DIE GROSSEN ZYKLEN DER MALEREI



DIE MOSAIKEN
von
SAN VITALE
in Ravenna

ΟΘΗΚΗ
ΟΓΛΕΙΟΥ
ΜΑΤΟΣ
ΩΝ Α.Π.Θ.
ΛΛΟΓΗ
ΙΤΕΡΗΣ
ΝΑ
5621
.R3
D54
1942
c. 1

S E. GÜNTHER & CO. VERLAG, BERLIN W 62

ΑΡΧΕΙΟ ΓΙΩΝΗ & ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

NA
5621
.R3
D54
1942
c.2

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ 00271

034001380

DIE MOSAIKEN VON SAN VITALE

Die Kirche von San Vitale, vom Bischof Ecclesius nach dem Tode Theoderichs begonnen, wurde durch den Erzbischof Maximianus 547 geweiht. Geschichtlich betrachtet, ist sie das Siegesdenkmal Justinians, das Wahrzeichen des wiedererstandenen Imperiums. Sie beschliesst jene Periode politischer Umwälzungen, die gekennzeichnet ist durch die Gotenkriege, durch den Einzug Belisars in Ravenna, sowie durch die geschickte Haltung der ravennatischen Kirchenfürsten zwischen den streitenden Parteien und durch ihre wachsende Macht.

In San Vitale ist der Geist des Orients eingezogen; es wird sich zeigen, in welchem Ausmass. Die Anlage als Zentralbau, die Kontraste zwischen geschlossenen und geöffneten Wänden, das Spiel der Schatten und der Lichter, die Auflösung der Massen in atmosphärische Werte, das strahlenförmige Auseinandergehen der Räume, das Szenarium der Apsiden und der Pilaster, des Matronäums (Frauentribüne) und der unteren Galerie, des Mittelraumes und der Tribuna: alle diese Elemente vereinigen sich nicht allein zu einem Gesamtbild von malerischer Wirkung, sie erwecken vielmehr den zauberischen Eindruck einer Traumwelt. Architektur und Dekoration bilden, sorgfältig aufeinander abgestimmt, eine überzeugende, in sich geschlossene Einheit. Alle architektonischen Linien vereinigen sich und fliessen in der Tribuna zusammen, wo aus der Starre des Marmors farbige Malereien aufblühen. Die tragenden Architekturteile, an sich schon hervorgehoben durch das starke Geäder und die warmen Töne des Marmors, finden eine natürliche Fortsetzung in den Scheinarchitekturen, die die Mosaikfelder einrahmen und die Simse der Apsisfenster markieren. Die Kapitäle des Schiffes mit ihrem helldunklen Flechtwerkornament verfeinern sich bei der Annäherung an das Presbyterium durch zierlichere Muster oder sie füllen sich mit golddurchleuchteten Farben, während die mit flachen Reliefs gezierten Kämpfer und die mit Stuckarbeit bekleideten Bogenwölbungen die gleiche Vielfarbigkeit wie die Mosaiken erhalten. Solche farbigen Zusammenklänge kann man auch an der Wandverkleidung der Apsis beobachten, an den Umrahmungen und an dem aus Marmor und Glasfluss bestehenden Fries, der, bei der Apsis beginnend, rings um die Mauer läuft.

Am Mosaikschmuck von San Vitale sind drei Gruppen zu unterscheiden: die Mosaiken des Presbyteriums einschliesslich der am Triumphbogen über dem Eingang, die in der Apsismuschel und die beiden historischen Darstellungen des Justinian und der Theodora.

Die verschiedenen Szenen und Einzelfiguren des Presbyteriums, die der Architektur eingegliedert und durch eine geschickte Verteilung dekorativer Elemente auf sie abgestimmt sind, bestimmen den grundlegenden formalen Zusammenklang. In der rechten Lünette über dem grossen Triforium sind die Opfer Abels und Melchisedeks dargestellt (Tafel 11, 12, 13). Die vollkommene Symmetrie des Kompositionsschemas und die rhythmische Uebereinstimmung der Gesten betonen den sakralen Charakter des Vorganges. Auf der einen Seite die ländliche Hütte, der Landschaft verbunden durch ein Bäumchen, das einen Hügel krönt; auf der anderen Seite, perspektivisch verkürzt, der Tempel. Auf dem mit Lilien bewachsenen Boden schreiten in monumentaler Haltung die beiden Gestalten, in biblischer Grösse. Durch kräftige Modellierung (nicht ohne anatomische Kühnheiten, aber mit lebendiger Durchbildung der Fleischpartien) ist die Figur Abels ausgezeichnet. Als Hirt ist er mit Fellen bekleidet, die ihm bis zu den Hüften reichen, als Patriarch trägt er ausserdem einen Purpurmantel, den er über die linke Schulter geschlagen hat. Melchisedek ist der Priester-König, der in Pontifikalgewändern (Tunica, Dalmatica, Messgewand) das Opfer zelebriert; ein Heiligenschein umgibt sein Haupt zum Zeichen seiner Würde. Es verbindet sie der Altar, der in der Mitte zwischen ihnen steht: der eine hebt das Lamm, der andere das eucharistische Brot der Hand des Allerhöchsten entgegen, die sich zwischen Federwolken im Sonnenlicht herabstreckt, um die Opfergabe anzunehmen.

Auf der gegenüberliegenden Seite ist das Opfer Abrahams dargestellt (Tafel 5, 6, 7, 8). Praktische Gründe der Raumgestaltung, unterstützt durch ein lebhaftes Erzählertalent, bestimmten den unbekannten Mosaizisten, das dritte der Opfer in zwei Szenen zur Anschauung zu bringen: dem eigentlichen Opfer geht, in den herkömmlichen ikonographischen Formen, die Darstellung von Abrahams Gastfreundschaft voran, ein sehr wirkungsvolles, an köstlichen Einzelheiten reiches Bild, in dem der malerisch-schöpferische Wert stärker spricht als ikonographische Starrheit und alle stilistischen Besonderheiten. Abraham bringt den drei an der Tafel sitzenden Engeln die Speise, seine Haltung lässt mehr auf eine liturgische Handlung als auf ein Gastmahl schliessen. Die Verkündigung ist erfolgt; einer der Engel blinzelt bedeutungsvoll, das ungläubige Lächeln Sarahs verbindet leichthin die beiden Gestalten. Der bildliche Ausdruck der bejahrten Gattin Abrahams liegt ganz in ihrer Geste, in ihrer Stellung an der Schwelle der Hütte, in ihrem zweideutigen Lächeln. Abraham scheint die Prophezeiung nicht gehört zu haben. Schmächtig, gebeugt, mit einem Dienerrock bekleidet, der von einer weissen Binde als Gürtel gehalten wird, tritt er langsam näher, ganz erfüllt von seiner Pflicht als Gastgeber. Eine köstliche, leicht folkloristisch gefärbte Figur, veredelt und vergeistigt. Rüstig und kraftvoll erscheint er dagegen bei der Opferung des Knaben. Er trägt Tunica und Pallium und ist im Begriff, zuzustossem, was in Stellung und Gebärde erschütternd zum Ausdruck kommt, ganz ohne die Starrheit des gewohnten Schemas. Die Hand Gottes hält ihn rechtzeitig zurück, und schon erscheint der Widder, das Menschenopfer zu ersetzen. So wie es im Bilde erscheint, hat das Tier die Aufgabe, die beiden Episoden künstlerisch miteinander zu verknüpfen; oben wird die Einheit der Komposition durch den Eichbaum hergestellt, der seine einladenden (durch die Stilisierung etwas dürr geratenen) Zweige bis zu den Federwölkchen emporstreckt, zwischen denen die Hand Gottes erscheint.

Wir verweilten etwas länger bei diesen beiden Darstellungen, weil sie mit besonderer Deutlichkeit einige jener Merkmale aufweisen, die die Mosaiken des Presbyteriums von denen der Apsis unterscheiden. Einer dieser hervorstechenden Züge ist die Neigung zur « Historie », zur Erzählung, zur Schilderung, zur Anekdote, also Bewegung und Handlung innerhalb der von der ikonographischen Ueberlieferung gesetzten Grenzen und insoweit die biblische Schlichtheit des vom Künstler bearbeiteten Stoffes sie gestatten. Neben den Opfern sind Szenen aus der Mosesgeschichte dargestellt, alte Motive der christlichen Kunst: Moses vor dem Dornbusch, Moses als Hirte, Moses auf dem Berge Sinai. Vor allem die letztere Szene ist, obwohl von traditionellen Elementen abgeleitet, nicht ohne besondere Ausdruckskraft. Ueber steile, zerklüftete, nicht ganz vegetationslose Felsenwände steigt die jugendliche Gestalt des Moses empor, um von Gott die Gesetzestafeln in Empfang zu nehmen (Tafel 5, 9). Der Aufstieg des Moses zu Gott ist lyrisch empfunden. Der nach oben drängenden Figur verleiht die lichte Gewandung eine grössere Beschwingtheit: sie wirkt wie ein blendend weisses, vom Wind geblähtes Segel. Zu Füssen des Berges die aufgeregte Schar der schreienden, meuternden Juden. In ihrer altertümlich engen Gruppierung machen sie den Eindruck einer grossen Menge; es sind aber nicht mehr als dreizehn Figuren, Aron, den falschen Anführer eingerechnet. Will man die künstlerische Bedeutung dieser so lebhaft bewegten Gruppe mit ihren gut charakterisierten Typen richtig einschätzen, so ziehe man zum Vergleich die Gruppe der Bewaffneten auf einem der Mosaiken der Apsis (Tafel 32) heran. Auf den gegenüberliegenden Seiten stehen auf Felsenbänken die statuarisch aufgefassten Figuren der Propheten Jesaias und Jeremias (Tafel 14, 15) neben ihren Tempeln.

Bei den bisher besprochenen Mosaiken fallen die braunen Grundflächen auf. Tiefblau ist der Himmel, der über den Opferszenen zu violetter Durchsichtigkeit verfliesst.

An den Seiten der oberen Triforien, durch einen Ornamentstreifen gerahmt, sind die Evangelisten dargestellt, weiss gekleidet, mit den heiligen Schriften beschäftigt (Tafel 25, 31). Die in üblicher Weise stilisierten Felsen dienen den vier

Verkündern des Glaubens als Schemel und ihren Symbolen als Postament. Perspektivisch gesehen unterscheidet man drei Ebenen: den Vordergrund mit den klaren, ruhigen Wasserspiegeln, auf denen zwischen Büscheln von Sumpfpflanzen Schwimmvögel und Stelzenfüssler plätschern oder waten. Hier merkt man ein gründliches Studium der Natur, die mit sorgsamer Einfühlung und sehr genau wiedergegeben ist und doch mit feinem dekorativem Sinn. Die Durchsichtigkeit des Wassers, die Stellung der Vogelbeine beim Schreiten lassen mit Sicherheit darauf schliessen, dass sich der Mosaizist an das Vorbild der Natur gehalten hat. Dasselbe lässt sich auch von zwei der symbolischem Tiere sagen. Der Adler und das Rind sind mit Genauigkeit gezeichnet, ihre Haltung entspricht ihrer Natur. Der Löwe hingegen, bei dem der Künstler entweder kein Modell zur Verfügung hatte oder von seinem Gedächtnis im Stich gelassen wurde, ist ein schreckliches, vor Altersschwäche zusammenbrechendes Ungeheuer, beinahe ein apokalyptisches Tier. Aber vom malerischen Standpunkt ist er sehr interessant. Er ist vor allem ein Farbenfleck, rötlich-gelb sich absetzend gegen die hellgrüne Bodenfläche, gegen das Weiss der Figuren, gegen das spiegelnde Wasser. Der Mosaizist hat nicht den Löwen, sondern den Begriff eines Löwen gemalt. Es ist nicht der Löwe der Wüste, es ist der Löwe von San Marco, derselbe, der später auf der Marcus-Säule in Venedig das Buch mit der grossen Inschrift stützt und den Glanz der Stadt über alle Meere trägt. Neben den einzelnen Evangelisten liegt eine Fülle von Schreibgeräten, stillebenartige Einzelheiten, die sich vor einem so abstrakten Hintergrund sonderbar genug ausnehmen. Die Evangelisten schreiben nicht: sie schauen aufwärts, in Erwartung der göttlichen Offenbarung. Obwohl ihre Gesichtszüge rein linear und summarisch vereinfachend ausgeführt sind, haben sie einen energischen Ausdruck und verraten Gedankenarbeit und Gemütsleben.

Am Triumphbogen, der Eingangspforte zum Presbyterium, befinden sich die « imagines clipeatae », die Medaillons mit den Bildern der Apostel und der beiden angeblichen Söhne des heiligen Vitalis. Gesichtszüge und Charakterisierung erinnern an die Apostel der vom Erzbischof Neon umgebauten Taufkapelle der Orthodoxen, nur mit dem Unterschiede, dass diese realistische Typen wiedergeben, während die von San Vitale doch etwas manieriert erscheinen, wenn auch stets streng in der Zeichnung, kräftig in der Modellierung, mit tiefen Schatten, die einigen Figuren einen sehr entschiedenen und lebendigen Ausdruck verleihen.

Die Vorliebe für das Naturhafte, verbunden mit einem hochentwickelten Sinn für das Dekorative, kehrt mit besonderer Frische am Gewölbe des Presbyteriums wieder. Zwischen verschnörkelten Akanthusblättern in Grün und Gold hat sich da eine bunte Familie von Vögeln eingenistet (dazu auch einige Vierfüssler als launige Erinnerung an aesopische Fabeln). Es ist eine Laube oder eine Lustgarten oder, wie man es noch treffender genannt hat, ein lebendiger Himmel, wimmelnd von Getier, von dem jedes einzelne, trotz des kleinen Masstabes vollkommen durchgeformt, sein eigenes Leben hat. Um die Natur vollständig zu machen, steigen aus den Ecken, wo Pfaue ihr vieläugiges Federrad schlagen, Festons aus Blättern und Blumen, Weintrauben und Aepfeln, die Gewölbefelder gliedernd, bis zum kreisrunden Mittelfeld empor, das ebenfalls von einem blühenden Kranze umrahmt wird, in dem das Lamm Gottes dargestellt ist. Von den vier grösseren Gewölbeabschnitten aus wird dies Mittelfeld gestützt von vier Engeln mit erhobenen Armen, in der Art antiker Karyatiden. (Dasselbe Motiv findet sich auch in der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna und kommt später auch in Santa Maria in Torcello vor).

Andeutung der Landschaft, Darstellung von naturalistisch gesehenen Wassertümpeln, Tieren und Pflanzen, Sinn für die Wirklichkeit und das Leben, plastische Charakterisierung der Figuren und perspektivisches Bemühen, Wiederbelebung klassischer Ornamentik: alle diese Elemente haben wir an den Mosaiken des Presbyteriums beobachten können. Eine in warmen Tönen gut abgestufte Farbenskala ohne übermässig lebhafte Abschattierungen kommt hinzu. Die römisch-ravennatische Kunst, die im Verlauf ihrer tausendjährigen Entwicklung durch ausserordentlich glückliche äussere Umstände begünstigt worden ist, deren Auftraggeber Könige, Kaiser und grosse Erzbischöfe gewesen sind, hat hier in San Vitale durch die Arbeit unbekannter Meister und ihrer Gesellen eine ihrer reifsten Schöpfungen hervorgebracht. Die Kunst der Antike hat sich zwar durch immer neue Umgestaltung wohl verändert, ganz erloschen jedoch ist sie niemals. Der Sinn für plastische und lebensvolle Form, die Verbundenheit mit der Erde und der Natur, wie sie im Blute der Rasse begründet sind, haben die Auflösung und jede entscheidende Abweichung verhindert.

Das Mosaik der Apsisnische spricht eine ganz andere Sprache. Die Elemente sind im Grunde dieselben, doch sind sie in eine andere Atmosphäre versetzt und auf eine höhere Tonart gestimmt. Alle Bewegung der Figuren ist zu hieratischer Feierlichkeit gebunden, zu einem liturgischen Vorgang geworden. Wir fühlen uns vom Natürlichen und Irdischen, mag dieses noch so sehr von heroischem Geist durchdrungen sein, ins Uebermenschliche und Himmlische versetzt. Dort im Presbyteriums greift die Gottheit durch das symbolische Zeichen der Hand ein, hier (Tafel 1-4) thront Christus als junger Gott über der Welt und verleiht dem in den Himmel aufgenommenen Märtyer den Lohn ewiger Glorie, während der Bischof Ecclesius das Modell der Kirche darbringt. Sowohl der heilige Vitalis wie der Bischof Ecclesius werden, dem Ritus entsprechend, von zwei Erzengeln eingeführt, den Leibwächtern des himmlischen Imperators. Ihre jugendlichen Gesichter und die « Isocephalie » (gleiche Höhe der Köpfe) mit der Majestät des Erlösers ergeben einen schönen Gleichklang, während ihre weissen Gewänder neben Christus mit seinem Purpurmantel, der auf einer intensiv blauen Weltkugel thront, eine Absonderung des Himmelskönigs von den prunkvollen Gewändern des heiligen Vitalis und des Ecclesius bewirken. Ein sehr erfahrener Künstler hat den feinen, aristokratischen, etwas asketischen Kopf des Heiligen (Tafel 3) ausgeführt, und in dem plumpen, vierschrötigen Kopf des Ecclesius (Tafel 4) das getreue Abbild desjenigen geschaffen, der es verstanden hatte, Theoderich die Stirn zu bieten und seinen Zorn zu brechen.

Der Boden des Paradieses, mit Lilien und Rosen bestanden, wird durch zwei Reihen niederer, gleichförmiger Schieferfelsen abgestuft; in der Mitte gurgeln die dünnen, silbrigen Wasserläufe der vier Paradiesströme. Am Horizont darüber breitet sich die starre Wand des vergoldeten Hintergrundes, die den Raum ersetzt. Eine kleine Andeutung sind die rot und blau schimmernden Wölkchen über den Figuren, die wie ein Sonnenuntergang wirken. (Aehnliches können wir, dem Brauch der ravennatischen Schule entsprechend, auch an einigen Sarkophagen beobachten). Auch an diesen Einzelheiten lässt sich die Hand bodenständiger Künstler erkennen, die jedoch unter einem neuen Einfluss stehen, sagen wir nur ganz allgemein: unter byzantinischem. Die Hervorhebung des Körperlichen und das Studium der Gewandung machen dieses Mosaik eher den Figuren des Presbyteriums vergleichbar als denen der Seitenwände der Apsis. Auch die Farbstimmung ist die gleiche, nur charakterisiert durch eine lebhaftere Leuchtkraft. Ausserdem tritt hier zum ersten Male als ein vorher noch nicht angewendetes technisches Mittel die Perlmutter auf.

Endlich kommen wir zu den beiden historischen Darstellungen des Justinian und der Theodora (Tafel 32, 38). Als Historien bezeichnen wir sie wegen des Vorganges, den sie darstellen, dem aber jeder dramatische Akzent, alles spezifisch Lebendige abhanden gekommen zu sein scheint. Um dies zu verstehen, muss man das byzantinische Hof-Zeremoniell kennen, gewisse Stellen bei Konstantin Porphyrogenetos, dem schwachen Kaiser, aber interessanten Schriftsteller nachlesen. Und damit nicht genug. Trotz der ausgeprägten Gesichtszüge, der Individualisierung der Typen, mancher Hinweise auf Tracht, Oertlichkeit und Gebrauchsgegenstände leben diese Menschen in einem Traumreich, in einer unwirklichen, übersinnlichen Welt, jenseits von Raum und Zeit. Es sind Schatten, Hüllen ohne Körper, kalligraphisch gezeichnet mit geraden, strengen Linien ; wo die Farbe vorherrscht, gleichen sie Teppichen, die man Probierpuppen übergeworfen hat. Es ist wohl nicht nötig, ausdrücklich zu sagen, was eine derartige Erscheinug in der Entwicklung der Kunst und in Bezug auf Ravenna bedeutet. Im Geiste fühlt man sich sofort in eine andere Kirche der Sadt versetzt, wo eine weisse Prozession von Heiligen und ein rhythmischer Zug von Jungfrauen erscheint, die kaum die Erde berühren, um sich mit Christus und Maria zu vereinigen.

Die Annahme, die Kartons seien aus Byzanz eingeschickt worden, leitet sich aus der Vermutung her, dass die Köpfe echte Bildnisse der Namensträger sein sollten. Wir wissen jedoch zu genau, welcher Wert der byzantinischen Bildniskunst beizumessen ist. Andererseits besitzen wir in diesen Mosaiken die sprechenden Zeugen für das Vorhandensein einer byzantinisch orientierten Strömung, die in Ravenna infolge künstlerischer Beeinflussung aus der Ferne oder durch Einwanderung aus dem Osten übers Meer entstanden sein mag. Diese Erscheinung war insofern von keiner besonderen Tragweite, als die Typik und die künstlerische Praxis der

römisch-ravennatischen Schule, weil tiefer verankert und von grösserer Lebensfähigkeit, über das byzantinische Element auf die Dauer die Oberhand gewannen.

Wie allgemein bekannt, stellen die beiden Bilder der Apsis von San Vitale die Weihe der bedeutenden Kirche dar. An dieser Feier liess man, in der ihm gebührenden überragenden Stellung, das Herrscherpaar teilnehmen: eine zwar nur ideelle Teilnahme, die indessen Bilder von Ewigkeitswert geschaffen und dazu beigetragen hat, dem ganzen Werk einen glanzvollen und repräsentativen Charakter zu verleihen. Die beiden Prozessionen haben frontale Stellung eingenommen: nur an einer leichten Neigung gegen die Spitze der Züge zu erkennt man, dass sie sich langsamen, gemessenen Schrittes bewegen. Die teilnehmenden Personen scheinen der Handlung, die sie vollziehen, gleichgültig gegenüber zu stehen. Kaiser Justinian trägt eine goldene Patene, Maximianus das Prozessionskreuz, zwei andere Priester das Evangelienbuch und das Weihrauchfass. Voran geht ein Hofbeamter, der, um dem Zug den Weg frei zu machen, den Vorhang zum Heiligtum in die Höhe hebt und für die ganze Gruppe den Rhythmus bestimmt. Es folgen Würdenträger, Hofdamen, Soldaten; aber jeder ist in seine Gedanken vertieft oder scheint zestreut, wie jene Frau am Ende des Zuges, die aus dem Bild herausblickt. Einsamer als alle anderen, eingehüllt in ihren reich bestickten Mantel, steif unter der Last ihres hohen Diadems mit den schweren edelsteinverzierten Gehängen, noch undurchdringlicher gemacht durch den mächtigen Heiligenschein, der als Sinnbild ihrer Macht das Haupt umgibt, naht die Kaiserin (Tafel 39). Während ihre spindeldünnen Hände mit einer fast mondänen Grazie den edelsteinbesetzten Kelch tragen, öffnet sie, ins Leere blickend, jene grossen Augen, die seit Jahrhunderten die Generationen stumm befragen. Die verblühten Wangen, die bläulichen Ringe um ihre Augen die stark profilierte Nase, unter der sie die blutroten Lippen schmerzvoll zusammenpresst: diese Züge ergeben ihr richtiges Bild, nicht jene zigeunerhaften und vulgären, die der Geschichtsschreiber Procopius in seiner gehässigen « Geheimgeschichte » der Gemahlin Justinians andichtet.

Wir haben bereits festgestellt, dass die reichliche Anwendung von Weiss die Aufgabe hat, die Werte der anderen Farben zur Geltung zu bringen. Im Mosaik des Justinian herrschen die weissen Flächen in den Kleidern der Priester und in den Mänteln der Hauptleute vor, wodurch der Purpurmantel und der bunte Schmuck des Kaisers besonders hervortreten. Auch dort jedoch fehlt nicht die Gegenüberstellung von Farben, die am Gegenstück vorkommen, wie zum Beispiel das Rot, das Grün und das Gold der Soldaten, die den buntesten Teil des Bildes ausmachen. In dem weniger farbenprächtigen Mosaik des Justinian bildet der vergoldete Hintergrund eine einzige, den ganzen Raum bis zum Rahmen ausfüllende Fläche; in dem der Theodora, wo alle Pracht und aller Farbenglanz vom feierlichen Aufzug der Frauen ausgeht, wird die Stileinheit ergänzt durch eine muschelförmige Nische, die über der Kaiserin einen Baldachin bildet; über den Frauen ihres Gefolges hängt ein Vorhang mit breiten Streifen in drei Farben — weiss, rot, blau —, den man vor ihrem Vorbeimarsch hochgezogen zu haben scheint. Nische und Vorhang bilden einen horizontalen, der Entfaltung des Zuges in der Längsrichtung entsprechenden Rahmen. Wenn es nicht zu weit führen würde, wäre an dieser Stelle die Untersuchung gewisser dekorativer Mittel am Platze, die einerseits die Verwendung traditioneller Schemata bezeugen, andererseits den Stempel einer mehr durchdachten Kunst tragen. Die Farbenskala, die in der Apsismuschel eine sichtliche Steigerung erfährt und von dort aus in der ganzen Kirche widerstrahlt, erreicht in den Frauengewändern des Gefolges der Theodora den Gipfel der Buntheit und Ueppigkeit. Man versucht eine Wirkung zu erzielen durch Kostbarkeit des Materials anstatt durch reichgegliederte Linienführung, durch Gewandfalten oder durch Helldunkel. Es kommen Stoffe vor ohne jede Gliederung, die nur aus Farben zu bestehen scheinen und mit prunkvollen Borten gesäumt sind. Man sieht daraus, dass die Farbe nicht mehr Ausdruckmittel, sondern Selbstzweck ist. Zwischen den mit spielerischer Leichtigkeit und malerischer Kühnheit gefundenen Farben gibt es wenig Uebergangstöne, aber man merkt das Bemühen, einheitliche Lokalfarben und allzuschrille Gegensätze zu vermeiden. Auf einem Schleier wiederholen sich die geometrischen Zeichnungen des Gewandes des heiligen Vitalis; bei einem andern, einem weissen, erweitern und bauschen sich die Falten, um sich der Farbigkeit der übrigen Teile anzupassen. Die Priestergewänder, die Mäntel, sind mit Blumenkronen, kleinen Blättern und Vögeln besät; blau auf violett, grün auf grau, rot auf grün und auf gold. Kleinteilige Ornamente und mancherlei Beiwerk erhöhen den reichen Eindruck. Das Auge erliegt diesem Zauber, und wendet es sich von den Gewändern der Figuren wieder hinauf zum Antlitz, so wird es sich bewusst, keine Phantome vor sich zu haben; es entdeckt zwischen der Kleidung und der Person eine innige Beziehung, das Geheimnis einer Einheit, die sich nicht im Stilistischen erschöpft: ein Typus gewinnt Gestalt. An den beiden Frauen neben der Kaiserin Theodora erkennt man sofort den Rangunterschied. Wenn die erste, wie man annimmt, wirklich Belisars Gattin Antonina (Tafel 40) ist, so kennzeichnen sie als solche das schlaue Fuchsgesicht und die gebogene Handhaltung. Ist die andere, wie man gern glauben machen möchte, ihre Tochter Giovannina, oder wer immer, so findet die Sinnlichkeit ihrer Gesichtszüge im erlesenen Prunk ihres Gewandes eine vollkommene Entsprechung.

Gegen einen ausgesprochen antiklassischen Geist der beiden Darstellungen scheinen die Ausdruckswerte der Köpfe zu sprechen. Besonders der des Maximianus (Tafel 35) weist gut charakterisierende Züge auf; als solche empfinden wir die Schmalheit seines Antlitzes, den blauen Glanz seiner Augen, dazu noch gewisse kleine persönliche Züge und die mühevolle Kleinarbeit, die offenbar auf genaue Körperbeschreibung ausgeht. Maximianus ist der Besteller des Mosaiks, das zwischen 546, dem Jahr seines Amtsantrittes, und 548, Theodoras Todesjahr, ausgeführt worden ist. Eine andere Figur, die mit Beharrlichkeit das Interesse historischer Identifizierung für sich in Anspruch nimmt, ist der byzantinische Hofbeamte, der zwischen dem Kaiser und dem Erzbischof erscheint (Tafel 37) und in dem man Julianus Argentarius, den Vorsteher der Bauhütte, hat erkennen wollen. Der Priester, der zur Rechten des Maximianus das Evangelienbuch trägt, wäre dann vielleicht sein Stellvertreter und Nachfolger Agnellus. Andere dagegen haben in der ersten der beiden Persönlichkeiten in Justinians Gefolge den Belisar erkennen wollen. Für Antonina haben viele ihr Votum abgegeben, die Identifizierung ihrer Tochter hingegen bleibt eine ungelöste Frage. Nicht allein die einzelnen Gestalten, auch die Rangordnung und die Aemter lassen sich in der Gruppe der « illustres » und « spectabiles », die die beiden kaiserlichen Züge bilden, unmöglich bestimmen. Unsere Kenntnis also beschränkt sich auf Maximianus und die beiden Majestäten. Theodoras Bildnis lebt, aber es lebt durch ein Wunder der Kunst, lebt jenes seltsam flammende Leben, das brennt und sich brennend verzehrt. Wer im Bilde Justinians ein Porträt sieht, vergleiche es mit jenen anderen in Sant'Apollinare nuovo. Mit Recht hat man behauptet, dass gerade bei diesen Gestalten die Gesichtszüge nicht sehr präzise durchgebildet seien. Wir möchten noch auf eine technische Eigentümlichkeit aufmerksam machen, auf die Art nämlich, wie bei der Gesichtsbildung das Material behandelt ist. Die Verteilung der Steinchen ist bei den Mosaiken von San Vitale äusserst sorgfältig; man merkt überall das Bestreben des Mosaizisten, sie mit Genauigkeit nebeneinander zu setzen und harmonisch zu ordnen. Die Gesichter sind ziemlich sorgfältig gearbeitet, mit den üblichen Farbenabstufungen, jedoch, wenn man von den Medaillons der Apostel absieht (und auch nicht einmal von allen), so erscheint die Modellierung durchaus einfach, mit geringen Uebergängen und in recht gleichförmigem Verlauf. Christus und der Heilige Vitalis, ja selbst Ecclesius und fast alle Figuren der beiden kaiserlichen Mosaiken weisen diese Merkmale auf, die an den Figuren des Presbyteriums, wie an einigen der Apostel, weniger in Erscheinung treten.

Trotz dieser Unterschiede in der Technik, in der Komposition und im Stil und trotz der ungleichmässigen Verteilung der bildlichen Darstellungen, die notgedrungen der Architektur um die Fensteröffnungen herum folgen müssen, stellt die Gesamtheit der Mosaiken von San Vitale eine wunderbare Einheit malerischer Effekte dar, fast möchte man sagen wie der Glanz eines Spectrums, und zugleich einen vollendeten Zusammenklang von Inhalt und Bedeutung. Es ist ein religiöses Epos, das das göttliche Erlösungswerk besingt. Deshalb ergänzen sich die alte und die neue Welt auch hier im Presbyterium: Moses und die Prophetem, die Apostel und die Evangelisten, Bethlehem und Jerusalem verkünden dieselbe Losung, und alles gipfelt im göttlichen Lamm, das im Mittelpunkt des Gewölbes steht und auf das symbolisch vorausgedeutet wird in den Opfern Abels, Abrahams und Melchisedeks. In der Apsis thront Christus in seiner Glorie, und die Mächtigen dieser Erde huldigen dem wahren Herrn und bringen der Basilika am Tage ihrer Vollendung die Patene und den Kelch dar, die heiligen Geräte, mit denen man das feierliche Hochamt zur Weihe des Gotteshauses zelebrieren wird.

BIBLIOGRAPHIE

J. KURTH, *Die Mosaiken der christlichen Aera, Erster Teil, Die Wandmosaiken von Ravenna*. Berlin, 1902. O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford, 1911. G. GALASSI, *Sulla prima apparizione dello stile bizantino in Ravenna* (*Atti del X Congresso internazionale di Storia dell'Arte*, Roma, 1912). W. GOETZ, *Ravenna*. Leipzig, 1913[2]. O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst, II, Die byzantinische Kunst von der ersten Blüte bis zu ihrem Ausgang* (*Handbuch der Kunstwissenschaft begr. F. Burger hgg. A. E. Brinckmann*), Wildpark-Potsdam, 1924. M. VAN BERCHEM et E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IVme au Xme siècle*. Genève, 1924. CH. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*. Paris, 1925[2]. C. RICCI, *Ravenna*. Bergamo, 1925[19]. A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie*. Wien, 1927[2]. R. DELBRÜCK, *Denkmäler spätantiker Kunst*, IV, Berlin, 1927 (*Antike Denkmäler hgg. vom Deutschen Archaeologischen Institut*, fasc. I, 1927). P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana, I, Il Medioevo*. Torino, 1927. DIEHL CH., *Ravenne*. Paris, 1928[3]. G. GALASSI, *Roma o Bisanzio - I musaici di Ravenna e le origini dell'Arte italiana*. Roma, 1930-VIII. H. PEIRCE et R. TYLER, *L'art byzantin*, Tome II. Paris, 1934. *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, fasc. VI, *San Vitale*, Testo di CORRADO RICCI, Disegni di ALESSANDRO AZZARONI e GIUSEPPE ZAMPIGA. Roma, 1935-XIII (Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, *Monumenti*). S. BETTINI, *La pittura bizantina-Parte seconda, I mosaici*, I. Firenze, 1939 (*Novissima Enciclopedia monografica illustrata*).

VERZEICHNIS DER TAFELN

1. DER THRONENDE CHRISTUS ZWISCHEN ZWEI ENGELN UND DEN HEILIGEN VITALIS UND ECCLESIUS (APSIS, NISCHE)
2. CHRISTUS, AUSSCHNITT (APSIS, NISCHE)
3. KOPF DES HEILIGEN VITALIS (APSIS, NISCHE)
4. KOPF DES BISCHOFS ECCLESIUS (APSIS, NISCHE)
5. ABRAHAMS GASTFREUNDSCHAFT UND DIE OPFERUNG ISAAKS — MOSES AUF DEM BERGE SINAI — DER PROPHET JEREMIAS (PRESBYTERIUM, LINKE WAND)
6. ABRAHAMS GASTFREUNDSCHAFT (PRESBYTERIUM, LÜNETTE AN DER LINKEN WAND)
7. SARA UND ABRAHAM (PRESBYTERIUM, LÜNETTE AN DER LINKEN WAND)
8. DIE OPFERUNG ISAAKS (PRESBYTERIUM, LÜNETTE AN DER LINKEN WAND)
9. MOSES EMPFÄNGT DIE GESETZESTAFELN (PRESBYTERIUM, LINKE WAND)
10. DIE AUFRÜHRERISCHEN JUDEN (PRESBYTERIUM, LINKE WAND)
11. ABEL UND MELCHISEDEK — MOSES LÖST SICH DIE SANDALEN — MOSES ALS HIRT — DER PROPHET JESAIAS. (PRESBYTERIUM, RECHTE WAND)
12. ABELS OPFER (PRESBYTERIUM, LÜNETTE AN DER RECHTEN WAND)
13. MELCHISEDEK VOR DEM ALTAR (PRESBYTERIUM, LÜNETTE AN DER RECHTEN WAND)
14. DER PROPHET JEREMIAS (PRESBYTERIUM, LINKE WAND)
15. DER PROPHET JESAIAS (PRESBYTERIUM, RECHTE WAND)
16. DIE APOSTEL PETRUS UND PAULUS (RUNDBILDER IM VORDEREN BOGEN DES PRESBYTERIUMS)
17. DIE APOSTEL PHILIPPUS, THOMAS UND JAKOBUS D. J. (RUNDBILDER IM VORDEREN BOGEN DES PRESBYTERIUMS)
18. DIE APOSTEL JOHANNES, BARTHOLOMÄUS UND MATTHIAS (RUNDBILDER IM VORDEREN BOGEN DES PRESBYTERIUMS)
19. DER APOSTEL THADDÄUS UND GERVASIUS, SOHN DES HEILIGEN VITALIS (RUNDBILDER IM VORDEREN BOGEN DES PRESBYTERIUMS)
20. DER APOSTEL SIMON UND PROTASIUS, SOHN DES HEILIGEN VITALIS (RUNDBILDER IM VORDEREN BOGEN DES PRESBYTERIUMS)
21. DAS LAMM GOTTES — ENGEL UND ORNAMENTALER FLÄCHENSCHMUCK (GEWÖLBE DES PRESBYTERIUMS)
22. DAS LAMM GOTTES (MITTELFELD DES GEWÖLBES DES PRESBYTERIUMS)
23. AKANTHUSRANKEN UND TIERE (TEILSTÜCK AUS DEM GEWÖLBE DES PRESBYTERIUMS)
24. DIE BEIDEN HEILIGEN STÄDTE JERUSALEM UND BETHLEHEM — ENGEL — ORNAMENTALER FLÄCHENSCHMUCK (TRIUMPHBOGEN UND TRIFORIUM DES PRESBYTERIUMS)
25. DIE EVANGELISTEN MATTHÄUS UND MARKUS MIT IHREN SYMBOLEN (PRESBYTERIUM, RECHTES TRIFORIUM)
26. DER EVANGELIST JOHANNES MIT DEM ADLER (PRESBYTERIUM, LINKE WAND)
27. DER EVANGELIST JOHANNES, TEILSTUCK (PRESBYTERIUM, LINKE WAND)
28. DER EVANGELIST MARKUS, TEILSTÜCK (PRESBYTERIUM, RECHTE WAND)
29. DER MARKUS-LÖWE (PRESBYTERIUM, RECHTE WAND)
30. DER EVANGELIST LUKAS, TEILSTÜCK (PRESBYTERIUMS, LINKE WAND)
31. FLAMINGO, TEILSTÜCK AUS DEM BILDE DES HEILIGEN LUKAS (PRESBYTERIUM, LINKE WAND)
32. KAISER JUSTINIAN MIT GEFOLGE (APSIS, LINKE WAND)
33. KAISER JUSTINIAN, TEILSTÜCK (APSIS, LINKE WAND)
34. KOPF DES KAISERS JUSTINIAN (APSIS, LINKE WAND)
35. DER ERZBISCHOF MAXIMIANUS (APSIS, LINKE WAND)
36. KÖPFE VON WÜRDENTRÄGERN AUS DEM GEFOLGE JUSTINIANS (APSIS, LINKE WAND)
37. JULIANUS ARGENTARIUS (?) (APSIS, LINKE WAND)
38. DIE KAISERIN THEODORA MIT GEFOLGE (APSIS, RECHTE WAND)
39. DIE KAISERIN THEODORA, TEILSTÜCK (APSIS, RECHTE WAND)
40. KÖPFE VON HOFDAMEN AUS DEM GEFOLGE DER KAISERIN THEODORA (APSIS, RECHTE WAND)



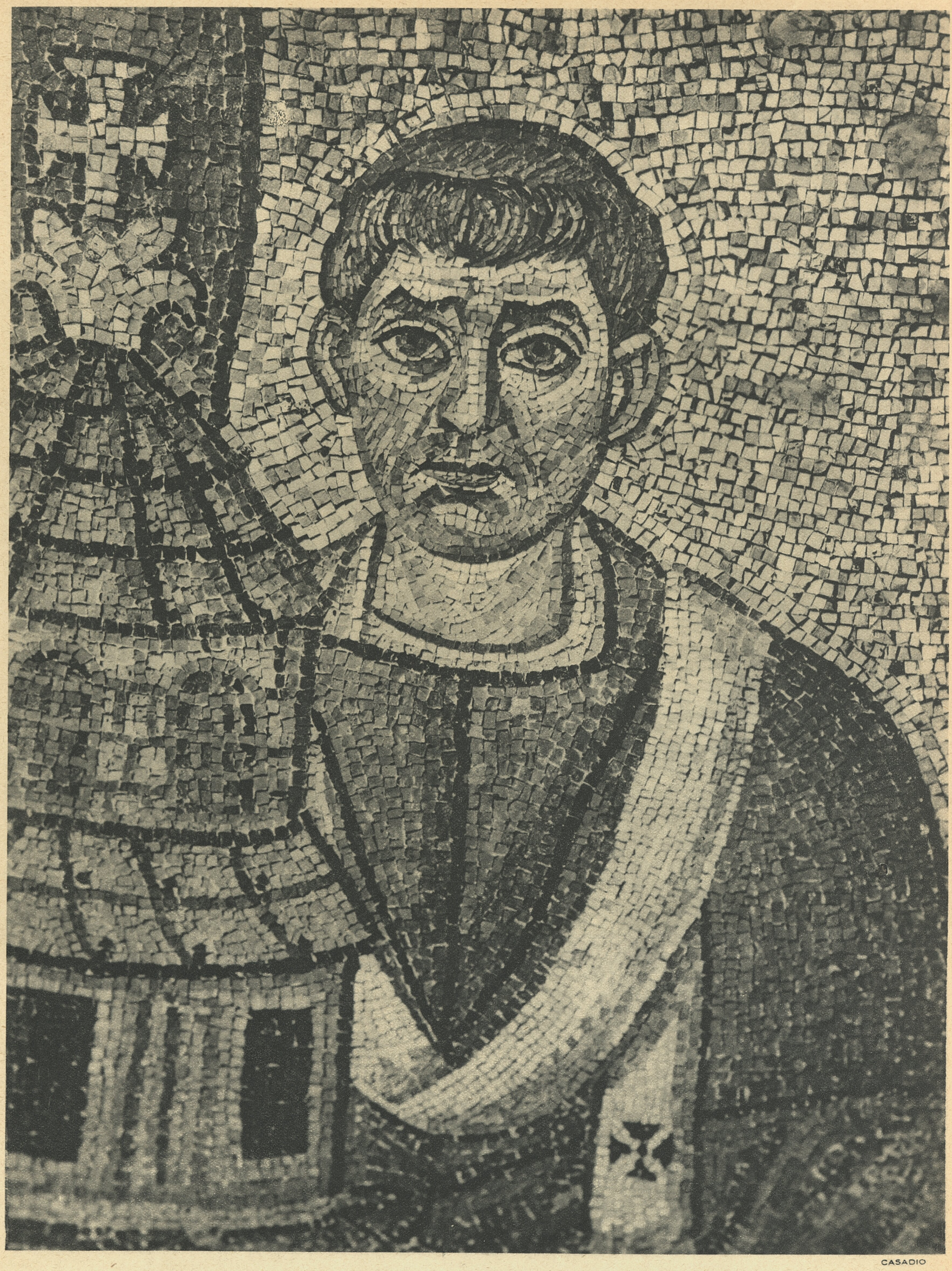
ANDERSON



ANDERSON



CASADIO



CASADIO



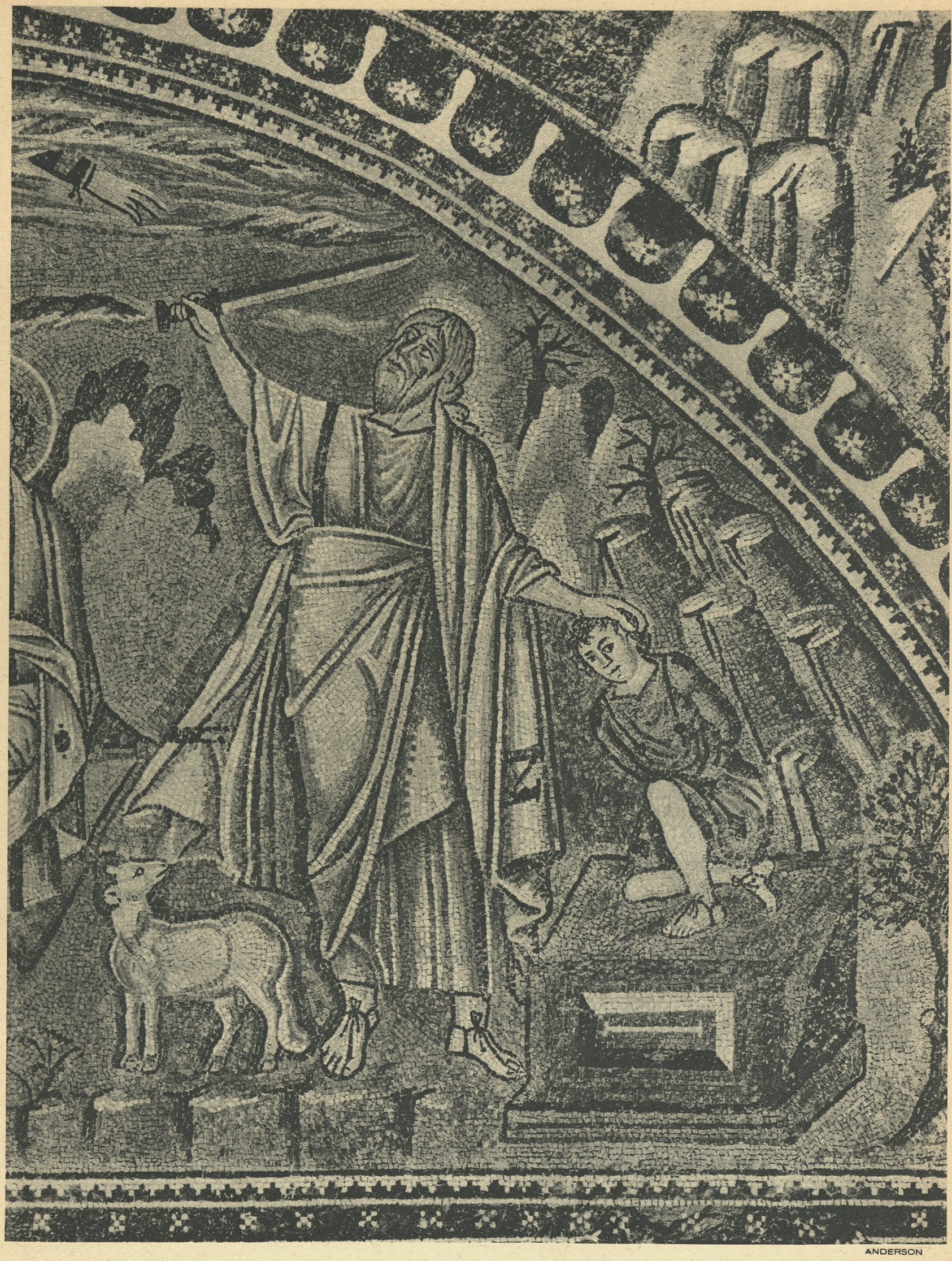
ANDERSON

ANDERSON





ANDERSON



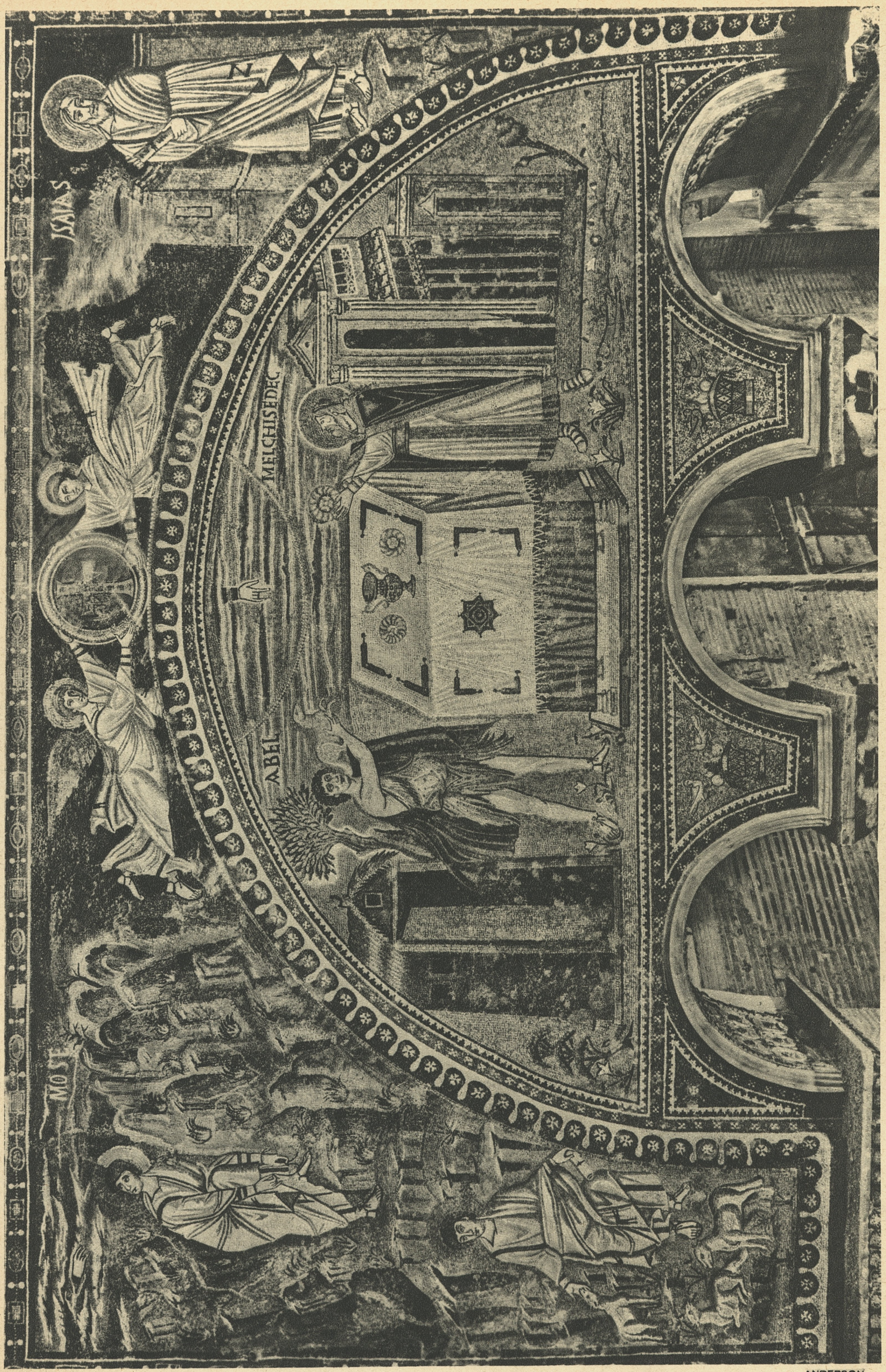
ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON





ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



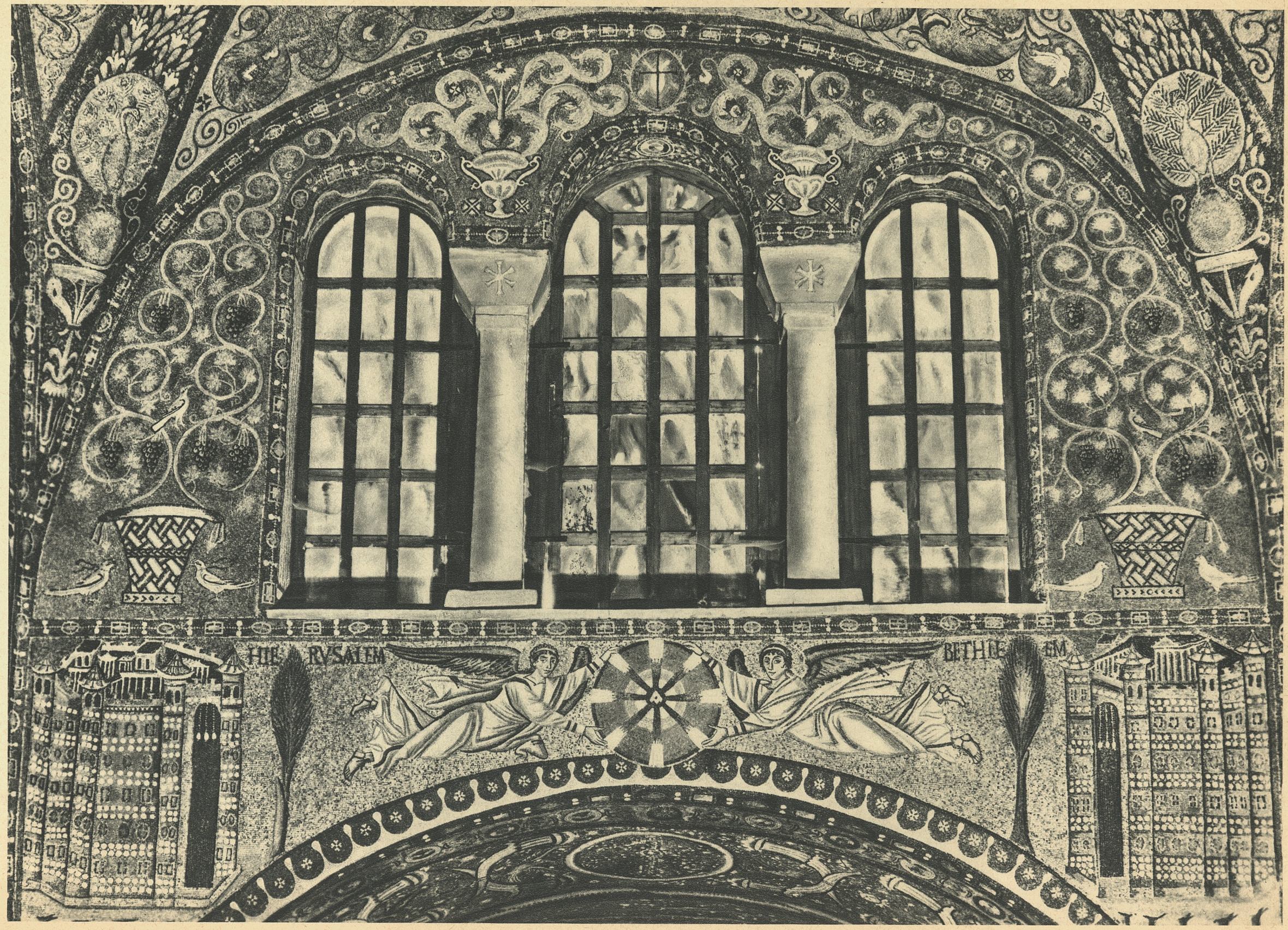
ANDERSON



ANDERSON



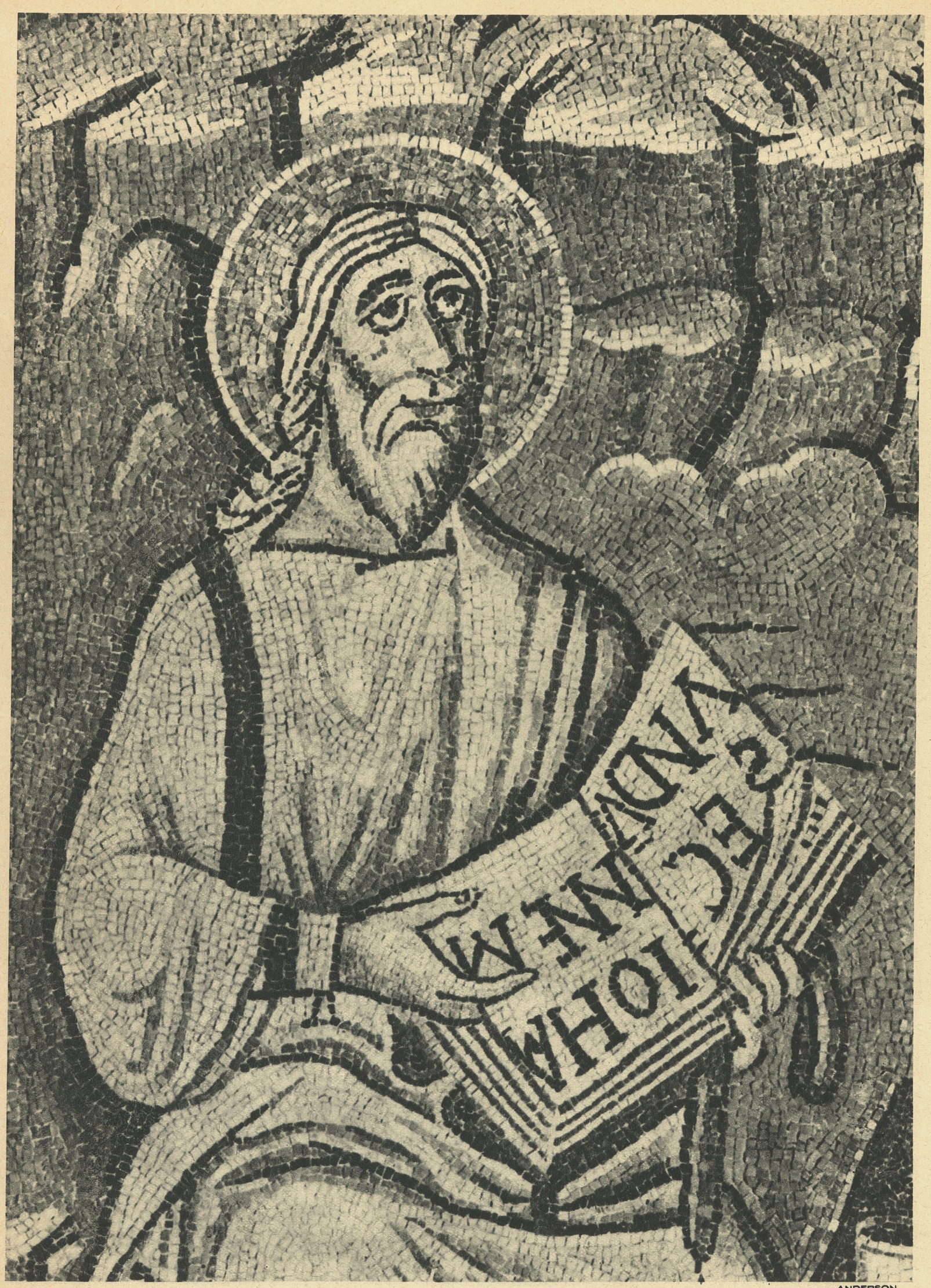
ANDERSON


HIE RVSALEM
BETHLE EM

ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



CASADIO



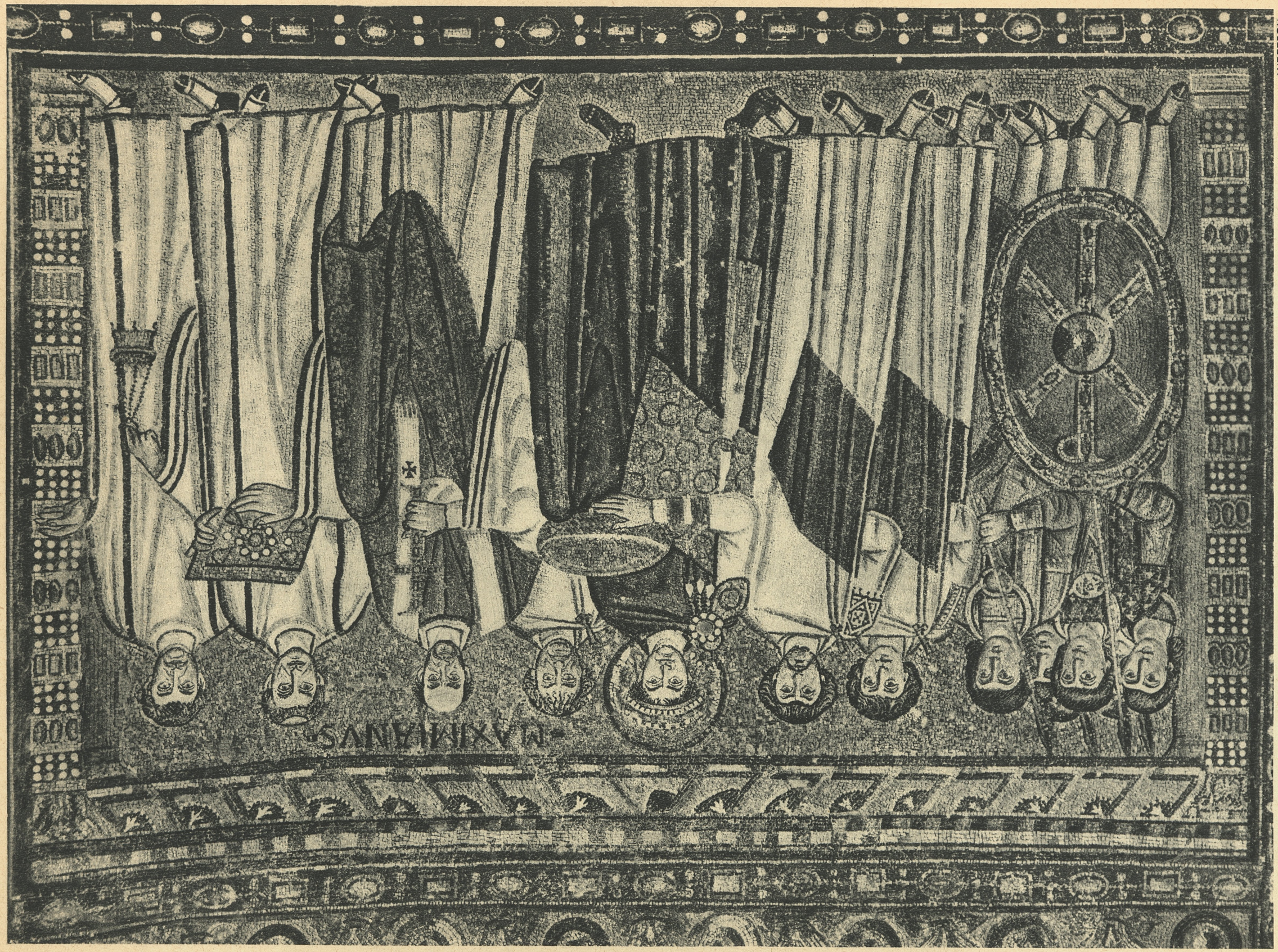
ANDERSON



CASADIO



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



CASADIO



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON

02125/

DIE GROSSEN ZYKLEN DER MALEREI

BISHER ERSCHIENEN:

DIONYSISCHE FRESKEN
WANDSCHMUCK DER VILLA ITEM IN POMPEJI

G I O T T O
DIE ARENA-KAPELLE IN PADUA

PIERO DELLA FRANCESCA
DIE FRESKEN VON SAN FRANCESCO IN AREZZO

R A F F A E L
DIE MALEREIEN DER STANZA DELLA SEGNATURA IN ROM

DIE MOSAIKEN VON SAN VITALE
IN RAVENNA

HANS E. GÜNTHER & CO.
VERLAG, BERLIN W 62

AA 1548

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....