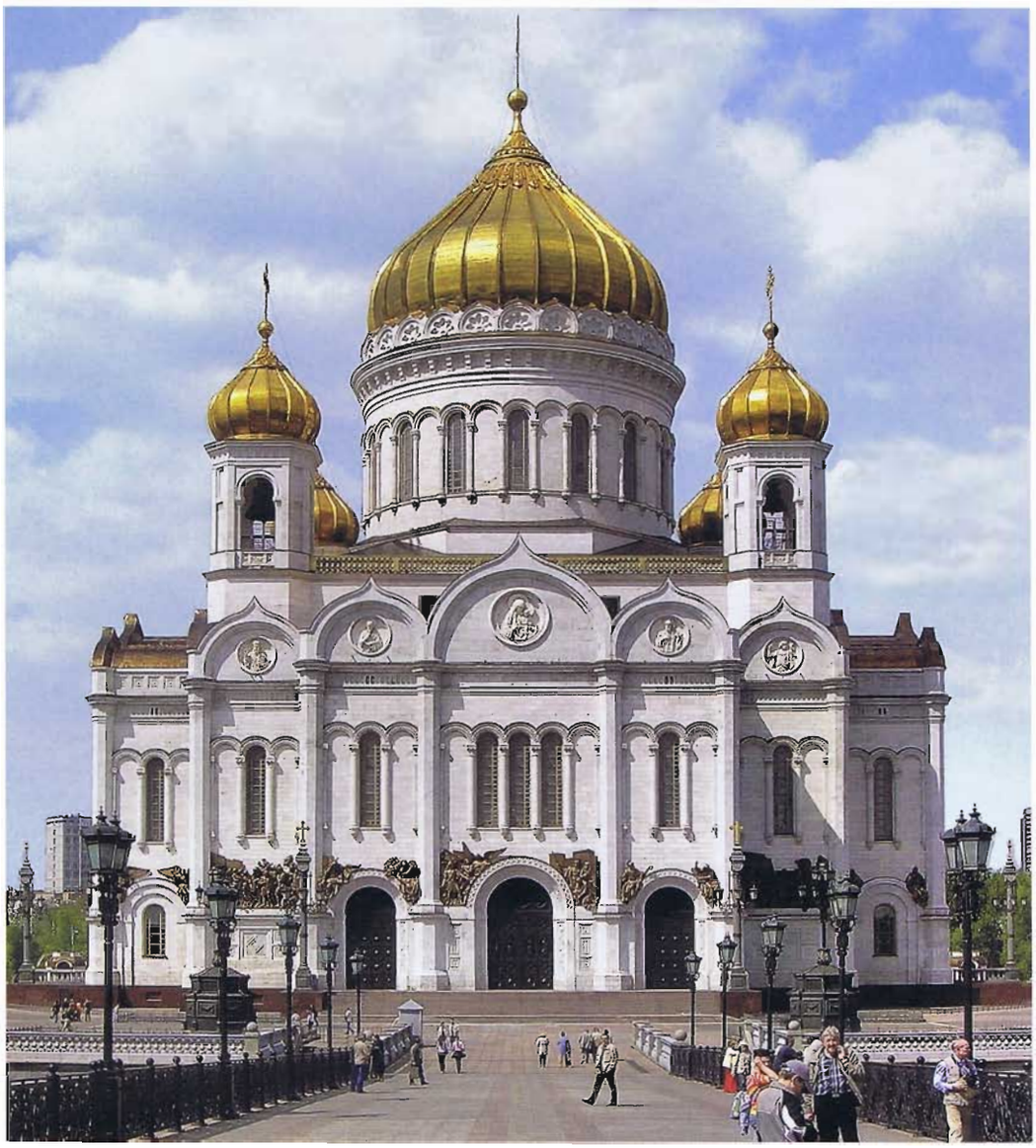


Christus-Erlöser-Kathedrale in Moskau, nach der Wiederherstellung 1999

Gran Teatre del Liceu in Barcelona, Zustand nach der Zerstörung 1994 >

Innenraumansicht nach der Wiederherstellung 1999 >

Grundrisse, vor und nach der Wiederherstellung >

In ihrem Erscheinungsbild folgt die Kathedrale weitgehend ihrer Vorgängerin. In ihrer technischen Ausstattung und Materialität ist sie allerdings ganz und gar zeitgenössisch: Unter dem Bau befindet sich eine Tiefgarage, an die Stelle des Mauerwerks ist Stahlbeton getreten, Bronzeelemente wurden teilweise durch Plastik imitiert, die Vergoldung der Kuppeln kommt mit einem Bruchteil der ursprünglichen Goldmenge aus. Die Innenausmalung wurde unter Federführung des Künstlers Zurab Cereteli in Acrylfarben ausgeführt, ihrer Originaltreue waren allein schon wegen der mangelhaften Dokumentation des ursprünglichen Zustands, aber auch wegen des atemberaubenden Arbeitstempos Grenzen gesetzt (ebd., S. 159-164).
Wie ihre Vorgängerin dient die Kathedrale als Kultzentrum der russisch-orthodoxen Kirche und zugleich als Ort staatlichen Zeremoniells, im Jahr 2007 fand hier etwa der Trauergottesdienst für Präsident Jelzin statt. Die Restauration des Christentums und die wiederhergestellte Nähe von Kirche und Staat werden auch durch die Teilnahme ranghoher Politiker an religiösen Feierlichkeiten inszeniert.
In der Bevölkerung fand der mit multimedialen Werbekampagnen propagierte Wiederaufbau viel Zustimmung. Die hohen Kosten, der falsche Prunk und die Instrumentalisierung der Kathedrale für nationalistische Propaganda und Eigenwerbung einzelner Politiker lösten aber auch heftige Kritik aus, vor allem in liberalen Intellektuellenmilieus (Dmitrieva 1997, S. 127-135). »Die Intelligenzija wollte den Glauben. Sie bekam die Christus-Erlöser-Kathedrale«, spottete ein Kommentator (Akinsha/Kozlov/Hochfield 2007, S. 165). | Arnold Bartetzky

Lit.: Razrušenije Chrama Christa Spasitelja 1988; Dmitrieva 1997; de Keghel 2001; Akinsh/Kozlov/Hochfield 2007

3.23 | Gran Teatre del Liceu, Barcelona, Spanien

erbaut: 1845-1847, Miquel Garriga i Roca, unter Beteiligung von Josep Oriol Mestres
zerstört: 1994
wiederhergestellt: 1994-1999, Ignasi de Solà-Morales, Xavier Fabré und Lluís Dilmé

Das nach Plänen des Architekten Miquel Garriga i Roca unter Beteiligung von Josep Oriol Mestres erbaute Gran Teatre del Liceu in Barcelona wurde am 4. April 1847 feierlich eröffnet. Die Finanzierung des größten Opernhauses der Stadt war durch den Verkauf von Aktien möglich geworden; die Aktionäre bildeten die Societat del Gran Teatre del Liceu, die das Opernhaus bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auch betrieb. Die Geschichte des Liceu ist überschattet von mehreren Unglücksfällen: dem großen Feuer von 1861, einem Bombenattentat im Jahre 1893 sowie dem Einsturz der Decke in der Spiegelhalle 1945. Im Anschluss an die Zerstörungen wurde das Opernhaus stets unter Verbesserung seiner Funktionalität im Stil der jeweiligen Epoche wiederhergestellt. Im Auditorium ließen sich bis zum Brand 1994 vier verschiedene Bau- beziehungsweise Umbauphasen ablesen: der ursprüngliche Raum von 1847, die Fassungen nach der Rekonstruktion von 1861 und nach einer Umgestaltung von 1883 sowie der Raum, wie er sich nach einer

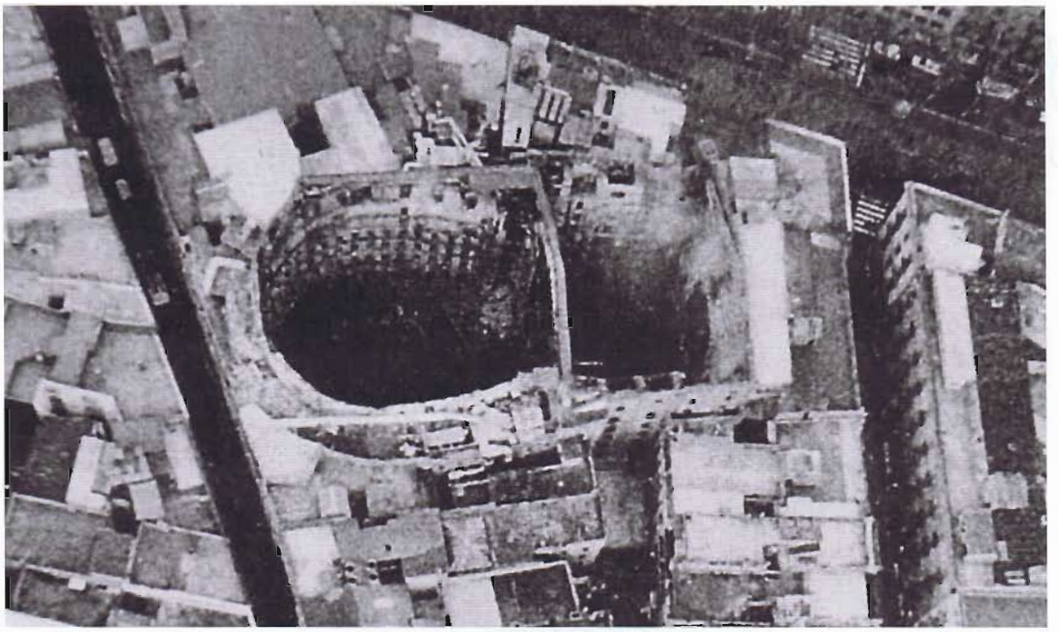
grundlegenden Instandsetzung im Jahre 1909 darstellte (Pi de Cabanyes 1994, S. 17; de Solà-Morales/Dilmé/Fabrè 2000, S. 16; Dilmé/Fabre 2005, S. 46). Auch am Außenbau fanden im Laufe der Zeit mehrfach Umbauten statt, so wurde die Hauptfassade zur Promenade La Rambla in den Jahren 1874, 1898 und 1928 verändert (Patón 1994, S. 86).

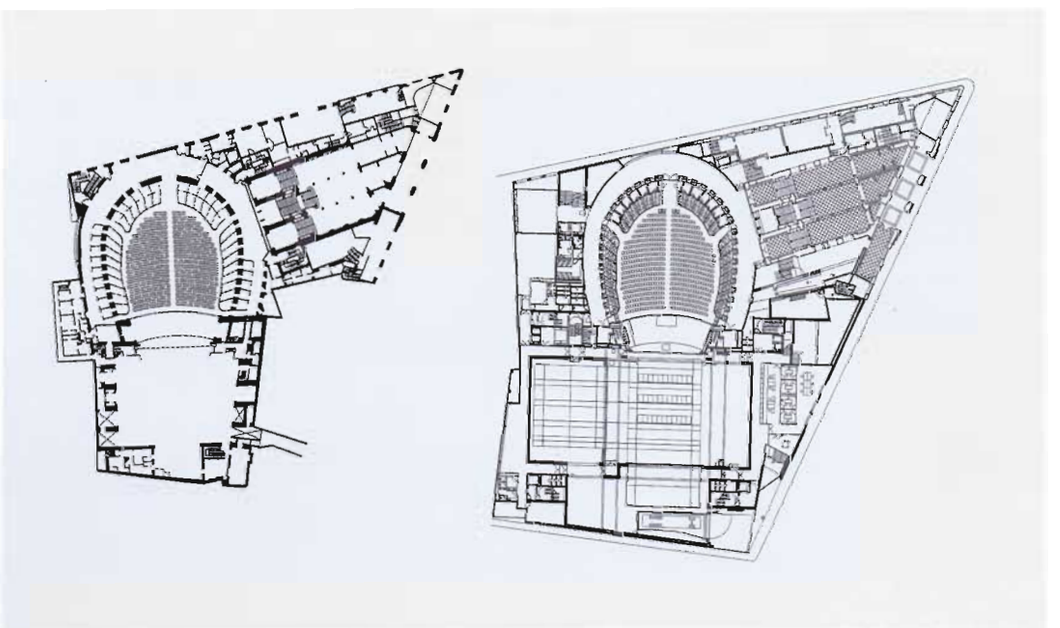
Schon aus dieser kurzen Darstellung der Baugeschichte wird ersichtlich, dass für den Erhalt des Liceu eine immer wieder bauliche Maßnahmen erforderlich waren. 1986 wurde der Architekt Ignasi de Solà-Morales (1942-2001) mit einem Gutachten beauftragt, welches den Sanierungsbedarf am Gebäude und die Möglichkeiten einer Erweiterung des Hauses aufzeigen sollte. Aufgrund fehlender finanzieller Mittel und politischer Querelen kam dieses Projekt jedoch nicht zur Ausführung.

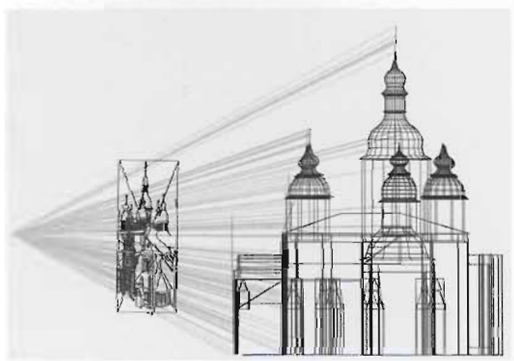
Am 31. Januar 1994 zerstörte ein Feuer sowohl die Bühne als auch den Zuschauerraum des Opernhauses; schätzungsweise 50 Prozent der Bausubstanz gingen verloren. Auf dieser Basis – einige betrachteten den Brand sogar als ›glückliche Fügung‹ – wurde rasch eine bis dahin unmöglich erscheinende Einigung erzielt. Das katalanische Kultusministerium beschloss den sofortigen Wiederaufbau, der nunmehr nicht mehr in privater, sondern in öffentlicher Hand lag (Lloret 2002, S. 5). Dadurch konnten Besitzer umliegender Gebäude, deren Grundstücke für die geplante Erweiterung benötigt wurden, enteignet werden. Von Anfang an wurde von den meisten Politikern und Fachleuten eine Rekonstruktion nach dem Leitmotiv ›com'era, dov'era‹ (›wie es war, wo es war‹), die schon 1902 beim Campanile von San Marco (Kat.-Nr. 5.6) zu Diskussionen geführt hatte, präferiert. Auch der schnelle Entschluss zu einer Rekonstruktion des Theaters verhinderte die nun einsetzenden Kontroversen nicht (Miquel 1994, S. 28; Rodès 1994, S. 40f.).

Mit Verweis auf das ›kollektive Gedächtnis‹ gab es an dem Wiederaufbau an gleicher Stelle, ungeachtet der Notwendigkeit zu einer Vergrößerung des Bühnenhauses, keine Zweifel. Hinsichtlich der Art der Wiedererrichtung herrschte jedoch keine Einigkeit. Diskutiert wurde, ob das Auditorium, wie bei früheren Eingriffen geschehen, in einem zeitgenössischen Stil rekonstruiert oder – falls nicht – welcher der vier vorhergehenden Bauzustände mit welcher Begründung wiederhergestellt werden sollte.

Gegen die Wiedererrichtung des Auditoriums im zeitgenössischen Stil sprach die Schwierigkeit, die historischen Formen mit der Architektur des 20. Jahrhunderts zu verbinden und in Einklang zu bringen. Außerdem verboten die geltenden Denkmalschutzgesetze eine Rekonstruktion, um die historische Authentizität und Materialität eines Baudenkmals zu wahren. Die Entscheidung fiel schließlich für eine ›philologische‹ Rekonstruktion des Zuschauerraumes im Zustand von 1909 (de Solà-Morales u. a. 1996, S. 76). Gleichwohl sollten moderne Bühnentechnik Einzug erhalten und die Logen und Sitze neu arrangiert werden. Das Auditorium hatte aufgrund seiner Form und der Verwendung von Holz mit dahinter liegenden Hohlräumen, die ähnlich wie bei einem Musikinstrument als Resonanzkörper fungierten, eine aus-







Goldkuppelkloster des Heiligen Michael in Kiew, Ansicht vor der Zerstörung 1935

Innenraumansicht während der Abnahme der Fresken vor der Sprengung, um 1935

Umzeichnung eines Bildes in einen Aufriss für die Wiederherstellung, um 1997-2000

Abnahme der Fresken vor der Sprengung, um 1935 >

Abb. S. 296
Goldkuppelkloster des Heiligen Michael in Kiew, Ansicht nach der Wiederherstellung, 2000

gezeichnete Akustik (Maluquer 1994). Da als Material für die Resonanzkörper aus Brandschutzgründen nur begrenzt Holz verwendet werden konnte, musste der Nachbau dieser ›architektonischen Stradivari‹ die Deckenneigung, die Bestuhlung und die Logenbrüstungen korrigieren, um die Homogenität und Qualität der akustischen Diffusität zu steigern.
Im gleichen Maße, wie die Reproduktion einer Partitur immer die Erinnerung an das Original hervorruft – genau oder ungenau, aber niemals richtig oder falsch –, wurden Wiederaufbau und Erweiterung des Liceu als Schaffung eines neuen Theaters mit moderner Bühnentechnik und neuem Empfangsbereich betrachtet, in das die vom Feuer verschont gebliebenen historischen Teile (circa 18 Prozent der Bausubstanz) sowie das wiedererrichtete Auditorium (circa 12 Prozent) mit einbezogen wurden. Das Liceu wurde mit einem Kostenaufwand von rund 60 Millionen Euro, von denen ein beträchtlicher Teil durch private Spenden finanziert wurde, von ursprünglich 12 000 auf 32 000 Quadratmeter erweitert. Die Einmütigkeit und der Eifer, den die Rekonstruktion des Liceu entfachte, seine geradezu emblematische Bedeutung für Katalonien, dessen Bürgertum die Errichtung wie auch die Wiedererrichtung eines der besten und größten Opernhäuser Europas zu verdanken ist, verhinderte jegliche Kritik an diesem ›ungezügelten Appetit auf Mittel- und Flächenverbrauch‹ sowie an der Rekonstruktion des Auditoriums als solcher. Nicht zuletzt entsprach die Größe des realisierten Projekts dem Anspruch der Architekten auf den Entwurf eines zeitgenössischen Operngebäudes.
Fernando Vegas / Camilla Mileto

Lit.: Maluquer 1994; Miquel 1994; Patón 1994; Pi de Cabanyes 1994; Rodès 1994; de Solà-Morales u. a. 1996; Fernández-Galiano 2000; de Solà-Morales/Dilmé/Fabré 2001; Lloret 2002; Dilmé/Fabré 2005

3.24 | Goldkuppelkloster des Heiligen Michael, Kiew, Ukraine

erbaut: 1108-1113 / 17. Jahrhundert
zerstört: 1935-1937
wiederhergestellt: 1997-2000, Yuri Lositskiy

Das wiedererstandene Goldkuppelkloster des Heiligen Michael in der Kiewer Oberstadt bietet ein Paradebeispiel für Rekonstruktion im Dienst nationaler Selbstbehauptung. Das zu Beginn des 12. Jahrhunderts von Fürst Svjatopolk II. errichtete, im 17. und 18. Jahrhundert im sogenannten kosakisch-ukrainischen Barock ausgebaute Ensemble, bestehend aus der von sieben goldenen Kuppeln bekrönten Kirche, einem Glockenturm, einem Refektorium, einem Wirtschaftstor und weiteren Nebengebäuden, gilt als ein Baudenkmal von herausragender Bedeutung für die Kulturgeschichte und nationalstaatliche Tradition der Ukraine. Sein Stellenwert als architektonisches Nationalsymbol wird durch die Umstände und Motive seiner Zerstörung gesteigert: Nach dem Beschluss der Kommunistischen Partei der Ukraine über die Verlegung der Hauptstadt von Charkiw nach Kiew wurde das Kloster 1935 bis 1937 zusammen mit der benachbarten Dreiheiligenkirche auf Geheiß der stalinistischen sowjet-ukrainischen Führung gesprengt. Die Bauten sollten Platz machen für ein Regierungszentrum, das allerdings – bis auf das Gebäude des Zentralkomitees der Partei (heute Außenministerium) auf dem Standort der einstigen Dreiheiligenkirche – nie ausgeführt wurde. Als einziger Barockbau des Michaelsklosters blieb das Refektorium verschont. Erhalten sind auch die wertvollsten byzantinischen Mosaiken und Fresken aus dem 12. Jahrhundert, die vor der Sprengung der Michaelskirche abgenommen wurden. In den 1930er- und 1940er-Jahren teilweise nach Russland verbracht, werden sie heute in Moskau, St. Petersburg, in der Kiewer Sophienkathedrale und in einem zum wiederaufgebauten Michaelskloster gehörigen Museum aufbewahrt. Die Beseitigung des christlichen und zugleich nationalen Kultorts stand im Kontext der vom Kiewer Parteisekretär Pawlo Postyschew geforderten Kampagne zur »Säuberung der neuen Hauptstadt von konterrevolutionären und antisowjetischen Elementen und zur Festigung der revolutionären Ordnung« (Jilge o. J.). Der Denkmalsturz setzte ein Zeichen der stalinistischen Herrschaft über das Land, das nach dem Ersten Weltkrieg auf die Erlangung dauerhafter staatlicher Unabhängigkeit gehofft hatte. Im Bewusstsein der Ukrainer stand er sinnbildlich für die Unterdrückung der Nationalkultur und die Massenmorde an ihrem Volk in der Zeit des Stalinismus.
Die seit Anfang der 1990er-Jahre diskutierte, schließlich 1997 bis 2000 ausgeführte Rekonstruktion des Michaelsklosters war dementsprechend ein symbolischer Akt der Befreiung von der Unterdrückungsgeschichte der Sowjetzeit und der Wiederanknüpfung an die vorsowjetische Nationalgeschichte. Dieses geschichtspolitische Bedürfnis triumphierte über das im Vorfeld angemahnte Prinzip der archäologischen Sorgfalt und Denkmalgerechtigkeit der Rekonstruktion. Ähnlich wie die einige Jahre zuvor wiederaufgebaute Christus-Erlöser-Kathedrale in Moskau (Kat.-Nr. 3.22) und die meisten übrigen Rekonstruktionen im postsozialistischen Europa gilt das neue Michaelskloster seinen Kritikern als ein Kitschbau, der weniger auf Originaltreue als auf den Glanz der Oberflächen setzt.
Im Mittelpunkt der Kritik stand aber die Instrumentalisierung des Wiederaufbaus für die persönlichen Interessen seiner Initiatoren. Der damalige Staatspräsident Leonid Kutschma und die Kiewer Stadtführung, so der Vorwurf, wollten sich durch ihren Einsatz für das wegen seiner Zerstörungsgeschichte antisowjetisch konnotierte Nationaldenkmal als Macher profilieren und zugleich öffentlichkeitswirksam von ihrer eigenen sowjetischen Sozialisation absetzen (Jilge o. J.). | Arnold Bartetzky

Lit.: Dehtjar'ov/Reutov 1999; Schäfer 2007; Rudjuk 2008; Jilge o. J.