode wird der dichte kulturmodellierende Parktext in Toporovs Sinnessphären (*Natur- und Materiell-Kulturelles, Geistig-Kulturelles* und *Historisches und Sozial-Politisches*) unterteilt und schrittweise analysiert. In diesen Ebenen spiegelt sich auch die kultursemiotische Einteilung der Kultur in eine soziale, materielle und mentale Dimension wider. Dabei soll der Park immer auch in seiner spannungsvollen Beziehung zu den angrenzenden Semiosphären, etwa zum Stadtraum von Moskau oder zur russischen Peripherie, betrachtet werden. Die Einzelanalysen und Mikrofallstudien sollen im Resümee zu einer synchronisierenden Gesamtheit, zu seinem *Metatext* zusammenfließen, um damit auf die Ausgangsfrage nach der Funktion des Parks als *Bild* [obraz] für das Neue Moskau zurückzukommen.

Die der Studie zugrunde liegende Arbeitsweise mit Bildmaterial geht dabei auf die Eigenschaft des Parks als *Transmedium* zurück. Der kultursemiotische Zugang macht eine Betrachtungsweise des multifunktionalen Parkraums als eines räumlichen, *transmedialen* Zeichensystems aus einer *transdisziplinären* Perspektive her möglich. So wird die Zuhilfenahme von Bild- und Kartenmaterial im Rahmen der Parkanalyse als integrativer Bestandteil der vorgestellten Methodik, die von der phänomenologischen Objektbeschreibung ausgeht, um sich dann den einzelnen Parkebenen zuzuwenden, erachtet. Visuelle, auditive und textliche – im Großteil digitale – Medien (einem breiten Verständnis von Kultur allesamt als *Text* les- und interpretierbar) konstituieren den Parkraum mit und sollen entsprechend in die Analyse miteinbezogen werden.

Auch wenn sich der Begriff der Semiosphäre in Bezug auf das Forschungsobjekt zweifellos als hilfreich erweist, soll hier bereits angemerkt werden, dass die strukturalistische Kultursemiotik und damit auch das Konzept der Semiosphäre möglicherweise in einem gewissen Moment der Parkanalyse an ihre Grenzen stoßen wird. Dann nämlich, wenn der Park auf seine hybriden, transmedialen und virtuellen Dimensionen hin untersucht wird. Neuere Medientheorien und die Raumwissenschaften überwinden die materielle Vorstellung von Kultur wie auch den materialistischen Strukturbegriff – wie etwa die *Theorien der Soft-Kultur*<sup>185</sup> des Medientheoretikers Lev Manovič.

<sup>184</sup> Lotman 2010, S. 289.

<sup>185</sup> Lev Manovič beschreibt sich in der Einführung selbst als einen frühen Anhänger der Kultursemiotik Jurij M. Lotmans. — Манович, Лев: *Теории Софткультуры*, Серия Новые медиа, Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017.

## 2. Das Parkobjekt: Parktext und Parkgeschichte

Als Vorbereitung auf die Parkanalyse sollen im folgenden Abschnitt das Parkobjekt und seine Geschichte modellierend abgebildet werden, um sich im Weiteren auf diese Materialsammlung beziehen zu können. Im ersten Schritt (3.1) wird der Parkraum vorgestellt und *verbalisiert*, d.h. aus seinem realräumlichen in das schriftliche Zeichensystem übersetzt. Dazu wird Park Zarjad'e im zeitgenössischen Stadtraum von Moskau lokalisiert, werden *Parkform* und *Parkprogramm* beschreibend fixiert. Die Parkkarte als indexikalische Verweisstruktur und einige Illustrationen werden als visuelle Stützen hinzugezogen.<sup>186</sup> Im zweiten Schritt (3.2) wird die *offizielle Geschichtserzählung* von Zarjad'e – der den Park in seiner zeitlichen Dimension kontextualisierende Textkorpus – nachskizziert. Auf diese Weise wird das semiotische Parkfeld für die kultursemiotische Analyse vorbereitet. Es wird sich zeigen, dass besonders der historische Überblick – der einen Bogen von der Gründung Moskaus bis in die Gegenwart spannt – auf die erste *historische und materiell-kulturelle Ebene* Analyseebene des Hauptteils hinarbeitet.

### 2.1 Phänomenologische Parkbeschreibung

Park Zarjad'e belegt ein Areal überschaubarer Größenordnung (10,2 Hektar) innerhalb des innersten Moskauer Straßenrings. Aufgrund seiner unmittelbaren Nachbarschaft zu den zentralsten Moskauer Landmarken ist der Park auf jedem Stadtplan leicht zu finden: Kreml, Roter Platz sowie das Moskva-Ufer umgeben ihn von Westen bzw. Süden her. Im Nordosten grenzt er an das historische Handelsviertel Kitajgorod (s. Moskaukarten, Abb. 3-5). Seine Lage im Herzen des historischen Stadtzentrums ist von wesentlicher Bedeutung für die Parkanalyse.

Vier Straßenführungen rahmen das Parkgrundstück: westlich, von der Brücke Moskvoretskij most herkommend, verläuft die Ulica Moskvoretskaja zwischen

---

<sup>186</sup> Parkform und -programm werden auf der Internetseite des Parks auf einem interaktiven Parkplan strukturell erfasst. Die Karte des Parks wird zur Schnittfläche zwischen dem realtopographischen Parkraum und seiner indexikalischen Abbildung und stellt – ebenso wie der oben verbalisierte Parktext – seine Art eines Parkmodells dar. Bei der Karte als indexikalisches Artefakt handelt es sich um ein Medium mit langer bild- und erkenntnisgeschichtlicher Tradition, das schon immer den Anspruch erhoben hat, „Lesbares und Sichtbares durch ein Einfangen des Unendlichen im kleinsten Detail“ miteinander zu verbinden: Als „Verweisstruktur zwischen dem geografischen Raum und der kartografischen Repräsentation“ de-symbolisiert sie die perspektivische Weltkarte des 16. und 17. Jh. und schafft einen kontinuierlichen, grenzenlosen Raum, welcher einen distanzierten Weitblick ermöglicht, gleichzeitig jedoch die Selbstlokalisierung in denselben erfordert. Sie übersetzt den geografischen Raum in ein abstraktes diagrammatisches Raummodell: der gekrümmte Raum wird in eine kontinuierliche Ebene projiziert, sodass Bilder und Zeichen auf einer fragmentierten *indexikalischen Verweisstruktur* zusammenkommen. Diese abstrakte Repräsentation des Realen muss gelesen bzw. *dekodiert* werden. — Vgl. Frieling, Rudolf: Editorial: Mapping und Text, in: Medien Kunst Text (2004), [http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping\\_und\\_text/editorial/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping_und_text/editorial/) (13.3.19) sowie Buci-Glucksmann 2004.



Park und Vasilevskij Spusk bzw. östlicher Kremelmauer; nördlich, die historische Ulica Varvarka; östlich, die Ulica Kitaigorodskaja; und schließlich, südlich des Parks, die vierspurige und vielbefahrene Uferstraße, Moskvoretskaja Naberežnaja (s. Parkkarte, Abb. 6).

Wird er aus der Stadt heraus anvisiert – vom Roten Platz, von der Moskvoretskij most oder dem gegenüberliegenden Ufer aus –, so präsentiert sich Park Zarjad'e als grüne, von weichen Hügeln bestimmte ‚Insel‘ inmitten einer dicht bebauten urbanen Landschaft (Abb. 7 u. 8.). Es lassen sich Baumkronen, Rasenflächen und, bei näherem Hinsehen, futuristische, in organischen Formen gehaltene Gebäudekörper ausmachen. Markant sticht ein brückenartiges Gebilde aus der scheinbar *wildbewachsenen* Landschaft auf die Wasseroberfläche hinaus, jedoch nur, um in einem scharfen Winkel wieder kehrtzumachen und in den Park zurückzuführen: Die „Fliegende Brücke“ (*Parjaščij Most*), als wichtigste Sehenswürdigkeit des Parks beworben, *schwebt* in 15 Metern Höhe über der Wasseroberfläche und bietet den Parkbesucher\*innen ein beeindruckendes Stadtpanorama: von hier aus sind der Kreml und die Basilius-Kathedrale genauso gut zu sehen wie das prägnante Hochhaus an der Kotel'ničeskaja-Uferstraße, eine der sieben realisierten stalinistischen „Schwestern“ (Abb. 1 u. 9).

In der Parkform vereinen sich *Landschaft* und *Architektur* – beide Elemente verschmelzen in einer biomorphen, künstlich angelegten Mikrolandschaft. Die Parkarchitekten *Diller Scofidio + Renfro* (DS+R, New York) beschreiben das Landschaftskonzept mit den Begriffen „hybride Landschaft“ („hybrid landscape“) und „wilder Urbanismus“ („wild urbanism“), was sich formal darin äußert, dass mit technischen Mitteln eine künstliche Landschaft inmitten eines urbanisierten Raumes geschaffen wird. Diese Parkform lebt auch von der Erhaltung eines künstlichen Mikroklimas durch Temperatur- und Windregulierung sowie der Imitation natürlichen Lichts.

Das Parkgelände ist insgesamt – dem natürlichen Relief folgend – von Nordosten nach Südwesten zum Ufer hin abfällig und geprägt von kleinteiligen Hoch- und Tiefunterschieden. Letztere machen es unmöglich, den Parkraum selbst von irgendeiner Stelle im Park aus gänzlich zu überblicken. Wegenetz, wechselnder Pflanzenbestand sowie die mal mehr, mal weniger überraschend auftauchenden Architekturen verleihen dem Park seine charakteristische *hybride* Struktur.

Ein weiteres zentrales Gestaltungsprinzip (s.g. ‚zoning‘) strukturiert das Parkrelief, unterteilt es in die vier charakteristischen Klimazonen Russlands: nordische Landschaft, Steppe, bewaldete Gebiete, Flusslandschaften. Allein diese formale Entscheidung verwandelt den Park – das kann wohl bereits hier angemerkt werden – in ein *Mikromodell Russlands*. Die einzelnen landschaftlichen Flächen sind nicht streng voneinander getrennt, sondern gehen ineinander über, bedecken unter ihrem grünen Mantel die meisten der zahlreichen Parkarchitekturen (Abb. 10).

Lediglich drei Gebäude sind nicht von der grünen Pflanzenschicht bedeckt: die Philharmonie, das Amphitheater und der Informationspavillon (*Kupol*). Durch die Glaskuppel des letztgenannten Objekts, am westlichen Parkeingang gelegen, fällt der Blick direkt auf den benachbarten Kreml (Abb. 14). Das Amphitheater mit

seiner zum Park hin geöffneten ‚Glaserinde‘ als Dach – eine mikroklimatische Kuppel aus Sonnenpaneelen, die ein Treibhauseffekt schafft – und die Philharmonie mit ihren zwei Konzertsälen á 1572/400 Plätzen und Aufnahmestudio wurden in einer Architektur vereint (werden jedoch unabhängig voneinander betreten). Von den Sitzstufen des Amphitheaters aus bietet sich den Besucher\*innen ein Panoramablick auf das Kreml-Areal und den Roten Platz, seine gewölbte Glaskuppel macht es auch bei Regen oder Schnee möglich, unter ‚freiem‘ Himmel im Park – und inmitten der ‚Altstadt‘ – Platz zu nehmen (Abb. 11-13).

Das Medienzentrum (*Mediacentr*) vereint unter seinem grünen Dach 3D-Kinosäle, die Zeitmaschine (*Mašina Vremeni*), Veranstaltungsräume und einen Souvenirladen (Abb. 9). Das Naturzentrum (*Zapovednoe Posol'stvo*) beinhaltet ein Laboratorium, ein Botanikum und Konferenzräume – und befindet sich unmittelbar neben der Eishöhle (*Lednjaja Peščera*). Im interaktiven Unterirdischen Museum (*Podzemnij Muzej*), um die aus dem 16. Jahrhundert stammende Kitajgorodskaja stena gebaut, befindet sich dort, wo einmal die „erste Straße Moskaus“ (Ulica Velikaja) verlaufen sein soll, und zeigt wechselnde Ausstellungen (Abb. 15, s.a. 3.2.).

Die kulinarische Versorgung im Park verteilt sich auf zwei Gebäude: das Gastronomie-Zentrum *Zarjad'e* (Gourmet-Restaurant mit „traditioneller russischer Küche“ und Kleinigkeiten „für Picknicks“) sowie das Restaurant *Voschod* (traditionelle Gerichte der „ehemaligen Unionsrepubliken“). Weitere Cafés gibt es im Natur- und Medienzentrum; Getränke und „sowjetisches“ Eis (*plombir*) werden aus im Park verteilten Kühltruhen bzw. Handautomaten heraus verkauft.

Ein *historischer Komplex* in der nördlichen Parkgegend (Abb. 16) wurde, genauso wie das Fragment der historischen Kitajgorodskaja stena (Abb. 17), in den Parkraum integriert: die historische Varvarka Straße mit den charakteristischen „altrussischen“ (Kirchen-)Bauten des 16. und 17. Jahrhunderts befindet sich auf Höhe des angrenzenden Stadtbezirks Kitajgorod. Die Kirchen Maxim am Varvarka-Kreuz (*Maxima Blažennogo*) und St. Georg auf dem Pskovker Berg (*Georgija na Pskovskoj gore*) liegen auf der Varvarka und wurden im 17. Jahrhundert errichtet. Das Kloster zur Erscheinung der Hl. Jungfrau (*Znamenskij monastyr*)<sup>187</sup>

<sup>187</sup> Zum Kloster gehören die Kathedrale der Muttergottes des Zeichens (Znamenskij sobor, 1679-84), das Haus des Abts (Nastojatelskie pokoi, 1675-78), das Bojarenpalais (Bojarskaja palata, 16.-19. Jh.), die Kirche Barbara am Kaufhof (Varvary, 1514-17) und der Glockenturm (Kolokol'nja, Ende 18. Jh.). Nikita Romanovič (Großvater des ersten Zaren der Romanov-Dynastie) gründete Mitte 16. Jh. an Stelle des späteren Klosters seinen Hof; ursprünglich steinerne Kirche mit Altarsymbol der Ikone der Muttergottes des Zeichens (Hausikone der Romanovičs), Wohnhaus. Der Legende nach soll das Geburtshaus des ersten Romanov-Kaisers Fedor Nikitič Romanov Teil des Klosterkomplexes gewesen sein; als dieser 1613 nach seiner Verbannung als Zar zurück nach Moskau kehrte, schenkte er es dem von seiner Familie begründeten Kloster, das mit der Übersiedlung des Zaren in den Kreml den Beinamen „Alter Zarenhof“ oder auch „Alter Kreml“ erhielt. Seit 1631 ist der Hof ein Kloster – im 17. Jh. stieg es mit seinen 40-70 Mönchen auf den 19. Rang unter allen russischen Klöstern auf, die Romanov-Zaren nannten es „ihr“ Kloster. Im 17. und 18. Jh. wird die Anlage immer wieder Opfer von Zerstörung, es folgen Restaurations- und Wiederaufbauarbeiten (z.B. nach dem Großbrand in Moskau, 1812).

wurde, genauso wie die übrigen Kirchen auf der Varvarka, im Zuge ihrer Integration in den Park restauriert – sie alle stehen weiterhin unter der Aufsicht des Moskauer Patriarchats.<sup>188</sup> Der „Alte Englische Hof“ (*Staryi Gostinyi Dvor* o. *Angliskoe Podvor'e*) gilt als einer der ältesten Profanbauten Moskaus.<sup>189</sup>

Tatsächlich ist der Park eine komplexe, technologische Infrastruktur (Abb. 19), die sich aus zwei Ebenen zusammensetzt: aus einer sichtbaren, scheinbar *wildbewachsenen* Pflanzenoberfläche und einer diskreteren *architektonischen* Ebene, die Parkpavillons, Parkhaus sowie diverse logistische Bereiche umschließt. Die Parktopographie mit ihrem geschwungenen Wegenetz wird von einem kommunikativen Informationsnetz aus Icons, Schildern und digitalen Screens, über die etwa der Parkplan oder Veranstaltungshinweise abgerufen werden können, ergänzt; außerdem von einem komplexen Beleuchtungs- und Bewässerungssystem.

Im Parkraum sind multifunktionale Laternenstelen verteilt: an ihnen sind Lautsprecher, aus denen Parkdurchsagen, Verhaltensregeln, säuselnde Musik oder ‚natürliche‘ Geräuschkulissen schallen, Lichtquellen und Überwachungskameras angebracht (Abb. 20).

Keine massive Begrenzung schließt den Park- von dem umliegenden Stadt- raum ab: er kann von allen Seiten her betreten und verlassen werden, scheint vollkommen *durchlässig* zu sein. Jedoch zeigt sich in der Realität, dass der Park durchaus *abgegrenzt* werden kann: Mobile Metallzäune sind hier und da in der Parklandschaft auszumachen – und scheinen auf ihre (Sonder-)Einsätze zu warten. Schließlich ist die hohe Zahl an Sicherheitskräften im Park auffällig, die – mal in Paaren, mal einzeln – an verschiedenen Stellen im Park ausharren oder ihre Runden drehen (Abb. 21 u. 22).<sup>190</sup>

Von Westen her ist dem Park ein weitläufiger Platz vorgelagert, der als Verbindungskeil und städteräumliche Übergangszone zwischen Kremlmauer, Vasilevskij Spusk und dem Park fungiert; er wird von locker verteilten jungen Birken und Bänken bestimmt (Abb. 23).

<sup>188</sup> Im Rahmen des Restaurierungsprogramm „Культура России (2012-2018 годы)“ sicherte die Stadt Moskau 424 Projekten des Russischen Patriarchats finanzielle Unterstützung zu (bewilligt am 28.3.2017), darunter auch die Kirchen der Varvarka sowie das Haus der Romanov-Bojaren und der Alte Englische Hof. Aufgetragen wurde nicht nur die Restaurierung, sondern auch die „harmonisch Einschreibung“ in die geplante Parklandschaft. Vgl. Patriarchia, <http://www.patriarchia.ru/db/text/4851992.html> und <https://stroi.mos.ru/news/hramy-na-territorii-kitai-goroda-otrestaviriruut> (5.5.19).

<sup>189</sup> Das Kaufmannshaus wird auf Anfang des 16. Jh. datiert und fungiert seit 1994 als Museum des Kaufmannslebens in Moskau und der Geschichte der englisch-russischen Beziehungen seit dem 16. Jh.

<sup>190</sup> Z.B. die ersten Wochen nach der Parkeröffnung, als der Einlass durch ein hohes Sicherheitsaufgebot reguliert wurde; die Sonderregelungen anlässlich wichtiger Feiertage und Festakte; die Sondermaßnahmen seit Ausbruch der Corona-Pandemie, als Park Zarjad'e – länger als alle anderen Parks in der Hauptstadt – *geschlossen* blieb.

## 2.2 Historischer Abriss: Parkgeschichte als Stadtgeschichte

Auf der offiziellen Parkwebseite wird die Geschichte von Zarjad'e anhand einer detailreichen Chronik in dreizehn Kapiteln erzählt.<sup>191</sup> In dieser *offiziellen Geschichtserzählung* wird die Geschichte des Areals – und damit auch die Geschichte des Parks – in einen direkten Zusammenhang mit der Stadtgeschichte Moskaus gesetzt: Sie beginnt mit der Jahreszahl 1147, dem Jahr der ersten Nennung Moskaus in den Chroniken und dem kanonisierten Gründungsjahr der russischen Hauptstadt. So wird die *Mikrogeschichte* des Areals eng mit der *Hauptstadtgeschichte* verwoben.<sup>192</sup> Im folgenden historischen Abriss kann und soll die offizielle Geschichtserzählung nicht in ihrer ganzen Ausführlichkeit nacherzählt werden. Vielmehr wird versucht, der Geschichte von Zarjad'e – unter Einbezug weiterer Quellen und ohne Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen – einen übersichtlichen Rahmen zu geben.

### 2.2.1 Zarjad'e im Spiegel der Gründungsgeschichte Moskaus – 11. bis 15. Jh.

Die Jahreszahl 1147 ist in der Ipat'evsker Chronik vermerkt: Zum ersten Mal fällt die Ortsbezeichnung „Moskau“ im Zusammenhang mit der Einladung des Kiever Großfürsten Jurij Dolgorukij an seinen Verbündeten Svjatoslav Ol'govič zu einem Festessen.<sup>193</sup> Ein zweites Mal wird Moskau im Jahre 1156 vor dem Hintergrund eines Festungsbaus erwähnt, der an diesem Ort unternommen wurde. Die Tversker Chronik berichtet, dass Jurij Vladimirovič „an der Neglinna, oberhalb des Flusses Jauza“ eine Festung errichten ließ.<sup>194</sup>

Klotchkov (2006) zufolge gehen die topographischen Angaben zu jener Festung auseinander, doch seien die Angaben der Tversker Chronik durch archäologische Funde im Bereich des Areals Zarjad'e belegt worden.<sup>195</sup> Somit könne an-

<sup>191</sup> Der Abschnitt *Geschichte* nimmt als eine von vier Themenrubriken einen zentralen Platz auf der offiziellen Parkwebseite ein: Zaryadye Park (2020): История Зарядья — С XII века до нового парка, <https://www.zaryadyepark.ru/history/main.html> (4.10.20).

<sup>192</sup> Im bereits zitierten Wettbewerbspapier beginnt die Geschichte des vorgestellten Areals mit der Jahreszahl 1365, die als erste dokumentierte Nennung des Toponyms Zarjad'e (dt. „hinter den Reihen“) angeführt wird, ohne auf eine Quelle zu verweisen. Auch im dem *Wikipedia*-Eintrag „Zarjad'e“ wird diese Zahl genannt, ohne auf eine eindeutige Quellenangabe zu verweisen. — Vgl. *Strelka* 2013, S. 16.

<sup>193</sup> Jurij Dolgorukij, Fürst von Rostov-Suzdal', hieß eigentlich Jurij Vladimirovič. Er war Mitglied der Rjurikidendynastie und einer von sechs Söhnen des Vladimir Monomachs. Jurij Vladimirovič gilt als Gründungsvater Moskaus, aber auch vieler anderer Städte der nördlichen Rus'. Jurij Vladimirovič habe eine geschickte Territorialstrategie verfolgt: anstatt bereits bestehende Städte einzunehmen, gründete der Kiever Fürst seine Städte selbst. Folgendes Zitat wird ihm zugesprochen: „Приди, ко мне, братъе, в Москву! Будь, братъе, ко мне, в Москву!“ („Komm zu mir, Bruder, nach Moskau! Sei bei mir, Bruder, in Moskau!“) – Vgl. Klotchkov 2006: Ein Festessen und seine Folgen, S. 62-73, hier: S. 62 f.

<sup>194</sup> Vgl. ebd. S. 70.

<sup>195</sup> Ausgrabungen wurden in Zarjad'e immer wieder und häufig anlässlich der runden Stadtgründungsfeiern initiiert (zuletzt im Zuge der Parkbauarbeiten). In einem Ortsprospekt (1973) wird

genommen werden, dass Dolgorukij hier 1147 den Grundstein von Moskau anlegen ließ und ein Festessen veranstaltete, um im Jahre 1156 „aus geopolitischen Gründen und aus Gründen der Schutzerwägung“ eine befestigte Anlage errichten zu lassen.<sup>196</sup>

Das Moskauer Umland war jedoch bereits vor Dolgorukij's Ankunft ein besiedeltes Gebiet: Ostslawische Stämme<sup>197</sup> waren vor dem 12. Jahrhundert an den Flussniederungen der Moskva sesshaft geworden – u.a. die logistisch günstige Lage am Moskva-Ufer sorgte wohl dafür, dass das Gebiet östlich des Kreml' in dieser frühmittelalterlichen Periode zu einem belebten Handels- bzw. Marktplatz („*Velikij*“ oder „*Bol'soj posad*“) avancierte.<sup>198</sup> Um ihn vor Einfällen von außen zu schützen, sollte mit der *Kitajgorodskaja stena* (1534-1538) der erste Ring um die Marktsiedlung und die – Ende des 15. Jahrhundert in Stein aufgezogenen – Kremlmauern errichtet werden. Zunächst aus Ästen, Sand und Steinen aufgeschüttet, wurde sie später durch eine Backsteinfassung ersetzt.<sup>199</sup>

Die offizielle Parkgeschichte hebt für diese Frühphase Moskauer Stadtgeschichte die „Geschichte der ältesten Straße Moskaus“ hervor, die – das konnte durch Ausgrabungen belegt werden – im Bereich des heutigen Parks Zarjad'e verlief und als Transportweg für Handeltreibende aus Europa und dem Osten gedient habe.<sup>200</sup> Die „Große Straße“ (*Velikaja ulica*) sei 1433 erstmals administrativ erwähnt und dem Gebiet zwischen Kreml' und Fluss zugeschrieben worden. Eine andere Quelle nennt die *Velikaja ulica* im Kontext der Geschichte des Bezirks Kitajgorod und datiert ihre Ersterwähnung in einer Chronik auf das Jahr 1468.<sup>201</sup>

---

bemerkt, Zarjad'e sei „der einzige Bezirk Moskaus“, in dem archäologische Ausgrabungen nicht zufällig, sondern im großen Maßstab durchgeführt würden:

„Зарядье – единственный в Москве район, на территории которого в широком масштабе и планомерно производились археологические раскопки, а не случайно, как это обычно практиковалось в густозастроенной Москве.“ — Антипин, Г. Г.: Прошлое Зарядье, в: *Зарядье*, издательство Реклама, Москва 1973, стр. 7-15, здесь: стр. 4.

<sup>196</sup> Die Errichtung einer Grenzfestung (*grad* – altrussisch für Festung) diene einerseits dem Schutz nach Außen, andererseits hob er eine Siedlung in den Status der *Festungsstädte*, einer typischen frühen Form des Städtebaus, die nicht nur in der Kiever Rusl' und Byzanz, sondern auch in Europa praktiziert wurde. — Vgl. ebd. S. 71 f.

<sup>197</sup> Darüber, welche Stämme genau an den Ufern des Flusses Moskva siedelten, herrscht Unklarheit. Als mögliche Siedler des Moskauer Umlands werden der finno-ugrische Volksstamm der Meren, der slawische Stamm der Vjatičen und Kirivičen sowie der baltische Stamm der Goljaden genannt. U.a. hat der Moskauer Stadtarchäologe Aleksandr Veksler die Existenz von Siedlungen im Bereich von Zarjad'e vor der vermuteten Stadtgründung im Jahre 1147 nachgewiesen. — Vgl. ebd. S. 66 f.

<sup>198</sup> Vgl. Смолицкая 1996, стр. 38.

<sup>199</sup> Ebd., стр. 38.

<sup>200</sup> Zaryadye Park (2020): История древнейшей улицы Москвы.

<sup>201</sup> Vgl. Смолицкая 1996, S. 147.

## 2.2.2 Ulica Varvarka: Kirchenbau als Herrschaftsanspruch – 16. bis 17. Jh.

Die topografische Situation, die das Areal Zarjad'e bis heute charakterisiert – von seiner nördlichen Grenze an Kitajgorod bis zu den südlichen Flussniederungen der Moskva fällt das Gelände um etwa dreizehn Meter ab – wird bereits in den Chroniken beschrieben.<sup>202</sup>

Wie die meisten mittelalterlichen Städte lag Moskau an einem Verkehrsknotenpunkt, war gut vernetzt mit den anderen altrussischen Zentren Kiev, Smolensk und Novgorod – nicht nur über den Wasserweg. Drei Handelswege führten im 12. Jahrhundert von Moskau nach Vladimir, in die Hauptstadt des Großfürstentums Rostov-Suzdal' – über einen von ihnen, die heutige Ulica Varvarka, soll Großfürst Dmitrij Donskoj 1380 siegreich von seiner Schlacht gegen die Goldene Horde nach Moskau zurückgekehrt sein.<sup>203</sup>

Im Laufe des 16. Jahrhunderts wird der Varvarka (urspr. *Var'ka*)<sup>204</sup> ihr charakteristisches architektonisches Angesicht verliehen: Einige Kirchen werden in Stein (um-) gebaut, ihr Straßenverlauf wird unter der Stadtadministration Boris Godunovs erstmals gepflastert und auf eine Breite von etwa vierzehn Metern festgelegt.<sup>205</sup> Auch die Handelsreihen im Bereich der heutigen Basilius-Kathedrale, die dem Mikrobezirk Zarjad'e<sup>206</sup> seinen Namen gegeben hatten, werden durch steinerne Marktstände erneuert.

<sup>202</sup> Die tiefe Lage am Wasser machte Zarjad'e aber auch zu einem von Feuchtigkeit und Überschwemmungen geplagten Areal – die Stadtmauer, im Krieg von den Schweden errichtete Schutzwälle (1707-08) sowie Abwasser transportierende Rinnsale konnten das Quartier zeitweise trockenlegen. – Vgl. Kempgen, Sebastian: *Varvarka (ul. Razina) und Zarjad'e*, in: *Die Kirchen und Klöster Moskaus – Ein landeskundliches Handbuch*, Verlag Otto Sagner, München 1994, S. 143-172, S. 144.

<sup>203</sup> Die Chroniken berichten, dass Jurij Vladimirovič in der von ihm neugegründeten Stadt – vermutlich auf ebenjener Anhöhe, auf der die Varvarka gelegen ist – eine Kirche errichten ließ: *Spas na Boru* (Erlöserkirche im Wald). Dieser Kirchengründungsakt bekräftigte seine Bereitschaft, das Christentum anzunehmen, schreibt Klochkov; gleichzeitig habe er so seinen Herrschaftsanspruch durch Gottes Segen legitimiert. – Vgl. Klotchkov 2006, S. 69.

Entlang der Varvarka wurden wohl seit dem 14. Jh. Kirchen gebaut. In den Chroniken wird unter der Jahreszahl 1488 etwa von der Kirche *Blagovešenija na bolote* („Kirche auf dem Moor“) berichtet: Die kleine Siedlung am Fuße eines Hügels, die sich in der Gründungsphase Moskaus (11. bis 12. Jh.) vor den Festungsmauern im Bereich der Flussebene befand, wurde ihrer Lage nach wohl *Podol* („am Tal“) genannt. – Vgl. Kempgen 1994, S. 143.

<sup>204</sup> Etymologie: Den Namen ‚Varvarka‘ erhielt die Straße erst im 16. Jh., mit dem Bau der Barbara-Kirche. Im 14.-16. Jh. wurde sie ‚Allerheiligenstraße‘ (*Vsesvjatskaja*) genannt, da sie zur Kirche ‚Aller Heiligen‘ (*Kuliški*) führte. Im 15. Jh. wurde sie nach den Met-Braustuben (*vari*) umbenannt in ‚Var'skaja‘. Zu Ehren des Führers des Bauernaufstands Stenka Razin (1671 in Moskau hingerichtet), wurde sie 1933 abermals umbenannt und hieß fortan ‚Ulica Razina‘. Nach dem Ende der Sowjetunion wurde ihr der angestammte Name Varvarka zurückgegeben. – Vgl. ebd. S. 143.

<sup>205</sup> Zu nennen sind hier vor allem die von dem eingeladenen italienischen Architekten Aleviz Frjazin (dem Jüngeren) errichtete Varvarka-Kirche (dem Roten Platz nahegelegenen Ende der Varvarka) sowie der steinerne Aufbau der St. Anna Kirche *što na uglu*. – Vgl. Zaryadye Park (2020): *Начало каменного строения Варварки*.

<sup>206</sup> Der Name Zarjad'e (dt. „hinter den Reihen“) taucht erst im 16. Jahrhundert in den Quellen auf. – Антипин 1973, стр. 7-15.

In dieser Zeit festigen sich die Handelsbeziehungen mit dem Ausland, es ziehen Diplomaten und reiche Kaufleute in den zentralen, kleinteiligen Bezirk. In diesem Rahmen wird einem englischen Unternehmen erstmals eine Niederlassung in Moskau zugewiesen: ein auf der Varvarka gelegenes Gebäude, heute im historischen Komplex als Alter Englischer Hof erhalten. Einer Legende zufolge, in der offiziellen Parkerzählung hervorgehoben, wird Michail Fedorovič Romanov – Sohn des Bojaren Fedor Nikitič Romanov und zukünftiger Zar der ganzen Rusl' – im Jahre 1596 in einer Stadtvilla im Bereich der Varvarka geboren.

### 2.2.3 Moskau zwischen Zerstörung und Modernisierung – 17. bis 19. Jh.

In der Zeit der Wirren (*Smutnoe vremja*) wird Zarjad'e – wie ein Großteil des Stadtzentrums im 17. Jahrhundert – mehrmals großflächig zerstört. Mit dem Znamenskij monastyr fügt sich ein weiteres sakrales Ensemble in die Varvarka ein: das Kloster wird in den Mauern des Geburtshauses des Zaren untergebracht, der den Hof aus dem Familienbestand der Romanov-Dynastie „in die Obhut der Kirche“ gegeben hatte.<sup>207</sup> Als Peter I. im Jahre 1712 die Hauptstadt – und damit die politische Macht – von Moskau nach St. Petersburg verlegt, bleibt Moskau zwar weiterhin Krönungsstadt des Zaren und mit dem Kreml' auch Zentrum und „Herz“ Russlands.<sup>208</sup> Was Zarjad'e anbelangt, so verändert sich im Zuge dieser globalen Veränderungen das soziale Personal des Quartiers: Es ‚verkommt‘ zu einem einfachen Handwerkerviertel, bestehend aus niedrigen, meist zweistöckigen Holzblockhäusern; in dieser Zeit fallen ihm – zumeist negativ konnotierte – Beinamen wie „Hinterhof von Kitajgorod“, „Judenviertel“<sup>209</sup> sowie „buntes Slum“<sup>210</sup> zu.<sup>211</sup>

In der offiziellen Geschichtserzählung wird das Schicksal von Zarjad'e in den Kontext der breiten städtebaulichen Entwicklung des 18. und 19. Jahrhunderts eingeordnet: Als Meilensteine der Modernisierung werden etwa der Projektplan zur Rekonstruktion Moskaus unter Ekaterina II. (1775) oder der Erlass des Wiederaufbaus der Stadt nach dem Großbrand von 1812 von Aleksandr I. genannt.<sup>212</sup>

<sup>207</sup> Vgl. Zaryadye Park (2020): Социальный состав жителей Зарядья.

<sup>208</sup> Vgl. Huber, W. (2007), S. 20.

<sup>209</sup> Vgl. Kempgen 1994, S. 144.

<sup>210</sup> Vgl. Request for expression of interest (2013), S. 10.

<sup>211</sup> In der offiziellen Geschichtserzählung von Zarjad'e wird unterstrichen, dass Peter I. zu Beginn seiner Regentschaft eine Reihe von Anordnungen zur „Säuberung der Stadt von Müll“ sowie zum Bau von Steinhäusern und -brücken im Stadtzentrum (Kreml' und Kitajgorod) gegeben hatte, die jedoch mit Baubeginn der neuen Hauptstadt ein jähes Ende fanden. Mit seinem Programm zur Stadtverschönerung (*blagoustrojstvo*) habe der Zar bereits einen Anfang für spätere Modernisierungsbestrebungen in Moskau gelegt – etwa unter Ekaterina II., die 1775 einen Projektplan zur Rekonstruktion und städtebaulichen Gestaltung (*blagoustrojstvo*) Moskaus nach neuesten architektonischen Standards anfertigen ließ. — Vgl. Zaryadye Park (2020): Зарядье в эпоху Петра I.

<sup>212</sup> Vgl. Zaryadye Park (2020): Новый облик Зарядья после войны с Наполеоном I.

#### 2.2.4 Zarjad'e als avantgardistisches Experimentierfeld

Zarjad'e war um 1900 kleinteilig und stark verwinkelt, viele schätzten es als eines der ‚authentischsten‘ Viertel Moskaus. Mit ihrer Wiedererlangung des Hauptstadtstatus – und den damit einhergehenden projektierten und realisierten städtebaulichen Vorstößen – wurde es jedoch zunehmend als Störfaktor wahrgenommen – und gleichzeitig als wertvolles Bauland. Die niedrigen Wohnhäuser des heterogenen, ‚alten Zarjad'e‘ wurden in mehreren Etappen und meist im Zusammenhang mit städtebaulichen Bauprojekten abgerissen, was teilweise bis heute von Alteingesessenen und ehemaligen Bewohner\*innen des Quartiers erinnert und bedauert wird.<sup>213</sup>

1920 wird der erste Plan einer radikalen Umgestaltung des Moskauer Zentrums unter dem Titel „Neues Moskau“ (*Novaja Moskva*) – erarbeitet von Ivan Žoltovskij und Aleksej V. Ščusev, national wie international hochangesehene Architekten – veröffentlicht (Abb. 24 u 25).<sup>214</sup> Neun Jahre später folgt die Ankündigung einer internationalen, weithin beachteten Wettbewerbsausschreibung: Zunächst auf dem Roten Platz, in einer zweiten Wettbewerbsphase im Bereich von Zarjad'e ist der Bau des „Volkskommissariats für Schwerindustrie“ (*Dom promyšlennost' VSNCh RSFSR* bzw. *Narkomtjažprom/NKTP*) vorgesehen.<sup>215</sup> Bereits im Rahmen der ersten Phase integrieren einige der zahlreich eingereichten Entwürfe Zarjad'e als eine der Architektur vorgelagerte Parkparterre in ihre Projekte mit ein – dies seien einige der ersten Ideen gewesen, Zarjad'e in einen Park umzufunktionieren, heißt dazu auf der Parkwebseite (Abb. 26).<sup>216</sup> In der zweiten Wettbewerbsrunde fällt die Wahl des Standorts letztendlich auf das Grundstück der am 5. Dezember 1931 gesprengten Christ-Erlöser-Kathedrale – und auf Boris Iofan als Architekten des Sowjetpalasts.<sup>217</sup> In einem Dekret vom 16. Mai 1940 wird Zarjad'e nochmals als Baufläche in Betracht gezogen – dieses Mal für das Zweite Haus des Rats der Volkskommissare (*Sovnarkom*, Abb. 27).<sup>218</sup>

#### 2.2.5 Zarjad'e als Projektionsfläche stalinistischer Hybris

Im Rahmen radikaler städtebaulicher Veränderungen, im von Stalin persönlich überarbeiteten und abgesehenen „Generalplan zur Rekonstruktion Moskaus“

<sup>213</sup> Vgl. Varlamov, Ilja: Зарядье, которое мы потеряли (13.09.17), <https://varlamov.ru/2557156.html> (5.5.19) oder Mišnik, Pëtr: Последний дом Зарядья, 2.10.15, <http://www.archnadzor.ru/2015/10/02/posledniy-dom-zaryadya/> (5.5.19).

<sup>214</sup> Der Plan baute auf einer Stärkung der radial-konzentrischen Infrastruktur auf und sah vor, die Stadt mit einem grünen Ring aus zusammengelegten Gärten zu umgeben. — Vgl. Huber, W. (2007), S. 58.

<sup>215</sup> Vgl. Zaryadye (2020): Зарядье как поле архитектурных экспериментов.

<sup>216</sup> Vgl. Zaryadye Park (2020).

<sup>217</sup> Im zweiten Wettbewerb, der als einer der bedeutendsten in der ersten Jahrhunderthälfte gilt, beteiligten sich rund 160 Architekten, darunter international renommierte Persönlichkeiten wie Le Corbusier, Walter Gropius oder Auguste Perret. — Vgl. Huber, W. (2007), S. 66 ff.

<sup>218</sup> Vgl. Zaryadye Park (2020).



(1935) fixiert, soll die zentralisierte Stadtstruktur durch eine Verbreiterung der konzentrisch auf den Roten Platz hinzulaufenden Verkehrsachsen betont werden (Abb. 28).<sup>219</sup> Ein weiteres von dem regierenden Staatschef verfolgtes Anliegen, die Stadtsilhouette anzuheben, nimmt in einem gewaltigen Bauvorhaben Gestalt an: Acht Hochhäuser im Stil des (imperialistischen) sozialistischen Realismus sollen an ausgesuchten Standorten über den gesamten Stadtraum verteilt werden. Bereits 1941 macht Stadtarchitekt Dmitrij Čečulin dazu einen ersten Projektvorschlag, wengleich ihm erst im Jahre 1947 – mit Verabschiedung des entsprechenden Dekrets – offiziell der Auftrag erteilt wird.<sup>220</sup>

Am 7. September 1947, anlässlich der Feierlichkeiten zum 800. Jahrestag der Stadtgründung, werden acht Grundsteine jeweils an den als Bauplätze vorgesehenen Standorten gelegt – einer davon im Bereich des alten Zarjad'e, das in diesen Jahren endgültig seine Funktion als heterogenes Wohnquartier verliert (die verbliebenen Wohnhäuser werden 1948/1949 abgerissen).<sup>221</sup> An seiner Stelle soll ein administratives Ministeriumsgebäude entstehen, das unterschiedlichen Projektstadien zufolge mit 26, 32 oder sogar 37 Etagen die höchste der acht „Schwestern“ werden soll (Abb. 29 u. 30). Das Fundament im Bereich des Gebäudeturms wird gelegt, doch die Großbaustelle im Jahre 1953 infolge von finanziellen und internen Planungsschwierigkeiten – wohl auch aufgrund seines riesigen Maßstabs – eingefroren.<sup>222</sup>

## 2.2.6 Hotel Rossija: Zarjad'e als Weltspitze

Nach Stalins Tod bleibt Hauptstadtarchitekt Čečulin in der Gunst der Kommunistischen Partei, wengleich nicht nur ein politischer, sondern auch ein Wechsel des architektonischen Kanons vollzogen wird. In den 1960er Jahren bekommt er den Auftrag, als Leiter des dem Institut *Mosproekt-1* unterstellten Architekturbüros №16 auf der „eingefrorenen“ Baustelle ein anderes Bauprojekt zu realisieren – ein Hotel. Im Jahre 1957 wird sein Entwurf für einen gigantischen Hotelbau, aus vier zwölfstöckigen Gebäudeteilen und einem zwanzigstöckigen Turm zusammengesetzt, veröffentlicht.<sup>223</sup>

<sup>219</sup> Im Zuge des „Stalin-Plans“ wird zunächst auch eine Translokation der bedeutendsten historischen Gebäude von Zarkjad'e in das Freilichtmuseum von Kolomenskoe angeordnet. Doch die Baumaßnahmen werden durch den Zweiten Weltkrieg unterbrochen – erst in den 1950er Jahren nimmt man die Planungen wieder auf. — Vgl. Kempgen 1994, S. 144.

<sup>220</sup> Vgl. Huber, W. (2007), S. 59 sowie Zaryadye (2020).

<sup>221</sup> Kuprjanov/Sadovnika (2009) betonen, dass erst in den 1940/50er Jahren die Wohnhäuser des Bezirks endgültig abgerissen wurden und das Areal für das großangelegte Bauvorhaben (sie sprechen in erster Linie vom Bau des Hotels Rossija) geräumt wurde. — Vgl. Куприянов, Павел/Садовникова, Людмила: Место памяти в памяти местных: Культурные смыслы городского пространства (по материалам интервью жителей московского Зарядья), в журнале: *АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ФОРУМ* № 11, Санкт Петербург 2009, стр. 370-409, здесь: стр. 374 sowie Zaryadye Park (2020).

<sup>222</sup> Vgl. Zaryadye (2020) sowie Kempgen 1994, S. 152 f.

<sup>223</sup> Vgl. Zaryadye Park (2020): История гостиницы „Россия“.

Etwa zwischen 1962 und 1969 wird der massive Gebäudekomplex (Abb. 31-34) neben dem Kreml' in Höhe und Breite gezogen, verbaut werden Tonnen wertvoller Rohstoffe. Die Fassaden etwa werden mit weißem Marmor aus dem Ural verkleidet und für die zahllosen verglasten, dreikantigen Fenstererker wird Leichtmetall aus der damaligen DDR (Leipzig) verwendet.<sup>224</sup>

In Betrieb genommen wird das Hotel abschnittsweise: Zunächst öffnet Ende 1966 der dem Kreml' zugewandte Westflügel, ein Jahr später – zum 50. Jahrestag der Oktoberrevolution – Nord- und Südflügel und schließlich der zentrale Turm mit Zimmern und Suiten in der Luxusklasse. Zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung ist *Rossija* ist das größte Hotel der Welt und bleibt viele Jahre das größte Hotel Europas.<sup>225</sup>

Die Kirchen und Profanbauten entlang der Varvarka (Ulica Razina) werden in Čečulins Projektentwurf vor dem Abriss bewahrt, jedoch von asphaltierten Zufahrtsrampen umbaut (Abb. 33). Der Autor eines sowjetischen Moskauführers erkennt in dieser neuen Nachbarschaft eine geeignete Kulisse für das historische Ensemble – diese „Enzyklopädie Moskauer Baukunst“ präsentiere die besten Beispiele verschiedener Epochen:

Siluety étich pamjatnikov udačno projecirujuca na nejtral'nyj fon ogromnovo zdanija gostinicy „Rossija“ — odnoj iz sovremennyh arhitekturnych dostoprimečatel'nostej Moskvy.<sup>226</sup>

Istorija Rossija otkryvajetca zdjes' každomu vnimatel'nomu vzgljadu. Ona — v drevnyh kamnjach, plastike ob''emov, v kraskach i romantičeskich siluétach. Žizneutverždajuščij, likujuščje-prazdničnyj mir drevnevo zodčestva, predstavjuščij glasam prochoževo na ulice Razina so storony Krasnoj plošadi, podobno strogoj ramje toržestvenno okajmljajut velikolepnyje obrazcy klassicizma.<sup>227</sup>

Obwohl er Größe und Symbolkraft des Hotels lobt, zweifelt der Autor das Zusammenspiel des Großbaus mit dem Kreml' an – nur die Architekturdenkmäler auf der Razina seien imstande, dieses Ungleichgewicht zu entlasten.

Kolossal'noje zdanije vstupilo v njekotoroje protivorečije s istoričeskim okruženijem, no raspoložennyje vdol' ulicy Razina starinnyje postrojki v izvestnoj mere zritel'no oblechčajut evo massivnost'.<sup>228</sup>

<sup>224</sup> Vgl. Zaryadye Park (2020).

<sup>225</sup> Der zentral gelegene Hotelkomplex war mit über 3400 (3182) Zimmer und 5886 (5890) Betten ausgestattet – und vor allem als Empfangsort für Diplomaten und offizielle Delegationen aus der ganzen Welt ausgerichtet. Die Zahlenangaben variieren. – Vgl. ebd. S. 216 sowie Zaryadye Park (2020).

<sup>226</sup> Aleksandrov 1986, S. 142.

<sup>227</sup> Ebd. S. 143.

<sup>228</sup> Ebd. S. 143.

Die Beschreibung der multifunktionalen Hotellandschaft verdeutlicht seine Dimensionen.<sup>229</sup> Schon vor Beginn der Bauarbeiten hatte sich – auch das wird in der offiziellen Geschichtserzählung hervorgehoben – eine kritische Gegnerschaft des Bauvorhabens gebildet. Zitiert wird u.a. folgende namenlose Stimme, die 1961 an einem runden Tisch im Zentralen Haus der Literaten (*Central'nyi dom literatorov*) teilgenommen hatte:

Kazalos' by, uže nesomnennym, čto centr Moskvy, ne sleduet zagromoždat'. Naprotiv, bol'she svobodnych prostranstv, bol'she zeleni! [...] Sovremennaja mirovaja praktika i teorija gradostroitel'stva trebujut: transport dolžen byt' vyveden iz centra. Centr dolžen stat' zonoj spojnojno pešehodnovo dviženija.<sup>230</sup>

Im Anschluss daran – bevor ein Ausblick auf den Niedergang der einstigen Weltgröße gegeben wird, der mit dem Schicksal der Sowjetunion selbst in Verbindung gebracht wird (in den 1990ern sei das Hotel in eine zweitklassige Bleibe mit schlechtem Service heruntergewirtschaftet worden, die nur noch von Gästen „aus den Regionen“ und „armen Ausländern“ besucht worden sei) – wird nochmals die Symbolfunktion des Hotels betont:

No nesmotrja na vse vozraženija, v 1967 godu na meste istoričeskovo rajona Zarjad'e bylo vozvedeno kolossal'noe sooruženie, prizvanoe olicetvorjat' dostiženija SSSR v oblasti gradostroitel'nyh tehnologij i vysokovo urovnja servisa.<sup>231</sup>

### 2.2.7 Zarjad'e als Brachland: *Stunde Null* der Parkerzählung

Mit den politischen Entwicklungen unter den Vorzeichen der *Glasnost'* und *Perestrojka* unter Michail Gorbachëv wird öffentliche Kritikäußerung an dem schwergewichtigen Hotelbau möglich. Doch soll es noch bis Ende 2005 dauern, bis Hotel Rossija – offiziell wegen Unrentabilität – geschlossen und anschließend bis auf das Fundament demontiert wird.<sup>232</sup>

<sup>229</sup> „V „Rossij“ bolee 3 tysjač numerov, koncertnyj zal na 2,5 tysjači mest, dvuchzal'nyj kinoteatr „Zarjad'e“, devjat' restoranov, množestvo kafë, bufetov, barov, magazinov. Dlina zdanija — četvert' kilometra, a širina 160 metrov. Ono predstavljajet soboj v plane zamknutyi prjamougol'nik [...]. Kompozicionnyj centr vsevo kompleksa — 23-étažnaja bašnja c severnovo korpusa. Na nej — nadpis' gigantskimi bukvami iz anodirovannyh aljuminievych splavov: „Rossija“ i èmblema gostinicy — pjatiugol'nik c izobraženijem ee siluëta na fone flaga Rossijskoj Federacij.“ — Ebd. S. 142.

<sup>230</sup> Zaryadye Park (2020). Hervorhebungen: E.B.

<sup>231</sup> Ebd. Hervorhebungen: E.B.

<sup>232</sup> Im April 2004 hatte der stellvertretende Bürgergeister von Moskau, Vladimir Resin, erstmals öffentlich über die Abrisspläne der Hotelanlage gesprochen. — Vgl. Polit.ru: На месте „России“ выстроят небольшие отели, 20.4.04, <https://polit.ru/news/2004/04/20/rossiasnos/> (5.5.19).

Es folgt ein jahrelanges Ringen zwischen der Lužkov-Regierung und Investoren um den zentralen freigewordenen Bauplatz. Im Gespräch sind u.a. ein neues parlamentarisches Viertel oder ein Quartier aus Hotel-, Büro- und Kultureinrichtungen. Beinahe – wenngleich unter heftiger Kritik<sup>233</sup> – wird ein Projektentwurf des weltbekannten britischen Architekten Norman Foster für ein multifunktionales Wohn- und Geschäftsareal realisiert.<sup>234</sup> Unterdessen verschwindet der Mikrorajon Zaryad'e, jetzt aufgerissene Baugrube, hinter einem Bauzaun – der Sichtschutz wird zur „größten Werbefläche Europas“ erklärt.<sup>235</sup> Unter der Regierung des neuen Bürgermeisters von Moskau, Sergej Sobjanin, seit 2010 im Amt, verabschiedet man sich von den bis dahin diskutierten Bauvorhaben der Lužkov-Ära.

Die offizielle Parkerzählung beginnt am 20. Januar 2012 mit einem Beitrag des Staatssenders *Rossija 1* über das „Quartal Zaryad'e 22-55“ (Abb. 35 u. 36).<sup>236</sup> Das Videobild zeigt den damaligen Premierminister Vladimir Putin (seine Amtszeit als Staatspräsident ‚pausiert‘ gerade) und Bürgermeister Sobjanin im holzgetäfelten Kreml'-Kabinett. Im Laufe ihrer Unterhaltung schlägt Putin seinem Besucher vor, das benachbarte Gesprächsobjekt aus der Nähe zu begutachten. In der nächsten Sequenz, schon vor Ort, hebt der Premier die Qualitäten des Areals hervor: seine *Lage* neben dem Kreml', die außergewöhnliche *Perspektive* auf das historische Zentrum, die nationale *Bedeutung* und den hohen *Wert* des Grundstücks. Vor aufgeschütteter Erde, Bauzäunen und grauem Stadtpanorama kommt Putin – als ob spontan – die Idee, an dieser Stelle einen Park zu errichten.<sup>237</sup>

<sup>233</sup> Das Projekt wurde öffentlich scharf kritisiert – in Internetforen, in der Bevölkerung, in Expertenkreisen. Aleksej Musatov, Professor am Moskauer Architekturinstitut (MARChI) äußerte sich wie folgt:

„Дело в том, что власти сильно напуганы гражданским неповиновением в очень зрелой форме. Парк в такой исторической зоне — это тоже нонсенс. Я оцениваю это если коротко, то так: не навреди. Когда наша национальная архитектура встанет на ноги, и мы научимся делать что-то приличное в исторической зоне, мы что-нибудь сделаем [...] Парк в такой исторической зоне — это нонсенс.“ – Коммерсантъ, 08.12.18, 14:22, <https://www.kommersant.ru/doc/1863304?query=Зарядье> (5.5.19).

<sup>234</sup> Ein Skandal zwischen Auftraggebern und Investoren ließen das Projekt scheitern: Zunächst wurde dem Immobilien- und Energiemogul Šalva Čigirinskij der Zuschlag für umgerechnet 640 Mio. Euro zugesichert, nach lautem Protest wurde diese Vergabe annulliert. In erster Linie gab es Streitigkeiten zwischen zwei Investmentfirmen um die Geldanlage: *СТ Девелопмент* und *ЗАО Монаб*. Šalva Čigirinskij, Geschäftsführer einer der beiden Firmen, lieferte sich einen Gerichtsprozess mit der Stadtverwaltung und mit Bürgermeister Sergej Lužkov. — Vgl. Huber, W. (2007), S. 259 f.

<sup>235</sup> „The area was fenced off, with the border screens temporarily utilised as the largest advertisement space in Europe. The fencing off of Zaryadye from the area practically removed the district from the fabric of the city altogether.“ — Request for expression of interest (2013), S. 22.

<sup>236</sup> Vesti: Путин предложил разбить на руинах "России" парк, 20.01.2012, <https://www.vesti.ru/doc> (18.10.20).

<sup>237</sup> „Vy znajete, ja cejčas o čem podumal, u nas ved' v centre Moskvy za predyduščije desjatiletija praktičeski uničoženy vse parkovyje objekty. Vot takoje predloženiye. S Mosgordumoj nužno pogovorit', na pravitel'stve Moskvy obsudit' i s moskvičami posovetovat'sja. *Možem zdjec' vossozdat' parkovuju zonu prjamo v centre Moskvy u Kremlja'*, predložil Putin. — ‚Éto bylo by zdorovo,

Dieser symbolische „Vertragsschluss“ vor winterliche Kulisse geht als *Stunde Null* der Parkerzählung – und als Meilenstein Moskauer Stadtentwicklung – in die (Park-) Chroniken von Zarjad'e ein. Die Bildsequenzen sind seitdem von Staatsmedien, Journalisten sowie von der Parkinstitution selbst vielfach zitiert und reproduziert worden.

#### 2.2.8 Wettbewerbsgeschichte: Suche nach einer neuen Form

Im April 2013 schreibt Hauptstadtarchitekt Sergej Kuznecov im Namen der Moskauer Regierung einen internationalen Wettbewerb zur Ausarbeitung eines Parkkonzepts aus.<sup>238</sup> Neunzig Teams aus 27 Ländern reichen ihre Wettbewerbsentwürfe ein, die von einer sechzehnköpfigen, hochrangig besetzten Jury begutachtet und bewertet werden. In der Vorauswahl werden zunächst sechs Teams auf die Shortlist gesetzt, aus der ein Konsortium um das renommierte Architekturbüro *Diller Scofidio + Renfro (DS+R, New York)*, die Landschaftsarchitekten *Hargreaves Associates (New York)* und den lokalen Partner *Citymakers (Moskau)* als Finalisten hervorgehen.<sup>239</sup>

Das Gewinnerprojekt von DS+R – in New York hatte das Team eine stillgelegte Bahntrasse in die urbane Parkinfrastruktur „High Line“ verwandelt, mehrfach für internationale Architekturpreise nominiert und ausgezeichnet – zeichnet sich durch jenes Landschaftskonzept aus, welches die Architekten mit den neuartigen Begriffen *hybrid landscape* bzw. *wild urbanism* umrahmen.

Im April 2014 eröffnet auf der Baustelle ein erster Informationspavillon mit digitaler QR-Code-Struktur an seinen Innenwänden. Eröffnet wird der Park am 9. September 2017 – anlässlich der Feierlichkeiten des „Tags der Stadt“ (*Djen' goroda*) bzw. des „Tags Moskaus“ (*Djen' Moskvj*), das alljährlich im großen Maßstab begangene Gründungsfest der Stadt Moskau (Abb. 37 u. 38).

An diesem Punkt soll zumindest angemerkt werden, dass es eine Vorgeschichte zu jener offiziellen Parkerzählung mit Putin und Sobjanin in den Hauptrollen gibt. Protagonist der verlängerten Version der Geschichte ist eine Moskauer Bürgerinitiative, die sich 2011 gegründet und – in Anlehnung an ihr

---

podderžal prem'jera Sergej Sobjanin. — Éto bylo by rešenije, ja dumaju, očen' chorošeje. [...]“ — Vesti 2012, Hervorhebung: E.B.

<sup>238</sup> Im Auftrag der Aktiengesellschaft *Rossija* übernimmt das staatliche *Forschungs- und Projektinstitut des Generalplans Moskaus* die Organisation, das *Strelka Institut für Media, Architektur und Design* entwickelt die Wettbewerbsrichtlinien und erstellt ein Themen- und Funktionsmodell.

<sup>239</sup> Die Jury wird u.a. aus Sergej Kuznecov, Chefarchitekt von Moskau und Vorsitzender des Komitees für Architektur; Alexandr Kibovski, Minister der Moskauer Regierung und Leiter der Abteilung für kulturelles Erbe; Saskia Sassen, Soziologin Professorin für Soziologie und stellvertretende Vorsitzende des *Committee on Global Thought (Columbia University)*; Martha Thorne, Direktorin des Pritzker Architecture Prize gebildet.

Auf die Shortlist schaffen es: Diller Scofidio + Renfro, Hargreaves Associates, Citymakers LLC; Gustafson Porter, Sauerbruch Hutton, ARUP; MVRDV, Atrium, Anouk Vogel, Arcadis; TPO RESERVE, MAXWAN, Buro Happold, Latz + Partner; Turenscape, AnOtherArchitect; West 8, Bernaskoni. — Vgl. Archsovet (2013), <http://archsovet.msk.ru/en/competitions/zaryadye-park> (7.10.20.)

New Yorker Vorbild „Friends of High Line“<sup>240</sup> – den Namen „Friends of Zarjad'e“<sup>241</sup> gegeben hatte. In der langwierigen Debatte um das brachliegende Bauland versuchte sie Unterstützung für die Idee zu bekommen, zwischen Kitajgorod und Kreml' einen öffentlichen Park entstehen zu lassen. Mit der New Yorker Initiative teilen die Moskauer ihre Vision von einem frei zugänglichen Grünraum mitten im Stadtzentrum. *Citymakers*, das schlussendlich in das Gewinnerkonsortium gewählte Moskauer Büro für Stadtentwicklung, verhalf der Bürgerinitiative dazu, sich mit Lobbyisten staatlicher Körperschaften in Verbindung zu setzen. Die Initiative äußert sich wie folgt über ihre Version der Geschichte: „My vmeste izučali Zarjad'e. Vmeste dokazali gorodu, čto zdjes' dolžen byt' park. Vmeste sobrali meždunarodnyj konsorcium i vyigrali konkurs.“<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> Die Initiative „Friends of High Line“ hatte ihr Ziel erreicht: Im Ergebnis wurde das New Yorker Architekturbüro *Diller Scofidio + Renfro* (DS+R) für das Parkprojekt engagiert, die daraufhin für die vorgefundene Bahntrasse einen „wilden“ Park konzipierten. So hatte New York für das Projekt des neuen Parks Zarjad'e in mehrfacher Hinsicht eine Vorbildfunktion.

<sup>241</sup> Druz'ja Zarjad'ja / Friends of Zaryadye (2011-2014), <http://www.zaryadye.org> (zuletzt aufgerufen 7.10.20).

<sup>242</sup> Druz'ja Zarjad'ja (2011-2014).

### 3. Eine kultursemiotische Parkstudie

Das hier vorgestellte und kontextualisierte Parkobjekt lässt sich nun entsprechend der vier mit Toporov und Falk bestimmten Ebenen analysieren.<sup>243</sup> Dabei werden auf dem gesichteten Material zu Parkform, -inhalt und -geschichte aufbauende Mikroanalysen zu einigen, aus dem semiotischen Parkfeld heraustretenden Zeichen, Symbolen, Motiven und Topoi angestellt. Die Auswahl wird mal mehr, mal weniger offensichtlich erscheinen; sie wurde aber niemals rein beliebig getroffen. Vielmehr war bei der Auswahl entscheidend, dass *der Park spricht*. Park Zarjad'e als kulturelles, räumliches Zeichensystem *kommuniziert* und viele seiner expliziten und impliziten Botschaften halten immenses Analysepotenzial bereit.<sup>244</sup> Jedem Analyseabschnitt wurde ein Absatz vorausgestellt, der die *subtextuellen* Projektvorgaben aus den Rahmenbedingungen des Architekturwettbewerbs – entsprechend der fokussierten Bedeutungsebene – aufgreift. Anschließend schmälert sich der analytische Blick und wird auf die einzelnen Mikroanalysen gerichtet.

#### 3.1 Historische und materiell-kulturelle Ebene

Geschichtliche Ereignisse spielen nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum. Geschichte hat einen Ort, Geschichte findet statt.

Karl Schlögel<sup>245</sup>

Die Analyse eines Parkraums sollte wohl immer mit seiner *Verortung* in der Stadt beginnen, um sich dann seines *Ortes* in einer zeitlichen, physischen und symbolischen Tiefendimension anzunehmen – seiner Archäologie. Die Bedeutung der *Lage* des Parkareals, die *Historizität* des Ortes, aber auch der hohe *Wert* des Bau-lands werden bereits in den Rahmenbedingungen hervorgehoben. „New History for the Old City/Old City's New History“ sind zwei der zentralen Slogans in der Wettbewerbsausschreibung. Das historische Erbe genauso wie der umliegende Stadtraum müsse in den Park integriert werden; dabei müsse bedacht werden, dass 30 Prozent der Geländefläche als archäologische Zonen geschützt sind und viele der umliegenden Gebäude zum UNESCO-Weltkulturerbe gehören.<sup>246</sup>

<sup>243</sup> Historisch- und materiell-kulturelle Ebene (III.1.); Naturebene (III.2.); Geistig-kulturelle Ebene (III.3.); Sozial-politische Ebene (III.4.).

<sup>244</sup> Jede der folgenden Mikroanalysen und -studien könnte (und sollte, um den Gegenständen vollends gerecht zu werden) um ein Vielfaches ausführlicher ausfallen. In der vorliegenden Arbeit können sie jedoch aus Platzgründen nur in der hier präsentierten kompakten Form aufgeführt werden.

<sup>245</sup> Schlögel, Karl: Die sowjetische Welt als Museum, in: *Das sowjetische Jahrhundert – Archäologie einer untergegangenen Welt*, Sonderausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2018 (Erstveröffentlichung: C.H. Beck, München 2017), S. 38-58, hier: S. 49.

<sup>246</sup> Request for expression of interest, Themes/Integration (2013), S. 59.

### 3.1.1 *Genius loci* von Zarjad'e

Für die Analyse der historischen und materiell-kulturellen Ebene des Parkraums bietet sich wohl kaum eine Methode besser an, als die *archäologische*, wie sie von Schlögel (2017) in seiner Studie der „sowjetischen Zivilisation“ vorgestellt wird:

[Archäologen] legen Schicht um Schicht frei, bergen die Funde, katalogisieren die Bruchstücke und treffen alle Vorkehrungen für deren Konservierung und spätere Analyse. Der Fund soll ihnen Aufschluss geben über eine Welt, die nicht mehr ist. Die Bruchstücke, die zu lesen und dechiffrieren sie gelernt haben, rekonstruieren ein Abbild, den Text einer vergangenen Epoche. Jedes Fragment hat seine eigene Geschichte, und die Kunst besteht darin, die Fragment zum Sprechen zu bringen.<sup>247</sup>

In den symbolischen und historischen Qualitäten eines Ortes könne sein Geheimnis – sein *genius loci* – erkannt werden. Mit Schlögel kann Zarjad'e also als einer jener Orte bezeichnet werden, an denen sich die geschichtlichen Ereignisse verschiedener Epochen und entsprechend viele Bedeutungsebenen „wie in einem Palimpsest, einem Text, der immer wieder überschrieben wird“,<sup>248</sup> überlagern. Die Moskauer (Haupt-) Stadtgeschichte mehrerer Jahrhunderte hat in unmittelbarer Parkumgebung – in Form des Kreml'-Komplexes, des Roten Platzes und zahlreichen weiteren Landmarken und historischen Objektivierungen – ihre physischen Spuren hinterlassen. Auch im Parkraum selbst können physische Geschichts- oder Erinnerungsspuren ausfindig gemacht werden – besonders deutlich materialisiert in den Gebäuden entlang der historischen Varvarka, weniger oder gar nicht sichtbar in den tieferliegenden Dimensionen seines Ortes.

Laut Goethes Symboltheorie liegt das „symbolische Kapital“ eines Ortes nicht in den Bauten, sondern im Boden. *Raum* und *Ort* unterscheidend und sich auf Goethe beziehend, schreibt Aleida Assmann, dass – sind Räume in ihrer Horizontalen bereits erschlossen – es ihre symbolische Tiefe in der Vertikalen noch zu entdecken gelte.<sup>249</sup> Dem Ort sei eine geheimnisvolle Aura zu eigen, die ergründet werden möchte – und in seiner Tiefendimension sei ihm eine besondere Gedächtniskraft immanent.

Um sich der spezifischen Eigenart des *Ortes* Zarjad'e und seines Potenzials als *Gedächtnisort* anzunähern, gilt es, in seine Tiefenstrukturen vorzudringen. Als eine neue historische Schicht schreibt er sich nicht nur in das Palimpsest des Ortes ein: Während er bestimmte Spuren und Texte überschreibt, werden andere an die Oberfläche befördert – und explizit ausgestellt.

<sup>247</sup> Schlögel 2017: Einleitung: Archäologie einer untergegangenen Welt, S. 38-58, hier: S. 49.

<sup>248</sup> Ebd. S. 49.

<sup>249</sup> Assmann 2018: Das Gedächtnis der Orte, S. 298-342, hier: S: 300.



### 3.1.2 Ex- und implizite Geschichtsschreibung: „Museum und freiem Himmel“

*Geschichte* als Leitmotiv des Parkkonzepts scheint vor dem sich aufdrängenden hybriden Landschaftsdesign im Park Zarjad'e in den Hintergrund zu treten – ein wohldurchdachtes Moment, das bereits in den Richtlinien für ein Parkkonzept angelegt ist. Tatsächlich präsentiert sich die Parklandschaft – auch das ist von den Auftraggebern vorgeschrieben – als „Museum unter freiem Himmel“, in dem das zentrale Ausstellungsobjekt die Stadt selbst ist:

The Park will become an open-air museum of sorts, where the permanent exhibition on show is the city itself. *The buildings immediately surrounding the park area reflect the full spectrum of Russian architecture from the 16th to 20th centuries: a life-size exhibition against a green backdrop. The Park will operate as an introduction to Moscow: the place where one discovers what this city is really about.*<sup>250</sup>

Unter der Überschrift der *Integration* wird das architektonische historische Erbe (die Gebäude entlang der Varvarka, das Reststück der Kitajgorodskaja stena) nicht nur in den Parkraum eingeschlossen, sondern *explizit* ausgestellt – und in einen neuen städteräumlichen Bezug zu ihrer unmittelbaren wie distanzierten Umgebung gesetzt. Auf diese Weise werden bestimmte Bezüge zu sehenswerten Landmarken der urbanen Landschaft Moskaus hervorgehoben – gleichzeitig wird materielle (Stadt-) Geschichte neujustiert und akzentuiert.

Die Varvarka erweist sich als schmeichelhaft in den Park integriertes Zeugnis Moskauer Stadtgeschichte, das einerseits etwaige Zweifel über die *Historizität* des Ortes zu tilgen vermag, andererseits den Park in die auf einer *Kontinuität* der Geschichte basierende offizielle Parkerzählung einordnet. Als Zarjad'e noch kein Park, sondern Brachland war, haben Kuprijanov/Sadovnikova (2009), Autoren einer anthropologischen Studie des alten Zarjad'e, bemerkt: „*Vnešnij oblik Zarjad'ja i Varvarki, kak dvadcat' let nasad, tak i seččas', posle razbora gostinicy, ne ostavljajet nikakich somnenij v istoričnost'i ètovo rajona.*“<sup>251</sup>

Der historische Komplex als materieller Träger von Geschichte wird im Zusammenspiel mit der Parklandschaft neu kontextualisiert. Auf Basis bisher unbekannter Sichtachsen – und im Zusammenspiel mit dem umliegenden Stadtraum – wird eine kontinuierliche Hauptstadtgeschichte formuliert: Sie spannt sich von der Varvarka mit ihrer „Enzyklopädie russischer Architektur“ des 16. bis 18. Jahrhunderts über das Kreml'-Areal, das Rote Platz-Ensemble (Basilius-Kathedrale, GUM, Historisches Museum u.a.) bis hinüber zur Stalin-Schwester an der Kottell'ničeskaja naberežnaja. Doch nur an einem Ort laufen alle Perspektiven zusammen, konzentrieren sich gleichsam zu einem geballten Panoramablick, der alle Blicke *in* die Stadt in den Park zurückzuwerfen scheint: Auf der zentralen

<sup>250</sup> Request for expression of interest, Themes/Integration (2013), S. 59. Hervorhebung: E.B.

<sup>251</sup> Kuprijanov/Sadovnikova 2009, стр. 374.

Aussichtsplattform, „Fliegende Brücke“ genannt, ist man der historisch-symbolischen Stadtkulisse paradoxerweise am nächsten.<sup>252</sup>

Im Park werden in drei als solche ausgezeichneten Museumsräumen Spuren bestimmter Epochen präsentiert: *vor Ort* gefundene archäologische Objekte oder historische Artefakte.<sup>253</sup> Das „interaktive unterirdische Museum“ im südlichen Parkabschnitt zeigt Rückstände der *Velikaja* – als ‚älteste Straße von Moskau‘ ein Zeugnis der frühmittelalterlichen Geschichte des Ortes – neben Reststücken der aus dem 16. Jahrhundert stammenden Stadtmauer *Kitajgorodskaja stena*. Der Alte Englische Hof (*Staryj Angliskyj Dvor*) im historischen Komplex im Parknorden widmet sich dem Lebensalltag englischer Kaufleute in dieser frühesten Niederlassung des 16. bis 19. Jahrhundert sowie den kaufmännischen Beziehungen zwischen England und Russland.<sup>254</sup> Das „Haus der Romanov-Bojaren“ (*Palaty bojar Romanovykh*) ist ein weiteres historisches Element des Varvarka-Komplexes – offiziell kein Parkmuseum, sondern ein Museum der Stadt Moskau – und wirbt für sich als das einzige Museum, in dem die Geschichte des „reichen Bojarentums“ anhand von originalen Objekten des patriarchalen Lebens in der Moskauer Rusl' erzählt wird.<sup>255</sup> An seiner Nord- und Ostfassade sind in den 2000er Jahren zwei steinerne Wappen der Romanov-Dynastie –

<sup>252</sup> Auch das war eine explizite Anforderung an die Architekten: „A viewing point for the surrounding cityscape should become one of the main park attractions. The competition proposals should consider and emphasise the panoramic view that opens from the Park towards the high-rise building at the Kotelnicheskaya Embankment, the Raushshkaya Embankment opposite, the Kremlin and Saint Basil's Cathedral.“ — Request for expression of interest (2013), S. 59.

<sup>253</sup> Die Rahmenbedingungen unterstreichen die Parkfunktion als *Museum* an anderer Stelle erneut, dieses Mal mit einem Akzent auf Ausstellungsräume: „The Park should function as an open-air museum. Using the surrounding world famous architecture and modern media technologies, it should look to *display Moscow's history and architecture* to Muscovites and visitors to the city. Exhibition and performance spaces should also be integrated in the Park. In the warm season, they should open towards the Park.“ — Request for expression of interest, Park Program (2013), S. 65. Hervorhebung: E.B.

<sup>254</sup> Der Alte Englische Hof gilt als einer der ältesten Profanbauten Moskaus: Der Unterbau geht wohl auf das 15. Jh. zurück, die oberen Stockwerke auf das 16. und 17. Jh. 1556 soll Ivan IV. (Groznyj) das Haus dem englischen Unternehmen *Muscovy Company* übergeben haben, es bildete sich ein frühes diplomatisches Zentrum der englisch-russischen Beziehungen. 1649 wurden die englischen „Handelskonkurrenten“ ausgewiesen und das Haus kam zurück in Staatsbesitz, unter Peter dem Großen soll das Gebäude u.a. als Schule für Mathematik genutzt worden sein. Seit 1994 dient das Gebäude als Museum, in dem das englische kaufmännische Leben des 16.-17. Jh. in Moskau beleuchtet wird. — Vgl. *Zaryadye Park* (2020): *Staryj Angliskyj Dvor*.

<sup>255</sup> Der steinerne Keller des Hauses stammt aus dem späten 15. Jh.: Hier soll Nikita Romanovič Jur'eva, Großvater des Zaren Michail Fedorovič Romanov, mit der Nonne Marfa Ivanovna gelebt haben – und der spätere Imperator selbst soll hier geboren worden sein. Als letzterer in den Kreml' hinüber zog, bekam es den Namen „Alter Hof“ und wurde später zu dem Znamenskij-Kloster umfunktioniert. Im 19. Jh. entschied Aleksandr II., in das zu diesem Zeitpunkt schon mehrfach umgebaute Haus ein Museum einzurichten und ordnete seine Rekonstruktion auf seinen Zustand im 17. Jh. an. 1856 eröffnete das Museum „Dom bojar Romanovykh“ erstmals seine Türen. — Vgl. Государственный исторический музей: История музея „Палаты бояр Романовых“, [https://shm.ru/kolleksii-i-muzeynyy-kompleks/museum\\_history/palaty-romanovykh/history/](https://shm.ru/kolleksii-i-muzeynyy-kompleks/museum_history/palaty-romanovykh/history/) (8.10.20).

ein Greifvogel mit Schwert und Schild auf rundem Medaillon – rekonstruiert worden.

### 3.1.3 Transmediale Museumslandschaft: Von „Zeitmaschinen“ und virtuellen Reisen

Im weiter gefassten Ausstellungskonzept, das nicht nur die materiellen Geschichtsträger, sondern ein transmediales, infrastrukturelles Netz aus Parkpavillons programmatisch bespielt, wird die (Hauptstadt-) Geschichte ebenso als Hauptmotiv aufgegriffen; es wird jedoch durch Themenschwerpunkte, die unter der Überschrift „zeitgenössische Kunst“ zusammengefasst werden können, ergänzt.

Am 9. September 2020 wurde Park Zarjad'e drei Jahre alt. Diesem Jubiläum am Tag der Stadt, *Deni' Moskvy*, wurde mit besonderen Veranstaltungsangeboten und einer überarbeiteten Ausstellungslandschaft begegnet: Die „kulturelle Parkschicht“ des Parkraums sei gefestigt worden, verkündet der Parkdirektor Ivan Demidov auf der Parkwebseite.<sup>256</sup> Dabei hebt er die aktualisierte „Ausstellungskontur“ hervor, die sich nun ausgehend vom unterirdischen Museum über das Medienzentrum, die „offenen Landschaftspunkte“, „zeichnenhafte Pavillons“ bis hin zum „Nordtunnel“ erstreckt – einem erst kürzlich zu einer Ausstellungsfläche umfunktionierten technischen Durchgang unter den künstlich angelegten nordischen Höhenlagen des Parks.

Auf die im Medienkomplex<sup>257</sup> befindlichen Objekte soll an dieser Stelle als zentrale, das offizielle Geschichtsnarrativ aufgreifende Parkattraktionen eingegangen werden: die immersive „Zeitmaschine“ (*Mašina Vremeni*), die 3D-Filme „Flug über Moskau“ (*Polët nad Moskvoj*) und „Flug über Russland“ (*Polët nad Rossijej*). Von der Zentrumspektive Moskaus aus überblicken die wichtigsten Landmarken Moskaus bzw. Russlands. Besonderheit der „Zeitmaschine“ (Abb. 39) ist ihre Interaktivität – die Gäste können sich frei im kreisrunden Kinosaal bewegen, während sie das immersive 3D-Panorama an zentrale Schauplätze der russischen Geschichte versetzt. In einem Blockbuster-artigen, aufwendig produzierten Kostümfilm wird die offizielle Hauptstadterzählung in einer Aneinanderreihung von Siegen und Erfolgsgeschichten visuell dargestellt: Von der Entstehung des Kreml's und des Rajons Zarjad'e über die Rückkehr des Großfürsten Dmitrij Donskoj und Napoleons Blick auf das brennende Moskau, den Bau der Metro und der Stalin-Schwester bis hin zur Gründung des zeitgenössischen Parks Zarjad'e:

<sup>256</sup> Zaryadye Park (2020): „Зарядью“ три года: принимаем поздравления!, 9.9.20, <https://www.zaryadyepark.ru/news/zaryadyu-tri-goda-prinimaem-pozdravleniya/> (1.10.20).

<sup>257</sup> Die beiden führenden Unternehmen „Dynamic Attractions“ (Kanada) und „KRAFTWERK“ (Österreich), wenn es um „fliegende Theater“ und immersive, audiovisuelle Attraktionen geht, haben den Medienkomplex im ParkZarjad'e gebaut; das russische Medienunternehmen „Red Square GC“ hat das Filmmaterial geliefert.

Nastol'ko masštabnych mul'timedijnych panoram ešče ne bylo c Rossij, i pervym ee vidjat imenno gosti parka. Po zalu možno svobodno peremeščat'sja, čto pozvoljaet počuvstvovat' sebja neposrednikom važejšich dlja Rossii istoričeskich sobytij.<sup>258</sup>

Im „Flug über Moskau“ werden die aus Perspektive der Parkinstitution wichtigsten, größtenteils historischen Sehenswürdigkeiten der Hauptstadt überflogen:

Vperedi memorial Velikoj Otečestvennoj vojny – Park Pobedy, Triumfal'naja – simbol pobedy Rossii v 1812 godu, Krymskij most – pervyj bol'seproletnyj podvesnoj most v Rossii i Chram Christa Spasitelja – glavnyj sobor Russkoj pravoslavnoj cerkvi.<sup>259</sup>

Der achtminütige 3D-Film, für den ein Kamerateam fünfzig Stunden Bildmaterial produziert haben soll, feierte am 9. September 2017 – am Tag der Parkeröffnung – seine Premiere. Die Besucher\*innen nehmen Platz auf Flugzeug-ähnlichen Sitzen, umgeben von einer dreizehn Meter hohen Bildschirm-Semisphäre. Wind-, Wasser- und Geruchsgeneratoren sowie eine sich von den Füßen der Besucher lösende Plattform machen den simulierten Flug über die Sehenswürdigkeiten der zeichenhaften Stadtlandschaft zu einem real-illusionistischen, alle Sinne ansprechenden immersiven Erlebnis.

Auch der „Flug über Russland“ (Abb. 40), seit November 2018 im Parkprogramm, fährt alle Mittel der Neuen Technologien auf und präsentiert einen virtuellen Flug über verschiedene russische Landschaftszonen – atemberaubende Felsformationen in der Republik Komi, den Naturpark Lena-Säulen (*Lenskije stolby*) in der fernöstlichen Republik Sacha, Jakutien, oder den Sajano-Shušenskaja-Staudamm (das „stärkste Elektrizitätswerk Russlands“).

### 3.1.4 Geschichte als Kontinuum: Park- als „sowjetische“ Museumslandschaft

Das im Park Zarjad'e verfolgte Ausstellungskonzept ruft Parallelen zu einem anderen, in Moskau erprobten Museumstypus wach. Eines der Hauptmerkmale des Museums sowjetischer Prägung sei seine Eigenschaft, Lernort zu sein – ihm sei ein Hang zum *Materiellen*, *Gegenständlichen* und *Konkreten* sowie ein „Bemühen um atmosphärische Rekonstruktion“<sup>260</sup> einer bestimmten Zeit eigen, schreibt Schlögel (2017):

Museen waren mehr als anderswo pädagogische und moralische Veranstaltungen. Der Besucher war nicht sich selbst überlassen,

<sup>258</sup> Zaryadye Park (2020), *Mašina Vremeni*.

<sup>259</sup> Ebd. *Polët nad Moskvovj*.

<sup>260</sup> Vgl. ebd. S. 46.

sondern wurde gleichsam an die Hand genommen und erhielt sanftes Geleit.<sup>261</sup>

Ausstellungen in sowjetischen Museen folgten „plausiblen Narrativen“ und strebten nach einer „Kontinuität des Wissens und der Tradition“, so Schlögel.<sup>262</sup> Als Standard-Narrativ habe sich seit den 1930er Jahren eine von unliebsamen historischen Momenten bereinigte Fortschrittserzählung herausgebildet, die es Museen nach dem Fall des Sowjetimperiums sowohl in Russland, als auch in den ehemaligen Republiken erschwert habe, ein „neues, nichtideologisches und nicht mythisches Narrativ“<sup>263</sup> zu formulieren.<sup>264</sup>

Eine in der Sowjetunion häufig anzutreffende Museumsattraktion ist das *Diorama*: ein Panorama-Bildtheater, das die Bildtechniken der ‚alten Welt‘ vor dem Massenspektakel des 20. Jahrhunderts in seiner Form vereint.<sup>265</sup> Mit dem Diorama, das für gewöhnlich historische Großereignisse in analoger Dreidimensionalität in einen Saal bringt, habe sich der sowjetische Traum „von einer *histoire totale*“, in der nicht nur eine Perspektive, sondern viele totale Perspektiven nebeneinander stehen und „in der alle Register der Wahrnehmung in Bewegung gesetzt werden“, verwirklicht, so Schlögel.<sup>266</sup> Die Wirkung dieser „eigentümlichen Häuser der Geschichte“ bezeichnet er als „Diorama-Effekt“:

Der Besucher kann sich um 360 Grad drehen, er findet sich im Mittelpunkt eines Raumes, in dem sich ein Geschehen abspielt, das sich von ihm in größter und faszinierender Detailliertheit darbietet und doch so weit vom Betrachter entfernt ist, dass er den Eindruck hat, in eine weite Ebene, ein weites Gelände hinauszublicken.<sup>267</sup>

Das Bildmedium Diorama als auch Park Zarjad'e zeichnen sich dadurch aus, einen kontinuierlichen Rundum-Blick auf ein detailliert dargestelltes Panorama zu gewähren. In dieser Hinsicht verwandelt sich das Moskauer Stadtpanorama in ein realillusionistisches, narratives Gemälde, in dem sich die Parklandschaft als geeignete Kulisse für das Sujet, das *historische* Ereignis erweist. Auch die „Zeitmaschine“ macht eindrücklich von dem „Diorama-Effekt“ Gebrauch – diese multimediale Attraktion, in welcher der Effekt des bewegten Bildes hinzukommt,

<sup>261</sup> Ebd. S. 46.

<sup>262</sup> Vgl. Schlögel 2017, S. 43 f.

<sup>263</sup> Ebd. S. 45.

<sup>264</sup> Trotzdem dürfe man das sowjetische Museum nicht als „bloße Indoktrinations- und Propaganda-Einrichtungen“ abtun; es sollte auch als eine „Leistung *sui generis*“ angesehen werden, in der sich vieles vom „Geiste der Aufklärung“ des 19. Jh. wiederfinde. – Vgl. ebd. S. 45.

<sup>265</sup> Vgl. ebd. S. 436.

<sup>266</sup> Schlögel 2018, S. 438 f.

<sup>267</sup> Ebd. S. 438.

übertrifft die Eigenart des Dioramas, nur *einen* historischen Moment visuell festhalten zu können.<sup>268</sup>

Zarjad'e überträgt die beschränkte Schaukasten-Ordnung des sowjetischen Dioramas in eine neue, *realräumliche* wie *transmediale* Dimension. Wenn Schlögel zu bedenken gibt, das Diorama würde es im digitalen Zeitalter der 3D-Animationen schwer haben, scheint Park Zarjad'e das Gegenteil beweisen zu wollen.<sup>269</sup> Im 21. Jahrhundert scheint sich vielmehr eine Sehnsucht nach neuen Perspektiven, historischem und realillusionistischem Raumerleben – in den analogen Panoramakästen des 19. Jahrhunderts bereits angelegt – zu artikulieren: Mit den Mitteln *Neuer Medien*, die simulierte Flüge und virtuelle „Zeitmaschinen“ erst ermöglichen, werden die Eigenschaften des analogen Dioramas um ein Vielfaches multipliziert.<sup>270</sup>

### 3.1.5 Mythologisierung von Stadtgeschichte: Parkmuseum als Semiosphäre

Die Stadt als semiotischer Mechanismus gebiert seine eigene Vergangenheit, um „sie quasi synchron neben die Gegenwart“ zu stellen, schreibt Lotman.<sup>271</sup> In der Institution des Museums materialisiert sich diese Gleichzeitigkeit von Geschichte bildhaft. So ist es gerade der Raum des Museums, den Lotman als Bild der Semiosphäre anführt – als Modell für ein einheitliches Weltbild:

Als Beispiel für eine einheitliche Welt im synchronen Schritt können wir uns einen Saal im Museum vorstellen, wo in verschiedenen Vitrinen Exponate aus unterschiedlichen Epochen ausgestellt sind, dazu Schilder in bekannten und unbekannt Sprachen, Legenden, erklärende Begleittexte zur Ausstellung, Vorschläge für Rundgänge sowie Verhaltensregeln für die Besucher. Bevölkern wir diesen Saal noch mit Kunsthistorikern, die Führungen anbieten, und mit Besuchern, und denken wir uns das Ganze als einen zusammenhängenden Mechanismus (was es in gewissem Sinn auch ist). Das Ergebnis ist das Bild einer Semiosphäre.<sup>272</sup>

<sup>268</sup> In Moskau können Großdioramen beispielsweise im Museum des Großen Vaterländischen Krieges im Siegespark (*Park pobjedy*) besucht werden, welche Schauplätze des Krieges aufleben lassen: die Verteidigung Moskaus 1941, die Schlacht von Stalingrad, die Leningrader Blockade oder auch der „Sturm auf Berlin“ im Frühjahr 1945. – Vgl. Schlögel 2018, S. 436.

<sup>269</sup> Vgl. ebd. S. 441.

<sup>270</sup> Ein gründlicher historisierender Vergleich zwischen den besprochenen immersiven Parkattraktionen und dem Diorama kann hier nicht geboten werden, stellt aber sicherlich einen interessanten (möglicherweise eher in den Bereich der Kunst- und Bildgeschichte als den der Literaturwissenschaft fallenden) Forschungsgegenstand dar.

<sup>271</sup> Lotman 2017, S. 276.

<sup>272</sup> Ebd., S. 168.

Die offizielle Parkerzählung bemüht sich um eine einheitliche Geschichtsnarration – dabei wird, um die historischen Ereignisse und Jahreszahlen herum, ein *mythisches Narrativ* mit der Stadtgründung als einem Schlüsselereignis der Geschichte gestrickt. Die Parkgeschichte als „historisches Ereignis“ wird in dieses zentrifugale Hauptstadtnarrativ eingefädelt. Denn „ohne Geschichte gibt es kein funktionierendes semiotisches System“<sup>273</sup> – so Lotman in Bezug auf das künstlich entstandene, „geschichtslose“ St. Petersburg. Die aus diesem Anspruch auf Außergeschichtlichkeit erwachsene semiotische Lücke werde erst durch den Petersburger *Mythos* wieder mit Bedeutung gefüllt.<sup>274</sup>

In Moskau, ihrem Selbstverständnis als ‚Mutter‘ oder ‚Herz‘ Russlands nach eine genuin *geschichtliche* Stadt, muss diese semiotische (historische) Leerstelle nicht gefüllt werden; der Mythos kann hier an einem anderen Punkt verortet werden. Wenn der Mythos als zentraler textbildender Mechanismus in Moskau zum Einsatz kommt, dann an jener Stelle, wo es zur Nacherzählung oder Rekonstruktion der eigenen, absolut gesetzten Gründungsgeschichte kommt. Das offizielle, auf Kontinuität beharrende Geschichtsnarrativ der Parkinstitution kann, so scheint es, als prägnantes Beispiel für eine solche narrative *Mythologisierung von Stadtgeschichte* betrachtet werden.

Nun sind es in Städten oftmals die Museumsinstitutionen, die als Orte der Narration fungieren – sie sammeln historische Artefakte, lagern und stellen sie aus. Während eine bestimmte Auswahl an Geschichtsspuren im Parkraum gesichert und explizit ausgestellt werden, rücken andere in den Hinter- oder Untergrund – und damit in Vergessenheit. Sie werden aus der offiziellen Geschichtserzählung ausgeklammert und im wahrsten Sinne des Wortes *überbaut*. Spuren, die im Parkraum materiell anwesend sind, aber tief in den Erdschichten des Parks verborgen und damit unsichtbar, sind Überreste der neuesten Geschichte: der Baugrund der nicht realisierten achten „Schwester“ und Fundamentrückstände des Hotels Rossija. Park Zarjad'e hat sie sich – im wahrsten Sinne des Wortes – *einverleibt*.

---

<sup>273</sup> Ebd. S. 276.

<sup>274</sup> Vgl. ebd. S. 277.

### 3.2 Naturebene

The greenery should be the superior element both in literal and figurative sense.<sup>275</sup>

Es wurde bereits mehrfach erwähnt: Das Parkkonzept wird getragen von einem *Landschaftskonzept*, das die Parktopographie in ein begehbares Miniaturbild Russlands verwandelt. *Natur* in die *Stadt* zu holen, die Peripherie ins Zentrum, „eine grüne Alternative zum Roten Platz“<sup>276</sup> zu schaffen – keinen geringeren Anspruch verfolgten die Parkinitiatoren.<sup>277</sup> Den Rahmenbedingungen zufolge sollte der Projektentwurf für einen Park ein in Zonen unterteiltes „Landschaftsdesign“ beinhalten; das Konsortium um das New Yorker Architekturbüro DS+R präsentierte einen Projektentwurf, der mit den Begriffen ‚wilder Urbanismus‘ und ‚hybride Landschaft‘ ein den Anforderungen entsprechendes konzeptionelles Gerüst mitlieferte.<sup>278</sup>

#### 3.2.1 Einführendes zum Naturbegriff

Scheinbar gegensätzliche Entitäten vereinen sich im Natur- und Landschaftskonzept des zeitgenössischen Zarjad'e – der Park will ein „Naturreservat“ in der Stadt sein, ein Ausschnitt der *Peripherie* im urbanen *Zentrum*, *Architektur* und doch *Natur*. Im Motiv der künstlichen Landschaft tritt eine Verschränkung der zumeist dualistisch, in Opposition zueinander gedachten kulturgeschichtlichen Konzepte *Natur* und *Kultur* hervor. Während beispielsweise Lichačev den Garten als einen klar von der Stadt getrennten Raum betrachtet und die poetische Gartenkunst der rationalisierenden Architektur gegenübergestellt hatte, erweisen sich im Parkraum von Zarjad'e jene widerstreitenden Größen als eigentümlich miteinander verschränkt.

In seiner Darstellung der Pluralität des Naturbegriffs, den er im Verhältnis zur Kultur nachzeichnet, schreibt Schiemann (2004), sprachlich könne eine Natur ohne Kultur, jedoch keine Kultur ohne Natur vorgestellt werden.<sup>279</sup> „Kultur geht kontinuierlich und historisch irreversibel aus Natur hervor und bleibt auf Natur

<sup>275</sup> Request for expression of interest, Park Program (2013), S. 64.

<sup>276</sup> „A Green Alternative to the Red Square“ — Request for expression of interest (2013), S. 29.

<sup>277</sup> „[Б]ольшая роль здесь отдана природе: в первую очередь, ‚Зарядье‘ — это место, где горожане могут отдохнуть от ритма мегаполиса среди деревьев и растений. Все культурно-развлекательные объекты и новые технологии деликатно интегрированы в ландшафт. Холмы и низины покрыты лесом, степными ландшафтами и пойменными лугами, которые воссоздают разные природные зоны страны, от Крайнего Севера до степных районов.“ — Zaryadye Park (2020), O projekte, <https://www.zaryadyepark.ru/about/> (1.10.20).

<sup>278</sup> Diller Scofidio + Renfro: Project: Zaryadye Park (2013), <https://dsrny.com/project/zaryadyepark> (10.10.20).

<sup>279</sup> Schiemann, Gregor: Natur: Kultur und ihr Anderes, in: Jäger/Liebsch (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2004, S. 60-75, hier: S. 60.



angewiesen. [...] Natur gehört zu dem, was bleibt und sich nicht selbst vernichtet.“<sup>280</sup> Naturbegriffe bedienten sich in besonderem Maße traditioneller Semantiken. Im Falle des Parkobjekts scheint sich Natur in ihrem Verhältnis zur Technik im aristotelischen Sinne ebenso zu artikulieren, wie sich das Verhältnis zwischen Natur und Geschichte, wie von Rousseau formuliert, abzeichnet. Wenn eine hybride Mischform aus Natur und Kultur erkannt werden kann, so bleiben jene widerstreitenden Begriffe doch als solche erkennbar: Sie können „als polare Extreme eines Feldes von Mischungszuständen“ verstanden – und als solche untersucht werden.<sup>281</sup>

### 3.2.2 Peripherie und Zentrum: Natur im Zentrum der Semiosphäre

Es bietet sich an, die Naturebene des Parkobjekts auf seine (Text-)Funktion im Raum der Kultur mit Lotmans Kultur- und Textverständnis abzugleichen – baut letzteres doch auf einem *binären* Grundverständnis auf. *Kultur* wird einer *Nicht-Kultur* gegenübergestellt, genauso wie *Texte* von *Nicht-Texten* unterschieden werden. Konstitutiver Bestandteil dieses auf Binaritäten beruhenden Modells ist das sich im Verhältnis Park—Moskau bzw. Park—Russland artikulierende Oppositionspaar *Zentrum—Peripherie* als zentrale Denkfigur: Als ‚kulturell‘ bestimmte Texte zirkulieren im Zentrum, während periphere Texte (noch) nicht der kulturellen Sphäre zugerechnet werden.<sup>282</sup>

Hinzu kommt, dass der Parkraum als räumliches semiotisches Kulturmodell – unterstützt von seiner prägnanten räumlichen Verortung um Stadtkern – als der Kultur zugehörig und damit als *zentral* gedacht wird, wenn er sich auch in seinem Inneren als heterogener, vielsprachiger Textraum darstellt. Im Zentrum, so Lotman, ist die *Selbstorganisation* der Kultur am größten – hier werden von der Kultur kanonisierte Texte produziert, hier vollzieht sich der komplexe semiotische Prozess der kulturellen *Selbstbeschreibung*. Von außen kommende, periphere Texte können auf diese Prozesse einwirken und unter bestimmten Umständen in den Kreis der kulturellen Texte aufgenommen werden.

Landschaft als eine dominante Textebene schreibt sich im Parkraum artifiziell, aber visuell ausdrucksstark in die *zentrale* Stadtlandschaft ein. Als ‚wild‘ gekennzeichnete, künstliche Natur wird, den ‚echten‘ Reichtum russischer Natur modellierend, in das historische Zentrum übersetzt, ohne aber dessen kulturelle Organisiertheit tatsächlich anzugreifen. Auch die organisch geformten und mit der Landschaft verwachsenen Architekturen drängen sich dem Zentrum nicht auf, sondern treten vor dem symbolischen Kulturerbe der historischen Gebäude bereitwillig zurück. Es ist eine gegenseitige, in urbanen Zentren des 21. Jahrhunderts nicht unbekannte Annäherung: Dem kulturellen Zentrum wird der Anschein einer ‚peripheren Natürlichkeit‘ verliehen, während Natur – in den *technolog-*

<sup>280</sup> Schiemann 2004, S. 60.

<sup>281</sup> Vgl. ebd. S. 61.

<sup>282</sup> Vgl. Lotman 1977, S. 150.

sierten, kultivierten Raum des Zentrums aufgenommen – der organisierenden Kraft der Kultur anheimfällt.

Wenn Kultur nun immer auch der Natur als einer kontinuierlichen, archaischen Entität bedarf, wie Schiemannt formuliert, dann wird eine mögliche Funktion der Landschafts- bzw. Naturebene im Park ersichtlich: Als Zeichen des kontinuierlichen und Ursprünglichen wird ihr eine die Kultur *legitimierende* Funktion zuteil. *Natur* stellt sich im Park als eine geeignete, die *Kultur* – in diesem Falle ist mit Kultur explizit die offizielle Parkerzählung gemeint – tragende Kulisse dar. Um die Funktion dieses hybriden Naturkonzepts in die russische Kulturgeschichte einzuordnen, soll es im Folgenden anhand eines – wenn auch dualistischen – Kulturmodells typologisiert werden.

### 3.2.3 „Negation der Negation“: Geschichte im grünen Mantel der Innovation

Lotman/Uspenskij (1977) haben gezeigt, dass im Laufe der russischen Kulturgeschichte archaische Wertvorstellungen – dazu zählen sie auch das Bild der *Natur* bzw. des weiten russischen Lands – immer wieder neue oppositionelle Beziehungen mit axiologischen Konzepten späterer Kulturepochen eingegangen sind.<sup>283</sup> Eine zyklische Hinwendung zum *Alten* im Laufe der russischen Kulturgeschichte sei u.a. mit einer Mystifizierung der Natur oder des geografischen Raums Russlands einhergegangen.<sup>284</sup>

Es lohnt, die Konzepte *Alt—Neu* als grundlegende Opposition der Wertstruktur der russischen Kulturgeschichte in einen Bezug zu den oben angeführten Gegenüberstellungen von *Natur – Kultur* sowie *Peripherie – Zentrum* zu setzen.<sup>285</sup> Anhand des Bildes eines russischen geografischen Raums<sup>286</sup> zeigen die Autoren, dass sich archaische Axiome *kontinuierlich* durch die Kulturgeschichte Russlands ziehen, wenngleich oftmals im Deckmantel einer *neuen* Form. So dominiere etwa in der als *neu* bewerteten nachpetrinischen Kultur eine mittelalterliche, religiös-

<sup>283</sup> Vgl. Lotman/Uspenskij 1977, S. 2-4.

<sup>284</sup> Z.B. war das späte Mittelalter von einer Gegenüberstellung der göttlichen und der menschlichen Welt geprägt, wobei die Figur der Natur für das Schöne und Gute, die zivilisatorische, menschliche Welt dagegen für Zerfall stand. Die in mittelalterlichen Heldenliedern des 17. Jh. gebräuchliche Metapher der Enge (*tesnota*) – im Gegensatz zur räumlichen Weite (*prostor*) – basiere auf einer „Gegenüberstellung des durch die Gutsbesitzer besetzten Landes in den Zentralgebieten Rußlands und der Weite der „Niemand“-Länder und -Gewässer in den unbekannt ferneren Grenzgebieten“, schreiben die Autoren. Sie führen eine mittelalterliche Byline an, an welcher sie diese Opposition festmachen (*Drevnie rossijskie stichotvorenija, sobrannye Kiršeu Danilovym*, Moskva/Leningrad 1958, S. 181 f. u. 409). – Vgl. ebd. S. 19.

<sup>285</sup> Die Taufe der Rus' im Jahre 988 durch den Großfürsten Vladimir sei als Beginn einer neuen, vielversprechenden Zeit gewertet worden – dem *neuen* christlichen Russland stellte man das Kontrastbild der *alten* Rus' gegenüber. – Vgl. ebd. S. 4 f.

<sup>286</sup> *Russland* als Konzept geht zurück auf das 9. Jahrhundert, als sich das Vielvölkerreich der Kiewer Rus' über das Gebiet der heutigen Staaten Russland, Weißrussland und Ukraine ausbreitete. Mit Etablierung der nördlichen Rus' trat Moskau als kulturelles, politisches Zentrum hervor – und gilt seither als „Wiege“ des zentralisierten Staates. – Vgl. Marshall, Tim: *Russland*, in: *Die Macht der Geographie*, dtv, München 2017 (4. Auflage), S. 15-46, hier: S. 21.

ethische – und damit als *alt* markierte – Vorstellung des geografischen Raums.<sup>287</sup> Archaische semantische Parameter werden aktualisiert und gleiche Begriffe mit neuem Inhalt besetzt: Hinter diesem Prozess einer „*Transformation des Alten*“,<sup>288</sup> einer zyklischen „*Negation der Negation*“ verbirgt sich ein im geschichtsphilosophischen Diskurs des 19. Jahrhunderts häufig thematisiertes Motiv, wonach sich die „prinzipielle Polarität“ der kulturellen Entwicklung Russlands in die Vorstellung von einer *Kontinuität* oder *Einheitlichkeit* der russischen Kulturgeschichte kehrt.<sup>289</sup> „Gerade in den Veränderungen tritt das Unveränderliche zutage [...]“.<sup>290</sup>

Boris Groys (1995) bezieht sich auf Lotman/Uspenskij, wenn er das Prinzip der „doppelten Negation“ in einer weiteren Phase der russischen Kulturgeschichte ausmacht – am Übergang vom künstlerisch-ästhetischen Projekt der russischen Avantgarde zum Sozialismus; oder, mit Vladimir Papernyj (2011) ausgedrückt, von *K1* zu *K2*.<sup>291</sup> Die Avantgarde habe das *Alte* im Zuge ihrer Proklamation des *Neuanfangs* schlicht negiert, während der Künstler-Demiurg des sozialistischen Realismus eine ironische *Negation der Negation* der abzubildenden Realität geschaffen habe.<sup>292</sup>

Richten wir den Blick zurück auf das Parkobjekt, so scheint hier ebenso ein Fall jener hybriden „Transformation des Alten“ vorzuliegen. Während er nämlich im Zeichen der *Innovation* den Stempel der *Neuheit* für sich beansprucht, rekurriert er tatsächlich auf eine positivistisch ausgelegte, archaische Vergangenheit. Er lässt das *Alte* in Form einer kontinuierlichen Geschichtsschreibung in einem *neuen, grünen* Mantel aufleben. Hierbei ist es bezeichnend, dass Natur als doppeltes Sinnbild fungiert: Einerseits ist ihr weiterhin die Bedeutung als mystische, ursprüngliche und von Kultur unberührte Größe immanent; andererseits – in ihrer im Park kultivierten, technizistischen Form – wird sie doch als gebändigt, von einer zukunftsweisenden *Innovation* kontrolliert präsentiert.

In ihrer semantischen Biegsamkeit bietet sich *Bild* wie Substanz der *natürlichen Landschaft* als Bedeutungsträger an, um eine *revisionistische* und gleichzeitig *innovative* Botschaft zu übermitteln. Im Park ist jene charakteristische „doppelte Negation“ zu beobachten, welche die Oppositionspaare aktualisiert und in die hybride Vorstellung einer kontinuierlich verlaufenden russischen Kulturgeschichte übersetzt.

<sup>287</sup> Dem geographischen Raum Russlands seien im Mittelalter dualistische Attribute wie *heidnisch—heilig* bzw. *sündig—gnädig* zugesprochen worden; er sei mystifiziert worden. — Vgl. ebd. S. 35 f.

<sup>288</sup> Vgl. ebd. S. 3.

<sup>289</sup> *Kontinuierlich* sei auch die Europäisierung durch Peter I. verlaufen: Diese habe „die archaischen Züge in der russischen Kultur verstärkt“ und das 18. Jh. sei, „entgegen der herrschenden oberflächlichen Vorstellung, ganz organisch mit der russischen Kultur als solcher verbunden.“ — Vgl. ebd. S. 34 f.

<sup>290</sup> Ebd. S. 4.

<sup>291</sup> Паперный, В.: *Культура Два*, Новое литературное обозрение (3-е изд.), 2011.

<sup>292</sup> Vgl. Groys 1995: Einführung, S. 7-19, hier: S. 57.

### 3.3 Geistig-kulturelle Ebene

The park that will be built here will project an entirely new image of Moscow and Russia upon the world.<sup>293</sup>

Park Zarjad'e wird als „Symbol“<sup>294</sup> des zeitgenössischen Moskaus beworben, das auf nationaler wie internationaler Ebene seine Wirkung entfalten soll; die zentrale Attraktion „Fliegende Brücke“ wurde zum neuen Wahrzeichen der Hauptstadt ernannt – ihr Bild zierte bereits seit 2017 eine neue russische Briefmarke (Abb. 1 – auf dem Titel).

*Bilder* sind konstitutiver Bestandteil des Parktexts – sie ziehen sich als *implizite* Zeichen durch den Parkraum, stehen mit den Zeichen des Stadtraums in einer diskursiven Beziehung. Wenngleich das visuell prägnanteste Bild – das Bild der russischen *Landschaft* – bereits betrachtet worden ist, sollen im folgenden Abschnitt Moskau- und Russlandbilder im Vordergrund stehen: Bilder, die die Hauptstadt von sich produziert, die ihr zugeschrieben worden sind, die mit dem neuen Parkbild hinzugekommen sind. Schließlich soll das Potenzial des Parks hervorgehoben werden, selbst als Generator neuer Bilder zu fungieren.

#### 3.3.1 Hauptstadtsemantik: *Topos* Moskau

Im Laufe ihrer paradigmatischen kulturgeschichtlichen Entwicklung hat Moskau immer wieder das ‚Gesicht‘ gewechselt, stand als geistig-religiöses, machtpolitisches Zentrum Russlands im Mittelpunkt der kulturellen Selbst- und Fremdbeschreibung – auch dann noch, als St. Petersburg übergangsweise der Hauptstadttitel übertragen wurde.<sup>295</sup> Als kulturgeschichtliches Symbol stellt Moskau gewissermaßen ein *Idealbild* des russischen Staats, ein „Modell des Universums“ dar, während sich St. Petersburg als ihr spiegelverkehrtes Gegenstück erweist.<sup>296</sup>

Im Zentrum der radial strukturierten Hauptstadt konzentrieren sich im kulturellen Gedächtnis fest verankerte, kanonisierte *Bilder* und *Vorstellungen*, die Moskau als kulturelles, geistliches und politisches Machtzentrum seit ihrer Grün-

<sup>293</sup> Request for expression of interest (2013), S. 10.

<sup>294</sup> „Сегодня ‚Зарядье‘ — городская достопримечательность, притягивающая туристов со всего мира, символ современной Москвы — комфортного и безопасного мегаполиса мирового значения.“ — Zaryadye Park (2020): О проекте.

<sup>295</sup> Vgl. zur Idee Moskaus als religiöse und politische Zentrumstadt bzw. als *Drittes Rom*: Uspenskij/Lotman: Otvuki kontseptsii „Moskva—Tretij Rim“ v ideologii Petra Pervogo (K probleme srednevekovoj traditsii s kul'ture barokko), in: Uspenskij, B.A.: Semiotika istorii. Semiotika kul'tury, Izbrannye trudy (tom 1), Izgatel'stvo Gnozis, 1994, S. 60-74.

<sup>296</sup> Die sich im Gegensatz zwischen den „beiden“ russischen Hauptstädten artikulierende dualistische Struktur des Systems der russischen Kultur (Lotman/Uspenskij 1977) spiegelt sich auch im *Stadtbild* bzw. -text des zeitgenössischen Moskaus wider: so sind zentrale kulturelle Oppositionen, wie etwa *Alt—Neu* oder *Zentrum—Peripherie*, ebenso relevant für Lotmans Konzept der Semiosphäre – und können für die Untersuchung des Parks fruchtbar gemacht werden. — Vgl. Lotman 2010, S. 276.

dung Mitte des 12. Jahrhunderts von sich generiert hat – oder die ihr zugeschrieben worden sind.<sup>297</sup>

Moskau stehe metonymisch für ein ganzes Imperium und könne den „klassischen Zentrumsstädten“ zugeordnet werden, schreiben Grob/Horber (2015) in ihrer Untersuchung der Stadtsemantik Moskaus.<sup>298</sup> In der Stadtbegrenzung Moskaus manifestiere sich eine doppelte Wahrnehmungslinie: eine von *außen* her angetragene symbolisierende und eine von *innen* her artikulierte, raum- und menschenbezogene.<sup>299</sup> Die realräumliche Stadt werde von ihrer eigenen Symbolik – von Bildern, Legenden und Mythen – dominiert und geradezu überlagert; selbst die Legenden um die Stadtgründung Moskaus, in denen das Jahr 1147 als Gründungsjahr hervorgehoben wird, seien nur ein Beleg dafür.<sup>300</sup>

Katerina Clark (2011) hat die *Zeichenhaftigkeit* des sowjetisch-sozialistischen *Neuen Moskaus* resp. „Vierten Roms“ thematisiert. Allein die Geografie des Stadtraums – seine Straßen, Plätze, Statuen – habe eine symbiotische Fusion von „Literatur und Ideologie, Kunst und Politik“ ausgerufen: Moskau sei eine „belesene Stadt“, so Clark.<sup>301</sup>

Park Zarjad'e schreibt sich in dieses semantische Feld Moskaus ein; dieser Akt des zeichenhaften *Einschreibens* kann bereits als kommunikative Intervention bzw. Operation betrachtet werden. Lotman zufolge sind Stadtsemantiken das Ergebnis kultureller Selbstbeschreibung – eines spannungsvollen Wechselspiels zwischen *Innen* und *Außen*, zwischen dominierender und angrenzender Semiosphäre.<sup>302</sup> Park Zarjad'e als Semiosphäre steht in regem symbiotischen Austausch zu angrenzenden Semiosphären; doch ist es auch seine herausgestellte Lage im zeichenhaften, kulturellen Stadtraum, die *spricht*: Der semiotische Raum, in den Park Zarjad'e eingebettet ist, wirkt in gleichen Maße auf ihn ein wie umgekehrt: sein semiotisches urbanes Umfeld setzt Bedingungen, wie er selbst auf seine Umgebung Einfluss nehmen kann – und wie nicht.

<sup>297</sup> Vgl. Klotchkov 2006, S. 62.

<sup>298</sup> Vgl. Grob, Thomas/Horber, Sabina (Hrsg.): Moskau – Metropole zwischen Kultur und Macht – Eine Einleitung, in: *Metropole zwischen Kultur und Macht*, Böhlau, Köln 2015, S. 9-24, hier: S. 9.

<sup>299</sup> Ausländische Baumeister sahen in Moskau oftmals eine „neu zu füllende Leere“, während von innen her eine Tradition der Rekonstruktion des Stadtraums bzw. einer Umstrukturierung bestehender Strukturen unter neuen Vorzeichen gepflegt wurde – dieses Prinzip kann deutlich in den Plänen zur Umgestaltung Moskaus der 1930er Jahre, aber auch in den jüngsten städtebaulichen Entwicklungen festgemacht werden. – Vgl. Grob/Horber, S. 15.

<sup>300</sup> Moskau als „Symbolstadt“ konstituiere sich aus Symbolen, die ihr durch semantische Operationen – politische Metonymisierungen, Stadtplanung, Kunst, Architektur, aufgrund seiner Geographie – zugeschrieben worden seien. Mit Moskaus Anspruch, als „Zentrumsstadt“ agieren zu wollen, manifestiere sich im Umkehrschluss die Bedeutungslosigkeit des Ortes. – Vgl. ebd. S. 9 f.

<sup>301</sup> Clark 2011, S. 78.

<sup>302</sup> Lotman bezeichnet die Selbstbeschreibung als wesentliches Merkmal einer Kultur: *Semantisiert* werde eine Stadt erst durch ihre kulturelle Selbstbeschreibung, in Form von verschiedensten Arten von Text (Chroniken, literarische, künstlerische, städtebauliche Zeugnisse etc.) – konstitutiver Bestandteil dieser kulturellen Textproduktion sei der „Blick von Außen“. – Vgl. Lotman 2010: Erster Teil: Der Text als sinngenerierender Mechanismus/Das Symbol im System der Kultur, S. 19-162.

### 3.3.2 „Zarjad’e-Effekt“: Virtuelle neue Bilder durch Partizipation

So werden die neuen Sichtachsen und visuellen Bezüge, die sich den Besucher\*innen im Park eröffnen, schon in den Rahmenbedingungen (aber auch auf der offiziellen Parkwebseite, in Kommentaren der Architekten und Parkinitiatoren) ausdrücklich hervorgehoben. Betont wird die Interaktion mit den „bekanntesten Bildern“ des historischen Stadtzentrums, worauf das Parkdesign mit einem System aus Aussichtspunkten zu reagieren habe:

The competition projects must also consider the visual aspects of the area. The demolishing of Zaryadye’s historical buildings has opened a clear sightline towards the Kremlin and the Vasilyevsky Spusk, which has become one of the most famous images of Moscow. As such, the heights of the Park terraces should not exceed 10m, except from the small area of ‘visual silence’ in the eastern part of the Park. [...] The landscape design should also include a system of viewing points, offering the best views of Moscow. They should be connected by a single continuous route, which could be a maze.<sup>303</sup>

Mit der „Fliegenden Brücke“ wurde im Park Zarjad'e eine Aussichtsplattform realisiert, die auf diese Forderung eingeht: Hier steht das Moskau-Panorama (eine „life-size exhibition against a green backdrop“<sup>304</sup>) im Fokus – ein Moskau-Blick, den es so „noch nie“ gegeben habe: Kreml', Roter Platz, das historische Areal der Varvarka, aber auch das stalinistische Hochhauses auf der Kotel'ničeskaja Ulitsa können in einem Schwung betrachtet werden. Der Chefarchitekt von Moskau Kuznecov hat dieses Spiel mit neuen Perspektiven und Stadtansichten als „Zarjad'e-Effekt“<sup>305</sup> bezeichnet – ein Spiel, das jedoch erst dann aufgeht, wenn sich die visuelle *Parkrezeption* der Besucher\*innen auch in einer visuellen *Reproduktion* sowie anschließender *Virtualisierung* der neuen Moskaubilder niederschlägt. Mit der prominent platzierten Aussichtsplattform wird die Interaktion mit den Panoramen Moskaus möglich.

Auf der Park-Webseite sowie auf dem offiziellen Instagram-Account des Parks – er verzeichnet rund 107 Tausend Follower – werden die Besucher\*innen explizit dazu aufgefordert, auf der Brücke „Selfies“ zu machen – und damit am Prozess der Virtualisierung nicht nur des *Parkbildes*, sondern auch des *Stadtbildes* aktiv teilzuhaben (Abb. 41-43). Auf diese Weise generierte Moskaubilder stehen im Zeichen der *smarten* Bild- und Textproduktion einer digitalen Stadt (*smart city*) – die virtuelle Verbreitung der neuen Bilder wird über das im Park frei verfügbare WLAN gewährleistet. Die kommunikative Interaktion zwischen Besucher\*in

<sup>303</sup> Themes, Request for expression of interest (2013), S. 61. Hervorhebungen: E.B.

<sup>304</sup> Ebd. S. 59.

<sup>305</sup> Eigene Aufzeichnungen, September 2018: S. Kuznecov machte Gebrauch von dieser Formulierung, während er eine Gruppe von Studierenden der Humboldt Universität zu Berlin und der Moskauer Staatlichen Universität (MGU) im Rahmen einer gemeinsamen Moskau-Exkursion durch den Park führte.

und Park wird in eine virtuelle Dimension verlagert und damit *transmedialisiert* – sie vollzieht sich über die spiegelnde Schaltfläche des eigenen Smartphone-Bildschirms. Auf der Bildplattform Instagram setzen sich Parkbesucher\*innen überwiegend über den Umweg eines „Selbstblicks“ mit dem Park- bzw. Stadtbild auseinander: Über 179 Tausend Beiträge, überwiegend im mittlerweile kanonisierten Bildgenre des digitalen Selbstporträts, sind unter dem kyrillischen Hashtag #ParkZarjad'e (unter dem lateinischen Hashtag #ZaryadyePark sind es 10,7 Tausend) abrufbar.<sup>306</sup> Dieser Ausschnitt aus der virtuellen Parkrezeption verdeutlicht, welch dichtes, diskursives Konglomerat aus Beschreibungen, medialen Reproduktionen und Interpretationsversuchen dem neuen Moskauer Parkgebilde eingeschrieben ist bzw. mit dem Parkraum auf einer Metaebene koexistiert.

### 3.4 Sozial-politische Ebene

*Competition proposals should contribute to a strengthened identity of the territory, taking into account its importance both on an urban and national level. This will be Moscow, and Russia's, most important park. It should therefore be a world class riverside public space with significant individual character. A unique landscape concept must be created for this site. The design for the Park should briefly suggest branding and identity elements that infer recognition of Russia, while avoiding any direct and obvious implications.*<sup>307</sup>

In den bisherigen Betrachtungen stand die im Parkraum erzählte, offizielle Geschichtserzählung mehrfach im Vordergrund. Es ist die Gründungsgeschichte Moskaus, die darin als Gründungsgeschichte des modernen Nationalstaats *Russland* präsentiert wird. So bietet jene Hauptstadt- und Parkerzählung identitätsstiftende Anknüpfungspunkte – dem Park kommt folglich auf nationaler und politischer Ebene höchste Bedeutung zu: In ihm verdichtet sich ein ideologisches Textnarrativ, als dessen Hauptmotive kollektiv erinnerte Geschichte, Moskau- und Russlandbilder, nationale Landschaft – aber die Schaffung neuer *Grünraume* (*blagoustrojstvo*) angesehen werden können.

<sup>306</sup> Beide Zahlenangaben: Instagram, <https://www.instagram.com/zaryadye.official/> (18.10.20).

<sup>307</sup> Request for expression of interest (2013), S. 62. Hervorhebungen: E.B.

### 3.4.1 Stadt- als Parkgründung: Hauptstadtmythos als erinnerungspolitisches Kontinuum

Eröffnet wurde der Park an einem denkwürdigen Datum – am 9. September 2017, 870. Jubiläumstag der Stadtgründung Moskaus, genannt „Tag Moskaus“ (*Djen' Moskvy*).<sup>308</sup> In dieser symbolisch-zeiträumlichen Verschränkung von Stadt- und Parkgeschichte liegt womöglich ein Schlüsselmoment des Parktexts und damit auch der Parkbotschaft begründet. Nur der oben illustrierte „Vertragsabschluss“ vom 20. Januar 2012 geht der Parkeröffnung in der offiziellen Parkerzählung voraus: Die Bilder, die Putin und Sobjanin vor winterliche Kulisse zeigen, gehen als *Stunde Null* in die Chroniken der Parkgeschichte ein (Abb. 35 u. 36).<sup>309</sup>

Klotchov (2006) hebt in ihrer Studie der Tradition der Moskauer Stadtgründungsfeier hervor, dass das Stadtfest erst nach 1917 – und besonders im Zuge der sowjetischen Kulturpolitik ab 1945 – in den Blickpunkt der Staatsmacht geraten und *politisiert* worden sei: Gründungsdaten, -mythen und -legenden seien erforscht, die Vergangenheit revidiert und ein neues Geschichtsbild geschaffen worden.<sup>310</sup> Seit 1986 wird das Moskauer Stadtgründungsfest jährlich als „Tag der Stadt“ begangen; bis dahin war es lediglich anlässlich runder Jahresjubiläen ausgerichtet worden. Dennoch, unterstreicht Klotchkov, zieht es sich als periodenübergreifendes, kulturhistorisches Kontinuum vom imperialistischen Zarismus über den Stalinismus bis in den Postsozialismus.<sup>311</sup>

Das *Fest* als kulturelle Praxis könne als kulturelle Objektivation betrachtet werden, die von der Staatsmacht als ein politisches Medium benutzt werde und ihrer Machtrepräsentation diene; es fungiere dabei als *Erinnerungsfigur* einer Gemeinschaft, sich auf feste Raum-Zeit-Komponenten berufend.<sup>312</sup> Bereits anlässlich der 700-Jahresfeier habe eine *Mythologisierung* der Stadtgründung stattgefunden – historische Fakten seien reaktualisiert und neu kontextualisiert worden. Die Mythologisierung bestimmter historischer Ereignisse bezeichnet Aleida Assmann (2016)<sup>313</sup> als Charakteristikum des *kollektiven* bzw. *nationalen Gedächtnisses*: Mythen entkoppelten historische Ereignisse von ihren spezifischen Kontexten und übersetzten sie in identitätsstärkende Geschichten, die dem ge-

<sup>308</sup> Am „Tag Moskaus“ (*Djen' Moskvy*) wird das kanonisierte Gründungsjahr Moskaus (1147) in Form eines festlichen Stadtfests erinnert – es ist eines der zentralen Daten im Moskauer Festtagskalender. Ausschnitt aus der Rede zum Tag der Stadt. Stadt Moskau, 9. September 2017: <https://www.mos.ru/en/news/item/45018073/> (5.5.19).

<sup>309</sup> Vesti: Путин предложил разбить на руинах "России" парк, 20.01.2012, <https://www.vesti.ru/doc> (18.10.20).

<sup>310</sup> Im Rahmen der breiten, zu Beginn der Sowjetunion vollzogenen Umwertung und Instrumentalisierung religiöser wie auch profaner Feste, habe auch das Stadtfest im Kanon sowjetischer Massenspektakel einen neuen Stellenwert zugeordnet bekommen. — Vgl. Klotchkov 2006, S. 14.

<sup>311</sup> Der Moskauer „Tag der Stadt“ wurde 1997 von der UNESCO in den Erinnerungskalender der international wichtigen Feierlichkeiten einbezogen.

<sup>312</sup> Vgl. Klotchkov 2006, S. 14.

<sup>313</sup> Assmann, Aleida: *From Individual to Collective Construction of the Past/Political Memory*, in: *Shadows of Trauma — Memory and the Politics of Postwar Identity*, Fordham University Press, New York 2016, S. 22-28.



wünschten Selbstbild und den Zielen einer bestimmten Gemeinschaft entsprechen.<sup>314</sup> Der in die Zukunft gerichtete Wille eines Kollektivs speise sich insbesondere aus der Stärkung einer kollektiven Vergangenheit, schreibt Assmann in Bezug auf den französischen Religionswissenschaftler Ernst Renan: „It is this collective memory that makes the present meaningful as one stage in the course of a necessary and long-term development“.<sup>315</sup> Die Existenz einer Nation beruhe auf einer politischen Entscheidung und diese müsse gerechtfertigt werden – durch die Konstruktion eines stärkenden, imaginierten *Selbstbildes*.<sup>316</sup>

Für die gedächtnispolitischen Strategien, die historische Ereignisse zu Mythen erheben, ist die Übertragung der Geschichtserzählungen einer gemeinsamen Vergangenheit in das Medium der Schrift charakteristisch: Riten, Lehrmedien, Literatur und andere Textformen werden rekursiv rezipiert und tragen so zur aktiven, kollektiven Vergegenwärtigung der Vergangenheit in der Gesellschaft bei. Auch das Stadtgründungsfest als eine in der (Moskauer) Gesellschaft festetablierte Erinnerungsfigur soll wohl zur Festigung einer kollektiven Vergangenheit – und eines zukunftsweisenden Selbstbildes – beitragen. Die Hauptstadterzählung wird mythologisiert – und wird damit insbesondere vom politischen, kollektiven bzw. nationalen Gedächtnis erinnert.

Die Erinnerungsfigur der Moskauer Stadtgründungsfeier kann mit Pierre Nora wohl als *Erinnerungsort* (franz. *lieux de mémoire*) bezeichnet werden. Nora hat letzteren als ‚Ort‘ im Sinne von ‚Topos‘ definiert, der nicht nur den geographischen Raum meint, sondern in erster Linie seine symbolische Repräsentation, die bis in die Gegenwart für bestimmte Gedächtnis- und Identitätsdiskurse Bedeutung hat.<sup>317</sup> Mit dem Park wird jener Erinnerungsfigur zusätzlich ein *Ort* in seiner realräumlichen Dimension zugewiesen – eine geographische Repräsentation, die aber eben zugleich einen starken symbolischen Wert besitzt. Im Parkraum findet die mythische Geschichtserzählung, als deren Schlüsselereignis die Stadtgründung angesehen werden kann, in ihrer *narrativen* Form *visuellen*, ideographischen Ausdruck. So hat Barthes (2016) eine spezifische Korrelation zwischen mythischer Form und mythischem Begriff herausgearbeitet.<sup>318</sup> Die mythische Form sei kein *Symbol*, sondern ein „*unbestreitbares* Bild“, dessen Eigenart seine begriffliche, gedächtnishaftige Offenheit sei:

Der Mythos ist ein reines ideographisches System, indem noch die Formen durch den Begriff motiviert sind, den sie repräsentieren,

<sup>314</sup> Vgl. Assmann 2016, S. 26.

<sup>315</sup> Ebd. S. 27.

<sup>316</sup> Vgl. ebd. S. 28.

<sup>317</sup> Siebeck, Cornelia: Erinnerungsorte, *Lieux de Mémoire*, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (02.03.2017), [http://docupedia.de/zg/Siebeck\\_erinnerungsorte\\_v1\\_de\\_2017](http://docupedia.de/zg/Siebeck_erinnerungsorte_v1_de_2017) (12.10.20).

<sup>318</sup> Barthes, Roland: *Der Mythos heute*, in: *Mythen des Alltags*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2010, S. 251-316, hier: S. 268.

ohne jedoch auch nur annähernd die Totalität der möglichen Repräsentationen abzudecken.<sup>319</sup>

Als Material bediene sich der Mythos des primären Zeichensystems der Sprache (*langue*) sowie jeglicher anderer Formen von Text; er selbst aber werde zum *Gesamtzeichen* – eine *Metasprache*, ein sekundäres semiologisches System – und sei als solches „für die gesamte Geschichte offen“.<sup>320</sup> Wenn die Erinnerungsfigur der Stadtgründungsfeier in ihrer mythologisierenden, narrativen Form die offizielle Parkerzählung nährt, kann Park Zarjad'e womöglich als *offene*, mythische Form jenes mythischen Begriffs bestimmt werden. Folglich könnte hier festgestellt werden, dass der Park weniger ‚nur‘ als *Symbol* Moskaus fungiert, denn als *Bild* – als Mythos oder ‚ideographisches System‘, dessen Aufgabe es ist, ein politisch motiviertes, kollektives Selbstbild zu konstruieren.

### 3.4.2 Grüne Politik: Neues Grün für ein Neues Moskau

Als Sergej Sobjanin nach der Lužkov-Ära<sup>321</sup> im Jahre 2010 die politische Bühne betritt, macht er sich für eine neue Form des Städtebaus stark – die Schaffung neuer Grünflächen wird zur Priorität der kommunalen Stadtpolitik erhoben.<sup>322</sup> Sobjanin stellt das Parkprojekt in einen direkten Zusammenhang zu der von ihm verfolgten Grünflächen-Politik:

The City of Moscow's new development policy is directed towards making Russia's capital a city made for life and for people. [...] We started our work in the city by improving courtyards, parks and green spaces, by creating pedestrian zones, and by bringing squares and building facades into good order. [...] We are paying particular attention to Moscow's historical centre, and it is here, in Zaryadye district, that we plan to embark on a unique project to create a new park.<sup>323</sup>

Park Zarjad'e wird insbesondere von der politischen Elite von Beginn der offiziellen Parkerzählung an als *Meilenstein* des „Neuen Moskaus“<sup>324</sup> gefeiert – so

<sup>319</sup> Barthes 2016, S. 275.

<sup>320</sup> Vgl. ebd. S. 258 u. 265.

<sup>321</sup> Oberbürgermeister Jurij Lužkov (von 1992-2010 im Amt) war gegen Ende seiner Regierungszeit in Verruf geraten; ihm wird bis heute vorgeworfen, ausschließlich die Privatisierung in der Stadt vorangetrieben zu haben und in korrupte Bauprojekte verwickelt gewesen zu sein.

<sup>322</sup> Sulcan, Roslas: *In Moscow's Newest Park, All of Russia Comes Together*, The New York Times, 10.08.18, <https://www.nytimes.com/2018/08/10/arts/design/zaryadye-park-moscow.html> (1.5.19).

<sup>323</sup> Request for expression of interest (2013), Sobjanin, Sergej, S. 6.

<sup>324</sup> Der Begriff „Neues Moskau“ bezieht sich auf ein einschlägiges städtebaulichen Konzept, das im September 2012 von dem amerikanischen Büro für Städteplanung, Urban Design Associates, präsentiert wurde (neben anderen Vorgängermodellen der ersten Hälfte des 20. Jh.). Der Ent-

war sich Hauptstadtarchitekt Kuznecov sicher, dass ein neuer Park sich positiv auf die Stadtentwicklung auswirken würde.<sup>325</sup>

Das neue Kapitel des Städtebaus in Moskau steht unter der Überschrift des *blagoustrojstvo* – eines russischen städtebaulichen Konzepts, dessen Hauptanliegen eine umfassende Begrünung der Stadt ist, etwa durch Baumpflanzung, Parkpflege- und Eröffnung sowie die Verbreiterung von Fußgängerzonen. Es wurzelt im späten 19. Jahrhundert, als im Russischen Reich die Leibeigenschaft abgeschafft und begonnen wurde, in ländlichen Gebieten in die Verbesserung der sozialen Infrastruktur zu investieren. Zusammen mit den späten Modernisierungskampagnen des Zaren wurde das Konzept des *blagoustrojstvo* auch in Städte übersetzt und überlebte die Revolution – in der sowjetischen Städtebau- und Kulturpolitik erreichte es den zwischenzeitlichen Höhepunkt seiner praktischen Anwendung.<sup>326</sup> Das Wort *blagoustrojstvo* kann mit „Verschönerung“ oder „Verbesserung“ des Stadtraums, der urbanen Wohnkultur und Lebensqualität ins Deutsche übertragen werden.<sup>327</sup>

### 3.4.3 Park und Ideologie: Das Konzept der (sowjetischen) „Akkulturation“

In Moskau wurde zuletzt in der sowjetischen Ära in vergleichbarem Maße in die Schaffung von Grünflächen investiert – im Zuge der weitreichenden städtebaulichen Veränderungen, angestoßen durch den „Stalin-Plan“ im Jahre 1935. Moskau sollte mit einer Verhundertfachung der Grünflächen zu der „an Parks reichsten

---

wicklungsleitfaden skizziert die Aussichten einer nachhaltigen Stadtentwicklung, die das radiale Stadtsystem berücksichtigen sollte – der Ausrichtung der Hauptschlagadern aus dem Kern der Stadt („the alignment of rail lines out from the core city“). Um diesen Zukunftsplan im Laufe der nächsten Generationen realisieren zu können, sollte die neue Moskauer Stadtentwicklungspolitik die Form eines „Wachstumssystems“ verfolgen. — *New Moscow — Guidelines*, Capital Cities Planning Group: Urban Design Associates, Beasley and Associates Inc., Gillespies, John Thompson & Partners, Nelson/Nygaard Consulting Associates, Buro Haploid Ltd., Group Ark, Professor Stuart Gulliver FRSE, Solving Efeso, 26.09.2012, <https://issuu.com/urbandesignassociates/docs/newmoscowplanbook> (1.4.19).

<sup>325</sup> „Zaryadye will not only become symbolic of modern Moscow — it will also act to positively inform all aspects of future development in the city.“ — Request for expression of interest (2013): Kuznecov, Sergej, S. 7.

<sup>326</sup> Der Sozialanthropologe Michał Murawski kontextualisiert das Konzept des *blagoustrojstvo* vor dem Hintergrund des *My Street*-Programms der Stadt Moskau. — Murawski, Michał: Moscow is getting a makeover, and the rest of Russia is next, *The Calvert Journal*, 8.12.18, <https://www.calvertjournal.com/features/show/10054/beyond-the-game-my-street-moscow-regeneration-urbanism> (1.5.19).

<sup>327</sup> Architekturkritiker Stephen Zacks hat das Wort *blagoustrojstvo* mit „improvement“ übersetzt: „The other thing that is existing in Russian is *blagoustrojstva*, which you would call in English ‚improvement‘. It’s mostly about pavement and greenery, and adding some areas like playgrounds and so on. But [this word is] not about strategy, and it’s not about people at all: It’s about the material thing.“ — Zacks 2018; vgl. <https://www.mos.ru/city/projects/blagoustrojstvo/> (zuletzt aufgerufen: 10.3.20).

Hauptstadt der Welt“ werden.<sup>328</sup> Auch der bereits zu Wort gekommene Anthropologe und Architekturtheoretiker Michał Murawski erkennt eine Parallele zwischen aktuellen und stalinistischen städte- und parkbaulichen Umwälzungen im Zentrum der russischen Hauptstadt:

In terms of scale, zeal and extravagance, Moscow is currently arguably in the midst of the most important transformation of its centre since Stalin's time; and of the most uncompromising reconstruction of its inner and outer peripheries since Khrushchev's mass housing campaign.<sup>329</sup>

Für Murawski stehen die eng mit der Moskauer Stadtpolitik verwobenen Konzepte *blagoustrojstvo*, *plitka* (dt. *Kachel*, *Fliese*) und *Moja Ulica* („*Meine Straße*“) als Schlagworte für eine „ideologische Verschönerungspolitik“ – und Park Zarjad'e könne als Paradebeispiel erhalten, die Freiheit der Menschen architektonisch zu konstruieren:

The official line, according to Strelka and the ideological fellow travellers of blagoustroistvo, is that Moya Ulitsa, as well as other public space-focused projects, of which Zaryadye Park is the flagship example, constitute machines for the engineering of freedom. [...] And this is more or less the entire theory behind KB Strelka's approach to public space.<sup>330</sup>

Auch die Parkinitiatoren stellen eine Verbindung zur sowjetischen Ära her, wenn auch mit anderem Fokus: Park Zarjad'e wird als „erster in Moskau neueröffneter öffentlicher Park seit fünfzig Jahren“ bezeichnet. Zuletzt sei ein Park für die Kinder- und Jugendfestspiele (1958) eröffnet worden; nun wolle man auf dem Gebiet des internationalen Landschaftsdesigns aufholen – und an die Erfolge der Vergangenheit anknüpfen, ließe sich wohl hinzufügen:

Contemporary landscape design remains under-explored in Moscow, a city that otherwise reflects very European and modern developments in architecture, urban planning and consumption habits. Creating a landmark piece of landscape art — adapting best practice to the characteristics of the Moscow climate — is thus a matter of crucial importance.<sup>331</sup>

<sup>328</sup> Zitiert nach: Schlögel 2018: Gor'kij-Park: Die Inszenierung eines Gesamtkunstwerks, S. 421-423, hier: S. 421.

<sup>329</sup> Murawski 2018.

<sup>330</sup> Murawski 2018.

<sup>331</sup> Significance of the Park, Request for expression of interest (2013), S. 58.

Michail Jampol'skij, dessen polemische Kulturkritik des zeitgenössischen Moskauer Eingangs bereits angesprochen wurde, bezieht sich ebenso auf ein sowjetisches Vorgängermodell – auf das Konzept einer umfassenden „Akkulturation“ (*okul'turivanie*) der Gesellschaft, welche er in der stalinistischen wie auch in der Sobjanin'schen Kulturpolitik ausmacht. In Sobjanin sieht er einen „artiste demolisseur“ (*chudožnik rasrušatel'*) und in seiner „Verschönerungspolitik“ einen Akt der Gewalt, insofern im Namen des Kampfes gegen das Chaos – im Zeichen der Harmonisierung – ein nur „noch größeres Chaos“ geschaffen werde.<sup>332</sup> Im zeitgenössischen kulturellen Raum des *park kul'tury* vereinten sich Kunst und Dienstleistung zu einem neuen „Lebensstil“ (*stil' žisni*) und dieses „Aufbrodeln“ der neuen Hauptstadtkultur werde von einer neuen Form politischer Gewaltausübung begleitet.<sup>333</sup>

Anders als Murawski erkennt Jampol'skij in dieser „totalen Ästhetisierung“ des Stadtraums jedoch explizit nicht die Schaffung eines ideologischen, politisierten Raums, sondern eines *ideologiefreien, symbolischen* Gesellschaftsraums. Dieses Projekt der *okul'turivanie* gehe mit einer „totalen Ästhetisierung und Entpolitisierung“<sup>334</sup> einher, im Rahmen derer sich Moskau in ein einziges *stilvolles* Kulturprodukt verwandele: „Èto gigantskaja projekt okul'turivanija goroda. [...] Masštabnaja perestrojka goroda v kakom-to smysle nacelena na prevraščeniye vsej stolicy v gigantskij Park Gor'kovo“.<sup>335</sup> Nicht zufällig zieht Jampol'skij den Gor'kij-Park als Idealbild des sowjetischen Kulturprojekts zu seinen Beobachtungen hinzu, so stand der „Zentrale Kultur- und Erholungspark“ (*Central'nyj Park kul'tury i otdyča*), 1927 eröffnet und später in „Gor'kij-Park“ (*Park Gor'kovo*) umbenannt, doch Modell für analoge Kulturparks im gesamten sowjetischen Einflussgebiet – und wurde somit symbolisch aufgeladen.<sup>336</sup>

Dem Park – wie auch dem öffentlichen Raum – fiel als Bestandteil des stalinistischen Herrschaftssystems sowie als medialer *Träger* jener von Jampol'skij für den zeitgenössischen Kontext aufgegriffenen *kul'turnost'*-Bewegung seit den 1930er Jahren größte Bedeutung zu. In ihm wurde das Potenzial erkannt, ein – auf visueller wie inhaltlicher Ebene – ideologisches „Geflecht an Werten und

<sup>332</sup> Vgl. Jampol'skij 2018, S. 23.

<sup>333</sup> Vgl. ebd. S. 7.

<sup>334</sup> „Этот процесс принципиально важно для складывания парка культуры как определенной зоны, где искусство входит в общий комплекс с поведением и стилем жизни. Я называю этот процесс тотальной эстетизацией и деполитизацией.“ — Ebd. S. 7.

<sup>335</sup> Ebd. S. 32.

<sup>336</sup> Kucher bestimmt das Konzept der *kul'turnost'* bzw. *beskul'turnost'* als leitendes Motiv sowjetischer Kultur- und Freizeitpolitik und beschreibt den sowjetischen Park als integralen Bestandteil der stalinistischen Diktatur sowie als einen mythisch aufgeladenen Ort, der bis heute ein relevanter Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses ausmache. In Rückbindung an russische und ausländische Traditionen galt er als geeignetes Instrument für die Generierung einer einheitlichen Unterhaltungs- und Massenkultur. Der Bau eines zentralen sowjetischen Parks war Teil des Generalplans von 1935 und Schachzug der neuen Kultur- und Bildungspolitik, in deren Zentrum die Erziehung der Bürger\*innen zu sowjetischen „neuen Menschen“ stand. — Vgl. Kucher 2007, S. 280 ff.

Inhalten“ inszenieren und vermitteln zu können.<sup>337</sup> Die präsentierten Positionen erstaunen durch ihre scheinbare Kontrarietät, wenngleich sie doch gleichermaßen verdeutlichen können, welcher Stellenwert Park Zarjad'e in der Sobjanin'schen Kulturpolitik beigemessen wird. Beide sollen in der abschließenden, synthetisierenden Deutung nochmals aufgegriffen – und bewertet werden.

---

<sup>337</sup> Vgl. ebd. S. 282.

#### 4. Resümee: Park Zarjad'e als *hybrides Bild* für ein Neues Moskau

Wenn die angestellten Mikroanalysen nicht immer bis zur Essenz (*suščnost'*) der betrachteten Texte, Bilder und Motive durchdringen konnten, so hat die Studie in ihrer Gesamtheit doch zeigen können, wie dicht sich die kulturellen Texte in der Parksemiosphäre überlagern – sich in ihrer symbolischen Sättigung zu einem *Gesamtbild* bzw. *Gesamtzeichen* potenzieren.

1. Fokussieren wir uns zunächst auf die Textfunktion des Parks im Zeichensystem der Stadt: Zu Beginn wurde die dem Park zugetragene Rolle als neues Hauptstadtsymbol hervorgehoben, das sich ikonisch in der Hauptsehenswürdigkeit der Brücke, *die keine Brücke sein will*, manifestiert. Zunächst scheint sich ebenjene Symbolfunktion des Parks zu bestätigen: Er hat die Fähigkeit, Textbedeutungen aus tieferliegenden in metatextuelle Kulturschichten transportieren zu können und somit als kulturelles Gedächtnis zu agieren.<sup>338</sup>

Der Gründungsgeschichte Moskaus fällt in der offiziellen Parkerzählung als historisches Schlüsselereignis eine zentrale Bedeutung zu – von hier aus spinnt sich ein mythologisierendes Geschichtsnarrativ, das einfließt in den Parktext, in Parkattraktionen wiederholt und bildhaften Ausdruck findet in der Parkform. Der Parktext zeichnet sich durch seine *begriffliche Offenheit* aus, die – mit Barthes gesprochen – für „die gesamte Geschichte offen“ zu sein scheint und mit der seine *formale Offenheit* korreliert.<sup>339</sup> Damit kristallisiert sich eine versteckte Textfunktion der Parksemiosphäre heraus: nicht bloß Symbol, sondern ikonisches Gesamtzeichen – ein *Mythos* – zu sein. Der (Park-)Mythos als sekundäres semiotisches System bedient sich meist einfacher Zeichensysteme: Texte, Bilder und Symbole. Das Bild der *Natur* erweist sich in seiner offenen, biegsamen Struktur als idealer Text- bzw. Bildträger der präsentierten mythischen Geschichtserzählung. Von *außen* erscheint dieses Bild homogen und einleuchtend: eine Mikrolandschaft, aus deren Künstlichkeit kein Geheimnis gemacht wird. Von *innen* aber weist diese Landschaft, symbolisch selbst hoch- und widersprüchlich aufgeladen, eine wirre, polyphone Textstruktur auf. So konnte die kulturtypologische Analyse aufzeigen, dass sich in jenem Parkkonzept der „hybriden Landschaft“ eine Vielzahl an – im traditionellen Sinne – dualistisch gedachten Oppositionen aneinander reiben: *Natur* trifft auf *Kultur*, die *Peripherie* trifft aufs *Zentrum*, *Altes* trifft im *Neuen* aufeinander. Dabei handelt es sich bei dieser hybriden Textrhetorik keinesfalls um ein in der russischen Kulturgeschichte unbekanntes Motiv. Das Prinzip der *doppelten Negation* hat uns gezeigt, dass auch in diesem innovativen Parkprojekt an eine *kontinuierliche* Geschichtserzählung angeknüpft wird: es hüllt eine alte Erzählung in ein neues Kleid, übersetzt Geschichte anhand greller Parkattraktionen in zeitgenössische Medien-

<sup>338</sup> „Das Gedächtnis des Symbols ist immer älter als das Gedächtnis seiner nichtsymbolischen Textumgebung.“ – Barthes 2016, S. 149.

<sup>339</sup> Vgl. ebd. S. 275.

formen; der Park blickt über den Umweg in die Vergangenheit in eine idealisierte Zukunft.

2. Es mag angezweifelt werden, dass die soeben zusammengefassten semiotischen Prozesse von den Parkkuratoren – den Auftraggeber\*innen, Berater\*innen, dem Architektenkonsortium – in dieser Dichte bewusst angelegt wurden; oftmals scheinen sie vom kommunikativen Zeichensystem der Stadt selbst initiiert. Doch hat die Hinzunahme der Projektvorgaben in die Parkanalyse gezeigt, dass viele der bildsprachlichen, kommunikativen Mittel nicht zufällig, sondern durchaus strategisch gewählt worden sind. Die Fadenzieher hinter dem Projekt haben die Fähigkeit des Parks erkannt, als semiotisches *Modell der Kultur* – als *Bild* – von größter Bedeutung für das zeitgenössische Moskau zu sein. Vergleichbar damit, wie jedes Zeichensystem weiß, welche strukturelle Position „seinem Symbol“ zufällt, war den Auftraggebern nach entsprechender historischer und stadträumlicher Analyse bewusst, dass dem *Ort* Zarjad'e das Potenzial immanent ist, als *Symbol* nicht nur für ganz Moskau, sondern für ganz Russland stehen zu können.<sup>340</sup> Weiterhin wurde dem bürgerlich-demokratischen Streben nach mehr urbanem Grün- und Freiraum von offizieller Seite scheinbar stattgegeben – jedoch unter verkehrten Vorzeichen. Park Zarjad'e ist kein freier Raum, sondern streng kuratiert, pädagogisiert, konsumorientiert gestaltet – und politisiert. Die sowjetische Parkkultur als Referenz zur Analyse hinzuzuziehen erwies sich insofern als fruchtbar, da mit Blick auf die Eigenschaft beider Parkmodelle, *Lernort und Museum* zu sein, deutliche Parallelen aufgezeigt werden konnten: beide sind von inhaltlicher Sättigung geprägt, wenngleich sich ihre Parkformen sichtlich unterscheiden; beide weisen einen hohen Grad kultureller Organisiertheit auf. Wie der sowjetische, so steht auch der „Sobjanin'sche Park“ im Zentrum kulturpolitischer Beobachtung – und übernimmt eine die kulturellen Texte *kanonisierende, (selbst-)beschreibende* Funktion.

3. Es lohnt, zwei scheinbar konträre Forscherstimmen nochmals einander gegenüberzustellen: Während Michał Murawski behauptet, mit Park Zarjad'e werde „ideologische Verschönerungspolitik“ betrieben – er konstruiere die Freiheit der Menschen mit den Mitteln der Architektur –, bezeichnet Michail Jampol'skij den Park als von Grund auf „ideologiefrei“ und „entpolitisiert“. Im „Aufbrodeln“ der neuen Hauptstadtkultur erkennt letzterer dennoch eine neue Form explizit *politischer Gewaltausübung*, die sich in einem einheitlichen „Lebensstil“ artikuliert. Möglicherweise sind sich diese Positionen in ihren scharfen Formulierungen näher als sie vorzugeben scheinen – zumindest treffen sie sich in folgendem gemeinsamen Nenner: in der Ansicht nämlich, dass Park Zarjad'e politisiert *ist*, insofern er als Projektionsfläche von einer grünen, oberflächlichen „Verschönerungspolitik“ bespielt wird. Wenn Jampol'skij den Park als

<sup>340</sup> „[J]edes System weiß, was ‚sein Symbol‘ ist, seine semiotische Struktur kann ohne es nicht funktionieren“. – Lotman 2010, S. 147.



„ideologiefrei“ bezeichnet, dann möglicherweise vor dem Hintergrund eines Putin'schen Systems, dem jede *eindeutige* politische Ideologie abhanden gekommen ist und sich vielmehr selbst durch eine eklektizistische, hybride Rhetorik auszeichnet. In der *hybriden Parklandschaft* scheint eine kulturpolitische Elite ein effektvolles Mittel gefunden zu haben, eine homogenisierende Kultur- und Geschichtspolitik hinter retuschierendem, ‚natürlichem‘ Schutzvorhang zu betreiben. Dieses *hybride Prinzip*, das wohl als Grundmechanismus der neuen Moskauer Kultur(-politik) erkannt werden kann, erweist sich als öffentliches Spektakel – als *Attraktion*.<sup>341</sup>

4. Der Gedanke, *Hybridität* als grundlegenden Aggregatzustand der Parkstruktur auszumachen, mutet als Deutungsansatz zunächst nicht besonders innovativ an; doch ist es schwer, sich dieser Lesart des Parkraums zu entziehen. Seine *hybride Struktur* ist das Ergebnis jener bereits als Grundmotiv erkannten *doppelten Negation* – und spiegelt sich ebenso wider in seiner Qualität eines *Transmediums*, das die Tendenz hat, immer schon über seine materielle Bildform im Stadtraum von Moskau hinauszudeuten. Mit seinem realräumlichen Bild koexistiert ein *virtuelles Bild*, das sich laufend potenziert – und anhand neuer Technologien *neue Bilder* generiert.

Hierin wollen wir eine dem Parkraum eingeschriebene Schlüsselfunktion festmachen: den kulturell kanonisierten Moskaubildern eben nicht nur *ein* „neues“ zukunftsweisendes Image nebenan setzen zu wollen, sondern als Generator einer sich potenziierenden *Vielheit* „*neuer*“ Moskaubilder zu fungieren. Der Parkraum als komplexer semiotischer Mechanismus führt durch seine wirre, doch mit Bedacht kuratierte Infrastruktur, er gibt Bewegungsmuster, Sichtachsen und Bildpanoramen vor, die von sich aus einfordern, rezipiert und *fotografiert* zu werden. Endprodukt jener kommunikativen, bildaktiven Kette ist die Bildform des *Selfies*, das – in sozialen Netzwerken geteilt – imstande ist, ein *Gesamtbild* jenes Neuen Moskaus in den fluiden Raum des Internets zu entsenden und zu globalisieren.<sup>342</sup> Der Park als neues Moskaubild bewegt sich – in seiner virtualisierten, metatextuellen Struktur – immer schon im Zwischenraum von *Imagination* und *Realität* – genauso wie er immer mit den Oppositionen

<sup>341</sup> „...превратилось в неоднозначный „аттракцион“ для посетителей [...] Один из них связан с его нарочитой „современностью“, а второй с тем, что можно определить как „воплощение национального характера“. — ЧУБУКОВА, М.А.: „САРКОФАГ ГОСТИНИЦЫ “РОССИЯ”“: К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ ГОРОЖАНАМИ ПРОСТРАНСТВА „ЗАРЯДЬЯ“, НСЕ, Moskau 2018.

<sup>342</sup> Der Park als virtualisiertes *Moskaubild*, das seine inhaltliche textliche Heterogenität in eine einheitliche, kontinuierliche Parkerzählung übersetzt, birgt Potenzial für weiterführende kultursemiotische Text- und Bildanalysen der zeitgenössischen Moskauer Kultur – das sei an dieser Stelle nur angemerkt.

*künstlich—natürlich, real—virtuell* jongliert.<sup>343</sup> Das hat auch Murawski erkannt und in seiner Parkanalyse thematisiert.<sup>344</sup>

5. Aleida Assmann hat als „historisch“ jene Umbrüche beschrieben, in denen das kulturelle Gedächtnis in Abhängigkeit von gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Interessen „neu ausgehandelt, etabliert, vermittelt und angeeignet“ wird.<sup>345</sup> Im Park Zarjad'e wurde Moskaus kulturelles Gedächtnis nun nicht nur sprichwörtlich, sondern wahrhaftig *umgegraben*, doch wurde es dabei nur scheinbar *neu* ausgehandelt: In diesem spektakulären Parkhybrid im Zentrum von Moskau scheint sich ein politisch motiviertes Verlangen nach einer kontinuierlichen, identitätsstiftenden Geschichtserzählung auszudrücken. Es ist ein *altes* Verlangen, gestellt unter die Vorzeichen kultureller Neuordnung und demokratischer Öffnung – eine *doppelte Negation*. In einem *Park*, so kann mit D. S. Lichačev formuliert werden, wurde in Moskau ein geeigneter Raum gefunden, um das „Weltbild einer Epoche“ zu modellieren – oder das *Bild* einer Kultur, die geübt darin ist, sich den Deckmantel des Neuen überzuziehen, ohne dabei vor symbolpolitischen Experimenten zurückzuschrecken. Diesen symbolhaften ‚Vorzeichen‘ auf die Spur zu kommen – das sollte denn auch ein Anliegen dieser Parkstudie sein. Mit einer gründlichen Untersuchung des neuen Parks könne womöglich auch ein Beitrag zu einer kulturellen Untersuchung und Einordnung des neuen Geschichtsbilds Russlands, das sich im Kontext einer geschichtspolitischen Wende seit den Zweitausendern abgezeichnet habe, geleistet werden, schreibt Karl Schlögel in „Die sowjetische Welt als Museum“.<sup>346</sup> Er gibt diese Aufgabe an ‚Archäolog\*innen‘ der Generation nach ihm weiter. In gewissem Sinne kann die vorliegende Parkstudie als Versuch gelesen werden, diesem Aufruf zur Analyse jenes neuen Geschichtsbildes nachzukommen.

<sup>343</sup> „„Зарядье“ — не классический постсоциалистический московский парк, а, по определению Г. Ревзина, — „современный парк“, основа которого — „игра с оппозициями искусственное — естественное и реальное — виртуальное, и на этом там все выстроено“ (цит. по [Ревзин, 2017]).“ — ЧУБУКОВА 2018.

<sup>344</sup> „Но „Зарядье“, получившее прозвище „путинский рай“, как пишут критики, также является главным примером того, что преобразование Москвы больше похоже на представление, чем на реальность: косметическая ретушь „поверхности“ города (и его центра), а не существенный ремонт ветхой социальной инфраструктуры (и периферии). Какова связь между представлением и сутью, симуляцией и реальностью, суперструктурами и инфраструктурой, государством и искусством внутри „путинского рая“ и вокруг него?“ — МУРАВСКИ, М: ЗАРЯДЬЕЛОГИЯ, HSE, Moskau 2018.

<sup>345</sup> Vgl. Assmann 1999, S. 19.

<sup>346</sup> Vgl. Schlögel 2018, S. 56.

## Literaturverzeichnis

Wissenschaftliche Literatur:

- Ananieva, Anna: *Russisch Grün — Eine Kulturpoetik des Gartens im Russland des langen 18. Jahrhunderts*, transcript-Verlag, Bielefeld 2010.
- Ananieva, Anna: Der Garten im zarischen Rußland: Wechselspiel von Raum und Text, in: *Osteuropa* (Vol. 55, No. 3), Der Raum als Wille und Vorstellung: Erkundungen über Osten Europas (MÄRZ 2005).
- Антипин, Г. Г.: Прошлое Зарядье, в: *Зарядье*, издательство Реклама, Москва 1973, стр. 7-15.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 2018.
- Assmann, Aleida: From Individual to Collective Construction of the Past/Political Memory, in: *Shadows of Trauma — Memory and the Politics of Postwar Identity*, Fordham University Press, New York 2016, S. 22-28.
- Веселова, С.: „В городском саду играют духовой оркестр...“, в: *Ландшафт Архитектура Дизайн* (02/2008, № 21: Город и человек), Москва. Стр. 56-61.
- Вергунов А.П./Горохов В.А.: *Русские сады и парки*, Глава „Русское садовое зодчество до XVIII века“, Издательство „Наука“, Москва, 1987 (о. Seitenzahlen).
- Barthes, Roland: Der Mythos heute, in: *Mythen des Alltags*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2010, S. 251-316.
- Benjamin, Walter: Städtebilder: Moskau, in: *Angelus Novus* (Ausgewählte Schriften 2), Suhrkamp, Frankfurt/Main 1988 (1. Auflage), S. 103-136.
- Bense, Max: Urbanismus und Semiotik, in: *Konzept 1 — Architektur als System* (hrsg. Carlini/Schneider), Studio Wasmuth, Thübingen 1971, S. 99-104.
- Breitmann, Bert: Der Genius Loci, in: *Theorie der schönen Gartenkunst — Geschichte der Gartenkunst* (Band XII / I-IV), [www.gartenkunst-breitmann.de](http://www.gartenkunst-breitmann.de) (2009).
- Buci-Glucksmann, Christine: Vom kartographischen Blick zum Virtuellen, in: *Medien Kunst Netz*, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping\\_und\\_text/der-kartografische-blick/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping_und_text/der-kartografische-blick/) (11.9.20).
- Clark, Katerina: Moscow, the Lettered City, in: *Moscow, the Fourth Rome*, Harvard University Press 2011, S. 78-104.
- Czepczynski, Mariusz: Representations and Images of „Recent History“ – The Transition of Post-Socialist Landscape Icons, in: *The Post-Socialist City – Continuity and Change in Urban Space and Imagery* (Eds. Kliems/Dmitrieva), Jovis Verlag, Berlin 2010.
- Eco, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene*, dtv, München 1988.
- Falk, Christian: Moskau in lyrischen Texten des Silbernen Zeitalters – Beitrag zum *moskovskij tekst*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe XVI – Slawische Sprachen und Literaturen (Bd. 73), Peter Lang, Frankfurt/Main 2005.

- Flusser, Vilém: Die Stadt als Wellental in einer Bilderflut, in: *Medienkultur*, Fischer, Frankfurt/Main 2008 (5. Auflage), S. 175-184.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien, in: *Schriften zur Medientheorie*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2013, S. 119-127, hier: S. 120. — Erstmals wurde der Aufsatz als Radiovortrag veröffentlicht (France Culture, 7. Dezember 1966.), dann im Original als CD: INA, mémoire vive – Michel Foucault, *Utopies et hétérotopies*, Paris 2004.
- Frank, Susi K./Ruhe, Cornelia/Schmitz, Alexander: Vorwort, in: *Explosion und Peripherie – Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, transcript-Verlag, Bielefeld 2012, S. 7-24.
- Frieling, Rudolf: Editorial: Mapping und Text, in: *Medien Kunst Text* (2004), [http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping\\_und\\_text/editorial/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/mapping_und_text/editorial/) (13.3.19).
- Grob, Thomas/Horber, Sabina (Hrsg.): Moskau – Metropole zwischen Kultur und Macht — Eine Einleitung, in: *Metropole zwischen Kultur und Macht*, Böhlau, Köln 2015, S. 9-24.
- Groys, Boris: Einführung, in: *Die Erfindung Rußlands*, Carl Hanser Verlag, Berlin 1995, S. 7-18.
- Günther, Hans: „Exakte“ Literaturwissenschaft und Kultursemiotik – zwei Tendenzen im sowjetischen Strukturalismus, in: *Textsemiotik als Ideologiekritik – Kristeva, Eco, Bachtin u.a.*, Suhrkamp, Frankfurt 1977, S. 117-130.
- Günzel, Stephan: Einleitung, in: *Raumwissenschaften* (hrsg. S. Günzel), Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012 (1. Auflage 2009), S. 7-13.
- Huber, Joachim: Einführung, in: *Urbane Topologie — Architektur der randlosen Stadt* (Hrsg. Huber), Verlag der Bauhaus-Universität, Weimar 2007.
- IQ: HSE RU, <https://iq.hse.ru/news/229327203.html> (4.6.20).
- Jampol'skij, Michail: *Park Kul'tury – Kul'tura i Nasilie v Modkve sevodnja*, Novoe isdatel'stvo, Moskva 2018.
- Kathleen Klotchkov: *Der lange Weg zum Fest – Die Geschichte der Moskauer Stadtgründungsfeiern von 1847 bis 1947*, Frank & Timme, Berlin 2006.
- Kempgen, Sebastian: Varvarka (ul. Razina) und Zarjad'e, in: *Die Kirchen und Klöster Moskaus – Ein landeskundliches Handbuch*, Verlag Otto Sagner, München 1994, S. 143-172.
- Kireevskij, Ivan: „Über das Wesen der europäischen Kultur und ihr Verhältnis zur russischen (1852)“. In: „Europa und Russland – Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses“, Hrsg. Tschizewskij/Groh, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1959, S. 248-298, hier: S. 294.
- Koepf/Binding: Garten u. Englischer Garten, in: *Bildwörterbuch der Architektur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2005.
- Куприянов, Павел/Садовникова, Людмила: Место памяти в памяти местных: Культурные смыслы городского пространства (по материалам интервью жителей московского Зарядья), в журнале: *АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ФОРУМ* № 11, Санкт Петербург 2009, стр. 370-409, здесь: стр. 374 sowie Zaryadye Park (2020).

- Лихачев, Д.С.: *Поэзия садов*, Азбука-Аттикус, Москва 1981.
- Лотман, Ю. М.: От редакции—К проблеме пространственной семиотики, в: *Семиотика пространства и пространство семиотики—Труды по знаковым системам XIX*, Тартуский государственный университет, Тарту 1986, стр. 3-6.
- Лотман, Ю. М.: Сады Делиля (1987), в: Наука и идеология, О поэтах и поэзии, Анализ поэтического текста, Санкт-Петербург 1996.
- Lotman, Jurij M.: Die Symbolik Petersburgs, in: *Die Innenwelt des Denkens*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2010, S. 269-288.
- Lotman, Juri: *The Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Tauris, London/New York 1990.
- Lotman, Jurij M.: Text und Funktion, in: *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1977. S. 149-164.
- Lotman/Uspenskij: Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts), in: *POETICA – Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* (9. Band, Heft 1), Broich/Flashar/Lachmann/Maurer/Schupp (Hrsg.), Verlag B. R. Grüner, Amsterdam 1977, S. 1-40.
- Любченко, Олег Николаевич: *Андрей Тимофеевич Болотов*, Приокское книжное издательство, Тула 1988.
- Makarychev, Andrey/Yatsyk, Alexandra: Introduction—Lotman and the Post-Soviet: An Unfinished Novel, in: *Unpacking the Post-Soviet: Political Legacy of the Tartu Semiotic School*, Rowman & Littlefield International Ltd., Maryland 2017, S. xi.
- Манович, Лев: *Теории Софткультуры*, Серия Новые медиа, Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017.
- Marek, Michaela: Sozialismus in der alten Stadt oder: Ein Vorschlag zur kulturgeschichtlichen Erweiterung der sozialgeschichtlichen Stadtforschung, in: *Von der „europäischen Stadt“ zur „sozialistischen Stadt“ und zurück? Urbane Transformationen im östlichen Europa des 20. Jh.* (Hrsg. Bohn), Oldenburg Verlag, München 2009. S. 35-50.
- Marshall, Tim: Russland, in: *Die Macht der Geographie*, dtv, München 2017 (4. Auflage), S. 15-46.
- Meinig, D. W.: Symbolic Landscapes: Some Idealizations of American Communities, in: *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*, Ed. D. W. Meinig, Oxford University Press, Oxford 1979, S. 208-235.
- Murawski, Michał: Moscow is getting a makeover, and the rest of Russia is next, The Calvert Journal, 8.12.18, <https://www.calvertjournal.com/features/show/10054/beyond-the-game-my-street-moscow-regeneration-urbanism> (1.5.19).
- Murawski, Michał: Zarjad'eologija, <https://www.michalmurawski.net/zaryadyology> (2.10.20).
- МУРАВСКИ, М: ЗАРЯДЪЕЛОГИЯ, HSE, Moskau 2018.

- Невзглядова, Елена: Сады в русской поэзии, Опубликовано в журнале Звезда, номер 10, 2013 – <https://magazines.gorky.media/zvezda/2013/10/sady-v-russkoj-poezii.html> (13.4.20).
- Nies, Martin: Kultursemiotik, in: *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. und erweiterte Auflage. Hrsg. v. Christoph Barmeyer, Petia Genova, Jörg Scheffer. Passau 2011, S. 207-225.
- Nies, Martin: Das semiotische Paradigma, in: *Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung*, <http://www.kultursemiotik.com/vzkf/das-semiotische-paradigma/> (7.6.20).
- Nöth, Winfried: VII Textsemiotik, in: *Handbuch der Semiotik*, Metzler, 2000 XI, S. 391-393.
- Паперный, В.: *Культура Два*, Новое литературное обозрение (3-е изд.), 2011.
- Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (Hrsg. Bally/Sechehaye), Berlin 1967.
- Sasse, Sylvia: Literaturwissenschaft I, in: *Raumwissenschaften* (Hrsg. Günzel), Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012 (1. Auflage 2009), S. 225-241.
- Schahadat, Schamma: „Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext“, in: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1995, S. 366-377.
- Schiemann, Gregor: Natur: Kultur und ihr Anderes, in: Jäger/Liebsch (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2004, S. 60-75.
- Schlögel, Karl: Die sowjetische Welt als Museum, in: *Das sowjetische Jahrhundert – Archäologie einer untergegangenen Welt*, Sonderausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2018 (Erstveröffentlichung: C.H. Beck, München 2017), S. 38-58.
- Schneider, Bernhard: Was hat der linguistische Strukturalismus mit Entwerfen zu tun?, in: *Konzept 1 – Architektur als System* (Hrsg. Carlini/Schneider), Studio Wasmuth, Thübingen 1971.
- Simanowski, Roberto: Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst, in: *Transmedialität. Studien zu paraliterarischen Verfahren* (Hrsg. Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller), Wallstein-Verlag, Göttingen 2006.
- Stachel, Peter: Stadtpläne als politische Zeichensysteme, in: *Die Besetzung des öffentlichen Raumes*, Jaworski/Stachel (Hrsg.), Frank & Timme, Berlin 2007.
- Toporov, V. N.: Peterburg i >Peterburgskij tekst russkoj literatury< (Vvedenie v temu), in: *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo*, Izbrannoe, Moskva 1995, S. 259-367.
- Uspenskij/Lotman: Otvuki kontseptsii „Moskva—Tretij Rim“ v ideologii Petra Pervogo (K probleme srednevekovoj traditsii s kul'ture barokko), in: Uspenskij, B.A.: *Semiotika istorii. Semiotika kul'tury, Izbrannye trudy (tom 1)*, Izgatel'stvo Gnozis, 1994, S. 60-74.
- Veselova, Alexandra Yu.: Журналы А. Т. Болотова „Сельский житель“ и „Экономический магазин“: История издания, Вестн. Москв. Ун-Та. Сер. 10, Москва 2017.

- Čaadaev, Petr Jakovlovic: Erster Philosophischer Brief. In: Sočinenija i Pis'ma. Ed. M. Gersenzon. Bd. I 1913.
- Штырков, С. А.: „Церквушка над тихой рекой“, Этнографическое обозрение № 6, 2016, S. 44-57.
- ЧУБУКОВА, М.А.: „САРКОФАГ ГОСТИНИЦЫ “РОССИЯ”“: К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ ГОРОЖАНАМИ ПРОСТРАНСТВА „ЗАРЯДЬЯ“, HSE, Moskau 2018.

Nachschlagewerke:

- Berr/Schenk: Begriffsgeschichte, in: *Handbuch Landschaft*, Springer Fachmedien (Nature), Wiesbaden 2019, S. 23-38.
- Bolotov, Andrej Timofeevich*. Bol'shaja Rossijskaja Entsiklopedija, tom. 3, Naučnaja izdatel'stvo, Moskva 2005.
- Brockhaus*, Garten. <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/garten> (24.08.20).
- Brockhaus*, Gartenkunst. <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/gartenkunst> (17.8.20).
- Brockhaus*, Enzyklopädie. <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/enzyklopedie> (12.8.20).
- Siebeck, Cornelia: Erinnerungsorte, Lieux de Mémoire, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (02.03.2017), [http://docupedia.de/zg/Siebeck\\_erinnerungsorte\\_v1\\_de\\_2017](http://docupedia.de/zg/Siebeck_erinnerungsorte_v1_de_2017) (12.10.20).
- Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов. — М.: Дрофа Н. М. Шанский, Т. А. Боброва 2004, <https://etymological.academic.ru/3234/огород> (18.08.20).

Publizistische Literatur:

- Ash, Lucy: Putin's Park, in: *The World of Business*, BBC, 02.12.17, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p05pplhg> (9.3.19).
- Коммерсантъ, 08.12.18, 14:22, <https://www.kommersant.ru/doc/1863304?query=Зарядье> (5.5.19).
- Moscow Changes: Park „Zarjad'e“: glavnyj podarok Moskve k jubilej, 09.09.2017, <https://moscowchanges.ru/mymoscow/park-zaryade-glavnyj-podarok-moskve-na-yubilej/> (15.2.19).
- Mišnik, Pëtr: Последний дом Зарядья, 2.10.15, <http://www.archnadzor.ru/2015/10/02/posledniy-dom-zaryadya/> (5.5.19).
- Polit.ru: На месте „России“ выстроят небольшие отели, 20.4.04, <https://polit.ru/news/2004/04/20/rossiasnos/> (5.5.19).
- Razumov, Vadim: „Десять фактов о владельцах усадеб“: Андрей Тимофеевич Болотов, Летопись Русской Усадьбы, livejournal (7 July 2009, last updated on 4 September 2020), Eintrag vom 06.07.2017, <https://vadimrazumov.ru/306913.html> (5.8.20).

- Разумовский, Феликс: Идея русского сада, <https://academy.foma.ru/ideya-russkogo-sada.html> (3.9.20).
- Sulcan, Roslas: *In Moscow's Newest Park, All of Russia Comes Together*, The New York Times, 10.08.18, <https://www.nytimes.com/2018/08/10/arts/design/zaryadye-park-moscow.html> (1.5.19).
- Varlamov, Ilja: Зарядье, которое мы потеряли (13.09.17), <https://varlamov.ru/2557156.html> (5.5.19)
- Wögenstein, Lisa: Mario Terzic "terza natura" – Präsentation der dritten prodomoEdition, promodo, Wien 2015, [http://www.prodomowien.at/veranstaltungen/mario\\_terzic](http://www.prodomowien.at/veranstaltungen/mario_terzic) (27.08.20).
- Vesti: Путин предложил разбить на руинах "России" парк, 20.01.2012, <https://www.vesti.ru/doc> (5.5.19).
- Zacks, Stephen: Soft Power in Moscow, in: *Landscape Architecture Magazine*, American Society of Landscape Architects (6.4.2018), <https://landscapearchitecturemagazine.org/2018/04/05/soft-power-in-moscow/> (2.5.19).

#### Offizielle und behördliche Publikationen:

- Archsovet (2013), <http://archsovet.msk.ru/en/competitions/zaryadye-park> (7.10.20.)
- Государственный исторический музей: История музея „Палаты бояр Романовых“, [https://shm.ru/kolleksii-i-muzeynyy-kompleks/museum\\_history/palaty-romanovykh/history/](https://shm.ru/kolleksii-i-muzeynyy-kompleks/museum_history/palaty-romanovykh/history/) (8.10.20).
- Diller Scofidio + Renfro: Project: Zaryadye Park (2013), <https://dsrny.com/project/zaryadye-park> (10.10.20).
- Druz'ja Zarjad'ja / Friends of Zaryadye (2011-2014), <http://www.zaryadye.org> (7.10.20).
- New Moscow — Guidelines*, Capital Cities Planning Group: Urban Design Associates, Beasley and Associates Inc., Gillespies, John Thompson & Partners, Nelson/Nygaard Consulting Associates, Buro Haploid Ltd., Group Ark, Professor Stuart Gulliver FRSE, Solving Efeso, 26.09.2012, <https://issuu.com/urban-design-associates/docs/newmoscowplanbook> (1.4.19).
- Patriarchia, <http://www.patriarchia.ru/db/text/4851992.html> und <https://stroimsk.ru/news/hramy-na-territorii-kitai-goroda-otrestavrirovat> (5.5.19).
- Presentation of Edition About New Russian Architecture Symbol – „Zaryadye“ Park, <http://mosurbanforum.com/events/493> (15.2.19).
- Stadt Moskau, 9. September 2017: <https://www.mos.ru/en/news/item/45018073/> (5.5.19).
- Stadt Moskau: *blagoustrojstvo*, <https://www.mos.ru/city/projects/ozelenenie/> (15.2.19).
- Stadt Moskau: *Parks*, <https://www.mos.ru/city/projects/parks/> (15.2.19).
- Strelka Institute for Media, Architecture and Design: Zaryadye Park: Request for expression of interest (request of the Scientific Research and Design Institute



of the Moscow Master Planners Office (NliPI Genplan), May 1, 2013. (PDF: <https://www.yumpu.com/en/document/view/16648048/download-request-for-expression-of-interest-zaryadye-park>).

Zaryadye/Зарядье, Архсовет Москвы Рекомендует!, Москва 2018, [http://mosurbanforum.com/media/files/2018/Zaryadye\\_presentation.pdf](http://mosurbanforum.com/media/files/2018/Zaryadye_presentation.pdf)

Zaryadye Park (2020), <https://www.zaryadyepark.ru/> (4.6.20)

Zaryadye Park (2020), О projekte, <https://www.zaryadyepark.ru/about/> (1.10.20).

Zaryadye Park (2020): История Зарядья — С XII века до нового парка, <https://www.zaryadyepark.ru/history/main.html> (4.10.20).

Zaryadye Park (2020): „Зарядью“ три года: принимаем поздравления!, 9.9.20, <https://www.zaryadyepark.ru/news/zaryadyu-tri-goda-prinimaem-pozdravleniya/> (1.10.20).

Zaryadye Park, Instagram, <https://www.instagram.com/zaryadye.official/> (18.10.20).

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Moskau. Fliegende Brücke“, PostEurop, 2018, <https://www.posteurop.org/StampCollections?selectedStampYear=2018&selectedStampCountry=ru> (7.5.19).

Abb. 2: Park Zarjad'e, Juli 2020. Eigene analoge Aufnahme.

Abb. 3: Satellitenbild von Moskau, yandex.ru (18.10.20).

Abb. 4: Karte von Moskau, OpenStreetMap.org (4.5.19).

Abb. 5: Parkplan mit Landschaften, Klimazonen und Parkarchitekturen, OpenStreetMap.org (4.5.19).

Abb. 6: Parkkarte, Zaryadye Park, 2020, <https://www.zaryadyepark.ru/map-park/> (15.10.20).

Abb. 7: Vogelansicht, Rendering der Architekten DS+R, 2018, <https://dsrny.com/project/zaryadye-park> (4.5.19).

Abb. 8: Park Zarjad'e, DS+R, 2018, <https://dsrny.com/project/zaryadye-park> (4.5.19).

Abb. 9: Die „Fliegende Brücke“, DS+R, 2018, <https://dsrny.com/project/zaryadye-park> (4.5.19).

Abb. 10: Park Zarjad'e, Stadt Moskau, 26.10.17, <https://stroi.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).

Abb. 11: Panoramablick vom Amphitheater aus, Park Zaryadye, 2019, <https://www.zaryadyepark.ru/smi/#photobank> (4.5.19).

Abb. 12: Blick durch die „Glaskruste“, Park Zaryadye, 2019, <https://www.zaryadyepark.ru/smi/#photobank> (4.5.19).

Abb. 13: Amphitheater, 26.10.17, Stadt Moskau, 2019 <https://stroi.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).

Abb. 14: Informationspavillon, 26.10.17, Stadt Moskau, 2019, <https://stroi.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).

- Abb. 15: Unterirdisches Museum, 26.10.17, Stadt Moskau, <https://stroj.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).
- Abb. 16: Historischer Komplex, 26.10.17, Stadt Moskau, 2019, <https://stroj.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).
- Abb. 17: Reststück der Kitajgorodskaja stena, 26.10.17, Stadt Moskau, <https://stroj.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).
- Abb. 18: Die „Kirche des Großmartyrers Georgij des Siegreichen auf dem Pskovsker Berg“ (hinten: Kirche der Gottesmutterikone „Znamenije“ (Wunder, Zeichen) des Znamenskij monastyr), 26.10.17, Stadt Moskau, <https://stroj.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).
- Abb. 19: Technologische Parkinfrastruktur, DS+R, 2018, <https://dsrny.com/project/zaryadye-park> (4.5.19).
- Abb. 20: Multifunktionale „Laternen“ und das Znamenskij monastyr, 26.10.17, Stadt Moskau, <https://stroj.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).
- Abb. 21: Parkblick in Richtung Moskva-Ufer, 26.10.17, Stadt Moskau, <https://stroj.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).
- Abb. 22: Ochronik im „hohen Norden“, 14.9.17, BBC, <https://www.bbc.com/russian/features-41270386> (5.5.19).
- Abb. 23: Ein-/Ausgang an westlicher Parkseite, 17.8.20, Park Zaryadye, Instagram, <https://www.instagram.com/zaryadye.official/> (18.10.20).
- Abb. 24 u 25: Zwei Seiten aus dem Buch „Bolšaja Moskva“ von S.S. Šestakov, 1925. Quelle: Шестаков С. С. - С. С. Шестаков под ред. Ф. Я. Лаврова „Большая Москва“, Москва, Издание М.К.Х., 1925 год. Wikimedia Commons (18.10.20).
- Abb. 26: B. M. Iofan u. A. I. Baranskij: Wettbewerbsentwurf für das Gebäude des NKTP in Zarjad'e, 1935. Zaryadye Park, 2020 (18.10.20).
- Abb. 27: A. A. u. V. A. Vesenyi: Panorama des Moskva-Ufers, Projekt für das Zweite Sowjethaus der Volkskommissare, 1940. Zaryadye Park, 2020 (18.10.20).
- Abb. 28: V. N. Semenovj u. S. E. Černyševj: Generalplan zur Rekonstruktion Moskaus, 1935. Wikimedia Commons, 2020 (18.10.20).
- Abb. 29: D. Čečulin: Projektentwurf für das achte Hochhaus im Bereich von Zarjad'e, 1930er Jahre. Wikimedia Commons (18.10.20).
- Abb. 30: Panorama des Moskva-Ufers mit dem projektierten Hochhaus im Bereich von Zarjad'e sowie dem Sowjetpalast am Platz der Christ-Erlöser-Kathedrale, 1947-1948, Zaryadye Park, 2020 (18.10.20).
- Abb. 31: Hotel Rossija, 1967 (unbekannter Autor). Quelle: MAMM/MDF, [russianphoto.ru](http://russianphoto.ru) (18.10.20).
- Abb. 32: Hotel Rossija, 1999 (L.B.). Quelle: MAMM/MDF, [russianphoto.ru](http://russianphoto.ru) (18.10.20).
- Abb. 33: Hotelauffahrt um die Kirche des Klosters Znamenskij monastyr (Aleksej Aleksandrov, Ausstellung: „Moskva moja ljubimaja“), 1970er Jahre. Quelle: MAMM/MDF, [russianphoto.ru](http://russianphoto.ru) (18.10.20).
- Abb. 34: Karte des Rajons Zarjad'e (um 1853), rotmarkiert ist die Baufläche des Hotels Rossija. Wikimedia Commons (18.10.20).

Abb. 35: „Stunde Null“ – Besprechung im Kreml', 20.01.2012,  
<https://www.vesti.ru/doc> (Screenshot, 18.10.20).

Abb. 36: „Stunde Null“ – Besprechung auf der Baustelle, 20.01.2012,  
<https://www.vesti.ru/doc> (Screenshot, 18.10.20).

Abb. 37: Präsident Putin und Bürgermeister Sobjanin, 9.9.17, Kom-  
 mersant/Miridonov,  
<https://www.kommersant.ru/gallery/3407590#id=1481122> (5.5.19).

Abb. 38: Präsident Putin und Bürgermeister Sobjanin, 9.9.17, A.  
 Дружинин/ТАСС,  
<https://www.rbc.ru/business/09/09/2017/59b2cab49a7947997297a776>  
 (5.5.19).

Abb. 39: Immersive „Zeitmaschine“, Zaryadye Park, 2020,  
<https://www.zaryadyepark.ru/smi/#photobank> (18.10.20).

Abb. 40: 3D-Film „Flug über Russland“, Zaryadye Park, Instagram-Beitrag,  
 18.7.20 (Screenshot, 18.10.20).

Abb. 41: Instagram-Beitrag anlässlich des 100 000. „Followers“, Zaryadye Park,  
 16.7.20 (Screenshot, 18.10.20).

Abb. 42: Neues Moskaubild als kommunikative Strategie, Zaryadye Park, Insta-  
 gram, 15.8.20 (Screenshot, 18.10.20).

Abb. 43: „Habt ihr Selfies mit dem Blick auf die Moskva gemacht?“ – Neues  
 Moskaubild als kommunikative Strategie, Zaryadye Park, Instagram, 1.8.20  
 (Screenshot, 18.10.20).

Abb. i. — xiii.

Park Zarjad'e: Ein neues *Bild* für Moskau — Eine analoge Perspektive.

Eigene Aufnahmen, fotografiert mit Voigtländer Vitomatic IIb u. abgelaufenem  
 35-mm-Farbfilm, 3.7.20, Moskau.

## Anhang

### Abbildungsteil

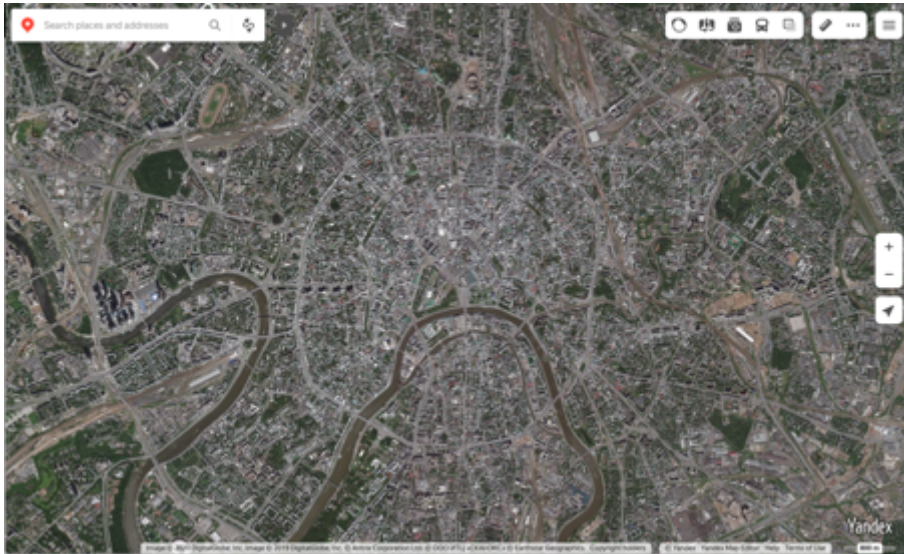


Abb. 3: Satellitenbild von Moskau, yandex.ru (18.10.20).

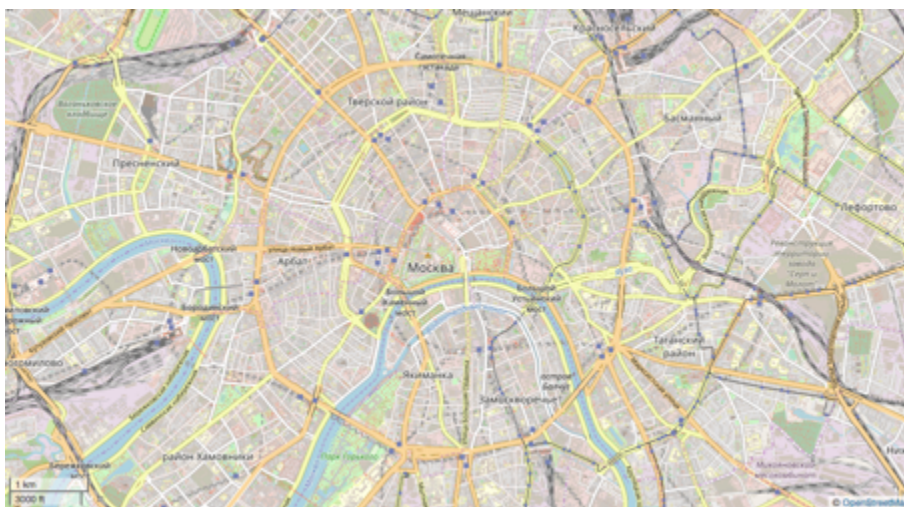


Abb. 4: Karte von Moskau, OpenStreetMap.org (4.5.19).



Abb. 5: Parkplan mit Landschaften, Klimazonen und Parkarchitekturen, OpenStreetMap.org (4.5.19).

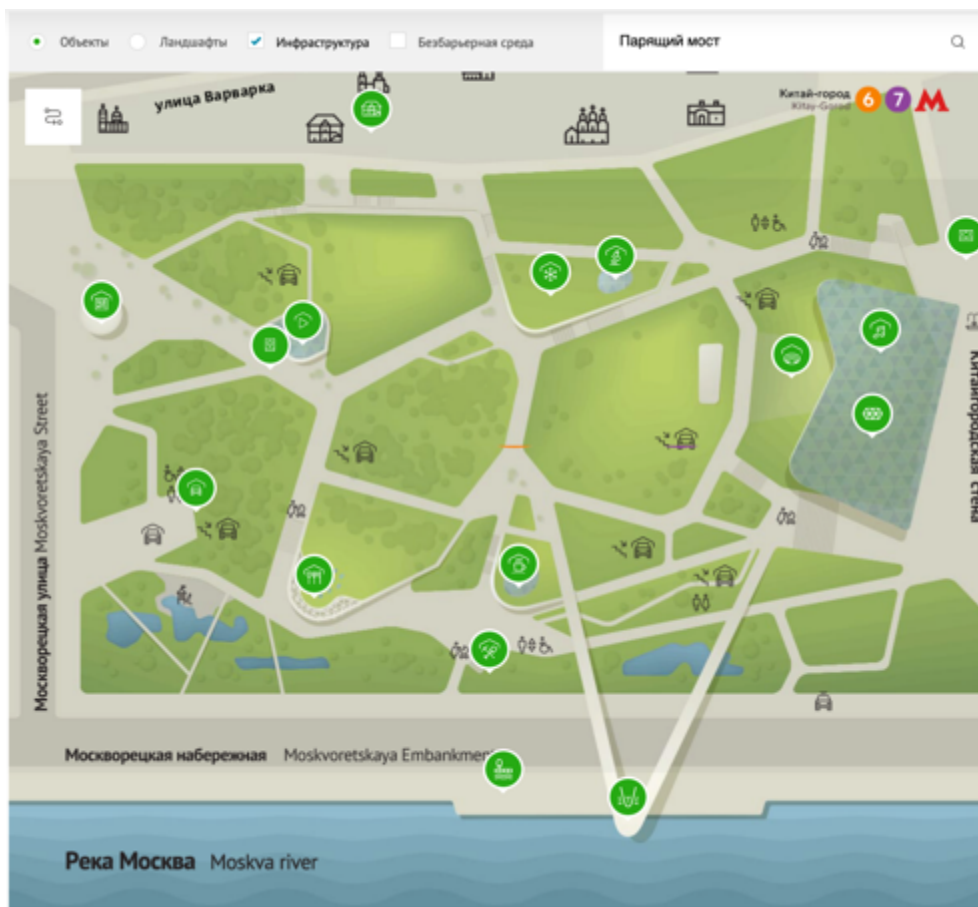


Abb. 6: Parkkarte, Zaryadye Park, 2020, <https://www.zaryadypark.ru/map-park/> (15.10.20).



Abb. 7: Vogelsicht, Rendering der Architekten DS-R, 2018, <https://dsrny.com/project/zaryadye-park/> (4.5.19).



Abb. 8: Park Zaryad'e, DS+R, 2018, <https://dsrny.com/project/zaryadye-park> (4.5.19).



Abb. 9: Die „Fliegende Brücke“, DS+R, 2018, <https://dsrny.com/project/zaryadye-park> (4.5.19).



Abb. 10: Park Zaryad'e, Stadt Moskau, 26.10.17, <https://stroj.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).



Abb. 11: Panoramablick vom Amphitheater aus, Park Zaryadye, 2019, <https://www.zaryadyepark.ru/smi/#photobank> (4.5.19).



Abb. 12: Blick durch die „Glaskruste“, Park Zaryadye, 2019, <https://www.zaryadyepark.ru/smi/#photobank> (4.5.19).



Abb. 13: Amphitheater, 26.10.17, Stadt Moskau, 2019 <https://stroi.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).



Abb. 14: Informationspavillon, 26.10.17, Stadt Moskau, 2019, <https://stroi.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).



Abb. 15: Unterirdisches Museum, 26.10.17, Stadt Moskau, <https://stroi.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).



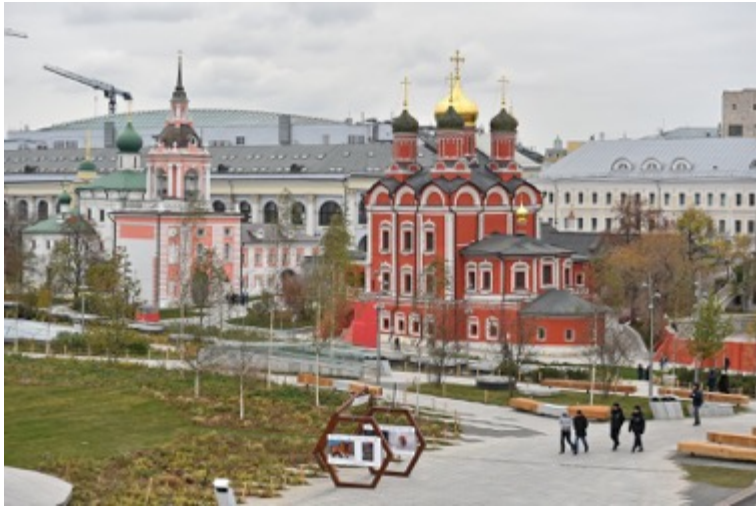


Abb. 16: Historischer Komplex, 26.10.17, Stadt Moskau, 2019, <https://stroj.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).



Abb. 17: Kitajgorodskaja stena, 26.10.17, Stadt Moskau, <https://stroj.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).

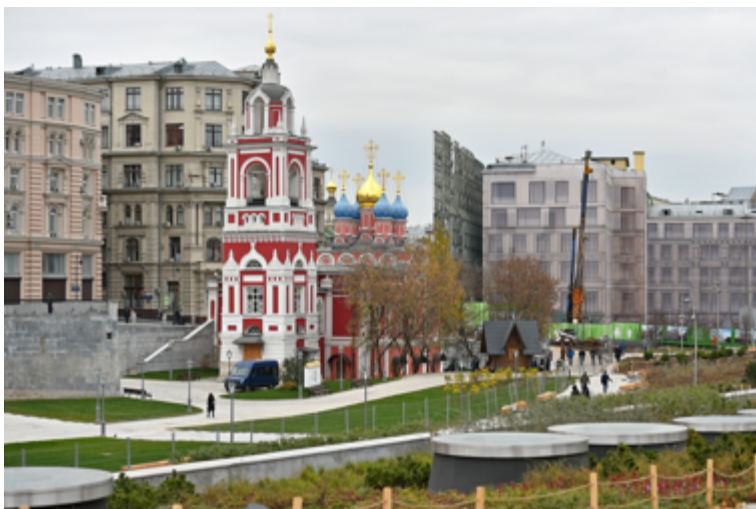


Abb. 18: Die „Kirche des Großmartyrers Georgij des Siegreichen auf dem Pskovsker Berg“ (hinten: Kirche der Gottesmutterikone „Znamenije“ (Wunder, Zeichen) des Znamenskij monastyr), 26.10.17, Stadt Moskau, <https://stroj.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).

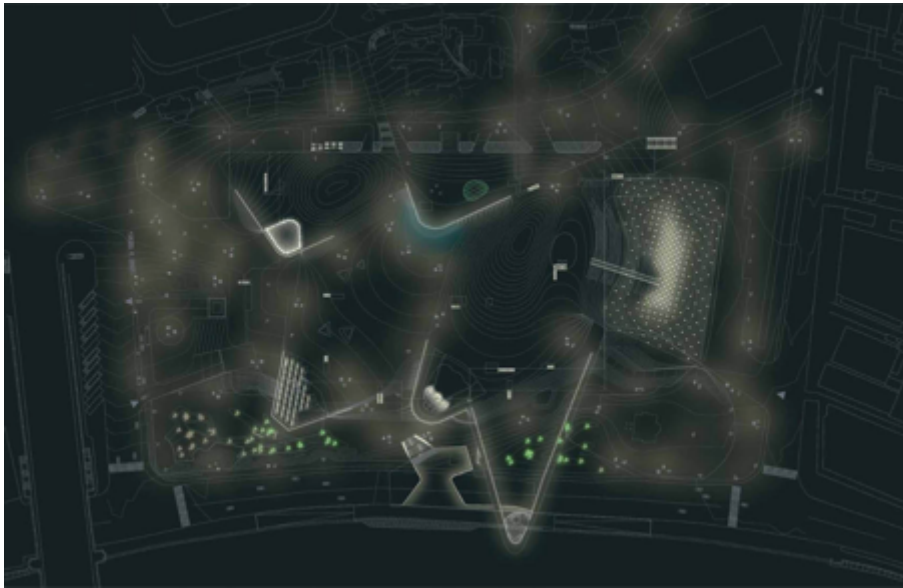


Abb. 19: Technologische Parkinfrastruktur, DS+R, 2018, <https://dsrny.com/project/zaryadye-park> (4.5.19).

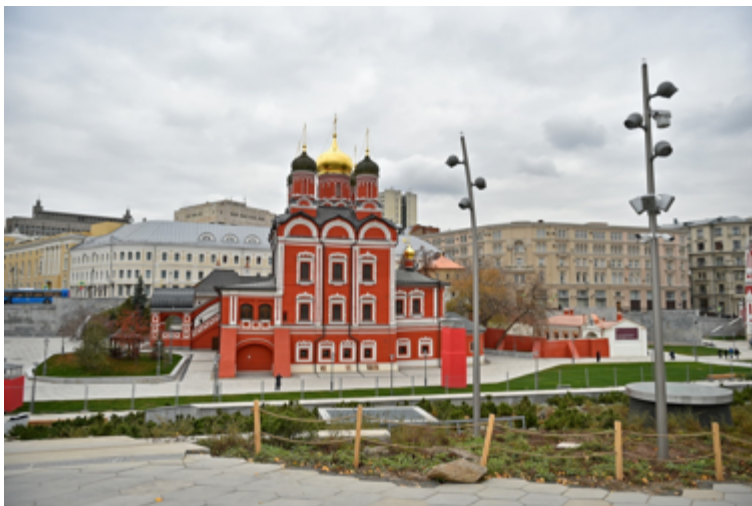


Abb. 20: Multifunktionale „Laternen“ und das Znamenskij monastyr, 26.10.17, Stadt Moskau, <https://stroi.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).



Abb. 21: Parkblick in Richtung Moskva-Ufer, 26.10.17, Stadt Moskau, <https://stroi.mos.ru/gallery/1027> (4.5.19).



Abb. 22: Ochraniik im „hohen Norden“, 14.9.17, BBC, <https://www.bbc.com/russian/features-41270386> (5.5.19).



Abb. 23: Ein-/Ausgang an westlicher Parkseite, 17.8.20, Park Zaryadye, Instagram-Beitrag, <https://www.instagram.com/zaryadye.official/> (18.10.20).



Abb. 24 u 25: Zwei Seiten aus dem Buch „Boľšaja Moskva“ von S.S. Šestakov, 1925. Quelle: Шестаков С. С. - С. С. Шестаков под ред. Ф. Я. Лаврова «Большая Москва», Москва, Издание М.К.Х., 1925 год. Wikimedia Commons (18.10.20).



Abb. 26: В. М. Иофан u. А. И. Баранский: Wettbewerbentwurf für das Gebäude des НКТП in Zaryad'e, 1935, Zaryadye Park, 2020 (18.10.20).



Панорама набережной Москвы-реки с проектом 2-го Дома Совета народных комиссаров в Зарядье архитекторов, В. А. и А. А. Весниных, 1940 г.

Abb. 27: А. А. u. В. А. Весни: Panorama des Moskva-Ufers, Projekt für das Zweite Sowjethaus der Volkskommissare, 1940. Zaryadye Park, 2020 (18.10.20).



Abb. 28: V. N. Semenovj u. S. E. Černyševj: Generalplan zur Rekonstruktion Moskaus, 1935. Wikimedia Commons, 2020 (18.10.20).



Abb. 29: D. Čečulin: Projektentwurf für das achte Hochhaus im Bereich von Zarjad'e, 1930er Jahre. Wikimedia Commons (18.10.20).



Панорама набережной Москвы-реки с проектируемым высотным зданием в Зарядье и Дворцом Советов на месте ХСС, 1947 - 1948 гг.

Abb. 30: Panorama des Moskva-Ufers mit dem projektierten Hochhaus im Bereich von Zarjad'e sowie dem Sowjetpalast am Platz der Christ-Erlöser-Kathedrale, 1947-1948. Zaryadye Park, 2020 (18.10.20).



Abb. 31: Hotel Rossija, 1967 (unbekannter Autor). Quelle: MAMM/MDF, [russiainphoto.ru](http://russiainphoto.ru) (18.10.20).



Abb. 32: Hotel Rossija, 1999 (L.B.). Quelle: MAMM/MDF, [russiainphoto.ru](http://russiainphoto.ru) (18.10.20).



Abb. 33: Hotelauffahrt um die Kirche des Klosters Znamenskij monastyr (Aleksej Aleksandrov, Ausstellung: „Moskva moja ljubimaja“), 1970er Jahre. Quelle: MAMM/MDF, [russiainphoto.ru](http://russiainphoto.ru) (18.10.20).



Abb. 34: Karte des Rajons Zarjad'e (um 1853), rotmarkiert ist die Baufläche des Hotels Rossija. Wikimedia Commons (18.10.20).



Abb. 35: „Stunde Null“ – Besprechung im Kreml“, 20.01.2012, <https://www.vesti.ru/doc> (Screenshot, 18.10.20).

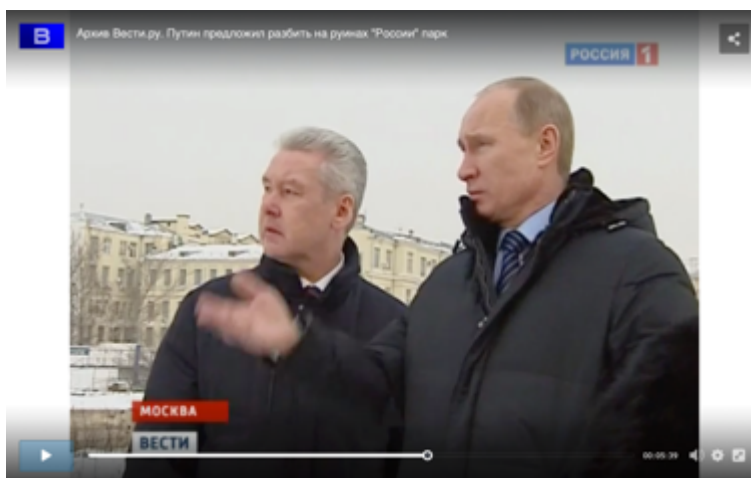


Abb. 36: „Stunde Null“ – Besprechung auf der Baustelle, 20.01.2012, <https://www.vesti.ru/doc> (Screenshot, 18.10.20).



Abb. 37: Präsident Putin und Bürgermeister Sobjanin, 9.9.17, Kommersant/Miridonov, <https://www.kommersant.ru/gallery/3407590#id=1481122> (5.5.19).



Abb. 38: Präsident Putin und Bürgermeister Sobjanin, 9.9.17, A. Дружинин/ТАСС, <https://www.rbc.ru/business/09/09/2017/59b2cab49a7947997297a776> (5.5.19).



Abb. 39: Immersive „Zeitmaschine“, Zaryadye Park, 2020, <https://www.zaryadyepark.ru/smi/#photobank> (18.10.20).



Abb. 40: 3D-Film „Flug über Russland“, Zaryadye Park, Instagram-Beitrag, 18.7.20 (Screenshot, 18.10.20).





Abb. 41: Instagram-Beitrag anlässlich des 100 000. „Followers“, Zaryadye Park, Instagram, 16.7.20 (Screenshot, 18.10.20).

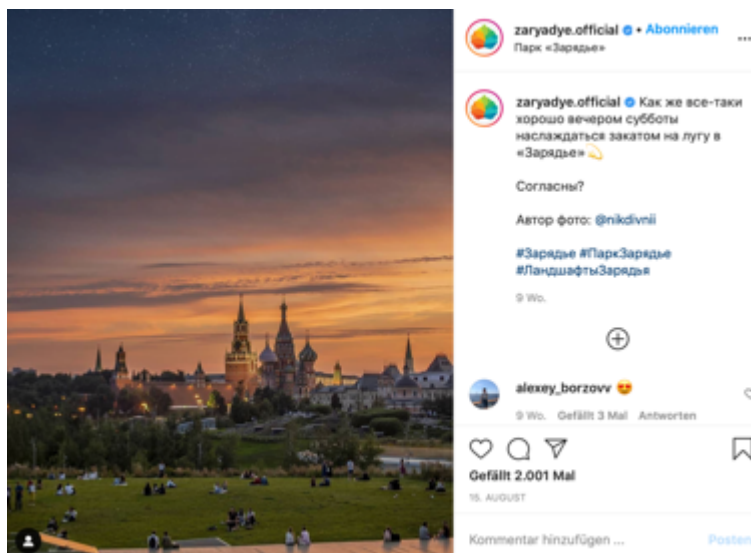


Abb. 42: Neues Moskaubild als kommunikative Strategie, Zaryadye Park, Instagram, 15.8.20 (Screenshot, 18.10.20).



Abb. 43: „Habt ihr Selfies mit dem Blick auf die Moskva gemacht?“ — Neues Moskaubild als kommunikative Strategie, Zaryadye Park, Instagram, 1.8.20 (Screenshot, 18.10.20).

Zarjad'e Park: Ein neues *Bild* für Moskau — Eine analoge Perspektive



i.



ii.



iii.



iv.



v.



vi.



vii.



viii.



iv.

x.



x.



xi.



xii.



i. — xiii. Fotografiert mit Voigtländer Vitomatic IIb und abgelaufenem 35-mm-Farbfilm (E.B.), 3.7.20, Moskau.

*Die Stadt hat in der ersten Zeit noch hundert Grenzbarrieren. Doch eines Tages sind das Tor, die Kirche, die Grenze einer Gegend waren, unversehens Mitte. Nun wird die Stadt dem Neuling Labyrinth. Straßen, die er weit voneinander angesiedelt hat, reißt eine Ecke ihm zusammen, wie die Faust eines Kutschers ein Zweigespann. [...] Am Ende aber siegen Karten und Pläne: abends im Bett jongliert die Phantasie mit wirklichen Gebäuden, Parks, Straßen.*

(Walter Benjamin: „Städtebilder: Moskau“, in: *Angelus Novus*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1988, S. 103-136, hier: S. 105.)





## **VZKF Student Research Papers**

Das VZKF fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs. Im „Nachwuchsportal“ des *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung* auf der Webseite [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com) besteht die Möglichkeit eines hochschul- und fachstudiengangüberschreitenden Austauschs für Studierende und Graduierte mit semiotischen Studien- und Forschungsinteressen.

Mit der Open Access-Publikationsreihe *Student Research Papers* werden Arbeiten des wissenschaftlichen Nachwuchses der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In vielen Studiengängen entstehen qualitativ hochwertige Hausarbeiten, denen ebenso wie den meisten Bachelor- oder Master-Abschlussarbeiten keine öffentliche Beachtung zuteil wird, obwohl sich darunter engagierte Schriften finden, die mit hochinteressanten Ergebnissen aufwarten oder auch solche, die Gegenstände überhaupt erstmalig wissenschaftlich erschließen.

Die in den *VZKF Student Research Papers* veröffentlichten Arbeiten verdienen nach Auffassung der Redaktion mehr Aufmerksamkeit als ihnen im Rahmen studentischer Prüfungsleistungen normalerweise zukommt und sie können in der Bearbeitung ihrer Themenstellung, in Argumentationsstruktur und Interpretationsleistung als Beispiel und Orientierung für Studierende gelten, die eine schriftliche Prüfungsleistung zu erbringen haben. Aber auch Forschungsbeiträge von Graduierten und Promotionsstudierenden werden in den *SRP* publiziert.

Die Redaktion des VZKF übernimmt keine Gewähr für die Fehlerfreiheit der Texte – der personelle Aufwand für ein professionelles Lektorat wäre zu hoch. Kleinere formale Mängel werden als tolerierbar erachtet, wenn die Arbeiten fachlich bereichernde Einsichten und Ergebnisse bieten.

Für die Inhalte und die Einhaltung des Urheberrechts (dies betrifft insbesondere den korrekten Umgang mit fremdem geistigem Eigentum im Nachweis von Zitaten und Paraphrasen) zeichnen die Autor\*innen selbst verantwortlich.

