BYZANTINISCHE MOSAIKEN



DIE SAMMLUNG PARTHENON

ΚΗ
ΙΟΥ
ΟΣ
Π.Θ.
ΛΙΓΑ
ΜΑΤΟΣ

DIE SAMMLUNG PARTHENON

Jede Mappe mit 42 Tafelbildern
in Kupfertiefdruck und einleitendem Text

Eine Abbildungssammlung im Grossformat von Werken der bildenden Künste, von Städteansichten und Landschaften; für den Kenner ebenso erwünscht wie für den Kunstfreund, der unvoreingenommen das Grosse und Schöne in Kunst und Natur aufzusuchen liebt.

ARCHITEKTUR

Das Strassburger Münster
Die Kathedrale von Amiens
Die Kathedrale von Rouen
Die Kathedrale von Reims
Die Kathedrale von Chartres
Notre-Dame zu Paris

PLASTIK

Griechische Plastik des 5. Jahrh. v. Chr.
Romanische Plastik in Frankreich
Florentinische Bildhauer des Quattrocento
Bretonische Kalvarienberge

MALEREI

Pompejanische Fresken
Altfranzösische Malerei
Französische Handzeichnungen des 16. Jahrh.
Albrecht Dürer - Kupferstiche
Rembrandt - Radierungen
Canaletto und Guardi

STÄDTE UND LANDSCHAFTEN

Rom im Bild
Römische Brunnen
Venedig im Bild
Mittelalterliche Städte der Toskana
Mittelalterliche Städte Umbriens
Brügge im Bild
Versailles im Bild
Der Himalaja im Bild

MOSAIKEN

Byzantinische Mosaiken
Altchristliche Mosaiken

Die Sammlung wird fortgesetzt

HANS E. GÜNTHER & Co. VERLAG
BERLIN W 62

Βιβλιοθηκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 17761

NA
3780
.B488
1941
c.1
1B/9

BYZANTINISCHE MOSAIKEN

EINFÜHRUNG VON SERGIO BETTINI

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ι. ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΩΝ Α.Π.Θ.

Die Byzantinische Kunst kann als unmittelbarer Ausdruck des oströmischen Kaiserhofes und seiner Hofkirche nicht schlechthin primitiv genannt werden. Die christliche Formensprache hatte schon vor der Entstehung des eigentlichen byzantinischen Stiles eine lange und mühsame Entwicklung durchlaufen, eine Entwicklung, die in Rom schon zur Zeit des Verfalls der Republik und im sogenannten „zweiten pompejanischen Stil" begann und sich dann ohne Unterbrechungen im Laufe von mehr als 500 Jahren entfaltete. Dieser lange Zeitraum, der an Dauer und Wirkung etwa der griechisch-olympischen oder der modernen europäischen Kunstentwicklung entspricht, ist das Feld der römischen und frühchristlichen Kunst. Hier wurden in immer neuen Versuchen und im Gegeneinander der sich vermischenden klassischen und barbarischen Elemente die Grundfragen der ganzen mittelalterlichen Formensprache des Ostens und Westens aufgeworfen.

Man hat gesagt, dass „die Funktion der Perspektive in der Renaissance-Malerei mit der des Kritizismus, die Funktion der hellenistisch-römischen Perspektive mit der des Skeptizismus verglichen werden könnte". Und wirklich ist jener, in hellenistisch-römischer Zeit auftretende Zerfall des so dicht verwebten klassischen Raumgefüges und die Neigung zum Psychologisch-Subjektiven und Illusionistischen vergleichbar mit der skeptischen Denkweise, die schliesslich jede Erfahrung als subjektiv bezeichnete und die Grundlagen des „Seins" durch die des „Scheins" ersetzte. In den Ideologien der Skeptiker liessen sich wohl auch Zusammenhänge mit manchen ungelösten Problemen der römischen bildenden Kunst nachweisen.

Bleiben wir aber bei unserm Vergleich: bekanntlich geht die Weltanschauung des Skeptizismus in die des Neuplatonismus über, der sich dann von dem vorausgegangenen verzweifelten Subjektivismus abwendet und durch eine starke Verinnerlichung zu einer neuen Objektivität kommt. Freilich zu einer ganz vom Gedanklichen her bestimmten Objektivität, die sich nicht mehr in der äusseren Form der Gegenstände ausdrückt, sondern vom Geist her durchdrungen wird. In ganz ähnlicher Weise überwindet die frühchristliche Formensprache den römischen Empirismus und kommt allmählich zu einer neuen Form der „Darstellung". Jedoch nicht mehr die Darstellung von Erfahrungstatsachen, die mit Hilfe geometrischer Gesetze sichtbar gemacht werden, sondern von Erkenntnissen, die der Welt nur so viel rational Objektives zuerkennen, als zur dialektischen Bestimmung eines absoluten geschichtslosen Soseins notwendig ist. Unser Vergleich kann natürlich nicht die christliche Bildwelt ausreichend charakterisieren, doch kann er ihre ästhetische Einstellung erklären helfen. Dieser Einstellung entspricht ebenso die tiefgreifende Umbildung der Sprache in ihren grundlegenden Elementen wie Regeln und Wortbildung. Die neue christliche Erzählungsweise verzichtet von vornherein auf jede nachrechenbare Genauigkeit, ja sogar auf den Begriff des Individuellen, und überwindet so den Carakter des Historischen, den die römische Kunst in besonders starkem Masse besass. Und wie sich jetzt die Erzählung nicht mehr in einer zeitlichen Reihenfolge abspielt, sondern in einem mythischen bewegungslosen Augenblick verdichtet, so wandelt sich auch die Bildvorstellung in grundsätzlicher Weise. Der Raum gibt keinen Hinweis mehr auf einen tatsächlichen Schauplatz und verliert sich in der unmessbaren Dimension des Goldgrundes; die Figuren verzichten auf jede körperliche und geistige Charakterisierung und werden zu Symbolen; das dargestellte Geschehen befreit sich von jeder Bewegung, jeglicher Gebärdensprache des Körpers und erstarrt so zum zeitlosen Mythos. Gleichmässig verändern sich also Raum und Zeit: der Raum verwandelt sich in die zweite Dimension und verschliesst sich in ihr in unübertragbaren Abkürzungsformeln; die Zeit verwandelt sich in die gleichmässigen Wiederholungen eines Taktes, der unverändert ein für alle Mal auf einen gleichbleibenden Rhythmus festgelegt ist. Die repräsentative Seite der frühchristlichen Vorstellungswelt hat in der byzantinischen Hofkunst ihre reichste Ausstrahlung und Gestaltung empfangen. Nur in Byzanz, wo sich die Künste im Mittelpunkt des starren „Papst-Kaisertums" verankern und

Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

0640011876

im Spiegel einer geformten Kultur wiederfinden konnte, war der Boden zu einer ungestörten Entwicklung gegeben. Im Westen, ebenso wie in den Randgebieten des byzantinischen Reiches, hält dagegen auch die für die christliche Frühzeit typische Unruhe innerhalb der bildlichen Darstellung noch jahrhundertelang an und wird öfters von barbarischen Eindrücken tief und bestimmend berührt. Nur im Westen wird die Kunst im eigentlichen Sinn wieder primitiv, indem sie ihre Probleme auf einer neuen, fast vollkommenen, kulturellen „tabula rasa" entwickelt. In Byzanz hingegen verharrt die ununterbrochene, sich auch im Namen immer wieder auf ihre römische Herkunft berufende Tradition in demselben künstlerischen Ausdruckswillen. Sie wird nacheinander nur verschiedenen Deutungen unterworfen, durch die sie jeweils von Mal zu Mal Sinn und Bedeutung erhält. So besteht ihr eigener Wert oft in der Beständigkeit, mit der sie sich Veränderungen widersetzt. Es ist deshalb nicht verwunderlich, wenn die Kunst des Westens durch ihren Mangel an kultureller Schichtung eine vollkommene Einheit ihrer Bildvorstellungen erreichen konnte, indem sie den Raum vollkommen zu einer illusionsfeindlichen, farbigen Fläche reduzierte. Dagegen will die byzantinische Kunst, auch wenn sie von der Gleichsetzung des unendlichen Raumes mit farbigen Werten ausgeht, die Erinnerung an das organischere, antike Sehen nie ganz auslöschen. Diese Erinnerungen rufen jedoch — wie besonders betont werden soll — innerhalb der byzantinischen Kunst deshalb keinen Zwiespalt hervor, weil in ihnen plastische Werte keine Rolle mehr spielen und sie eben nur nicht aller malerischen Werte beraubt sind. Die byzantinische Raumvorstellung ähnelt — weit entfernt von der römischen — in mehr als einer Beziehung der gotischen. Wohl handelt es sich hier um zwei nach Ursprung und Schicksal grundsätzlich verschiedene Welten. Durch die tatsächliche Ähnlichkeit der Bildvorstellungen jedoch wird begreiflich, dass die einzelnen Elemente zu jener mittelalterlichen Raumeinheit verschmelzen konnten, die später durch die Perspektivgesetze der Renaissance geordnet werden sollte.

***

Von den zahlreichen grossen byzantinischen Mosaikdekorationen ist heute nichts als ein blasser Abglanz in den Provinzkirchen übrig geblieben, die nur ein Schatten der grossen Hofkirchen von Konstantinopel sind. Unsere Vorstellung von der Fülle und Klarheit des bildnerischen Schmuckes der Hauptstadt wird dadurch sehr eingeschränkt und getrübt. Streng genommen kann man bis zum sechsten Jahrhundert nicht von byzantinischer Kunst im eigentlichen Sinn sprechen; noch genauer: erst nach der Krisis der Bilderfeindlichkeit (Ikonoklastie) und der Wiedergeburt in der sogenannten „zweiten goldenen Periode". Bis dahin handelt es sich vielmehr um frühchristliche Kunst in Konstantinopel und den östlichen Provinzen des Reiches (deren Stil noch dazu wesentlich voneinander abweicht). Das älteste christliche Wandmosaik ausserhalb Italiens befindet sich an der Apsiswand der Kirche von Hosios David in Saloniki. Es stammt aus dem 5. Jahrhundert und ist noch „römisch", stilistisch verwandt mit den Mosaiken am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore in Rom (Tafel II, III). Stärkere östliche Einflüsse verraten in Saloniki selbst die etwa gleichzeitigen Mosaiken der Rotunde des Heiligen Georg (Tafel I) und die der Gurtbögen von Eski-Djuma (Tafel IV). Der Schmuck der Kirche des heiligen Demetrius aus derselben Zeit, der wieder etwas römischer wirkt, ist fast ganz durch den Brand im Jahre 1917 zerstört worden. Einige verschont gebliebene grosse Votivdarstellungen aus der Blütezeit der sogenannten „ersten goldenen Periode" der byzantinischen Kunst (nach 634) lassen sich mit den Kaiserdarstellungen des Wandschmucks von San Vitale in Ravenna in Verbindung bringen und vermitteln ein notwendigerweise unvollständiges, aber doch besonders eindrucksvolles Bild des unendlichen Reichtums und der aussergewöhnlichen stilistischen Höhe der byzantinischen musivischen Hofkunst während der Regierungszeit Justinians (Tafel V, VI). In Konstantinopel selbst ist aus dieser Zeit nichts erhalten geblieben ausser einigen dekorativen Bruchstücken in der grossen Hagia Sofia (Tafel VII), während die Apsismosaiken der Hagia Caterina am Sinai und die Fragmente aus Zypern trotz ihrer Entstehungszeit im 6. Jahrhundert sich deutlich als Provinzkunst verraten.

Die im Jahre 725 beginnende Bilderfeindlichkeit stand jeder Darstellung von Gestalten und Geschehnissen der Heiligen Schrift ablehnend gegenüber und begünstigte bei den musivischen Dekorationen rein ornamentale Motive. Auch davon blieb in Konstantinopel nichts erhalten, wohl aber zwei besonders grosse und prachtvolle Denkmäler im Osten: die Moschee Omars in Jerusalem und die Omajaden-Moschee in Damaskus, welche durch ihre Entstehungszeit kurz vor dem Ausbruch des Bilderstreites den besonderen Wert von unmittelbaren Vorläufern bekommen. Da wir ausserdem wissen, dass die Dekorationen von Künstlern ausgeführt wurden, die der oströmische Kaiser zu den Kalifen geschickt hatte, so kann man das lebendige Bild dieses harmonischen und festlichen Mosaikschmuckes als charakteristisch für die byzantinische Kunst des 8. und der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts annehmen (Tafel VIII, IX, X, XI). Lässt sich einerseits für den rein ornamentalen Teil der byzantinischen Bildersprache eine starke Beunruhigung und beinahe Entwurzelung durch den Bildersturm feststellen, womit eine erneute Aufnahme von Anregungen aus dem Osten verbunden war, so ist andererseits nicht zu verkennen, dass auf ikonographischem Gebiet eine neue Wendung zum nachbarbarischen Westen stattfand. Damals hat sich die byzantinische Kunst wohl mehr als je der heftig bewegten expressionistischen Linienführung der karolingischen Malerei in mannigfacher Weise genähert. Als Beweis hierfür können der Apsisschmuck der Hagia Sofia in Saloniki, der wohl während einer kurzen Pause der Bilderfeindlichkeit unter der Regierung Irenes

entstanden ist, und vor allem die Kuppelmosaiken derselben Kirche angeführt werden, die unmittelbar nach der Beilegung des Streites fertig gestellt wurden (Tafel XII). Diese ungewöhnliche Ausdruckskraft der Linie bestand auch in den frühesten Dekorationen der sogenannten „zweiten goldenen Periode" fort, die wohl als die charakteristischste und reichste Epoche der byzantinischen Kunst bezeichnet werden darf. Damals bildete sich zwischen der Architektur der Kirche und ihrer Ausstattung als einem unlösbaren, ästhetischen Ganzen jenes in Form und Anordnung bis ins Letzte gehende Verwachsensein, das jahrhundertelang fast unverändert blieb. Damals entschied sich das Schicksal der byzantinischen Kunst, als die überfeinerte Kultur der Hauptstadt die bereits eingedrungenen barbarischen Elemente ihrer Wirkung beraubte. Sie verhinderte dadurch, dass die künstlerische Vorstellung auch im Osten jene unberührte Frische wiedergewann, die im Westen den fruchtbaren Nährboden für die Renaissance bilden sollte. So erstarrte diese künstlerische Vorstellung von da an für immer im mittelalterlichem Geist.

In den Werken der primitivsten Kunstströmung dieser Zeit, der sogenannten „klösterlichen", ist jene Linearität noch deutlich erkennbar (in den Klöstern Kleinasiens und der Hauptstadt selbst hatte sich die figürliche Darstellung erhalten und von dort ging also auch die Wiederaufnahme der Ikonographie aus). Ihrer grössten, fruchtbaren Härte allerdings schon beraubt, hat die Darstellung malerische Werte hinzugewonnen, durch die sie wieder volles byzantinisches Bürgerrecht erwarb. Alle Denkmäler dieser Strömung in Konstantinopel sind zerstört; jedoch besitzen wir das getreueste Spiegelbild in der grossen Ausstattung von Hosios Lukas in der Phokis (Tafel XIII, XIV) und in den fast gleichzeitigen Mosaiken der Sophienkirche in Kiew (Tafel XV), deren stilistische Färbung weit strenger ist. Zur selben Zeit entsteht und verbreitet sich in Byzanz eine zweite Strömung, die stärker auf den Hof bezogen, kaiserlicher ist. Im Gegensatz zu der klösterlichen Richtung begründet sie ihren eigenen Stil auf der bewussten Wiederaufnahme der überlieferten Gehalte und auf einer für sie charakteristischen Auflösung der Farbigkeit. Die ersten noch erhaltenen Vertreter dieser Richtung sind die zwei neu entdeckten Lunetten-Mosaiken in der grossen Hagia Sofia in Konstantinopel selbst (Tafel XVI, XVII, XVIII, XIX). Das 11. Jahrhundert wird ganz vom ununterbrochenen Widerstreit der beiden genannten Richtungen ausgefüllt, wofür wir heute nur in den Provinzkirchen Anhaltspunkte finden können: in der jetzt zerstörten Ausstattung der Kimissis in Nicäa und vor allem der von Nea Moni in Chios (Tafel XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV). Gegen das Ende des Jahrhunderts vereinigen sich die beiden Strömungen und jener sogenannte „lineare Stil" bekommt das Übergewicht. Der wunderbare Komplex der Kirche von Daphni in Attika stellt das eindruckvollste Beispiel dieser Phase dar; hier erreicht die byzantinische Malerei aller Zeiten ihre höchste Ausgewogenheit (Tafel XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX). Doch beginnt noch in Daphni in den Bildfeldern des Narthex, die vielleicht von lokalen Meistern etwa nach den Mosaiken des Naos ausgeführt wurden, eine Erstarrung, ein Trockenwerden der Linienzüge und eine Verarmung der Farbskala: Merkmale der byzantinischen Kunst in der Zeit der komnenischen Herrschaft, die in den unmittelbar von Daphni abhängenden Mosaiken Siziliens noch deutlicher werden.

In Konstantinopel lebt jedoch auch im 12. Jahrhundert zur Zeit der komnenischen Herrschaft noch die überfeinerte höfische Malerei mit ihren erlesenen Farben weiter; Beispiele dafür bieten die aus dieser Zeit stammenden Fragmente der Kachrije Djami (Tafel XXX), während in den Provinzen die hauptstädtische Sprache durch expressive Unruhe und technische Unsicherheiten gestört wird. (Tafel XXXI, XXXII).

Diese Symptome erhalten und verstärken sich noch in den provinziellen Mosaiken der sogenannten „dritten goldenen Periode", die der Wiederherstellung des byzantinischen Kaiserreichs nach der lateinischen Eroberung des vierten Kreuzzuges folgte. Dies zeigen vor allem die in der Apostelkirche von Saloniki aufgedeckten Fragmente (Tafel XXXIII). In Konstantinopel indessen hat die Zeit der Paleologen ausser besonders verfeinerten Werken kleineren Umfangs (die Kuppel der Grabkirche der heiligen Maria Pammakaristos — Abbildung auf der Rückseite des Umschlags) ein grosses zusammenhängendes Dekorationsganzes hinterlassen, das nicht nur einer der höchsten Ruhmestitel der byzantinischen Malerei, sondern sogar eines der unbestreitbar grössten farblichen Meisterwerke der Kunst aller Völker und Zeiten darstellt. Es ist die Mosaikdekoration der beiden Vorhallen von Kachrije Djami, die im Jahre 1303 begonnen wurde (Tafel XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL). Der zu Grunde liegende Inhalt wird hier unerhört bereichert und abgewandelt. Zweifellos hat Byzanz im 14. Jahrhundert in der Kunst ebenso wie auf andern kulturellen Gebieten einen grossen Zustrom gotischer Anregungen aufgenommen. Dies erklärt auch, dass diese Mosaiken einer oberflächlichen Betrachtung als Beispiele einer „Renaissance vor der Renaissance" gelten konnten. Jedem, der jedoch etwas tiefer in die Erforschung der künstlerischen Vorstellung der Renaissance eingedrungen ist, wird es klar sein, dass das Wesen der Mosaiken von Kachr je vollkommen byzantinisch, vollkommen mittelalterlich ihrer Form und Bedeutung nach ist. Sie zeigen das stilistische Moment der malerischen Strömung in der byzantinischen Malerei um das Jahr 1000, etwa der Mosaiken von Chios, zur höchsten Reife entwickelt. In der Kachrije ist der Raum immer, trotz der Erschwerung durch die Fülle neuer Inhalte, ganz auf eine Fläche reduziert, die vom Rhythmus der Farbe ihre Akzente erhält. Und immer ist er weit von dem systematischen Raum der Renaissance entfernt, ebenso wie die Architektur der Kirche selbst mit dem phantastichen Reichtum ihrer aus jedem konstruktiven Zusammenhang gelösten Kuppeln sich der unmittelbaren Fasslichkeit und der absoluten Vorherrschaft der Perspektive entzieht, die im Kuppelraum Brunelleschis verwirklicht werden.

BYZANTINISCHE MOSAIKEN

VERZEICHNIS DER TAFELN

Umschlag – Vorderseite: Mutter Gottes. Ausschnitt aus dem Mosaik der Türlunette in der Vorhalle der Hagia Sofia in Konstantinopel (986-994?).

Umschlag – Rückseite: Christus von 12 Propheten umgeben. Kuppel der Grabkapelle der heiligen Maria Pammakaristos in Konstantinopel (1315).

Tafel I – Heiligenfiguren, im Hintergrund Architektur. Ausschnitt aus dem Kuppelmosaik der Georgskirche in Saloniki (5. Jahrhundert).

Tafel II – Apsismosaik der Kirche des Hosios David in Saloniki. (5. Jahrhundert). Teilstück: Kopf des Habakuk.

Tafel III – Apsismosaik der Kirche des Hosios David in Saloniki. (5. Jahrhundert). Teilstück: Kopf des Ezechiel.

Tafel IV – Kreuze, Blumenvasen, Kränze, Fische, symbolische Vögel. Ausschnitt aus den Mosaiken der Gurtbögen von Eski Djuma (wahrscheinlich der ehemaligen Kirche der hl. Maria Achiropietos) in Saloniki (5. Jahrhundert).

Tafel V – Der heilige Demetrius und zwei Knaben. Musivische Votivtafel in der Demetriuskirche in Saloniki (nach 634).

Tafel VI – Der heilige Sergius. Ausschnitt einer Votivtafel in der Kirche des heiligen Demetrius in Saloniki (nach 634).

Tafel VII – Kreuz in Kreisornamenten. Schmuck eines Gewölbejoches im Narthex der Hagia Sophia in Konstantinopel (537).

Tafel VIII – Ausschnitt aus der Mosaikdekoration der Moschee Omars in Jerusalem (691-692).

Tafel IX – Ausschnitt aus der Mosaikdekoration der Moschee Omars in Jerusalem (691-692).

Tafel X – Ausschnitt aus der Mosaikdekoration der Moschee Omars in Jerusalem (691-692).

Tafel XI – Ausschnitt aus der Mosaikdekoration der grossen Omajaden-Moschee in Damaskus (715).

Tafel XII – Christus als Weltenherrscher von Engeln getragen. Ausschnitt aus dem Kuppelmosaik der Hagia Sofia in Saloniki (8. Jahrhundert).

Tafel XIII – Christus. Mosaik über dem Haupteingang der Vorhalle der Kirche des Hosios Lukas in Phokis (998-1050).

Tafel XIV – Madonna Hodigitria. Mosaik im nördlichen Querschiff der Kirche von Hosios Lukas in Phokis (998-1050).

Tafel XV – Der heilige Nikolaus. Mosaik in der Sophienkirche in Kiew (um 1037).

Tafel XVI – Thronender Christus vom Kaiser Leo VI. angebetet. Lunette über dem Haupteingang der Vorhalle der Hagia Sofia in Konstantinopel (886-912).

Tafel XVII – Der Kaiser Leo VI. knieend zu Füssen Christi. Ausschnitt aus der Lunette über dem Haupteingang der Vorhalle der Hagia Sofia in Konstantinopel (886-912).

Tafel XVIII – Kopf des Kaisers Justinian. Ausschnitt aus der Lunette der Vorhalle der Hagia Sofia in Konstantinopel (986-994?).

Tafel XIX – Kopf des Kaisers Konstantin. Ausschnitt aus der Lunette der Vorhalle der Hagia Sofia in Kostantinopel (986-994?).

Tafel XX – Der heilige Theodorus Studita. Mosaik im Narthex der Nea Moni auf Chios (1042-1056).

Tafel XXI – Der heilige Maximus. Mosaik im Narthex in der Nea Moni auf Chios (1042-1056).

Tafel XXII – Teilstück aus der Fusswaschung. Mosaik in der Nea Moni auf Chios.

Tafel XXIII – Teilstück aus der Fusswaschung. Mosaik in der Nea Moni auf Chios.

Tafel XXIV – oben: Taufe Christi. Mosaik aus der Nea Moni auf Chios (1042-1056).
unten: Der Erzengel Michael. Mosaik in der Nea Moni auf Chios.

Tafel XXV – Der Weltenrichter. Kuppelmosaik aus der Kirche des Marientodes in Daphni in Attika (um 1080).

Tafel XXVI – Der Erzengel Gabriel. Mosaik in der Kirche des Marientodes in Daphni in Attika (um 1080).

Tafel XXVII – Der Erzengel Michael. Mosaik in der Kirche des Marientodes in Daphni in Attika (um 1080).

Tafel XXVIII – Johannes der Täufer. Mosaik in der Kirche des Marientodes in Daphni in Attika (um 1080).

Tafel XXIX – Der Prophet Jeremias. Ausschnitt aus dem Tambourmosaik der Kuppel in der Kirche des Marientodes in Daphni in Attika (um 1080).

Tafel XXX – Christus. Mosaik der Kachrije Djami in Kostantinopel (1152).

Tafel XXXI – Christus. Ausschnitt aus einer Deesis. Mosaik im Kloster der Watopedi auf dem Athos (12. Jahrhundert?).

Tafel XXXII – Der heilige Demetrius. Ausschnitt aus dem Mosaik der Xenophon Kirche auf dem Athos (11. Jahrhundert?).

Tafel XXXIII – Ausschnitt aus einem Tod der Jungfrau Maria. Mosaikfragment in der Apostelkirche von Saloniki (1312-1315).

Tafel XXXIV – Maria empfängt den Purpur zum Weben im Tempel. Mosaik aus der Kachrije Djami in Konstantinopel (nach 1303).

Tafel XXXV – Der Stifter Theodorus Metochites bringt Christus eine Kirche dar. Mosaik der Kachrije Djami in Konstantinopel (nach 1303).

Tafel XXXVI – Figur eines Heiligen. Mosaik aus der Kachrije Djami in Konstantinopel (nach 1303).

Tafel XXXVII – Szenen aus dem Leben Mariä. Mosaiken aus der Kachrije Djami in Konstantinopel (nach 1303).

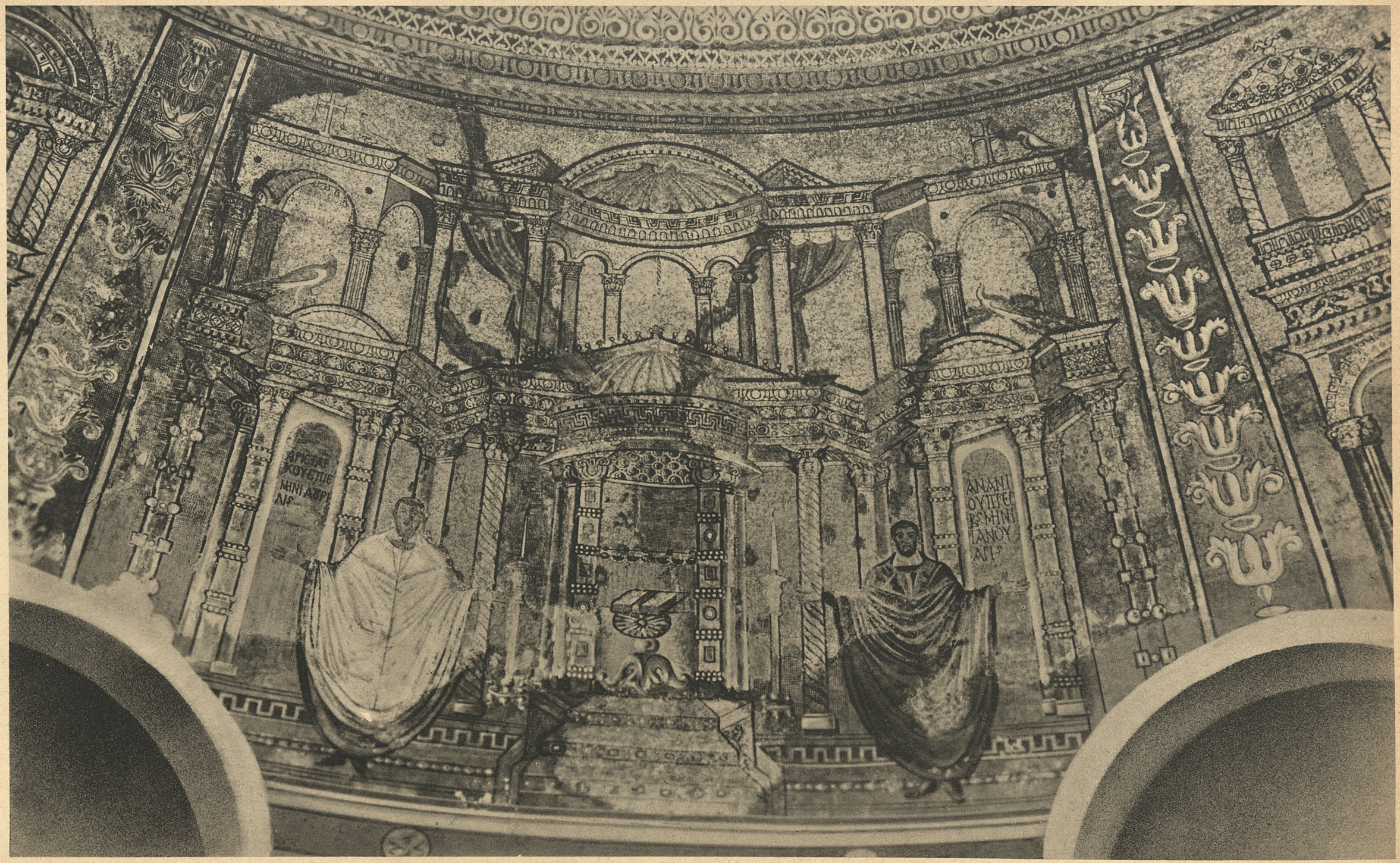
Tafel XXXVIII – Die Volkszählung vor Sulpicius Quirinus-Mosaik aus der Kachrije Djami in Konstantinopel (nach 1303).

Tafel XXXIX – Wundertaten Christi. Mosaik aus der Kachrije Djami in Konstantinopel (nach 1303).

Tafel XL – Tod der Jungfrau Maria. Mosaik aus der Kachrije Djami in Konstantinopel (nach 1303).

Copyright by Istituto Geografico De Agostini - Novara

In Italien gedruckt - 1941


ΑΝΑΝΙ
ΟΥΙΤΕΣ
ΜΗΝΙ
ΑΠΡΙΛ



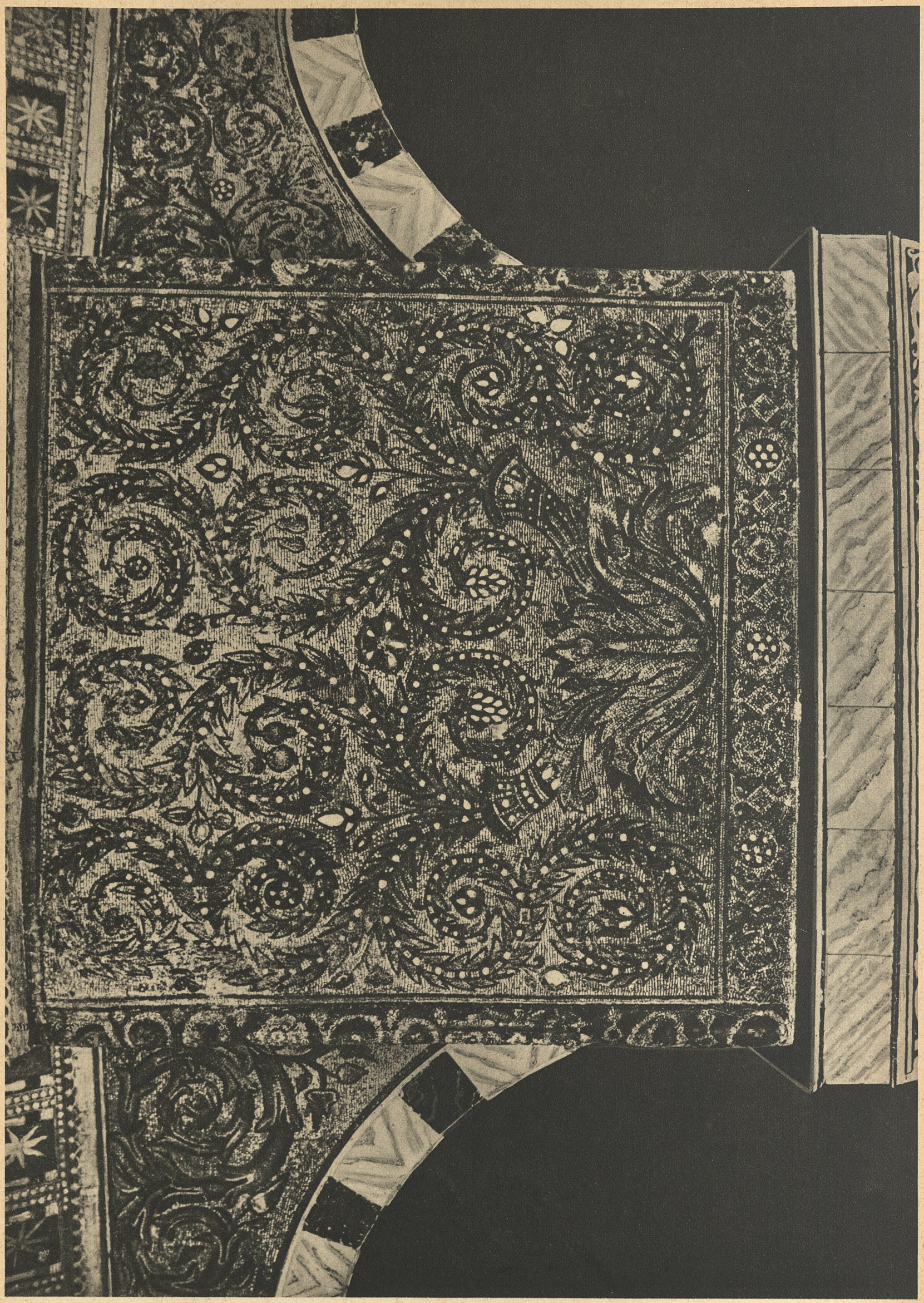






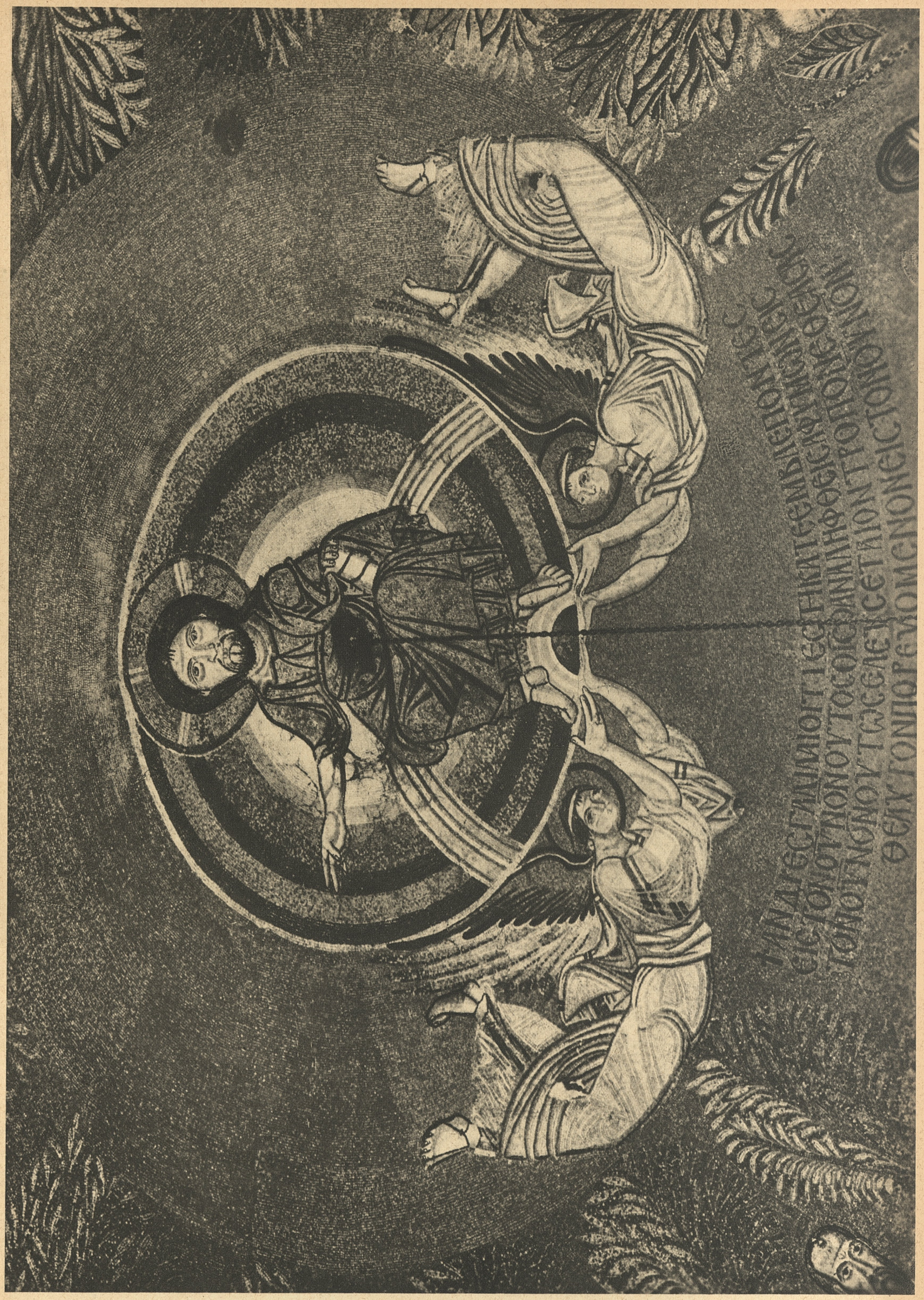


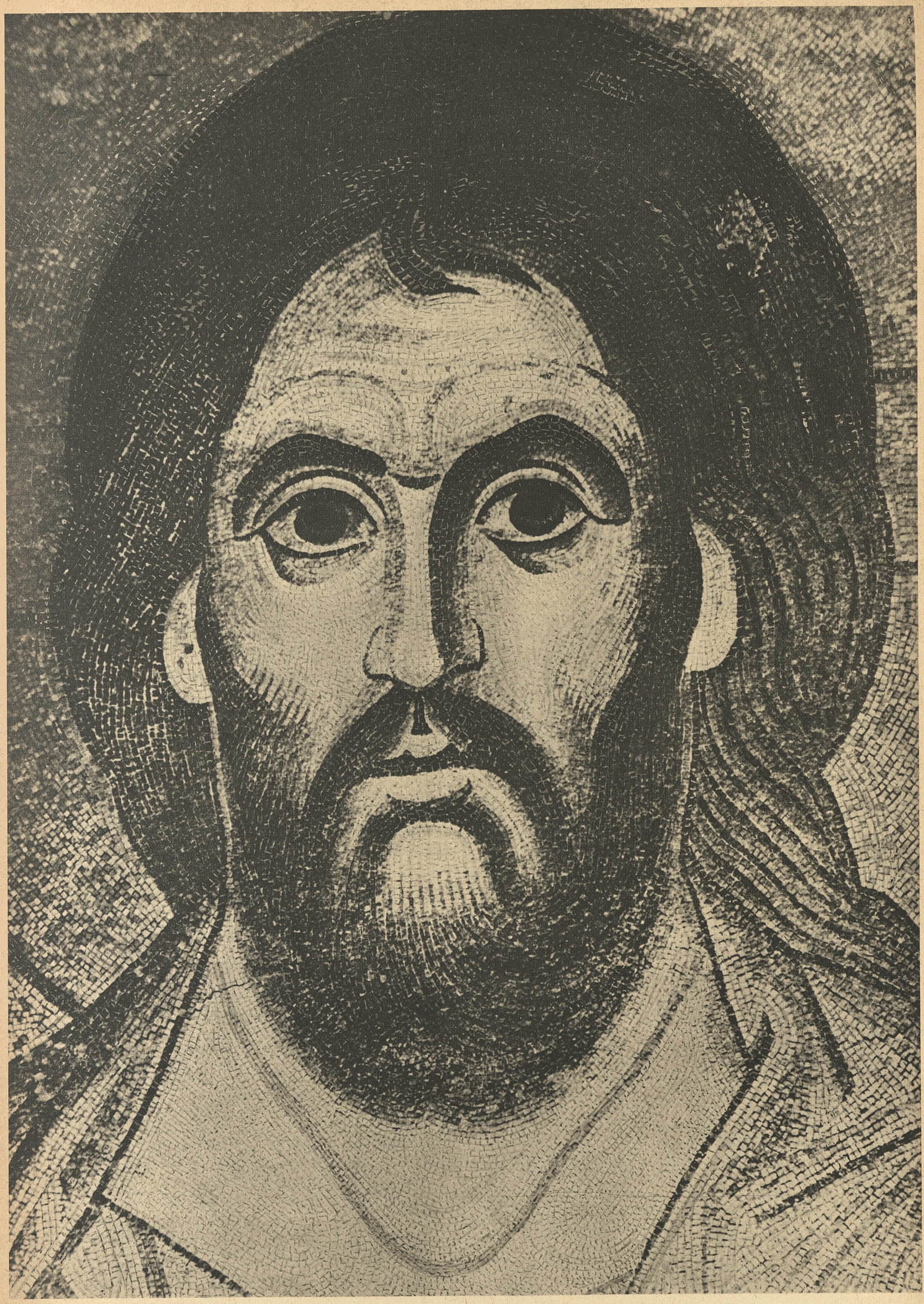


































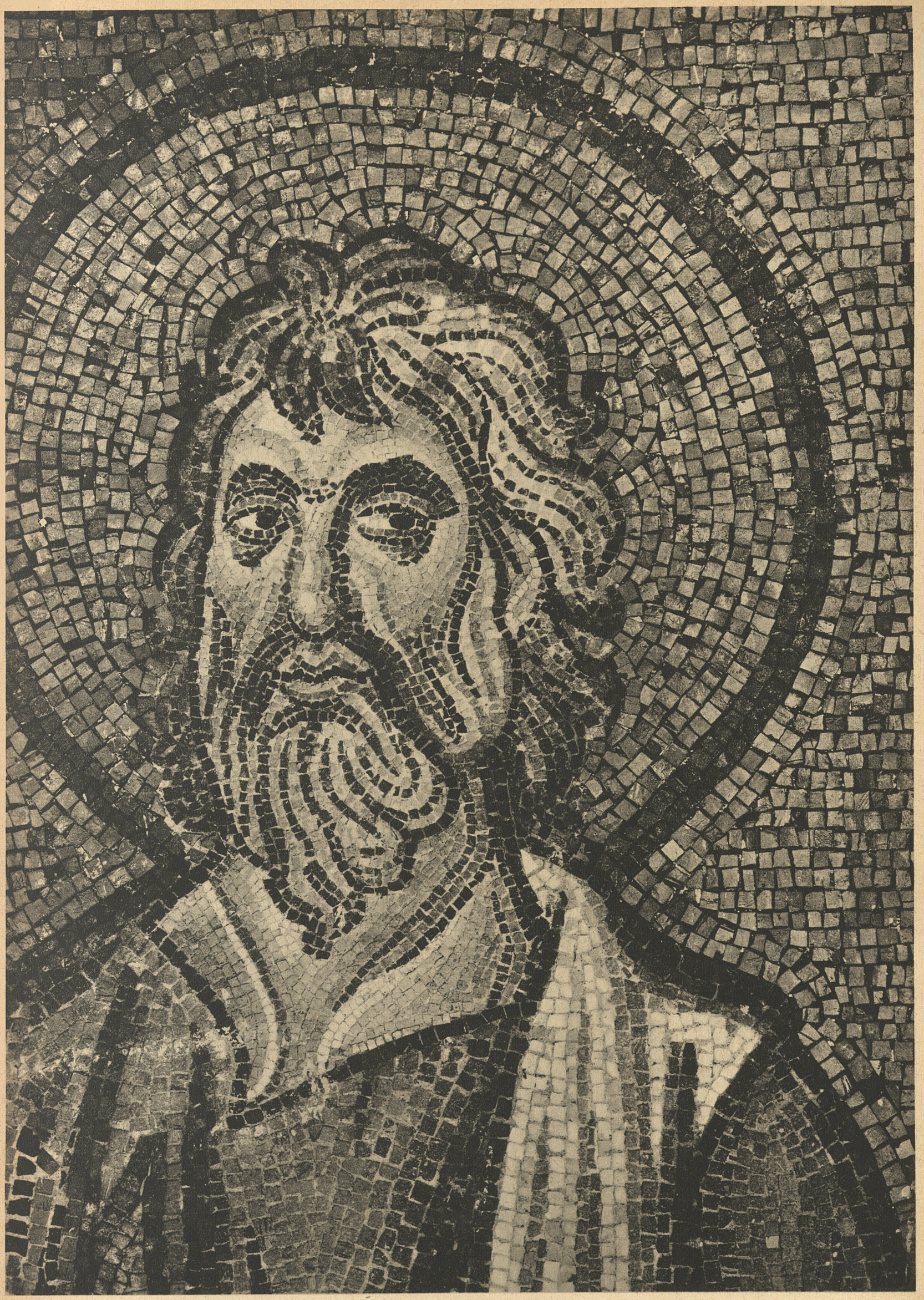










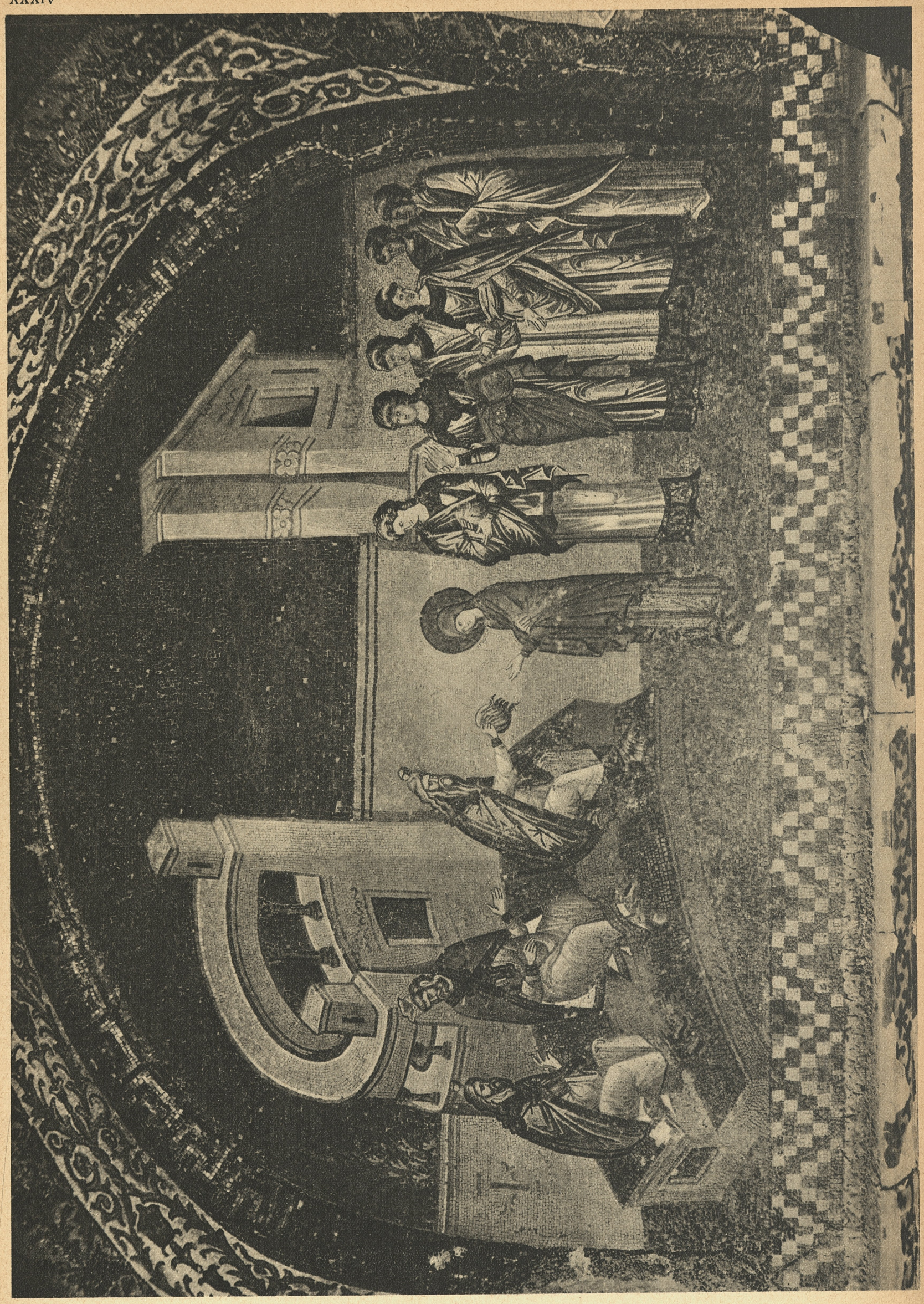


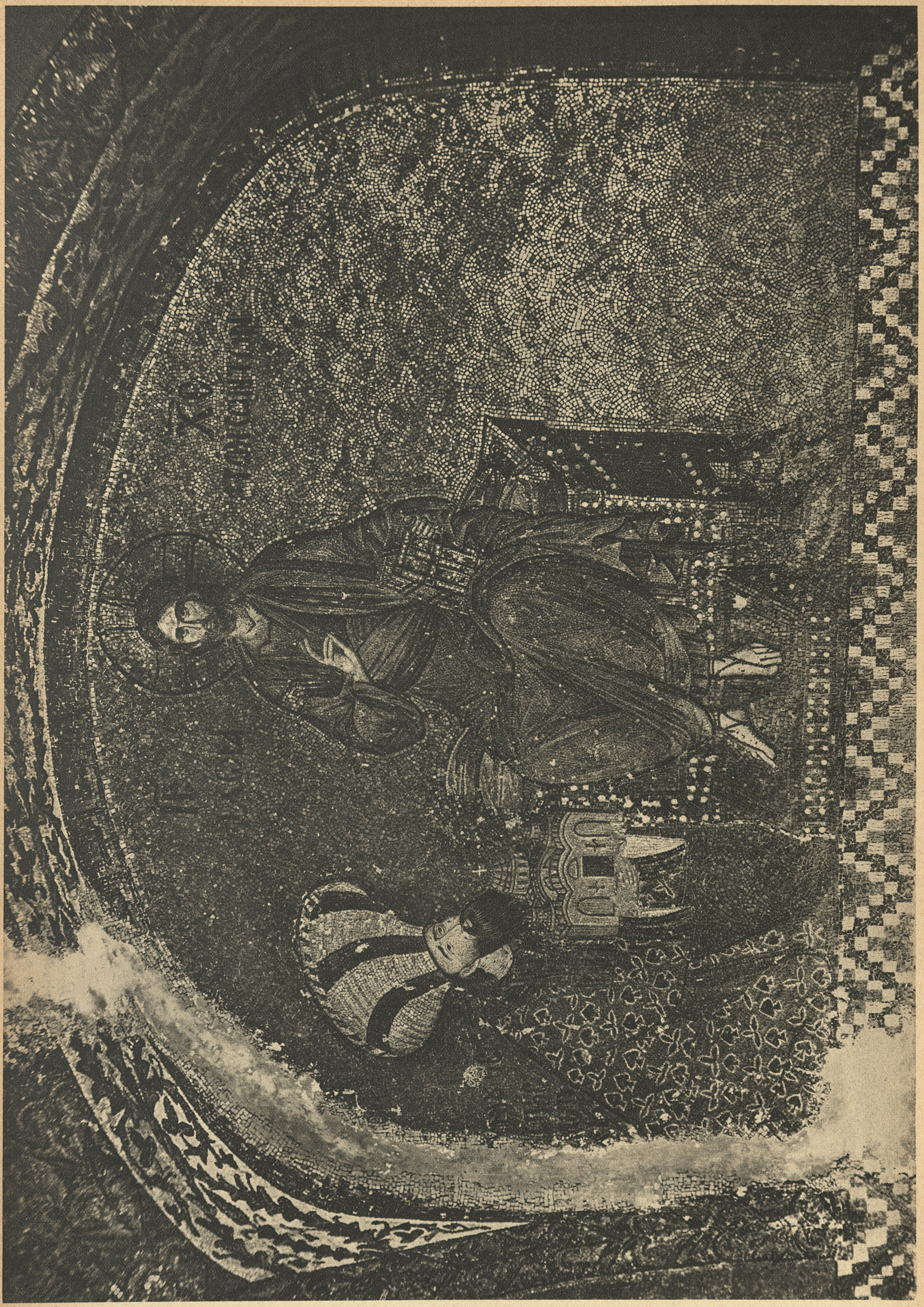








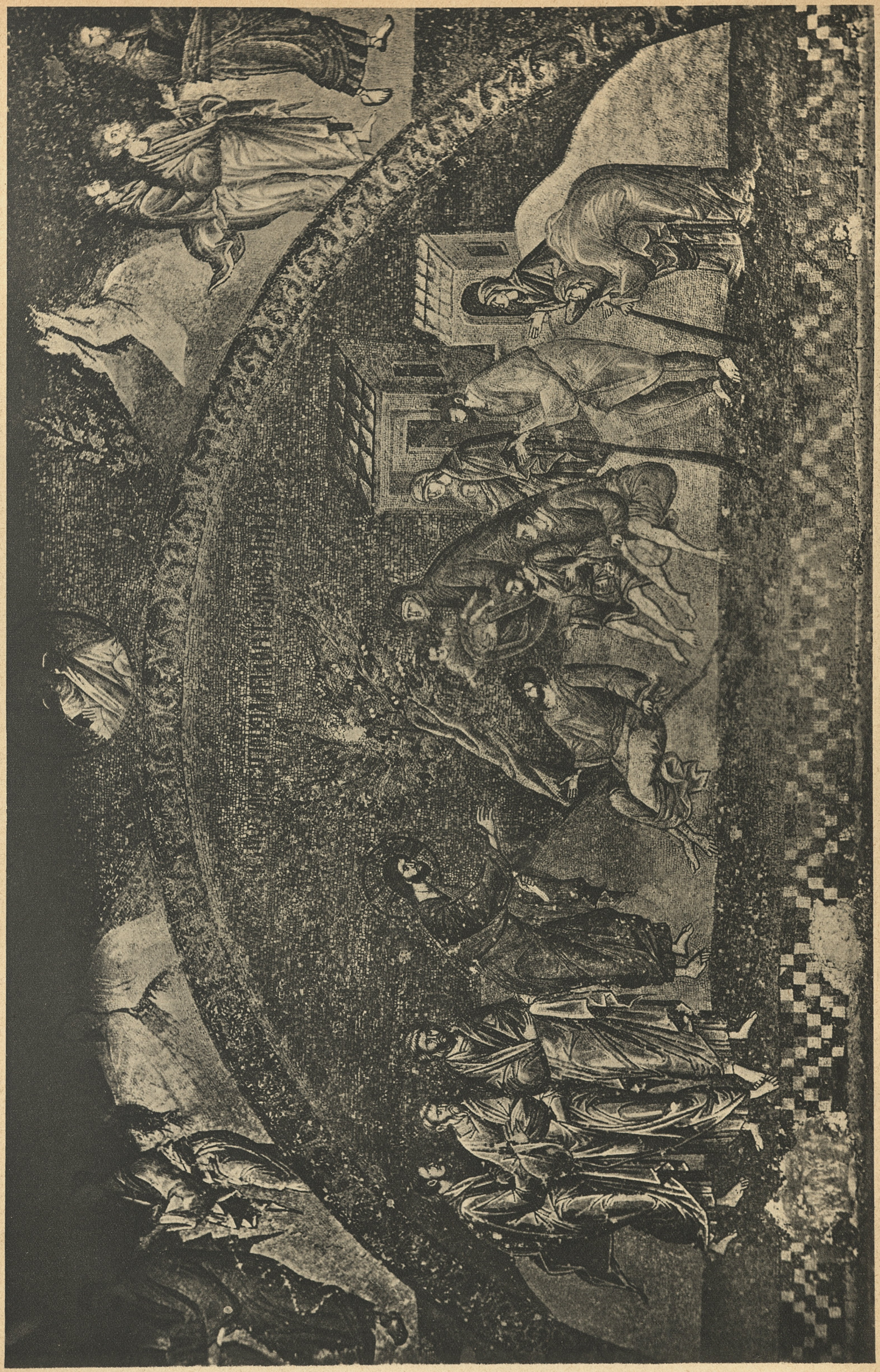














DIE SAMMLUNG PARTHENON

Jede Mappe mit 42 Tafelbildern
in Kupfertiefdruck und einleitendem Text

Eine Abbildungssammlung im Grossformat von Werken der bildenden Künste, von Städteansichten und Landschaften; für den Kenner ebenso erwünscht wie für den Kunstfreund, der unvoreingenommen das Grosse und Schöne in Kunst und Natur aufzusuchen liebt.

ARCHITEKTUR

Das Strassburger Münster
Die Kathedrale von Amiens
Die Kathedrale von Rouen
Die Kathedrale von Reims
Die Kathedrale von Chartres
Notre-Dame zu Paris

PLASTIK

Griechische Plastik des 5. Jahrh. v. Chr.
Romanische Plastik in Frankreich
Florentinische Bildhauer des Quattrocento
Bretonische Kalvarienberge

MALEREI

Pompejanische Fresken
Altfranzösische Malerei
Französische Handzeichnungen des 16. Jahrh.
Albrecht Dürer - Kupferstiche
Rembrandt - Radierungen
Canaletto und Guardi

STÄDTE UND LANDSCHAFTEN

Rom im Bild
Römische Brunnen
Venedig im Bild
Mittelalterliche Städte der Toskana
Mittelalterliche Städte Umbriens
Brügge im Bild
Versailles im Bild
Der Himalaja im Bild

MOSAIKEN

Byzantinische Mosaiken
Altchristliche Mosaiken

Die Sammlung wird fortgesetzt

HANS E. GÜNTHER & Co. VERLAG
BERLIN W 62

BYZANTINISCHE MOSAIKEN



DIE SAMMLUNG PARTHENON