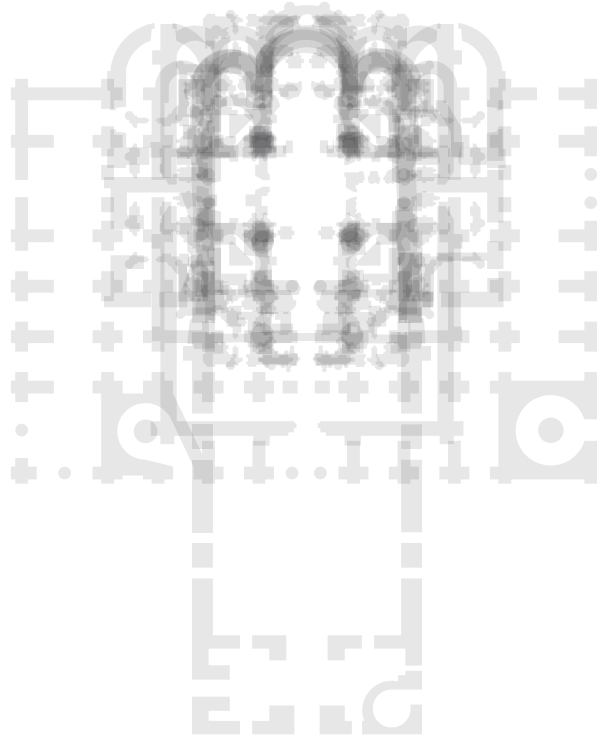


Vom Bau des Kanons

Entwurf einer Russischen Orthodoxen Kirche





Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

Diplomarbeit

Vom Bau des Kanons

Entwurf einer Russischen Orthodoxen Kirche

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des
akademischen Grades einer Diplom-Ingenieurin

unter Leitung von

Ivica Brnic
Dr.techn. Dipl. Arch. ETH SIA

Institut für Architektur und Entwerfen
Hochbau und Entwerfen E253-4

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Anna Kapranova, BSc
01428618

Wien, Mai 2022

Keywords:

Architecture
Russian Orthodox Church
Russia
Church architecture
Sacred building
Canon
Tradition
Central-planned building
Typology
Material change

Abstract

The starting point of this work lies in the examination of the current development of Russian-Orthodox sacred architecture, which is strongly influenced by political, social, historical and cultural developments of the last three decades. As a result of the anti-religious policies of the communist regime after the October Revolution in 1917, the church was deprived of its rights as a legal entity and of its right to own property; teaching of divine law to minors was also forbidden. During this period, churches were robbed, partially ruined, reused or abandoned. With a changing domestic political situation after the collapse of the Soviet Union, Russian Orthodox Church has regained its rights and extended great influence in the country. As a consequence, more and more new church buildings are being erected in the metropolises of Russia today.

This development is strongly expressed in architecture and shows a clear tendency: traditionalism and the search for identity in historical archetypes of old Russian architecture from the 11th-12th centuries. These historic sacred stone or brick buildings are now being replicated and recited in new, inappropriate materials such as concrete, although the legitimacy of such material transformation can be questioned. Therefore, a search for a new, contemporary architectural language based on the canon of Russian Orthodox architecture is inevitable.

The aim of this work is to approach a suitable solution for this task. On the basis of literary and architectural-historical research, the concept of the canon in Russian Orthodox architecture and the legality of the use of this term are examined, as well as the permissibility of using this term. The theological, liturgical and typological aspects of the canon regarding architecture as well as spatial qualities and atmospheres of Russian sacred buildings are being systematically described. A design project based on the studied canon rules represents a reinterpretation of the formal language derived from material transformation.

Kurzfassung

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit liegt in der Auseinandersetzung mit der aktuellen Entwicklung der russisch-orthodoxen Sakralarchitektur, welche stark von politisch-gesellschaftlichen, historischen und kulturellen Entwicklungen der letzten drei Jahrzehnte geprägt ist. Als Folge der antireligiösen Politik des kommunistischen Regimes, nach der Oktoberrevolution 1917, wurden der Kirche ihre Rechte als juristische Person und das Recht auf Eigentum entzogen sowie die Lehre vom Gottesgesetz an Minderjährige verboten. In dieser Periode wurden Kirchengebäude ausgeraubt, teilweise zerstört, umgenutzt oder verlassen. Mit der Änderung der innenpolitischen Situation nach dem Zerfall der Sowjetunion hat die Russische Orthodoxe Kirche ihre Rechte zurückerlangt und wieder einen großen Einfluss im Land aufgebaut. Als Konsequenz werden heute immer mehr neue Kirchengebäude in den Metropolen Russlands errichtet.

Diese Entwicklung drückt sich stark in der Architektur aus und zeigt dabei eine eindeutige Tendenz: Traditionalismus und Suche nach Identität in den urigen Vorbildern der altrussischen Architektur aus dem 11.-12. Jahrhundert. Diese Archetypen aus Stein und Ziegel werden nun mit neuen, ihnen nicht entsprechenden Materialien wie Stahlbeton nachgebaut und rezipiert, wobei die Legitimität einer solchen Materialverwandlung in Frage gestellt werden kann. Daher ist die Suche nach einer neuen, zeitgenössischen Architektursprache, die auf dem Kanon der russisch-orthodoxen Architektur basiert, unumgänglich.

Das Ziel dieser Arbeit ist die Annäherung einer angemessenen Lösung für diese Aufgabe. Anhand von literarischer und architekturhistorischer Recherche wird der Begriff des Kanons in der russisch-orthodoxen Architektur sowie die Rechtmäßigkeit der Verwendung dieses Terminus thematisiert. Die theologischen, liturgischen und typologischen Aspekte des Kanons in Bezug auf Architektur sowie Raumqualitäten und Atmosphären von russischen Sakralbauten werden systematisch beschrieben. Basierend auf den untersuchten Kanonregeln entsteht ein Entwurf, der eine Reinterpretation der, von der Materialverwandlung abgeleiteten, Formensprache darstellt.

Stichwörter:

Architektur
Russische Orthodoxe Kirche
Russland
Kirchenarchitektur
Sakralbau
Kanon
Tradition
Zentralbau
Typologie
Materialverwandlung



Abb. 1: Kalyazin-Glockenturm, Fotografie von Dmitrii Markov, 2019

Аннотация

Исходной точкой моей работы является рассмотрение современного развития русской православной храмовой архитектуры, влияние на которую оказывают политические, социальные, исторические и культурные события последних трёх десятилетий. В результате антирелигиозной политики коммунистического режима после Октябрьской революции 1917 года церковь была лишена статуса юридического лица и права собственности, а преподавание Закона Божия несовершеннолетним было запрещено. В этот период храмы были разграблены, частично разрушены или заброшены. С изменением внутривнутриполитической ситуации после распада Советского Союза Русская Православная Церковь восстановила свои права и вновь обрела большое влияние в стране. В следствии этого в крупнейших мегаполисах России возводится все больше новых православных храмов.

Это развитие находит значительное выражение в храмовом зодчестве и прорисовывает четкую тенденцию - традиционализм и поиск идентичности в исторических прообразах древнерусской архитектуры XI-XII веков. Эти каменные и кирпичные архетипы ныне копируются и воссоздаются в новых, не соответствующих им материалах, таких как бетон, что наводит на размышления о легитимности такого рода развития. Для меня встает вопрос о необходимости изменения используемых материалов и поиске нового, современного языка архитектуры, основанного на каноне русского православного храмового зодчества.

Целью данной работы является поиск личного, сообразного решения данного вопроса. На основе литературного и архитектурно-исторического анализа рассматривается понятие канона в русской храмовой архитектуре, а так же правомерность использования этого термина. Систематически описываются богословские, литургические и типологические аспекты канона применительно к архитектуре, а также пространственные характеристики и атмосфера русских храмов. На основе рассмотренных канонических правил был создан проект, который представляет собой новое толкование языка форм, появившегося в результате трансформации используемых материалов.

Ключевые слова:

*Архитектура
Русская Православная Церковь
Россия
Храмовое зодчество
Культовое сооружение
Канон
Традиция
Центрическое сооружение
Типология
Изменение материалов*

Inhalt

Aktuelle Entwicklung der russischen orthodoxen Kirchenarchitektur

Einleitung.....	13
Programm-200.....	19
Erfundene Traditionen.....	23

Historischer Ausblick

Byzantinischer Ursprung.....	29
Sophienkathedralen / 11. Jh.....	31
Altrussischer Stil / 11.-15. Jh.....	33
Moskauer Stil / 14.-16. Jh.....	35
Godunow'scher Stil / 16. Jh.....	37
Uzórochje / 16.-17. Jh.....	39
Barock / 17.-18. Jh.....	41
Klassizismus / 18.-19. Jh.....	43
Russisch-byzantinischer Stil / 19. Jh.....	45
Neorussischer Stil / 19-20. Jh.....	47
Genese der Typologie.....	51

Kanon in der Architektur der Russischen Orthodoxen Kirche

Kanon als Begriff.....	57
Theologische Deutung.....	59
Morphologie, Symbolismus und Typologie.....	61
Konstruktion.....	65
Wand- und Deckenmalerei.....	67
Raumwahrnehmung.....	73
Innenausstattung.....	77
Ikone.....	79
Ikonostase.....	81
Liturgie.....	83

Entwurf

Materialgerechte Formverwandlung.....	89
Umwandlung der Struktur.....	91
Betonfertigteil.....	93
Anwendung der Typologie.....	95
Ableitung der Materialität.....	96
Erweiterung der Funktionalität.....	97
Eintritt.....	99
Oberkirche.....	103
Unterkirche.....	107
Nachwort.....	117
Abbildungsverzeichnis.....	118
Literaturverzeichnis.....	120
Danksagung.....	122



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

Aktuelle Entwicklung der russischen orthodoxen Kirchenarchitektur



Abb. 2: Verklärungskathedrale in Belgorod, Fotografie von Dmitrii Markov, 2020

Einleitung

Die soziologischen Umfragen der letzten drei Jahrzehnte in Russland verzeichnen einen großen Anstieg des Bevölkerungsanteils, welche sich als orthodoxe Gläubige bezeichnen: im Jahr 1989 belief sich der Anteil auf 30%¹ und bis zum Jahr 2020 stieg die Zahl bereits auf 65%². Dennoch ist die Selbstidentifikation mit der Russischen Orthodoxen Kirche nicht unmittelbar mit der Ausübung religiöser Praktiken und der Suche nach Gott verbunden.³

Eine mögliche Erklärung für diese Erscheinung ist die Annahme, dass die Orthodoxie für die Mehrheit der Befragten im höheren Maß ein Bestandteil der bürgerlichen Identität und nicht der religiösen Identität darstellt.⁴ Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Konfession wird in Analogie zur Nationalität verwendet und nicht für das Streben zum Begreifen des Transzendenten. Als Grund der Verwendung eines solchen Konfessionsmarkers für nichtreligiöse Zwecke kann die Wille nach einem Auffüllen des *Identifikationsvakuums*⁵ liegen, das nach dem Zerfall der UdSSR entstanden ist. Zunutze der Russischen Orthodoxen Kirche wurde diese Leere zur Stärkung des eigenen Einflusses und zur Verwurzelung der Vorstellung von der Orthodoxie als einer der grundlegenden Ideen des russischen Staates verwendet. Somit ist eine feste Vereinigung der Kirche und des Staatsapparates zustande gekommen, der beidseitig in der Öffentlichkeit unterstützt wird. Diese neu erstandene Ideologie widerspiegelt im gewissen Sinne die Doktrin der offiziellen Nationalität und ihr Leitmotiv „*Orthodoxie, Autokratie und Nationalität*“ (russ. „*Православие, Самодержавие, Народность*«)⁶, ursprünglich vom russischen Politiker und Literaturwissenschaftler Uvarov 1872-1873 ausformuliert und galt als offizielle Ideologie unter Zar Nikolaus I. Nach fast 150 Jahren bleibt dieser Spruch angesichts der politischen Situation in Russland weiterhin aktuell.

Resultierend aus der Erweiterung und Stärkung der Einflussphäre der Russischen Orthodoxen Kirche im Land wird einerseits eine große Anzahl an Kirchengebäuden restauriert und rekonstruiert, andererseits entstehen aber auch viele Neubauten. Die Legitimität dieser Entwicklung ist ein Teil eines großen gesellschaftlich-politischen Diskurses, diese Arbeit soll aber primär die Problematik der architektonischen Qualität der neu errichteten Kirchen beleuchten.

1 vgl. Carnegie Moscow Center, The Image of an Orthodox Believer in Modern Russia, 2012, carnegie.ru

2 vgl. Levada-Center, Great lent and religiousness, 2020, levada.ru

3 vgl. Bogachev, The causes of „revival“ of Orthodoxy in Russia, 2015

4 vgl. ebd.

5 vgl. ebd.

6 vgl. Orthodoxy, Autocracy, and Nationality, wikipedia.org



Abb. 3: Archangelsk, Fotografie von Dmitrii Markov, 2020



Abb. 4: Platzierung einer neuer Kathedrale zwischen den Wohnblöcken in einem Schlafbezirk, Rohbau der Kathedrale des Ausgangs des Heiligen Geistes auf die Apostel in St. Petersburg, Fotografie von Victor Yuliev, 2020



Abb. 5: Betonkuppel mit Abdrücken der entfernten Bretterschalung, Rohbau der Kathedrale des Ausgangs des Heiligen Geistes auf die Apostel in St. Petersburg, Fotografie von Victor Yuliev, 2020



Abb. 6: Betonwände mit Abdrücken der entfernten Schalung, Blick auf den Altarraum, Rohbau der Kathedrale des Ausgangs des Heiligen Geistes auf die Apostel in St. Petersburg, Fotografie von Victor Yuliev, 2020

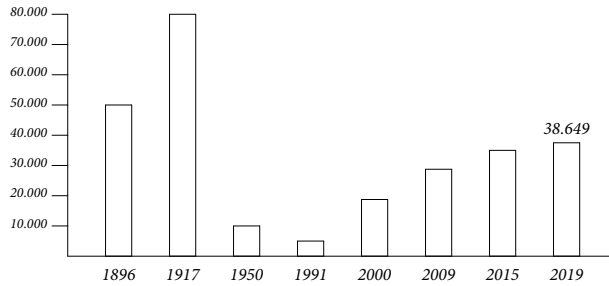


Abb. 7: Statistik - Anzahl der Kirchen und anderer Gebäude der Russischen Orthodoxen Kirche inkl. alle Eparchien in Russland und im Ausland (Weißrussland, Ukraine, etc.), wo göttliche Liturgien regelmäßig abgehalten werden.

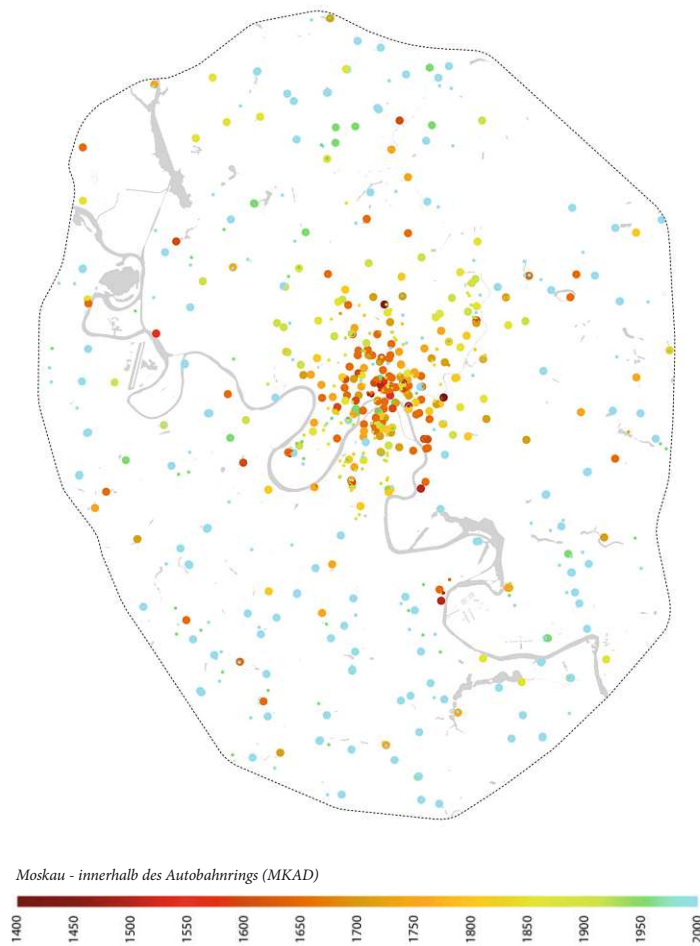


Abb. 8: Chronologie der Kirchenbauten in Moskau nach Baujahr: der alte Stadtkern verfügt über ein übermäßiges Angebot an Kirchengebäuden, das Programm-200 soll daher den Mangel in den Randbezirken ausgleichen.

Programm-200

Der Sakralbau in Russland boomt - neue orthodoxe Kirchen werden im schnellen Tempo gebaut. Die Institution hat in den vergangenen zehn Jahren 9386 neue Kirchen eingeweiht. Die Anzahl der Kirchen und weiterer Andachtsräume, in denen regelmäßig eine Liturgie gefeiert wird, stieg von 29.263 in 2009 auf 38.649 in 2019 (Abb. 7), dies bedeutet eine Steigerung von 32%.

In der Hauptstadt Moskau wurde im April 2011 das Programm für den Bau orthodoxer Kirchen (auch bekannt als *Programm-200*) gemeinsam von der Kirche und der Moskauer Regierung gestartet, das den Bau von insgesamt 200 neuen Kirchen in Gehweite in allen Bezirken Moskaus vorsieht, vor allem aber in den Schlafbezirken, wo ein Mangel an Sakralräumen im Vergleich zur Innenstadt herrscht (Abb. 8). Die Grundstücke werden der Kirche von der Stadtverwaltung zugewiesen, der Bau wird jedoch mit nichtstaatlichen Mitteln durchgeführt und erfolgt sowohl durch das Moskauer Patriarchat als auch durch direkte Spenden an die Gemeinden. Bis März 2022 wurden 78 Kirchen gebaut und sind bereits in Betrieb, in drei weiteren Kirchen wurden Bauarbeiten abgeschlossen und 37 Kirchen werden zurzeit gebaut. 14 weitere Kirchen wurden seit 2010 außerhalb des Programmrahmens in Moskau gebaut. Jährlich werden in der Stadt etwa 10 Kirchen in Betrieb genommen.⁷

Auch wenn das Programm technisch erfolgreich durchgeführt wird, ist die Entwicklung aus architektonischer Sicht nicht so eindeutig. Derzeitige Kirchenarchitektur ist eine der schmerzhaftesten Problempunkte der aktuellen Stadtbebauung in Russland. Die neue Architektur der letzten Jahrzehnte charakterisiert sich durch das Rezitieren von historischen Archetypen und einer großen stilistischen Vielfalt im Rahmen vom Traditionalismus. Diese allgemeine Stilrichtung wird oft als *Neohistorismus* und *Neoelektizismus* bezeichnet.⁸ Das Verhältnis zwischen den traditionellen und den innovativen Komponenten⁹ variiert von Projekt zu Projekt, jedoch hat die traditionelle Komponente eine enorme Dominanz auf das äußere Erscheinungsbild der neuen Kirchen - die architektonischen Formen und die dekorativen Elemente einer bestimmten Architekturperiode werden dabei mit großer Genauigkeit reproduziert. Die innovative Komponente äußert sich meistens durch einen sparsameren Umgang mit Verzierungselementen, was oft auf die Knappheit an finanziellen Mitteln zurückzuführen ist, aber auch durch die breite Verwendung neuer, am Markt verfügbaren Materialien wie Stahlbeton, Metall und Glas.

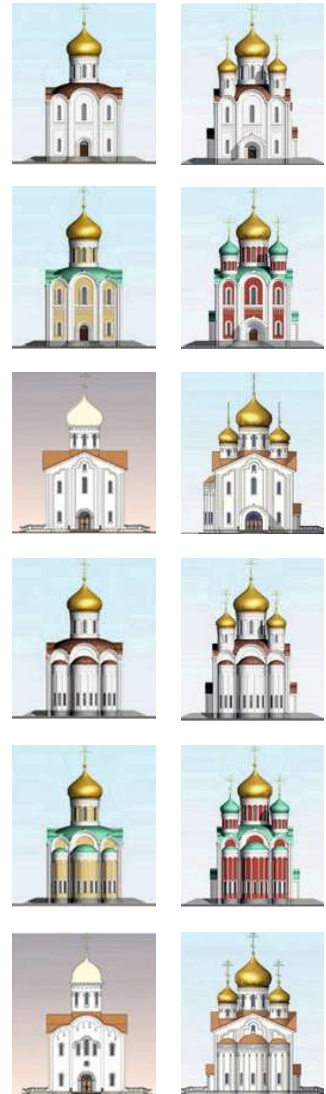


Abb. 9: Typenprojekte aus dem Programm-200 illustrieren den Massenausbau-Charakter der Neubauten

⁷ vgl. Програма строительства православных храмов в г. Москве, ru.wikipedia.org

⁸ vgl. Grechneva, The formation of eclecticism as an architectural style in russian church buildings, 2011

⁹ vgl. Laytar', The problem of style in the modern church architecture in Russia, 2013



Abb. 10-15: Fotodokumentation der Errichtung der Kirche zu Ehren des heiligen Fürsten Alexander Nevsky in Selenograd (Moskau): vom Rohbau bis Fertigstellung, 2011-2019

Am Beispiel des Neubaus der *Kirche zu Ehren des heiligen Fürsten Alexander Nevsky* in Selenograd lässt sich die beschriebene Tendenz gut erklären: die Architekten beziehen sich in der Formgebung ganz konkret¹⁰ auf einen der bedeutendsten Sakralbauten Russlands - *die Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche an der Nerl*¹¹, die 1165 errichtet wurde und heutzutage als ein unbestrittener Archetyp für neue Kirchenbauten verwendet wird (Abb. 17). Diese kleine Kreuzkuppelkirche mit vier Säulen, welche die Kuppel tragen, wurde aus hellem Sandstein im altrussischen Stil erbaut. Obwohl zwischen diesen zwei Kirchen über 800 Jahre Geschichte liegt, sind sie in ihrem äußeren Erscheinungsbild sehr ähnlich. Von den Baukörperproportionen bis hin zur Fassadengliederung und Fensterformaten wird das Vorbild umfassend nachgeahmt. Jedoch gibt es große Unterschiede und Unstimmigkeiten in der Auswahl von Materialien und Konstruktionsprinzipien: in der Fotodokumentation des Bauprozesses (Abb. 10-15) wird festgehalten, dass das massive Gebäude zur Gänze aus Stahlbeton besteht. Die Stahlbetonstützen tragen eine Flachdecke, die Kuppel über die Vierung ist ebenfalls eine massive Stahlbetonschale. Der Rohbau wird aber im weiteren Schritt verkleidet, so dass das Flachdach hinter den eingehängten, gefälschten Gewölben verschwindet.

So ist die äußere Formerscheinung des Bauwerkes von größerer Bedeutung als der konstruktive Ausdruck. Die Materialität wird durch den Außen- und Innenputz im gewissen Sinne ausgeblendet. Jedoch hat das Auftragen eines Innenputzes in orthodoxen Kirchen eine lange Tradition und ist unmittelbar mit den Wandmalereien verbunden, die die beauftragten Maler im Regelfall mehrere Jahre nach der Fertigstellung des Kirchengebäudes aufbringen. Die Wandbemalung ist zwar nach dem Kanon nicht zwingend erforderlich, jedoch wird sie von fast jeder Gemeinde angestrebt. Die Finanzierung erfolgt aber in den meisten Fällen durch Spenden, weswegen sich der Fertigstellungsprozess oft über mehrere Jahre ausstreckt.

Trotz der kritischen Diskussionen in der Öffentlichkeit¹² entwickelt sich das Programm in Moskau weiter. In anderen Regionen und Städten Russlands ist das Bautempo zwar nicht mit jenem in der Hauptstadt vergleichbar, jedoch kann darin eine neue Perspektive für ArchitektInnen bestehen, dezentralisiert größere Freiheiten in der Gestaltung der Projekte zu erhalten. Bis zum jetzigen Zeitpunkt gibt es aber keine gebauten Projekte, die radikal von den kanonisierten Archetypen abweichen. Die Ergebnisse der Architekturwettbewerbe des letzten Jahrzehntes weisen nur einen minimalen Anteil von BewerberInnen auf, welche sich auf die Suche nach einer neuen Formensprache begeben. Diese Entwürfe werden aber nicht realisiert.

¹⁰ vgl. *Артемяева*, Символика и архитектура православного храма на примере храма Александра Невского в Зеленограде, alexandr-hram.ru/?page_id=19042

¹¹ Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche an der Nerl, de.wikipedia.org

¹² vgl. *Крылова*, Несовершенство церковной архитектуры Москвы: 170 шансов повзрослеть, 2016. <https://strelkamag.com/ru/article/moscow-churches>



Abb. 16: Projekt von Kirche zu Ehren des heiligen Fürsten Alexander Nevsky in Selenograd, Moskau, 2019



Abb. 17: Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche an der Nerl, 1165



Abb. 18: Nonnen am Ausgang der Kirche in Rostow, Photographie von Dmitrii Markov, 2020

Erfundene Traditionen

Die Entwicklung der Sakralarchitektur der Russischen Orthodoxen Kirche an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert ist von der Idee der *Wiederbelebung der Kirchenbautraditionen* geprägt¹³, die durch die sowjetische antireligiöse Politik verloren ging. In der Kontroverse zwischen den Befürwortern innovativer Ansätze und den Vertretern traditioneller Lösungen im Sakralbau sind eine Reihe grundlegender Fragen aufgetreten, deren Antworten nicht nur die Entwicklungsrichtung der religiösen Architektur, sondern auch die Möglichkeit einer solchen Entwicklung bestimmen werden. Darunter ist die Frage der grundsätzlichen Kenntnis der Kirchenbautradition: die Betrachtung der Tradition als eine Ansammlung vorewiger Bilder religiöser Architektur, die seit Jahrhunderten unverändert erhalten geblieben sind und eine gewissenhafte Reproduktion erfordern, dominiert heutzutage im gesellschaftlichen Kulturdiskurs in Russland. Es stellt sich aber die Frage: welche architektonische Elemente gehen auf das christliche Altertum zurück und welche haben erst in neuerer Zeit den Status der Tradition gewonnen?¹⁴

Das Konzept der „erfundenen Tradition“, 1983 ausformuliert von den Historikern Eric Hobsbawm und Terence Ranger, versteht unter einer solchen Tradition *„ein Bündel von Praktiken ritueller oder symbolischer Natur, die gewöhnlich von offen oder stillschweigend anerkannten Regeln bestimmt werden. Sie zielt darauf ab, bestimmte Verhaltenswerte und -weisen durch Wiederholung zu festigen, was von sich aus die Kontinuität mit der Vergangenheit beinhaltet. Tatsächlich wird wo immer möglich versucht, Kontinuität mit einer passenden Epoche herzustellen.“*¹⁵ Die antireligiöse Politik der UdSSR wurde zu einer natürlichen Voraussetzung für die Bildung und Verbreitung erfundener Traditionen in der orthodoxen Architektur. Das Wissen über den Aufbau und Symbolik der Kirchenarchitektur ging über mehrere Generationen der SowjetbürgerInnen verloren und somit wurde die „lebendige Tradition“ der religiösen Architektur partiell zerstört, da sie hauptsächlich in mündlicher Form weitergegeben wurde.

13 vgl. Balunenko, *Invented Traditions in Post-Soviet Orthodox Christian Church Architecture*, 2018

14 vgl. Кестер, *Храмовое зодчество: особенности, смыслы, задачи*, Храмовоздатель, 2013, S. 14

15 Hobsbawm, Ranger, *The Invention of Tradition*, 1992, S. 1

https://de.wikipedia.org/wiki/Erfundene_Tradition

Irina Balunenka definiert in ihrer Arbeit *„Invented Traditions in Post-Soviet Orthodox Christian Church Architecture“* vier Phänomene im Kirchenbau der postsowjetischen Länder, die die Kriterien einer erfundenen Tradition erfüllen¹⁶:

- **Eine Kreuzkuppelkirche mit weißen Wänden und goldenen Kuppeln als kollektive Vorstellung einer „authentischen“ orthodoxen Kirche.** Diese Vorstellung entspricht dem bekanntesten Symbol der modernen, russisch-orthodoxen Kirche. Dieses universelle Bild, das die historische Vielfalt der orthodoxen Architektur leugnet, wird sowohl als vorewiges, unveränderbares Modell und auch als Höhepunkt der Entwicklung der orthodoxen Architektur interpretiert. Ähnliche Kirchen werden auch in Weißrussland, in der Ukraine und in Polen errichtet, wo diese Bautradition historisch gar nicht existierte. Der Austausch von Kuppeln durch goldene Zwiebeltürme ist ebenfalls weit verbreitet: durch die Vergoldung werden die lokalen Herstellungsarten von Kuppeln verdrängt, was zu einer Schädigung des wahren Erscheinungsbildes historischer Denkmäler führt.
- **Die Existenz eines streng normierten Baukanons für die Gestaltung orthodoxer Kirchen.** Die Idee eines „Baukanons“ ermöglicht die Untermauerung der Stereotypisierung moderner orthodoxer Kirchen, indem Neubauten an die alte Kirchentradition angelehnt und einzelne bauliche oder dekorative Elemente mit sakralen Symbolen ausgestattet werden. In der kanonischen Literatur der orthodoxen Kirche gibt es keine Dokumente, die Regeln für die Gestaltung religiöser Gebäude festlegen würden.¹⁷ Die säkularen, normativen Dokumente zum Kirchenbau sind mit universellen, räumlich-volumetrischen Schemata und Entwurfsbeispielen versehen und werden zum eigentlichen Analogon des kirchlichen „Kanons“.¹⁸ Die orthodoxe Kirche hat nie einen formellen Leitfaden für die Gestaltung von Kirchen veröffentlicht, aber der Klerus und die Gläubigen erwarten eine strenge Kanonskonfirmität in der neuen Architektur. Daher sind die ArchitektInnen gezwungen, sich auf erkennbare Prototypen zu beziehen. Die schematische Verwendung von Kirchenentwurfsalgorithmen, unterstützt durch die „kanonische Tradition“ und die sowjetische Erfahrung im Typenbau, führten zum Massenbau gleichartiger Kirchen, was dem Mechanismus der Etablierung erfundener Traditionen durch Wiederholung entspricht. Diese Erscheinung wird unter anderem durch das vorher erwähnte Programm-200 weiter unterstützt.

¹⁶ vgl. Balunenka, *Invented Traditions in Post-Soviet Orthodox Christian Church Architecture*, 2018

¹⁷ vgl. Бусева-Давыдова, *Толкования на литургию и представления о символике храма в Древней Руси*, 1994

¹⁸ vgl. АХЦ «Арххрам», *Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы: Пособие по проектированию и строительству* (к СП 31-103-99), 2003

- **Die Idee der Existenz „kanonischer“ und „nicht-kanonischer“ Baustile.** Kanonisch werden hauptsächlich Gebäude im „russischen“ Stil gesehen. Barocke, klassizistische und schließlich moderne Kirchen, vor allem mit anderen, nicht symmetrisch-zentrierten Grundriss-Typologien, werden nicht als Ergebnisse eines kulturellen Dialogs mit der westeuropäischen Architektur, sondern als Schaden für das „wahre Bild“ einer orthodoxen Kirche angesehen. Die Entwicklung der Sakralarchitektur in der westlichen Kultur wird als Versagen der Pflege der Bautraditionen dargestellt und ihr Einfluss auf die russische Architektur als häretisch und säkular gedeutet. Dieser Trend erklärt sich durch einer der westlichen Welt abgeneigten Haltung in der russisch-orthodoxen Kirche.¹⁹
- **Symbolische Interpretation aller konstruktiven und dekorativen Elemente sowie Proportionen des Bauwerkes,** einschließlich derjenigen, wo historisch keine solche Interpretation nachgewiesen werden kann. Zusätzliche Bedeutung gewinnen in der Regel die Elemente, die ihren ursprünglichen, utilitaristischen Zweck verloren haben.

Erfundene Traditionen sind die Hauptbarriere für die Entwicklung einer neuen Kirchenarchitektur, die den Bedürfnissen der orthodoxen Kirche des 21. Jahrhunderts entsprechen würde. Die Diskussion und Aufklärung dieser Problematik in der Öffentlichkeit ist ein notwendiger Schritt für die Überwindung der Stagnation der Weiterentwicklung der orthodoxen Architektur.

¹⁹ vgl. Ачкасов, «Миф Запада» в российской политической традиции: поиск идентичности, Россия и Грузия: диалог и родство культур, Материалы международного симпозиума, Тбилиси, 3–6 сентября 2003



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

Historischer Ausblick

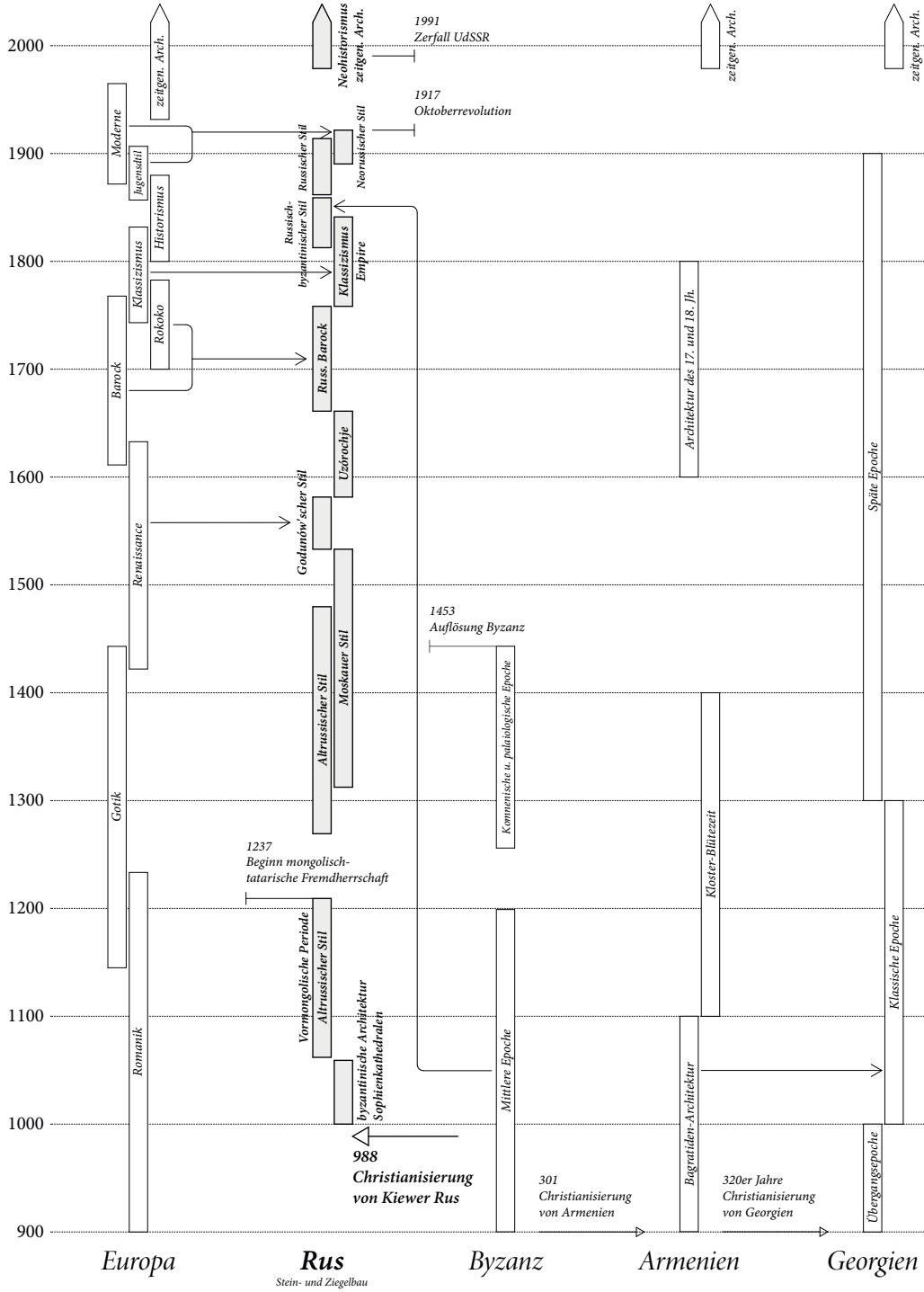


Abb. 19: chronologische Übersicht der Architekturepochen in Russland, Byzanz, Armenien, Georgien und Europa

Byzantinischer Ursprung

Die Geschichte der russischen Sakralarchitektur ist über tausend Jahre alt. Sie fußt auf einer komplexen Geschichte der Verflechtung der Architektur verschiedener Länder (Abb. 19), der Schaffung und Entwicklung eigener Bautraditionen und langer Streitigkeiten über die Originalität der russischen Architektur. Diese Arbeit beschreibt dabei ausschließlich die geschichtliche Entwicklung von massiven Stein- und Ziegelbauten, Sakralbauten in Holzbauweise werden nicht thematisiert.

Das orthodoxe Christentum wird 988 zur Staatsreligion der *Kiewer Rus*, womit die Epoche des slawischen Heidentums beendet wird.²⁰ Die Christianisierung bringt einen totalen Wandel der russischen Kultur aus dem Byzanz, Konstantinopel wird dabei zum großen Vorbild für russische Städte. Ursprünglich war Holz das Grundmaterial für die Bebauung der alten, russischen Städte, aber zusammen mit der neuen Religion kam auch die Steinbauweise nach Russland. Baumeister aus Konstantinopel werden nach Rus eingeladen, damit sie ihre Bautechniken den russischen Meistern weitergeben können. Außerdem verbreitet sich der sogenannte *Kreuzkuppeltypus* in der Sakralarchitektur, der bereits ab dem 5. Jahrhundert in der Byzanz eine breite Entwicklung erfährt und seinen Höhepunkt in der Errichtung der *Hagia Sophia* (532 n. Chr.) in Konstantinopel findet (Abb. 20).²¹ Der Typus besteht aus einem griechischen Kreuz, welches durch den Schnittpunkt der zentralen, breiten Schiffe gebildet wird, über deren Mitte sich eine Trommel mit Kuppel erhebt. Die Trommel ruht auf den sogenannten „Segeln“ - Pendentifs, die über Bögen auf den vier zentralen Pfeiler gehalten werden - dieses System wird als *Pendentifkuppel*²² bezeichnet.

Die erste Steinkirche mit Kreuzkuppelsystem im Kiewer Rus ist die *Desiatynna-Kirche* bzw. *die Zehntenkirche*²³ (Abb. 21), errichtet in den Jahren 989-996 in Kiew und reichlich mit Mosaiken und Fresken von griechischen Baumeistern geschmückt. 1240 wurde die Kirche beim Angriff der *Batu Khan* auf Kiew zerstört, danach zweimal rekonstruiert und 1928 in Zeiten der Sowjetunion endgültig abgerissen. Die erhaltenen Fundamente der ursprünglichen Kirche weisen auf den Kreuzkuppeltypus mit vier Säulen hin. Das volumetrische Modell der Kirche kann aufgrund der vorhandenen, archäologischen Daten nicht mit vollständiger Sicherheit wiederhergestellt werden. Es gibt zwei Versionen der Rekonstruktion: eine pyramidenförmiger Zentralbau (wie die *Kiewer Sophienkathedrale*) und ein axialer Longitudinalbau.

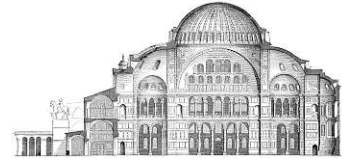


Abb. 20: Lübke, Semrau, Längsschnitt der Hagia Sophia, 1908



Abb. 21: Aseev Y., Rekonstruktion der Desiatynna-Kirche (Zehntenkirche), 10. Jh.

20 vgl. Rappoport, *The Old Russian Architecture*, 1993, S. 29

21 vgl. Contiu, *Das Weltliche im Geistlichen – Wohnheim für Studentinnen der Philosophisch-Theologischen Hochschule in Heiligenkreuz*, 2020, S. 123

22 vgl. ebd.

23 vgl. Rappoport, *The Old Russian Architecture*, 1993, S. 30

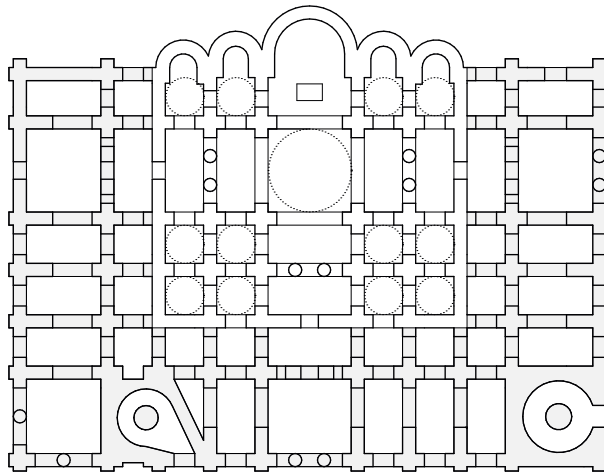
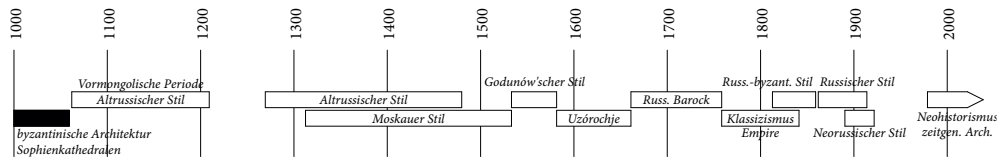


Abb. 22: Byzantische Architektur in Kiewer Rus: Sophienkathedrale, XI. Jht., Kiew, Ukraine



Sophienkatedralen / Софийские соборы

Die erste bedeutende Etappe in der Entwicklung der russischen Architektur fand ihre Manifestation in der Epoche der *Kiewer Rus*: im 10. bis 11. Jahrhundert verwandelt sich Kiew in eine der reichsten und schönsten Städte Europas.

Das größte Architekturdenkmal in Kiew ist die durch *Fürst Jaroslaw* erbaute *Sophienkathedrale* (Abb. 23), welche 1037 begonnen und Ende des 11. Jahrhunderts fertiggestellt wurde. Die Kathedrale unterscheidet sich von den byzantinischen Bauwerken in ihrem Grundriss und der Proportionierung, vor allem aber durch eine pyramidenförmige Silhouette und ein *Vielkuppelschema*²⁴ (russ. «Многоглавие») mit insgesamt dreizehn unterschiedlich großen Kuppeln. Ursprünglich war die Kathedrale eine fünfschiffige Kreuzkuppelkirche; auf der Ostseite endete jedes der fünf Schiffe in einer halbrunden Apsis.²⁵ Während des Bauprozesses wurde der ursprüngliche, nach dem griechischen Kreuz proportionierte Entwurf schrittweise erweitert: die Kirche wurde von offenen, einstöckigen Galerien mit Arkaden im Norden, Süden und Westen umgeben. Durch zahlreiche weitere Umbauten entstanden schlussendlich insgesamt neun Schiffe, die äußere Galerienreihe wurde um ein Obergeschoss erweitert, und das Mauerwerk wurde außen unter einer Putzschicht verborgen (Abb. 22 - die Zubauten sind grau markiert).

Im Inneren der Kathedrale fanden weniger Umgestaltungen statt. Die Mauer und Gewölbe wurden von Beginn an mit monumentalen Fresken und farbreichen Mosaiken bedeckt. Die Ikonenbilder, in denen die stilistische Gemeinsamkeit mit den skulpturenhafte, statischen Bildern von Byzanz deutlich sichtbar ist, sind voller Feierlichkeit und Pracht. In der Apsis des Hauptaltars sind Mosaiken in drei Ebenen angeordnet: ganz oben befindet sich eine große feierliche Figur der „*Betenden Gottesmutter*“ („*Orans*“). Wegen der kleinen und schmalen Öffnungen in den Mauern ist die natürliche Belichtung sehr spärlich, jedoch wird das eintreffende Licht durch die vergoldeten Mosaiken reflektiert - die Kathedrale erhält dadurch eine düstere und fast mystische Atmosphäre (Abb. 24).



Abb. 23: Außenansicht der Kiewer Sophienkathedrale



Abb. 24: Innenraum mit dem Blick auf die Altarapsis der Kiewer Sophienkathedrale

²⁴ vgl. Шенков, *Архитектура русского православного храма*, 2013, S. 43

²⁵ vgl. Раппорт, *The Old Russian Architecture*, 1993, S. 33

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

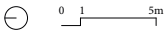
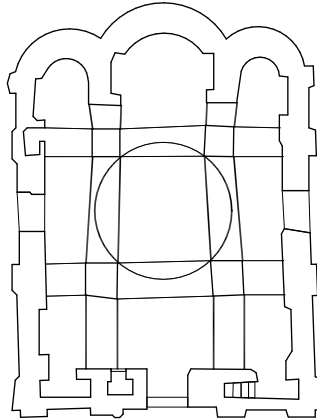
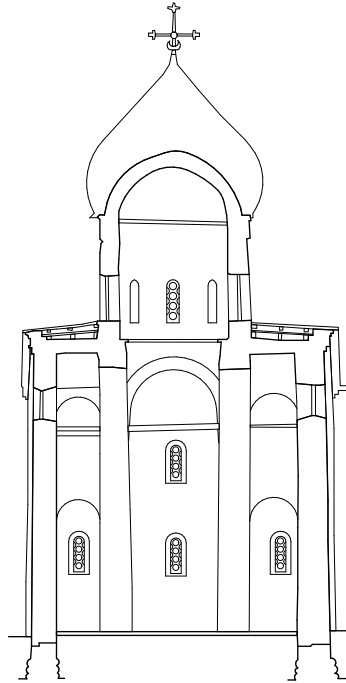
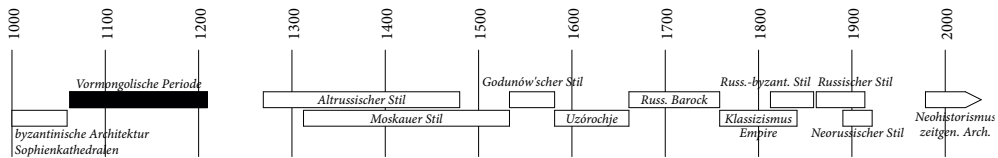


Abb. 25: Altrussischer Stil: Erlöserkirche auf dem Berg Nereditsa, 1198, Weliki Nowgorod, Russland



Altrussischer Stil / Древнерусский стиль

Ende des 11. bis Anfang des 12. Jahrhunderts begann eine Zeit der politischen Zersplitterung und der Entstehung einzelner, unabhängiger Fürstentümer, wodurch die Rolle Kiews als politisches Zentrum geschwächt wurde. Es entstanden verschiedene Architekturschulen in den Zentren der Fürstentümer (*Kiew, Tschernihow, Nowgorod, Pskov, Wladimir, Suzdal, Galizien-Wolhynien, Polozk und Smolensk*)²⁶.

Die Gründung der Architekturschule in *Nowgorod* geht auf die Mitte des 11. Jahrhunderts zurück. Die charakteristischen Merkmale der *Nowgorod*-Architektur sind Einfachheit, das Fehlen von übermäßiger Verzierung, Monumentalität und eine gewisse Schwere der Formen. Außerdem entwickelte sich ein ersichtlicher Unterschied der Baustoffe: die Verwendung lokaler Kalksteinplatten in Kombination mit flachen Backsteinen war weit verbreitet.²⁷

Ein herausragendes Denkmal, das die Entwicklung der *Nowgorod*-Schule im 12. Jahrhundert abschloss, ist die *Erlöserkirche auf dem Berg Nereditsa*. Diese Kirche ist einkuppelig, kubisch, mit vier quadratischen Säulen und drei Apsiden (Abb. 25-26). Da keine Pilaster, Vor- und Rücksprünge in der Wandebene im Innenraum vorhanden waren, bedeckten die Freskenmalereien die gesamte Oberfläche der Wände, wodurch sich eine raumumfassende, zusammenhängende Bildkomposition ergab. Diese Wandbilder konnten vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre aktiv untersucht und erforscht werden, bevor die Kirche im 2. Weltkrieg fast vollständig zerstört wurde. Das äußere Erscheinungsbild konnte umfassend restauriert werden, die Innenmalereien gingen jedoch zum größten Teil verloren (Abb. 27).



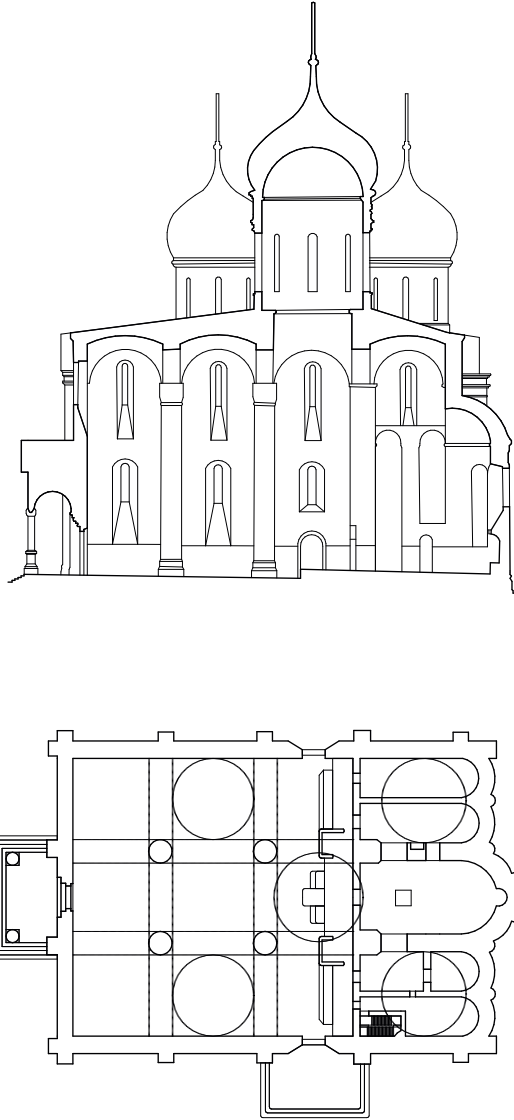
Abb. 26: Außenansicht der Erlöserkirche auf Nereditsa

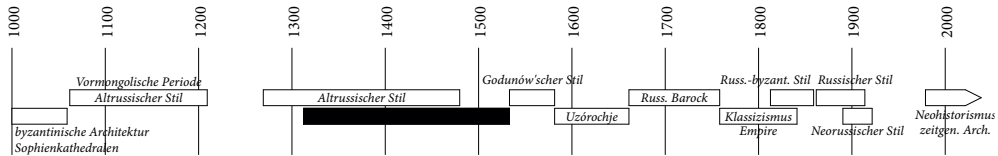


Abb. 27: Altarapsis der Erlöserkirche auf Nereditsa mit den erhaltenen Malereien

²⁶ vgl. Раппорт, *The Old Russian Architecture*, 1993, S. 46-78

²⁷ vgl. ebd., S. 58





Moskauer Stil / Московский стиль

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entwickelte sich Moskau zu einem starken politischen Zentrum. Zügig begann der Monumentalbau, der die Macht des etablierten zentralisierten Staates widerspiegeln sollte. Die Hauptbühne dieser Entwicklung war der Moskauer Kreml, wodurch sein architektonisches Erscheinungsbild in dieser Zeit radikal verändert wurde.²⁸ Der Aufstieg der Moskauer Architektur erfolgte während der Regierungszeit von *Iwan III. dem Großen* (1462-1505).

Als Erstes wurde die Hauptkathedrale des Kremls, die *Mariä-Entschlafens-Kathedrale* gebaut (Abb. 29). An Stelle der alten Kathedrale aus weißem Stein, die baufällig war und den Belangen der großen, mächtigen Hauptstadt nicht mehr entsprach, begannen die Moskauer Baumeister 1472 die Bauarbeiten. Nach zwei Jahren Bauzeit stürzte das nahezu fertige Bauwerk nach einem Erdbeben in sich zusammen. Wegen des mangelnden bautechnischen Wissen der lokalen Baumeister wurde im Jahr 1475 der italienische Architekt *Aristoteles Fioravanti* aus Bologna nach Moskau eingeladen, um den Bau der Kathedrale fortzusetzen. Vier Jahre später konnte das Gebäude fertiggestellt werden. Nach dem von *Iwan III.* vorgegebenen Vorbild der *Entschlafens-Kathedrale in Wladimir* hat die Kathedrale sechs runde Säulen, fünf Kuppeln und fünf Apsiden. Das Bauwerk wurde aus Backstein errichtet und außen mit weißen Steinplatten verkleidet. An der Bemalung der Wände im Innenraum war der berühmte Ikonenmaler *Dionysius* beteiligt (Abb. 30).

Der italienische Einfluss durch den Architekten verleiht dem Kirchengebäude bestimmte kompositorische und proportionstechnische Züge der Renaissance: im Unterschied zu den typischen, altrussischen Kirchen dieser Epoche sind alle Schiffe und die Vierung der Kirche gleich breit, wodurch der Grundriss in zwölf identische Quadrate unterteilt werden kann. Diese Teilung widerspiegelt sich auch in der Regelmäßigkeit der Fassade. Die fünf Kuppeln wurden von *Fioravanti* in den östlichen Teil des Gebäudes verschoben (Abb. 28), wodurch zwei Kuppeln ihre Funktion verloren haben, die Gesamtkomposition wirkt jedoch sehr monumental und solitär.



Abb. 29: Außenansicht der Mariä-Entschlafens-Kathedrale in Moskau



Abb. 30: Blick auf die Ikonostase der Mariä-Entschlafens-Kathedrale in Moskau

²⁸ vgl. *Rappoport*, *The Old Russian Architecture*, 1993, S. 147-148

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

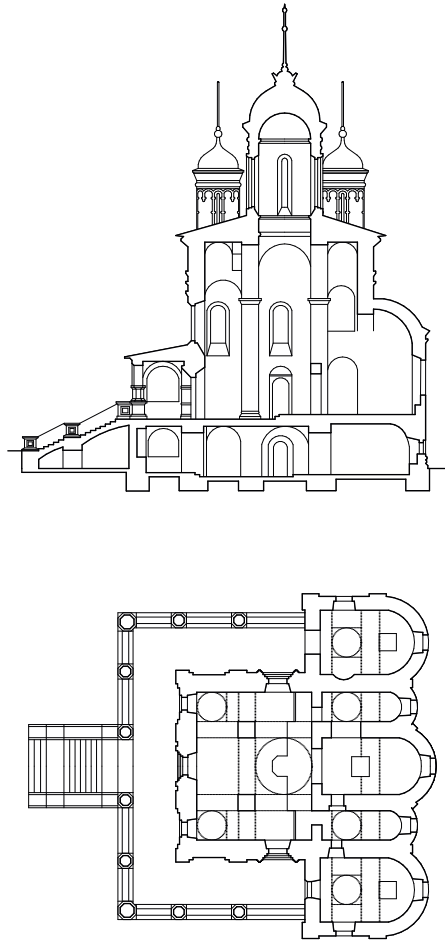
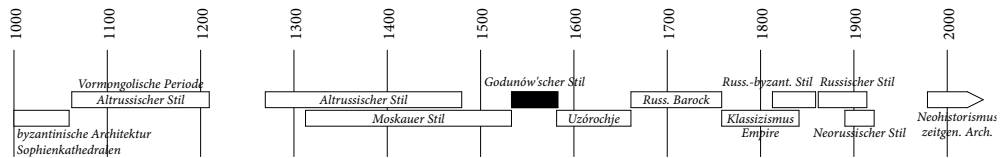


Abb. 31: Godunów'scher Stil: Kirche der Transfiguration in Bolshije Vyazemy bei Moskau, Russland, 1584-1600



Godunow'scher Stil / Годуновский стиль

Godunow'scher Stil (auch *Godunow'scher Klassizismus*) ist die Bezeichnung für russische Architektur während der Regierungszeit von Zar *Boris Godunow* (1598-1605). In dieser Zeit entwickelte sich eine eigene, künstlerisch-tektonische Sprache, die die traditionelle Komposition der Baukörpervolumina, Symmetrie, Plankompaktheit und strenge Proportionalität betont.²⁹

Die *Kirche der Transfiguration* im Dorf *Bolshije Vyazemy* bei Moskau wurde Ende des 16. Jahrhunderts als Teil des großen Architekturkomplexes der Residenz von *Boris Godunov* erbaut, vermutlich in den Jahren 1584-1600. Die Kirche besteht aus drei Hauptschiffen, zwei zusätzlichen, symmetrisch angeordneten Seitenapsiden im Osten, fünf Kuppeln über dem Hauptvolumen und zwei Kuppeln über den Seitenapsiden (Abb. 31-32). Die Hauptkirche ist mit umlaufenden Arkaden aufgehoben, der Zugang erfolgt über eine mittig angeordnete Treppe und führt durch eine offene Galerie. Im Untergeschoss befindet sich eine kleinere Unterkirche, die ebenfalls über einen eigenen Altar verfügt.

Ein Einfluss von italienischen Baumeistern ist spürbar: das Volumen ist klar gegliedert, die Fassade wird durch Pilaster und Bögen rhythmisiert. Klassische Elemente wie *Kokoshniki* (russisch: *Кокосник* - ein Element des Fassadenschmuckes in Form eines halbkreis-, dreiecks-, kielbogen-, oder passförmigen Ziegels³⁰) und eine feine Profilierung von Ziegelsimsen wurden beim Bau verwendet. Gleichzeitig treten bestimmte Elemente auf, die für die russische Architektur des nächsten Jahrhunderts wichtig sein werden: wie etwa kleine quadratische Aussparungen bzw. Vertiefungen an der Fassade und dicke, facettierte Säulen mit kräftigen Proportionen.

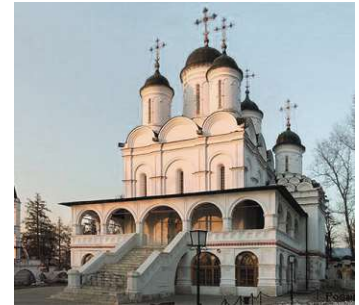
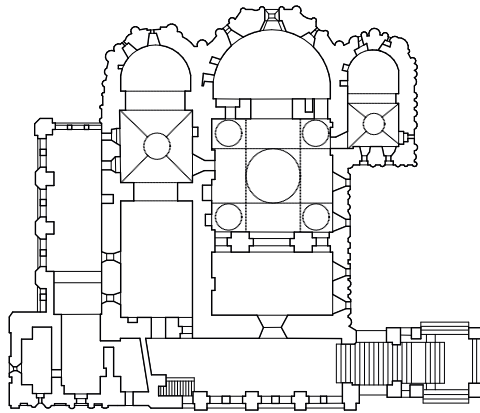


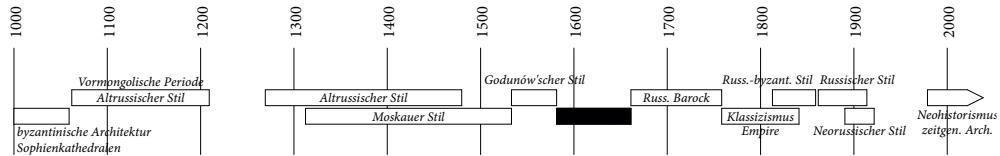
Abb. 32: Außenansicht der Kirche der Transfiguration in Vyazemy



Abb. 33: Blick in den Kuppelraum der Kirche: vollflächige Wandmalereien

²⁹ vgl. Шенков, *Архитектура русского православного храма*, 2013, S. 172
³⁰ de.wikipedia.org/wiki/Kokoshnik_(Architektur)





Uzórochje / Узорочье

Anfang des 17. Jahrhunderts kam die sakrale Bautätigkeit in Russland nach den Ereignissen der Zeit der *Smuta*³¹ zum Erliegen. Nach Überwindung der Krisenperiode begann eine Übergangszeit, in der sich neue architektonische Formen ausbildeten. Das *Uzorochje* ist ein Stil der russischen Architektur, der sich durch eine aufwendige Komposition und einen Reichtum an dekorativen Elementen auszeichnet. Weitere Merkmale dieses Stils sind die Verwendung bunter, kontrastierender Farben und reiche Dekoration der Fassaden mit Hilfe von Stuck, Gipsen, Pilastern, Fliesen, geschnitzten Fenstereinfassungen und facettierten Säulen. Bei den meisten dekorativen Elementen ist der Bezug zur Volkskunst und zum russischen Holzbau zu spüren. Geschnitzte, reich geschmückte Kirchen sowie Paläste und Gemächer in diesem Stil sind am häufigsten in Moskau und seiner Umgebung zu finden.

Die *Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit in Nikitniki* wurde 1628 nach Auftrag vom Jaroslawler Kaufmann *Grigorij Nikitnikov* im Moskauer Viertel *Kitai-Gorod* erbaut (Abb. 35). Auf einem hohen Untergeschoss, wo Kaufleute ihre Waren aufbewahrten, steht ein *Chetverik* (russisch: *Четверик* - ein tetraedrisches, im Grundriss viereckiges, Volumen), das mit einem geschlossenen Gewölbe bedeckt ist.³² Die Kirche ist mit fünf, auf einer Pyramide von *Kokoshniki* ruhenden Kuppeln gekrönt, obwohl nur die größte, mittlere Kuppel Tageslicht ins Innere bringt und die restlichen vier rein dekorativ sind (Abb. 34, 36). An der Nord- und Südseite schließen zwei Seitenkapellen an, im westlichen Teil der Kirche befindet sich eine offene Galerie mit davorliegender Treppe, an die sich nördlich ein prächtig geschmückter, hoher Glockenturm mit Zeltdach anschließt. Die Außenwände der Kirche sind reich mit Ornamenten aus weißem Stein verziert.



Abb. 35: Außenansicht der Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit in Nikitniki, Moskau



Abb. 36: Blick in den Kuppelraum der Kirche: Wandmalereien und raumhohe Ikonostase

31 Anm.: *Smuta* (Zeit der Wirren) - die Periode in der Geschichte Russlands von 1598 bis 1613, geprägt von Bürgerkrieg, dem russisch-polnischen und russisch-schwedischen Krieg, schweren staatspolitischen und sozioökonomischen Krisen, begleitet von Naturkatastrophen und Hungernot.

32 vgl. **Rappoport**, *The Old Russian Architecture*, 1993, S. 191-192

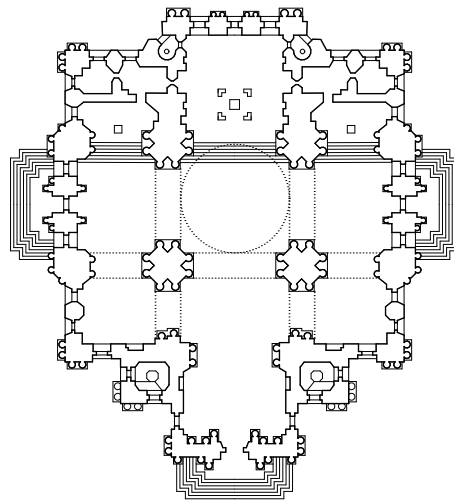
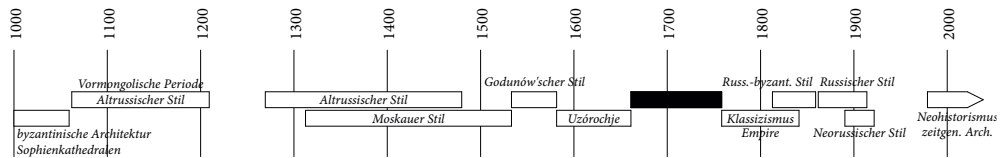


Abb. 37: Russischer Barock: Smolny Auferstehungskathedrale, 1748-1757, Bartolomeo Francesco Rastrelli, St. Petersburg, Russland



Russischer Barock

Der architektonische Stil des *Barocks* beinhaltet Dynamik, den expressiven Ausdruck der Formen, majestätische Ensembles, weitläufige Gebäude und kraftvolle Proportionen. Der *russische Barock* entstand Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts im russischen Reich und durchlief drei Hauptphasen: der frühe *Moskauer Barock* als Übergangsphase von *Uzorochje* unter Beibehaltung vieler dekorativer Elemente der altrussischen Architektur, der reife *Peter-Barock* (genannt nach *Peter I., den Großen*) mit einem großen Einfluss der westeuropäischen Baumeister, und der spätere *Elisabeth-Barock*, vorrangig geprägt vom italienischen Architekten *Bartolomeo Rastrelli*.³³

Das *Smolny-Kloster in St. Petersburg* wurde am 30. Oktober 1748 von der *Kaiserin Jelisaweta Petrowna (Elisabeth I.)* gegründet. Der Bau der Klosteranlage, welche eine Kathedrale, einen dominanten Glockenturm und ein Institut für Mädchen aus Adelsfamilien beinhalten sollte, dauerte etwa ein Jahrhundert und wurde vom Architekten *Francesco Bartolomeo Rastrelli* begonnen und später vom Architekten *Vasily Petrovich Stasov* fortgesetzt. Der hohe Glockenturm, der das Ensemble im Westen wie ein Schlussstein abschliessen sollte, wurde nicht realisiert.

Die Kathedrale wurde im prächtigen Stil des Elisabeth-Barocks erbaut. Als Grundriss entwickelt der Architekt einen, aufgrund der Eingangshalle leicht verlängerten, zentrischen Baukörper mit drei Schiffen, in den sich das griechische Kreuz einschreiben lässt (Abb. 37). Die seitlichen Glockentürme stehen unmittelbar neben der zentralen Kuppel, weswegen sie sich mit dem Mitteltambour überschneiden. Dadurch werden die Tambourfenster, die zur Belichtung des Kuppelraumes dienen, teilweise verschlossen. *Rastrelli* kaschiert die Verschneidungslinie mit gebündelten Säulen und barocken Gesimsen (Abb. 38). Durch diesen mutigen Ansatz wurde ein ganzheitliches Erscheinungsbild mit starker Dynamik geschaffen. Das kontrapunktische Gestaltungsprinzip dieses Meisterwerks wird von *Rastrelli* mit den *Bachschen Fugen*³⁴ verglichen.³⁵

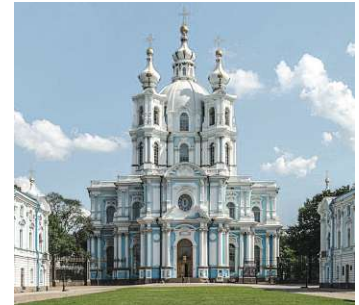


Abb. 38: Außenansicht der Smolny-Kathedrale in St. Petersburg



Abb. 39: Blick vom Seitenschiff zum Mittelschiff der Smolny-Kathedrale in St. Petersburg

³³ vgl. *Rappoport*, *The Old Russian Architecture*, 1993, S. 224-245

³⁴ Anm.: *Fuge* ist ein musikalisches Kompositionsprinzip polyphoner Mehrstimmigkeit: ein musikalisches Thema wird in verschiedenen Stimmen zeitlich versetzt wiederholt, wobei es jeweils auf unterschiedlichen Tonhöhen einsetzt.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Fuge_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Fuge_(Musik))

³⁵ vgl. *Власов*, *Елизаветинское рококо*, *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства*, T. III, 2005, S. 610-613

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

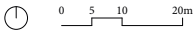
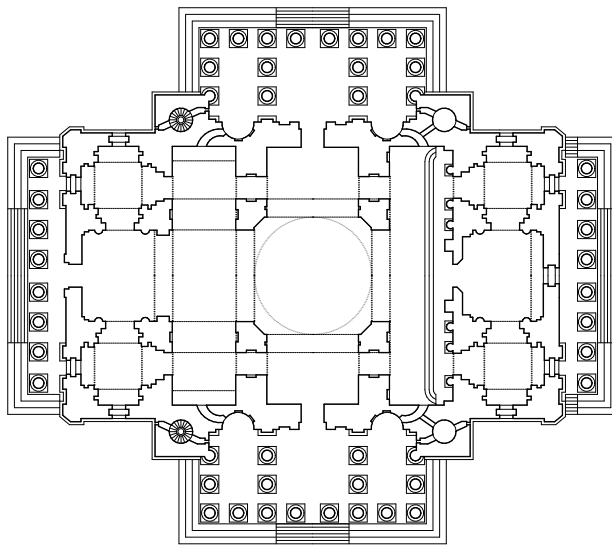
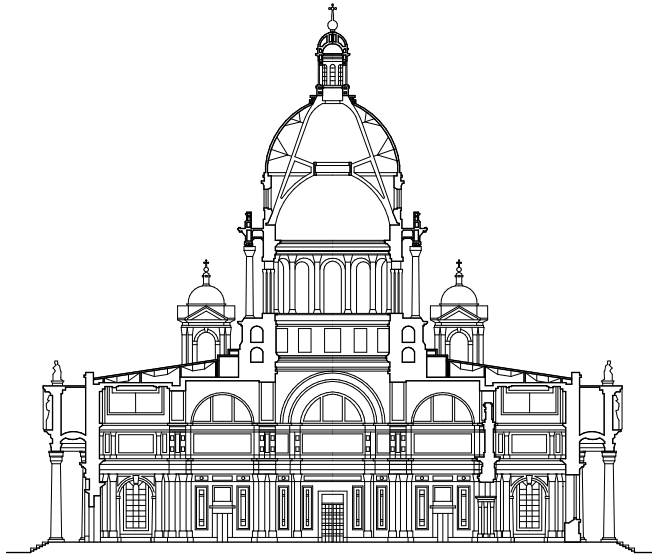
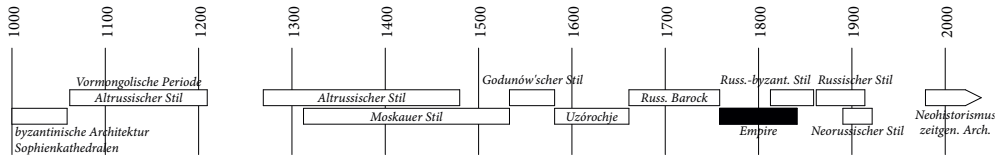


Abb. 40: Russischer Klassizismus: Isaaskathedrale, Auguste Ricard de Montferrand, St. Petersburg, Russland, 1818-1858



Klassizismus / Empire

Die Architektur des *Klassizismus* gewann Mitte des 18. Jahrhunderts in Russland eine dominierende Stellung. Die Merkmale des *russischen Klassizismus* in der Architektur sind die Synthese der gesamteuropäischen Kulturwerte und die Kombination von Elementen verschiedener Stile - *Eklettizismus*. Man unterscheidet zwischen *Katharina-Klassizismus*, *Palladianismus*, *Alexander-Klassizismus*, *Empire* und *Historismus*.

Die in dieser Periode errichtete *Isaaskathedrale* ist heute eines der Wahrzeichen von St. Petersburg und das viertgrößte Kuppelbauwerk der Welt (Abb. 41). Das Gebäude ist bereits die vierte St. Petersburger Kirche zu Ehren von *Isaak von Dalmatien*, die an der gleichen Stelle wie die Vorgängerbauten errichtet wurden. Der Architekt der letzten Kathedrale ist *Auguste Montferrand*. Der Bau des Gebäudes und die Arbeiten an seiner Außen- und Innengestaltung dauerten von 1818 bis 1858.³⁶

Das Bauwerk hat einen rechteckigen Grundriss, in Betrachtung mit den Portiken nähert sich sein Umriss einem gleichseitigen Kreuz (Abb. 40). Die Höhe dieser Kreuzkuppelkirche beträgt 101,5m, der Innendurchmesser der zentralen Kuppel ist 21,8m; nach oben hin wird diese von einer achteckigen Laterne gekrönt. Rund um die große Kuppel fußen vier weitere, dekorative Kuppeln auf quadratischen Glockentürmen. Die Kathedrale steht auf einem Sockel (*Stereobad*) der in zwei massive, breite Stufen gegliedert ist. Von allen vier Seiten ist die Kirche mit Portiken der korinthischen Ordnung geschmückt. Insgesamt wurden 112 monolithische Granitsäulen unterschiedlicher Größe, auf denen dreieckige, mit Skulpturengruppen geschmückte Giebel ruhen, aufgestellt. Die Fassade ist mit hellgrauem Ruskeala-Marmor verkleidet; ein Teil der Steinplatten wurde später bei Restaurierungsarbeiten durch Bardillio-Marmor ersetzt. Der Innenraum der Kirche ist mit über 200 Gemälden und Mosaiken bedeckt, die Wände sind mit verschiedenen Marmor- und Edelsteinplatten verkleidet und mit Malachitsäulen geschmückt (Abb. 42). Der Haupteingang befindet sich, dem Kanon entgegen, im Norden und nicht, wie sonst üblich, im Westen. Mit der Tradition der orthodoxen Architektur verbinden das Gebäude schließlich der zentrale Grundriss mit den fünf Kuppeln.

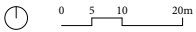
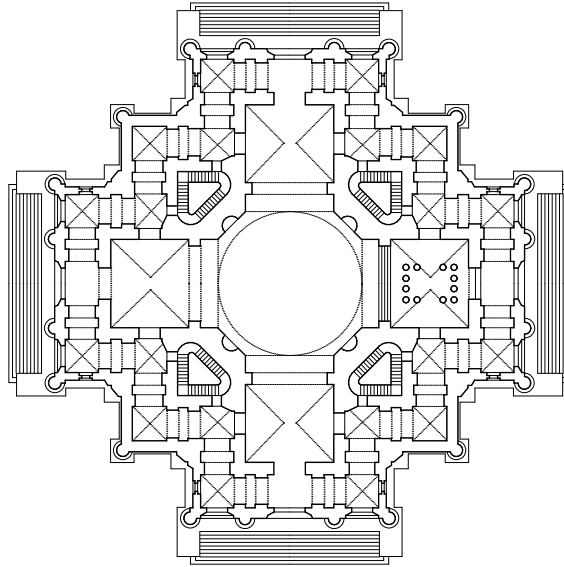


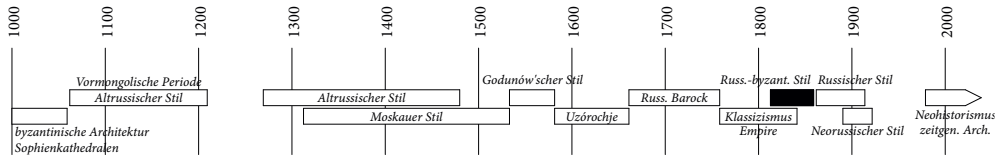
Abb. 41: Außenansicht der Isaaskathedrale in St. Petersburg



Abb. 42: prächtiger Innenraum mit Wandverkleidung aus verschiedensten Steinplatten und grünen Malachitsäulen

³⁶ vgl. Нагорский, Исаакиевский собор, 2004





Russisch-byzantinischer Stil

Der russisch-byzantinische Stil ist eine Architekturrichtung, die auf der Kombination des Dekors der altrussischen Architektur und der räumlich-volumetrischen Schematas des russischen *Klassizismus* basiert, und entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Als Gründer dieses Stils gilt der Architekt *Konstantin Thon* (1794-1881). Der russisch-byzantinische Stil war untrennbar mit der *Theorie der offiziellen Nationalität* verbunden und drückte die Idee der politischen und konfessionellen Kontinuität in Bezug auf Byzanz aus.³⁷

Die *Christ-Erlöser-Kathedrale* befindet sich im Zentrum Moskaus und ist die größte orthodoxe Kirche Russlands (und der zweitgrößte orthodoxe Bau der Welt). Das ursprüngliche Projekt wurde von *Konstantin Thon* 1832 erarbeitet und 1883 fertiggestellt und eingeweiht. Das heutige Bestandsgebäude aus den 1990er Jahren (Abb. 44) ist eine weitgehende Rekonstruktion der gleichnamigen Kirche, die 1931 wegen der, auf diesem Bauplatz geplanten Errichtung *des Palastes der Sowjets*³⁸, abgerissen wurde. Der Palast wurde jedoch in weiterer Folge nicht realisiert.

Der Grundriss der Kathedrale hat die Form eines gleichseitigen Kreuzes mit identischen Fassaden auf allen vier Seiten, die durch vier Säulen in drei Teile geteilt werden. Der jeweils mittlere Teil ist größer als die äußeren, womit auch die Eingangstore markiert werden. Es gibt insgesamt 36 Wandpfeiler, die das Gesims des Gebäudes stützen und auf dem halbkreisförmige Spitzbögen (*Kokoshniki*) nach dem Pilasterrhythmus platziert sind. Als *Christ-Erlöser-Kathedrale* ist die Oberkirche benannt, die Unterkirche wird *Veklärungskirche* genannt und befindet sich direkt darunter. Die heutige Kathedrale verfügt über eine sehr massive Basis (*Stylobat*). Die gesamte Struktur wird von fünf helmförmigen Kuppeln gekrönt, und, ähnlich wie bei der *Isaakskathedrale* in St. Petersburg, ist die mittlere Kuppel viel größer als die anderen vier, die rein dekorativ auf den seitlichen Glockentürmen aufgesetzt sind. Im Unterschied zum Vorgängerbau wurde die Kathedrale unterirdisch enorm erweitert: in den Untergeschossen befinden sich nun das Kirchenmuseum, die Säle des Konzils und des Obersten Kirchenrates, sämtliche Dienst- und Technikräume sowie eine zweigeschossige Tiefgarage.



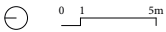
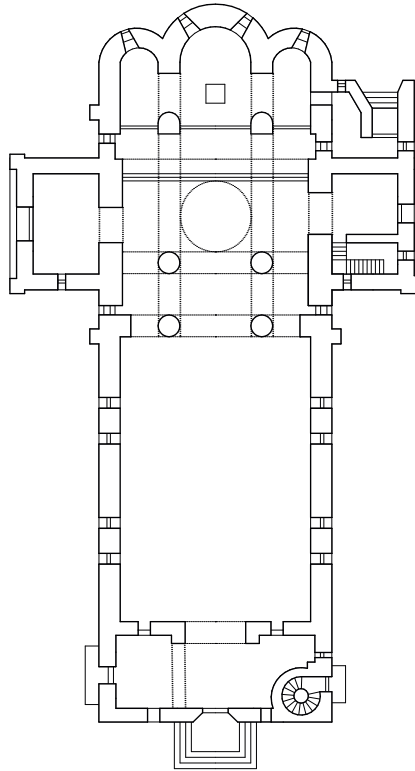
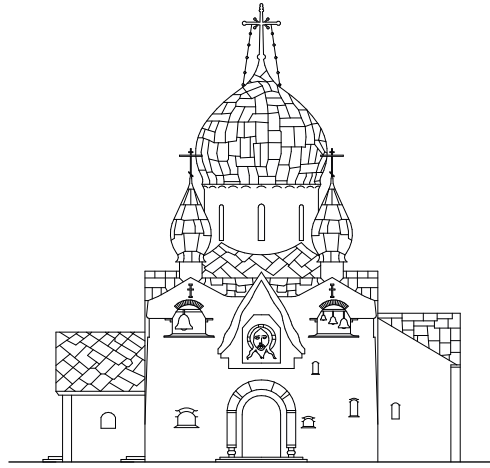
Abb. 44: Außenansicht der Christ-Erlöser-Kathedrale, Rekonstruktion der 1995-2000



Abb. 45: Blick auf Ikonostase in der Christ-Erlöser-Kathedrale, Rekonstruktion der 1995-2000

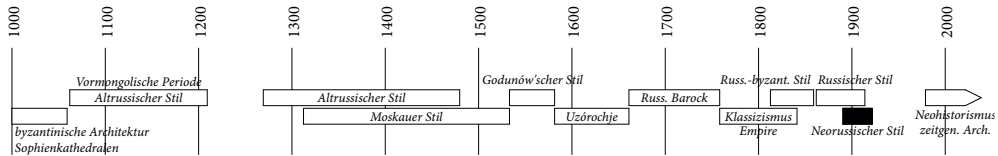
³⁷ Русско-византийский стиль, Большая российская энциклопедия (Электронный ресурс), 2017

³⁸ Palast der Sowjets. Allunions-Preisbewerbung 1932, 1933



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

Abb. 46: Neorussischer Stil: Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche in Martha-Maria Kloster, Alexei Schtschusew, 1912, Moskau, Russland



Neorussischer Stil / Неорусский стиль

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt sich *der neorussische Stil*. Unter ArchitekturhistorikerInnen herrscht Uneinigkeit darüber, wie dieser Stil zu bezeichnen ist: bestimmte Züge der *Moderne*, des *Art Nouveaus* bzw. *Jugendstils* und des *Historismus* sind in gebauter Architektur dieser Epoche zu erkennen. Auf der Suche nach monumentaler Einfachheit wandten sich die ArchitektInnen der altrussischen Architektur sowie den Bau Traditionen des russischen Nordens zu. Die wesentlichen Veränderungen liegen in der Abschaffung des Detailkults und der Umorientierung auf eine verallgemeinerte Formeninterpretation in der Architektur.

In den Jahren 1908-1912 wurde *das Martha-Maria-Kloster* im Auftrag der Prinzessin *Jelissaweta Feodorowna*³⁹ in Moskau auf dem Gelände eines ehemaligen Gutshofes errichtet. In der Mitte der Klosteranlage wurde die *Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche* im *neorussischen Stil* mit Zügen des *Jugendstils* erbaut (Abb. 47). Das Bauprojekt wurde vom bekannten russischen Architekten *Alexei Schtschussew* (1873-1949) entwickelt. Die Skulpturen wurden von *Nikifor Tamonkin* entworfen und hergestellt, die Mosaiken und Gemälde wurden von *Mikhail Nesterov* und *Pavel Korin* angefertigt (Abb. 48).

Aus räumlich-volumetrischer Sicht besteht die Kirche aus einem kleinen Kreuzkuppelbau mit einer nach Westen gestreckter Vorhalle, die mit zwei Glockentürmen abschließt, wobei der Übergang dieser Gebäudeteile fließend artikuliert wird (Abb. 46).⁴⁰ Die beiden Glockentürme flankieren das Eingangsportal und sind jeweils mit einer kleinen, hochgestreckten Kuppel gekrönt. Im Süden ist die Sakristei und im Norden ein Portikus an den Kirchenbaukörper angeschlossen. Die Außenwände sind mit vertieften Reliefs, die einen stempelartigen Charakter aufweisen, verziert. Die schmalen Fenster sind durch Gitter mit Blumenmotiven bedeckt, wodurch ein direkter Hinweis auf die Leitmotive des *Jugendstils* hergestellt wird.



Abb. 47: Außenansicht der Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche in Martha-Maria Kloster



Abb. 48: Blick vom Hauptraum zum Altar in der Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche in Martha-Maria Kloster

39 Anm.: „*Elisabeth von Hessen-Darmstadt* (1864–1918) war eine deutsche Prinzessin und Enkelin der englischen Königin Victoria. Sie war die ältere Schwester der letzten russischen Zarin Alexandra und durch Heirat mit Großfürst Sergei Alexandrowitsch auch selbst Mitglied der kaiserlichen Familie von Russland. Nachdem ihr Mann 1905 einem Attentat zum Opfer gefallen war, wandte sie sich verstärkt der russisch-orthodoxen Kirche zu, in die sie 1891, obwohl protestantisch erzogen, übergetreten war. [...] In den Wirren des Bürgerkriegs in Russland wurde sie 1918 zusammen mit anderen Mitgliedern der Zarenfamilie verbannt und ermordet. Heute wird sie in der russisch-orthodoxen Kirche als Neumärtyrin und Heilige verehrt.“

de.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_von_Hessen-Darmstadt_(1864–1918)

40 vgl. Щенков, *Архитектура русского православного храма*, 2013, S. 307

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

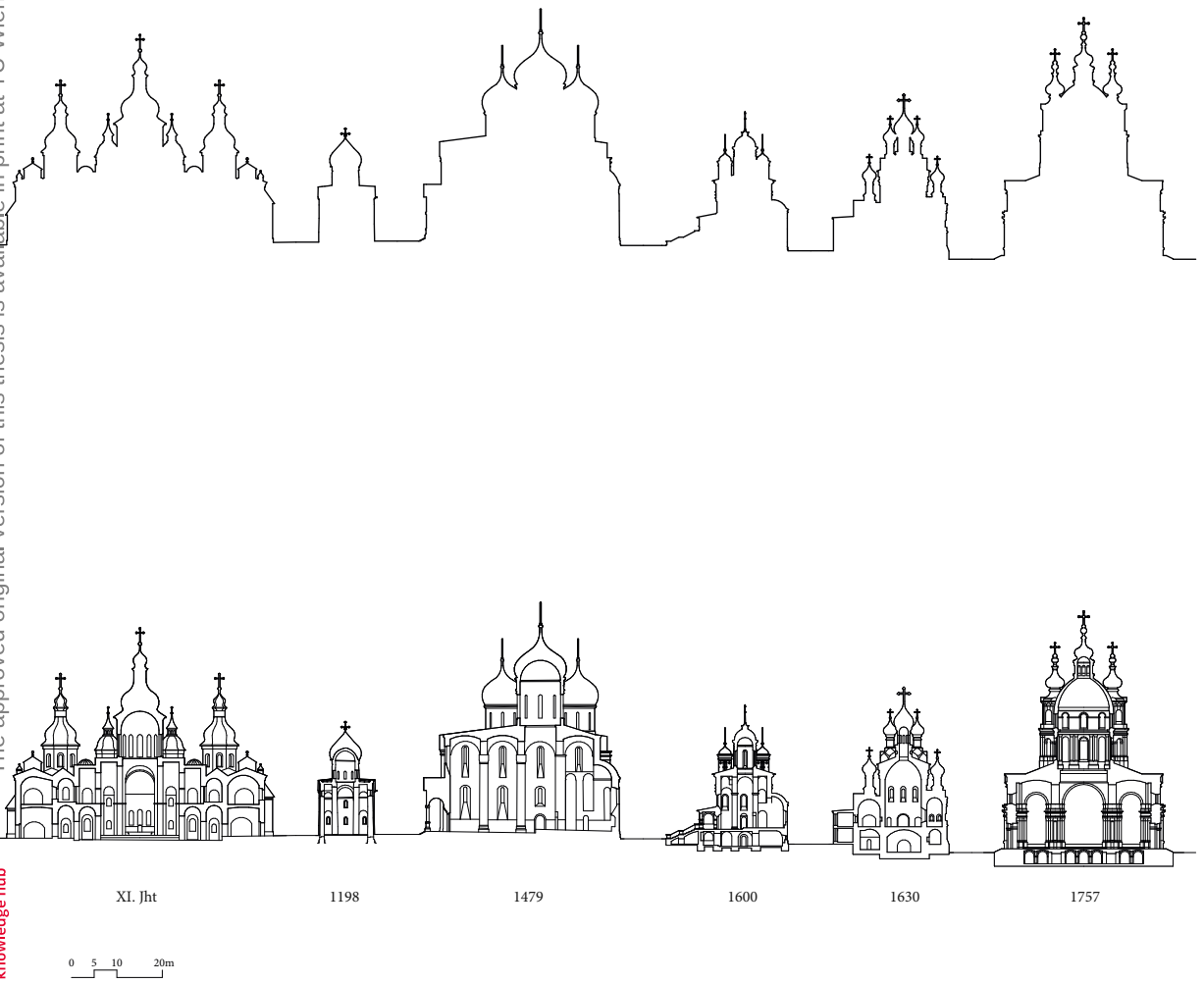
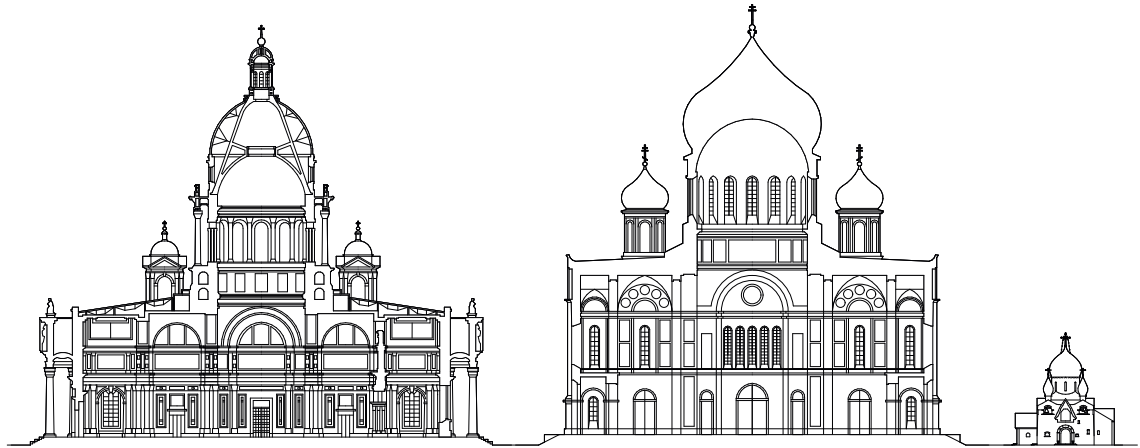
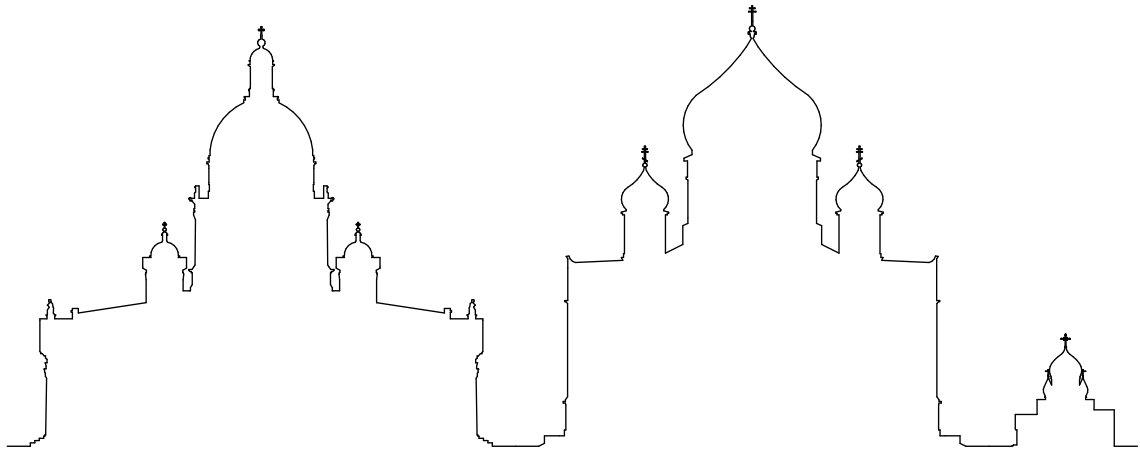


Abb. 49: Maßstabsvergleich der analysierten historischen Referenzen, M 1.1000

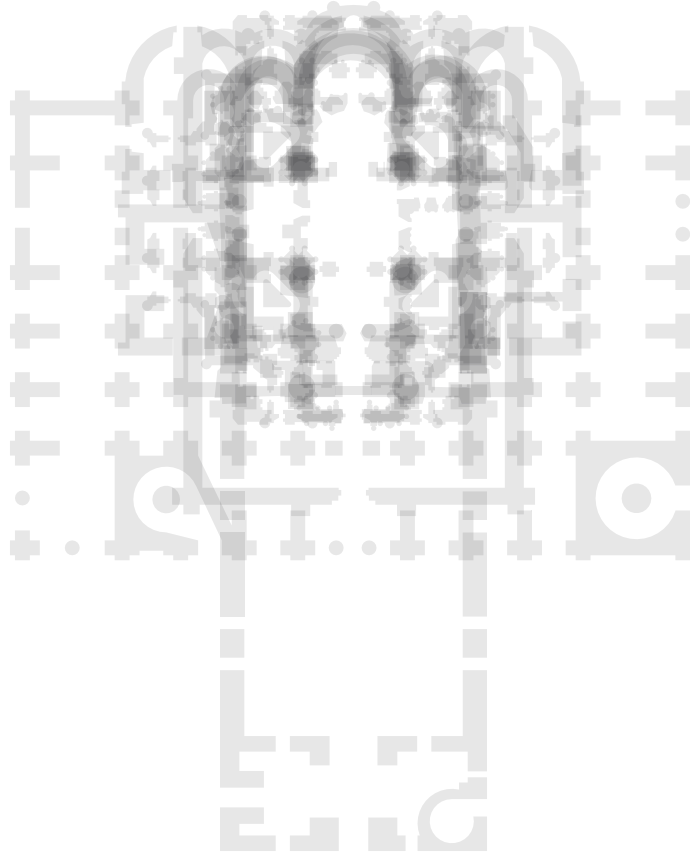
Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



1858

1883

1912



Genese der Typologie

Anhand von Überlagerung der maßstablos skalierten Grundrisse der untersuchten Kirchen kristallisiert sich ein übereinstimmendes Planschemata heraus. Der entstehende Plan entspricht dem einfachen Kreuzkuppeltypus: ein quadratischer Grundriss mit vier mittig platzierten Pfeilern, die eine Pendentivkuppel tragen. Der Raum wird östlich durch drei halbkreisförmige Apsiden und westlich durch eine rechteckige Vorhalle erweitert. Diese Raumsequenz ist für orthodoxe Kirchen essenziell und kommt in jeder der beschriebenen Architekturepochen vor. Je nach Größe des Kirchengebäudes wird dieser Typus proportional skaliert sowie um weitere Schiffe in Richtung Süden und Norden oder um eine Vorhalle in Richtung Westen erweitert. Die Kernstruktur bleibt jedoch in ihrer Form immer präsent. Der rasante Anstieg der Raumhöhe unter der Kuppel bildet die Kulmination des orthodoxen Sakralraumes.



Abb. 51: Pskow, Fotografie von Dmitrii Markov, 2017

Wir können nicht zu den alten Domen zurückkehren und ihre unterbrochene Übung wieder aufnehmen. Das war ein Irrtum der Historisten. Schon das Werkzeug, die „Technik“, würde sich uns versagen. An sich wäre es ja möglich, die tiefen Portale und gewaltigen Pfeiler der Romanik oder die Netzgewölbe der Gotik nachzuahmen, aber es wäre nicht wahr. Die Wand ist uns nicht mehr ein schweres Gemäuer sondern eine gespannte Membran, wir kennen den zugfesten Stahl und überwinden durch ihn die Wölbung. Die Baustoffe sind uns etwas anderes als den alten Meistern, wir kennen ihren inneren Bau, die Lagerung der Atome, den Verlauf der inneren Spannung, und bauen, indem wir das alles wissen, denn es kann nicht mehr zurückgenommen werden. Die schwere alte Form würde uns zur theatralischen Attrappe, und die Menschen merkten die hohle Packung. [...]

Wir können aber in einem noch viel tieferen Sinn nicht mehr ins Mittelalter zurück. Die großen Wirklichkeiten der Dome sind uns nicht mehr wirklich. Das heißt nicht, sie seien „an sich“ nicht mehr wahr. Nein, sie sind uns heute noch wahr wie an ihrem ersten Tag und ergreifen uns tief. [...] Aber wir können es darum doch nicht mehr bauen, denn das Leben ging weiter und unsere aufgegebene und in die Hand gegebene Wirklichkeit hat ganz andere, vielleicht auch ärmere Form. Wir wissen tief im Herzen, was die feierlichen Worte der alten Dome bedeuten, und es gelingt uns doch nicht mehr als das, was es war. Wir wissen, was ein gotischer Turm war, aber unser eigener „Turm“ ist ein ganz anderes Ding. Die alten Worte bezeichnen uns nicht mehr die gleiche lebendige Wirklichkeit. Wir sprechen hier ja nicht als Historiker oder als Theoretiker, denen es darum geht, „wie es damals war“, einerlei ob es sich auch heute noch lebendig vollziehen lässt oder nicht, sondern als schaffende Menschen, als Baumeister, die nicht mit dem was „an sich“ richtig sein mag, sondern mit dem, was jetzt und hier wirklich und vorhanden ist, auskommen sollen.⁴¹

⁴¹ Schwarz, Vom Bau der Kirche, S. 5-7



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

Kanon in der Architektur der Russischen Orthodoxen Kirche

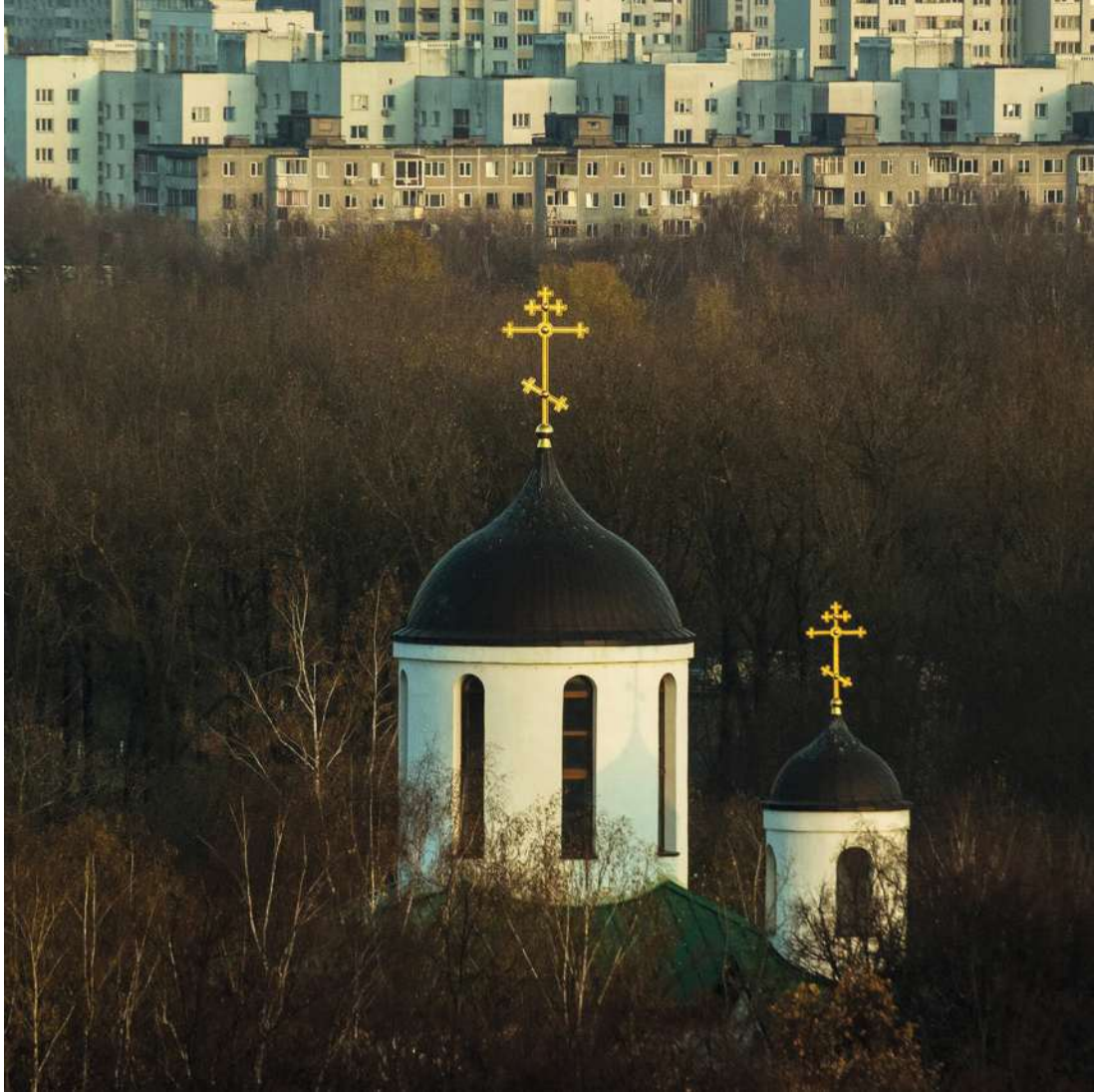


Abb. 52: Fotografie von Anton Martysevich, 2021

Kanon als Begriff

Die Definition des Kanons im *Großen enzyklopädischen Wörterbuch* (russ. *Большой энциклопедический словарь*) ist folgendermaßen erfasst: „Kanon (griech. κανών - Norm, Regel) - eine Reihe von Bestimmungen, die dogmatischer Natur sind: 1) der biblische Kanon – eine Reihe von Büchern der Bibel, die von der Kirche als „göttlich inspiriert“ anerkannt werden und im Gottesdienst als „Heilige Schrift“ verwendet werden. Der Kanon der orthodoxen, katholischen, evangelischen Kirchen unterscheidet sich etwas in der Zusammensetzung der Werke; 2) Kirchenkanon - Regeln aus dem Gebiet des Dogmas, des Kultes, der Organisation der Kirche, die von der christlichen Kirche zum Gesetz erhoben werden.“⁴²

In Bezug auf Architektur der orthodoxen Sakralbauten besteht jedoch eine große Variabilität und Mehrdeutigkeit in Verwendung dieses Begriffes. Auf die Frage, ob der Kanon als eine Sammlung von bestimmten Regeln und Anforderungen an Kirchenarchitektur von ArchitektInnen und TheologInnen tatsächlich ausformuliert worden ist, kann durch eine wissenschaftliche Recherche keine eindeutige Antwort gefunden werden. Zum Architekturkanon in der Russischen Orthodoxen Kirche gibt es bis zum heutigen Tag keine umfangreichen Studien, die seine Komplexität im Gesamten erfassen würden.⁴³ Eine Möglichkeit der objektiven Definition des Begriffes wird noch zusätzlich von erfundenen Traditionen (siehe S. 23-25) der letzten drei Jahrzehnte erschwert.

E. Verhovih in ihrer Arbeit *„Canon in architecture orthodox church“* unterscheidet zwei Richtungen in der Deutung des Begriffes Kanon in Bezug auf orthodoxe Sakralarchitektur: einerseits die theologische Deutung, die auf den Kirchengesetzen und den Heiligen Texten basiert, und andererseits die architektur-theoretische Deutung, die eine standfeste, historisch entstandene Vorstellung beschreibt, die von der Wahrnehmung des Architekturbildes einer orthodoxen Kirche im Bewusstsein der Menschen verankert ist.⁴⁴ Dabei teilt sich die Sphäre des Kanons bei der Realisierung von neuen Projekten in vier Einflussbereiche: die Kirche mit ihren Konzilen und dem Klerus, die Staatsmacht, der jeweilige Auftraggeber und die profane Kultur als Gesamtheit der Traditionen, Erfahrungen und der Geschichte der Gesellschaft, die für einen bestimmten Ort und für eine bestimmte Zeit charakteristisch ist.

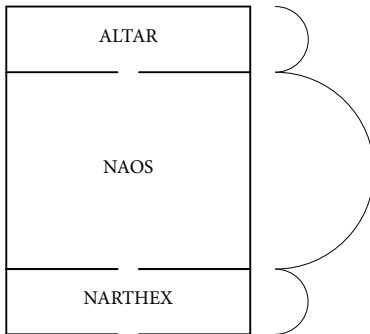
⁴² freie Übersetzung vom Russischen ins Deutsche: Канон, Большой энциклопедический словарь, 2002

⁴³ vgl. Verhovih, Canon in architecture orthodox church, 2010

⁴⁴ vgl. ebd.

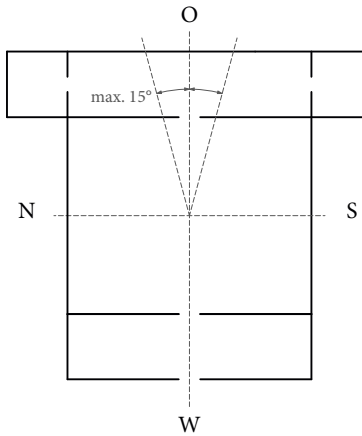
Dreiteilung

Narthex - Naos - Bema



Ausrichtung nach Himmelsrichtungen

Altar nach Osten
seitliche Altarapsiden



Theologische Deutung

Aus theologischer Sicht kann der Begriff *Kanon* als Gesamtheit der im Laufe der Geschichte gesammelten, verpflichtenden Vorschriften und Bestimmungen der Kirche zum Sakralbau bezeichnet werden. Als Quellen dieser Bestimmungen gelten die Texte der Bibel, des ökumenischen Konzils, des Lokalkonzils (*russ. Sobor*⁴⁵) und die Werke der *Kirchenväter*⁴⁶. Diese Kanonregeln können als „vor-schöpferische“ Anforderungen an einen Sakralbau beschrieben werden.⁴⁷

Die Bibel, die die Ideologie des Christentums festlegt, beinhaltet die Beschreibung des *Mischkans* - eines transportablen Heiligtums, das als Aufbewahrungsstätte der Heiligtümer und als Opferstätte diente. Umgeben von einem abgeäuhten Vorhof, deren Eingang sich im Osten befindet, stellt es ein Zelt aus Fachwerkrahmen dar, das mit Leinendecken überzogen ist. Der Eingang ins Zelt ist mit einem Vorhang abgetrennt, im Inneren trennt ein weiterer Vorhang das „Heilige“ vom „Allerheiligsten“, wo die goldene Bundestruhe aufgestellt wird. Der *Mischkan*, mit seinem dreiteiligen Aufbau (Abb. 54), ist ein uralter Prototyp des christlichen Sakralbaus, der auch in die Orthodoxie übernommen wurde: der Grundriss gliedert sich nun in *Narthex* (Vorhalle), *Naos* (Hauptraum) und *Bema* (Altarraum) (Abb. 53).

In den *Apostolischen Konstitutionen*⁴⁸ gibt es eine weitere Beschreibung des Sakralbaus: „Das Gotteshaus soll vor allem länglich, nach Osten ausgerichtet, mit Seitenflügeln auf beiden Seiten im Osten sein, ähnlich wie ein Schiff. In der Mitte soll der Thron des Bischofs stehen, und auf beiden Seiten davon das Presbyterium und die [...] Diakone stehen [...]; und auf ihren Befehl im anderen Teil des Gebäudes sollen die Leute sich mit aller Stille und Anstand hinsetzen [...]“.⁴⁹ Aus diesen Anweisungen lassen sich grobe Gestaltungsprinzipien für die Kirchenbauten ableiten: längliche Form, Ostausrichtung, sowie zwei an den Altarraum seitlich angeschlossene Apsiden (Abb. 53).

Im Unterschied zur Katholischen Kirche, die ihre Vorschriften im letzten Jahrhundert durch das 2. Vatikanische Konzil grundlegend verändert hat, wodurch ein großer Wandel in dessen Sakralarchitektur ausgelöst wurde, hat die Orthodoxe Kirche keine Erneuerungen vorgenommen, die für die Architektur relevant wären.

45 Anm.: *Sobor* ist eine slawische Bezeichnung für ein Konzil, d.h. eine Versammlung von kirchlichen Würdenträgern.

46 Anm.: Als *Kirchenväter* werden in der Orthodoxie alle bedeutenden christlichen Autoren bezeichnet, die zur Lehre und zum Selbstverständnis des Christentums beigetragen haben und dessen Leben als heiligmäÙig gilt.

47 vgl. Verhovih, Canon in architecture orthodox church, 2010

48 Anm.: Die *Apostolischen Konstitutionen* sind eine Sammlung von Schriften aus dem 4. Jh., die aus acht Bänden besteht und die Organisation, den Gottesdienst und die Glaubenslehre der frühchristlichen Kirche beinhaltet. Das Werk wird den *Zwölf Aposteln* zugeschrieben.

49 Die *Apostolischen Konstitutionen* (lat. *Constitutiones apostolicae*), freie Übersetzung aus dem Russischen ins Deutsche, Buch 2, Kapitel 57

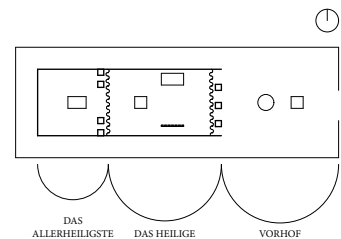
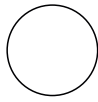


Abb. 54: schematischer Grundriss von Mischkan - Dreiteilung



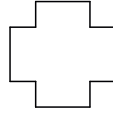
Rechteck

Als Allegorie zu Schiff



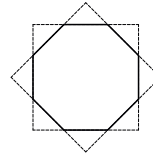
Kreis

Symbol der Ewigkeit der Kirche



Kreuz (griechisch)

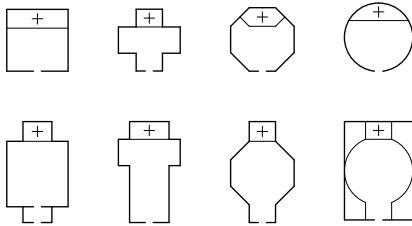
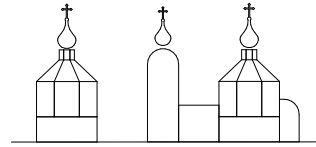
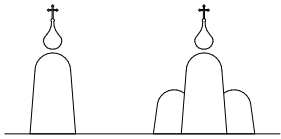
Symbol des Kreuzes Christi



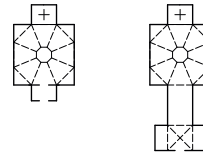
Achteck

Symbol für den Stern von Betlehem

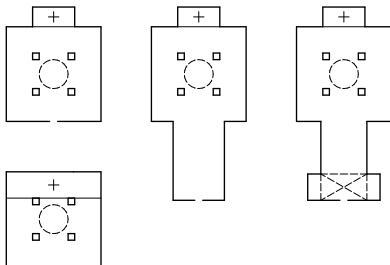
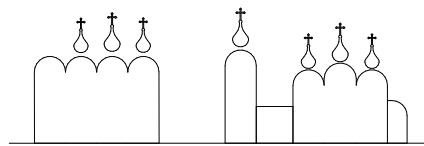
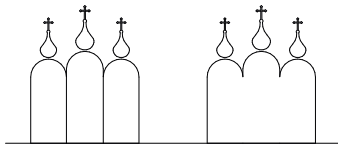
Abb. 55: Symbolismus der Formen



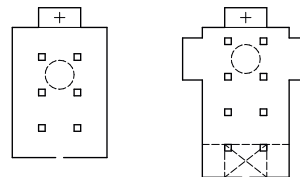
Säulenlose Kirche



**Octagon auf Würfel
(Achteck auf Viereck)**



Kreuzkuppelkirche



Hallenkirche

Abb. 56: Typologien der orthodoxen Kirchen

Morphologie, Symbolismus und Typologie

Laut orthodoxen TheologInnen stellt ein Kirchengebäude und sein architektonischer Innen- und Außenraum die Abbildung des Himmelreiches auf Erden bzw. des „Haus Gottes“ dar. Seine Morphologie und Formensprache ist unmittelbar mit der orthodoxen Symbolik und der christlichen Ideologie verwandt. Diese Morphologie greift auf vier Grundformen zurück: Rechteck, Kreis, Kreuz und Achteck (Abb. 55).⁵⁰ Das Rechteck wird in Allegorie zum Schiff oder der „*Arche Noah*“ verwendet, das den Gläubigen von den Wellen des Alltagslebens rettet und dem Himmelreich im Osten zustrebt. Dieses Sinnbild widerspiegelt sich in den Heiligen Texten (S. 59). Der Kreis als Symbol der Unendlichkeit deutet auf die Ewigkeit und Heiligkeit der Kirche hin. Das gleichseitige, griechische Kreuz weist auf das Kreuz Christis zurück und das Achteck symbolisiert den Stern von Bethlehem, der den Gläubigen den Weg zur Rettung weist.⁵¹

Aus diesen einfachen Grundformen und ihrer Kombination lassen sich die gängigsten Grundrisstypologien der orthodoxen Kirchen ableiten, wobei die meisten davon axial symmetrisch und zentriert sind (Abb. 56). Die einfachste Typologie ist die säulenlose Kirche - ein solitäres Volumen mit einer der Grundformen als Basis im Grundrissplan (z.B. *die Dreifaltigkeitskirche in Nikitniki*, S. 38). Wegen den begrenzten Spannweiten war dieser Typus eher für kleinere Kirchenbauten geeignet.

Eine Sonderform säulenloser Kirchen ist das sogenannte System „*Oktagon auf Würfel*“ oder „*Achteck auf Viereck*“ (russisch: „*Восьмёрник на четырёхугольнике*“). Wie die Bezeichnung schon andeutet, wird dabei ein Oktagon auf einen viereckigen Baukörper aufgesetzt; das Oktagon bekrönt meistens eine kleine achteckige Laterne mit Zwiebelhaube. Durch das Aufeinandersetzen der Volumina entsteht eine pyramidenartige Komposition. Ursprünglich kommt dieses einfache Konstruktionsprinzip aus dem russischen Holzbau, das in der Barockzeit in den Massivbau überführt wurde.

Die Typologie einer *Kreuzkuppelkirche* kommt historisch aus dem byzantinischen Raum nach Russland und gilt als Urtyp des russischen Sakralbaus (Abb. 56). Basierend auf dem griechischen Kreuz liegt ein quadratischer Grundriss mit vier eingestellten Pfeilern vor. Die Vierung trägt über die vier Pendentifs die mittig liegende Kuppel. Wird die *Kreuzkuppelkirche* um eine oder mehrere Stützenreihen in der Ost-West-Achse erweitert, bezeichnet man diese Sonderform als *Hallenkirche* (z.B. *die Mariä-Entschlafens-Kathedrale* in Moskau, S. 34). Jedoch

⁵⁰ vgl. Возняк, *Архитектура православных храмов на примере храмов Санкт-Петербурга: учебное пособие*, 2010, S.5

⁵¹ vgl. ebd.

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

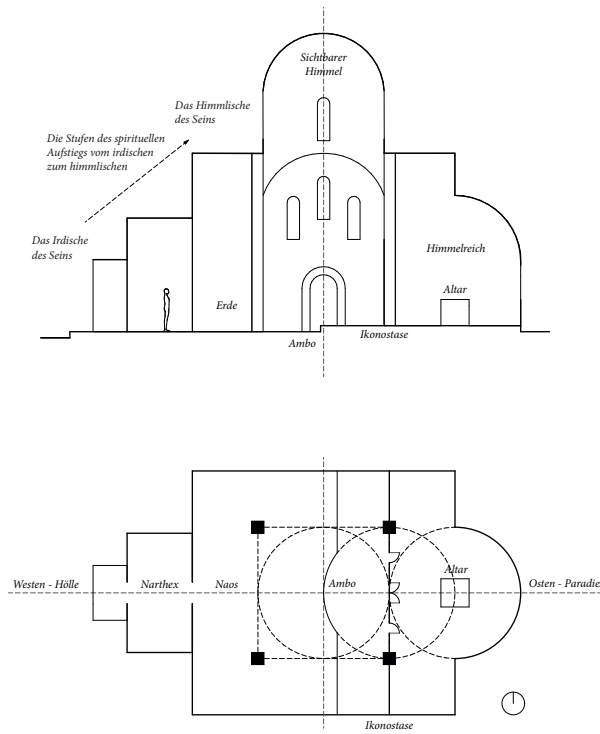


Abb. 57: Schematischer Schnitt und Grundriss einer Kreuzkuppelkirche mit Symbolik

Die Anzahl der Zwiebelhauben
Symbolik für

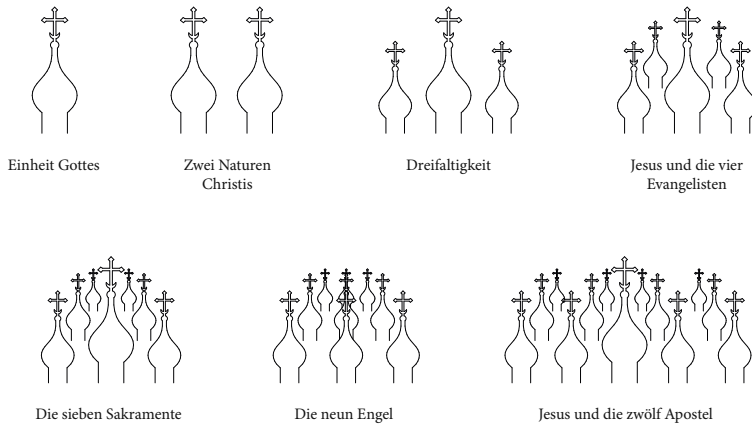


Abb. 58: Schematischer Schnitt und Grundriss einer orthodoxen Kirche

fällt die Erweiterung in Längsrichtung bei orthodoxen Kirchen um nur eine Stützenreihe meistens sehr gering aus und ist daher nicht mit dem, im Westen verbreiteten, *Basilika-Typus* zu vergleichen.

Der Grundriss einer Kreuzkuppelkirche baut sich symmetrisch um die horizontale Ost-West-Achse auf und ist in drei Bereiche unterschiedlich heiliger Bedeutung gegliedert: *Narthex* (Vorhalle), *Naos* (Hauptraum) und *Bema* (Altarraum) (Abb. 57). Der westliche Teil mit der Vorhalle symbolisiert das „Totenland“ und die Hölle.⁵² In der frühchristlichen Zeit durften nur getaufte Personen den Kirchenraum betreten, alle anderen mussten in der Vorhalle der Kirche bleiben. Dieser Brauch ist im Laufe der Zeit ausgestorben, da die Taufe meist bereits in der frühen Kindheit stattgefunden hat.

Naos, der eigentliche Kirchenraum, symbolisiert die Erde und die irdische Kirche Christi. *Bema* bzw. der Altarraum befindet sich hinter der Ikonostase⁵³ im Osten und, im Gegensatz zum westlichen Teil des Kirchengebäudes, verkörpert er dabei „*Das Land der Lebenden*“, das Paradies und das Licht. Der *Altar* ist das wichtigste Element der Kirche und symbolisiert das Himmelreich - den Platz, wo Christi mit den Aposteln am Altartisch Platz nimmt. Die Kuppel, die symbolisch als Himmel gelesen wird, wird von vier Pfeilern getragen, die traditionell mit den vier Evangelisten verglichen werden.⁵⁴ Sie wird mit einer Zwiebelhaube oder mit einem Zwiebelhelm gekrönt, deren Gesamtanzahl symbolisch festgelegt ist: 1, 2, 3, 5, 7, 9 oder 13 (siehe Abb. 58). Die Zwiebelhauben an sich werden oft mit einer brennenden Kerze in Analogie gebracht.

Orthodoxe Sakralbauten weisen eine doppelte Axialität auf: einerseits horizontal um die Ost-West-Achse und andererseits vertikal um die Achse Erde-Himmel. Die Kreuzung dieser zwei Achsen liegt mittig unter dem Kuppelraum; an diesem Kreuzungspunkt befindet sich oft das *Ambo* oder der *Analoï* (Ikonenständer). Die zur Kuppel aufsteigende Komposition der Volumina soll die Stufen des spirituellen Aufstieges der Gläubigen vom irdischen zum himmlischen darstellen.⁵⁵

Buseva-Davydova sprach sich gegen eine bloße Übernahme der Symbolik in die Architektur aus: „*Das Studieren der symbolistischen Vorstellungen [...] ist sicherlich eine wichtige Aufgabe für Kulturhistoriker, aber für Architektur ist es peripher. Die Kenntnis der Symbolik beeinflusste die Wahrnehmung des Innenraums der Kirche, nicht aber die Konstruktion einer bestimmten architektonischen Form, die sich nach eigenen Gesetzen entwickelte.*“⁵⁶

52 vgl. Verhovich, Canon in architecture orthodox church, 2010

53 Anm.: *Ikonostase* - ist eine Ikonenwand mit drei Türen zwischen Naos und Bema zur Abtrennung des Altars; Bestandteil der liturgischen Tradition der Ostkirchen.

54 vgl. Возняк, Архитектура православных храмов на примере храмов Санкт-Петербурга: учебное пособие, 2010, S. 8

55 vgl. АХЦ «Арххрам», Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы, 2003, S. 20

56 freie Übersetzung aus dem Russischen ins Deutsche von Бусева-Давыдова, Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI-XVII вв., 1989

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

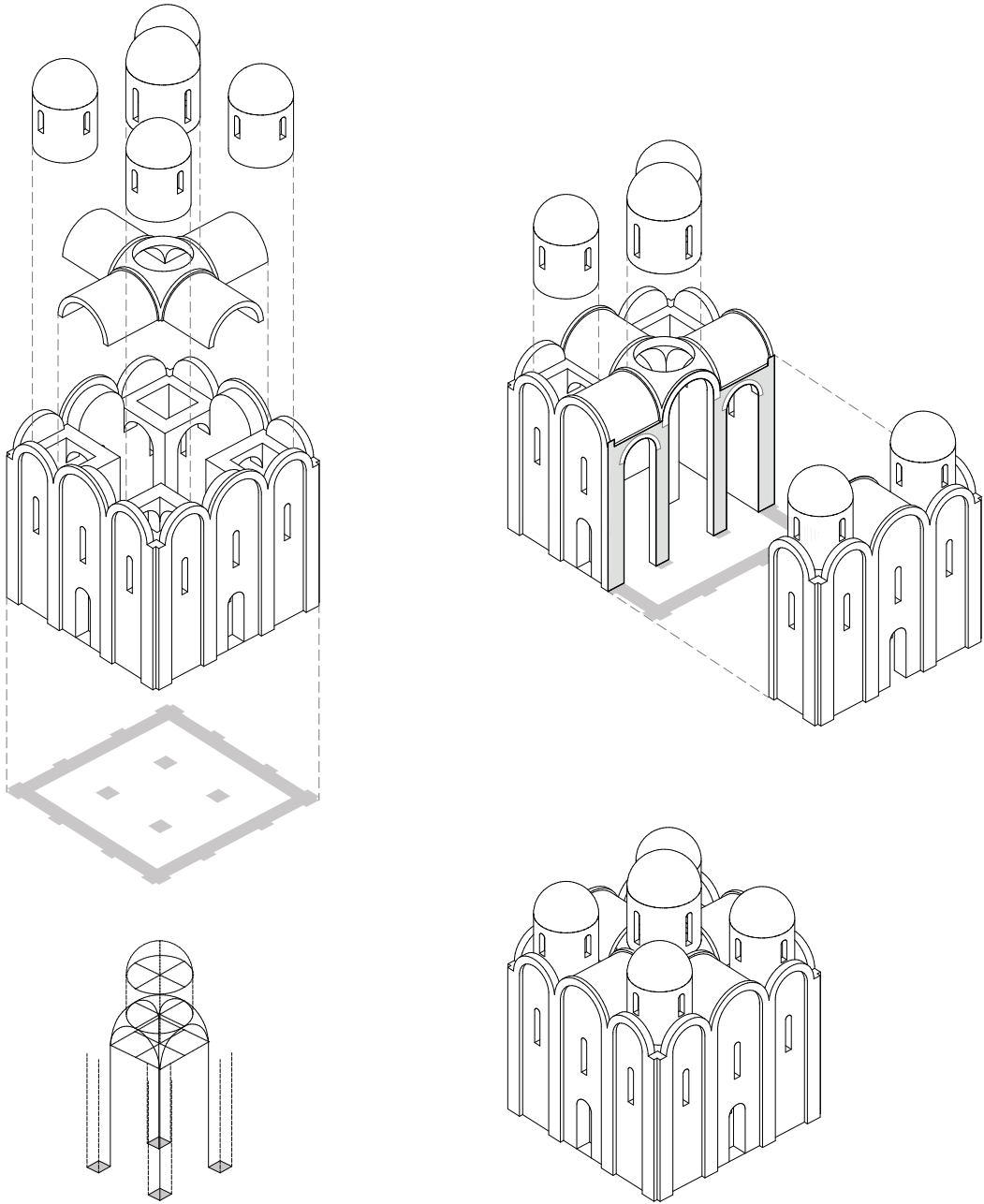


Abb. 59: Konstruktionsprinzip der Kreuzkuppelkirche

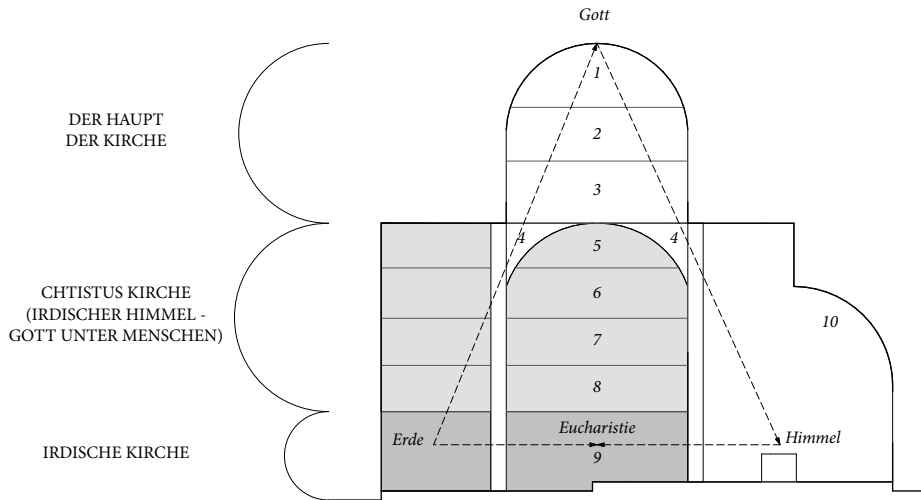
Konstruktion

Ausgehend aus dem verwendeten Material im Massivbau - Stein- und/oder Ziegelmauerwerk - wurden die orthodoxen Sakralräume traditionell mit massiven, dicken Wänden und Pfeilern errichtet, um die notwendige Standfestigkeit erreichen zu können. Abgeschlossen wurde der Raum mit Tonnengewölben und in der Mitte über der Vierung der Stützen mit einer Kuppel, die auf einem *Tambour* (Trommel) von vier *Pendentifs*⁵⁷ gehalten wird. Zusätzlich zum Gewölbe wird die Konstruktion durch Bögen zwischen den Außenwänden und Pfeilern ausgesteift. Dieses Konstruktionsprinzip wird als *Kreuzkuppelsystem* (Abb. 59) bezeichnet und ist seit dem 9. Jahrhundert im russischen Kirchenbau vorherrschend. Zur Errichtung des Gewölbes wird im Inneren der Kirche ein Lehrgerüst aufgestellt, auf dem Gewölbeschalungen befestigt werden. Das Kreuzgewölbe wird im regelmäßigen Mauerwerkverband ausgeführt, bei den *Pendentifs* werden die Ziegel schräg verlegt. Nach dem Aushärten des Mörtels kann die Schalung und das Gerüst und die Schalungen entfernt werden.

In der heutigen Zeit ist der Einsatz neuer, dem *Kreuzkuppelsystem* fremder Materialien, weit verbreitet. Die Verwendung von Stahlbeton findet in unterschiedlichen Ausmaßen statt: von der Errichtung des Fundaments bis zum vollständigen Betonieren der Konstruktion, inklusive der Kuppel. Oft kommt jedoch eine hybride Konstruktionsweise zur Ausführung: ein Betonskelettbau mit Stützen, ausgefacht mit Ziegelmauerwerk und gekrönt von einer Kuppel und einer Zwiebelhaube aus Stahl. Der Hybridbau wird in einem weiteren Schritt verkleidet und verputzt, sodass die Konstruktion dahinter völlig verschwindet und dadurch ihre Bedeutung und ihren gestalterischen Ausdruck verliert.

Nach Untersuchung der gebauten Projekte der letzten drei Jahrzehnte lässt sich die Schlussfolgerung ableiten, dass der Ausdruck der Formen weit bedeutender ist als der Ausdruck der Konstruktion und des Materials. Obwohl das Verputzen des Innenraums eine lange Tradition hat, entsprach die Form einst dem Baustoff - dem verblendeten Mauerwerk. Heute wird eine wirtschaftlich günstige Lösung zur Erreichung der angestrebten Formensprache gesucht, ohne die Eigenschaften und Qualitäten der verwendeten Materialien konstruktiv und gestalterisch zu nutzen.

⁵⁷ Anm.: ein *Pendentif* ist ein sphärisches Dreieck zur Überleitung vom quadratischen Grundriss eines Unterbaus zum Fußkreis einer Kuppel. <https://de.wikipedia.org/wiki/Pendentif>



1 - Christus Pantokrator, 2 - Seraphim (Engel), 3 - die acht Erzengel, 4 - die vier Evangelisten, 5 - Siebzig Jünger (Aposteln von 70), 6 - die Heiligen, 7 - die Reverende (die Hochwürdigen), 8 - die Märtyrer, 9 - ohne Malerei, bemustert, 10 - die Gottesmutter

Wand- und Deckenmalerei

In der Gestaltung des Innenraumes des Sakralbaus sind flächendeckende Wand- und Deckenmalereien und Mosaiken von großer Bedeutung. Die Bemalung ist zwar dem Kanon nach nicht zwingend erforderlich, jedoch ist eine solche Verzierung der Kirche meist vom Klerus erwünscht. Wände, Pfeiler, Bögen und Kuppel werden vollständig in mehreren Lagen mit Ikonenbildern bemalt. Dadurch wird der gesamte Kirchenraum hierarchisch unterteilt, wobei die Wichtigkeit und Größe der Heiligen mit der Höhe steigt. Die Motive folgen den Erzählungen der Bibel und der Beschreibung des Lebens von *Jesus Christus*. Es herrscht eine strenge Ordnung in der Abbildung der Heiligen: ganz oben auf der Kuppel der *Jesus*, auf dem Tambour zwischen den Fenstern die *zwölf Aposteln*, auf den *Pendentifs* die *vier Evangelisten* und auf der Altarapsis die *Gottesmutter* (Abb. 60). Auf den südlichen und nördlichen Wänden werden die Heiligen, Märtyrer und Szenen aus dem *Neuen und Alten Testament* dargestellt. Auf der Westwand, über dem Eingang, wird die Szene des *Jüngsten Gerichtes* abgebildet.⁵⁸

Die Ikonenmalerei reicht dabei aber nicht bis zum Boden, sondern lässt einen Abstand davon etwa in Menschengröße. Dieser Bereich wird mit verschiedenen grafischen Mustern und Ornamenten aus der Natur befüllt und gilt als Hintergrund für die „irdische Kirche“, die die Mitglieder der Gemeinde selbst bilden. So gesehen sind sie die „lebenden Ikonen“, ähnlich der Heiligen aus den oberen Rängen, und beten nicht alleine, sondern im Beisein aller abgebildeten Figuren. Meistens wird eine blaue Hintergrundfarbe verwendet (Abb. 63-64), was als Darstellung des Himmels und eine Auflösung der Raumgrenzen der Kirche interpretiert werden kann.

Aktuell werden meist Acryl- oder Ölfarben direkt auf dem Putzuntergrund aufgetragen (Abb. 61-62). Ursprünglich wurden die Wandfresken aber mit reinen Pigmenten auf frischem Kalkputz ausgeführt. Beton ist wegen Salzausblühungen als Untergrund, für echte Wandfresken ungeeignet, weswegen zusätzliche Putzträger mit 2-3 cm Abstand zur Betonoberfläche angebracht werden. Die Zeichnung wird dabei in mehrere Abschnitte unterteilt, die Teilung erfolgt entlang der Bildkonturen, sodass die Nahtstelle nicht auffällt. Die Abschnitte werden zuerst mit rauem Kalksandputz überzogen, die nächste Schicht mit feinkörnigem Quarzsand wird danach für die Bemalung verwendet. Bildabschnitte, die misslungen sind oder wegen Zeitnot nicht bemalt wurden, werden bis zur untersten Putzschicht abgekratzt, um den Vorgang beim nächsten Versuch von vorne beginnen zu können.⁵⁹



Abb. 61-62: Erstellung der Kuppelmalereien auf einem Gerüst mit Acrylfarben

⁵⁸ vgl. АХЦ «Арххрам», Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы, 2003, S. 52

⁵⁹ vgl. ebd.



Abb. 63: Wandfresken der Erlöserkirche auf Neredita



Abb. 64: der Projekt der Deckenbemalung der Fedorovsky-Kathedrale in St. Petersburg



Abb. 65: Kirche der Ikone der Gottesmutter des Zeichens in Pereyaslavskaya Sloboda, Fotografie von Konstantin Preobrazhenskii, 2021

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



Abb. 66: Kirche Johannes des Evangelisten, Fotografie von Dmitrii Markov, 2018

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

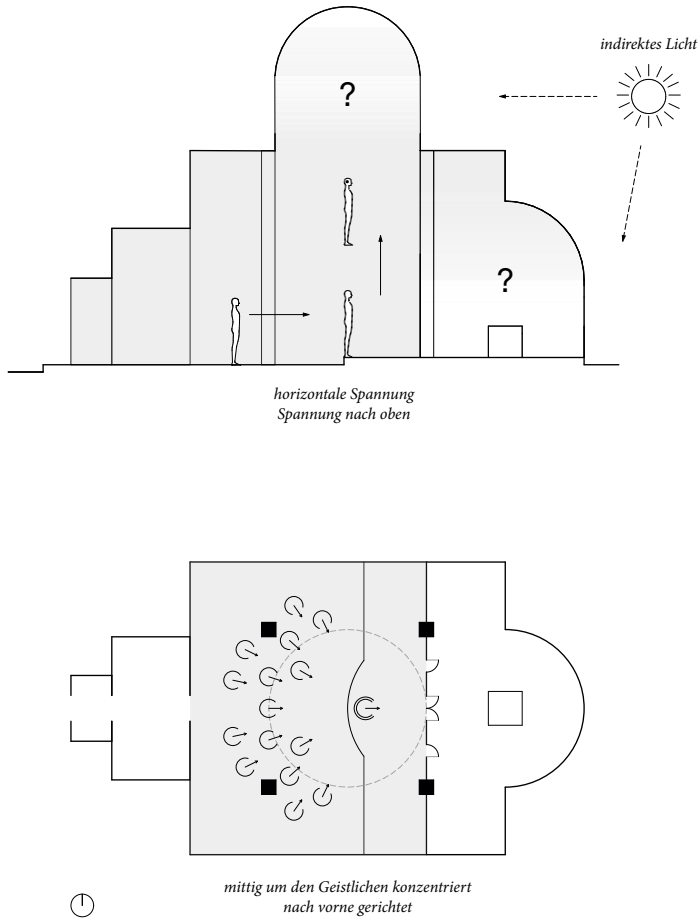


Abb. 67: symbolischer Schnitt und Grundriss mit Prinzipien der Raumwahrnehmung

Raumwahrnehmung

Die Raumabfolge beginnt mit der Überwindung einer oder mehrerer Stufen von *Papert*‘ (russ. *Панель*) - einer Freitreppe mit Podest vor dem Eingangsportal. Man betritt das Gebäude und gelangt in einen kleinen, dunklen Vorraum - *Narthex*. Starker Lichtkontrast verlangsamt den Besucher und bereitet auf den Sakralraum vor:

*Architektonische Instrumente, welche Distanz zum profanen Alltag vergrößern, um somit die geistige Entfaltung zu fördern, stellen eine deutlich formulierte Grenze dar, deren Überwindung eine ausgeprägte Schwelle betont. Ferner wird eine Leere im Sinne des Raumes abgespannt (der profane Alltag wird somit neutralisiert) und eine neue, aus architektonischen Elementen bestehende Ordnung hergestellt.*⁶⁰

In der linearen Vorwärtsbewegung Richtung Osten betritt man den Hauptraum, *Naos*, und erlebt einen rasanten Anstieg der Raumhöhe. In der Mitte, über dem durch die Säulenvierung abgespannten Raum, findet ein weiterer Höhengsprung statt: eine Kuppel bildet die Kulmination des orthodoxen Sakralbaus aus. Das durch die Trommelfenster einfallende Licht verleiht der Kuppel eine leichte Strahlung. Auf einer transzendenten Ebene verbindet sie den Himmel und die Erde direkt über dem Ambo:

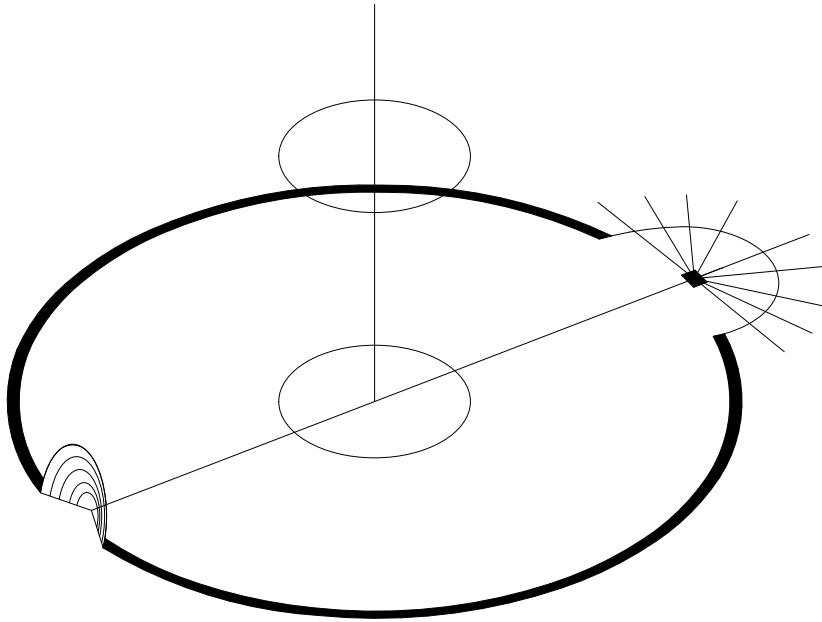
*[...] diese Möglichkeit des Transzendierens (wird) durch verschiedene bildliche Darstellungen einer Öffnung ausgedrückt: hier, in der heiligen Umgebung, kann man mit den Göttern in Verbindung treten; es muss also eine „Tür“ nach oben geben, durch welche die Götter auf die Erde herabkommen.*⁶¹

Die Ikonostase ist das wichtigste und prächtigste Objekt im Raum, sie ist das eigentliche Medium der Anbetung. Gleichzeitig trennt sie den *Naos* vom dahinterliegenden, apsidenförmigen Altarraum, der von den Augen der Besucher verborgen bleibt. Der Kirchenraum verfügt somit über zwei Spannungsträger: einerseits die Kuppel mit einer vertikalen Spannung und andererseits die Ikonostase bzw. der Altarraum mit einer horizontalen Spannung. Da der Mensch den Raum tendenziell als Ganzes wahrnimmt⁶², verlegt er sein Wahrnehmungszentrum in den Schwerpunkt des Raumes, der sich je nach Größe und Proportion des Raumes in einem dualen Spannungsfeld findet. Das Phänomen dieser binären und gleichzeitig zwiespältigen Spannung hat *R. Schwarz* in seinem Buch „*Vom Bau der Kirche*“ beschrieben:

60 *Brnic*, Nahe Ferne, Sakrale Aspekte im Prisma der Profanbauten von Tadao Ando, Louis I. Kahn und Peter Zumthor, 2019, S. 37

61 *Eliade*, Das Heilige und das Profane, Vom Wesen des Religiösen, 1957, S. 19

62 vgl. *Brnic*, Nahe Ferne, Sakrale Aspekte im Prisma der Profanbauten von Tadao Ando, Louis I. Kahn und Peter Zumthor, 2019, S. 51

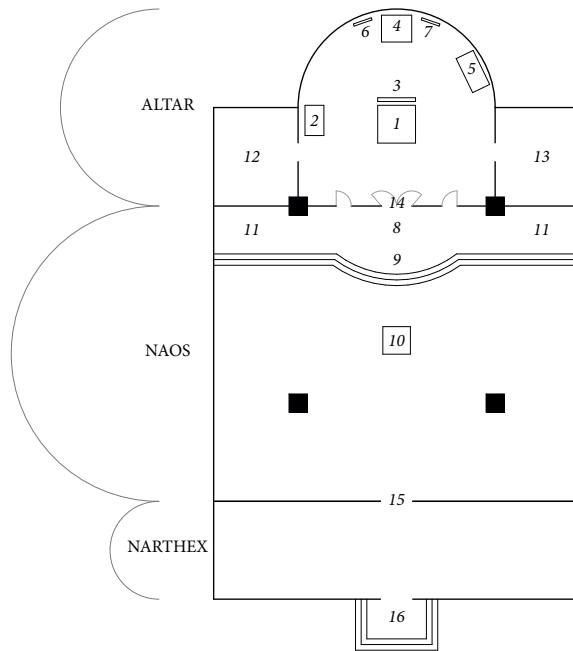


In der christlichen Kunst ist dieser Plan selten zu finden. Als sie begann, lebte im Osten die Überlieferung eines echten Zentralbaus. Die mykenischen Kuppeln gehören zu ihr. Die Christen haben diese Überlieferung übernommen und doch durchbrochen, indem sie den Umfangkreis durch eine Apsis öffneten. Der Altar wurde nicht in die Mitte der Kuppel gestellt, sondern an ihre Grenze entrückt, wo er nun zugleich dem Zentralraum der Kuppel und dem Horizontraum der Apsis angehört. Der Rundraum ist Volksraum geworden. Er wird von den Blicken, die auf den Altar sehen, und von dem Weg, der aus dem Tor in die Apsis führt, durchschnitten. So ruht er nicht mehr in sich, sondern ist eine Station des Weges geworden, nicht mehr Mitte sondern nur noch Zustand.

Diese Kirchen sind keine echten Zentralbauten, man müßte sie richtiger verhinderte Langbauten nennen; der übernommenen zentralen Gestalt widerspricht die entrückte Stellung des Altars. Der Altar ist etwas, das auf der Grenze steht und aus dem Rundraum herausragt. Form und Leben des Baus gehen nicht ineinander auf.

Wie schon gezeigt wurde, sind diese Bauten zugleich nach vorn und nach oben geöffnet und verbinden sie so zwei Bewegungen in zwiespältiger Form. So, wie sie dastehen, sind sie keine vollkommenen Werke, die Spannungen überschneiden sich, die aufstrebende Bewegung geht von einem Raum aus, der für den Weg nur Zwischenraum ist, und dieser mündet in einer Nische, die klein und unbedeutend dem Kuppelraum nebenanliegt. Wenn man alles genau bedenkt, muß man bei diesen Bauten eigentlich zwei Orte des Himmels annehmen, was nicht angeht. Um beides zur Einheit zu bringen, waren die Mittel der Zeit wohl noch zu beschränkt.⁶³

⁶³ Schwarz, Vom Bau der Kirche, 1998, S. 90-91



- 1 - Altar, 2 - Opfertisch, 3 - Siebenarmiger Leuchter (Menora), 4 - Gorneje Mesto („Hoher Sitz“),
 5 - Tisch für Gewänder, 6 - Ikone der Gottesmutter (f. Liturgie), 7 - Kreuz (f. Liturgie), 8 - Solea,
 9 - Ambo, 10 - Analoj, 11 - Kliros, 12 - Panomarnya (Prothesis), 13 - Diakonikon (Sakristei),
 14 - Ikonostase, 15 - Das rote Tor, 16 - Papert' (Freitreppe)

Innenausstattung

Dem Eingang in die Kirche liegt eine Freitreppe (*Papert'*) vor, die in der Gestaltung von einer Stufe bis zu einem massiven *Stylobat* variieren kann. Dieser Aufgang kann auch überdacht oder sogar galerieartig ausgeführt werden. Im *Narthex* befindet sich meist eine Garderobe, ein kleiner Kirchenladen mit Kerzen und Ikonen und eine Treppe zum Glockenturm, zur Empore oder zur Unterkirche, sofern das Gebäude über diese Elemente verfügt.

Der *Naos* ist vom *Narthex* entweder durch eine Wand mit einer Tür („Das rote Tor“) abgetrennt, oder die Räume sind unmittelbar miteinander verbunden und unterscheiden sich nur durch ihre Raumhöhen. *Naos* ist der mittlere, zentrale Kirchenraum. Im östlichen Teil vor der Ikonostase erhöht sich über dem Kirchenboden um eine oder mehrere Stufen die *Solea*. Den Bereich nach dieser Grenze darf nur Klerus betreten. Ein Teil der *Solea* ragt halbkreisförmig oder rechteckig in den Kirchenraum hinaus. Dieser heilige Platz wird *Ambo* genannt und zum Vorlesen des Evangeliums und von den Diakonen zum Beten verwendet. Auf der rechten oder auf beiden Seiten der *Solea* befindet sich der *Kliros* (russ. *Клирос*), dieser Platz ist für den Kirchenchor vorgesehen. In der Mitte des Kirchenraums, vor der *Solea*, wird ein Ikonenständer (russ. *Analoï*) mit der Ikone eines Heiligen oder eines Feiertages aufgestellt (Abb. 70), wobei die Ikonenbilder nach dem liturgischen Jahreskalender gewechselt werden. Der Altarraum ist mit der *Ikonostase* vom Gemeinderaum abgetrennt (siehe S. 80-81). Diese Ikonenwand verfügt über drei Türöffnungen: das mittlere, zweiflügelige Tor und zwei seitliche einflügelige Türen. Auf der Hinterseite der Ikonostase wird ein Schleier (griech. *καταπέτασμα*) als zusätzliche Abtrennung aufgehängt, dieses Element kommt schon in der Beschreibung des *Mischkans* vor (siehe S. 59). Dahinter befindet sich der viereckige Altartisch (russ. *престол*), auf dem die Heiligen Gaben für die Eucharistie geweiht werden (Abb. 71). Links vom Altartisch steht der Opfertisch, rechts ein Tisch für liturgische Gewänder der Priester. Am weitesten östlich im Raum befindet sich der „Hohe Sitz“ (russ. *Горнее место*), der den Sitzplatz für den Bischof darstellt und symbolisch als Thron von Jesus gilt. Zwischen dem „Hohen Sitz“ und dem Altartisch steht ein siebenarmiger Leuchter, der als *Menora* in der Beschreibung des *Mischkans* vertreten ist. An den Altarraum schließen seitlich zwei Nebenräume an: links *Panomarnya* (Prothesis) und rechts *Diakonikon* (Sakristei).

Die Kirche wird über Fenster, mit Kerzen und mit Öllampen beleuchtet. Die Lichtintensität ist jedoch nicht hoch und die Lichtstimmung bleibt düster, sodass das einkommende Licht mystisch und geheimnisvoll auf den Betrachter wirkt. Neben dem *Analoï* und den Ikonen werden Kerzenständer aufgestellt und Öllämpchen aufgehängt. Von der Kuppel wird ein Kronleuchter (russisch: *паникадило*) mit Kerzen abgehängt.



Abb. 70: *Analoï* vor der Ikonostase

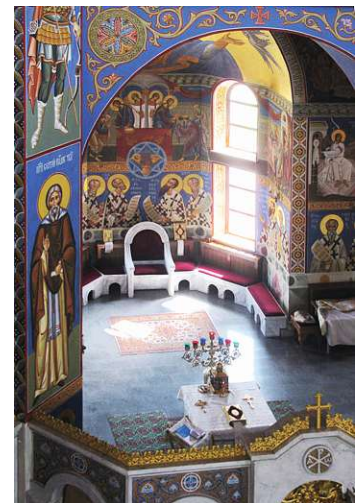


Abb. 71: Blick auf die Altarapsis von der Empore



Abb. 72: Entstehungsprozess einer Ikone, Ikonenmaler Leo Pfisterer

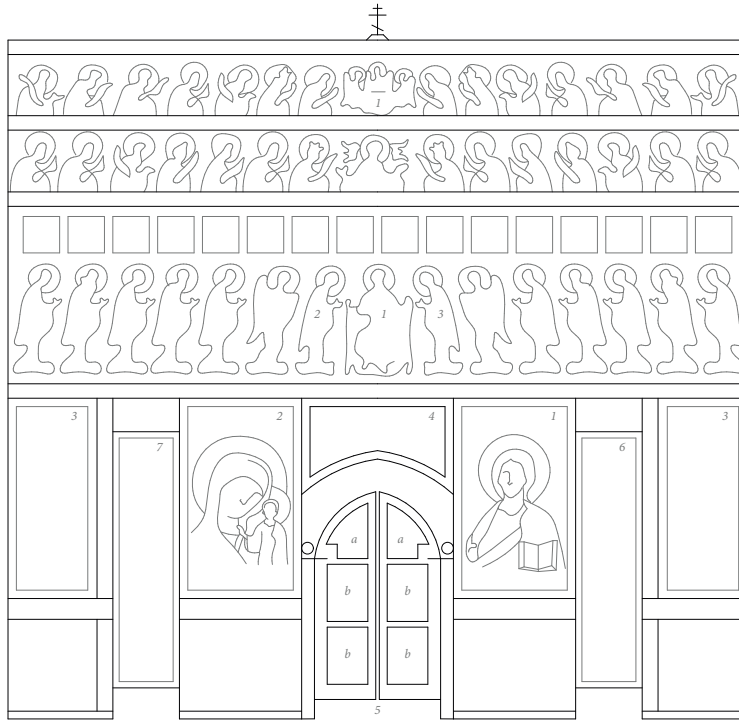
Ikone

Die Ikone (griech. *εἰκών* - *eikon* „Bild“ oder „Abbild“) ist ein symbolisches Bild einer heiligen Person oder eines Ereignisses aus der Geschichte der Heiligen. In der Orthodoxie gilt die Ikone als ein heiliges Bild und Sakrament, das gemäß einem bestimmten System von Objekten und gewissen Malmethoden angeordnet ist. Aus funktioneller Sicht ist die Ikone ein Gebetsbild für liturgische Zwecke.⁶⁴

Ursprünglich kommt die Ikone aus dem Byzantinischen Reich. Mit einem eigenen Kolorit, Ordnung der Objekte, Umkehr- und Vogelperspektive, Frontalabbildung und nichteuklidischen Geometrien bilden Ikonen eine eigenständige Art der Malerei. Im Unterschied zum Architekturkanon ist der ikonografische Kanon umfassend von der Kirche ausformuliert. Als Quelle gelten die *Originale bzw. Urtexte der Ikonenmalerei* (russ. *иконописные подлинники*), die seit dem 16. Jahrhundert überliefert werden. Diese Urtexte stellen eine Sammlung von Beschreibungen, Mustern und Details der kanonischen Ikonenbilder der Heiligen dar. Es gibt dabei zwei Arten dieser Urtexte: einerseits das *Abbildoriginal* (russ. *лицевой подлинник*) mit Ikonenzeichnungen und andererseits das *erklärende Original* (russ. *толковый подлинник*) mit textlichen Beschreibungen von Objekten, Handlungen, Farben und weiteren Details.

IkonenmalerInnen oder auch IkonenschreiberInnen (russ. *иконописец*) ähnelt im Prozess in symbolischer Weise dem in der Bibel beschriebenen Schöpfer bei der Erschaffung der Welt. Begonnen wird mit der Übertragung der Skizze mit einem dünnen Pinsel auf eine speziell vorbereitete Holztafel: diese wurde mit einer dünnen Stoffschicht *Pavoloka* (ähnlich wie Mull) beklebt und mit *Kreiden-Levkas* (Kalk mit Klebstoff) grundiert. Bei der Bemalung wird zuerst das Licht aufgetragen - danach wird auch die Hintergrundfarbe benannt (Abb. 72). Danach wird der Heiligenschein und der Hintergrund vergoldet. Anschließend werden die verschiedenen Farbbereiche mit Temperafarben auf Ei-Basis in mehreren Schichten aufgetragen, die Pigmente werden dabei aus gemahlenen, mineralischen Schmucksteinen hergestellt. Die Kleidung und der Hintergrund mit Gebäuden, Wasser, Pflanzen, und Tieren werden in dieser Phase dargestellt. Als letzter Schritt wird das Gesicht der Heiligen auf der Ikone gemalt. Nach Fertigstellung des Abbildes wird die Ikone mit einer Schutzschicht aus Ölfirnis überzogen.

⁶⁴ vgl. Филатов, Краткий иконописный словарь, 1996, S. 72, Икона



Golgofa

V die Reihe der Vorväter

- 1 die Heilige Dreifaltigkeit

IV die Reihe der Propheten

III die Reihe der Festtagsikonen der liturgischen Feste

II die Reihe der Deesis

- 1 Christus Pantokrator
- 2 die Gottesmutter
- 3 Johannes der Täufer

I örtliche Reihe

- 1 "der Erlöser"
- 2 die Gottesmutter
- 3 örtliche Ikonen
- 4 das Abendmahl
- 5 die königliche Tür mit
 - a der Verkündigung
 - b den vier Evangelisten
- 6 die südliche Tür
- 7 die nördliche Tür

Abb. 73: Schematische Ansicht einer Ikonostase

Ikonostase

Die *Ikonostase* ist eine Trennwand zwischen dem *Naos* und dem Altarraum, die aus einer oder mehreren Reihen und in einem bestimmten System angeordneter Ikonen besteht. In der Orthodoxen Kirche stellt sie das Medium der Anbetung dar. Entwickelt aus dem frühchristlichen *Templonanlagen* stellt die *Ikonostase* nach Byzantinischen Ritus eine symbolische Grenze zum Himmelreich dar. Die Anzahl der Reihen bzw. die Höhe der Ikonostase hat sich im Wandel der Zeit verändert und entsprach immer einer bestimmten Epoche und Tradition und der Größe des Kirchenraumes.

Es gibt zwei Konstruktionsarten der Ikonostase: eine *Tableau-Ikonostase* (russ. *тябловый иконостас*) besteht aus geraden Holzbalken, auf denen Ikonentafel stehen. Eine *Rahmen-Ikonostase* ist wie ein mehrfacher, meist reich verzierter Bilderrahmen aufgebaut⁶⁵, die Unterkonstruktion besteht dabei meist aus Holz oder Stein, Ausführungen in Metall, Keramik und Kristallglas kommen seltener vor. Die *Ikonostase* verfügt über drei Türöffnungen zum Altarraum: in der Mitte die zweiflügeligen *königlichen Türen*, die den Eingang ins Paradies symbolisieren und nur während der Liturgie und in der Osterwoche von den Priestern geöffnet werden dürfen. Seitlich davon gibt es zwei einflügelige *Diakonentüren* (Abb. 73), die utilitär als Dienstüren verwendet werden. Alle Türen sind mit Ikonen oder Mustern geschmückt.

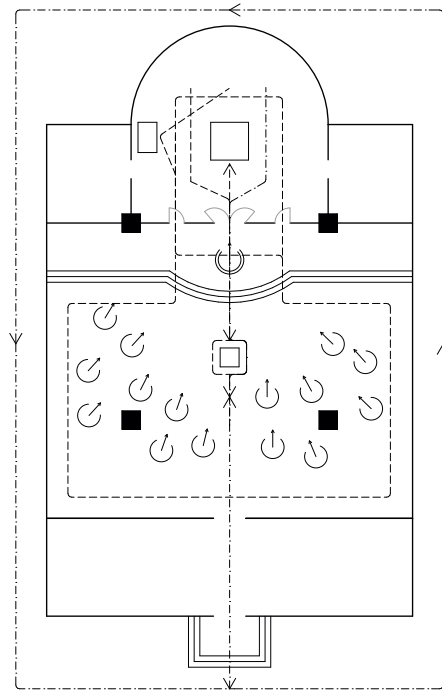
Die Anordnung der Ikonen auf der Ikonostase erfolgt nach klar definierten Regeln: in der untersten, örtlichen Reihe rechts von der königlichen Tür hängt eine Ikone Jesu Christi in Gestalt nach seiner Auferstehung, links davon eine Ikone der Gottesmutter. Diese zwei Ikonen sind für die Liturgie unbedingt notwendig und bilden die minimale Ausführung einer Ikonostase. Zwei weitere Ikonen seitlich von den Diakonentüren zeigen links den Schutzpatron der Kirche, rechts in den nordslawischen Kirchen den Heiligen Nikolaus von Myra, in den anderen Kirchen Johannes der Täufer. Bei höheren Ikonostasen in größeren Kirchen kommt über der örtlichen Reihe die *Reihe der Deësis*⁶⁶, darüber die Reihe der Festtagsikonen, weiter die Reihen der Propheten und der Vorväter mit der mittig angeordneten Ikone der Dreifaltigkeit. Die Ikonostase wird mit einem Kreuz der Gulgofa (des Heiligen Berges) gekrönt.



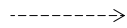
Abb. 74: Ikonostase in der Dreifaltigkeitskathedrale in Kaluga

⁶⁵ vgl. АХЦ «Арххрам», Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы, 2003, S. 72

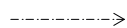
⁶⁶ Anm.: *Deësis* ist ein Bildmotiv der christlichen Ikonografie und zeigt eine Figurengruppe mit Christus in der Mitte sowie der Gottesmutter Maria und Johannes dem Täufer an seinen Seiten in einer demütigen Haltung (in der sogenannten Oranten- oder Fürbitte-Haltung). Die Bildkomposition kann seitlich weitere Ikonen der Aposteln, der Kirchenväter und der Märtyrer beinhalten. Das Bildmotiv taucht erst nach dem Ende des byzantinischen Bilderstreits auf. In Rus verwandelte es sich mit der Zeit in die *Reihe der Deësis* als Bestandteil einer hohen Ikonostase.



Bewegungsmuster:



der Priester beim Gottesdienst



der Priester und der Gemeinde bei der Kreuzprozession

Abb. 75: Bewegungsmuster während der Liturgie

Liturgie

Orthodoxe Gottesdienste bestehen aus Lesen und Singen von Gebeten und Heiligen Schriften sowie der Abhaltung von religiösen Riten, die in einer bestimmten Reihenfolge und unter der Leitung eines Geistlichen durchgeführt werden. Inhaltlich ist es ein Gebet um Vergebung der Sünden, Eintritt in das Himmelreich und Rückkehr ins Paradies.⁶⁷ Im Unterschied zur katholischen Liturgie gibt es dabei keine musikalische Begleitung. Orthodoxe Gottesdienste können entweder öffentlich oder privat sein. Öffentliche Messen werden vom Klerus und der Gemeinde im Stehen abgehalten, nur kranke oder gesundheitlich beeinträchtigte Gemeindemitglieder dürfen sitzend teilnehmen. Nach bestimmten liturgischen Handlungen bekreuzt man sich mit der rechten Hand und beugt oder kniet sich vor der Ikonostase nieder. Private Gottesdienste, wie Taufe, Trauung oder Totenmesse, werden nach persönlichen Bedürfnissen der Gemeindemitglieder in einem separaten Bereich der Kirche abgehalten (Abb. 76). Eine Liturgie darf nicht mehrmals am Tag am gleichen Altar stattfinden, weswegen es in größeren Kirchen meist mehrere Altäre und auch eine Unterkirche gibt.

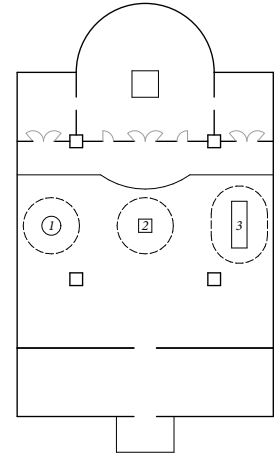


Abb. 76: Bereiche des Kirchenraums für die Abhaltung privater Gottesdienste: 1 - Taufe, 2 - Trauung, 3 - Totenmesse

An einem Tag werden drei Gottesdienste abgehalten: die Abendmesse (russ. *вечерня*), die Morgenmesse (russ. *утреня*) und die *Göttliche Liturgie*. Die Liturgie ist der Hauptgottesdienst der orthodoxen Kirche. Nach dem Abhalten der *Proskomidie*⁶⁸ wird der Kirchenraum von Priestern mit Weihrauch geweiht, während sie sich entlang der Innenwände des Naos bewegen. Die *Liturgie der Katechumenen*⁶⁹ beinhaltet im Wesentlichen die Lesung der Heiligen Schrift und eine Predigt, danach folgt *der kleine Einzug*, wobei das Evangelium aus dem Altarraum hinausgetragen wird. *Die Liturgie der Gläubigen* findet als dritte und letzter Teil der Göttlichen Liturgie statt, dabei werden die heiligen Gaben geweiht. Während der *Eucharistie* werden diese dann an die Gemeinde verteilt. Die Liturgie endet mit dem Segen und der Entlassung der Gemeinde durch den Priester.

Die Bewegung der Priester im Kirchenraum hängt von der Art des Gottesdienstes ab (Abb. 75). Die Kreuzprozession, mit dem Hinaustragen der Altarikonon und *Khorugv*⁷⁰, findet zu bestimmten kirchlichen Feiertagen statt und führt gegen den Uhrzeigersinn vom westlichen Tor aus rund um die Kirche. Die Prozession wird dabei auf allen vier Seiten der Kirche kurz angehalten, um ein Gebet auszusprechen.

67 vgl. АХЦ «Арххрам», Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы, 2003, S. 8

68 Als *Proskomidie* werden in den orthodoxen Kirchen Vorbereitungshandlungen vor dem eigentlichen Gottesdienst bezeichnet.

69 Die *Liturgie der Katechumenen* ist der zweite Teil der Liturgie, an dem außer den Getauften auch diejenige teilnehmen können, die sich auf die Taufe erst vorbereiten. Das sind die sogenannten *Katechumenen*.

70 *Khorugv* ist eine Fahne mit einem Abbild von Christus, der Gottesmutter oder einem anderen Heiligen, das auf einem Stück Stoff gemalt oder gestickt ist und in den orthodoxen Kirchen für liturgische Zwecke verwendet wird.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

Entwurf



Abb. 77: Schichtenmodell mit überlagerten Wandmalereien

Религиозное искусство как искусство чистой идеи, чуждое утилитаризма, должно быть свободно в своих проявлениях; оно должно подчиняться только религиозной идее и не терпеть рабского стеснения в формах... Архитекторам необходимо уловить и почувствовать искренность старины и подражать ей в творчестве не выкопировкой старых форм и подправлением, то есть порчей их, а созданием новых форм, в которых бы выражалась так искренне и так красиво, как в старину, идея...⁷¹

Religiöse Kunst als Kunst einer reinen Idee, die dem Utilitarismus fremd ist, sollte in ihren Manifestationen frei sein; es sollte nur der religiösen Idee gehorchen und keinen sklavischen Formzwang dulden... Architekten müssen die Aufrichtigkeit der alten Zeiten einfangen und spüren und sie in ihrer Arbeit nachahmen, nicht indem sie alte Formen kopieren und ausbessern, in dem sie sie verderben, sondern durch das Schaffen neuer Formen, in denen es so aufrichtig und so schön wie in alten Zeiten die Idee zum Ausdruck bringen würde...⁷²

⁷¹ Schtschussew, Gedanken zur Gestaltungsfreiheit in der religiösen Architektur, 1905

⁷² Freie Übersetzung desselben Zitats aus dem Russischen ins Deutsche



Materialgerechte Formverwandlung

als Leitgedanke des Entwurfs

In der aktuellen Entwicklung der orthodoxen Sakralarchitektur in Russland ist der Ausdruck der Form weit bedeutender als der Ausdruck der Konstruktion und des Materials. Als ein Extrembeispiel zur Begründung dieser These kann das Projekt der Kirche aus extrudiertem Polystyrol (EPS) in Cherson nennen (Abb. 78-80). Das Gebäude wurde zur Gänze aus vorgefertigten EPS-Elementen zusammengefügt und danach verputzt. Bedenklich sind dabei nicht nur die Brandschutzeigenschaften des Materials, sondern auch die Plausibilität seiner Verwendung im Sakralbau. Das Projekt kann als ein experimenteller Bau betrachtet werden, da die Kirche klein ist und durch freie Spenden der Anrainer finanziert wurde. Jedoch weist es auf die Frage der Materialtreue der Formensprache hin. *Adolf Loos* schreibt dazu in „Das Prinzip der Bekleidung“:

Ein jedes material hat seine eigene formensprache, und keines kann die formen eines anderen materials für sich in anspruch nehmen. Denn die formen haben sich aus der verwendbarkeit und herstellungsweise eines jeden materials gebildet, sie sind mit dem material und durch das material geworden. Kein material gestattet einen eingriff in seinen formenkreis.⁷³

Meinen Entwurf sehe ich daher als Versuch, dem Konstruktions- und Materialausdruck den Ausdruck der Form gleichzusetzen. Die Prämisse dafür sehe ich in einer materialgerechten Formverwandlung. Die für den zeitgenössischen Sakralbau meist verwendeten Baustoffe wie Stahlbeton, Ziegel und Glas fordern eine neue Formensprache. Dabei sollen die typologischen und liturgischen Aspekte der orthodoxen Sakralbauten berücksichtigt bleiben. Die gewohnte Raumatmosphäre wird dabei neu interpretiert.

⁷³ Loos, Ins Leere gesprochen: Das Prinzip der Bekleidung, 1897-1900, S. 109

Das *Kreuzkuppelsystem* bildet eine gestaffelte Raumgeometrie - ein kreuzförmiger Raum wird mit Tonnengewölben abgeschlossen, im Kreuzungsquadrat entsteht ein komplexes Volumen mit einer zylinderförmigen und einer darüberliegenden, hemisphärischen Raumfigur.

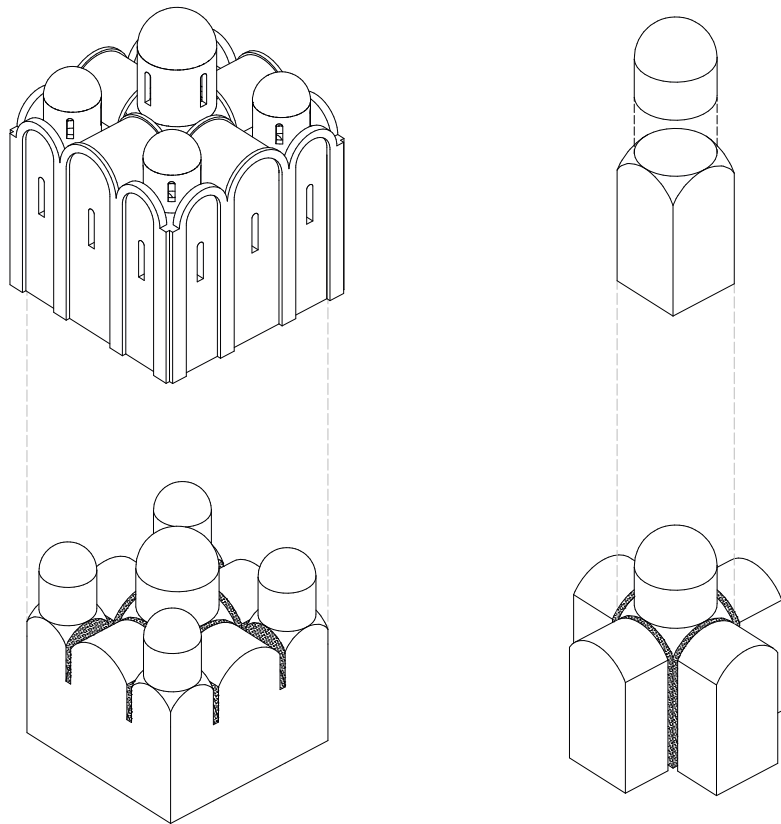


Abb. 81: Raumfigur einer Kreuzkuppelkirche und der Kreuzung mit Kuppelabschluss

Umwandlung der Struktur

vom Kuppelgewölbe zu Pilzstützen

In Anlehnung an die ursprüngliche Raumfigur mit Kuppelabschluss wird eine neue Konstruktion entwickelt. Unter der Prämisse der Materialverwandlung in Stahlbeton lässt sich der gewünschte Raumabschluss mit vier freistehenden Pilzstützen abbilden. Durch die Fähigkeit dieses Baustoffes zur Auskragung kann die Lastableitung über die Außenwände entfallen. Der Kopfteil der Stützen bildet gleichzeitig den Dachabschluss. Die Artikulation der Kuppel in Beton kann somit legitimiert werden.

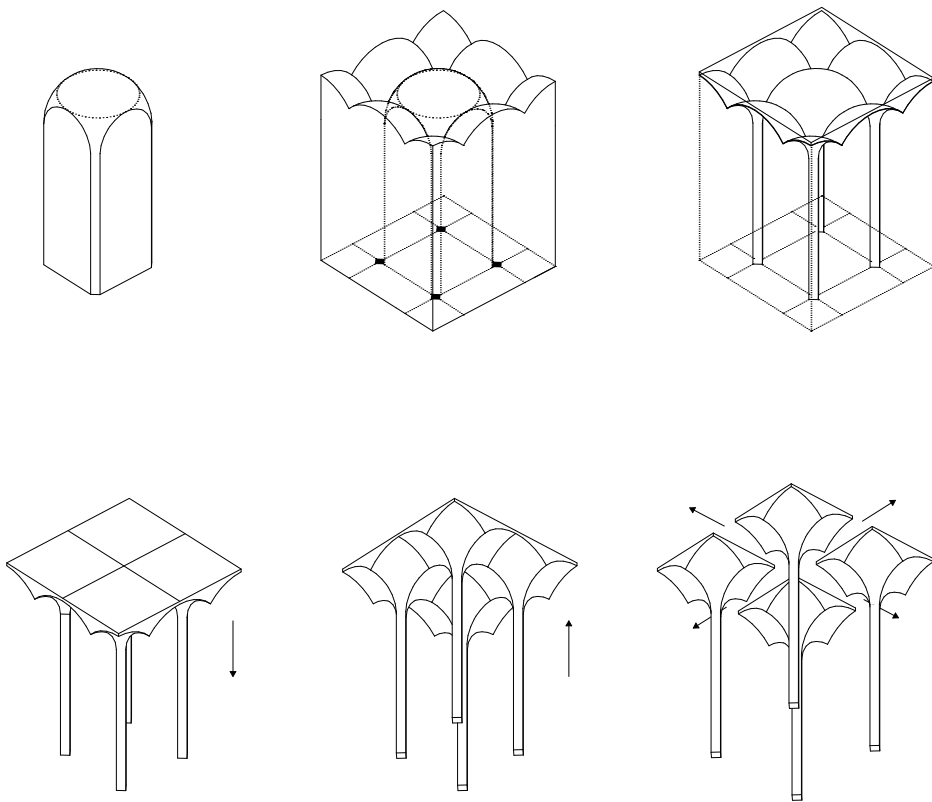


Abb. 82: Ableitung der neuen Struktur von der ursprünglichen Raumfigur

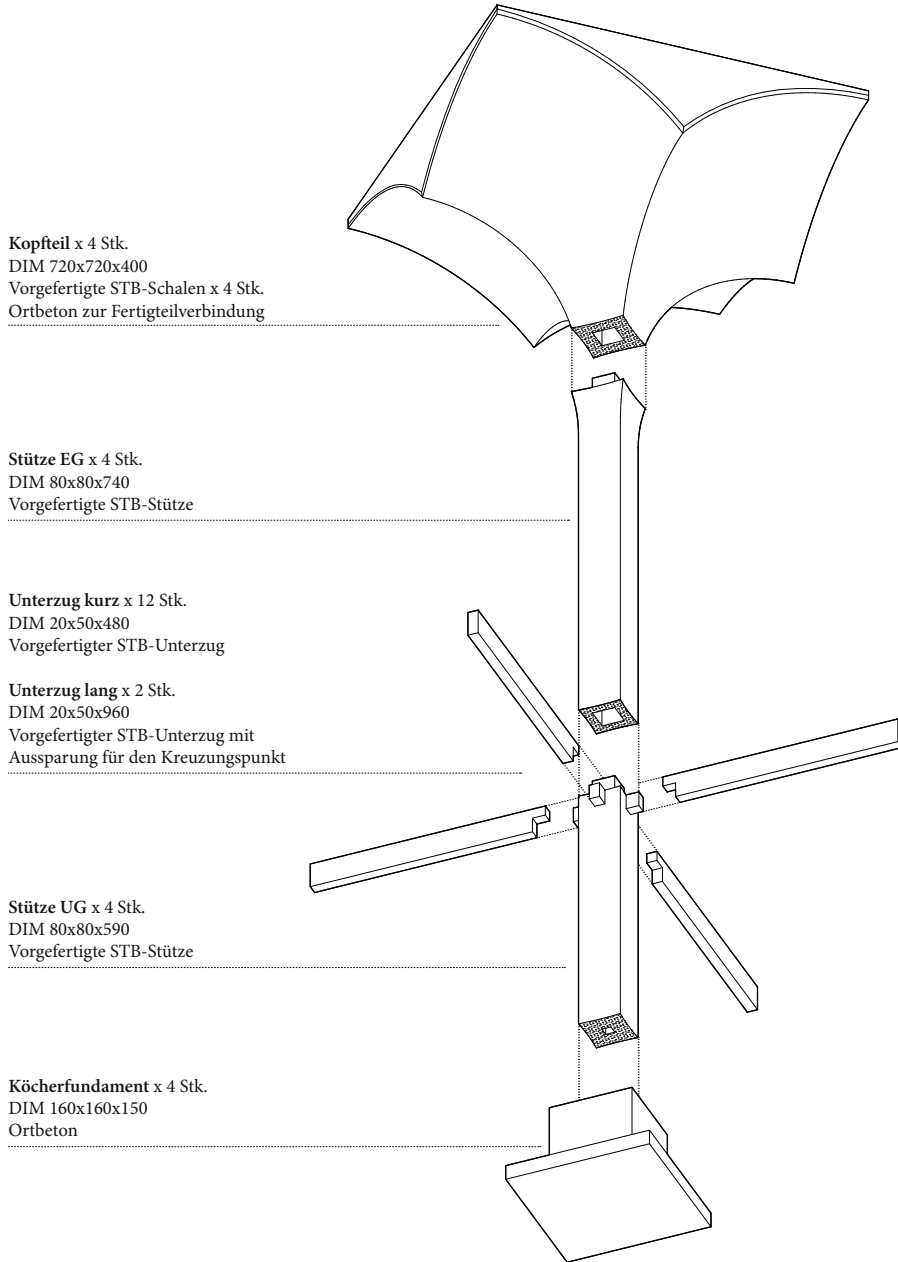
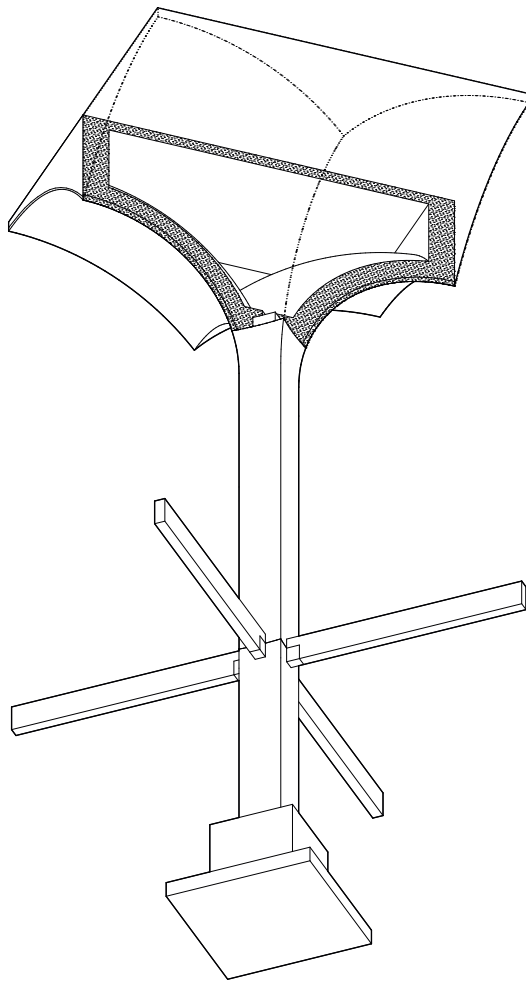


Abb. 83: Explosionszeichnung der Betonfertigteilstütze

Betonfertigteile

Konstruktion der Pilzstütze

Der Kopfteil der Stütze besteht aus vier vorgefertigten Betonschalen, die mit Ortbeton verbunden werden. Mittels einer Konsole wird der Kopfteil auf die Fertigteilstütze aufgesetzt. Der Anschluss an die Stütze des Untergeschosses sowie an die Unterzüge, die die Decke vom Erdgeschoss tragen, erfolgt ebenfalls über Konsolen. Ein Köcherfundament überträgt ein großes Einspannmoment⁷⁴ ins darunterliegende Erdreich.



74 vgl. Sostar, Form und Stoff – Neuinterpretation des Raumes durch Stoffwechsel, 2020, S. 47

Abb. 84: der innere Aufbau vom Kopfteil der Betonfertigteilstütze

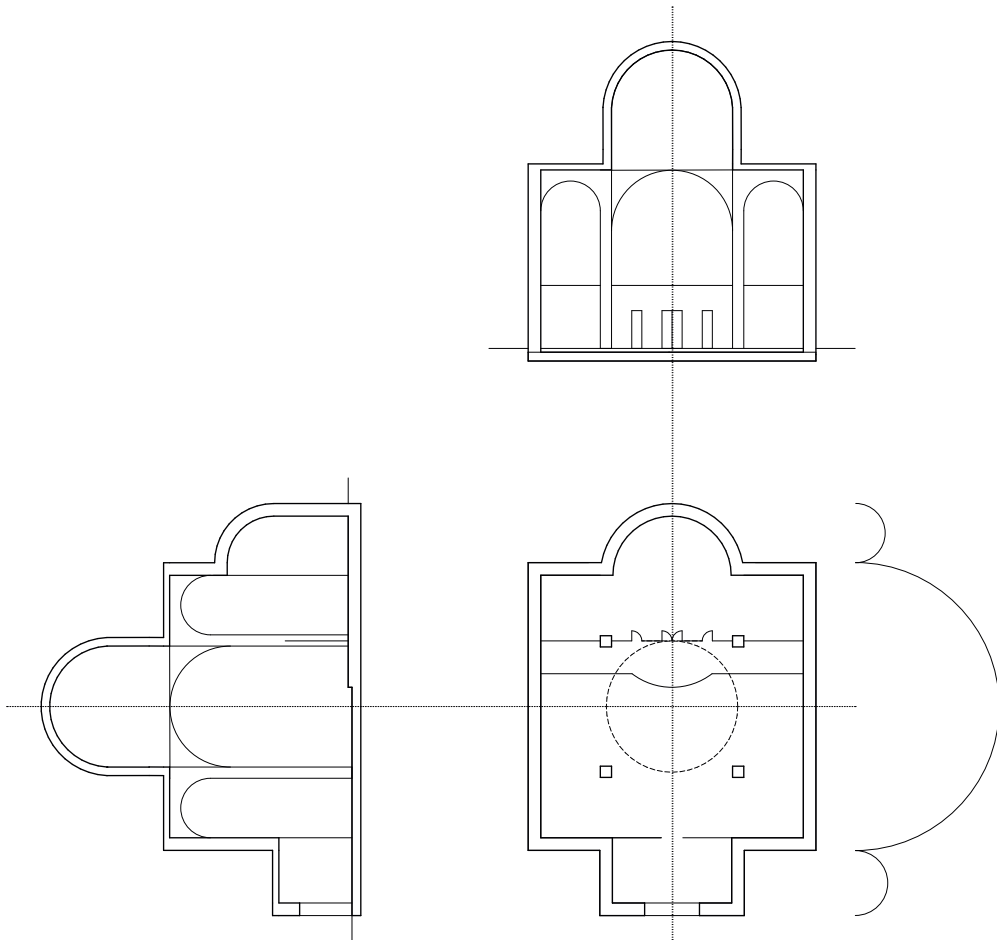


Abb. 85: Schematischer Grundriss und Schnitte: Typologie und Aufbau einer Kreuzkuppelkirche

Anwendung der Typologie

mit der neu entwickelten Konstruktion

Die vom Raumabdruck abgeleiteten Pilzstützen werden in den typologischen Grundriss der Kreuzkuppelkirche eingesetzt. Der Raum behält die Dreiteilung in Narthex, Naos und Bema und ist im Grundriss den historischen Vorbildern nahezu identisch, doch die Außenhülle des Naos ist nicht mehr tragend. Das Vierungsquadrat ist formal mit einer Kuppel abgeschlossen, die Seitenschiffe erhalten einen neuen halb-hemisphärischen Abschluss. Die Altarapsis ragt über den Hauptraum, um Licht in den Raum indirekt einfallen zu lassen.

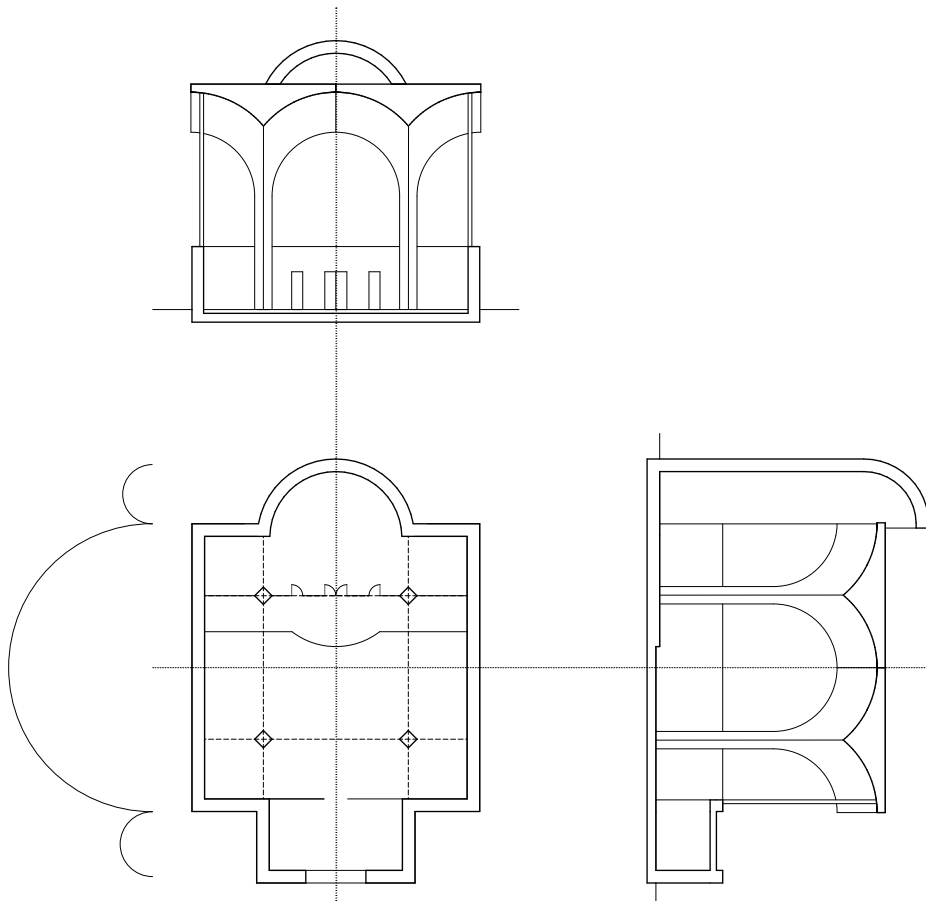


Abb. 86: Anwendung der Typologie auf die neu entwickelte Konstruktion

Ableitung der Materialität

aus dem Symbolismus der Wandmalerei

Die Wandmalereien einer orthodoxen Kirche gliedern sich in der Vertikale in drei Bereiche: ganz unten die irdische Kirche mit Bemusterung und ohne Figurenmalerei, mittig die himmlische Kirche mit Abbildungen der Heiligen auf einem blauen Hintergrund und ganz oben im Kuppelraum der Himmel mit den wichtigsten Heiligen der Kirche (siehe S. 66). Diese Teilung wird symbolisch in neue Materialien übertragen: die Erde in Ziegel, der Himmel in Glas und die Kuppel on Beton.

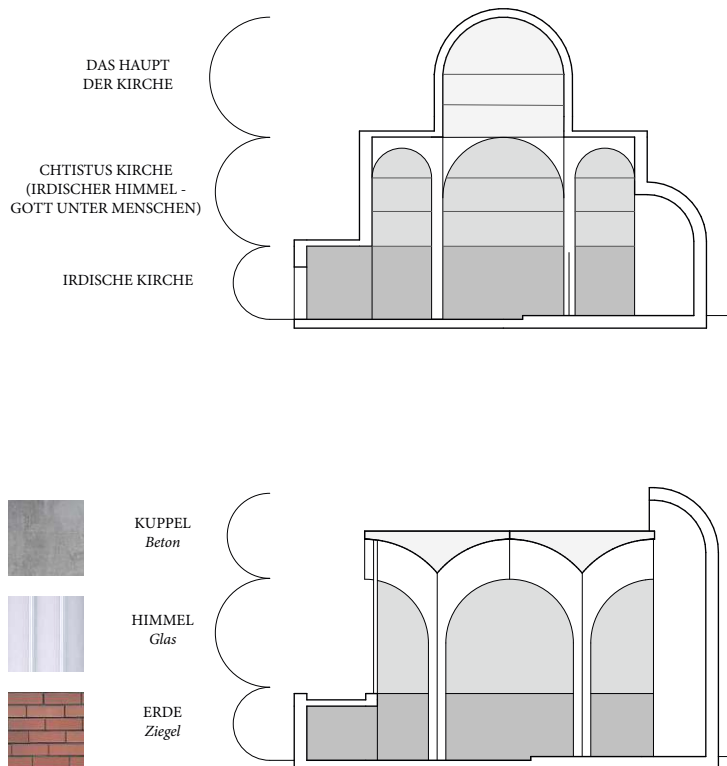


Abb. 87: schematischer Schnitt: Wandmalerei und ihr Symbolismus

Abb. 88: schematischer Schnitt: Übersetzung des Symbolismus in die Materialität

Erweiterung der Funktionalität

Nutzschicht rund um den Sakralraum

Der Sakralraum wird mit einer umlaufenden Nutzschicht mit Dienst-räumlichkeiten erweitert. Diese sekundäre Schicht nimmt die utilitäre Funktion der Kirche auf, um den Kirchenraum in seinem Ausdruck möglichst rein zu belassen. Außerdem wird eine Unterkirche mit zwei Seitenkapellen direkt unter der oberirdischen platziert, um die liturgischen Kapazitäten zu erweitern, da ein Gottesdienst nur einmal am Tag an einem Altarraum abgehalten werden darf.

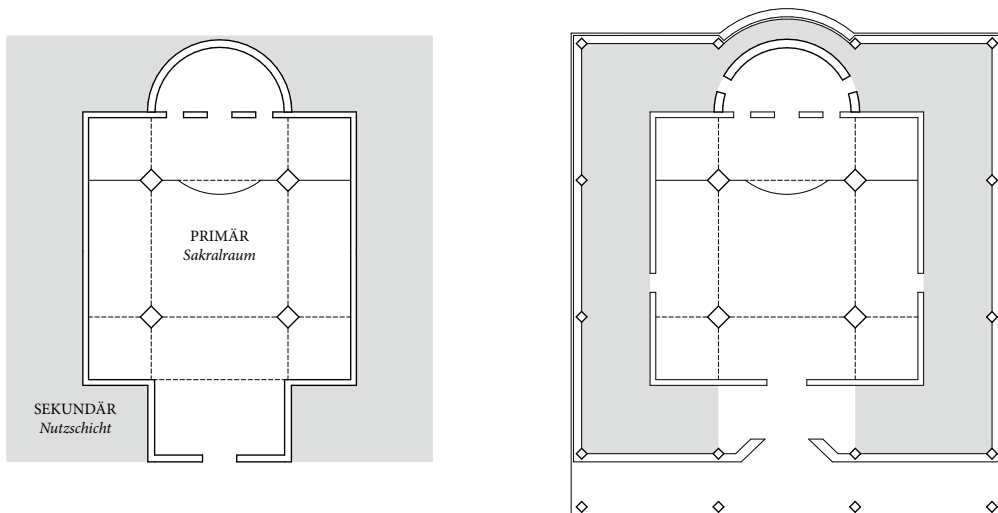


Abb. 89: Erweiterung der Funktionalität um eine Nutzschicht rund um den Sakralraum



Abb. 90: Schaubild Eingangssituation

Eintritt

Das monolithische Volumen des Baukörpers ist in zwei Teile gegliedert: auf einem flachen, geschlossenen Sockel aus Sichtbeton und blaugrauem Backstein fußt eine gläserne, kubische Schatulle. Die transluzente Hülle aus Profilglas verweist nur leicht durch die einfallenden Schatten auf den Innenraum. Wie ein flaches Gesims ragen die Pilzstützen nach außen und erzeugen ein besonderes Bogenmuster an der Schnittstelle mit der Fassade.

Im Sockelbereich wird der Eingang ins Kirchengebäude durch ein Vordach markiert, das auf vier gedrehten, quadratischen Stützen aufliegt. Über eine Stufe gelangt man zum gedeckten, arkadenartigen Vorplatz, dieser ist der erste Schwellenraum am Übergang vom profanen Alltag zum sakralen Raum. Durch die Abnahme der Lichtintensität und der Begrenzung der Höhe werden die BesucherInnen auf den Eintritt in das Kirchengebäude vorbereitet. Die umlaufende Sitzbank, als Erweiterung des Betonsockels, wird durch das mittige Türportal unterbrochen. Dieses stellt durch seine trichterförmige Ausbildung und durch die zur Außenwandebene parallel gestellten Ziegel einen dramatischen Eintritt in das Gebäude dar. Durch das Schattenspiel der einzelnen, ein- und ausspringenden Backsteine wird eine klare Bewegungsrichtung in das Gebäude hinein betont.

Betritt man die Kirche, gelangt man in den Vorraum - Narthex. Umhüllt von Ziegelwänden verfügt dieser Raum über eine behagliche Stimmung, da Tageslicht nur durch die Dachoberlichten einfällt. Der Raum streckt sich in die Breite: links befindet sich die Garderobe, der Kerzenladen, die WCs und der Lift, rechts vom Eingang liegt die Treppe, die zur Unterkirche führt. An der Mittelachse entlang bewegt man sich linear durch ein weiteres Portal in den Hauptraum der Kirche.

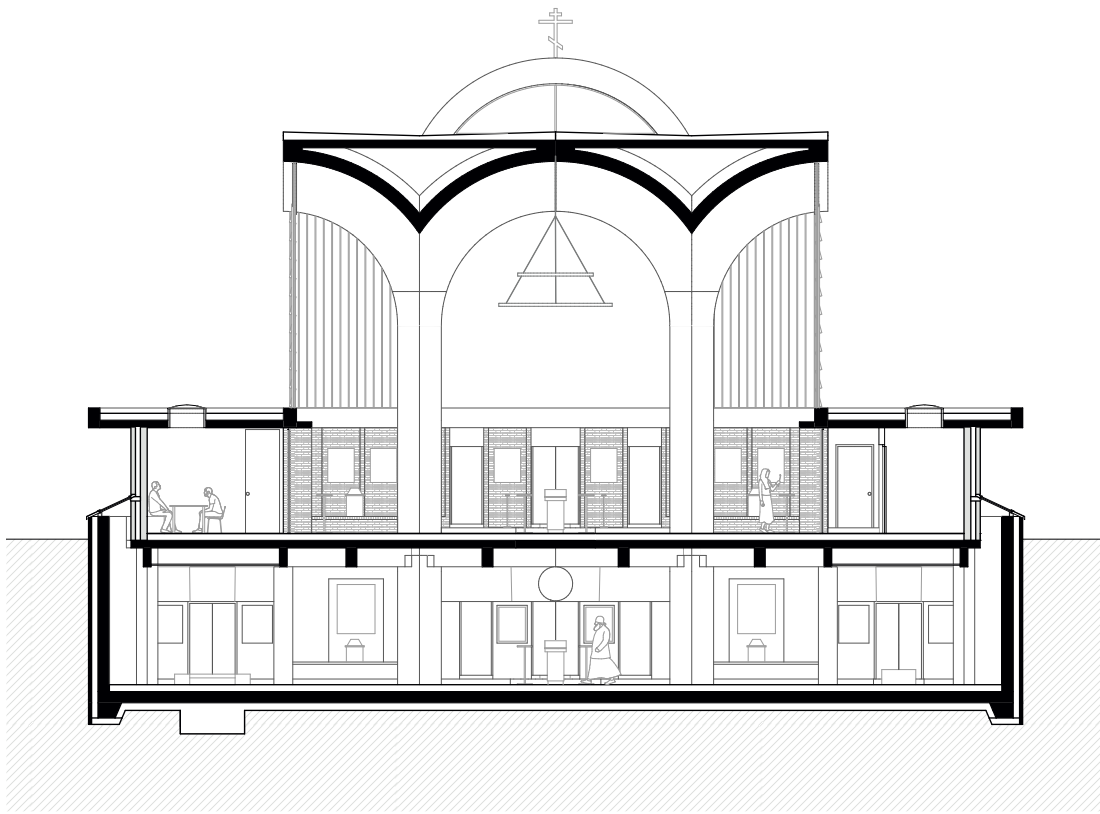


Abb. 91: Querschnitt, M 1:200

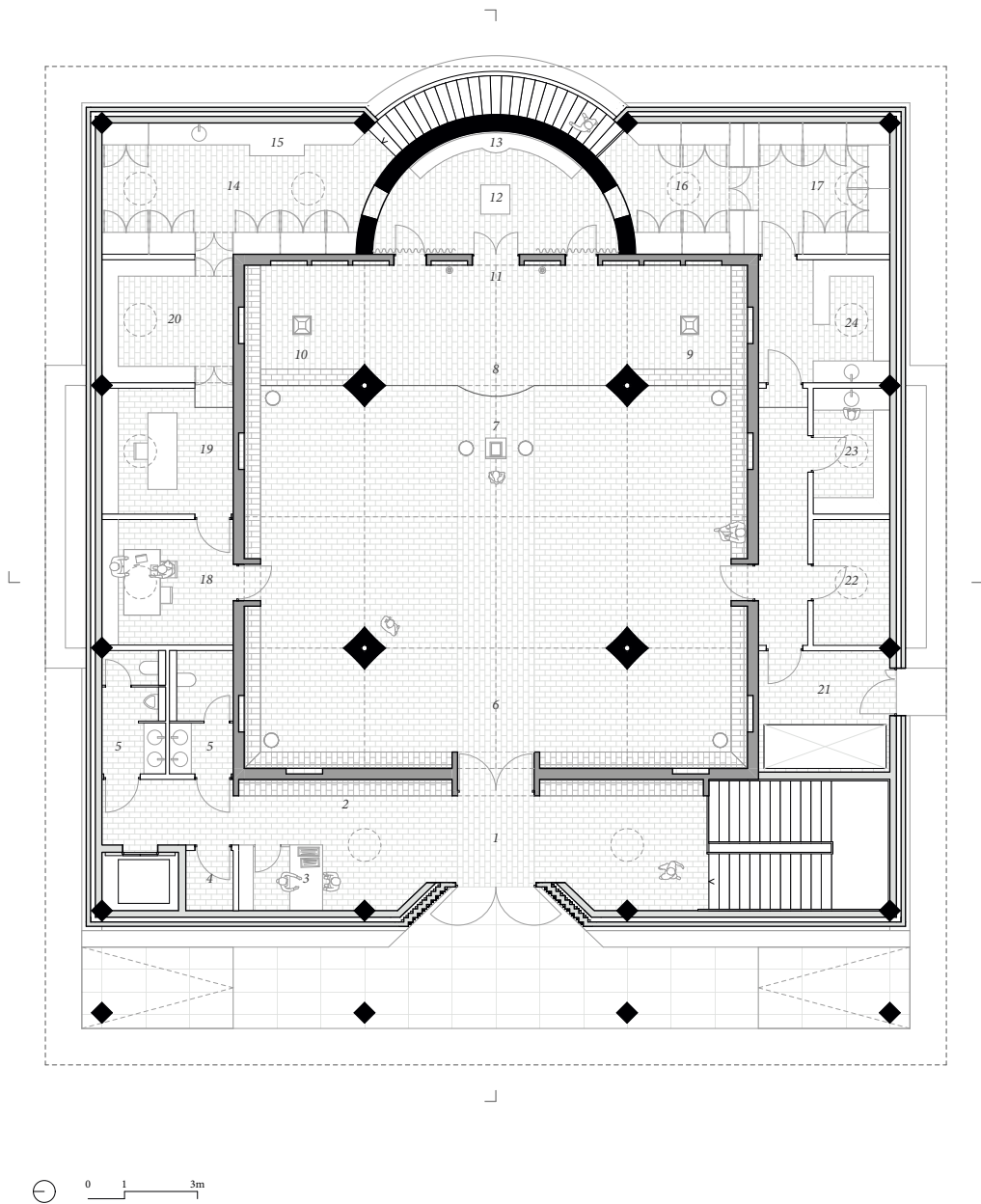


Abb. 92: Grundriss Erdgeschoss, M 1:200

- 1 - Narthex, 2 - Garderobe, 3 - Shop, 4 - Putzkammer, 5 - WCs, 6 - Naos, 7 - Analoj, 8 - Ambo, 9 - rechter Kliros, 10 - linker Kliros, 11 - Ikonostase, 12 - Altar, 13 - Hoher Sitz, 14 - Ponomarnya, 15 - Opfergabetisch, 16 - Diakonikon, 17 - Umkleide Klerus, 18 - Beratungsraum, 19 - Pfarrerbüro, 20 - Bibliothek, 21 - Sarghebeplattform, 22 - Lager/Technik, 23 - Umkleide Personal, 24 - Garderobe Personal



Abb. 93: Schaubild Oberkirche

Oberkirche

Der Hauptraum der Kirche steht mit dem Vorraum durch einen abrupten Höhen- und Helligkeitsanstieg im starken Kontrast. Die vier mächtigen Pilzstützen und die zentrale Kuppel, die durch die Krümmung der Kopfteile der Stützen gebildet wird, stellen eine figurative Dominante im Raum dar. Wie die vier Evangelisten, mit denen die vier Pfeiler einer Kreuzkuppelkirche in der Orthodoxie verglichen werden, sind sie in ihrer Form und Bedeutung üppig und voneinander untrennbar.

Der Kirchenraum ist quadratisch und von einer Ziegelmauer umwickelt, wodurch die irdische Kirche formuliert wird. Ein darauf liegender Ring aus Stahlbeton bildet einerseits den oberen Wandabschluss und andererseits auch den Sturz für Wandöffnungen. Die Ikonostase ist auch ein Teil dieser Ziegelwand und nimmt die gesamte östliche Seite ein. Die Wände sind mit Nischen rhythmisch gegliedert und bieten Platz für Ikonenbilder. Der Boden und die Randbänke sind aus demselben Backstein gemauert. Der lineare Weg vom Eingang bis zur Solea ist durch längs verlegte Bodenziegel markiert.

Zwischen der Ziegelmauer und den Stützenköpfen sind Elemente aus Profilglas mit lichtstreuenden und wärmedämmenden Einlagen als leichte, nichttragende Außenhülle eingespannt. Durch die Transluzenz des Materials ist der Kirchenraum lichtdurchflutet, jedoch nicht überbelichtet. Von innen sind nur verschwommene Silhouetten der Außenwelt sichtbar. Nach der vorgegeben Anordnung der Wandmalereien ist dieser Bereich dem irdischen Himmel zugeordnet.

Die Altarapside hinter der Ikonostase ist ein Sonderelement in diesem Ensemble: sie ist konstruktiv als selbstaussteifende Schale konzipiert und ist in ihrer Ausdrucksform eigenständig. Die Immanenz und die Symbolik einer Apside als Himmelreich wird durch die gekrümmte Form gewährt, welche durch das auftreffende Lichtspiele ein hohes Maß an Interpretationsspielraum für die Betrachter erlaubt. Die Apside stellt dabei die Unerreichbarkeit des Himmels und ein Medium des Transzendenten dar.

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

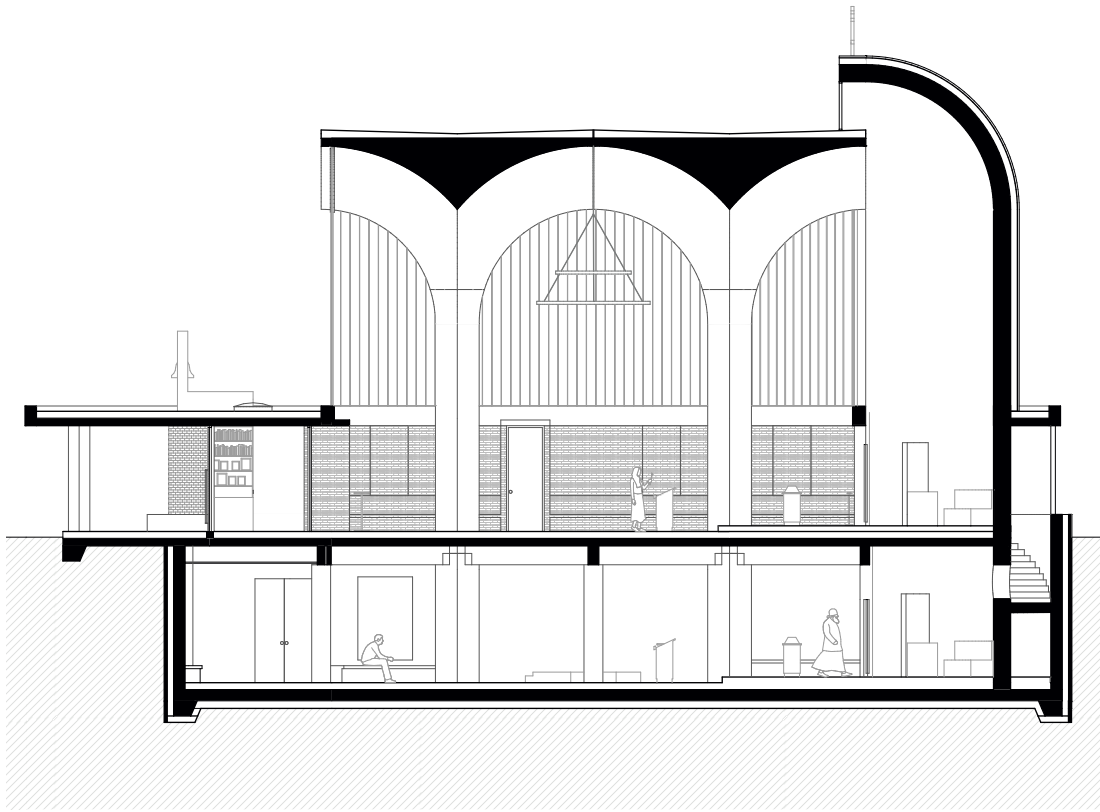


Abb. 94: Längsschnitt, M 1:200

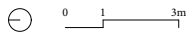
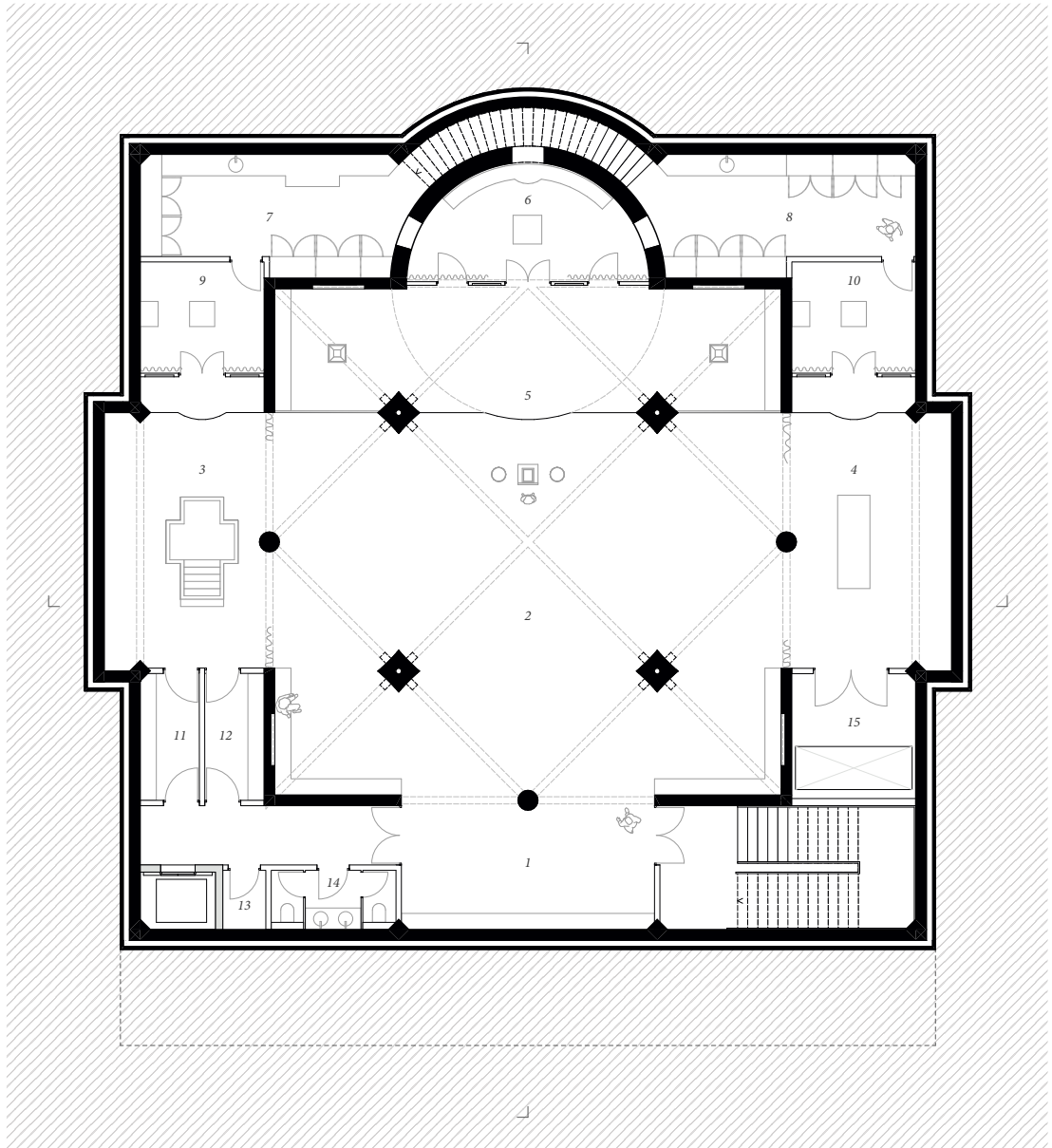


Abb. 95: Grundriss Untergeschoss, M 1:200

1 - Narthex, 2 - Narthex, 3 - Taufkapelle, 4 - Totenkapelle, 5 - Solea, 6 - Altarraum, 7 - Ponomarnya, 8 - Diakonikon, 9 - Altarraum Taufkapelle, 10 - Altarraum Totenkapelle, 11 - Umkleide D, 12 - Umkleide H, 13 - Putzkammer, 14 - WCs, 15 - Sarghebeplattform

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



Abb. 96: Schaubild Unterkerche

Unterkirche

Die Unterkirche, als funktionelle Erweiterung des Gebäudes, befindet sich direkt unter der Oberkirche. Da in der Russischen Orthodoxen Kirche nur eine Liturgie an einem Altar pro Tag abgehalten werden kann, benötigen größere Kirchen zusätzliche Kapellen, Seiten- oder Unterkirchen. Über eine Treppe im Narthex gelangt man in das Untergeschoss. Die vier gedrehten, massiven Stützen geben die gleiche Konstellation wie in der Oberkirche wieder. Der Raum ist im Unterschied zum Oberen jedoch weit niedriger und wird von querlaufenden Stahlbetonträgern überspannt.

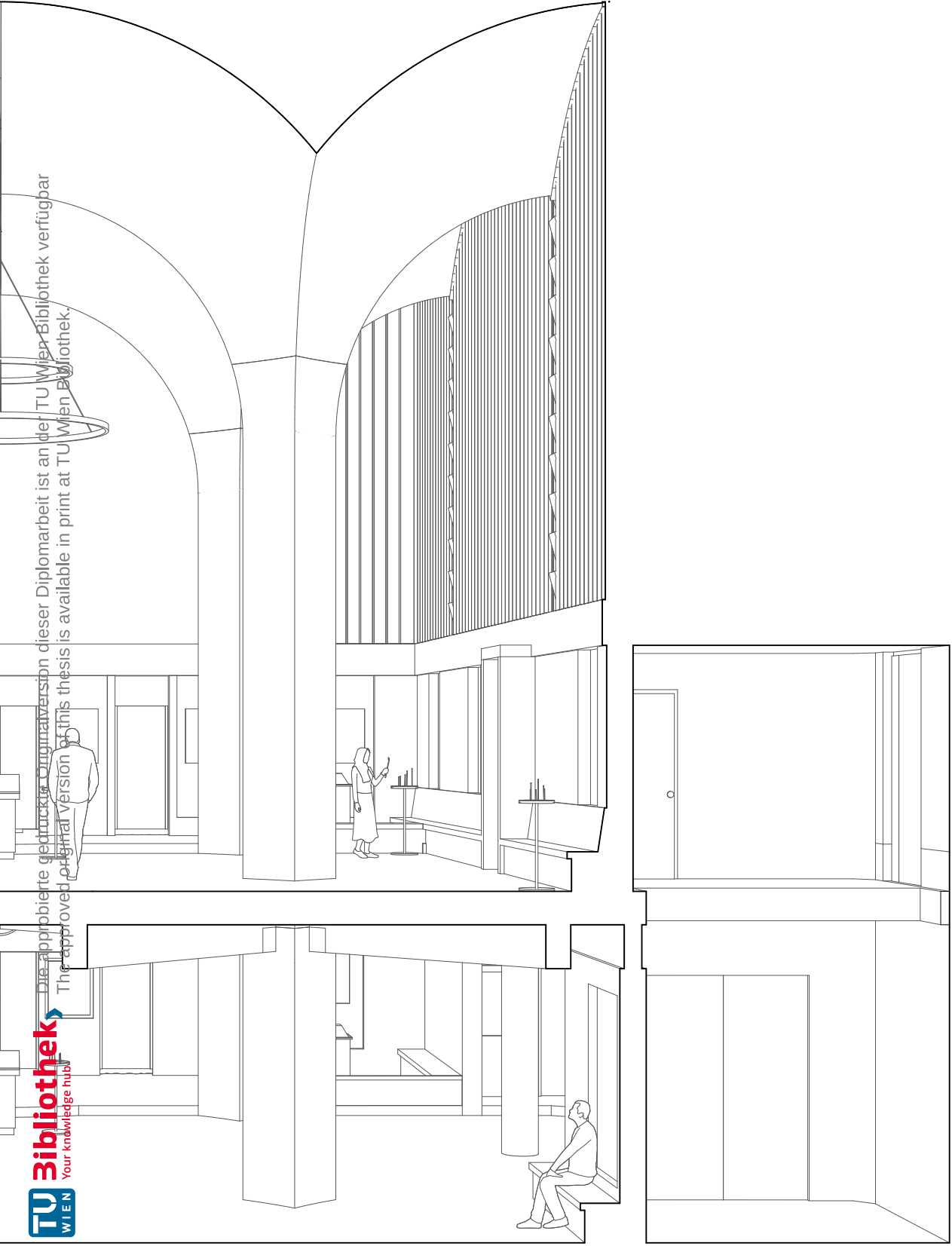
Die Betonmauer mit Schalungsabdrücken nimmt auf allen vier Seiten des Raumes eine Eckstellung, jeweils mittig löst sie sich auf und erweitert den Raum um eine funktionelle Nische: im Westen um einen Vorraum, im Süden und Norden um zwei kleinen Seitenkapellen und im Osten um einen Altarraum. Im Westen, Süden und Norden stützt eine schlanke, runde Säule den Unterzug im Nischenbereich und übernimmt die von oben abzutragende Last des Gebäudes. Im östlichen Teil, nahe der Ikonostase, ist diese zusätzliche Lastabtragung nicht notwendig, da es an dieser Stelle keine darüberliegende Wand vorhanden ist.

Das Licht gelangt in die unterirdische Kirche entlang der Außenwand über Oberlichter der zwei Seitenkapellen und über eine Öffnung in der Altarwand, daher ist dieser Raum, im starken Kontrast zum darüber liegenden Zentralraum, von einer dunklen, fast mystischen Atmosphäre geprägt. Die zentrale Unterkirche mit einer hölzernen Ikonostase ist für alltägliche und private Gottesdienste vorgesehen. Im Norden befindet sich die Taufkapelle mit einem großen Taufbecken, das in die Bodenebene versenkt ist, um den Einstieg zu erleichtern. Im Süden ist die Totenkapelle situiert, wo Seelenmessen abgehalten werden können. Särge werden dabei vom Obergeschoss über eine Hebeplattform nach unten transportiert und können auf einen kleinen Sockel vor dem Kapellenaltar aufgestellt werden.



0 1m

Abb. 97: Schnittperspektive vom Innenraum



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

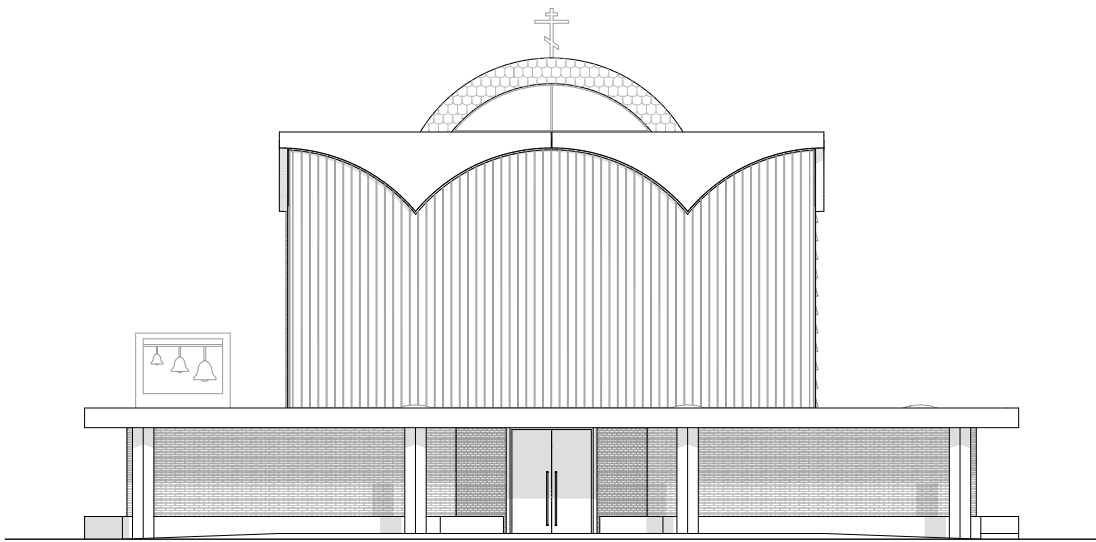


Abb. 98: Ansicht West, M 1:200

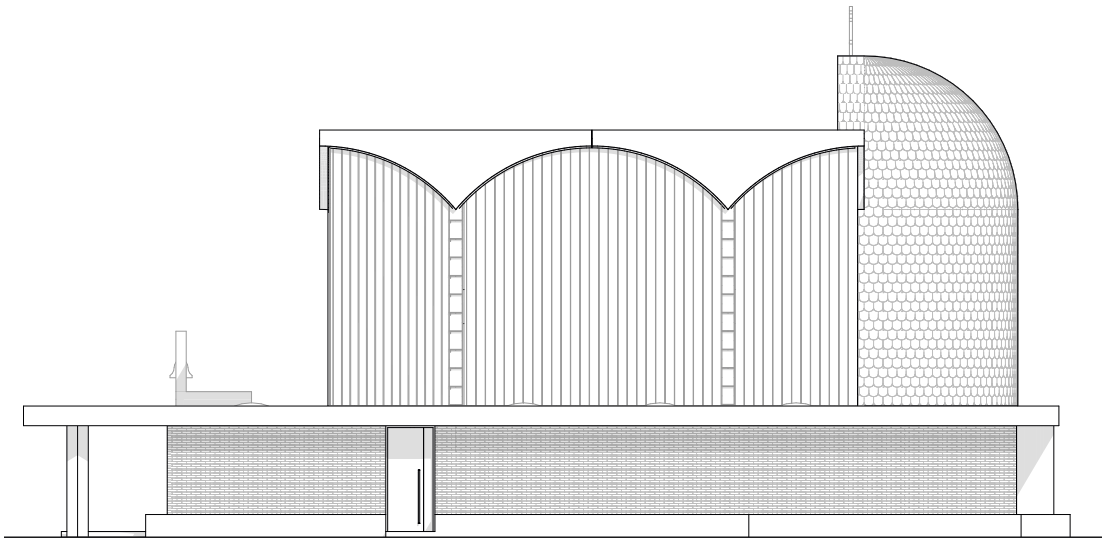
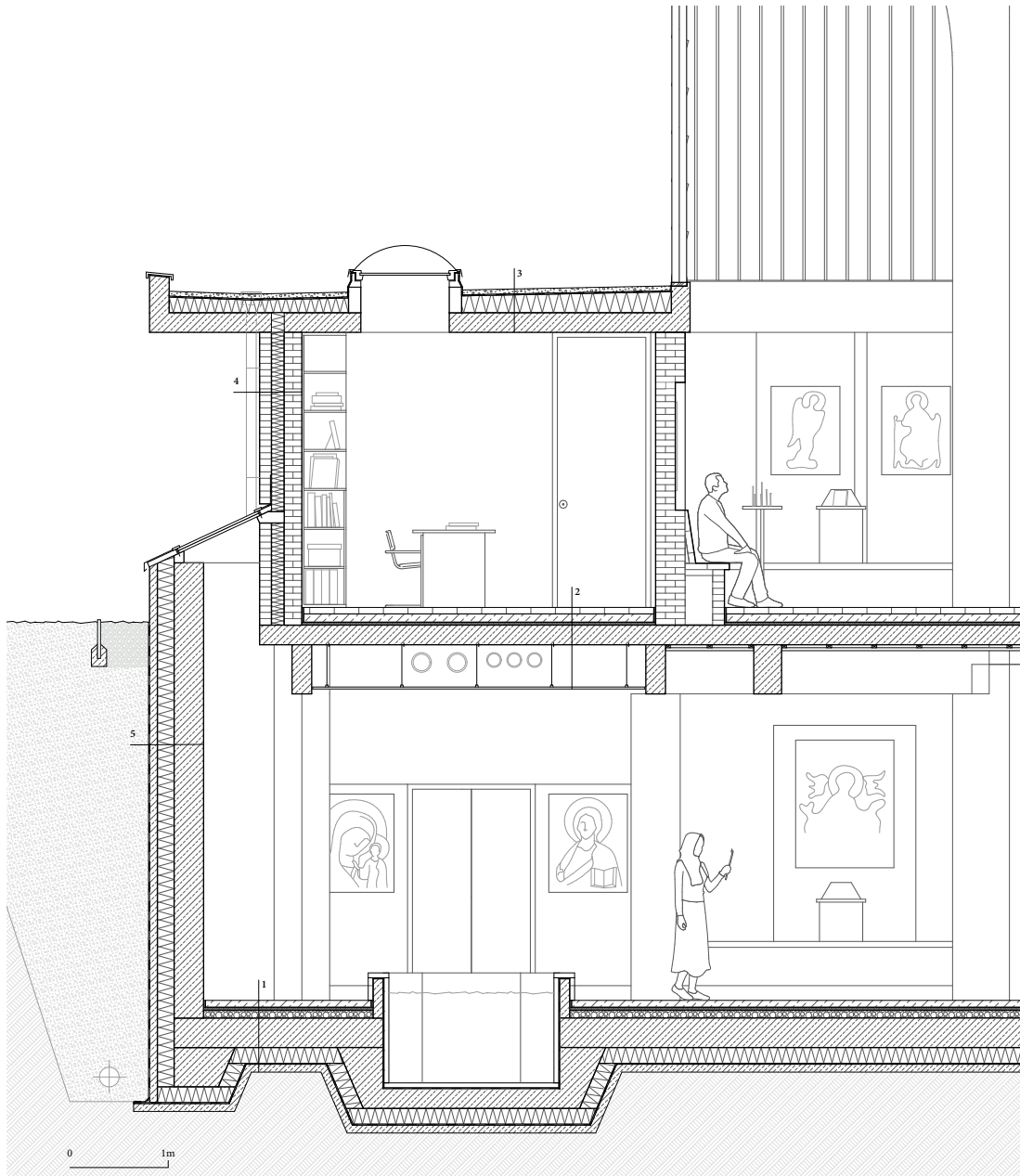


Abb. 99: Ansicht Süd, M 1:200



1 Bodenaufbau UG	73 cm	2 Deckenaufbau EG	88 cm	3 Dachaufbau EG	39-47 cm
Estrich poliert	7 cm	Ziegelboden	6,5 cm	Kies	5 cm
PE-Folie		Heizestrich	8,5 cm	Dachabdichtung	1 cm
Trittschalldämmung	3 cm	PE-Folie		Wärmedämmung im Gefälle	13-21 cm
Schüttung	8 cm	Trittschalldämmung	3 cm	Stahlbetondecke	20 cm
Stahlbetondecke	30 cm	Stahlbetondecke	20 cm		
Trennlage		Stahlbetonunterzug	50 cm		
Druckfeste Dämmung	16 cm	dazw. Abhangendecke			
Abdichtung	1 cm				
Sauberkeitsschicht	8 cm				

Abb. 100: Detailschnitt Unterkirche



4 Außenwand	45 cm
Mauerwerk / Tragschicht	18 cm
Mineralwolle	13 cm
Mauerwerk / Verblendschale	12 cm
5 Kellerwand	56 cm
Stahlbetonwand	30 cm
Wärmedämmung	17 cm
Stahlbetonschale	8 cm
Abdichtung unter Niveau	1 cm

6 Dachaufbau OG	40-43 cm
Plattenbelag	3 cm
Kies	5 cm
Dachabdichtung	1 cm
Wärmedämmung im Gefälle	15-18 cm
Stahlbetonplatte	16 cm

7 Fassade	15 cm
2-schaliges Profilbauglas mit lichtstreuender Wärmedämmeinlage aus Glasfasern	

Abb. 101: Detailschnitt Oberkirche

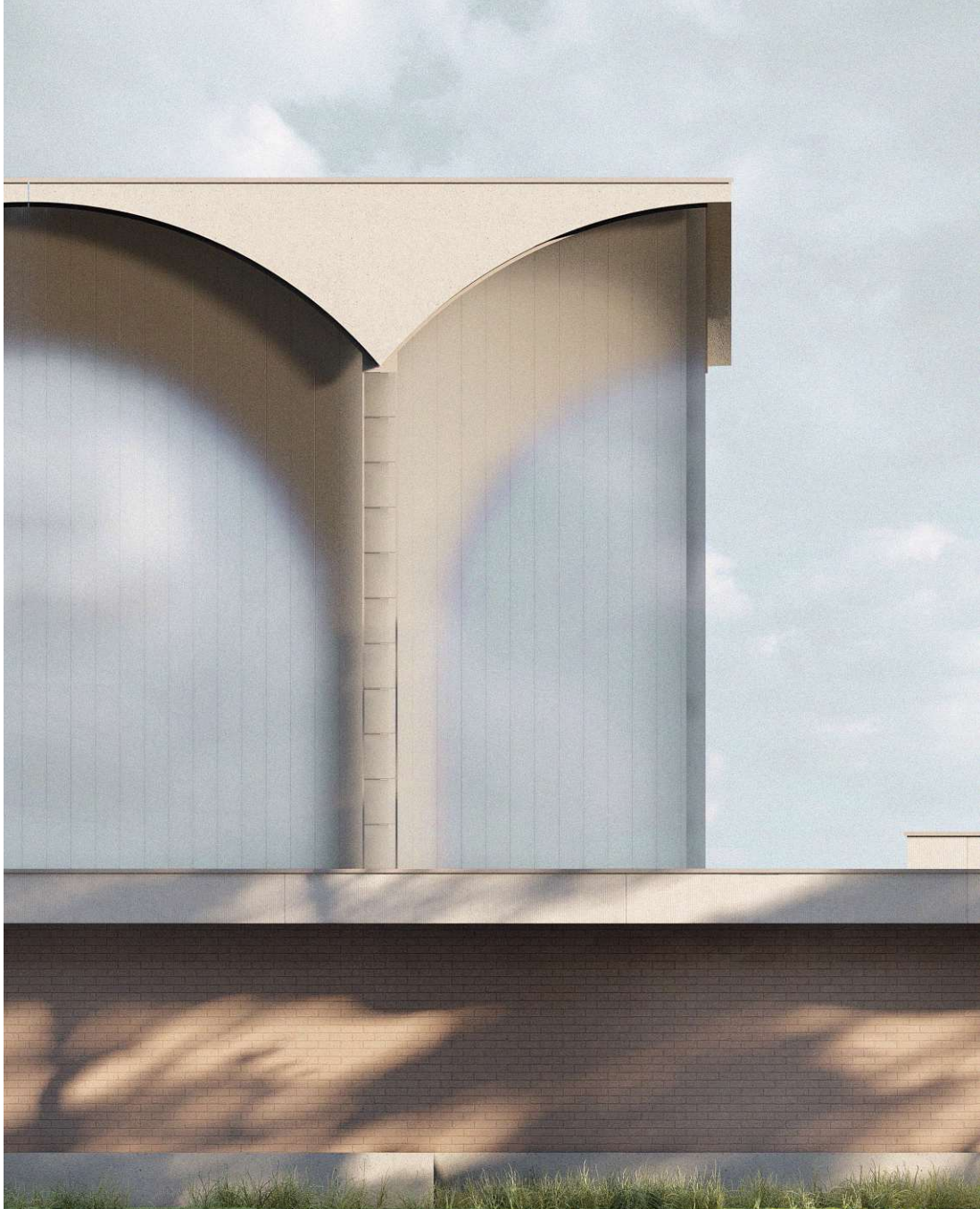


Abb. 102: Detailansicht Fassade

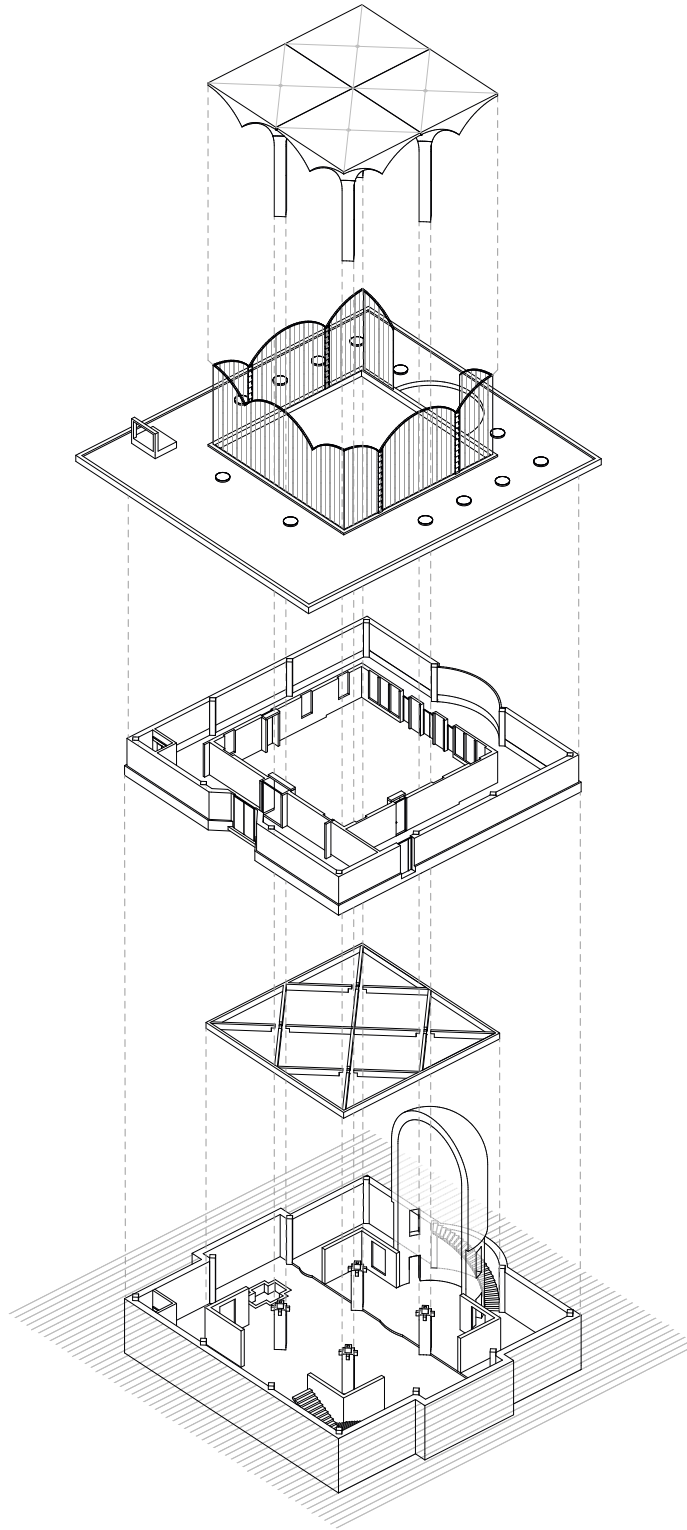
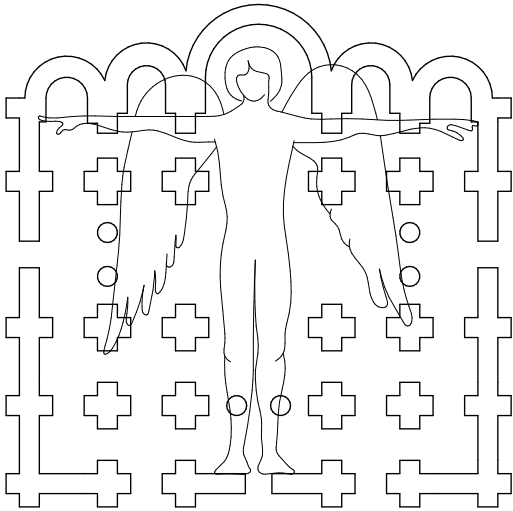


Abb. 103: Explosionsaxonometrie



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
 The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



Abb. 104: eine Engelsfigur eingeschrieben in den Grundrisskern der Sophienkathedrale in Kiew

Nachwort

Meine Faszination an den orthodoxen Sakralbauten entwickelte sich noch in der Kindheit. Die Erinnerungen an meinen ersten Raumerfahrungen sind mit der geheimnisvollen Prozession, die den voluminösen Kirchenraum mit dem Geruch des Weihrauches und der Kerzen füllt, dem russischen Gebetsgesang, der im gebrochenen Licht leicht glänzenden Ikonostase, den kalten, voll ausgemalten, hohen Kirchenwänden und dem von der Kuppel traurig herabblickenden Jesus untrennbar verbunden. Auch ohne die religiösen Inhalte zu verstehen, wirkt die Handlung meditativ und hypnotisierend auf die Betrachter.

Durch die Analyse und Sensibilisierung der sakralen Aspekte in der orthodoxen Architektur sowie ein allgemeines Verständnis der architekturgeschichtlichen Entwicklung und der liturgisch-utilitären Prinzipien habe ich meine Wissensbasis über diese Sakralbauten aufgebaut. In Anbetracht der Problematik der aktuellen Entwicklung der Architektur in Russland, sei es Sakralbau oder jede andere Typologie, und einer starken Suche nach traditionalistischen und nationalistischen Ansätzen, ist diese Arbeit für mich ein Experiment, das sich von den sozio-politischen Prämissen ablöst und sich primär mit Architektur, Typologie, Konstruktion und Raumwahrnehmung beschäftigt. Der Grad der Abweichung von der in der religiösen Gesellschaft angenommenen Norm der Kirchengestaltung ist groß, die Übertragung der ewigen und göttlichen Inhalte in eine neue Form kann mit großer Wahrscheinlichkeit von einer konservativen Gemeinde nicht nachvollzogen werden.

Jedoch empfinde ich es als Architekturschaffende notwendig, auf die Punkte, die aus gestalterischer Sicht problematisch erscheinen, hinzuweisen und Lösungen dafür zu anbieten. Die Verwandlung der Architekturformen ist ein fortschreitender, unumgänglicher Prozess und soll nicht für eine bestimmte Typologie aufgehalten werden.

Literaturverzeichnis

АЧКАСОВ, ВАЛЕРИЙ. *«Миф Запада» в российской политической традиции: поиск идентичности.* Россия и Грузия: диалог и родство культур, материалы международного симпозиума (Тбилиси, 3–6 сентября 2003). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2003.

АХЦ «АРХХРАМ». *Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы: Пособие по проектированию и строительству (к СП 31-103-99), МДС 31-9.2003.* Москва: ГУП ЦПП, 2003.

БУСЕВА-ДАВЫДОВА, ИРИНА. *Толкования на литургию и представления о символике храма в Древней Руси.* Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. Центр восточно-христианской культуры. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1994.

ВОЗНЯК, Е. Р., ГОРЮНОВ, В. С., СЕМЕНЦОВ, С. В. *Архитектура православных храмов на примере храмов Санкт-Петербурга: учебное пособие.* Санкт-Петербург: СПбГАСУ, 2010.

ЗАГРАЕВСКИЙ, СЕРГЕЙ. *Методологические проблемы изучения канона, символики и пропорций в православной храмовой архитектуре.* Москва, 2016.
<http://zagraevsky.com>

КЕСЛЕР, МИХАИЛ. *Храмовое зодчество. Особенности, смыслы, задачи.* Москва: Храмовоздатель, журнал Московской Патриархии и Церковный вестник №2(3), 2013.

ФИЛАТОВ, ВИКТОР. *Краткий иконописный словарь.* Москва: Просвещение, 1996.

ЩЕНКОВ, АЛЕКСЕЙ. *Архитектура русского православного храма.* Москва: Памятники исторической мысли, 2013.

BALUNENKA, IRYNA. *Invented Traditions in Post-Soviet Orthodox Christian Church Architecture.* Scientific yearbook „History of Religions in Ukraine“ №28-2, Institute of Religious Studies - branch of Lviv Museum of History. Lviv: «Лорос», 2018.

BOGACHEV, MAKSIM. *The causes of „revival“ of Orthodoxy in Russia.* Научный результат. Социология и управление, №1, 2015.

BRNIC, IVICA. *Nahe Ferne, Sakrale Aspekte im Prisma der Profanbauten von Tadao Ando, Louis I. Kahn und Peter Zumthor.* Zürich: Park Books, 2019.

CONTIU, DIANA. *Das Weltliche im Geistlichen – Wohnheim für Studentinnen der Philosophisch-Theologischen Hochschule in Heiligenkreuz.* Technische Universität Wien, 2020.

ELIADE, MIRCEA. *Das heilige und das Profane: vom Wesen des Religiösen.* Köln: Anaconda, 2008.

GRECHNEVA, NATALIA. *The formation of eclecticism as an architectural style in russian church buildings.* МНКО, №3(28), 2011.

LAYTAR', NATALIA. *The problem of style in the modern church architecture in Russia.* Moscow: Известия РГПУ им. А. И. Герцена, №77, 2008.

LOOS, ADOLF. *Ins Leere gesprochen: 1897-1900.* Paris / Zürich: Crés, 1921.

RAPPOPORT, PAVEL. *The Old Russian Architecture.* St. Petersburg: Stroyizdat, 1993.

SCHWARZ, RUDOLF. *Vom Bau der Kirche.* Salzburg: Anton Pustet, 1998.

SOSTAR, MIRNA. *Form und Stoff – Neuinterpretation des Raumes durch Stoffwechsel.* Technische Universität Wien, 2020.

VERHOVIN, ELENA. *Canon in architecture orthodox church.* Академический вестник УралНИИпроект РААСН 4/2010, 2010.

Abbildungsverzeichnis

Fotografien, Grafiken, Pläne und Schaubilder:

Anna Kapranova

Mit Ausnahme folgender Abbildungen:

Abb. 1-3, 18, 51, 66: Fotografie von Dmitrii Markov
<https://vk.com/dcimages>

Abb. 4-6: Fotografie von Victor Yuliev
<https://www.the-village.ru/city/stories/374043-church>

Abb. 8: Quadratura Circuli
<https://medium.com/quadratura-circuli/карты-состояние-храмов-хронология-их-строительства-16e4d8cf6b49>

Abb. 9: Finanz- und Wirtschaftsmanagement der Russisch-Orthodoxen Kirche, Moskauer Patriarchat
<https://www.fedmp.ru/churches/proekty/>

Abb. 10-16: Kirche zu Ehren des heiligen Fürsten Alexander Nevsky in Selenograd, Moskau
https://200hramov.ru/index.php?option=com_templates&template=53&view=project

Abb. 17: Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche an der Nerl
<https://zen.yandex.ru/media/indturist/hram-pokrova-na-nerli-samaia-idealnaia-cerkov-v-istorii-rossii-puteshestvie-v-bogoliubovo-60e86e20681a085dd4a046e5>

Abb. 20: Hagia Sophia
Wilhelm Lübke, Max Semrau: Grundriß der Kunstgeschichte. Paul Neff Verlag, Esslingen, 14. Auflage 1908

Abb. 21: Desjatinnaya-Kirche
<http://ancient-buildings.ru/architektura-drevney-rusi/desyatinnaya-tserkov.html>

Abb. 23: Sophienkathedrale, Kiew
<https://fs.tonkosti.ru/0l/nr/0lnrjwfkvicggw8c8c48ggsgw.jpg>

Abb. 24: Sophienkathedrale, Kiew
<https://byzantio.tumblr.com/image/22045212440>

Abb. 26: Erlöserkirche auf Nereditsa
<https://cdn.culture.ru/c/266158.jpg>

Abb. 27: Erlöserkirche auf Nereditsa
https://it-s-a-wonderful-world.ru/wp-content/uploads/spas_na_nereditse_frescoes_altar-2.jpg

Abb. 29: Mariä-Entschlafens-Kathedrale, Moskau
https://madrerussia.com/wp-content/uploads/2019/01/178454_ornal-min-e1546517577599.jpg

Abb. 30: Mariä-Entschlafens-Kathedrale, Moskau
<https://i.ytimg.com/vi/F0eG7Zp-TEL/maxresdefault.jpg>

Abb. 32: Kirche der Transfiguration, Vyazemy bei Moskau
<https://posmotrim.by/pics/b8b79713f.jpg>

Abb. 33: Kirche der Transfiguration, Vyazemy bei Moskau
http://pravkrug.ru/images/Оформление_2019/Фрески_Вяземы.png

Abb. 35: Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit in Nikitinki, Moskau
https://ic.pics.livejournal.com/vladimirdar/64625554/2648130/2648130_1000.jpg

Abb. 36: Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit in Nikitinki, Moskau
http://www.archmadzor.ru/wp-content/uploads/2011/10/IMG_4709.jpg

Abb. 38: Smolny-Kathedrale, St. Petersburg
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Smolny_Cathedral_SPB_02.jpg

Abb. 39: Smolny-Kathedrale, St. Petersburg
<https://img1.teletype.in/files/41/52/4152c0d6-c4d2-4dab-89a0-673125fec985.jpeg>

Abb. 41: Isaaskathedrale, St. Petersburg
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Saint_Isaac%27s_Cathedral_in_SPB.jpeg

Abb. 42: Isaaskathedrale, St. Petersburg
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/dc/Saint_Isaac%27s_Cathedral_Sept_2012_Interior.jpg/2560px-Saint_Isaac%27s_Cathedral_Sept_2012_Interior.jpg

Abb. 44: Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d6/Moscow_July_2011-7a.jpg/1280px-Moscow_July_2011-7a.jpg

Abb. 45: Christ-Erlöser-Kathedrale, Moskau
<https://sitekid.ru/imgn/144/193.jpg>

Abb. 47: Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche in Martha-Maria Kloster, Moskau
https://img-fotki.yandex.ru/get/3514/avslezkin.19/0_2b1a4_755227a9_XL.jpg

Abb. 48: Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche in Martha-Maria Kloster, Moskau
https://globus-extreme.ru/800/600/https://sobory.ru/pic/02150/02178_20150703_233144.jpg

Abb. 52: Fotografie von Anton Martysevich
<https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20210408-belarus-sacral-architecture.html>

Abb. 61: Никольский собор Покровского Хотьковского монастыря
https://pstgu.ru/upload/resize_cache/iblock/ddd/856_530_0/dddad797c20a577d-4b598cfceefb51c3.JPG

Abb. 62: Никольский собор Покровского Хотьковского монастыря
https://pstgu.ru/upload/resize_cache/iblock/0f2/856_530_0/0f231850eeb75febb-d9ae170a7e18bcf.JPG

Abb. 63: Wandfresken der Erlöserkirche auf Nareditsa
<https://slide-share.ru/svv-konstantin-i-elenarospis-yuzhnoj-galereimartirevskoj-199728>

Abb. 64: Das Projekt der Innenwandmalereien der Fedorovsky-Kathedrale in St. Petersburg
<https://marhi.ru/AMIT/2016/4kvart16/Sergeev/SHOW/index.php>

Abb. 65: Fotografie von Konstantin Preobrazhenskii

Abb. 70: Analoi
http://hram-troicy.prihod.ru/nachinayshemy_hristianiny/view/id/1183302

Abb. 71: Altarraum
<http://www.sakkos.ru/terms-khram/gornij-prestol.html>

Abb. 72: Ikonenmaler Leo Pfisterer
<https://leopfisterer.com>

Abb. 74: Dreifaltigkeitskathedrale in Kaluga
https://putidorogi-nn.ru/images/stories/evropa/rossiya/troickiy-sobor-v-kalugu_5.jpg

Abb. 78-80: Diözese Cherson der Ukrainischen Orthodoxen Kirche
<https://www.facebook.com/KhersonDiocese>

Danksagung

Am Ende meines lehrreichen Studiums möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich in dieser Zeit begleitet, unterstützt oder inspiriert haben. Meinem Freund Michael möchte einen besonderen Dank aussprechen: danke, dass du immer für mich da bist, ohne dich hätte ich diese Arbeit nicht geschafft. Ich bedanke mich auch herzlich bei Pamela und Natali für die gemeinsame Zeit und für euer offenes Ohr.

Ich danke meiner Familie und vor allem meinen Eltern, Aleksandr und Sofya, die mir das Studium ermöglicht haben. Danke für euer Vertrauen und bedingungslose Unterstützung.

Ich bedanke mich auch bei meinen LehrerInnen der Technischen Universität Wien und vor allem bei meinem Betreuer Ivica Brnic für die professionelle Betreuung, sowie bei meinen DiplomprüferInnen Ulrich Huhs und Marina Döring-Williams für Ihre Fachexpertise. Für die spannenden Diskussionen danke ich den Teilnehmenden des Diplomandenseminars.

Die Aufnahmen vom russischen Fotografen Dmitrii Markov wurden in dieser Arbeit als Stimmungsbilder verwendet und gelten für mich als große Inspirationsquelle.