

KLEINE GEDÄCHTNISSTÜTZE ZUM VERHÄLTNIS DER BYZANTINISCHEN KIRCHE ZUR OSMANISCHEN MOSCHEE.

Die christliche Kirche ist ein Haus Gottes. Gott wird - ausser in den protestantischen Kirchen - als anwesend gedacht. In der katholischen Messe ist Christus durch die Hostie gegenwärtig. Die mittelalterlichen Kirchen, doch auch noch die Barockkirchen, verweisen darüber hinaus zeichenhaft auf das Transzendente, auf das Himmlische Jerusalem. Kaiser- und Bischofsdome, Kloster-, Stifts- und Gemeindecirchen haben sich herausgebildet. Ihre Formen unterlagen in Westeuropa weniger diesen verschiedenen Bedeutungen als vielmehr einer sich von Jahrhundert zu Jahrhundert dynamisch wandelnden stilistischen Entwicklung. Seit der Reformation unterliegen die Formen auch dem jeweiligen konfessionellen Bereich. Schon sehr früh hat die orthodoxe Kirche im osteuropäischen Raum, dort in vielen Ländern auch heute noch existent, eigene Formen gegenüber dem Westen entwickelt.

Die islamische Moschee ist kein Gotteshaus, sie ist Gebetsraum der Gläubigen. Nur die Freitagsmoschee ist auch Predigtraum. Im osmanischen Reich waren alle grösseren Moscheen geistiger Mittelpunkt einer mitunter äusserst umfangreichen Ansammlung von Gebäuden, die sozialen, pädagogischen und memorialen Zielen dienten. Diese "Külliyen" waren immer Stiftungen der politischen Elite: des Sultans, seiner Familie oder der höchsten Beamten am Sultanshof. Die Külliye des Sultans Süleyman des Prächtigen in Istanbul hatte etwas 800 Angestellte. Es gab Armenküchen, Spitäler, Bäder, Medresen (Koranschulen, häufig unseren Universitäten gleich zu setzen), Gästetrakte, Grabtürben des Stifters und seiner Familie und anderes mehr, immer integriert in grosse Parkflächen.

Der byzantinische, also der spätrömische Kirchenbau, hat in der von Kaiser Konstantin 330 bezogenen neuen Hauptstadt Konstantinopel in der in den 530er Jahren unter Justinian neu errichteten Krönungs- und Staatskirche der Aja Sofia - auch die Schreibweise Hagia Sofia findet sich häufig - ein unerhört eindrückliches Zeugnis frühbyzantinischer Selbstdarstellung gefunden, das in dieser Grösse 1000 Jahre lang nicht wieder erreicht wurde. Sie ist Höhepunkt und Endpunkt der römischen Architektur und zugleich machtvoller Beginn eines neuen, des byzantinischen Zeitalters, das nun seinen Schwerpunkt im Osten des römischen Reiches, im Orient hat, dem der Okzident noch für lange Zeit wirtschaftlich und kulturell nichts entgegen zu setzen hatte. Die wichtigsten Kennzeichen dieses alle bisherigen Massstäbe überbietenden Baus: eine zentrale Kuppel, durch zwei Halbkuppeln abgestützt, so dass sich eine Längsrichtung des Raumes ergibt. Die beiden Längsseiten besitzen Seitenschiffe mit darüber liegenden Galerien. Ein Narthex liegt vor der Eingangsfront.

Die osmanische Eroberung Konstantinopels 1453 zeitigte starke Veränderungen im Inneren, da die neuen Herrscher die Kirche sofort in die Freitagsmoschee des neuen Istanbul verwandelten. In ihrem ursprünglichen Zustand, soweit er sich heute rekonstruieren lässt, zeigte die Aja Sofia bereits alle Merkmale, die die Kirchen des orthodoxen Ritus auch weiterhin kennzeichneten. Ziel des Bauherrn und seines Architekten war es, den Besucher in eine alltagsferne, dem Transzendenten offene Stimmung zu versetzen. Das war auch die Absicht der westlichen Kirchenbauten. Der grosse Suger, Abt des Klosters St. Denis bei Paris, schreibt in seinen zwei überlieferten Schriften zum Neubau des Chores seiner Abteikirche - 1144 geweiht - von dem anagogischen Weg, dem Weg von den irdischen Gedanken hin zu den himmlischen, den der Gläubige beim Betreten seiner Kirche durchleben soll. Die architektonischen Mittel indes waren in Ost und West recht verschieden. Das Konstruktive, in westlichen mittelalterlichen Kirchen sichtbar in den massiven Pfeilern, wird in der Aja Sofia so weit als möglich versteckt, in die Wände verlegt, optisch negiert. Stütze und Last sollen möglichst wenig sichtbar sein. Das Malerische: Hell-Dunkelwirkungen, verschleiern die Raumbegrenzungen, die Härte der Bauglieder wird durch sorgfältige Lichtführung, durch ein möglichst weiches Licht gemildert. Mosaiken - heute nur noch in Resten vorhanden - bedeckten weite Teile des Mauerwerks. In der Aja Sofia bestanden sie ausschliesslich aus Glasflüssen, die, leicht schräg in den Mörtel gedrückt, das Licht besser reflektierten und so die Raumbegrenzungen entmaterialisierten. Von einem grottenartiger Raumeindruck wurde gesprochen. In der venezianischen Staatskirche San Marco ist dieser Eindruck heute am besten zu erleben, auch wenn San Marco typologisch nicht der Aja Sofia folgt, sondern der von den Osmanen zerstörten Apostelkirche in Konstantinopel-Istanbul.

Die Architektur der Aja Sofia hatte zwar typologisch keinen Vorläufer, kulturpolitisch ist sie indessen durchaus fest verankert. Der Bauherr Justinian bezog sich auf den salomonischen Tempel, wie er im Alten Testament beschrieben wird. Die Masszahlen 60: 20:30 Ellen finden sich in Justinians Bau wieder als 300:100:150 byzantinische Fuss. Wie auch andere Beispiele der Architekturgeschichte zeigen, ging es beim Zitieren, beim Bezugnehmen auf einen besonders ausgezeichneten Bau, nicht um die Wiederholung der absoluten Masse, sondern nur um die Proportionen der Masszahlen. Der - wohl legendäre - Ausruf des Kaisers beim ersten Anblick seiner neuen Kirche: Salomo, ich habe Dich übertroffen, spielt auf diesen Bezug an.

Das Zitieren, das Bezugnehmen eines Bauherrn auf einen älteren Bau von grosser geistesgeschichtlicher Bedeutung ist in der mittelalterlichen Baukunst häufig nachzuweisen. Wenige Kennzeichen, auch nur einige Versatzstücke genügten, um sich als Bauherr in eine als vorbildhaft empfundene Traditionslinie einzubinden. Die Pfalzkapelle Karls des Grossen in seiner Pfalz Aachen zitiert die Kirche San Vitale in Ravenna, die, zeitgleich wie die Aja Sofia, also auch ein Bau Justinians, Karl in die Tradition der römisch-byzantinischen Kaiser setzt, als neuen römischen Kaiser ausweist, was natürlich mit dem Selbstverständnis der in Konstantinopel sitzenden Kaiser kollidieren musste. Die Übernahme der Architektur von San Vitale in Aachen ist weitgehend wörtlich, ein seltener Fall, aber die subtile Lichtführung zum Zweck malerischer Hell-Dunkelwirkungen, wie sie die byzantinischen Architekten von San Vitale beherrschten, konnten die fränkischen Baumeister nicht verstehen, nicht nachvollziehen.

Den deutschen Kaisern des Heiligen Römischen Reiches, etwa Otto I., der in seinen neu eroberten östlichen Gebieten ein Erzbistum gründen wollte, genügten für seinen Dom in Magdeburg wenige Spolien, aus Italien herbeigeschafft, um sich als Nachfolger der römischen Kaiser zu legitimieren

Im ganzen byzantinischen Raum hatte sich anschliessend an den Typ der Kuppelkirche, die ihre Wurzeln noch deutlich im christlichen Westen hatte, in mittelbyzantinischer Zeit die Kreuzkuppelkirche entwickelt, ein vielgliedriges Gebilde, das bei allerlei Variationen bindend für den orthodoxen Kirchenbau geblieben ist. Der Raum ist unterteilt in zum Teil sehr kleine Raumkompartimente, jeweils mit einer Kuppel bekrönt. Doch findet sich auch das alte römische, im Westen die ganzen romanischen Jahrhunderte beherrschende Kreuzgratgewölbe. Die orthodoxen Kreuzkuppelkirchen wirken oft höhlenhaft, kompliziert im Aufbau, unübersichtlich, partiell recht dunkel, darin, aber auch nur darin dem karolingischem und romanischen Kirchenbau verwandt, in jedem Fall aber von der Ästhetik osmanischer Moscheen meilenweit entfernt. Orthodoxe Klöster sind im allgemeinen nicht sehr gross, ihre Kirchen entsprechend bescheiden in ihren Ausmassen.

Für die Klosteranlagen der kaiserlichen Stadt mag das alles allerdings nicht in gleichem Mass gegolten haben. Mehrere byzantinische Klosterkirchen haben sich, umgewandelt in Moscheen, in Istanbul, Hauptstadt zweier Weltreiche, erhalten. Als die vielleicht bedeutendsten von ihnen möchte man das Pantokrator Kloster, das Chora- und das Pammakaristoskloster nennen. Die beiden letzteren werden oft besucht, denn trotz ihrer Islamisierung haben sich in ihnen hochbedeutende Fresken und Mosaiken aus spätbyzantinischer Zeit erhalten, was den türkischen Staat veranlasst hat, sie zu Museen zu erklären. Die Architektur dieser und anderer byzantinischer Klosterkirchen ist nicht leicht zu beurteilen. Die erwähnten Kirchen verwirren durch Asymetrien im Grundriss. Man baute Neues neben das Alte, ohne an ein neues Ganzes zu denken. Ein überlegener Gesamtzusammenhang ist kaum je auszumachen. Überwiegend aus mittelbyzantinischer Zeit stammend, (der Zeit nach Überwindung des Ikonoklasmus, der grossen religiösen und politischen Krise des "Bilderstreits", ausgehend von der Frage, ob das religiöse Bild verehrt werden dürfe oder Idolatrie bedeute), sind die meisten dieser Kirchen in spätbyzantinischer Zeit, (dem Zeitraum nach dem Ende des "lateinischen" Kaiserreichs, als für etwa 60 Jahre westliche Kreuzfahrer unter Führung Venedigs den Staat und seine Hauptstadt in Besitz genommen hatten), von der nun wieder in Konstantinopel regierenden Kaiserdynastie der Palaiologen umgebaut, erweitert, oft mit zusätzlichen Kirchenräumen oder Kapellen ergänzt worden. Auch die islamischen Jahrhunderte haben manches an ihnen verändert, zur Renovierung oder Anpassung an die neue Religion. Vor

allem haben die von jeher bilderfeindlichen Muslime die Mosaiken und Fresken im allgemeinen entfernt oder überdeckt.

Das Pantokrator Kloster ist seit langem geschlossen. 2011 war von Renovierungsarbeiten nichts zu sehen. Wie später die Sultane versuchten auch die byzantinischen Kaiser, im Interesse einer grandiosen Stadtsilhouette prominente Bauten auf Hügel zu setzen. Das lässt sich heute noch an diesem Klosterkomplex ablesen. Der Gedanke, bedeutende, durch kaiserliche Schenkungen reich gewordene Klöster zu sozialen Zentren zu machen, die über ein Krankenhaus, Altenheim, Asyl, Armenküche und weitere soziale Einrichtungen verfügten, war also schon vorhanden, als die Osmanen die Stadt eroberten. Der Baukomplex der Pantokrator Kirche selbst besteht aus drei etwas unregelmässig nebeneinander liegenden Einzelräumen. Der Südbau, der grösste Kreuzkuppelraum der Stadt, muss atemberaubend gewirkt haben. "Die Boden-, Wand- und Wölbungsflächen fanden sich aufgelöst im Glanz von kostbaren Steinen, farbigem Glas und Mosaik". (J. Odenthal). Der Mittelbau war kaiserliches Heroon, Grabbau, aus komnenischer Zeit, aus den 100 letzten Jahren bis zur schon erwähnten Eroberung der Stadt durch die Kreuzfahrer und Venedig 1204, einem Ereignis, das die Stadt viel schlimmer getroffen hat als die osmanische Eroberung 250 Jahre später.

Die Choraklosterkirche ist, wie schon erwähnt, wegen ihres kostbaren Inhalts an Fresken und Mosaiken aus spätbyzantinischer Zeit, der Zeit der Palaiologenkaiser, heute Museum wie die Aja Sofia, dem islamischen Kult entzogen. Die kostbare Ausstattung aus den Jahren um 1320 verdankt sie dem grossen Humanisten und Politiker Theodoros Metochites. Baulich verwirren auch hier ihre Asymetrien. Im Gegensatz zu den meisten Kirchen der Stadt war sie, ist sie keine Kreuzkuppelkirche sondern eine einschiffige Kreuzkuppelbasilika.

Das Pammakaristoskloster, teils mittel-, teils spätbyzantinisch, besitzt in dem sogenannten Parekklesion, einem Annex aus den Jahren nach 1300, als Grabkirche für einen bedeutenden Heerführer errichtet, einen Raum, der seiner Bedeutung halber ebenfalls heute Museum ist. " Im Naos erschliesst sich dem Eintretenden einer der vollständigsten Räume byzantinischer Kunst in seiner perfekten Koordination von architektonischer Form, Bildprogramm und Bauschmuck". (J. Odenthal)

Entzückend in ihrer miniaturhaften Erscheinung wirkt die winzige Kilise-Moschee, eine Kreuzkuppelkirche des 11. Jahrhunderts, deren Bestimmung nicht mehr bekannt ist. Auch sie zeigt spätbyzantinische, also aus der Zeit der letzten Kaiserdynastie, den Palaiologen stammende Anbauten: einen zweigeschossigen Narthex, der das Kirchlein auf drei Seiten ummantelt. Wenige gute Mosaiken haben sich dort ebenso erhalten wie einige Spolien: spätantike Säulen, kenntlich an ihren Kapitellformen.

(Es ist berührend, diesen Raum zu erleben. Kein Tourist verirrt sich hier her. Nicht einmal die fünf täglichen Gebetszeiten finden statt. Völlige Ruhe herrscht in dem kleinen, nach byzantinischem Schema kompliziert gestalteten Raum, wohlthuend in der so betriebsamen Stadt. Ein schwarzgekleideter Student hockt in einer Nische, um nach einem freundlichen Kopfnicken sich wieder in seinen Koran auf den Knien zu vertiefen. Überhaupt gehört es zu den Überraschungen der guten Art, in den Istanbuler Moscheen zu erleben, wie erfreut, ja herzlich die Männer und - gesondert - die Frauen nach einer der Gebetszeiten uns, den westlichen Besuchern, entgegenkommen, uns die Hände schütteln und auf die Schönheiten ihrer Moschee aufmerksam machen. Freude und Stolz, dass Fremde sich für ihre Kultur und ihre Kultstätten interessieren, das haben wir immer wieder erlebt).

Der Raumeindruck, den die islamische Moschee, in unserem Fall die osmanische, intendiert, ist ein gänzlich anderer, in mancher Beziehung ein geradezu gegenteiliger zur byzantinisch-orthodoxen Kirche. Lediglich die Verwendung des uralten östlichen Motivs der Kuppel in den Kulträumen verbindet beide Kulturen miteinander. Der osmanische Gebetsraum zeigt immer den Willen zum Einheitsraum, der seinen Höhepunkt, sein geistiges und optisches Zentrum, in der Kuppelzone hat, die den Gebetsraum völlig beherrscht, oft monumentale Form annimmt. Der Mihrab, die Gebetszone, nach Mekka weisend, tritt nur selten konstruktiv in Erscheinung, meist ist er nur durch die die Architektur begleitenden Künste, durch Malerei oder Fliesen, ausgezeichnet. Die Gliederungselemente der Architektur werden betont herausgestellt, sind einsichtig, die geometrische

Konstruktion wird vorgezeigt, sie ist von letzter Einfachheit, rigide, für jedermann beim Eintritt sofort erfassbar. Logik, Geometrie wird zum Ereignis, viel Fensterfläche erzeugt helles, gleichmässiges Licht, das Schattenzonen nicht duldet, kristalline Klarheit, Leichtigkeit, Transparenz, zugleich ein kraftvoller Zug zur Höhe herrscht in der osmanischen Moschee. Das Erleben eines möglichst entgrenzten Raums, der den Besucher auf den anagogischen Weg, ihn zum Überzeitlichen, zum Transzendenten führen soll, wie es die byzantinischen Kirchen intendieren, findet nicht statt. Ein beglückendes Gefühl heiterer Ruhe und Gelassenheit empfängt den Eintretenden. Teppiche laden zum bequemen Sitzen ein, zum Betrachten, oder, nun doch, aber in ganz anderer Weise als in christlichen Kirchen, zum Meditieren, losgelöst vom lauten Alltag draussen, lädt ihn ein zum Besinnen, zum Nachdenken.

Als der osmanische Sultan Mehmet II. Fatih, der Eroberer Konstantinopels, die Aja Sofia, die Kirche, die wie kein anderes Bauwerk der Stadt mit der Herrscherideologie Konstantinopels verbunden war, in die erste Moschee seiner neuen Hauptstadt umwandelt, setzt er damit ein Siegeszeichen, dokumentiert das Ende des Jahrtausende währenden römischen Weltreichs. Doch zugleich sieht er sich nun in der Tradition dieses Reiches, er setzt in seiner Person die Abfolge der römischen Kaiser fort. Die Herrschaftsarchitektur seiner Vorgänger, der römisch-byzantinischen Kaiser, symbolisiert, dokumentiert seinen Anspruch auf ihre Nachfolge. Ihre repräsentativen Bauwerke muss er erhalten, ihre Formensprache übernehmen als Zeichen dieses Anspruchs. So wird es zur Notwendigkeit, dass jeder neue Sultan, zur grosszügigen Stiftung einer Külliye von Standes wegen verpflichtet, die Architektur der vormals wichtigsten religiösen und politischen Stätte, der Aja Sofia, in seiner Stiftungsmoschee zitiert, eine sichtbare Beziehung zu ihr herstellen muss. Das Zitieren, Variieren, Paraphrasieren der Grundstruktur der Architektur der Aja Sofia war das in der Geschichte immer wieder anzutreffende Bestreben von Usurpatoren, sich für alle sichtbar als Nachfolger des Besiegten darzustellen, die glorreiche Vergangenheit des eroberten Reiches zur seinigen zu machen.

Dieses ungeschriebene Gesetz galt für die Sultane allein, denn nur sie durften sich in die Nachfolge der römischen Kaiser einreihen. Stiftungen von Familienangehörigen oder von hohen Beamten mussten sich anderer architektonischer Formen bedienen. Ein Formenrepertoire für den Moscheebau war schon seit langer Zeit vorhanden. Die Rum-Seldschuken, die Vorgänger der osmanischen Türken in der Herrschaft über Kleinasien, hatten ihnen in den Städten Kleasiens genügend grossartige Bauten hinterlassen, auf denen die neuen Bewohner aufbauen konnten. Die Urzelle des mittelasiatischen Moscheebaus, der durch Trompen oder Pendentifs überkuppelte Kubus, wurde noch im 16. Jahrhundert und darüber hinaus immer wieder verwendet, variiert, diente als Ausgangspunkt für kompliziertere Formen, wie sie etwa in Bursa und Edirne, den vormaligen osmanischen Residenzen, nach der Eroberung Konstantinopels auch dort noch, als "Bursa-Typ" oder "T-Typ" zu finden sind. Auch die traditionelle, ursprünglich arabische Pfeilerbasilika ist in Bursa und Edirne immer noch wiederholt worden.

Die Moschee der ersten osmanischen Külliye, der Stiftung des Eroberers Mehmet, ist später umgebaut worden, ist also wenig aussagekräftig. Ihre Grösse war in der osmanischen Architektur bis dahin unerreicht. Sicher hat die Konkurrenz zur Aja Sofia dabei eine Rolle gespielt. Aber gesichert scheint, dass die Grundstruktur der justinianischen Kirche, wie schon erwähnt eine von zwei Halbkuppeln abgefängene Hauptkuppel mit Seitenschiffen und darüber liegenden Galerien zum Abstützen der Längsseiten, in der Moschee Mehmet Fatih's nicht wiederholt wurde: es gab nur eine Halbkuppel als Gegengewicht zu Last und Schub der Hauptkuppel. (Manche Autoren glauben nicht, dass die Halbkuppeln die statische Funktion des Last- und Schubabtragens erfüllen können, Statik ist ein schwieriges Gebiet). Acht Koranschulen mit 600 Studenten bildeten in der Külliye Mehmeds II. die wichtigste Universität des Reiches.

Gut erhalten hat sich die Moschee der Külliye des Sultans Beyazit II., des Nachfolgers von Mehmet Fatih, um 1500 erbaut. Der Bauherr muss die Aja Sofia zitieren, folglich lässt er zwei Halbkuppeln die Mittelkuppel flankieren, aber er negiert die Längsrichtung des Vorbilds, lässt einen traditionellen Kubus die Kuppelarchitektur tragen. Ein einfaches Quadrat bildet also den Grundriss. Fest, sicher, stämmig wirkt das Innere.

Unter Sultan Süleyman dem Prächtigen, er regierte von 1520 bis 66, erreichte das osmanische Reich politisch, militärisch und kulturell seinen Höhepunkt. Süleyman - Zufall oder Fügung - hatte das grosse Glück, das grösste Genie unter den osmanischen Architekten an seiner Seite zu haben: Kodscha Sinan, Sinan den Grossen, der über die "Knabenlese", also als Janitschare, über das Militär zu seinem Beruf gefunden hatte. Etwa 1490 geboren lebte er bis 1588. Aus seinem Baubüro stammen gegen 600 Entwürfe für Bauten aller Art, darunter etwa 100 Moscheen. In seinem langen Leben diente er drei Sultanen. Von der imperialen Grösse der Külliye Süleymans war schon die Rede. Die Moschee, 1550 errichtet, orientiert sich recht eng an der Aja Sofia, sie ist in ihren Ausmassen auch nur wenig kleiner als diese, dem Anspruch eines Herrschers über ein Weltreich entsprechend. Die Galerien über den Seitenschiffen verschwinden, eine Vielzahl kleiner Kuppeln überwölbt die Seitenbereiche. Doch viel entscheidender für die Selbständigkeit des Baumeisters gegenüber dem Vorbild ist der Inneneindruck. Wo die Lichtführung der Sofia den unteren, den menschlichen Bereich, in ein Dämmerlicht hüllt, um die strahlende Helligkeit in dem Fensterring am Fuss der Hauptkuppel um so besser zur Geltung zu bringen, löst sich Sinan völlig von diesem Modell. Seine Lichtführung, in jeder guten Architektur eines der wichtigsten Parameter, ist osmanisch, nicht byzantinisch. "Auf Fussbodenhöhe beginnt die Durchfensterung, die den Raum vom Boden bis zur Kuppel gleichmässig belichtet. Kein Fliessen und kein Verschleifen, kein Schweben der Kuppel wie in der Hagia Sofia, sondern eine ruhende Spannung des Innenraums" (J. Odenthal).

Stiftungen der Sultansfamilie hatten sich, wir sprachen schon davon, an den traditionellen überkuppelten Kubus zu halten. In der Sehzade-Moschee, Sinans erstem Grossbau, 1543 errichtet, dem frühverstorbenen Lieblingssohn Süleimans gewidmet, wird die Hauptkuppel auf allen vier Seiten von Halbkuppeln abgefangen. Die Lastabtragung wird, wie erwähnt, wahrscheinlich nur optisch durch die Halbkuppeln geleistet. Dafür sprechen am Aussenbau die kuppelbekrönten massiven Wandpfeiler. Ein rigid-rationales Raster liegt sowohl dem Bau als dem gleich grossen Quadrat des Vorhofs, der allen osmanischen Moscheen vorgelagert ist, zugrunde. Die osmanische Tendenz zum Einheitsraum ist auch hier deutlich zu spüren. Sinan versteht es, die immer zum osmanischen Gebetssaal gehörenden Minarette organisch in den Komplex einzubinden. Ernst Egli sagt zum Ausdrucksgehalt des Bauwerks: "Aussen ernstes Schweigen und strenge Geschlossenheit, dem toten Prinzen entsprechend, im Inneren versöhnliche Überwindung alles Lastenden".

Erwähnen wir von den Familienstiftungen noch Sinans Mirimah-Moschee von 1555, Auftrag einer Prinzessin. Gegenüber der Prinzen-Moschee zeigt sich ein bedeutender Fortschritt in der Beherrschung der Statik. Zur Lastabtragung benötigt der Architekt nur noch Eckpfeiler, die innen nicht sichtbar sind, in die Wand verlegt sind. Vorder- und Hinterwand sind völlig stützenlos. Die starke Durchfensterung, auch sie verrät eine überlegene Handhabung der Statik, bewirkt in der Aussen- wie der Innenansicht eine geradezu filigrane Struktur. Nach Odenthal ist dieser Bau die abschliessende Lösung des seit frühester osmanischer Zeit genutzten Einkuppelraums. Egli macht aufmerksam auf die Verwendung von Iranesken, nicht Arabesken in den Malereien. Er notiert: "Das Innere wirkt frühlingshaft, ist Ausdruck eines Hochzeitszelts". Sinan baut immer der Stifterpersönlichkeit entsprechend. Eine Qualität, die mir in der europäischen Baukunst nirgends begegnet ist.

Die Grossen des Reichs, die nicht zur Sultansfamilie gehörten, waren, wie schon gesagt, gehalten, für die Moschee ihrer Stiftung einen anderen Bautyp zu nutzen: 1560 erfand Sinan für den Grossvesier Rüstem Pascha, dem Süleiman seine Tochter Mirimah zur Frau gegeben hatte, einen Gebetssaal, der wohl für jeden Besucher für immer unvergesslichen bleiben wird. Kein Monumentalbau, das kam für einen Beamten nicht in Frage. Dafür bezaubert der Raum durch eine verschwenderische Fliesenverkleidung, die schon aussen an der Portalwand beginnt und das Innere völlig überzieht, vergleichbar nur mit Sinans Sokollu Mehmet Pascha-Moschee, der zweiten nie genug zu preisenden Beamtenstiftung aus den Händen Sinans. Die dortige Fliesenausstattung bedeckt allerdings nicht die gesamte Wandfläche, sondern nur die Wand mit der Gebetsnische, dem Mihrab, betont also die Struktur der religiösen Bedeutung. Deren Fliesenausstattung gilt als das herausragende Meisterwerk der Iznik-Keramik überhaupt.

Die osmanischen Fliesen, kachelartig quadratisch oder rechteckig geschnittene, unter durchsichtiger Glasur mit meist floralen Motiven bemalte Platten, unterscheiden sich stark von den Schmuckfeldern der seldschukischen

Herrscher, den Verwandten und Vorgängern der Osmanen in Kleinasien und dem Nahen Osten. Diese waren kleinteilig mosaikhaft in ihrer Form. In Istanbul haben sich einige wenige Beispiele dafür aus der frühesten osmanischen Zeit erhalten. Die wichtigsten Fliesen-Manufakturen befanden sich in Iznik, dem antiken Nicaea. Die bedeutendsten, besten Arbeiten aus Iznik gingen in die Hauptstadt. Sie finden sich nicht nur in Moscheen, auch einige Räume im Top Kape-Saray, vor allem im dortigen Harem, zeigen die Iznik-Ware auf ihrem künstlerischen Höhepunkt. Die Blaue Moschee dokumentiert in merkwürdigem Gegensatz zu ihrer Berühmtheit bereits den Verfall der Iznik-Produktion, die zur Massenware herabsinkt.

Die Rüstem Pascha-Moschee ist ein Quersaal, das quadratische Mittelfeld unter der Kuppel wird durch Seitenschiffe erweitert, das Mittelfeld durch vier Eckhalbkuppeln in ein Oktogon verwandelt. Sinan erreicht mit dieser Konstruktion eine wesentlich grössere Höhe für den Kuppelaufsatz als es Pendentifs, also sphärische Dreiecke, ermöglichen würden, die in der byzantinischen Architektur, seit der Renaissance dann in ganz Europa ausschliesslich zum Einsatz kamen, um über einem Quadrat eine Kuppelauflage zu bilden. Typologisch wird in Sinans letztem Meisterstück, der Selimiye in Edirne, die Grundstruktur der Rüstem Pascha-Moschee wiederkehren. Ernst Egli sieht in diesem wesentlich kleineren Bau in Istanbul "eine Phase der Verinnerlichung im Geiste des Sufismus". Der Sufismus war - und ist - eine mystische Bewegung, ein Orden, der im Iran in 12. Jahrhundert so grosse Geister hervorgebracht hatte wie den Dichter, Mathematiker, Astronomen und Philosophen Omar Khayam oder den grossen Theologen Celaleddin Rumi.

Der gebürtige Bosnier Sokullu Mehmet Pascha war eine der grössten Persönlichkeiten des osmanischen Reiches. Seine eben schon erwähnte Moschee, 1571 fertig gestellt, gilt als Höhepunkt der Wesir-Stiftungen. Sinans Beherrschung der Statik erreicht hier einen weiteren Höhepunkt. Es gibt keine sichtbaren Stützen mehr. Der Kuppelraum, über dem Sinan sein Lieblingsmotiv entwickelt, das Sechseck als Kuppelauflager, wird durch zwei seitliche Halbkuppeln zum Quersaal geweitet. Der beschränkte und stark abschüssige Bauplatz führte Sinan zu einem Projekt - Not macht erfinderisch - , in dem Johannes Odenthal trotz oder wegen der besonderen Schwierigkeit den vielleicht harmonischsten Baukomplex Sinans sieht. Ernst Egli spricht von einer "Rückkehr zur Bejahung der Welt", und setzt den Bau in Beziehung zu Sinans Schwanengesang, der nur wenige Jahre später vollendeten monumentalen Selim-Moschee in Edirne, die allgemein als Hauptwerk, als Meisterstück des 80jährigen Architekten gesehen wird.

Selim II. war Sohn und Nachfolger Süleymans. Seine Külliye mit ihrer Moschee liess er, wie gesagt, in Edirne errichten. Wenige Monate vor Selims Tod konnte sie 1574 eingeweiht werden. Es ist nicht bekannt, warum der Sultan Edirne als Standort wählte. Doch gibt es immerhin einige Anhaltspunkte dafür. Städteplanerische Überlegungen hatten beim Bau der Sultansmoscheen immer eine entscheidende Rolle gespielt. Sie wurden, wenn immer möglich, auf einem der sieben Hügel errichtet, die die Landzunge zwischen goldenem Horn und Marmarameer kennzeichnen. Ihre Kuppeln und Minarette sollten die "Skyline" der Residenz bestimmen. Der Architekt Le Corbusier hielt Istanbul aus diesem Grund für die schönste Stadtanlage der Welt. Moderne Hochhäuser beginnen heute, diesen einzigartigen Anblick zu verunklären. Selim fand aber keinen geeigneten Hügel mehr in seiner Residenz. Überdies hielt er sich oft in dem 230 Kilometer westlich von Istanbul gelegenen Edirne auf, das er sehr liebte. Und vergessen wir nicht, dass Edirne die letzte Hauptstadt der Türken vor der Eroberung von Konstantinopel gewesen war. Zudem war der imperialistische Drang des grossen Reiches noch lange nicht gebrochen. Er richtete sich nach Westen. Bekanntlich musste Wien, das strategische Einfallstor nach Mitteleuropa, zweimal, 1527 und 1683, eine lange Belagerung durch das türkische Heer ertragen, bei dem die Kaiserstadt, und damit Mitteleuropa, nur knapp der Eroberung entging.

Sinan zitiert in der Sultan Selim-Moschee in Edirne nicht mehr die Aja Sofia. Die Typologie der Bauformen war offenbar nicht mehr vordringlich. Statt dessen greift er, wie dort erwähnt, aber nun in monumentalster Form, auf seinen Rüstem Pascha-Bau zurück: über Eckhalbkuppeln und acht Binnenpfeiler gelangt er zu einem Oktogon als Kuppelauflage, die Seitenschiffe erweitern den Raum zum Querrechteck. Hat die Kuppel mit 31,3 Metern - es ist die grösste osmanische Kuppel überhaupt - auch nahezu den gleichen Durchmesser wie die Aja Sofia, so sind die Masse beider Bauten, und damit die optische Wirkung, aufgrund ihrer völlig unterschiedlichen

Typologie doch ganz andere. Die damals 1000jährige Aja Sofia hat die Grundrissmasse - ohne Apsis gemessen - 140 x 74 m, die Kuppelhöhe beträgt 56 m. Sinans Bau hat einen Innenraum von 60 x 44m, die Kuppelhöhe beträgt 43m. Vier schlanke Minarette, mit 83 Metern die höchsten islamischen Gebetstürme, sind eng an die Moschee herangerückt und steigern den triumphalen Eindruck dieses Baus. Odenthal urteilt über die Selimiye: "Der Innenraum ist der Höhepunkt osmanischer Architektur, das resümierende Meisterwerk einer 40jährigen Bautätigkeit Sinans sowie die vollkommene Befreiung des zentralen Kuppelraums. Wie die Hagia Sofia ist die Moschee Selims II. die architektonische Umsetzung einer kosmischen Vorstellung im alles beherrschenden Kuppelsaal, zugleich aber, und im Gegensatz dazu, Ausdruck materieller Wirklichkeit. Während in der Hagia Sofia die Erfahrung der Transzendenz die Raumschale auflöst, bleibt in der Selimiye der Raumkörper als bestimmendes Moment erhalten. Die Hagia Sofia weist in den Mosaiken über sich hinaus, die Selimiye, als abstrakter Raumkörper, ist vollkommene Gegenwart. Die Dynamik der byzantinischen Architektur kommt im Oktogon der Selimiye zur gespannten Ruhe." Egli ergänzt: "So wurde diese Moschee zu einem Preisgesang des greisen Meisters an das Seiende und wohl auch zu einem stolzen Dank an die Welt, die zu gestalten er selbst glücklich berufen war."

Es sei daran erinnert, dass griechisches Wissen und Denken, überhaupt das gesamte antike kulturelle Erbe, in den islamisierten Ländern im Mittelalter einen viel breiteren Raum einnahm als in Europa. Die symbolische Bedeutung vom Kreis als Hinweis auf das Göttliche, Himmlische, Vollkommene, das Quadrat als Hinweis auf das Irdische, Menschliche, und die Verbindung beider Welten im Achteck, im Zwischenbereich von Himmlischem und Irdischen, als Sehnsucht nach dem Vollkommenen in etwa deutbar, ist, fassend auf den griechischen Vorstellungen, nicht nur in unserer abendländischen Welt, sondern auch in den islamisierten Ländern, ja, vielleicht vermittelt über die Seidenstrasse, auch in China heimisch geworden. Die einfachen geometrischen Schritte, aus einem im Kreis eingeschriebenen Quadrat durch Drehung um 45° Achteck und Achteck zu konstruieren, waren sicherlich überall bekannt. Aber wie Heinz Götze in seiner Arbeit über das Castel del Monte Kaiser Friedrichs II. in Apulien herausgearbeitet hat, haben diese symbolischen Bezüge in der islamischen Architektur und im islamischen Kunsthandwerk einen ganz singulären Niederschlag gefunden.

Der typologisch völlig einmalige Bau Friedrichs II. benutzt das Achteck in mehreren aufeinander bezogenen Beziehungen, die mathematisch exakt fassbar sind. In der numerischen Mathematik bedeutet der Begriff Iteration (iteratio (lat.) = Wiederholung) numerisch genau fassbare Wiederholungen. Ebenfalls mathematisch fassbar ist das Fraktal (frangere (lat.) = zerbrechen). Im Zusammenhang mit geometrischen Mustern bedeutet dieser Begriff ein Objekt, das aus mehreren verkleinerten Kopien seiner selbst besteht. Mit völliger mathematischer Genauigkeit ist der Grundriss des Castel del Monte nach Götze "ein Fraktal mit Iteration". Solche komplizierten Überlegungen im Zusammenhang mit der Baukunst waren im von der Gotik bestimmten Abendland des 13. Jahrhunderts undenkbar. Die gotischen Baumeister hatten nach heutiger Meinung nur recht begrenzte Kenntnisse der Geometrie. Das Castel del Monte zeigt zisterzienserisch-gotische Bautechnik - der Kaiser war ein Freund der Zisterzienser - aber der Grundriss ist nur aus der islamischen Kultur der Zeit heraus zu verstehen, er übertrifft in seiner streng mathematischen Konzeption die im Abendland verbreitete Verwendung der Achtzahl in einzelnen Bauten, Kirchen, vor allem in Taufkirchen, bei weitem. Bekanntlich sprach Friedrich II. ausser lateinisch und griechisch auch fließend arabisch, und sein Weltbild war tief in der arabisch-islamischen Kultur verwurzelt. Erinnern wir uns, dass Süditalien und Sizilien 200 Jahre lang in arabischem Besitz waren.

Exakt das gleiche Grundkonzept, das dem Castel del Monte zugrunde liegt: ein mathematisch genau fassbares Fraktal mit Iteration, (das sich theoretisch bis ins Unendliche fortsetzen liesse, auch dieser Aspekt hat seinen symbolischen Hintergrund, steht für die Unendlichkeit Gottes), findet sich in den islamischen dekorativen Künsten wieder. Es ist schon sehr verblüffend, wenn Götze dem Grundriss des apulischen Schlosses ein spätrömisches Mosaik aus der sizilianischen Villa in Piazza Armerina gegenüberstellt und beide Abbildungen geometrisch völlig identisch sind, und wenn er diesen Beispielen zwei andere aus der Alhambra in Granada beifügt, die ebenfalls völlig deckungsgleich mit dem Grundriss des apulischen Schlosses sind. Französische Forscher haben vor wenigen Jahren entdeckt, dass heutige marokkanische Kunsthandwerker ihre

Wandmosaiken mit genau den gleichen geometrischen Konstruktionsschritten erstellen wie ihre Vorgänger vor 1000 Jahren.

Wenn der 80jährige Sinan, der seine Selimiye in Edirne als sein endlich erreichtes Meisterwerk bezeichnet hat, in diesem, seinem letzten Grossbau, auf das Achteck als Kuppelaufleger zurückkommt, so darf die tief im Islam verankerte symbolische Bedeutung dieser Figur nicht übersehen werden.

Die Nisance Mehmet Pascha Camii, (für einmal hier in Lautschrift die ungefähre Aussprache: Nisansche Mehmet Pascha Dschami. Camii das türkische Wort für Moschee), gehört zu unseren Lieblingsräumen in Istanbul. Zwischen 1584 und 93 errichtet ist nicht klar, ob sie noch aus Sinans Baubüro stammt, oder einem seiner Schüler gegeben werden muss: Davut Aga oder Mehmet Aga. Das Achteck als Kuppelaufleger setzt sie in Beziehung zur Selimiye in Edirne. Nach Odenthal ist sie " die spannendste Variation des grossen Vorbilds". In den letzten Jahren restauriert, der helle Putz erneuert und die ornamentale hellrote Malerei aufgefrischt, zieht sie trotz ihrer Grösse - ein Wesir, höchster Staatsbeamter, war der Bauherr - kaum Touristen an. Man ist meist allein mit einem oder zwei alten Männern, die, auf dem Boden sitzend, in einer Ecke schweigend in ihren Koran versenkt sind. Helles, herrliches Licht durchflutet den Raum bis in die hohe, mächtige Kuppel, die den Besucher aufzunehmen scheint in ihr schützendes, den Raum völlig beherrschendes Halbrund, in letzter grossartiger Vereinfachung zeigt der Bau seine Konstruktion vor, will nichts scheinen oder vorspiegeln, ist nur er selbst.

Wenn wir auch nicht wissen, ob Sinan oder einer seiner engsten Mitarbeiter diesen wunderbaren Bau errichtet hat: generell waren die Nachfolger Sinans nicht in der Lage, das technische und künstlerische Niveau ihres grossen Vorgängers zu halten. Der Grossbau der Sultan Ahmet-Moschee, wegen ihres Fliesenschmucks Blaue Moschee genannt und aus schwer nachvollziehbaren Gründen touristischer Hauptanziehungspunkt, zeigt deutlich, wie der Architekt Aga Mehmet Aga nicht in der Lage war, die enormen statischen Problem optisch, künstlerisch zu überspielen. Auch der so berühmte Fliesenschmuck im Innern hält, wie schon gesagt, nicht das Niveau der Rüstem Pascha- oder der Sokollu Mehmet Pascha-Moschee oder das der Top Kape-Räumen. Die Fliesen werden beim genauen Hinsehen zur hastig produzierten Massenware. Odenthal: "Die mächtigen Elefantenfüsse der Rundpfeiler zerstören die Einheit des Innenraums und lassen die Kuppel klein erscheinen. Das architektonische Konzept des Moschee opfert den Innenraum einer vollendeten Aussenwirkung."

In der Folge dringen europäische Einflüsse in den türkischen Moscheebau ein. Im 18. Jahrhundert findet sich Rokokohaftes in den Neubauten. Das kann charmant aussehen, aber Bedeutendes findet nicht mehr statt. Der grosse Aufschwung der osmanischen Architektur, der so viel Herrliches hervorgebracht hat, ist aufgebraucht.

Geben wir David Talbot Rice das Schlusswort zu unserem Thema: "Selbst wenn von Byzanz gewisse Grundideen auf die osmanische Baukunst ausstrahlten, erfuhren sie doch eine solche Weiterentwicklung, dass daraus fast sofort ein eigener Stil entstand. Wie bei Brahms' Variationen über ein Thema von Händel macht hier die neue Erfassung das Kunstwerk aus, nicht aber das zugrunde liegende Thema."

Klaus Koenig.

Literatur:

Sinan: YEM Publications (2009)

Islam, Kunst und Architektur: Markus Hattstein, Peter Delius (Herausgeber) (2000)

Johannes Odenthal: Istanbul, Bursa und Edirne. Dumont Kunst-Reiseführer (1992)

Heinz Götze: Castel del Monte (1986)

Henri Stierlin: Architektur des Islam (1979)

Hartmut Schäfer: Byzantinische Architektur (1978)

Ernst Egli: Sinan (1976)

David Talbot Rice: Die Kunst des Islam (1965)

Philip Sherrard: Konstantinopel (1963).