



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Boetticher, Ernst: Die Mumienbildnisse von Rubajat im El Fajum

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

und den zwar wenig originellen, aber äußerst produktiven und vielseitigen Sohn Lydgate. Die folgenden Abschnitte sind den Anfängen der dramatischen Dichtung, dem geistlichen Schauspiel, gewidmet, dessen Entwicklung bis zum anglonormannischen „Mysterium von Adam“ im zwölften Jahrhundert verfolgt wird. Das vorliegende Buch schließt mit einer vortrefflichen Charakteristik des fünfzehnten Jahrhunderts, jener traurigen Lancaster-Ära, die, vom Geiste harter Unduldsamkeit und blutiger Orthodoxie beherrscht, das Kulturleben Englands auf allen Gebieten gehemmt hat und besonders der freien Entwicklung einer nationalen Prosa hinderlich gewesen ist. „Wie unerfreuliche Kühle den Sonnenaufgang ankündigt, so wehte in den finstersten Zeiten des Mittelalters kaum so unerquickliche Luft, wie in dem Jahrhundert, wo das Mittelalter zu Ende ging.“

Ten Brink hat uns auch mit diesem Buche durch die fesselnde Form der Darstellung und durch die erstaunliche Fülle des Inhalts in unausgesetzter Spannung gehalten. Der wissenschaftliche Wert des Buches ist über jede Besprechung erhaben; auch dieser Band wird, wie der erste, dem Studenten eine sichere Grundlage für literarische Arbeiten bieten; aber hervorgehoben muß noch einmal werden, daß wir hiermit nicht nur ein fachmännisch gelehrtes, sondern auch ein glänzend geschriebenes Werk besitzen, das jeder Gebildete mit wahren Genuß studiren wird. Hoffentlich läßt uns der Verfasser auf den folgenden Teil nicht zu lange warten.



Die Mumienbildnisse von Rubajat im El Fajum

Von Ernst Boetticher



Es war ein kunstgeschichtliches Ereignis, als im Sommer 1888 in München Mumienbildnisse ausgestellt wurden, die im fernen Nillande, in der Oase El Fajum gefunden, Zeugnis ablegen von einer ungeahnten Entwicklung der Porträtmalerei vor mehr als zweitausend Jahren. Diese seitdem auch in Berlin ausgestellten Bildnisse erwecken die allgemeinste Aufmerksamkeit, ja man darf sagen, sie regen Künstler, Kunstgelehrte und Laien gleichermaßen auf. Für die Würdigung ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung machte ich im Sommer vorigen Jahres neue Gesichtspunkte in der Tagespresse (Kölnische Zeitung) geltend. Da diese nicht

unbeachtet geblieben sind, so darf ihre weitere Ausführung wohl ebenfalls günstiger Aufnahme gewärtig sein.

Der Fundort dieser Mumienbildnisse ist eine als Massengrab benutzte Felsenhöhle bei Kubajat in der großen, von einer Verzweigung des Nils bewässerten Dase El Fajum, die westlich vom Niltal jenseits der libyschen Höhen zwischen dem 29. und 30. Grade nördlicher Breite liegt. In diesem gesegneten, durch eine Zweigbahn mit dem Niltal verbundenen Landstriche blüht auch heute eine reiche Bodenkultur. Im Altertum war die Bewässerung besser, das beweisen ein altes Seebecken und alte, jetzt trockene Kanäle, und demgemäß ist auch der Anbau höher entwickelt und die in Städten und Dörfern lebende Bevölkerung dichter gewesen. Die Begräbnisstätten des Landes muß man natürlich seiner alten Bevölkerung zuschreiben, was jedoch nicht ausschließt, daß auch Fremde, die im Lande, und Einheimische, die in der Fremde starben, in einer dieser Begräbnisstätten beigesetzt worden sind. So ergibt sich aus einer griechischen Inschrift, die auf einem bei einer Mumie gefundenen Holztäfelchen steht, daß diese Mumie aus einem Flecken Philadelphos zu Rahm in den Hafen von Kerke, einem kleinen Orte nahe bei Kubajat, gebracht worden ist.

Bekanntlich hat ein Wiener Großhändler, Herr Theodor Graf, der in Ägypten eine Kommandite seines Wiener Hauses unterhält, die Bilder an sich gebracht. Die Auffindung derselben in dem oben erwähnten Felsengrabe dürfte durch die Angaben der Grafischen Agenten genügend verbürgt sein. Es ist vielleicht zu bedauern, daß ein wissenschaftlich beglaubigter Fundbericht, wie er gewünscht zu werden pflegt, nicht vorliegt, aber Zweifel an der Echtheit der Bilder sind augenscheinlich, und wie allgemein anerkannt ist, ausgeschlossen. Der Grad ihrer Erhaltung läßt vermuten, daß die Gräber, denen sie angehört haben, erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit geplündert worden sind, wie dies durch räuberische Araber, Fellahs und andre Unberufene noch immer geschieht. Einerseits wäre es die höchste Zeit, daß diesem Raubbau auf Altertümer auch in Ägypten ein Ziel gesetzt würde, andererseits aber läßt sich nicht verkennen, daß wir ohne ihn und ohne das hohe Interesse des Herrn Graf für Altertümer, die seine Agenten ihm zutragen, nicht im Besitze der uns jetzt so außerordentlich anregenden Kunstdenkmäler wären, die, wenn auch nicht die ersten dieser Art, doch an Kunstwert die schon längst im Louvre befindlichen derselben Gattung, sowie ähnliche im British Museum auftauchende übertreffen. Das British Museum hat jetzt eine große Zahl Bildnisse von ganz derselben Gattung wie die von Kubajat von Mr. Flinders Petrie, dem im Auftrage des Egypt Exploration Fund unermüdlich thätigen Forscher, erworben und mit 25 Pfund das Stück bezahlt, doch sollen auch diese den besten der Grafischen Sammlung nicht gleichkommen. Mr. Flinders Petrie hat sie zu Hawara (nicht weit von Kubajat) in einem von ihm ausgegrabenen alten

Bauwerke, anscheinend einem Gräberbau (Mastaba), gefunden. Dem Fundbericht desselben sehen wir mit Spannung entgegen.

Wenden wir uns nun zur Untersuchung der Bildnisse von Kubajat. Was sind Mumienbildnisse? Wie kam man dazu, den Gestorbenen ihr Porträt aufs Gesicht zu legen? Diese Fragen erfordern eine kurze Darlegung gewisser Bräuche des ägyptischen Totenkultes. Es war eine uralte, nicht nur ägyptische Sitte, dem Behälter der irdischen Reste eines Toten entweder eine ganz menschenähnliche (anthropoide) Gestalt zu geben oder doch wenigstens das Antlitz darauf anzubringen. Wir besitzen menschengestaltige Sarkophage von Stein, Terrakotta, Holz und einer Art von Papiermaché. Phönizische aus weißem Marmor befinden sich im Louvre und im Museum von Palermo. Ähnlichen begegnet man an der ganzen phönizischen Küste (ausgenommen die Totenstadt Tyrus), sowie in phönizischen Kolonien auf Cypern, Malta, Sizilien und Korsika. Die einfachsten zeigen nur den Kopf, zuweilen auch Hals und Schulterrundung, andre aber bilden eine volle, plastische Menschengestalt mit Armen und ungetheilten Beinen, deren Füße noch eben unter dem Gewande hervorschauen. Ähnlich sind die aus Holz oder einer Art von Papiermaché gefertigten ägyptischen Mumienkasten ausgeführt. Sie stellen eine maskierte Mumie so vor, wie sie drinnen liegt, tragen demgemäß am Kopfsende eine mehr oder weniger plastische, meist farbige Maske mit mehr typischen, als porträtartigen Zügen und zeigen auch Arme und Hände, öfter nur Hände, sowie eine Andeutung der Füße. Vielfach wird angenommen, die phönizischen menschengestaltigen Sarkophage seien eine Nachbildung dieser Mumienkasten; doch ist diese Annahme zur Erklärung ihrer Ähnlichkeit nicht notwendig, seit die Ethnologie die erstaunlichsten Übereinstimmungen in den Erzeugnissen selbst räumlich weit getrennter Völker (z. B. der Ägypter und der vorgeschichtlichen Bewohner von Mexiko) dargethan hat. Dieselbe Erscheinung finden wir bei den Aschenurnen fast aller Völker. Die einfachsten zeigen ebenfalls nur den Kopf, meist sogar nur das Gesicht oder die Maske, andre wieder mehr, nämlich den Oberkörper, häufig mit über die Brust gekreuzten Armen. Näheres über menschengestaltige Sarkophage findet der Leser bei Renan, *Mission de Phénicie*, bei Longpérier, *Musée Napoléon III.*, sowie in einer Mitteilung von G. Perrot in der *Revue Archéologique* 1883.

Je älter nun oder (was aber nicht dasselbe ist) je roher diese Sarkophage und Urnen sind, um so weniger tritt das Bestreben hervor, ein Porträt zu bieten, dagegen finden wir merkwürdigerweise an Urnen ohne Unterschied der Zeit oder der Güte der Arbeit neben rein menschlichem auch tierischen, sowie einen aus menschlichen und tierischen Zügen gemischten Typus. Die künstlerisch vollendetste Ausführung dieser Typen zeigen ägyptische Kanopen. Es sind das Gefäße aus Marmor, Kalkstein oder Porzellan, in denen die Eingeweide und das Hirn der Mumie geborgen wurden. Sie stehen in dem Sarkophage,

in jeder Ecke eine, und tragen entweder eine Menschen-, eine Sperber-, eine Schakal-, eine Hundsaffen- oder endlich eine gemischte Maske, eine Vereinigung des menschlichen mit dem Sperbertypus. Es ist klar, daß dem eine religiöse Bedeutung innewohnt. Verwandtes finden wir in dem Maskenwesen fast aller Völker, beispielsweise den Mischtypus sowohl in antiken Masken (auch im Satyr), wie in etruskischen (im dunklen Dämon) oder in ceylonischen, den noch heute gebrauchten Masken der Teufelstänzer. Ist nun der ägyptische menschengestaltige Mumienkasten gleichsam selbst Maske, so ist er doch nicht die einzige, denn der gemalte innere Deckel ahmt ebenfalls die menschliche Gestalt nach, und darunter trägt das Antlitz der Mumie wiederum eine Maske; zuweilen ist sogar der ganze Oberkörper maskiert (Vollmaske, zum überstülpen, wie die halbe auch im Tempeldienst verwendet). Natürlich wechselte die Ausführung dieser religiös vorgeschriebenen Maske. Anstatt der Mumie eine von Holz oder Papiermaché aufzulegen, malte man sie auf die Leinwandhülle, oft nur das Gesicht, oft auch Hände und Füße, zuweilen farbig, zuweilen (bei armen Leuten) nur mit einfachen schwarzen Strichen. Gerade die letzterwähnte Art zeigt deutlich, daß eine Maske aus religiösen Gründen unerläßlich war.

Warum nun diese Maskierung? Was hatte der Kultus damit zu thun? Das lehren uns die ägyptischen Tempelbilder. Ich habe im Archiv für Anthropologie die Kultusmaske an den Personen, die opfernd und anbetend vor der Gottheit erscheinen, aus bestimmten Merkmalen nachgewiesen. Mit dieser Maskierung stimmt die Angabe des alten Testaments überein, daß Moses (der Zügel der ägyptischen Hierarchie!) eine „Decke“ vor sein Angesicht nahm, wenn er in das Allerheiligste ging, „um mit dem Herrn zu reden,“ denn es ist (wie an einer andern Stelle gesagt wird) der Mensch „nicht im Stande, den Anblick der Herrlichkeit Gottes zu ertragen.“ Wir kennen die große Ausdehnung des Opfers im Altertum. Man opferte im Tempel, auf dem Markte und zu Hause, kurz, überall und bei jeder Gelegenheit. Aber auch im Jenseits mußten die Götter gewonnen, die dämonischen Mächte mit ihrer Hilfe bezwungen werden; also auch im Jenseits galt es, zu opfern. Dazu bedurfte der Hinübergangene, „der nun erst lebende,“ der für den Opferdienst vorgeschriebenen Tracht, mithin auch der Maske. Was ihm in das Grab gelegt worden war (wozu auch Opfergefäße und sonstige Geräte gehörten), das stand ihm drüben in vollkommenster Gestalt zur Verfügung, mochte die irdische Mitgabe auch noch so ärmlich ausgefallen sein.

An den ältesten Masken erscheinen nur konventionelle Züge, die lediglich die Rationalität des Toten bekunden. (Nicht anders ist es beiläufig mit den peruanischen Mumienmasken bestellt.) Erst gegen Ende des alten Reiches dringen individuelle Züge in die Maske ein, und dies nehmen wir auch an den fünf Goldmasken aus den Gräbern des dem ägyptischen Kulturkreise an-

gehörigen Mykenä wahr, die nicht allgemein konventionell, sondern individuell, porträtmäßig gehalten sind. (Sie haben nach meiner Auffassung Mumien bekleidet, die, wie noch heute in Südostasien üblich, nach vorgeschriebener Frist verbrannt, statt beigelegt wurden.) Von nun an entwickelte sich unter dem Einflusse fremder Elemente, die das altägyptische Volkstum mehr und mehr veränderten, das Streben nach Individualisierung der Maske immer stärker, wiewohl es von dem hieratischen Kanon noch lange zurückgedämmt wurde. Für die spätere Zeit, vielleicht von 600 oder 500 v. Chr. an, ließe sich aus verschiedenen Museen eine Reihe von Masken zusammenbringen, die einen deutlichen Übergang zum Bildnis, zum „Porträt“ bekunden. Wirkliche Porträtierung statt Maskierung finden wir aber erst in den Mumienbildnissen, die bis jetzt nur an wenigen Orten gefunden worden sind und noch keineswegs eine allgemein ägyptische Sitte bekunden. Die Plastik der Maske ist verschwunden. Man hat das Bildnis auf eine dünne Holztafel gemalt und diese mit Pech auf dem Mumienhaupte befestigt. Da man rings um den Rand dieser Tafel einen Leinwandstreifen schlug und mit Pech an dem Holze und an der Mumienhülle festklebte, so blieb wenig mehr als der Kopf des Bildnisses sichtbar. Aus dieser Entwicklung verstehen wir nun, wie überhaupt die seltsame Sitte, dem Toten sein Porträt auf das Gesicht zu legen, entstanden ist.

Nur das ägyptische Klima konnte uns, wie so vieles andre, so auch diese auf Holz gemalten Bildnisse erhalten. In unsern Museen sehen wir Tausende von Beispielen davon, was dies wunderbar trockne Klima vermag. Unter den dort aufbewahrten Grabfunden sind sehr viele hölzerne Gegenstände aller Art, die Jahrtausende ununterbrochen bis zu ihrer Auffindung in der Grabkammer (Felsenhöhle) gelegen hatten und dort weder verstockt, noch schwammig, ja nicht einmal wurmförmig geworden waren. Wenn es jetzt verdorbene Dinge derart in unsern Museen giebt, so ist daran unser Klima schuld, dem mit der Zeit alles Vegetabilische zum Opfer fällt. Es bedarf also keiner Erklärung, warum diese Bilder bis jetzt so trefflich erhalten sind, und die Vermutung, die Zerstörung der Grabstätte müsse schon in urchristlicher oder noch vorchristlicher Zeit stattgefunden haben, sodaß die Bilder seitdem im warmen Wüstensande gelegen hätten und deshalb so wohl erhalten seien, schwebt völlig in der Luft. Man könnte sogar mit Grund einwenden, daß die, wenn auch geringen, atmosphärischen Niederschläge und die Temperaturwechsel, denen das im Freien im Sande liegende Holz ausgesetzt gewesen sein würde, im Laufe von Jahrtausenden es beschädigt oder ganz zerstört haben müßten, während in den ägyptischen Felsengräbern eine sehr warme und immer trockne Luft, ähnlich wie in Backöfen, herrscht, was eben die Ursache der guten Erhaltung ihres Jahrtausende alten Inhaltes ist. Wir können mithin nicht daran zweifeln, daß die Plünderung, der wir unsre Bilder verdanken, erst in jüngster Zeit stattgefunden hat.

Die sehr dünnen Bildtafeln waren bei der Auffindung schmutzig überzogen und nach der Richtung der Holzfasern meist mehrfach gespalten, sind aber jetzt vorzüglich wieder zusammengefügt und auf Holzpappe aufgeleimt. Die meisten bestehen aus Sykomorenholz und sind mit einer Grundirung (Kreide) versehen, da diese Holzart zu porös ist, als daß man unmittelbar darauf hätte malen können; andre Tafeln aber aus einer dichten Holzart, Mahagoni (?) oder Zypressen, sind unmittelbar bemalt. Die Malweise ist bei einigen Bildern Tempera; die Farben dürften mit Eidotter oder mit Leim oder mit dem Saft der Sykomore zubereitet sein; in der Mehrzahl der Fälle jedoch ist die Malerei in Wachspasten und enkaustisch ausgeführt. Herr Otto Donner in Frankfurt a. M. hat sehr eingehende Untersuchungen darüber angestellt. Es ist ihm gelungen, mit einer Paste aus punischem Wachs mit Eidotter und Eiweiß, einigen Tropfen Olivenöl und der betreffenden pulverisirten Farbe, welche Masse er mit einem fein gezahnten hölzernen Werkzeug, einer Art Spatel (von den Alten Gestrup genannt) auftrug, eine genaue Kopie eines jener Bildnisse herzustellen. Diese Kopie, die ich gesehen habe, kommt technisch jener Malerei in der That gleich. Es fehlt ihr nur die Übung. Ein besonderes Verdienst Donners ist auch die Berichtigung des Begriffes der Enkaustik (des „Einbrennens“), eines Wortes, das, aus antiken Schriftstellern übernommen, für unsere Vorstellungsweise so unglücklich wie möglich gewählt ist, wie so manches andre in der Archäologie. Donner hat durch Versuche ermittelt, daß das „Einbrennen“ nichts andres ist als ein nachträgliches Erhitzen des erkalteten Wachsbildes bis zum Schwitzen, „damit die Oberfläche gleichmäßig werde.“

Die Wirkung der Bilder ist bedeutend. Wir schauen in das Antlitz von Geschlechtern, die vor mehr als 2000 Jahren zur ewigen Ruhe gebettet worden sind. Vergeblich ist die Frage: Wer waret ihr, wie hießet ihr, du dort mit dem Typus eines Johannes in der Wüste, oder ihr, die man zu Fürsten stempeln will, oder du, schönes Weib mit dem schwärmerisch strahlenden Blick des großen und dunkeln Auges, mit der hohen und edeln weißen Stirn, beschattet von schwarzem Haar, mit der wohlgeformten Nase, dem feingeschnittenen Mund und dem lieblichen Oval des ganzen Gesichtes von einem mehr europäischen als ägyptischen, wenn auch nicht gerade griechischen Typus. Das letzte Bildnis ist wohl das schönste der Sammlung. Alle Gesichter sind überaus ausdrucksvoll, aus jedem spricht ein eignes Ich, es ist nichts schablonenhaftes darin, wie so oft in pompejanischen Bildern, nichts von jener faden Idealisierung in so vielen klassischen Büsten und Statuen, es sind offenbar treue Abbilder der Wirklichkeit gewesen, selbst in allerlei Mißgestaltung (z. B. der Nase oder des Halses). Aus dem einen spricht gewaltige Energie, aus einem andern berechnende Klugheit, hier blickt uns ein guter Vater an, dort eine zärtliche Mutter, wohlherzogene Knaben und Mädchen schauen noch fragend in

das Leben, dessen Prüfungen dem Antlitz jener Matrone dort einen Ausdruck tiefen Seelenschmerzes verliehen haben. Nationale Typen sind scharf unterschieden, dies tritt namentlich in einem jüdischen Porträt hervor; einige Gesichter zeigen mongolische Stellung der Augen. Auffallend ist, wie erstaunlich neuzeitlich viele von diesen Leuten aussehen, mögen sie die braune ägyptische oder die hellere griechisch-europäische Hautfarbe haben. Sind auch viele Köpfe darunter, wie wir ihnen in ägyptisch-römischen oder griechischen Skulpturwerken zu begegnen gewohnt sind, so doch auch andre, wie wir sie noch heute in den Straßen orientalischer und europäischer Städte sehen. Namentlich fallen fünf oder sechs durchaus europäisch „modern“ aussehende Mädchenköpfe auf. Zweitausend Jahre oder mehr, und doch dieselben Menschen wie heute! Daß selbst sechstausend Jahre in der menschlichen Entwicklungsgeschichte noch nichts im Darwinischen Sinne bedeuten, das bezeugen die Schädel der ältesten bekannten ägyptischen Mumien, die teils genau denen der Fellahs (der heute lebenden Nachkommen der alten Ägypter) gleichen, teils eine der höhern altägyptischen Kultur entsprechende, feinere Organisation und kaukasischen Typus aufweisen.

Die Malkunst der Alten war uns bisher im allgemeinen nicht durch Tafelgemälde, sondern fast nur auf den Wänden der oft fürstlich ausgestatteten Gräber (meist in Ägypten und Unteritalien), sowie namentlich in den Häusern von Pompeji erhalten, von der Vasenmalerei nicht zu reden, denn diese Leistungen des Kunstgewerbes und der Grabstättenindustrie sind zwar archäologisch betrachtet sehr anziehend, entfalten aber, wie unsere Vasensammlungen, selbst die vorzüglichsten in Berlin und München zeigen, nur in seltenen Fällen künstlerische Schönheit, nur dann, wenn die Vasen (bekanntlich sämtlich Grabfunde) den Toten von reichen oder kunstliebenden Leuten gestiftet waren. In ähnlich steif hieratischen Zügen bewegt sich die Grab- und Tempelwandmalerei der Ägypter und Etrusker, und die der letztern hat, soweit sie nicht hellenisiert ist, noch einen besondern Zug, den man durch Vergleichung mit Holbeins Totentänzen oder überhaupt mit den Ikonographien des Todes kennzeichnen möchte. Nur die (am besten in Pompeji erhaltene) griechische oder griechisch-römische Wandmalerei läßt uns, gerade weil sie zwar im Grunde nur Dekoration, um nicht zu sagen Stubenmalerei und doch so bewunderungswürdig ist, glauben, daß wirklich eine hochentwickelte Malkunst der Bildhauerei zur Seite gestanden habe, wie dies die Schriftsteller berichten, die oft in überschwänglich scheinender Weise viele Meister und ihre Werke zu rühmen wissen. Diese Berichte lassen zwar Naturalismus erkennen, nicht aber, daß sich etwa die Malerei im Gegensatz zur Bildhauerei realistisch entwickelt habe, was auch an sich und nach erhalten gebliebenen Wandmalereien, die den gleichen bis zur Flachheit idealisierenden Zug zeigen wie die Skulpturen, sehr unwahrscheinlich ist. Einen Realismus, wie ihn die Bildnisse von Kubajat und Hawara auf-

weisen, und wie heute etwa Lenbach ihn mit Zusammenfassung aller Sorgfalt auf dem Kopfe zum Ausdruck bringt, finden wir nirgends in griechischer Malerei, und ziehen wir griechische Bildhauerwerke zum Vergleiche heran, so läßt uns merkwürdigerweise nur die archaisch-griechische und dann erst wieder die alexandrinische Zeit ähnliche Leistungen im Porträt wahrnehmen. Dazwischen liegt die lange Periode einer schon bei Phidias beginnenden und dann stetig zunehmenden Idealisierung, Schematisierung und Verflachung. Oder sollten uns nur solche Porträtskulpturen, die in die Tempel gestiftet und deshalb nach gewissen Schemen gearbeitet wurden, erhalten geblieben sein? Wir wissen es nicht, müssen uns an das Material halten, das in unsern Museen vor Augen liegt und das von realistischer Porträtbildnerei vor der alexandrinischen Zeit wenig merken läßt. Dies Material ist aber neuerdings für eine weit zurückliegende Zeit wesentlich vermehrt worden. Bekanntlich haben in den letzten Jahren auf der Akropolis von Athen umfassende Ausgrabungen stattgefunden, und diesen verdanken wir eine überraschende Beleuchtung der Bildhauerkunst vor Phidias. Die Existenz einer freien und realistischen Kunst neben einer in hieratischem Formenzwang gehaltenen ist für die archaische Zeit durch eine Reihe von Bildwerken dargethan, namentlich ist hier neben fein individualisirten weiblichen Statuen aus Porosstein, die bemalt waren, das Bronzehaupt eines Kriegers hervorzuheben, mit spitzem Schnurbart und einem wohlgepflegten Vollbart, der ein kraftvolles und gutgelauntes Gesicht umgiebt. Diese Realistik gehört der Zeit an, wo sich die griechische Kunst noch nicht von dem Einfluß ihrer Mutter, der stets realistisch gearteten asiatischen und ägyptischen Kunst, befreit hatte. Sobald sie dies gethan hatte, schlug sie den Weg der Idealisierung ein (soweit ihre Wege uns heute bekannt sind). Wenn nun, nach unsrer Kenntnis der Dinge, der Realismus erst in alexandrinischer Zeit in die griechische Kunst wieder eindrang, so muß dies auf Rechnung derselben Einflüsse geschrieben werden, welche die archaisch-realistische Entwicklung bestimmt hatten: auf die erneute innige Berührung mit ägyptischem Wesen.

(Schluß folgt)

