

DIE OSMANISCHE RENAISSANCE DER ANTIKE IM VERGLEICH MIT DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

HUBERTUS GÜNTHER

Die Auseinandersetzung mit der Antike erscheint seit jeher als essentielles Element der Renaissance im Abendland. Sie hatte auch für die osmanische Kultur nach der Eroberung Konstantinopels (1453) wesentliche Bedeutung. Das gilt zumindest für die Regierungszeit Mehmeds des Eroberers und in abgeschwächtem Maße für seine ersten Nachfolger. Unser Beitrag soll dazu anregen, die osmanische Architektur in die Betrachtung der Renaissance einzubeziehen. Eine solche Erweiterung des Blickfeldes eröffnet die Möglichkeit, zwei selbständige Wege der Antikenrezeption miteinander zu vergleichen und auf diese Weise deren besondere Züge zu verdeutlichen¹. Da sich mein Vorschlag in erster Linie an Kunsthistoriker richtet, führe ich auch Umstände auf, die unter Orientalisten und Byzantinisten selbstverständlich sein mögen, aber für Kunsthistoriker nicht unbedingt zum Grundwissen gehören.

Während sich der Rückblick auf die Antike im Westen auf Rom konzentrierte, hatten die Osmanen Konstantinopel im Auge. Es geht hier also um den Teil der Antike, der auf die Verlegung der Hauptstadt des Römischen Reiches in den Osten unter Konstantin d. Gr. folgte. Damit die Parallele zwischen osmanischer und italienischer Renaissance deutlich wird, sei vorab kurz die Entwicklung in Konstantinopel angesprochen.

Nachdem Konstantin die neue Hauptstadt eingerichtet hatte, führte Justinian noch einmal einen Höhepunkt der Antike herauf und eroberte das inzwischen von den Germanen überschwemmte Italien für das Römische Reich zurück. Unter seiner Regierung wurde Konstantinopel in großem Stil erneuert. Die Architektur erlebte eine grandiose Blüte, gipfelnd in der Hagia Sophia, die zu den Hauptwerken der abendländischen Kunst überhaupt gehört. Sie erschien fortan im Osten als das große antike Vorbild der Architektur ähnlich wie in der westlichen Renaissance das Pantheon (Abb. 1–3, 22, 32)². Allerdings hat der Ruhm der H. Sophia eine ältere Tradition als derjenige des Pantheon, und er strahlte viel weiter. Schon unter Justinian wurde die Kirche von mehreren Autoren (Prokop; Paulus Silentarius, „Ekphrasis“) in hohen Tönen gepriesen. Prokops Eloge gehört wohl zu den vollendetsten Baubeschreibungen, die je verfaßt wurden. Die Panegyrik setzte sich im Lauf vieler Jahrhunderte fort. Die H. Sophia wurde manchmal zu den Weltwundern gezählt. Allmählich gewann sie geradezu symbolische Bedeutung und wurde my-

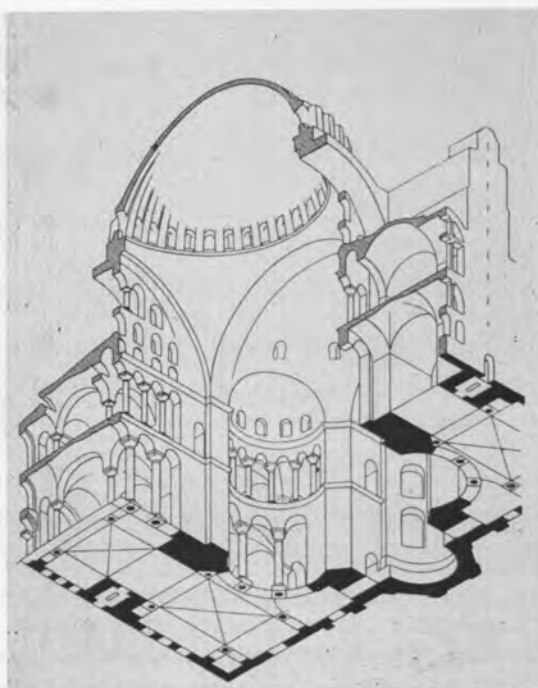


1 H. Sophia.
Innenansicht

stisch verklärt³. Die einst weitverbreitete „Diegesis“ des 9. Jahrhunderts stellt sie als Zeichen der Weltherrschaft hin, weil Justinian das Baumaterial aus allen Regionen seines Reiches zusammentragen ließ, und führt ihre grandiose Architektur ähnlich wie den Tempel Salomons auf einen göttlichen Plan zurück. Noch im 15. Jahrhundert hieß es, Christus selbst und seine Engel hätten Justinian bei dem Bau unterstützt⁴.

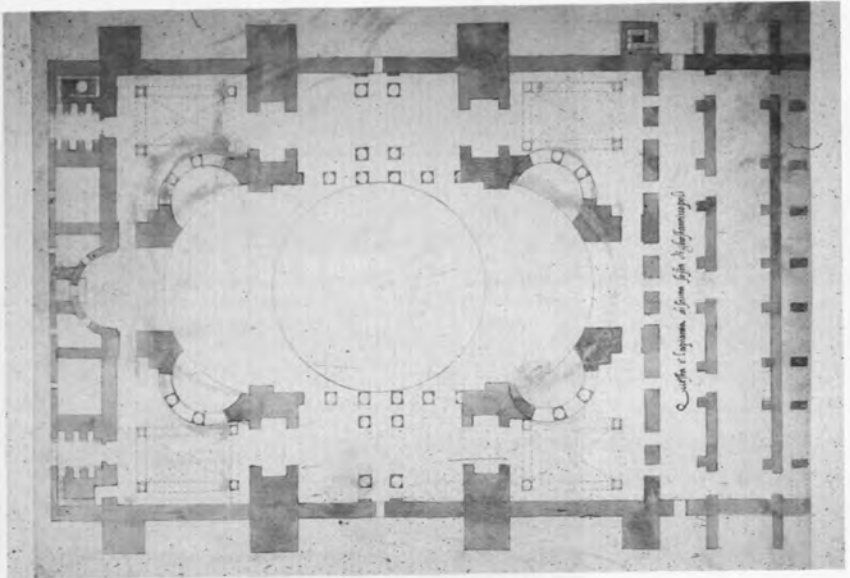
Auch wenn allmählich fremde Einflüsse in Konstantinopel an Bedeutung gewannen, besteht kein wirklicher Bruch in der spätantiken Entwicklung der Architektur zwischen Ost und West. Die Entwicklung, kurz gesagt, in Richtung auf die Justinianische Architektur nahm ihren Anfang im Westen schon unter Hadrian. Prominente Beispiele dafür aus der folgenden Zeit bilden in Rom der früher sogenannte „Tempio della Minerva Medica“ bei Termini und dann besonders die großartige Kirche von S. Lorenzo in Mailand, die Ende des 4. Jahrhunderts entstand, als Mailand Weströmische Hauptstadt war (Abb. 4–5). Unter Justinian beeinflusste der Osten den Westen (Ravenna).

In Konstantinopel wurde von der Spätantike über die Zeiten hinweg bis zum Beginn der Renaissance immer wieder betont, daß die eigene Stadt die Tradition

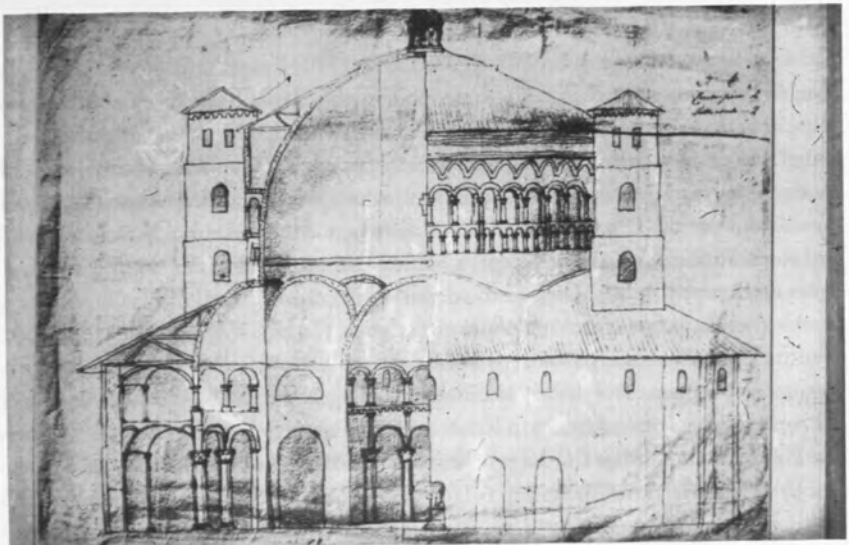


Roms fortsetze⁵. Manuel Chrysolaras, der 1394/95 aus Konstantinopel nach Italien kam, verbreitete diese Anschauung zuerst in Venedig, dann in Florenz und Mailand. Mit glänzender Rhetorik im Stil der Antike verfaßte er 1411 einen Vergleich zwischen Konstantinopel und Rom, der zunächst an den Kaiser von Byzanz gerichtet war, aber rasch ins Lateinische übersetzt wurde und weite Verbreitung in ganz Westeuropa fand⁶. Chrysolaras sieht allenthalben Ähnlichkeiten zwischen Rom und Konstantinopel. Konstantinopel gleiche Rom wie die Tochter der Mutter, findet er insgesamt. Die schönere von beiden ist nach seinem Urteil die Tochter.

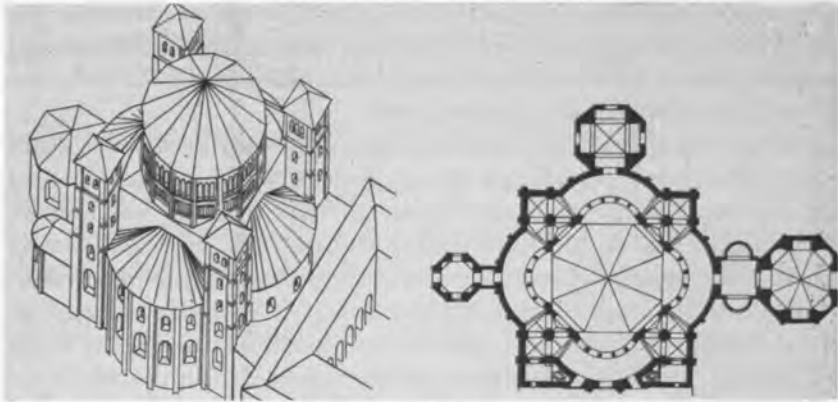
Als die Osmanen Konstantinopel einnahmen (1453), war die alte Metropole ebenso kläglich heruntergekommen wie Rom nach dem Exil der Päpste in Avignon, dem großen Schisma und der Vertreibung Papst Eugens IV. (1434–43). Mehmet der Eroberer schloß seinen Einzug in Konstantinopel damit ab, daß er auf die Kuppel der H. Sophia stieg, um im Angesicht der Stadt über ihren Untergang und über die Ungewißheit des Glücks im Allgemeinen nachzudenken. So berichtet sein türkischer Historiker Tursun Beg⁷. Auch der griechische Historiker des Sultans, Kritobulos von Imbros, beklagt den Sturz der Metropole, die einst die Welt beherrschte, und schließt daran generelle Gedanken über den Wandel des Glücks an⁸.



3 H. Sophia, Grundriß, Cod. Vat. Barb. lat. 4424 des Giuliano da Sangallo



4 S. Lorenzo in Mailand, Aufriß und Querschnitt, Anon. Zeichnung vor 1573, Castello Sforzesco, Mailand



5 S. Lorenzo, Mailand, Grundriß und isometrische Aufsicht

Diese Form der Rhetorik fand im Westen um die gleiche Zeit und vorher Parallelen mit Bezug auf Rom: Schon Petrarca hatte gemeinsam mit Giovanni Colonna vom Dach der Diokletiansthermen aus „das Schauspiel jener großartigen Ruinen“ betrachtet, um daran allgemeine Gedanken über den Gang der Welt anzuknüpfen⁹. Giovanni Francesco Poggio Bracciolini stieg auf den Kapitulinischen Hügel, um im Angesicht der Ruinen das traurige Schicksal Roms und die Ungewißheit des Glücks im Allgemeinen zu beklagen („De varietate fortunae“, 1431–48)¹⁰. Flavio Biondo beschließt die Abhandlung über den alten Kaiserpalast auf dem Palatin in seinem Romführer „De Roma instaurata“ (publ. 1446) mit einer ähnlich melancholischen Betrachtung über den Wandel des Glücks¹¹. Poggio und Biondo gehen von ihrer Klage zur Betrachtung der Ruinen über. Für sie war noch keine Veränderung der Situation in Rom absehbar. Dagegen zeichnete sich in Konstantinopel ein neuer Anfang ab. Kritobulos kommt nach seiner Betrachtung über den Wandel des Glücks auf die Erneuerung der Stadt unter Mehmet zu sprechen.

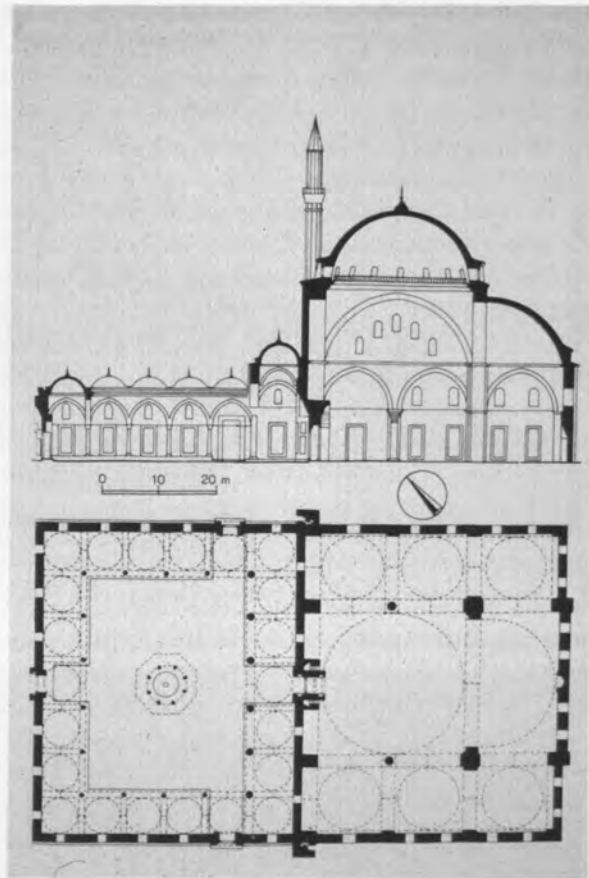
Mehmet wollte eine Renaissance der Antike in Konstantinopel heraufführen. Er wollte die oströmische Tradition unter veränderten Vorzeichen aufnehmen und die Stadt wieder zu dem Ganz führen, den sie in alter Zeit hatte. So bezeugt Kritobulos ausdrücklich: „Er war nämlich entschlossen, die Stadt in jeder Hinsicht vollkommen autark und mächtig zu machen, und so wie sie ehemals war an Macht, Reichtum, Ruhm, Wissenschaften und Künsten und an allen sonstigen Berufen und allen Arten von schönen Dingen sowie an öffentlichen und gemeinschaftlichen Gebäuden und Denkmälern“¹². Die Stadtmauern, Aquaedukte und andere alte Monumente, sogar Kirchen und Ehrensäulen der Kaiser oder deren Inschriften wurden erhalten und teilweise restauriert. Manche Kirchen dienten fortan als Moscheen, vor allem die be-

rühmten justinianischen, zuerst die H. Sophia, später H. Sergios und Bakchos. Der alte Name der Stadt und damit die Erinnerung an die Gründung durch Konstantin blieben bewahrt. Der Sultan bezeichnete sich auch als Kaiser von Rom bzw. von Byzanz (präzise hieß der Titel: Qaysar-i-Rum).

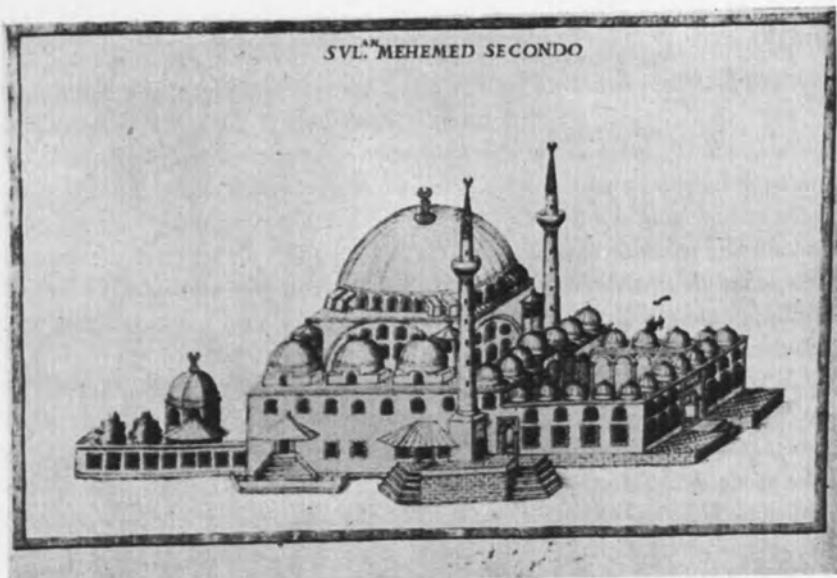
Mehmet zog Byzantiner als Gelehrte, Sekretäre und sogar als Wesire an seinen Hof. Ähnlich, wie es gleichzeitig in Italien geschah, förderte er Schulwesen und Bildung. Die byzantinische Kanzlei wurde ein Jahrhundert lang weitergeführt. Ähnlich wie es gleichzeitig in Italien geschah, förderte er Schulwesen und Bildung. Antike Werke wurden studiert, byzantinische Schriften wurden ins Türkische übersetzt. Mehmet beschäftigte sich mit der antiken römischen Geschichte und beauftragte eine Gruppe von griechischen und westeuropäischen Gelehrten, eine Geschichte der Kaiser zu schreiben, die Konstantinopel errichteten. Er soll Alexander d. Gr. und Caesar als seine Vorbilder bezeichnet haben. Ebenso wie es damals viele europäische Nationen für sich beanspruchten, wollte er auch die Türken als Nachkommen der Trojaner verstanden wissen. Er übernahm die Etymologie mancher italienischer Humanisten, die auf Grund des Gleichklangs der Namen im Volk der Teukrer die Vorfahren der Türken sahen¹³. Im Hofzeremoniell wurden byzantinische Elemente übernommen. Antonio Pollaiuolo stellte den Sultan mit dem gleichen Hut dar, den die byzantinischen Kaiser vordem getragen hatten¹⁴. Die Ähnlichkeit von Antonios Stich mit Pisanellos Medaille für Johannes VIII. Palaiologos ist so groß, daß man ihn früher für ein Portrait des byzantinischen Kaisers hielt. So erschien der Sultan als Nachfolger der byzantinischen oder eben der römischen Kaiser.

Die H. Sophia blieb unter den Osmanen weiterhin das große antike Vorbild der Architektur¹⁵. Mehmet ließ auch die alte griechische Panegyrik auf die H. Sophia – Prokop, Paulus Silentarius und die „Diegesis“ – ins Türkische übersetzen; sie wurde dann in der neuen türkischen Geschichtsschreibung vollmundig paraphrasiert. Tursun Beg besang die H. Sophia als „ein Wunder des Paradieses“ und als „die höchste Sphäre des Paradieses“¹⁶. Nichts ähnliches sei auf der Welt je gebaut worden, schwärmt er. Er bewundert gleichermaßen die Schönheit der Architektur, ihres Dekors und der Mosaiken („die kunstvollen Bilder von menschlichen Figuren“) wie die „ganze Beherrschung der Ingenieurskunst“, mit der es möglich wurde, mehrere Kuppeln übereinander zu staffeln – das heißt, die Hauptkuppel über die Kalotten der großen Konchen und diese über die Kalotten der untergeordneten Exedren zu setzen –; schließlich rühmt er die Wirkung, daß die Kuppel dem Himmel gleicht. Einen Topos aufgreifend, der seit langem auch in der westeuropäischen Rhetorik verbreitet war, urteilt er, der Architekt habe an der H. Sophia „vollkommene Kenntnis der Geometrie gezeigt“, und bekräftigt, ähnlich wie es die Literatur der italienischen Renaissance immer wieder für die eigenen Bauten beanspruchte, der Raum der H. Sophia sei frei von aller Unordnung.

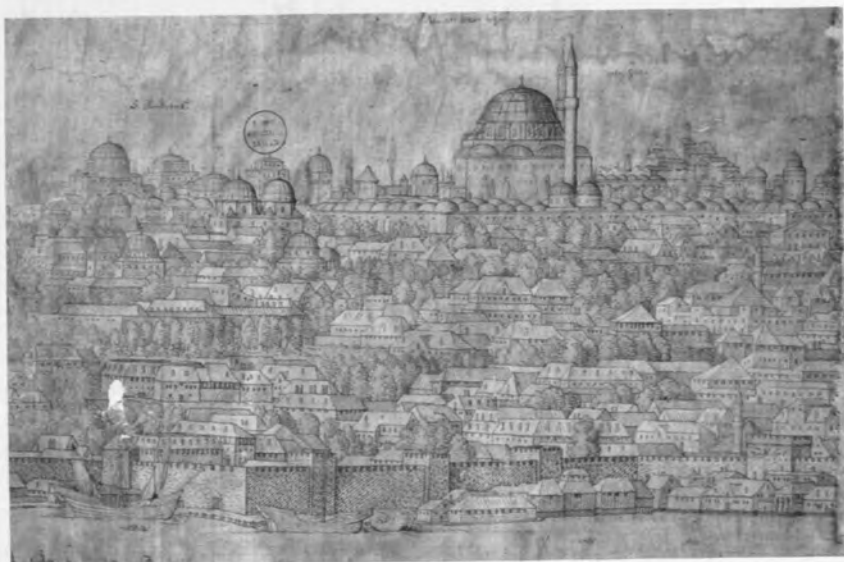
6 Fatih Camii, Grundriß
und Längsschnitt,
Rekonstruktion



Mit enormer Tatkraft und Effizienz ließ Mehmet sogleich neue Bauten in Konstantinopel errichten. Kritobulos von Imbros versichert, die „spektakulären“ Bauten, die nun entstanden, hätten „es in jeder Hinsicht mit den größten und schönsten aus alter Zeit aufnehmen können“¹⁷. Derartige Vergleiche des Neuen mit der Antike sind auch für die italienische Rhetorik der Renaissance typisch, und ähnlich wie diese stellt Kritobulos heraus, daß die neuen Einrichtungen sowohl der Verschönerung der Stadt, als auch dem Wohle der Allgemeinheit dienen¹⁸. Die neue Architektur in Konstantinopel machte nicht den Westen nach, sondern ging ihren eigenen Weg. Es gab im Westen noch gar nicht viel Modernes im Sinn der Renaissance, das man hätte nachahmen können. Dort hatte die Renaissance-Architektur ja erst seit gut dreissig Jahren ihre ersten Anfänge genommen.



7 Fatih Camii, Ansicht, Zeichnung Francesco Scarella, ca. 1685, Wien, Nationalbibliothek



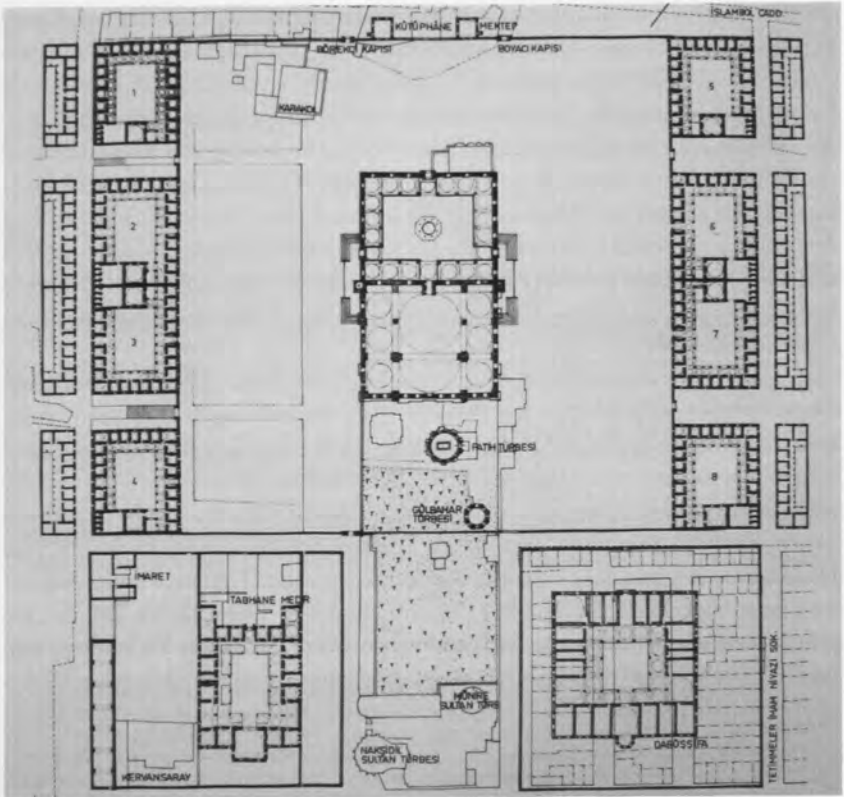
8 Fatih Camii im Panorama von Konstantinopel des Melchior Lorichs 1559, Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit

Der prominenteste Bau, der unter Mehmet entstand, war die Mehmet Fatih Camii (d.h. Moschee Mehments des Eroberers) (Abb. 6–9, 21)¹⁹. Sie bildete seinerzeit die größte Anlage Konstantinopels und des gesamten Osmanischen Reiches. Mit ihrer Gründung demonstrierte der Sultan, daß er die Nachfolge der byzantinischen bzw. der römischen Kaiser für sich beanspruchte: Vor der Eroberung von Konstantinopel wurden die Sultane in Bursa, der alten Metropole der Osmanen, begraben. Mehmet bestimmte die Fatih Camii als Grablege für sich und seine Nachfolger. Er ließ sie an der Stelle der Apostelkirche errichten, die Konstantin d. Gr. als Grablege für sich und seine Nachfolger gestiftet hatte. Justinian hatte sie erneuert; als die Osmanen Konstantinopel einnahmen, war sie bereits verfallen. Mehmet ließ die Ruine durch die neue Moschee ersetzen.

In der Moschee und in ihrem Vorhof wurden antike Säulen aus Rosengranit und Serpentin eingesetzt, Spolien aus der alten Apostelkirche und aus anderen verfallenen christlichen Kirchen. Die Verwendung der Spolien mag praktische Gründe gehabt haben, aber sie war anscheinend auch ideologisch bedingt. Sie sollte demonstrieren, daß die Osmanen die Nachfolge des Römischen Reichs angetreten hatten, ähnlich wie es die „Diegesis“ als Zeichen der Weltherrschaft ansieht, daß Justinian für den Bau der H. Sophia Baumaterial aus allen Regionen seines Reiches zusammentragen ließ. Der südfranzösische Humanist Pierre Gilles, der um die gleiche Zeit wie der bekannte Architekturtheoretiker Guillaume Philandrier zum Umkreis des Kardinals Georges d'Armagnac in Rom gehörte, wurde noch 1544 bei einem Besuch in Konstantinopel eigens darauf hingewiesen, daß in der Fatih Camii Spolien aus älteren Bauten verwendet worden waren²⁰.

Die Fatih Camii wurde bei einem Erdbeben 1766 schwer beschädigt und daraufhin erneuert. Ihre ursprüngliche Gestalt läßt sich auf Grund alter Darstellungen (vgl. Abb. 7–8) und anderer Indizien rekonstruieren.

Die Moschee stand inmitten eines weitläufigen Baukomplexes, zu dem Medresen (höhere Bildungsanstalten), Grundschulen, ein Hospital, ein Bad, das Mausoleum für den Sultan und weitere Bauten gehörten (Abb. 9). Die Anlage bildete einen streng symmetrisch disponierten, nahezu quadratischen Komplex von ca. 325 m Seitenlänge, der von den Medresen gesäumt wurde. Die Moschee war ebenfalls symmetrisch und nach einem klaren Proportionssystem disponiert. Ihr Zentrum bildete ein Raum über quadratischem Grundriß; Pendentifs leiteten zu einer Kuppel in Form einer Halbkugel über. Mit einem Durchmesser von 26m war sie zu ihrer Zeit die größte nach derjenigen der H. Sophia. Der rückwärts anschließende Raum über dem Mihrab hatte ein halbes Quadrat als Grundriß und war mit einer Kalotte in Form einer viertel Kugel gedeckt. Der Hauptraum im Zentrum öffnete sich an beiden Seiten auf Fluchten von drei gleichen überkuppelten Räumen über quadratischen Grundrissen. Ebenso klar wie das Proportionssystem war die Gliederung.



9 Fatih Camii, Gesamte Anlage mit Medresen, Grundriß

Viele Fenster in den Seitenwänden und am Kuppelansatz sorgten für eine strahlend helle Ausleuchtung des Baus.

Die Gestaltung der Fatih Camii hielt sich formal nicht an den Vorgängerbau. Die von Justinian erneuerte Apostelkirche glich wohl einigermaßen der Johannes-Kirche in Ephesos; sie diente einst als Modell für S. Marco in Venedig. Die Fatih Camii nahm offenkundig die H. Sophia zum Vorbild.

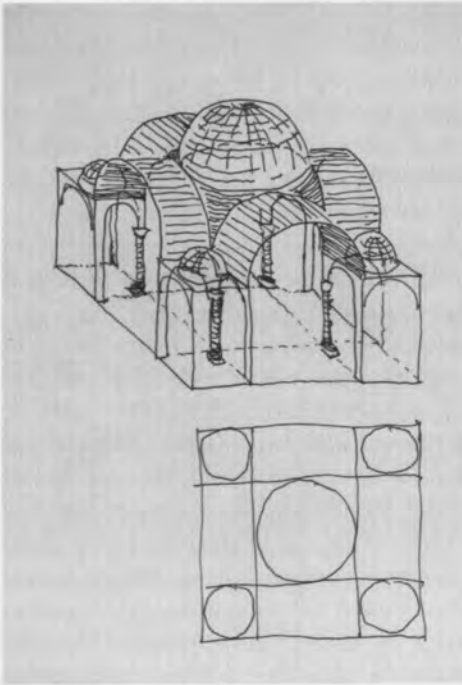
Der bahnbrechende Antikenforscher Ciriaco de' Pizziccolli aus Ancona (1391–ca. 1452/55) zeichnete eine Bauaufnahme der H. Sophia, die weitaus aufwendiger, detaillierter und genauer war als die recht cursorischen Antikenstudien, die sonst von ihm überliefert sind, aber auch als alle übrigen Bauaufnahmen aus der Frührenaissance, die wir kennen²¹. Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts sind überhaupt kaum Bauaufnahmen überliefert und diejenigen, die in den folgenden Jahrzehnten

entstanden, sind generell recht schlicht und summarisch²². Das Studium der Antike stand damals eben noch in den ersten Anfängen. Ciriacos „Commentarii“ enthielten dagegen eine Serie von sieben Zeichnungen der H. Sophia mit Angaben von Hauptmaßen: Grundriß, Außenansicht, Innenansichten in Längs- und Querrichtung (Längs- und Querschnitt) und zwei Teilansichten. Sie sind teilweise durch Kopien überliefert (Abb. 3, 32) und noch in den Kopien wird deutlich, daß sie weit genauer waren als alle übrigen zeitgenössischen Antikenaufnahmen, die bekannt sind.

Diese Bauaufnahme nimmt eine so auffällige Sonderstellung unter den Antikenstudien der gesamten Frührenaissance ein, daß sich die Frage stellt, wie sie zustande kam. Eine mögliche Antwort ist, daß sie im Hinblick auf die Rezeption der H. Sophia in der neuen osmanischen Architektur geschaffen wurde. Eine so komplexe Struktur wie diejenige der H. Sophia ließ sich kaum ohne eingehende Vorstudien nachahmen, wenn die Sicherheit der Tektonik gewährleistet sein sollte. Ciriaco hielt sich zeitweise am Hof Mehmeds auf²³. Das war wohl kurz vor der Eroberung von Konstantinopel; aber die Stadt war längst von den Osmanen eingeschlossen, ihr Fall war absehbar, Mehmet war von vornherein entschlossen, sie zu erneuern, und verwirklichte seine Absicht so rasch, als hätte er manches bereits im voraus geplant. Schon vor Mehmet, nachdem die Osmanen den südlichen Balkan besetzt hatten, begannen die berühmten justinianischen Bauten von Konstantinopel, die osmanische Architektur zu beeinflussen. Einige von ihren Elementen wurden bereits in der Üç Şerefeli Moschee aufgenommen, die Mehmeds Vater in Edirne errichten ließ (Abb. 20).

Daß sich die Fatih Camii an der H. Sophia orientierte, zeigen schon ihre, gemessen an der früheren osmanischen Architektur, enormen Dimensionen. Ähnlich waren besonders der zentrale quadratische Raum mit seitlichen Wänden, die sich unten in Arkaden und darüber in Fenstern öffnen, sowie die Kalotte über dem anschließenden Raum hinter dem Mihrab, die im Chor der H. Sophia vorgebildet ist. Ähnlich wie bei der H. Sophia waren Kalotte und zentrale Kuppel übereinander getürmt. Wie in der H. Sophia vermittelten Pendentifs zwischen dem Vierungsquadrat und der Kuppel darüber, und wie dort war die Kuppel am Ansatz von einem Kranz von Fenstern und Streben zwischen ihnen umgeben. Die tektonische Struktur war bei beiden Bauten ebenfalls prinzipiell ähnlich: Die Last der Kuppel ruhte auf großen Stützen, die rückwärts über Arkaden zwischen den Nebenräumen mit der Außenwand verstrebt waren.

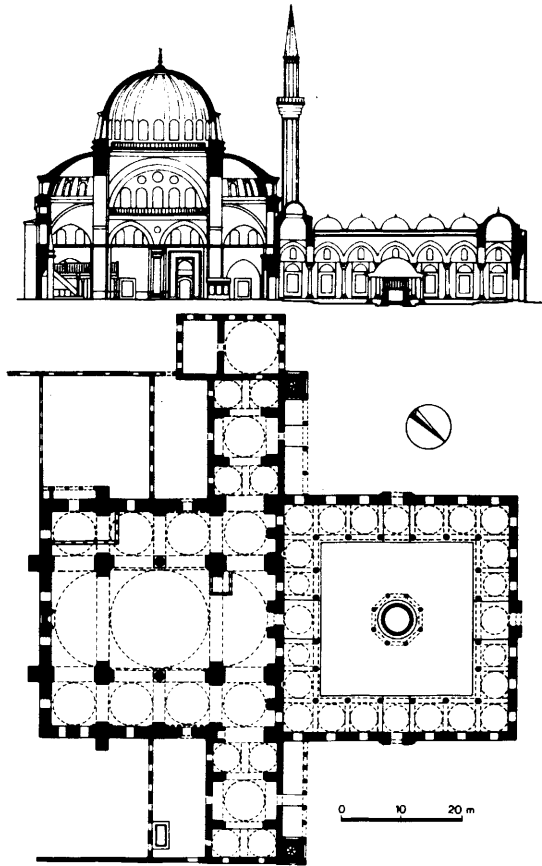
Trotzdem unterschied sich die Raumwirkung der Fatih Camii im unteren Bereich stark von der H. Sophia. Klare Raumkuben und klare Gliederung traten in Erscheinung; alle Raumteile des Baus, auch die Nebenräume, ließen sich vom Zentrum aus überblicken. In der H. Sophia treten die Nebenräume kaum in Erscheinung. Sie wirken nur wie eine Folie der Wände der Vierung. Die tektonische



Struktur zeichnete sich in der Fatih Camii durch massive Pfeiler und Arkaden, die mit Gurtbögen markiert waren, als Träger der Kuppel ab. Dagegen wird in der H. Sophia die tektonische Struktur verschleiert. Die Stützen, die die Kuppel tragen, stehen nicht frei und sind nicht sichtbar, sondern in die Wände integriert und setzen sich hinter diesen, gewissermaßen verdeckt, fort. Die Gliederung markiert nicht recht die tektonisch wichtigen Elemente: Die Arkaden sind nicht durch Gurtbögen markiert; an den Ecken der Vierung stehen nicht einmal voll ausgebildete Pilaster oder auch nur vollständige Wandvorlagen, und die angedeuteten Vorlagen, die dort vor den Wänden stehen, sind viel zu schmal, um Vierungspfeiler zu markieren, die massiv genug sind, um die Kuppel tragen zu können. Auf diese Weise wird die von Prokop beschriebene Wirkung der H. Sophia erreicht, daß die Kuppel wie durch ein Wunder zu schweben scheint.

Die Disposition der unteren Raumzone der Fatih Camii mit ihren freistehenden Pfeilern unter der Kuppel und unter den kleinen Kuppelräumen in den Ecken des Baus entspricht dem Kreuzkuppel-Schema, das sich seit dem 10. Jahrhundert in Konstantinopel verbreitete und die beliebteste Bauform in der byzantinischen Sakralarchitektur wurde (Abb. 10). Vielleicht führten sie die Osmanen, ähnlich

11 Bayezit Camii,
Grundriß und
Längsschnitt



wie die Italiener in der Renaissance (s. unt.), auf die ältere oströmische Tradition, auf die „Justinianische Klassik“ zurück. Aber das war wohl nicht der einzige Grund für ihre Rezeption. Die Klarheit der tetrastylen Disposition entsprach der eigenen Bautradition der Osmanen viel mehr als die Verschleierung der Tektonik und die dadurch erzeugte, im eigentlichen Sinn des Wortes, wunderbare Wirkung der H. Sophia. Die klare Disposition sowohl des Raums, als auch der gesamten Anlage der Fatih Camii ist typisch für die osmanische Architektur; sie ist in den einfachen kubischen Räumen der Moscheen in Bursa vorgebildet und blieb später bewahrt, so sehr sich auch der Aufwand steigern sollte. Ausnahmen in der folgenden osmanischen Architektur blieben allerdings das antike Motiv der Pendentifs, über denen die zen-

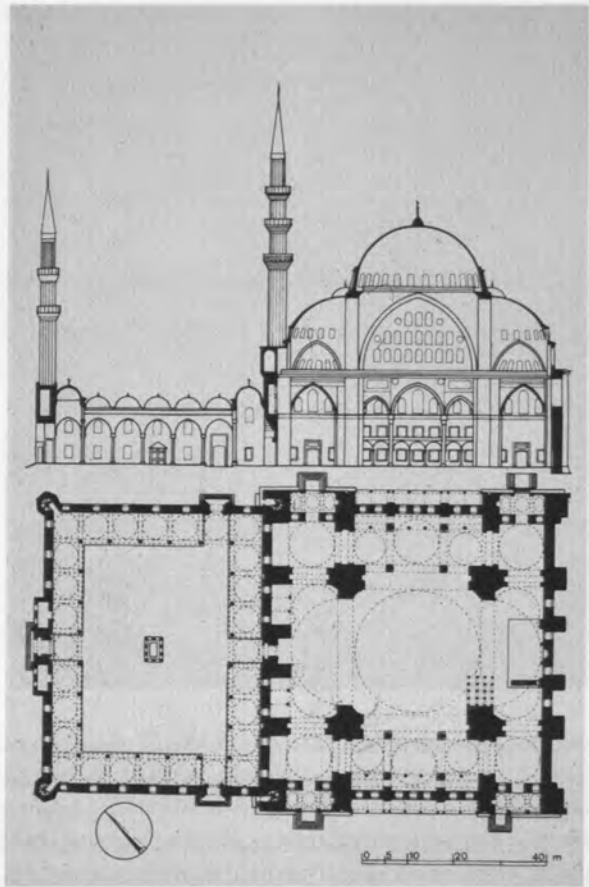


12 Bayezit Camii, Luftansicht

trale Kuppel wie in der H. Sophia ansetzte, statt der herkömmlichen osmanischen Muqarnas und andererseits der Verzicht darauf, die Exedra über dem Mihrab wie in der H. Sophia auf der Gegenüberliegenden Seite zu wiederholen, sondern sich nach osmanischer Tradition damit zu bescheiden, den Raum über dem Mihrab architektonisch auszuzeichnen.

Die Panegyrik auf die H. Sophia beeinflusste die Elogen, die nun der Fatih Camii gewidmet wurden. Kritobulos von Imbros verkündet die Absicht, daß es die neue Moschee „mit den größten und schönsten Gotteshäusern, die vordem in der Stadt erbaut worden waren, an Höhe, Schönheit und Größe aufnehmen“ sollte²⁴. Tursun Beg übertrug die Idee der „Diegesis“, daß ein so großartiger Bau wie die H. Sophia von Gott inspiriert sein müsse, auf die Fatih Camii. Er charakterisierte die Moschee insgesamt als eine Synthese von Antike und Neuem – das Neuere ist offenbar, was in osmanischer Tradition steht. Er schreibt: „An diesem Ort baute Mehmet nach dem Plan der Hagia Sophia eine große Moschee. Sie trug nicht nur die gesamte Kunstfertigkeit der Hagia Sophia in sich, sondern integrierte auch Elemente in der Art der Nachgeborenen und fand einen neuen Stil von unvergleichlicher Schönheit; in ihrer herrlichen Erscheinung zeigt sich die göttliche Erleuchtung“²⁵. Daß die un-

13 Süleymaniye,
Grundriß und
Längsschnitt



terschiedlichen Stile nicht gedankenlos, sondern ganz absichtlich rezipiert wurden, bestätigen die Schlößchen, die Mehmet in den Gärten seiner neuen Residenz errichten ließ. Der venetische Kaufmann Giovanni Maria Angiolello, der seit 1472 im Dienst Mehmeds stand und ein Vertrauensamt am Hof bekleidete, berichtet über sie: „Und in diesem Garten gibt es drei Häuser, die nah beieinander liegen, und sie sind in unterschiedlicher Art gemacht. Das eine ist auf persische Art gemacht, gearbeitet in der Art des Landes Karaman..., das zweite ist auf türkische Art gemacht, das dritte ist auf griechische Art gemacht ...“²⁶ Gemeint ist allem Anschein nach der türkische Stil, der die Bauten in Bursa trägt, der Byzantinische Stil und der persische Stil, den das Fürstentum Karaman im südlichen Anatolien übernommen hatte. Das persische Haus ist erhalten; es wird mit dem berühmten Çiniili Köşk (Majolika

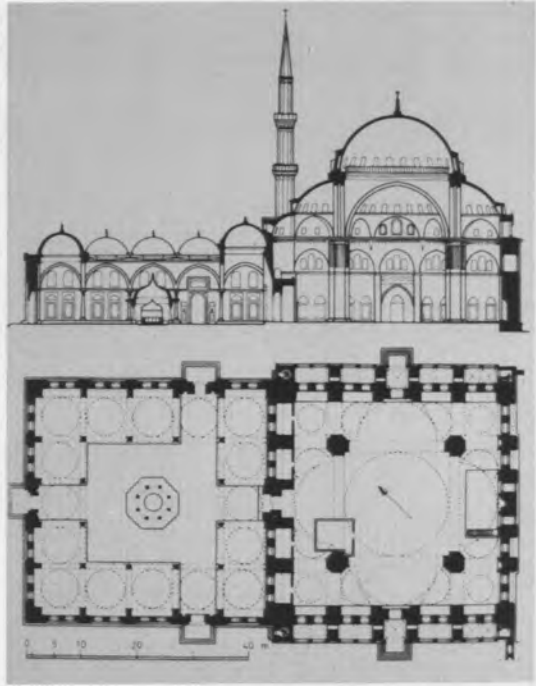


14 Süleymaniye,
Innenansicht

Palast) identifiziert, den Mehmet 1465 von einem persischen Architekten in der typisch persischen Tradition mit vier im Zentrum zusammentreffenden Hallen errichten ließ.

Das Fürstentum Karaman wurde 1466 von Mehmet unterworfen. Die Häuser nahmen also die Baustile der drei Hochkulturen auf, die im Reich der Osmanen neuerdings zusammenkamen. Angiello verfuhr nicht über genügend eigene Erfahrung mit den Baustilen in den fernen Ländern, um sie identifizieren zu können. Er wird am Hof Mehmeds erfahren haben, was mit den Häusern beabsichtigt war. Sie stellten zur Schau, welche Kulturen die Osmanen vereinten, und daß die neuen Machthaber nicht beabsichtigten, die ihnen fremden Traditionen zu zerstören, sondern sie weiterführen wollten. Eine derart klare Abgrenzung von Bautraditionen unterschiedlicher Regionen und deren absichtliche Rezeption ist nur ausnahmsweise in der westlichen Renaissance ausdrücklich formuliert worden.²⁷

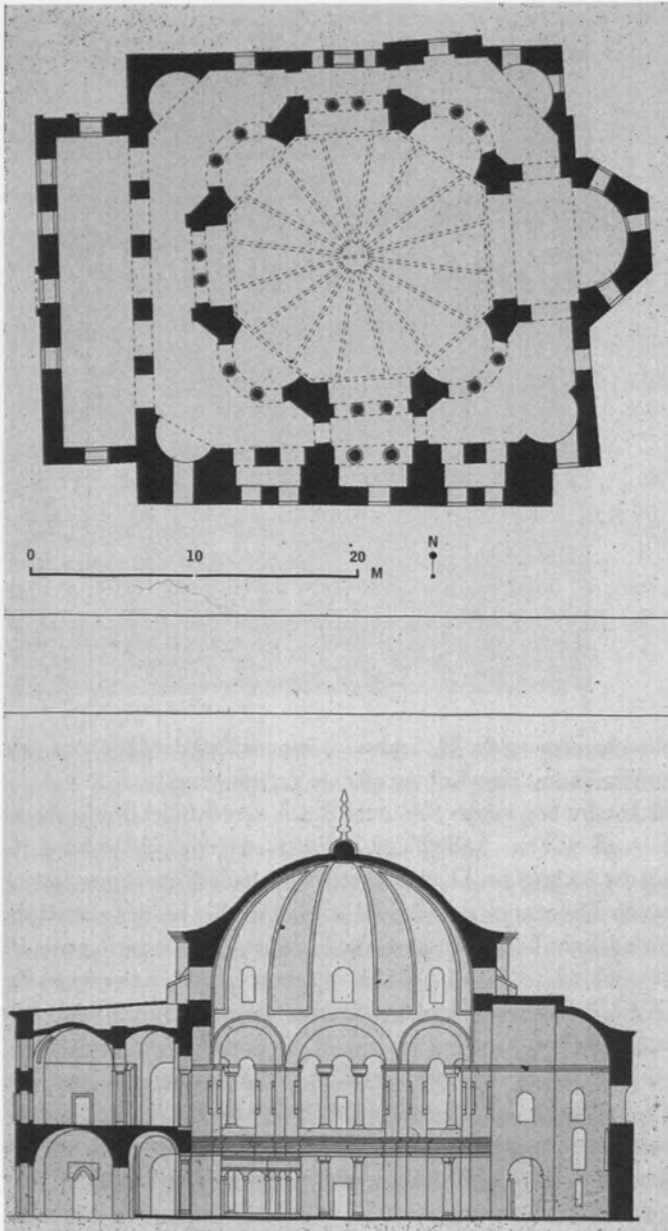
Die Stile wurden allerdings unterschiedlich hoch gewürdigt, wie es scheint. Den überschwenglichen Elogen auf die H. Sophia und der Rezeption der justinianischen Bauten nach bewunderten die Osmanen die Antike (in ihrer byzantinischen Ausprägung) als kulturellen Höhepunkt. Aber sie bestimmte nicht allein die



Maßstäbe. Denn die Umformung der H. Sophia im neueren Stil der Osmanen galt nach dem Wortlaut von Tursun Begs Kommentar als Verbesserung.

Obwohl die Rückbesinnung auf das Römische Reich, die Mehmet den Eroberer leitete, unter den folgenden Sultanen allmählich nachließ, steigerte sich zunächst die Antikenrezeption in der Architektur. Die Moscheen der Sultane übernahmen immer mehr Elemente von der Disposition der H. Sophia, blieben aber bei der tetrastylen Disposition des Grundrisses: In der Moschee, die Mehmeds Nachfolger Bayezit II. errichten ließ (1500–06), schließen wie in der H. Sophia zwei große Kalotten an die Hauptkuppel an (Abb. 11–12); in der Moschee Süleymans des Prächtigen sind auch die kleineren Kalotten unter den großen von der H. Sophia übernommen (Sinan, 1550–57) (Abb. 13–14, 23). Aber im übrigen blieben die gleichen Unterschiede zur H. Sophia wie bei der Fatih Camii bestehen: So ähnlich der H. Sophia die komplexe Gewölbezone nun wirkt, unten tritt stets der kubische Raum des gesamten Baus in Erscheinung; die Tektonik wird nicht verschleiert, sondern kommt durch mächtige Vierungspfeiler zur Anschauung.

Trotz der Unterschiede beobachteten mehrfach während der Renaissance fremde Besucher in Konstantinopel, daß die H. Sophia das Vorbild der promi-



16 H. Sergios und Bakchos, Grundriß und Längsschnitt

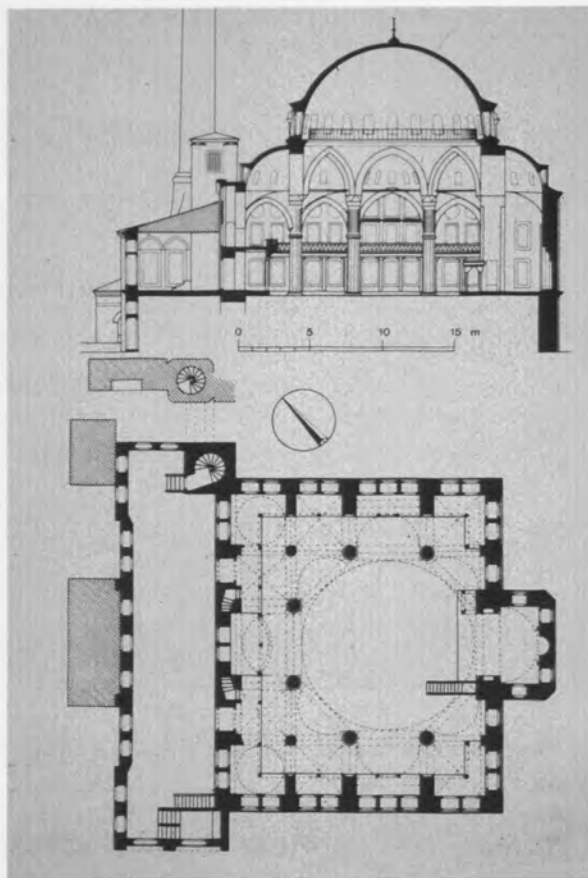
17 H. Sergios
und Bakchos,
Innenansicht



nenten Moscheen bildete. Pierre Gilles hielt es 1544 bei beiden Beispielen fest, die es zu seiner Zeit dafür gab, der Fatih Camii und der Beyazit Camii. Nachdem die Süleymaniye und die Prinzenmoschee (1543–48) errichtet waren, fiel dem kaiserlichen Botschafter Ogier Ghislain van Boesbeeck in Konstantinopel auf, „fast alle“ türkischen Moscheen seien „in der Form“ der H. Sophia gebaut²⁸. Bei seiner Orientreise 1614 stellte auch Pietro della Valle aus Rom fest, daß die H. Sophia das Vorbild für die großen Moscheen in Konstantinopel bilde²⁹.

Auch an den kleineren Moscheen der Wesire in Konstantinopel schritt die Antikenrezeption voran. Die ersten von ihnen, die in der Regierungszeit Mehmeds des Eroberers entstanden, hielten sich noch weitgehend an die traditionelle osmanische Architektur von Bursa. Dann integrierten sie zunehmend Elemente der Fatih Camii, gelegentlich auch der Üç Şerefeli Moschee in Edirne. Die Atik Ali Paşa Camii, die unter Bayezit II. errichtet wurde, ahmt die Fatih Camii als Ganzes in kleinen Dimensionen nach. Nach der Regierungszeit Bayezits kam eine neue, besonders schöne Variante der H. Sophia auf: An allen vier Seiten der Vierung grenzen nun Kalotten an, die einer Hälfte der zentralen Kuppel entsprechen (Byıklı Mehmet Paşa Moschee in Diyarbakır, 1516–20). Diese Variante griff der berühmte

18 Azapkapı Camii
(1577–98), Grundriß
und Längsschnitt



Hofarchitekt Sinan in großen Dimensionen für die Şehzade oder Prinzen-Moschee auf, die Süleyman der Prchtige zur Erinnerung an einen 1543 verstorbenen Sohn stiftete (Abb. 15, 26). Hier sind zudem erstmals die Nebenkalotten unter den großen Kalotten von der H. Sophia übernommen. Diese großartige Disposition nahm Sultan Ahmed in seiner Moschee auf (sog. Blaue Moschee, 1603–17).

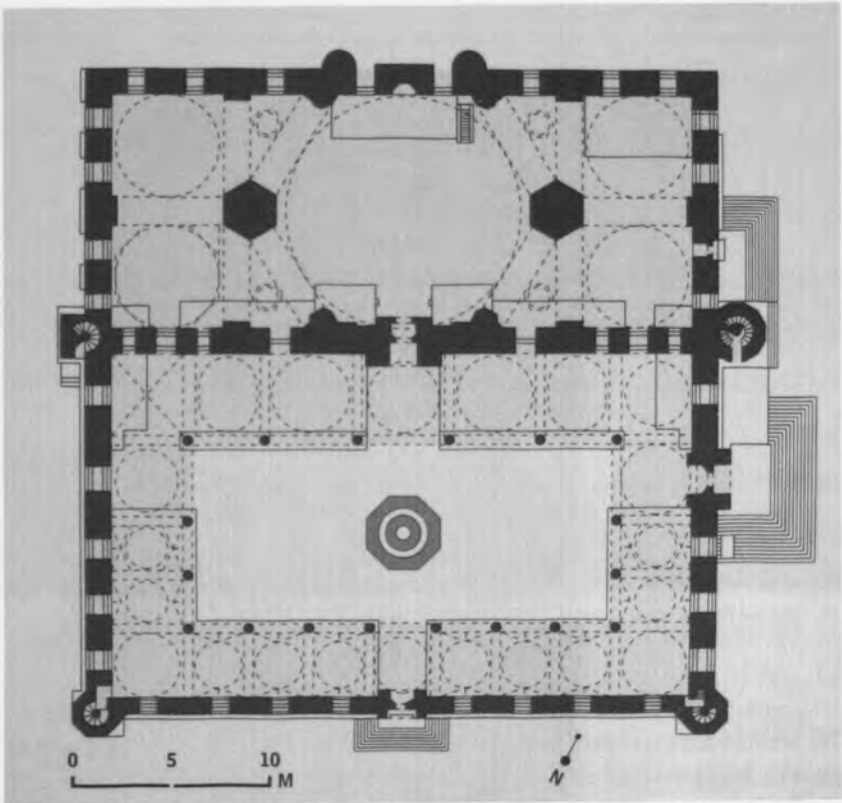
Die H. Sophia als Ganzes ahmten die Moscheen der Wesire nicht nach. Diese Auszeichnung blieb den Sultanen vorbehalten³⁰. Wie im Westen, so enthielten auch in der osmanischen Architektur manche Elemente, obwohl sie an sich rein formal sind, gesellschaftliche Konnotationen. Sie galten als besondere Auszeichnung. Zum Beispiel sollte die Moschee eines Wesirs nur ein Minarett haben. Allein dem Sultan standen mehrere Minarette zu. Ähnlich verhielt es sich anscheinend mit der



19 Sokollu Mehmet Paşa Camii (1570/72), Blick ins Gewölbe

Disposition der H. Sophia. Das Buch über die Etikette, das Mustafa Ali Ende des 16. Jahrhunderts verfaßte, weist ausdrücklich darauf hin, daß eine Residenz dem sozialen Status des Bauherrn entsprechen soll, und führt im einzelnen Elemente an, die den Rang anzeigen³¹.

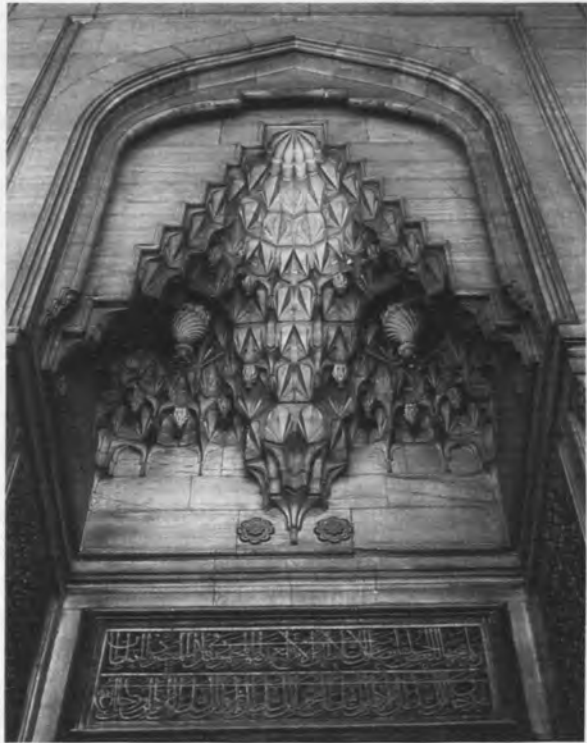
Nachdem auch H. Sergios und Bakchos in eine Moschee umgewandelt worden war (zw. 1506–13), nahmen die Wesire für ihre Moscheen oft diesen Bau zum Vorbild (Abb. 16–17). Dafür sind nicht weniger als acht Beispiele aus dem 16. Jahrhundert erhalten (Abb. 18–19)³². Dieser Bau hatte bereits die Üç Şerefeli Moschee in Edirne merklich geprägt (Abb. 20). Auch in allen diesen Fällen ist die Antikenrezeption eklatant. Man darf H. Sergios und Bakchos wohl neben der H. Sophia als das eindrucksvollste antike Monument in Konstantinopel bezeichnen. Der Hauptraum bildet ein weites Oktogon, dessen Seiten trotz der gewaltigen Kuppel bis auf recht dünne Pfeiler aufgebrochen sind und sich wechselweise in rechteckige Nischen und in Exedren öffnen. Ähnlich wie bei der H. Sophia ist der zentrale Raum in einen Bau über quadratischem Grundriß eingestellt, und die Nebenräume wirken nur wie Folien des Hauptraums. Auch hier sind die Pfeiler, die die Kuppel tragen, gewissermaßen verdeckt in die Wände einbezogen und setzen sich nach hinten bis zu den Außenmauern fort. Die Arkaden, die zwischen ihnen und den Außenmauern



20 Üç-Şerefeli-Moschee in Edirne, Grundriß

vermitteln, dienen wieder als Streben, um den Schub der Kuppel aufzufangen, ohne daß man ihre Funktion recht wahrnimmt.

Die kunstvolle Verschleierung der Tektonik in H. Sergios und Bakchos entspricht im Prinzip nicht nur der H. Sophia, sondern ist für die spätantike Architektur im Ganzen charakteristisch. Hier sei noch S. Lorenzo in Mailand als Beispiel dafür angeführt (Abb. 4–5). Auch in S. Lorenzo wurde ursprünglich keine Gliederung eingesetzt um zu markieren, wie der Bau strukturiert ist, um die Bauteile voneinander abzugrenzen und die Kräfteverhältnisse zu unterstreichen. Wie das große Gewölbe gestützt wird, das den gesamten Zentralraum ursprünglich überspannte (im hohen Mittelalter durch eine Kuppel ersetzt), trat nicht in Erscheinung. Man sah keine Pfeiler, denn sie wurden wieder ohne Markierung in die Wände integriert und verdeckt nach hinten verstrebt. Die Ecktürme sichern mit ihrem Gewicht den



Zusammenhalt des Baus. Beim Umbau der Kirche nach der Beschädigung durch ein Erdbeben 1573 wurden viele typisch antike Stilelemente verändert (Einführung einer Gliederung mit Pfeilern und Gurtbögen und abgeschrägten Ecken).

Die Moscheen der Wesire rezipierten H. Sergios und Bakchos in der gleichen Art wie die Moscheen der Sultane die H. Sophia, wie es generell für die osmanische Architektur charakteristisch ist. Die Kuppel und die Kalotten der Exedren wurden gewöhnlich beibehalten, manchmal die Zahl der Kalotten noch vergrößert. Aber die Stützen der Kuppel wurden als Pfeiler freigestellt und die Wände zwischen ihnen eliminiert, sodaß nun der gesamte Raum des Baus vom Zentrum aus sichtbar wird. Die Struktur des Raumes wird also auch hier offengelegt. Im Unterschied zu den antiken Vorbildern ist auch in diesem Bereich in der osmanischen Architektur unterhalb der Gewölbezone eine Gliederung von Pfeilern, Pilastern und Gurtbögen mit gewissermaßen analytischer Bedeutung eingesetzt, um die einzelnen Raumteile von einander abzusetzen und die tektonische Struktur zu unterstreichen.

Der größeren Klarheit der räumlichen Struktur entspricht die Beschränkung des Dekors. Auch sie steht anscheinend in der Tradition osmanischer Architektur. Die H. Sophia und andere antike Bauten waren über und über bunt ausgekleidet, in der unteren Zone mit Inkrustation, darüber mit Mosaiken oder Wandmalerei. Dagegen fiel italienischen Orientreisenden schon Ende des 14. und wieder Anfang des 17. Jahrhunderts auf, daß die Moscheen innen weitgehend weiß seien³³. Der Verzicht auf die prächtige Auskleidung hat zumindest teilweise formale Gründe. Er läßt sich nicht einfach mit der islamischen Lehre erklären, daß naturalistische Darstellungen in Moscheen unangebracht sind. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden Moscheen nämlich zunehmend bunter ausgekleidet. Man denke nur an die dekorative Pracht der Blauen Moschee. Die Mosaiken in den Gewölben der H. Sophia, sogar der Pantokrator im Kuppelscheitel, blieben nach der Umwandlung in eine Moschee zunächst erhalten.

Gewöhnlich hielt sich auch die Form von Arkaden und Dekor der osmanischen Bauten in Konstantinopel weiterhin an die eigene Tradition. Die Arkaden sind selten wie in der Antike halbrund, sondern bleiben spitzbogig. Die „klassischen“ Säulenordnungen wurden nicht rezipiert. Meist traten massive Pfeiler an die Stelle von Säulen; nur in den Vorhöfen der Moscheen wurden oft Säulen, manchmal sogar mit antiken Stämmen, eingesetzt, aber die Kapitelle bestehen weiterhin aus den für die gesamte islamische Architektur typischen Stalaktiten, Kaskaden von Prismen. Stalaktiten bzw. Muqarnas bedecken gewöhnlich Nischen (vgl. Abb. 21) und vermittelten statt der antiken Pendentifs zwischen dem quadratischen Grundriß des Raumes und der Kuppel oder Kalotte darüber.

Trotz aller Unterschiede zur Antike war die Renaissance der Antike in der osmanischen Architektur nach der Eroberung von Konstantinopel zumindest ebenso markant wie diejenige im Westen. Auch die Architektur der westlichen Renaissance rezipierte die antiken Vorbilder keineswegs so, wie sie waren, nur übernahm sie andere Elemente als die Osmanen. Auch sie gab die eigene Tradition nicht ganz auf, nur behielt sie viele andere herkömmliche Elemente bei als die osmanische Architektur. Ebenso wie bei den Osmanen wurde auch im Westen die Umformung der Antike als Verbesserung verstanden.

In mancher Hinsicht sind die Abweichungen von der Antike bei osmanischen Moscheen denjenigen westlicher Kirchen sogar prinzipiell ähnlich. Besonders auffällig ist bei beiden das gleiche Bestreben, die Bauten einem geometrischen Schema unterzuordnen und die Gliederung gewissermaßen analytisch einzusetzen, also so daß sie die formale und tektonische Struktur zur Anschauung bringt. Ähnlich sind die Klarheit und Übersichtlichkeit der neuen Bauten, deren Ausrichtung nach einfachen geometrischen Mustern und nach Achsen – in der italienischen Renaissance bezeichnete man das als Simmetria und Gleichmaß. Bis zu einem gewissen Grad

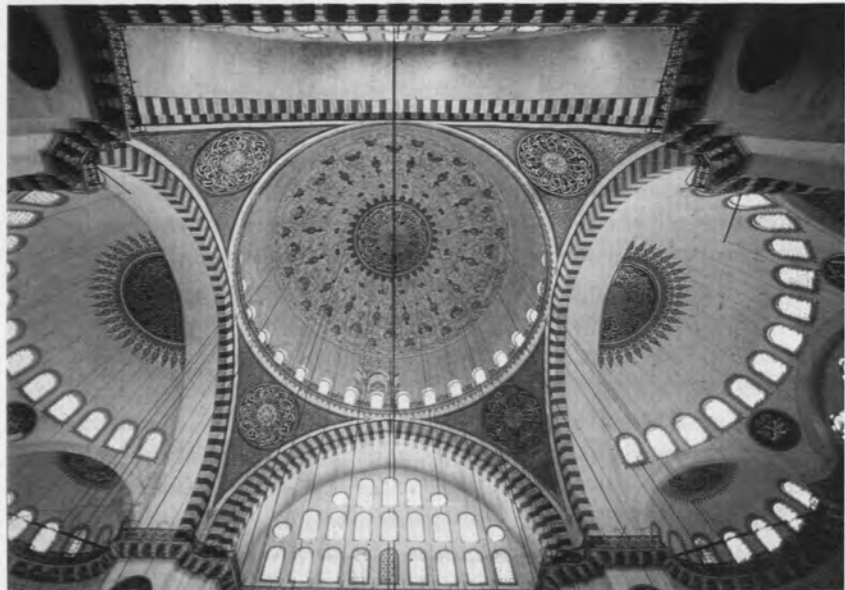
ähnlich ist die für die Antike untypische Markierung der Symmetria durch die Gliederung. Früher wollte man die Fatih Camii wegen ihrer klaren Disposition Filarete zuschreiben, der sich anscheinend in Konstantinopel aufgehalten hat³⁴. Die Zuschreibung ist nicht ausreichend dokumentiert, aber sie weist indirekt auf die Parallelen bei den Gestaltungsprinzipien zwischen Ost und West hin. Auch die nüchterne Auskleidung der sakralen Räume, die Reduzierung des bunten antiken Dekors auf weiß getünchte Wände, war im Osten und Westen zu Beginn der Renaissance ähnlich.

Die Ausrichtung der Disposition nach geometrischen Mustern und die analytische Art, in der die Gliederung eingesetzt wurde, schlossen auch in der westlichen Renaissance an die jüngere eigene Tradition an, in diesem Fall an die mittelalterliche Architektur. Die Antike lieferte nicht das Vorbild für die Symmetria. Selbst ein als Ideal hingestellter Bau wie das Pantheon entsprach nicht den strengen formalen Normen der Renaissance-Architektur³⁵. Man „korrigierte“ sogar antike Monumente da, wo sie nicht den vom Mittelalter geerbten Maximen entsprechen. Ein Beispiel dafür wurde oben beiläufig erwähnt: der Umbau von S. Lorenzo in Mailand nach der Beschädigung durch ein Erdbeben 1573; Ähnliches zeigt der Umbau des Frigidarium der Diokletiansthermen in die Kirche S. Maria degli Angeli durch Michelangelo. In Bauaufnahmen paßte man die antiken Monumente oft stillschweigend den vom Mittelalter ererbten Maximen an. Als Beispiel für derartige „Korrekturen“ sei in unserem Zusammenhang ausnahmsweise einmal der Längsschnitt der H. Sophia angeführt, den Giuliano da Sangallo nach der Bauaufnahme des Ciriaco d'Ancona zeichnete (Abb. 32)³⁶. Hier sind die realiter nur angedeuteten schwächtigen Wandvorlagen an den Ecken der Vierung durch massive Pfeiler ersetzt und darüber die realiter fehlenden Gurtbögen ergänzt. So bringt Giuliano die tektonischen Verhältnisse zur Anschauung, wie es die Renaissance mit ihrem Streben nach Klarheit im Westen wie im Osten wollte.

Allerdings wurde die Veränderung der antiken Architektur im Westen und Osten unterschiedlich kommentiert. Tursun Beg sieht die eigene Tradition als geeignetes Mittel an, um die Antike zu verbessern. Die „Korrekturen“, die man in der westlichen Renaissance an der Antike vornahm, wurden als generelle Prinzipien ausgegeben, die rhetorisch ebenfalls auf die Antik zurückgeführt wurden, obwohl sie realiter meist ebenfalls aus der einheimischen jüngeren Tradition, aus dem Mittelalter stammten. Die Rhetorik gründete darauf, daß Mittelalter wegen des zivilisatorischen Absturzes in der Zeit der Völkerwanderung generell als ignorante Zwischenzeit zwischen der antiken Hochkultur und deren Wiederbelebung in der Renaissance angesehen wurde. Die islamische Welt kannte kein solches „Mittelalter“ wie der Westen. Sie hatte bekanntlich viele Errungenschaften der antiken Zivilisation und Kultur so gut bewahrt und gepflegt, daß auch der Westen im Mittelalter nach-



22 H. Sophia, Gewölbe



23 Süleymaniye, Gewölbe

24 S. Maria della Consolazione, Todi,
Außenansicht



25 S. Maria della Consolazione, Todi,
Innenansicht



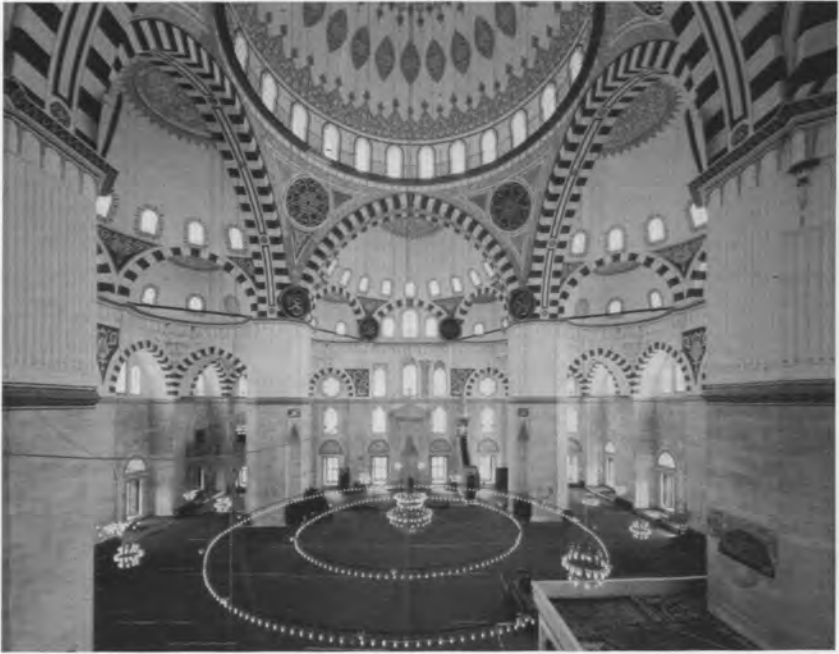
haltig davon profitierte. Daher hatte sie keine Grund, ihre Tradition rhetorisch zu verunglimpfen und zu verleugnen, wenn sie sich daran hielt.

Der auffälligste Unterschied zwischen westlicher und osmanischer Architektur bei der Rezeption der Antike besteht wohl in der Auswahl der Elemente, die übernommen wurden. Im Westen lag das Schwergewicht auf den Säulenordnungen. Obwohl sie gewöhnlich nicht freistehend wie in der Antike, sondern nur reduziert zum Mittel der Gliederung eingesetzt wurden, avancierten sie gewissermaßen zum Erkennungszeichen der Antikenrezeption. Sonst blieb an den neuen Bauten oft nicht viel mehr von der Antike übrig. Schon die Art, wie die Säulenordnungen in der Renaissance eingesetzt wurden, hat nur noch wenig mit der Antike gemein (zumindest vor Palladio). Die Disposition ganzer antiker Bauten oder auch nur besonderer Räume wurde kaum je übernommen. Daher läßt sich selten ein konkretes antikes Vorbild für einen Bau der Renaissance zu benennen. Und wenn es ausnahmsweise einmal möglich ist (Rotunde der SS. Annunziata in Florenz, S. Sebastiano in Mantua), dann kam sogleich massive Kritik daran auf³⁷.

Die osmanische Architektur hielt sich nicht an die Säulenordnungen, sondern mehr an die Disposition der antiken Monumente. Speziell übernahm sie das kunstvolle Zusammenspiel von Kuppeln und Kalotten, das Tursun Beg treffend beschrieben hat³⁸. Auf diese Weise springt der Zusammenhang mit den Vorbildern geradezu ins Auge, gewöhnlich viel deutlicher als bei Bauten der Renaissance im Westen (Abb. 22–23).

Eines der wenigen Beispiele, das es überhaupt in der Architektur der Renaissance für ein gewisses Zusammenspiel von Kuppel und Kalotten nach antikem Vorbild gibt, bildet die Kirche S. Maria della Consolazione in Todi (1508–1617) (Abb. 24–25). In einem Buch über türkische Moscheen hat sie Ulya Vogt-Göknil schon 1953 mit der Prinzenmoschee verglichen (Abb. 15, 26)³⁹.

Beide Bauten bilden eine sog. Kleeblatt-Anlage mit Konchen, die an allen vier Seiten an eine kubische Vierung mit Kuppel anschließen. Allerdings hat die Prinzenmoschee, wie bei den osmanischen Moscheen üblich, einen quadratischen Umriß, und die Kuppel von S. Maria della Consolazione sitzt wie üblich bei Kirchen der Renaissance über einem hohen Tambour. Die Wirkung der beiden Bauten ist trotz ihrer Übereinstimmungen sehr unterschiedlich. Vogt-Göknil meint, im italienischen Renaissance-Bau sei die Kuppel nur „ein sammelnder Abschluß des Gesamtbaues“, dessen kühle Wirkung durch die Beziehung von geometrischen Mustern und Gliederung bestimmt werde. In dem osmanischen Bau bilde die Kuppel dagegen den „Quellpunkt zur Gliederung des Ganzen. Aus ihr wachsen die Hauptbogen, die großen und die kleineren Halbkuppeln. Alle zusammen bilden eine derartig eng zusammengewachsene Einheit, daß unter diesem Komplex von



26 Prinzenmoschee, Innenansicht

sphärischen Schalen dem Betrachter die Feststellung schwerfällt, ob die Kuppel von Bogen und Halbkuppeln getragen wird, oder ob sie selbst alles umfaßt und zusammenhält“. Jedenfalls fängt der osmanische Bau auch etwas von der überwältigenden oder betörenden Wirkung antiker Bauten ein, die Prokop bei der H. Sophia beschreibt und die in der italienischen Renaissance etwas ratlos als ein gewisses „ich weiß nicht was“ (non so che) bezeichnet wurde⁴⁰.

Pietro della Valle charakterisierte die Disposition der großen Moscheen in Konstantinopel mit den Worten: sie hätten die Form einer Kirche, die rechteckige und runde Elemente miteinander kombiniert, wie es Michelangelo für die Peterskirche geplant habe (Abb. 27)⁴¹. In beiden Fällen dominiert eine Kuppel über der Vierung den gesamten Bau, und die angrenzenden Räume schließen mit Konchen ab. Im übrigen ist der Vergleich arg theoretisch. Was man bei der Peterskirche in erster Linie wahrnimmt, abgesehen vom antikischen Dekor, ist eher die Verbindung mit dem Mittelalter, konkret zum Dom von Florenz. In der Peterskirche verhindern die Elemente, die nicht aus der Antike stammen – nämlich die Einfügung der Kreuzarme zwischen Vierung und abschließenden Konchen, der Tambour unter der Kuppel und deren Steilung -, daß sich die Gewölbezone zu ei-



27 Michelangelos Projekt für die Peterskirche in Rom, Längsschnitt, Étienne Dupérac

ner Einheit zusammenschließt wie in den Moscheen und in der H. Sophia oder in S. Lorenzo in Mailand.

Auch die Auseinandersetzung mit byzantinischer Architektur läßt sich im Osten und Westen miteinander vergleichen. Gewöhnlich war das Interesse an der antiken Architektur im Westen auf Rom oder Monumente in den eigenen Regionen fixiert. In seinem Abriß der Geschichte der Architektur stellt Giorgio Vasari fest, daß die Architektur im Westen niederging, als die Metropole des Reiches in den Osten verlegt wurde, weil Konstantin alle guten Künstler mit nach Konstantinopel genommen habe⁴². Aus dieser Erklärung hätte er eigentlich die Konsequenz ziehen können, daraufhin sei die Architektur im Osten aufgeblüht. Aber das interessierte ihn und seine florentinischen Zeitgenossen nicht mehr, weil der Bosporus für sie zu weit abgelegen war. So blieb dieser Teil der Antike aus der Kunsthistoriografie der Renaissance weitgehend ausgeblendet. Die klassische griechische Architektur wurde zwar rhetorisch in die Kunstbetrachtungen der Renaissance einbezogen, aber realiter war sie zur Zeit Vasaris im Westen noch weniger bekannt als die Architektur am Bosporus. Die mittellitalienischen Schriften zur Kunst schenken sogar den antiken Monumenten in Norditalien kaum Beachtung, geschweige denn denjenigen in Frankreich, Spanien oder Deutschland.

Man sollte sich allerdings nicht zu sehr von Vasari und der mittelitalienischen Literatur zur Kunst beeindrucken lassen. Das Blickfeld war durchaus nicht immer und nicht überall so beschränkt wie dort, nur wurde sonst nicht so viel über Kunst geschrieben. Keine andere Region brachte in der Renaissance eine so reiche Kunstliteratur wie Mittelitalien und besonders Florenz hervor. Das ist der Grund dafür, dass Vasari und andere mittelitalienische Schriftsteller unser Urteil übermäßig beherrschen.

Obwohl sich der Westen mit der weströmischen Tradition identifizierte, wurde nicht in Frage gestellt, dass die Antike in Konstantinopel weiterbestand. Das römische Recht, das in wichtigen Bereichen auch im Westen bis in die Renaissance und darüber hinaus Geltung behielt, war ja in Konstantinopel unter Justinian schriftlich fixiert worden. Die deutsch-römischen Kaiser der Renaissance betrachteten die Imperatoren in Konstantinopel als ihre Vorgänger, und auch die Kaiserlisten der Renaissance beziehen sie bis zu Karl d. Gr. ein⁴³. Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., erinnerte die Deutschen daran, dass „das Römische Imperium von den Griechen“ auf sie übertragen worden sei⁴⁴.

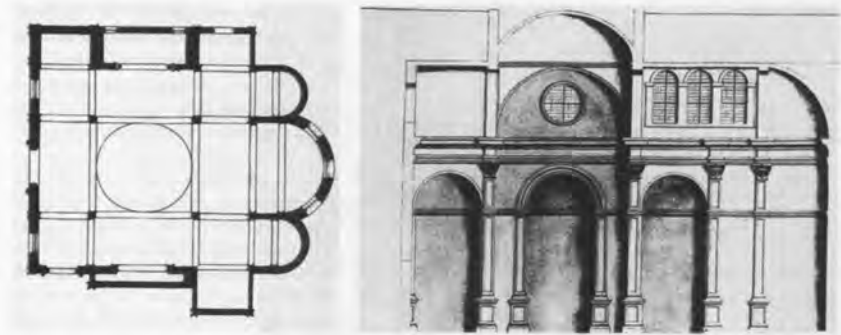
Im Westen kursierte sogar die Vorstellung, dass in Konstantinopel die antike Tradition ungebrochen über die Zeiten hinweg bestehen geblieben sei. Ein Beispiel dafür bildet die Reaktion auf den ungewohnten Ornat der byzantinischen Kaiser, als Manuel II. und Johannes VIII. Palaiologos den Westen besuchten (1400–02, 1438–39). Seitdem stellte man den römischen Kaiser oder Pontius Pilatus als dessen Vertreter mehrfach mit der gleichen Kopfbedeckung dar, als sei sie in Konstantinopel seit der Antike unverändert tradiert worden⁴⁵. Aus dem gleichen Anlaß wurden Medaillen Johannes' VIII. und der Kaiser Konstantin und Heraklius nach byzantinischen Vorbildern gegossen. Sie ließen anscheinend die Gattung der Medaille oströmischer Art in Italien wiederaufleben⁴⁶. Noch bei einer Debatte der Pariser Akademie im Jahre 1668 wurde die Darstellung der Diakongewänder des Hl. Sebastian nach byzantinischem Vorbild in einem Bild Agostino Carraccis mit dem Argument gerechtfertigt, die „griechische Kirche“ stünde dem Urchristentum örtlich und auch zeitlich näher als die „lateinische Kirche“⁴⁷.

Zu Beginn der italienischen Renaissance, als die Florentiner Familie Acciaiuoli das Herzogtum Athen regierte⁴⁸ und die Päpste die Union mit der Orthodoxen Kirche anstrebten, setzten gründliche Studien auch der griechischen Antike ein. Ciriaco d'Ancona und der Florentiner Cristoforo Buondelmonti reisten in die Ägäis, um dort antike Monumente zu besichtigen und aufzunehmen, und zwar die klassisch griechischen ebenso wie byzantinische⁴⁹. Der Florentiner Humanist Ambrogio Traversari bewunderte bei einer Visitationsreise in den Jahren 1431–34 die antiken Monumente in Ravenna, Desiderio Spreti behandelte sie 1489 gebührend in einer Geschichte der Stadt und ebenso Leandro Alberti in seinem Italienführer von 1550,

in norditalienische Bilder wurde s. Vitale als würdiger Hintergrund eingefügt⁵⁰. Allerdings setzten sich die Studien in der Ägäis später nicht fort.

Der Ruhm der H. Sophia verbreitete sich auch im Westen⁵¹. Manuel Chrysolaras führte die Panegyrik auf sie in seiner Eloge auf Konstantinopel weiter. Prokops ausführliche Baubeschreibung fand auch im Westen Interesse. Seit Ciriaco d'Ancona, Cristoforo Buondelmontei und dem venetischen Gelehrten Urbano Bolzanio (1443–1527), dem Griechisch-Lehrer des nachmaligen Medici-Papstes Leo X.⁵², haben die Reisenden aus dem Westen, die Konstantinopel besuchten, die H. Sophia gerühmt und beschrieben. In den verschiedensten Regionen des Abendlandes – in Deutschland, Frankreich, Spanien, England und auch in Italien – wurde sie immer wieder als schönster Bau der Welt gefeiert und als Maß aller Architektur hingestellt. In diesem Zusammenhang ist auffällig, daß Pietro della Valle sich scheut, die Peterskirche über die H. Sophia zu stellen. Er beschränkt sich darauf herauszustellen, daß sie größer als die H. Sophia sei, aber für schöner erklärt er sie nicht. Ähnlich wie der Vergleich mit dem Pantheon in Mittelitalien als höchstes Lob für einen neuen Bau herangezogen wurde, so in anderen Regionen Italiens und anderen Ländern der Vergleich mit der H. Sophia⁵³. Im 16. Jahrhundert haben sie französische Humanisten bei Besuchen in Konstantinopel mehrfach mit dem Pantheon verglichen, und ihre Begeisterung konnte so hoch schlagen, daß sie die H. Sophia weit höher als das Pantheon bewerteten. Es kursierte sogar die Vorstellung, daß in der byzantinischen Architektur altgriechische Elemente fortlebten. Sir Christopher Wren führt in seinen „Tracts on architecture“ die H. Sophia als Beispiel für die von ihm als Ideal bewunderte Pendentifkuppel an und mündet in die Versicherung: „Die in Konstantinopel hatten sie zweifellos von den Griechen vor ihnen“⁵⁴. Offenbar weil er sie auf die Klassik zurückführte, griff Wren beim Bau von St. Paul's Cathedral in London bewußt venezianisch-byzantinische Elemente auf. Allerdings waren die Vorstellungen von der Architektur in Konstantinopel oft vage. Das Oktogon von S. Vitale in Ravenna oder die tetrastyle Disposition konnten in der Renaissance ohne weiteres von der Disposition der H. Sophia abgeleitet werden.

In der norditalienischen Architektur gibt es immer wieder Anzeichen dafür, daß sich der Blick auch nach Osten richtete. Hier verbreitete sich in der Renaissance die tetrastyle Disposition. In Venedig war die Architektur zu Beginn der Renaissance (das heißt hier ab ca. 1460) durch die byzantinische Tradition geprägt⁵⁵. Die Kreuzkuppel-Disposition wurde hier zur typischen sakralen Bauform (Abb. 28). Diese Situation war sehr konkret ideologisch bedingt⁵⁶. Die Republik Venedig gehörte, im Unterschied zum übrigen Abendland, nominell zum Oströmischen Reich und hatte aus der daraus resultierenden Unabhängigkeit vom westlichen Kaisertum im Lauf ihrer Geschichte viel politisches Kapital schlagen können. Renaissance bedeutete in der venezianischen Architektur anfangs Wiederbelebung der oströmi-



28 S. Giovanni Crisostomo, Venedig, Grundriß und Längsschnitt, Zeichnung des Antonio Visentini, RIBA, London

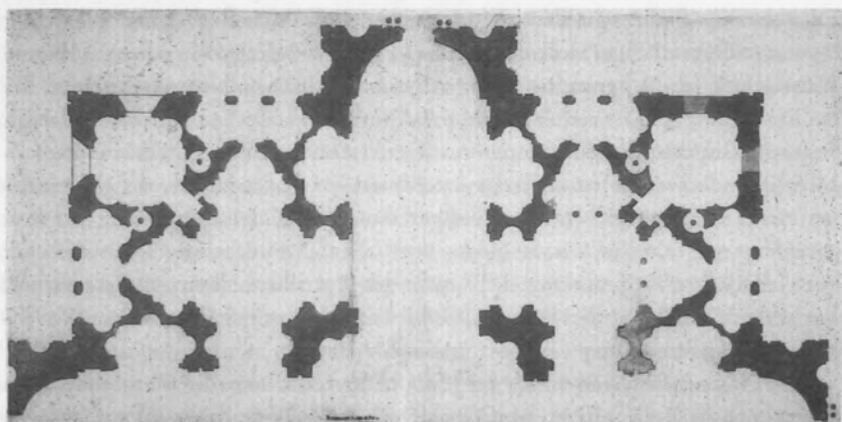
schen Architektur. Die Kreuzkuppelkirche galt in Norditalien als antike Bauformen. Es gelang sogar, sie auf Grund von Vitruvs Beschreibung des Antentempels als typische Disposition eines klassisch griechisch-römischen Tempels aufzufassen (vgl. Abb. 33)⁵⁷.

Allerdings wurde die tetrastyle Disposition nicht direkt aus dem Osten, sondern von der byzantinisch beeinflussten mittelalterlichen Architektur in der eigenen Region übernommen. Das große Vorbild für die vielen Kreuzkuppelkirchen, die in Venedig zu Beginn der Renaissance entstanden, war S. Giacomo di Rialto (Abb. 29)⁵⁸. Heute wird die Kirche am Rialto ins 12. Jahrhundert datiert, aber damals galt sie als der Gründungsbau von Venedig. Es hieß, ein Grieche habe sie im Jahr 421 gestiftet, also noch in der Zeit der weströmischen Kaiser. Diese Legende wurde in der venezianischen Geschichtsschreibung in der gleichen Zeit, als die Renaissance in Venedig begann, aufgebracht und in den folgenden zwei Jahrhunderten ausgebaut. Auf diese Weise gelang es, die byzantinische oder byzantinisch beeinflusste Architektur, deren Entstehung im Mittelalter bekannt war, von der klassischen Antike abzuleiten. Sogar die Disposition von S. Marco wurde auf S. Giacomo zurückgeführt. Noch im 18. Jahrhundert stellte man sich das Artemision von Ephesos, eines der prominenten Werke der altgriechischen Architektur, das sogar zu den Sieben Weltwundern gezählt wurde, ähnlich wie S. Marco vor⁵⁹. Die „Verwechslung“ einheimischer mittelalterlicher Tradition mit der Antike gehörte allenthalben zur Renaissance. Ein anderes berühmtes Beispiel dafür bildet das Florentiner Baptisterium, das als Marstempel galt.

Die Planung für den Neubau der prominentesten Kirche der Christenheit, des Petersdoms in Rom, setzte ebenfalls mit einer Rückbesinnung auf oströmische Bautradition ein (1505/06)⁶⁰. Der erste Plan, eine repräsentative große Zeichnung



29 S. Giacomo di Rialto,
Venedig, Innenansicht



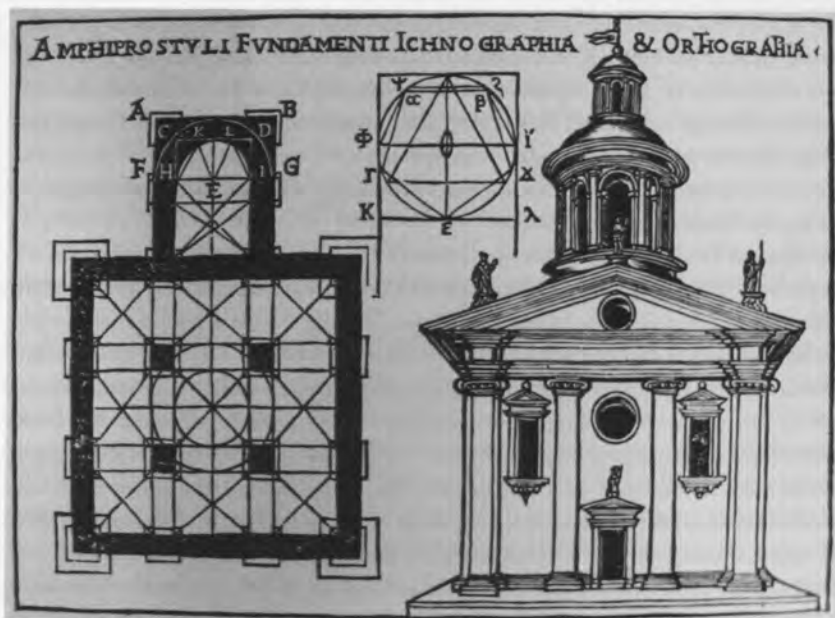
30 Bramantes erster Plan für den Neubau der Peterskirche in Rom, Uffizien, Gab. dei Disegni, Archit. I

31 Gründungsmedaille
der Peterskirche in
Rom, Cristoforo
Foppa gen. Caradosso



des Grundrisses auf Pergament, und die Gründungsmedaille (Caradosso-Medaille) mit dem zugehörigen Aufriß sind erhalten geblieben (Abb. 30–31). Die Gestalt der Kuppel ist im Detail durch zwei Holzschnitte überliefert⁶¹. Geplant war ein idealer Zentralbau, der, so kann man ihn zusammenfassend charakterisieren, Motive von den berühmtesten Bauten der Welt miteinander vereint⁶²: Wie beim Florentiner Dom ist die Vierung zum Oktogon erweitert, und mächtige Vierungspfeiler tragen die Kuppel; die Kuppel ist außen wie das Pantheon gedeckt; an den Ecken stehen vier Türme wie in S. Lorenzo in Mailand (damals in die Regierungszeit Kaiser Maximians, 286–310, datiert und als Herkulestempel angesehen)⁶³. Die Gesamtdisposition mit Kapellen in den Ecken entspricht der Kreuzkuppeldisposition. Die Darstellung der äußeren Erscheinung in der Caradosso-Medaille gleicht offenkundig der H. Sophia, so wie sie Giuliano das Sangallo im Cod. Barberini nach dem Vorbild des Ciriaco d'Ancona gezeichnet hat (Abb. 32).

Die tetrastyle Disposition war völlig unüblich in der mittelitalienischen und speziell in der römischen Bautradition; sie war auch der weströmischen Antike fremd. Bei einem so prominenten Bau wie der Peterskirche kann man schwerlich glauben, daß die Wahl der Vorbilder zufällig oder rein formal bestimmt gewesen wäre. Man nimmt im allgemeinen an, daß Bautypen mit gewissen ikonografischen Bedeutungen verbunden waren. Wir sind hier bereits wiederholt Beispielen dafür begegnet, in Venedig und in Konstantinopel. Die Übernahme von Motiven aus den berühmten Bauten läßt keinen Zweifel daran, daß die Peterskirche als großartig-



33 Cesare Cesariano, Tempel mit tetrastyler Disposition, Vitruv-Ed. Como 1521

Leonardo da Vinci aus Mailand, wo er mit Bramante freundschaftlich verbunden war, nach Rom kam, sagte er, er habe sich bereits in Mailand seine Vorstellung von der antiken Architektur gebildet⁶⁶. Wie stark die damaligen Erfahrungen Bramante auch noch in Rom prägten, zeigt seine erste Skizze für den Ausführungsplan der Peterskirche (Uffizien, Arch. 8 verso). Er zeichnet dort die Vorbilder für seine neuen Ideen; den Dom von Mailand und S. Lorenzo. In Mailand war die tetrastyle Disposition bekannt, und man verband sie auch dort mit der Antike. Bramantes Vorgänger im Amt des Hofarchitekten des Herzogs von Mailand, Filarete, gab der Kathedrale der idealen antiken Stadt Sforzinda, die er in seinem Architekturtraktat entwarf, eine tetrastyle Disposition, zudem, wie es Bramante für die Peterskirche anfangs wollte, vier Ecktürme nach dem Vorbild von S. Lorenzo⁶⁷. Leonardo zeichnete S. Lorenzo und ideale Kirchen mit tetrastyler Disposition. Cesare Cesariano, der die tetrastyle Disposition in seinem Vitruv-Kommentar von 1521 als eine Form des griechischen Tempels vorführt, bezeichnete sich als Schüler Bramantes (Abb. 33)⁶⁸.

Von Mailand her war Bramante auch mit den Elogen auf die H. Sophia vertraut. In Mailand hieß es 1492, der eigene Dom sei die schönste Kirche nach der H.

Sophia⁶⁹. 1487 sandte die Stadt Pavia ihrem Bischof, dem Kardinal Ascanio Sforza, einem Bruder des Herzogs von Mailand, das Modell für den Neubau des Doms, damit er es, wie es im Begleitschreiben heißt, vergleichen könne „mit den schönen römischen Heiligtümern, aber hauptsächlich mit dem berühmtesten aller Tempel, der Hagia Sophia in Konstantinopel“⁷⁰. Allgemein wird angenommen, daß Bramante an der Konzeption des Modells maßgeblich beteiligt war, und es beeinflusste nachhaltig die Planung der Peterskirche.

Um die Zeit, als der Neubau der Peterskirche begann, war die Wertung der H. Sophia als Höhepunkt der Architektur auch an der römischen Kurie gut bekannt. Giovanni de' Medici, der nachmalige Papst Leo X., der sie durch seinen Lehrer Bolzanio kannte, und Ascanio Sforza, der sie im Brief der Stadt Pavia fand, gehörten damals zu den einflußreichen Mitgliedern der Kurie. Giuliano da Sangallo, der die H. Sophia im Codex Barberini zeichnete, war mit Julius II. verbunden: Er stand 1494–96 in dessen Dienst und beteiligte sich anfangs an der Planung der Peterskirche. Wann seine Zeichnungen der H. Sophia entstanden, ist schwer zu präzisieren, entweder in den neunziger Jahren, vielleicht als Giuliano im Dienst des späteren Julius II. stand, oder um die Zeit, als der Neubau der Peterskirche begann⁷¹. Kurz bevor der Neubau begann, Ende des Jahres 1504, bezeichnete der Florentiner Humanist Giovanni Francesco Poggio Bracciolini d.J., der seit ca. 1496 an der Kurie weilte, in einem Julius II. gewidmeten Traktat die H. Sophia als Höhepunkt der Architektur und stellte ihre Errichtung als Inbegriff der Magnificentia hin (1504)⁷².

Manchmal wurde die Peterskirche auch der H. Sophia an die Seite gestellt. Wir haben bereits den Vergleich des Pietro della Valle zitiert. Hier geht es in erster Linie darum, die beiden prominentesten Kirchen in Ost und West einander gegenüberzustellen. Aus demselben Grund vergleicht Pietro das alte Atrium der H. Sophia mit demjenigen, das der konstantinischen Peterskirche vorgelagert war, bevor ihre letzten Reste für den Neubau abgebrochen wurden (1608)⁷³. Bernardo Giustiniani führt in der Chronik von Venedig, die er 1477–81 verfaßte, die Peterskirche und die H. Sophia an, um die Überlegenheit der christlichen über die heidnischen Heiligtümer zu demonstrieren⁷⁴. Das wird in der Edition von Francesco Sansovinos Venedig-Führer von 1604 wiederholt⁷⁵. Hier wird die H. Sophia sogar höher als die Peterskirche bewertet.

Es ist überdies durchaus möglich, daß der Neubau der Peterskirche mit der soeben (1506) vollendeten Moschee Bayezits II., die so offenkundig von der H. Sophia inspiriert war, konkurrieren sollte. Es besteht kein Grund dafür anzunehmen, daß damals eine unüberbrückbare Distanz zwischen Rom und Konstantinopel bestanden hätte.

Mehmet der Eroberer suchte kulturellen Anschluß an die prosperierenden italienischen Staaten, und diese reagierten trotz kriegerischer Auseinandersetzungen

entgegenkommend darauf⁷⁶. Sie schickten ihm Künstler, Architekten, Gelehrte oder gelehrte Schriften. Italienische Künstler schufen Medaillen für ihn. Zwei Italiener lasen ihm täglich aus antiken römischen Geschichtswerken vor⁷⁷. Ciriaco d'Ancona war, wie gesagt, zeitweise an seinem Hof. Bedeutende Architekten aus dem Westen wie Filarete, Michelozzo und Aristotele Fioravanti kamen ins Osmanische Reich. Das geht aus schriftlichen Quellen hervor, aber es läßt sich nicht erkennen, wo sie tätig wurden⁷⁸. Sultan Bayezit II. suchte ca. 1502-03 in Italien Hilfe für den Bau einer Brücke über das Goldene Horn⁷⁹. Er umwarb Michelangelo, nach Konstantinopel zu kommen und einen Plan dafür zu machen. Michelangelo lieferte wirklich ein Modell und dachte 1506 angeblich sogar daran, nach Konstantinopel zu gehen, nachdem sein Projekt für das Julius-Grabmal an Bramantes Idee, die Peterskirche zu erneuern, gescheitert war⁸⁰. Leonardo machte sich damals ebenfalls konkrete Gedanken über die Brücke und bot dem Sultan seine Hilfe für dieses Projekt und andere technische Anlagen an⁸¹. Paolo Giovio berichtet in seinem Traktat über die Türken (1532) gut informiert von den Sultanen: Mehmet der Eroberer habe beständig antike Geschichtsschreiber gelesen, Selim I. (1512–20) habe Alexander d.Gr. und Caesar über alle antiken Heerführer geschätzt und deren Taten in türkischer Übersetzung gelesen, Süleyman der Prächtige beanspruche für sich die Herrschaft über das gesamte Abendland, weil er der rechtmäßige Nachfolger Konstantins sei⁸².

Palladios Meister-Schüler Vincenzo Scamozzi kommt in seinem Architekturtraktat (1615) auf Konstantinopel zu sprechen. Während er prominente gotische Bauten wie den Dom von Mailand und Notre-Dame in Paris heftig kritisiert, rühmt er die Moscheen und andere osmanischen Bauten in der Stadt am Bosphorus, die fast wie ein anderes Rom wirke. Dieses Lob führt ihn auf die, wie damals üblich etwas patriotisch gefärbte, generelle Erkenntnis: „So sieht man deutlich, daß sogar die fremden und barbarischen Nationen, die einst unkultiviert im Bauen waren, begonnen haben, die alten Griechen und Römer und das stets zivilisierte Italien nachzuahmen“⁸³. Ich denke, wenn ein so klassizistischer Renaissance-Architekt wie Scamozzi freimütig eine Renaissance der Antike in der osmanischen Architektur anerkennt, dann brauchen wir uns nicht davor zu scheuen, das gleiche zu tun, um die Wiederbelebung der Antike in zwei Versionen miteinander zu vergleichen und über die Unterschiede und Gemeinsamkeiten, die sich dabei abzeichnen, die besonderen Merkmale von beiden ins Licht zu rücken.

Anmerkungen

- 1 Grundlegend für unsere Behandlung der osmanischen Architektur und Kultur: F. BABINGER, *Mehmet der Eroberer und seine Zeit*, München 1953; G. GOODWIN, *A history of ottoman architecture*, London 1971; J. RABY, *Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts*. In: *Oxford Art Journal* 5, 1, 1982, S. 3–8. J. RABY, *Mehmed the Conqueror's Greek scriptorium*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 37, 1983, S. 15–34; C. KAFESÇIOĞLU, *The Ottoman Capital in the Making. The Reconstruction of Constantinople in the Fifteenth Century*, Harvard 1996; G. NECİPOĞLU, *The Age of Sinan. Architectural culture in the Ottoman empire*, London 2005. Für die hier angesprochenen Bauten in Istanbul cf. W. MÜLLER-WIENER, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen 1977. Vgl. für meine Charakterisierung der Rückbesinnung auf die Antike in der westlichen Architektur H. GÜNTHER, *La rinascita dell'antichità*, in: „*Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'Architettura*“, Kat. Ausst. Venedig, Paris, Berlin und Washington 1994/95, S. 259–305. Als selbständige Edition: H. GÜNTHER, *Die Renaissance der Antike*, Weimar 1998. H. GÜNTHER, *Was ist Renaissance? Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit*, Darmstadt 2009. Für die Beziehungen zwischen Orient und Okzident vgl. die Kataloge der Ausstellung *Europa und der Orient 800–1900*, Berlin 1989, und neuerdings der beiden Ausstellungen *Venise et l'Orient 828–1797*, Paris und New York 2006, und *Bellini and the East*, C. CAMPBELL und A. CHONG, Boston und London 2005. Ich verdanke Neslihan Asutay-Effenberger und Tobias Heinzelmann wichtige Hinweise. Tobias Heinzelmann übersetzte für mich die wichtigen Passagen aus der Chronik des Tursun Beg neu und sprach sie mit mir durch. Für die Mühe, die er auf sich nahm, schulde ich ihm besonderen Dank.
- 2 M. AHUNBAY und Z. AHUNBAY, *Structural influence of Hagia Sophia on ottoman mosque architecture*, in: *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present*, ed. R. MARK und A. S. ÇAKMAK, Cambridge 1992, S. 179–194; G. NECİPOĞLU, *The life of an imperial monument: Hagia Sophia after Byzantium*, in: *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present* 1992, S. 195–225.
- 3 G. DAGRON, *Constantinople imaginaire*, Paris 1984; C. MANGO, *Byzantine writers on the fabric of Hagia Sophia*, in: *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present* 1992, S. 41–56.
- 4 *La Caduta di Costantinopoli. Le Testimonianze dei Contemporanei*, ed. A. Pertusi, Mailand 1976 II, S. 406.
- 5 E. FENSTER, *Laudes Constantinopolitanae*, Diss. München 1968.
- 6 M. Chrysolaras, *Erster Brief an den Kaiser Johannes*, in: *Europa im XV. Jahrhundert*, von Byzantinern gesehen, ed. F. GRABLER, Graz, Wien und Köln 1965, S. 111–141. Ähnlich der Brief an Johannes Chrysolaras, op. cit., S. 142ff. Vgl. H. HOMEYER, *Zur „Synkresis“ des Manuel Chrysolaras, einem Vergleich zwischen Rom und Konstantinopel*. In: *Klio*

- LXII, 1980, S. 525–534. Zum Einfluß des Manuel Chrysolaras auf die Humanisten cf. G. CAMMELLI, Manuele Crisolara, Florenz 1941, S. 43–106.
- 7 La Caduta di Costantinopoli 1976 (wie Anm. 4), I, S. 328ff.; Tursun Beg, The History of Mehmet the Conqueror, ed. H. İNALCIK und R. MURPHEY, Minneapolis 1978, fol. 51a.
 - 8 Kritobulos von Imbros, Das Geschichtswerk, übers. D. R. REINSCH, Mehmet II. erobert Konstantinopel, Graz, Wien und Köln 1986, S. 127–131.
 - 9 P., Epp. fam. rer. VI, 2., ed. 1933ff., II, S. 55ff.
 - 10 G. F. Poggio Bracciolini, De varietate fortunae, ed. P. SUVANTO, Helsinki (Annales Academiae scientiarum fennicae, Ser. B, vol. 265) 1993, S. 98.
 - 11 Biondo, Roma inst., I, 76.
 - 12 Kritobulos von Imbros 1986 (wie Anm. 8), S. 199.
 - 13 RABY 1982 (wie Anm. 1), S. 21. Auf diese Abstammung bauend stellten italienische Literaten die Eroberung Konstantinopels durch die Türken als Strafe für die Zerstörung Trojas durch die Griechen hin. Bgl. G. M. FILELFO (1426–1480), Amyris, ed. A. MANETTI, Bologna 1978 („Amyris“ von arab. „amir“, Fürst; Vita Mehmeds II), S. 7–10. S. RUNCIMAN, The fall of Constantinople 1453, Cambridge 1965, S. 167. Papst Pius II. nahm in der Zeit, als er zum Kreuzzug gegen die Türken aufrief, Stellung gegen die These, die Türken würden von den Trojanern abstammen. E. S. Piccolomini (Pius II.), Beschreibung Asiens, übers. R. SENONER, Klagenfurt und Wien 2005, S. 231f. Es handelt sich im Wesentlichen um eine Geschichte Kleinasiens, d. i. der erste Teil einer Weltbeschreibung, der Enea den Titel „Historia rerum ubique gestarum locorumque descriptio“ geben wollte; beg. 1461, Fragment geblieben, 1. Ed. Köln 1477.
 - 14 Europa und der Orient 1989 (wie Anm. 1), S. 641f., Nr. 5/16. A. SAVIELLO, Ein vertrauter Fremder – Der Kupferstich „El Gran Turco“. Wird in den Akten der Tagung „Gabe, Ware, Diebesgut. Zirkulation und Rezeption islamischer Kunstgegenstände in Italien und in der mediterranen Welt, 1250–1500“ erscheinen, die 2006 in Florenz stattfand. Ich danke Alberto Saviello dafür, daß er mir sein Manuskript zur Verfügung stellte.
 - 15 AHUNBAY UND AHUNBAY 1992 (wie Anm. 2), S. 179–194. NECİPOĞLU 1992 (wie Anm. 2).
 - 16 La Caduta di Costantinopoli 1976 (wie Anm. 4), I, S. 328–330; Tursun Beg 1978 (wie Anm. 7), fol. 50a-b.
 - 17 Kritobulos von Imbros 1986 (wie Anm. 8), S. 209.
 - 18 Ebd., S. 199.
 - 19 MÜLLER-WIENER 1977 (wie Anm. 1), S. 405ff., H. J. SAUERMOST und W.-C. VON DER MÜLBE, Istanbuler Moscheen. München 1981, S. 44.
 - 20 P. GILLES, The antiquities of Constantinople, übers. J. BALL und R. G. MUSTO, New York 1988, S. 173. Vgl. W. MÜLLER-WIENER, Spolienbenutzung in Istanbul, in: Beiträge zur Altertumskunde Kleinasiens. Festschrift für Kurt Bittel, ed. R. M. BOEHMER und H. HAUPTMANN, Mainz 1983, I, S. 369–382.

- 21 C. SMITH, Cyriacus of Ancona's seven drawings of Hagia Sophia, in: *The Art Bulletin* LXIX, 1987, S. 16–32.
- 22 H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988.
- 23 J. RABY, Cyriacus of Ancona and the Ottoman Sultan Mehmet II., in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43, 1980, S. 242–246.
- 24 Kritobulos von Imbros 1986 (wie Anm. 8), S. 198.
- 25 Tursun Beg 1978 (wie Anm. 7), fol. 56r; NECİPOĞLU 2005 (wie Anm. 1), S. 84. Die abschließende Sentenz heißt wörtlich übersetzt: „zeigt sich das Wunder der weißen Hand“. Das Wunder der weißen Hand gehört zur Erscheinung des brennenden Dornbuschs, bei der Moses (arab. Musa) von Gott erleuchtet wird. Davon berichten die Bibel (Exodus 3) und der Koran (20.12; 79.16). H. SPEYER, *Die biblischen Erzählungen im Koran*, Hildesheim 1961, S. 258f. Moses gilt im Koran (7. 156) als Vorläufer, Vorbild und Ankünder des Mohamed, und beide teilen den gleichen Glauben (43. 11). Cf. *Encyclopaedia of Islam*, s. v. „Musa“; frdl. Hinweis T. Heinzelmänn.
- 26 G.M. ANGIOLELLO, *Il sultano e il profeta. Memorie di uno schiavo vicentino divenuto tesoriere di Maometto II il Conquistatore*, ed. J. GUÉRIN DALLE MESE, Mailand 1985, S. 103.
- 27 GÜNTHER 2009 (wie Anm. 1), Kap. III 8.
- 28 Ogier Ghislain van Boesbeeck, *Legationis Turcicae epistolae quatuor*, ed. Z. VON MARTELS, Hilversum 1994, S. 60f.
- 29 P. della Valle, Brief vom 25. 10. 1614, ed. C. CARDINI, *La porta d'Oriente, Lettere di Pietro della Valle, Istanbul 1614*, Rom 2001, S. 78 u. nochmals S. 81f. Zitiert bei J. CONNORS, Borromini, Hagia Sophia, and S. Vitale, in: *Architectural Studies in memory of Richard Krautheimer*, ed. C. L. STRIKER, Mainz 1996, S. 43–48, besonders S. 45; NECİPOĞLU 2005 (wie Anm. 1), S. 92.
- 30 Die Rezeption der Fatih Camii in der Moschee eines Wesirs war später wohl deshalb möglich, weil Mehments Bau noch nicht beide Kalotten übernommen hatte, die an die große Kuppel der H. Sophia anschließen.
- 31 NECİPOĞLU 2005 (wie Anm. 1), S. 115–121.
- 32 Moscheen in der direkte Nachfolge von H. Sergios und Bakchos aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts: MÜLLER-WIENER 1977 (wie Anm. 1), S. 378ff., 392, 393, 403, 439, 447, 461f., 487. Hinzu kommen Moscheen, die die Disposition von H. Sergios und Bakchos mit anderen Dispositionen kombinieren.
- 33 „Sonvi le moschete, cioè chiese de' Saracini, le quali non hanno intagli nè dipinture, anzi sono dentro tutto bianche ed intonicate ed ingessate“ (1384). *Viaggi in Terrasanta*. L. Frescobaldi, S. Sigoli, ed. Cesare ANGELINI, Florenz 1944, S. 62, 64. Zur Süleymaniye im Unterschied zur H. Sophia: „non vi è molto marmo colorato, che la maggior parte è bianca“. Pietro della Valle, Brief vom 4.9.1615; CARDINI 2001 (wie Anm. 29), S. 256.

- 34 M. RESTLE, Bauplanung und Baugesinnung unter Mehmet II. Fâtih. Filarete in Konstantinopel, in: *Pantheon* 39, 1981, S. 361–367.
- 35 T. BUDDENSIEG, Criticism and praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance, in: *Classical Influences A. D. 500–1500*, 1971, S. 259–267.
- 36 Cod. Vat. Barb. lat. 4424, 28r; C. HUELSEN, Il libro di Giuliano da Sangallo, Leipzig 1910, S. 36–45; B. L. BROWN und D. E. KLEINER, Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 42, 1983, S. 321–335.
- 37 L. H. HEYDENREICH, Studien zur Architektur der Renaissance. Ausgewählte Aufsätze, München 1981, S. 1–13, besonders S. 7 (Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz); A. CALZONA, Mantova, città dell'Alberti. Il San Sebastiano. Tomba, tempio, cosmo, Parma 1979, S. 243, Dokument 106.
- 38 La Caduta di Costantinopoli 1976 (wie Anm. 4), I, S. 329. Tursun Beg 1978 (wie Anm. 7), S. 50.
- 39 U. VOGT-GÖKNIL, Türkische Moscheen, Zürich 1953, S. 40ff.
- 40 So z. B. für das Pantheon S. Serlio, Il terzo libro, nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia, Venedig 1540, S. 5; C. G. ALESCH, Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene, Göttingen, Toronto und Zürich 1987, S. 107ff.
- 41 Zu den Moscheen: „in forma di tempio che habbia del quadro e tondeggi, come il disegno S. Pietro in Roma di Michel'Angelo“; P. della Valle, Brief vom 25. 10. 1614, ed. CARDINI 2001 (wie Anm. 27), S. 78. Zitiert bei CONNORS 1996 (wie Anm. 29), S. 43–48, besonders S. 45; NECİPOĞLU 2005 (wie Anm. 1), S. 88.
- 42 G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, ed. G. MILANESI, Florenz 1878–1885, I, S. 226, 229.
- 43 Vgl. etwa A. Fulvio, Imperatorum et illustrium virorum ac mulierum vultus ex antiquis nomismatibus expressi, Rom 1517; U. NEDDERMEYER, Das Mittelalter in der deutschen Historiographie vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, Köln und Wien 1988.
- 44 Germania III 6. Ebenso ders., Epistola De ortu et auctoritate imperii Romani; G. COSTA, Le antichità germaniche nella cultura italiana da Machiavelli a Vico, Neapel 1977, S. 41, vgl. auch S. 32 (Brief an Kaiser Fried. III., 1446).
- 45 Berühmte Beispiele: Piero della Francescas Darstellungen des Konstantin und Pilatus im Freskenzyklus in Arezzo und in der „Geißelung Christi“. L. BORGIO, New questions for Piero's „Flagellation“, in: *Burlington Magazine* CXXI, 1979, S. 547–553; C. GINZBURG, Erkundungen über Piero. Berlin 1981, S. 168 f. Ginzburg knüpft daran unhaltbare politische Ideen. Zuvor ist bereits im Stundenbuch des Herzogs von Berry (1385–1416) der älteste der drei Könige mit dem Hut des byzantinischen Kaisers dargestellt. Europa und der Orient 1989 (wie Anm. 1), S. 166. Trotz aller Unterschiede scheint mir schon die zeremonielle Kopfbedeckung, die in Simone Martinis Fresken des Hl. Martin in

- Assisi über das mit Lorbeer bekränzte Haupt des Kaisers Valentian gehalten wird, an die fremdartigen Hüte der byzantinischen Kaiser anzuknüpfen.
- 46 R. WEISS, The medieval medallions of Constantine and Heraclius, in: *Numismatic Chronicle Ser. 7 III*, 1963, S. 129–144; Ders., *Le origini franco-bizantine della medaglia italiana del Rinascimento*, in: *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, Venedig 1966, S. 339–350.
- 47 H. W. VAN HELSDINGEN, Summaries of two lectures by Philippe de Champagne and Sébastien Bordon, held at the Paris Académie in 1668, in: *Simiolus XIV*, 1984, S. 177. Frdl. Hinweis Michael Waltz.
- 48 T. TANOULAS, Through the broken looking glass: the Acciaiuoli Palace in the Propylaea reflected in the Villa of Lorenzo il Magnifico at Poggio a Caiano, in: *Bollettino d'arte*, 6. Ser. 82, 1997, No. 100, S. 1–32.
- 49 E. W. BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Brüssel und Berchem 1960; Ders., *Cyriac of Ancona. Later Travels*, Cambridge (MA) und London 2003; Ders. und C. MITCHELL, *Cyriacus of Ancona's Journeys in the Propontis and the Northern Aegean 1444–1445*, Philadelphia (PA) 1976; B. ASHMOLE, *Cyriac of Ancona*, in: *Proceedings of the British Academy* 45, 1957, S. 25–41; G. PACI und S. SCONOCCHIA, *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'umanesimo*, Reggio Emilia 1998; C. Buondelmonti, *Description des îles de l'archipel grec*, ed. E. LEGRAND, Paris 1897, S. 241ff.; G. GEROLA, *Le vedute di Costantinopoli di Cristoforo Buondelmonti*, in: *Studi Bizantini e Neoellenici III*, 1931, S. 249–265; P. WILLIAMS LEHMANN, *Theodosius or Justinian? A Renaissance drawing of a Byzantine rider*, in: *The Art Bulletin* XLI, 1959, S. 40.
- 50 A. Traversari, *Hodoeporicon*, ed. V. TAMBURINI, Florenz 1985, S. 194ff.; ders., *Epistolarum*, ed. P. CANNETI, Florenz 1795, S. 420f. (Brief vom 12. XII. 1433 an N. Niccoli); D. Spreti, *De amplitudine, de vastatione et de instauratione urbis Ravennae*, Venedig 1489; Leandro Alberti, *Descrittione di tutta l'Italia*, Bologna 1550.
- 51 H. GÜNTHER, Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur, in: *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, ed. P. VON NAREDI-RAINER, *Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck N. F. 2*, Berlin 2001, S. 104–143; ders., *Begegnung mit dem Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus*, in: *Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. Kat. Ausst. München 1999/2000*, S. 149–170.
- 52 Bolzanio hielt sich ab 1475 mehrfach in der Levante auf. E. ZIBARTH, Ein griechischer Reisebericht, in: *Athenische Mitteilungen* XXIV, 1899, S. 72–88; L. BESCHI, *L'Anonimo Ambrosiano: Un itinerario in Grecia di Urbano Bolzanio*, in: *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti, Cl. scienze mor., stor., fil. Ser. 8, XXXIX*, 1984, S. 3–22; vgl. auch V. FANELLI, *Il Ginnasio greco di Leone X a Roma*, in: *Studi romani IX*, 1961, S. 375–388.

- 53 GÜNTHER 2001 (wie Anm. 51), S. 122ff.
- 54 C. Wren, Tracts on architecture, in: Volumes of the Wren Society XIX, 1942, S. 131f.
- 55 GÜNTHER 2001 (wie Anm. 51); ders. 1999/2000 (wie Anm. 51). Zur Verbindung Venedigs mit dem Orient generell cf. zuletzt: Bellini and the East 2005 (wie Anm. 1).
- 56 H. GÜNTHER, Geschichte einer Gründungsgeschichte. S. Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance, in: *Per assiduum studium*. Festschrift Ursula Nilgen, St. Ottilien 1997, S. 229–258.
- 57 GÜNTHER 2001 (wie Anm. 51), S. 135f.
- 58 GÜNTHER 1997 (wie Anm. 56); ders. 2001 (wie Anm. 51).
- 59 Stichserie der Weltwunder von Georg Balthasar Probst (Augsburg 1731–1801). Die Sieben Weltwunder. Wege der Wiedergewinnung aus sechs Jahrhunderten. Kat. Ausst. Stendal 2003, S. 93f.
- 60 Zur Planung und Baugeschichte der Peterskirche vgl. F. Graf WOLFF METTERNICH und C. THOENES, Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505–1514, Tübingen 1987; C.L. FROMMEL, San Pietro, in: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. 1994/95 (wie Anm. 1), S. 399–423.
- 61 Serlio 1540 (wie Anm. 40), fol. 39f.
- 62 H. GÜNTHER, Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche, in: *L' Eglise dans l' Architecture de la Renaissance*, ed. J. GUILLAUME, Paris 1995, S. 41–78.
- 63 G. MOMPEGLIO MONDINI, La tradizione intorno agli edifici romani di Milano dal sec. V al sec. XVIII, Mailand 1943, S. 20f., 71f., 77, 82, 85, 89, 93–96, 101–103, 108–110, 119f., 124, 131, 133f.; A. CALDERINI, La zona monumentale di S. Lorenzo in Milano, Mailand 1934, S. 95, 105.
- 64 S. dei Conti, *Le storie de' suoi tempi dal 1475 al 1510*. Rom 1883, S. 343f.; L. FROMMEL, Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16, 1976, S. 57–136, hier S. 124, Dok. 373; H. GÜNTHER, „Als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt“. Zeitgenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Maßstäbe, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 47, 1997, S. 165–210.
- 65 A. Guarna, Scimmia, ed. G. BATTISTI, übers. von E. BATTISTI, Rom 1970; F. PATETTA, La figura del Bramante e alcuni riflessi di vita romana dei suoi tempi nel „Scimi“ d'Andrea Guarna, in: *Atti della R. Accademia d'Italia. Memorie. Cl. scienze mor. e stor. Ser. 7, IV*, 1944, S. 165–202; GÜNTHER 1997 (wie Anm. 56).
- 66 Das berichtet Giulio Camillo: L. BOLZONI, L'idea dell'eloquenza. Un'orazione inedita di Giulio Camillo, in: *Rinascimento XXIII*, 1983, S. 149.
- 67 GÜNTHER 2001 (wie Anm. 51), S. 111.
- 68 Ebd., S. 135f.
- 69 D. Bossi, *Chronica Bossiana, gestorum, dictorumque, memorabilium, et temporum ac conditionum et mutationum humanarum, ab orbis initio usque ad ejus tempora*. Mailand

- 1492; M. L. GATTI PERER, *Milano ritrovato, ovvero il tempio della memoria*, in: dies. (Hg.): *Milano ritrovata: l'asse via Torino*, Mailand 1986, S. 31–99, hier S. 32, Anm. 17.
- 70 Ebd., S. 32, Anm. 18; A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, S. 765ff.
- 71 Giulianos Zeichnungen der H. Sophia gehören zum „Libro degli archi“ (2.–3. Faszikel des Cod. Barberini), den Huelsen in die neunziger Jahre d. 15. Jh. datiert. Trotzdem datiert sie HUELSEN 1910 (wie Anm. 36), S. 36, in die letzten Lebensjahre Giulianos (um 1510/15), weil der Grundriß der H. Sophia von Giulianos Sohn Francesco gezeichnet sei, der erst 1494 geboren wurde. Feste Anhaltspunkte für die Datierung des „Libro degli archi“ gibt es indessen nicht, und der Grundriß der H. Sophia könnte auch von der Hand Giulianos stammen. Sicher ist nur, daß er von Francesco bezeichnet wurde. Vgl. auch GÜNTHER 1988 (wie Anm. 22), S. 104–138.
- 72 G. F. Poggio Bracciolini, *De officio principis*. Rom 1504, fol. e 3r-v. Zu Poggio, einem Sohn des berühmten Humanisten gleichen Namens, cf. J. F. D'AMICO, *Renaissance humanism in papal Rome*, Baltimore und London 1983, S. 44.
- 73 P. della Valle, Brief vom 25. 10. 1614, ed. CARDINI 2001 (wie Anm. 27), S. 79.
- 74 B. Giustiniani, *De origine urbis Venetorum eorumque gestis libri*, in: *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*, ed. J. G. GRAEVIUS, V, 1 (1722), S. 185.
- 75 F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, ed. Venedig 1604, fol. 4v ff.
- 76 RABY 1982 (wie Anm. 1), S. 3–8; ders., *Pride and prejudice: Mehmet the Conqueror and the Italian portrait medal*, in: *Italian Medals. Studies in the History of Art* 21, 1987, S. 171–194. Dagegen: E. S. Piccolomini (Pius II.), *Opera omnia*, Basel 1551, S. 394.
- 77 E. W. BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens* (Coll. Latomus 43), Brüssel und Berchem 1960, S. 66 (Bericht des Iacopo de' Languschi in der Cronaca des Zorzo Dolfin).
- 78 RESTLE 1981 (wie Anm. 34); RABY 1982 (wie Anm. 1), S. 6f.; NECİPOĞLU 2005 (wie Anm. 1), S. 524 Anm. 68; R. QUADFLIEG, *Filaretos Ospedale Maggiore in Mailand. Zur Rezeption islamischen Hospitalwesens in der italienischen Frührenaissance*. Diss. Köln 1981; N. RUBINSTEIN, *Michelozzo and Niccolò Michelozzi in Chios 1466–67*, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, ed. C. H. CLOUGH, New York 1976, S. 216–228.
- 79 J. P. RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci*, London 1970, II, S. 215.
- 80 A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, ed. G. NENCIONI, Florenz 1998, S. 27, XX postilla 13.
- 81 J. P. RICHTER und C. PEDRETTI, *The literary works of Leonardo da Vinci*. Oxford 1977, II, S. 212ff., 282.
- 82 P. Giovio, *Commentario de le cose de' Turchi* (ed. 1532), Bologna 2006.
- 83 „Di modo, che si vede chiaramente, che sino le nationi straniere e barbare, per altro tempo incolte nello elleger i siti e dello edificare hanno preso a imitare gli antichi Greci e Romani e l'Italia sempre politica e civile“. V. Scamozzi, *Idea della architettura universale*, Venedig 1615, I. 2. 6, S. 118.