

5158

Mit wärmstem Dank
v. V.

Griechisch-ägyptische Mumienbildnisse

Von Prof. Dr. Ernst Pfuhl

paris 1935

Sonderabdruck aus dem Jahrbuch „Die Ernte“ 1935

Bibliothèque Maison de l'Orient



150083



Abb. 1. Römischer Veteran.

Griechisch-ägyptische Mumienbildnisse.

Von Prof. Dr. Ernst Pfuhl.

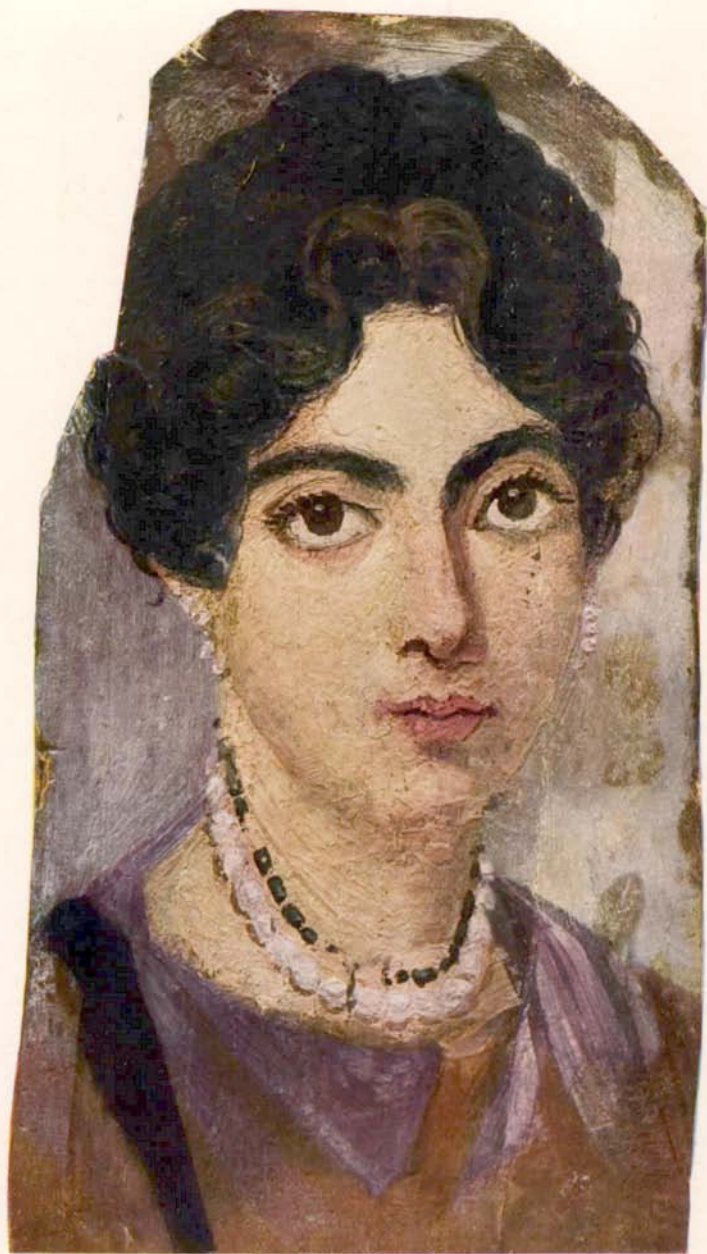
Vor einigen Jahren las man in den Zeitungen, ein im Auslande lebender Italiener habe sich von seiner jung verstorbenen Frau nicht trennen können, sondern habe sie einbalsamieren lassen und im Hause behalten; die Polizei habe sie ihm aber fortgenommen und zwangsweise beerdigt — ein Akt von abscheulich bürokratischer Fühllosigkeit und eine ganz zwecklose Grausamkeit, denn die Mumie schadete niemand. In diesem Südländer war uraltes Menschheitsempfinden erwacht. Noch heute erhalten manche Primitive die Hausgemeinschaft mit ihren Toten aufrecht,

und zwar nicht nur durch Bestattung, sondern auch sichtbar in einer Art Mumifizierung; bisweilen hängt man sie über dem Herd an den Dachsparren auf, um sie durch Räucherung zu erhalten.

Dies geschieht natürlich nicht aus einem sentimentalen Gefühl, sondern in religiöser Absicht: der Tote hat die Macht, zu schaden und zu nützen; man will ihn versöhnen und sich seiner versichern. Von Seele darf man hier noch gar nicht reden; diesen Begriff haben erst die jonischen Griechen entwickelt. Auch die alten Ägypter, die den Totenkultus über alles uns verständliche Maß ausgebildet hatten, verstanden unter „Seele“ etwas anderes als wir; sie bedurfte bei ihnen durchaus eines Inhaltes in der Wirklichkeit. Daher die Mumifizierung und die Herstellung von Statuen, die bisweilen duzendweise in einem tiefen Schacht verborgen wurden, um ja nicht verloren zu gehen — Reserveleiber für die Seele.

Die alten Ägypter behielten ihre Toten nicht im Hause. Dieser Brauch ist mit hoher Wahrscheinlichkeit erst für eine Zeit zu erschließen, als die Größe und schöpferische Kraft des ägyptischen Volkes längst vergangen war, und er wurde, wenn nicht ausschließlich, so doch wohl vorwiegend von Levantinern nicht-ägyptischer Herkunft geübt. Als sich vom 7. Jahrhundert vor Christus an die alte Abschließung gegen Fremde immer mehr lockerte, wanderten viele Griechen und Asiaten ein. Durch den Zug Alexanders des Großen wurden Makedonier und Griechen, später die Römer Herren des Landes. Die ptolemäischen Könige legten viele griechisch-levantinische Kolonien an und brachten dadurch im besondern die mittelägyptische Landschaft des Fayum zu hoher Blüte, die ein halbes Jahrtausend währte. Auch die Kaiser siedelten dort römische Veteranen an. Eben dorthier stammt die Mehrzahl der Bildnisse, von denen hier die Rede sein soll; sie fehlen jedoch auch in Ober- und Unterägypten nicht.

Es ist kaum ein halbes Jahrhundert her, daß die ersten von ihnen auftauchten und zunächst Staunen und Mißtrauen erweckten. Bald folgten jedoch Massenfunde, darunter solche bei wissenschaftlich genau beobachteten Ausgrabungen. Damit war ein ganz neues Gebiet der antiken Kunst eröffnet: neben die dekorativen Wandmalereien Pompejis und anderer, vorwiegend italienischer Fundstätten traten Tafelbilder auf Holz und Leinwand, neben die Marmor- und Erzbüsten aus der römischen



Junge Griechin.

Kaiserzeit farbenstrahlende Gemälde. In vielen Duzenden von Bildnissen blicken uns Menschen aus den vier ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung viel unmittelbarer persönlich an, als es die farblose Plastik für das Empfinden der meisten, im Sehen plastischer Werke nicht Geübten vermag.

An künstlerischem Wert können sich freilich nur sehr wenige von diesen Bildern — es sind jetzt



Abb. 2. Blondes Mädchen.

an 600 — mit dem guten Durchschnitt der römischen Bildnisplastik messen; an deren bedeutendste Schöpfungen reicht keines heran. Es sind Erzeugnisse einer provinziellen Kunst, die fern von Rom und von der großen Welt für eine stark gemischte Levantiner Gesellschaftsschicht gemalt wurden. Allein in ihnen lebt das Erbe einer vielhundertjährigen künstlerischen Erfahrung; hinter ihnen stehen die bahnbrechenden Werke der griechischen Meister, die die europäische Malerei geschaffen haben. So haben sie für uns ein doppeltes Interesse: als Zeugnisse für die allgemeinen Eigenschaften der verlorenen großen Malerei der griechisch-römischen Antike und als menschliche Dokumente, die uns eine eigenartige vergangene Welt vor Augen stellen.



Abb. 3. Junge Levantinerin.

Diese Eigenart erscheint uns am merkwürdigsten in dem Brauche, welchem wir die Erhaltung der Bilder verdanken. Eigene Bildnisse im Hause zu haben, war bei den Griechen schon im vierten Jahrhundert vor Christus üblich; es gehörte zum guten Ton, daß ein Gast das Bild des Hausherrn ähnlich fand und rühmte. Hier liegt die eine Wurzel unserer Gemälde; allein es wäre uns wohl kaum eines erhalten, wenn nicht noch eine zweite ägyptische Wurzel vorhanden wäre. Die Mumienfärge der Aegyptier pflegten den Körperformen in großen Zügen zu folgen, vor allem aber das Antlitz des Toten in Maskenform auf dem Deckel zu zeigen. Griechen, Römer und Levantiner in Aegypten haben nun diesen Landesbrauch mit der Mumifizierung ihrer Toten übernommen, aber in eigenartiger Weise umgebildet. In dem dichten Netzwerk von Binden, welche die Mumienhülle umgaben, wurde ein fensterartiger Rahmen ausgespart, und aus diesem blicken uns nun nicht etwa starre ägyptische Masken, sondern freie griechisch-römische Bildnisgemälde an. Bisweilen sind diese Bilder auf das äußere Leichentuch selbst gemalt, in der Regel sind jedoch auf Holz gemalte Bilder in den Mumienrahmen eingefügt.

Dieser Rahmen ist nun ziemlich eng, und die Bilder sind daher an den Seiten, bisweilen auch oben und unten gestützt; in einem Falle waren die abgespaltene Holzstreifen in die Mumienhülle miteingewickelt. Daraus geht hervor, daß die Bilder ursprünglich nicht für die Mumien gemalt waren, und dafür gibt es noch weitere Zeugnisse.

So hat öfters eine nachträgliche Vergoldung des Hintergrundes stattgefunden und noch häufiger ist ein goldener Totenkranz flach wie ein Ornament aufgemalt worden. Ferner erscheint ein nach der beigegebenen Inschrifttafel mit 89 Jahren verstorbenen Mann in dem Bild als Fünfundzwanziger. Dies könnte nun zwar die Kopie eines ältern Bildes sein, das man nicht für die Mumie hergeben wollte. Der gleiche Schluß liegt nahe, wenn unter dem Bild ein breiter Streifen unbemalt geblieben ist. Allein, es hat sich ein paarmal neben einer bildlosen Mumie ein gerahmtes Bild mit einer Schnur zum Aufhängen im gleichen Grabe gefunden. Der Rahmen hat die beliebte Form mit überkreuzten Leisten, die wir heute Oxfordrahmen nennen. Solche genau beobachteten Funde bestätigen den Bericht über den ersten großen Zufallsfund.

Einige Griechen und Araber hatten eine Salzkonzession am Wüstenrand erworben. Sie entdeckten eines Abends ein großes Felsgrab, in dem viele Mumien lagen. An diesen



Abb. 4. Junge Griechin.

waren Holztäfelchen mit Inschriften befestigt, an den Wänden hingen viele Bilder. Leider wurde es, wie so oft in Aegypten, nachts kalt, und so haben die Salzgräber drei Nächte lang mit diesen Bildern und Inschriften geheizt; nur ganz wenige entgingen der Katastrophe. Unglücklicherweise dachten die Griechen, die doch sonst aufgeweckt und geschäftstüchtig sind, nicht daran, daß sie dort ein stattliches Vermögen verbrannten. Dadurch ist auch für den Fall, daß kein besonders bedeutendes Bild darunter war, großer Schaden entstanden; denn anderwärts haben sich nur wenige Inschriftentafeln und nur einzelne gerahmte Bilder gefunden. So kommt es, daß wir nur von ganz wenigen Bildern wissen, welchem Lebensbereich die Dargestellten angehörten — wir kennen einen Schneider, eine Primarlehrerin, einen Soldaten und erkennen an den Bildern selbst einen Priester und ein paar Offiziere — und daß die Gesamtwirkung fast aller Bilder durch die schmale Stützung erheblich beeinträchtigt ist.

Inzwischen hat wohl schon mancher Leser gefragt, wie es denn nun mit den Mumien im Bohnhause stehe. Die Antwort geben viele Mumien selbst, wenn man sie aufmerksam betrachtet. Man sieht dann, daß sie unmöglich von Anfang an in den Gräbern geborgen gewesen sein können, und dadurch erklärt sich auch die oft erstaunlich rohe Art, wie sie verscharrt oder in Massengräbern über- und durcheinandergeschichtet waren. Öfters ist das Salbenfett der Mumie flüssig geworden und hat das Bild durchtränkt; das kann nur die heiße ägyptische Sonne verursacht haben. In andern Fällen ist die Wirkung heftigen Platzregens zu erkennen, sehr häufig grobe Verschmutzung und die Folgen vielfachen Anstoßens; die Fußkästen sind fast regelmäßig eingestoßen. Auch Kinderkriechleien finden sich auf den Hüllen. Dies alles läßt sich nur durch die Annahme erklären, daß die Mumien lange Zeit im Bohnhaus, und zwar öfters gewiß in halboffenen Hofhallen standen, aufrecht nach ägyptischer Art, so daß tüchtige Hausfrauen und eifrige Diensthöten beim Hausputz die Fußkästen mit Scheuergeräten einstießen. Die Bilder waren bei dieser Aufstellung ähnlich sichtbar wie früher, als sie noch an der Wand hingen.

Gefunden worden sind Mumien in Häusern natürlich nicht, denn in Aegypten verschüttete kein Besud eine Stadt mit allem Inventar. In die Gräber gelangten die Mumien erst, wenn man sie nicht mehr im Hause behalten wollte oder konnte. Jüngere Nachkommen werden an den unansehnlich gewordenen

Mumien nicht immer pietätvoll gehangen haben, Familien erloschen, verarmten oder verzogen weit weg. Gewiß gab es Unternehmer, die die Abholung und Versorgung je nach dem Preise mehr oder minder würdig ausführten; einzelne Holztafeln waren regelrechte Paketadressen, denn die Friedhöfe lagen weit entfernt außerhalb des Uberschwemmungsbereiches.

Kein Gegenbeweis, sondern eher eine Bekräftigung liegt in der Tatsache, daß eine Anzahl Bilder, und darunter gerade besonders gute, auf das äußere Leichentuch selber gemalt sind. Bil-



Abb. 5. Die Lehrerin Hermione.

der von so sprechender Lebendigkeit und so persönlichem Ausdruck wie unsere Abb. 9 und die Schlußtafel sind gewiß nicht nach Leichen oder gar nur nach Angaben über die Züge der Verstorbenen, wie sie sich einmal auf der Rückseite eines leider zerstörten Bildes notiert finden, gemalt worden. Es sind vielmehr höchstwahrscheinlich Kopien wertvoller Bilder, die man nicht für die Mumie hergeben wollte. Bedauern doch auch wir heute, daß der prachtvolle Männerkopf Abbildung 9 teilweise von den Mumienbinden verdeckt ist. Andererseits werden zumal junge Leute und

vollends kleine Kinder öfters gestorben sein, ehe Bilder von ihnen gemalt wurden. Es läge nahe, die schematischen und allgemeinen Formen mancher Bilder so zu erklären, und in einzelnen Fällen mag dies auch zutreffen. Oefters dürfte es sich jedoch um handwerksmäßige Typen unbedeutender Maler handeln; sie hatten ihr festes Schema für ein menschliches Gesicht, das sie nur nach Bedarf etwas änderten und dem sie auffällige individuelle Züge einfügten, so gut oder schlecht es ging.

Damit berühren wir eine heikle Frage, die für alle Bildniskunst gilt: die Ähnlichkeit. Bewegung und Ausdruck verändern ein Gesicht fortwährend, Spannung und Erschlaffung der Züge wechseln, ja selbst Fettpolsterung und Abmagerung können sehr schnell vor sich gehen. So kommt es, daß Photographien auch dann unähnlich wirken können, wenn sie mathematisch genau und nicht durch Retusche entstellt sind. Sie geben natürlich die anatomischen Grundformen richtig wieder, aber auf diese kommt es für die meisten Menschen gar nicht so sehr an; denn nur wenige haben die Anlage und die Übung, Formen genau zu sehen und in Erinnerung zu behalten. Unser Eindruck wird vielmehr durch kleine individuelle Züge und durch den lebendigen, immer wechselnden Ausdruck bestimmt. So bilden wir uns je nach unserer eigenen Anlage eine mehr oder minder bestimmte Vorstellung vom Aussehen eines Menschen, und kaum zwei Familienmitglieder werden ein drittes gleich „sehen“: dem einen erscheint dies, dem andern jenes wesentlich und charakteristisch für den Betreffenden, und vollends verschieden sehen das Auge der Liebe und das Auge des Hasses. Viel mehr als wir glauben, sehen wir das, was wir sehen wollen.

Es ist daher reiner Zufall, wenn eine Gelegenheitsphotographie einmal so viel vom Wesen einer Persönlichkeit erfäßt, daß sie überzeugend wirkt. Ein guter Photograph, dessen Blick das Wesen eines Menschen leicht ergründet, hat schon mehr Aussicht auf Erfolg, sofern er es nicht mit jemand zu tun hat, der vor dem Apparat erstarrt. Oft nötigen aber auch künstlerische Photographen den Leuten sogenannte originelle Haltungen auf, die ihrem Wesen ganz fremd sind; das ergibt dann Modellstudien, aber keine echten Bildnisse. Da nun das Wesen eines Menschen im Leben sehr selten rein und vollständig in die Erscheinung tritt, vermag nur ein bedeutender Künstler es ganz zu erfassen — so, wie es ihm erscheint; und nur er vermag den wesentlichen Zügen die Vorherrschaft gegenüber den unwesentlichen zu ver-

leihen. Erst dadurch wird das Bildnis zum Kunstwerk. Daß er es einer ganzen Familie recht mache, kann er freilich nicht erwarten; schon Goethe hat die Bildnismaler deswegen bedauert: „Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloß darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern wie jeder ihn fassen würde.“ Sehr lehrreich ist in diesem Zusammenhang auch ein Gespräch zwischen Napoleon und David d'Angers.



Abb. 6. Alter Levantiner.

Als er Napoleon porträtierte, geriet er mit ihm in ein Gespräch über Aehnlichkeit in Porträten. Der Kaiser wollte nicht viel davon wissen. « Ressemblant! Personne ne s'informe, si les portraits des grands hommes sont ressemblants; il suffit que

leur génie y vive » und der Maler antwortete: « Vous m'apprenez mon métier. »

Betrachten wir nun die Mumienbilder näher. Zunächst ihre Technik, soweit man darüber leidlich einig ist. Sie sind z. T. in der auch uns geläufigen Temperatechnik ausgeführt, das heißt mit Wasserfarben und einem Bindemittel wie Leim oder Ei. Die dünnen Holzplatten, auf welche die meisten Bilder gemalt sind, bedurften in diesem Fall einer undurchlässigen Grundierung mit Kreide oder Gips, während dies auf Leinwand technisch nicht notwendig war. Es geschah jedoch auch dort öfters, weil der weiße Untergrund die Leuchtkraft der Farben erhöhte. Bei weitem die meisten Holzbilder sind aber ganz oder doch an Kopf und Hals in einer andern Technik gemalt, die wir früher nur aus den Beschreibungen in der antiken Literatur kannten.

Diese sogenannte Enkaustik nahm bei den Alten die Stelle unserer Delmalerei ein; sie verwendete aber nicht Del, sondern Wachs als Bindemittel. Es scheint, daß sie aus dem Bestreben entstanden ist, die ornamentale Bemalung der Gebäude und die Farben der Steinplastik, die ja bei den Alten bunt war, wetterfest zu machen. Diese Farben wurden in die Poren des Steines eingebrannt oder eigentlich eingeschmolzen. Wörtlich bedeutet der Name aber Einbrenntechnik. Dabei dürfen wir freilich nicht an unser Einbrennen auf Holz denken. Hölzerne Tafelbilder wurden vielmehr so bemalt, daß man die Wachsfarben entweder durch Erhitzen vollkommen flüssig machte und dann mit dem Pinsel aufstrich oder aber das Wachs nur mit dem heißen Spachtel erweichte und dann stückweise auftrug wie bei unserer pastosen Delmalerei (Abb. 6).

Bei dieser Technik konnten die Farben freilich weder gemischt noch ineinander vertrieben werden, aber dem wußte man abzu- helfen, teils durch das einfache Mittel einer reichen Palette, teils durch Ausnutzung der optischen Tatsache, daß nebeneinander- gesetzte Farbflecke sich auf der Netzhaut des Betrachters bei angemessenem Abstände verschmelzen. Durch Zerlegung einer Farbe in ihre komplementären Gegensätze, die erst das menschliche Auge wieder vereinigt, wird sogar eine frischere Wirkung erzielt als durch das rührend schlichte Verfahren des einstigen Berliner Akademiedirektors Anton v. Werner, der gegenüber der impressionistischen Malerei erklärte: „Was blau ist, male ich blau, und was gelb ist, male ich gelb“ — das heißt eine nachsichtige Wiedergabe der reinen Lokalfarben ohne optische Rücksichten. Darüber

waren nicht nur die Maler aller großen Zeiten eigentlicher Malerei hinausgelangt, sondern selbst die theoretische Begründung der optischen Erscheinungen war bereits von den Griechen der Zeit um 300 vor Christus gegeben worden.

Eben diese sicher gehandhabten Kunstmittel, deren sich auch die Temperatechnik in ihrer Weise bediente (so besonders in den Strichlagen und Schraffierungen), brachten den Mumienbildern hohe Anerkennung neuerer Maler ein, nicht nur

routinierter Tagesgrößen wie Lenbach, sondern auch des echten Meisters Adolf Menzel. Auch das allgemeine Farbengefühl, das die besten Mumienbilder verraten, hat bei dieser Anerkennung mitgespielt und sicherlich auch die Fähigkeit zur Charakteristik mit den einfachsten Mitteln. Der Segen fester künstlerischer Ueberlieferung, die ihr großes Erbe nicht durch Sucht nach Originalität vergeudete, ruht eben auch auf diesen bescheidenen Spätlingen der antiken Malerei. Eben deshalb aber sollte man



Abb. 7. Junger Jude.

sie nicht, wie das bisweilen geschieht, mit den Werken neuerer Maler von Murillo und Franz Hals bis zu Hodler und Picasso im einzelnen vergleichen. Alle derartigen Vergleiche pflegen zu hinken, diese aber sind einfach falsch und tun beiden Teilen Unrecht.

Lassen wir nun die Bilder unserer kleinen Auswahl für sich selbst reden. Leider konnte nur eines farbig sein; den andern fehlt damit nicht nur ein Hauptmittel der Wirkung, sondern auch ihre Tonwerte sind durch die Photographie zum Teil stark verändert; so wirkt der Mann Abbildung 9 zu schwarz. Der erste Eindruck unserer Bilder ist der einer großen Verschiedenartigkeit der dargestellten Personen; wir anerkennen sie sofort als wirklich individuelle Bildnisse in unserm Sinn, und wer die Mittelmeerwelt gut kennt, wird auch die regelmäßige Schönheit der jungen Frau auf unserer Farbtafel und des Mädchens, Abbildung 4, nicht unpersönlich finden: man sieht genau solche Menschen, in denen sich der Rassenotypus nur besonders rein ausprägt. Es gibt ja überhaupt in der Natur so ziemlich alles; vieles wird uns aber in der Regel erst bewußt, wenn bedeutende Künstler oder ganze Epochen es herausgreifen und gleichsam rein darstellen, weil es ihrer jeweiligen Richtung entspricht.

Gewiß hat das zarte Mädchen mit den großen Augen etwas Byzantinisches, und in der Auffassung des Malers mit der fast unbewegten Vorderansicht bereitet sich die spätantike Kunst vor; allein, ich glaubte dieses stille Geschöpf einmal in Süditalien leibhaftig vor mir zu sehen. Die junge Frau vollends könnte ich fast mit Namen nennen; ihr Typus ist häufig. Sie ist aber eben nicht nur typisch, sondern von so individuellem seelischem Ausdruck, daß sie selbst einem ganz anders eingestellten Schriftsteller Worte reinen Empfindens eingegeben hat: „Träumerisch weich und sehnsüchtig blicken die von leichter Melancholie umflorten Augen. Hingebenden schwärmerischen Gemütes und voll gläubiger Güte ist dieser arglose Mensch.“ Eine solche psychologische Vertiefung des Ausdruckes verbreitete sich seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts, der dieses Bild angehört, immer mehr, und in der Literatur zeigen zumal die Äußerungen der Menschenliebe, daß der Boden für das Christentum bereitet war; die Seele dieser jungen Frau war zweifellos dafür empfänglich.

Diesen Eindruck hat der Maler mit ganz einfachen Mitteln erreicht, mit dem Augenausschlag, dem stillen Mund, dem sanften Oval des feinen Gesichtes unter der hohen Stirn und dem reichen

dunkeln Haar, das diese reine helle Stirn flutend umrahmt, endlich mit der gesamten Koloristik: schwarzbraun und gedämpftes Violett stehen dem vielfach abgetönten Elfenbein der Fleischfarbe gegenüber, und das Weiß der Augen und der Halsfette wirkt fast stärker als das matte Rot des Mundes. Auch die Kopfhaltung unterstützt den Ausdruck des Augenaußschlages. Dabei ist diese Haltung im Ganzen so typisch wie möglich; hundertfach finden wir diesen leichtfließenden Rhythmus der etwas schrägen Schultern mit der ansteigenden Nadelinie und dem fast ganz von vorn gesehenen Kopf, dessen Blick uns trifft oder dicht an uns vorbeigleitet. Diese erprobte Grundform, die wohl geeignet war, den Eindruck ruhenden Seins mit unmittelbarem Leben zu erfüllen,



Abb. 8. Junger Semit

Kopf, dessen Blick uns trifft oder dicht an uns vorbeigleitet. Diese erprobte Grundform, die wohl geeignet war, den Eindruck ruhenden Seins mit unmittelbarem Leben zu erfüllen,

genügte den Malern, um mit ganz kleinen Verschiebungen mannigfachen Ausdruck und damit eine verschiedene Charakteristik der Dargestellten zu erzielen: echt griechische Dekonomie der Kunstmittel.

Wir können diese formalkünstlerische Betrachtung nicht weiter in gleicher Weise durchführen, zumal uns bei den andern Bildern die Farben im Stich lassen; allein diese uns Nordländern so fremde Menschheit fordert doch noch einige Worte. Ueber diese griechisch-levantinische Welt herrschte damals Rom; unsere Bildnisse beginnen frühestens zur Zeit des Kaisers Augustus. Einer der von ihm in Aegypten angesiedelten Veteranen blickt uns zweifellos aus dem Gemälde Abbildung 1 an: ein Kopf von reinstem altrömischen Charakter; auf seiner linken Schulter erkennt man den blauen Militärmantel, das Sagum. Erschütternd ist der Ausdruck dieses abgehärmten Gesichtes mit den hohlen Wangen und den traurigen Augen; es ist als ob die furchtbare Not und Last des langen Bürgerkrieges aus diesen Zügen spräche. Einen Römer glaubt man auch in dem prachtvollen Kopenhagener Kopf Abbildung 9 zu sehen: ein starker vollblütiger Mann von entschieden italischem Typus. Künstlerisch ist das Erbe des Hellenismus darin stärker als der römische Zeitstil der Wende des ersten zum zweiten Jahrhundert. Das Bild ist ein koloristisches Meisterstück, anders gemalt, aber gleichwertig dem berühmten Berliner Bilde der Frau Aline (Schlußtafel). Sie starb mit 35 Jahren am 31. Juli des Jahres 24 nach Christus. Eine füllige Frau von großen Formen, deren Herkunft man zwischen Südfrankreich und der Levante kaum näher festlegen könnte, wenn nicht ihr Bild die malerische Kraft und Fülle der östlichen hellenistischen Kunst verriete; vielleicht weist auch der Name ihres Vaters Herodes nach Syrien; entschieden semitisch sieht sie aber nicht aus. Bei dem Urteil darüber muß man von der sonderbaren Schiefe der Nasenflügel absehen; das ist eine durch die perspektivische Schwierigkeit bedingte Verzeichnung, die sich auch bei andern Bildern findet (Farbtafel, Abbildung 9). Der Maler hat Freude an diesem kraftvollen Frauenkopf gehabt und ihn mit allen Mitteln der Temperatechnik durch steigernde Gegensätze zur Wirkung gebracht: den zarten Lösschenkranz über der Stirn — es ist die Haartracht der ältern Agrippina — und das duftig helle Gewand; die Ohrgehänge sind dagegen ganz dem fülligen Oval des Kopfes angepaßt.

Welch einen Gegensatz zu dieser blühenden Frau und Mutter



Frau Uline.

bedeutet das Bild der armen alten Jungfer Hermione (Abbildung 5), die als Elementarlehrerin wohl kein sehr freudenreiches Leben hatte und selbst den Rest ihrer Mumientage wieder in einer englischen Mädchenschule verbringt.

Bleichüchtig und müde, aber auch streng blickt sie uns an, mitleidlos waagrecht verläuft ihre Mundspalte — arme Kinder! Malerisch ist der Kopf mit dem spärlichen blon-

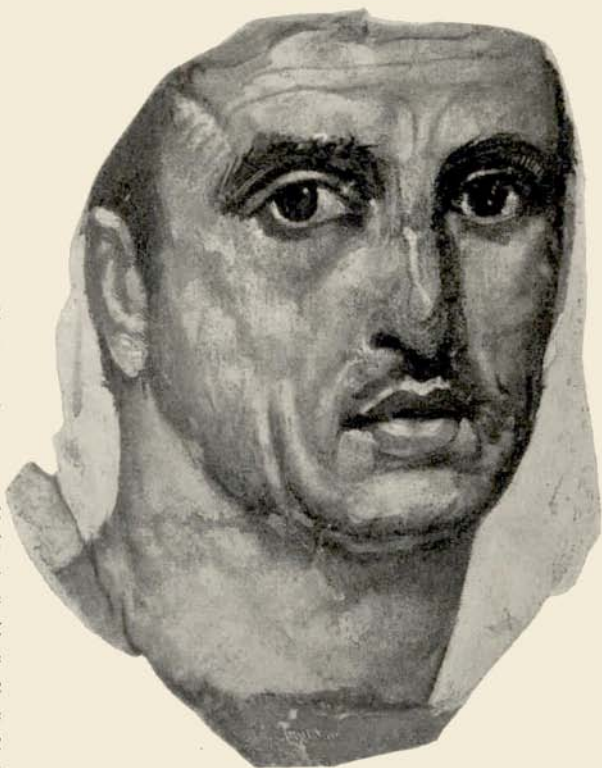


Abb. 9. Römer

den Haar und den braunen Augen in feinen Tönen abgestuft, zeichnerisch ist er von der Formenstrenge und Geschlossenheit, die auch den plastischen Bildnissen dieser Zeit vor der Mitte des dritten Jahrhunderts eigen ist. Friert man ein wenig bei ihrem Anblick, so wird man wieder warm, wenn man das entzückende blonde Kind in München betrachtet (Abb. 2). Die in Licht und Farbe gleich lebendige Malerei verweist das Bild in die Zeit der flavischen Kaiser im spätern ersten Jahrhundert. Der Struwwelpopf, das feine Näschen, der Kirschmünd — das sieht doch ganz wie ein nordisches Kind aus. Kelten und Germanen waren schon zur Ptolemäerzeit nach Aegypten gelangt.

Und abermals ein großer Gegensatz: ein feiner junger Semit, vermutlich ein Jude (Abbildung 7); denn diese spielten schon

längst eine große Rolle in Aegypten, und es hatte bereits schwere antisemitische Krawalle gegeben; der doppelte Anspruch auf Gleichberechtigung und überdies noch auf Anerkennung einer Sonderstellung wirkte ebenso aufreizend wie die sozialen Verhältnisse. Das Brüsseler Bild ist wohl zur Zeit des Trajan gemalt; bald folgte der furchtbare Aufstand der Juden unter Hadrian, dessen Folgen noch heute nachwirken. Ist es nur Zufall oder ein Zeichen von Krankheit, daß wir in diesem Antlitz etwas von der bedrohlichen Zeitstimmung zu spüren glauben? Man fragt vielleicht, ob sich denn ein Jude dem fremden Bestattungsbrauch unterzogen habe. Dies war tatsächlich der Fall; die große alexandrinische Judentum war von der Heimat halb gelöst und hat ja sogar ihre Bibel in die griechische Weltsprache übersetzen lassen.

Ein Semit ist offenbar auch der lockige Männerkopf mit dem Flaumbart (Abbildung 8), ein hervorragendes Beispiel der enkaustischen Malweise aus der Zeit des Kaisers Hadrian. Intellektuell und sinnlich, dabei kalt berechnend sieht der Mann aus — ein ähnlicher Typus wie der Dr. Théophile Stein in Raabes Hungerpastor. Ob es einer von jenen im zweiten Jahrhundert nach Christus so beliebten und verbreiteten Prunkrednern ist, ein Mann vom Schläge des Syrens Lukian, der freilich mehr als nur ein frivoler Feuilletonist war? Wir schließen mit einem Glanzstück pastoser enkaustischer Malerei, dem Bilde eines alten Mannes (Abbildung 6). Ein brauner Levantiner, aus dessen Augen doch etwas wie griechischer Geist blickt — wer möchte seine Ahnentafel aufstellen? Leichter ist seine Zeit zu bestimmen. Ein solcher Grad von malerischer Auflockerung, ein so weiches Spiel von Licht und Schatten finden sich nur in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts, in der Zeit der Kaiser Vespasian und Titus.

Die kleine Auswahl unserer Bilder vermag naturgemäß keinen vollständigen Ueberblick zu gewähren; dennoch spiegelt sich darin eine Fülle geschichtlichen und künstlerischen Lebens. Zunächst der Sieg des europäischen Geistes über den Orient. Der Stil der Bilder ist rein griechisch-römisch, und wir können selbst hier in der fernen afrikanischen Provinz die Entwicklungsstufen der hauptstädtischen Kunst schrittweise verfolgen. Dennoch verleugnet sich auch die rein griechische Vergangenheit der Ptolemäerherrschaft in den Bildern nicht: auch der große Gegensatz griechischen und römischen Wesens kommt darin zum Ausdruck. So

undenkbar alle altitalische und römische Kunst ohne das griechische Vorbild und die griechischen Kunstmittel ist, so verschieden ist doch das Bildnis beider klassischer Völker. Dem Griechen ist auch das Bildnis in erster Linie Kunstwerk, und er strebt in Form und Ausdruck stets das Allgemeingültige, über dem Alltag und dem Augenblick Stehende an. Dem Römer ist eben dieses, das Einmalige, Individuelle wertvoll, und er vermag es selbst in Formen auszudrücken, die er viel älterer griechischer Kunst entlehnt. Ein Blick auf die beiden Römerköpfe unserer Auswahl kann das verdeutlichen (Abbildungen 1 und 9). Der Veteran des Augustus ist von fast erschreckender, nüchterner Lebensnähe, der Kopenhagener Kopf hat in Form, Haltung und Ausdruck einen heroischen Zug zur Größe. So stehen auch griechische heroisierte Bildnisse des Kaisers Augustus neben den schlicht realistischen, aus deren Zügen rein römischer Geist spricht.

Von den spätesten Bildern, deren wir aus dem vierten Jahrhundert noch viele besitzen, wird hier keines vorgeführt, denn es ist hier nicht der Ort zur Darlegung einschneidender kunst- und geistesgeschichtlicher Wandlungen. Es kann sich auch keines von diesen Bildern mit den großartigen lapidaren Bildnissen der spätrömischen Plastik messen. Wer den Uebergang von der Antike zum Mittelalter an den Zügen der Zeitgenossen ablesen will, muß sich nicht an die Mumienbilder, sondern an die Bildnisplastik halten.