



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 : (Schluß)

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

es finden sich Prachtstücke darunter, wie der erste Akt der Spartakus-Tragödie, die der besten Zeit Grillparzers anzugehören würdig wäre. Und die literarischen Studien des Dichters aus allen europäischen Kultursprachen können nur dem wertlos sein, der überhaupt solche Studien nicht zu schätzen weiß. Wer die Geschichte der Ästhetik kennt, weiß, daß alle unsre wirklich fruchtbaren Kenntnisse von Poesie und Litteratur ihre Quelle vornehmlich in den Aussprüchen der Dichter selbst über ihre Kunst haben. Die Täuschung, daß nicht dichtende Menschen die einzig berufenen Kritiker wären, sollte doch endlich aufgegeben werden. Über die „Sappho,“ über den „Treuen Diener“ hat kein Kritiker so einsichtig geschrieben, wie Grillparzer selbst. Es sollten nur noch mehr solcher zufällig entstandenen Selbstkritiken und Analysen vorhanden sein! Noch wertvoller sind die kritischen Studien Grillparzers über andre Werke, sie sind keineswegs überall von Voreingenommenheit diktiert. Den Abdruck der teilweise schon von Laube veröffentlichten Tagebücher, mögen sie noch so eintönig griesgrämig sein, zu rechtfertigen, ist wohl auch nicht nötig. Oder sollte die Kenntnis des Lebens Grillparzers das Vorrecht der wenigen bleiben, die Zutritt zum Grillparzerarchiv haben? Nein! So begründet auch oft der Vorwurf der Kleinräumerei bei modernen litterargeschichtlichen Veröffentlichungen sein mag, so leichtfertig ist es doch, ohne nähere Untersuchung ein böses Schlagwort gegen eine Ausgabe auszuspielen, die sowohl dem Verleger, als dem Gelehrten, der sie besorgt hat, zur Ehre gereicht. Schon dies allein bezeugt den Wert dieser Ergänzungsbände, daß wir jetzt in der Lage sind, die Bildungsgeschichte des zweitgrößten Dramatikers deutscher Nation lückenlos zu verfolgen.

(Schluß folgt)



Die Mumienbildnisse von Rubajat im El Fajum

Von Ernst Boetticher

(Schluß)



n der ägyptischen Kunst spricht sich ganz der nüchterne, auf das Wirkliche gerichtete Nationalcharakter aus. Die Auffassung Winkelmanns, daß die ägyptische Kunst in ihrer Entwicklung stehen geblieben sei, wird durch neugefundene Denkmale der Tempelkunst nur insofern bestätigt, als alle hieratischen Kunstwerke einen festen Kanon der Proportionen zeigen und der Lebenswahrheit entbehren. Ganz anders steht es mit der profanen Kunst. Daß eine solche vorhanden war,

wußte Winkelmann noch nicht. Ihre Überreste in Statuen, Reliefs und Papyri, welche die neuere Forschung mehr und mehr erschließt, zeigen uns, daß die Ägypter richtig sehen und künstlerisch bilden konnten, dies aber im Dienste einer in strengem Schematismus verknöcherten Hierarchie nicht durften. Um den Nachweis der profanen ägyptischen Kunst hat sich Professor H. Wiedemann in Bonn besondere Verdienste erworben. Bergegenwärtigen wir uns Bildwerke aus dem alten Reich, die hier in Frage kommen, z. B. die Figur des sitzenden Schreibers und die beiden Priesterstatuetten (sämtlich im Louvre) oder die Holzstatue des sogenannten Dorffschulzen im Museum von Bulak, lauter Dinge aus dem 4. Jahrtausend v. Chr. Wie scharf realistisch und wie vollkommen frei in natürlicher Formgestaltung! Aber selbst in hieratischen Bildwerken ist dieser Realismus nicht ganz zurückgedrängt. Streben nach Individualisierung und Porträtähnlichkeit tritt uns auch in solchen entgegen, so in einer Reihe von Statuen des Königs Schafra (4. Dynastie) im Museum von Bulak, in einer Statue aus dem alten Reiche im Gräbersaale der ägyptischen Abteilung der königlichen Museen in Berlin und andern. Der starre Kanon hat offenbar den natürlichen Wunsch der Pharaonen, ähnlich auf die Nachwelt zu kommen, nicht ganz überwunden. Daß der Realismus nicht mit dem alten Reiche verschwunden ist, zeigen Bildwerke aus dem neuen, z. B. Statuen Ramses' II. u. a., und mittelbar lehren es auch die oben erwähnten athenischen Funde aus einer noch unter orientalischem und ägyptischem Einflusse stehenden archaischen Zeit. Diesem Streben nach Darstellung des Wirklichen entsprach die überaus feine Beobachtungsgabe der Ägypter, die sich sogar in den hieratischen Werken nicht verleugnet, denn so seltsam und unnatürlich der Kanon sie gestaltet haben mag, tragen sie doch stets einen die Sache scharf charakterisirenden Zug. Dies tritt uns auch in der ägyptischen Bilderschrift und der daraus entwickelten hieratischen entgegen; es ist bewundernswürdig, wie treffend hier mit wenigen Strichen ein Ding, z. B. irgend ein Tier, gekennzeichnet ist.

Angeichts der von jeher so überaus realistischen Richtung aller ägyptischen Kunst drängt sich nun die Frage auf, warum denn gerade die so ausgesprochen realistischen Mumienbilder von Kubajat der doch seit Phidias stets von einem das Vielgestaltige menschlicher Gesichtsbildung vermeidenden Idealismus besetzten griechischen Kunst ihr Dasein verdanken sollen. Der Realismus der alexandrinischen Zeit konnte sich eben nur auf ägyptischem Boden unter einer durchaus realistisch gerichteten Bevölkerung entfalten, ist also im Grunde viel mehr ägyptisch als griechisch. Dieser Realismus kann für die Bestimmung der Zeit und Nationalität der Kunst von Kubajat, oder allgemein gesprochen von El Fajum, nicht maßgebend sein. Es scheint mir vielmehr ein Umstand, der ganz unbeachtet geblieben ist, den Ausschlag zu geben, freilich nicht zu Gunsten der griechischen Herkunft. Wäre nämlich die Malkunst von El Fajum eine griechische, so müßten Erzeugnisse derselben doch auch dort gefunden worden sein, wo griechische Kunst-

Leistungen des Meißels und des Pinsels aus derselben Zeit unter dem Schutze plötzlicher luftdichter Einfargung ebenso unverfehrt erhalten geblieben sind wie in der trocknen Luft Ägyptens, nämlich in Pompeji*), in dieser einzig gearteten Heimstätte unversehrteter Antike, in den Häusern der reichsten und hochgebildetsten Leute, die ihr Heim mit allem, was griechische Künstler hervorbrachten, zu schmücken liebten. Da aber etwas den Bildnissen von El Fajum in Technik und realistischer Auffassung auch nur annähernd ähnliches in dem von griechischer Kunst beherrschten Pompeji nicht zu Tage gekommen ist, während doch Leistungen so bedeutender Art, wie so vieles andre, aus Alexandria den Weg nach Rom und dem von den römischen Großen bevorzugten Pompeji gefunden haben müßten, wenn sie ein Kind jener Zeit gewesen wären, so kann nach meinem Dafürhalten die Malweise von El Fajum nicht für eine griechische, nicht einmal für eine der alexandrinischen Zeit (im eigentlichen Sinne) angehörige erachtet werden, vielmehr spricht eine hohe Wahrscheinlichkeit für den Schluß: die Mumienbilder von El Fajum sind nicht von griechischen Künstlern gefertigt, sondern vergegenwärtigen im vollsten Einklange mit ihrer Verwendung national-ägyptische Kunst.

Betrachten wir nun die künstlerische Vollendung, die aus vielen von diesen Bildern spricht, aber mehr der genialen Auffassung der Individualität als der Sorgfalt in der Zeichnung zuerkannt werden muß (man prüfe — selbst auf den besten — die Konturen von Nase, Auge, Ohr u. s. w.), so eröffnet die Erfahrung auf andern Gebieten die Wahrscheinlichkeit, daß es neben diesen Bildnissen für das Grab noch andre für das Haus gegeben hat, die ungleich vollkommener waren. Und in dieser Perspektive erscheint erst die wahre kunstgeschichtliche Bedeutung der uns in dieser Sammlung entgegentretenden Bildnisse, die so sehr verschiedenwertig sind. Mag auch ein Verfall der Kunst hier und da in Manier, Auffassung und Technik nachweisbar scheinen, so bleibt doch die Frage offen, ob nicht wie heute der eine von jenen Leuten sich an einen guten, der andre an einen weniger geschickten Maler gewandt und dem entsprechend verschieden, vielleicht auch je nach dem verabredeten Preise, bedient worden sei. Zeitbestimmungen auf die aus diesen Bildern sprechende höhere oder geringere Kunst zu gründen, die bessern Bilder früher, die schlechtern später anzusetzen, wie dies in andern Fällen auch umgekehrt üblich ist, bleibt unsicher und ist bedenklich. Selbst was die Malweise angeht, so ist durch nichts erwiesen, daß die sogenannte „Strichmanier“ erst einer spätern Zeit angehört habe. Wenn sie zu Hadrians Zeit in Übung war, so beweist dies nicht, daß sie nicht schon viel früher ebenfalls angewandt worden sei. Sie ist einfach ein billigeres, weil kürzeres Verfahren gewesen.

*) Man hat z. B. in Pompeji Holztafeln mit Wachsüberzug zum Schreiben, einzeln und in Buchform gebunden, gefunden, die ganz unverfehrt und teilweise beschrieben waren.

Wollen wir doch vor allen Dingen im Auge behalten, daß diese Bilder Grabfunde und zwar eine Variante der vom Totenkult vorgeschriebenen Masken sind, weshalb auch die Bildtafeln eine für diesen Zweck bemessene geringe Größe und Stärke besitzen. Die Stärke beträgt kaum drei Millimeter. Obwohl es nun hieraus wahrscheinlich wird, daß die Bilder nur für die Mumien gefertigt worden sind, so bleibt es doch auffallend, daß die darauf dargestellten Personen in ihrer Mehrzahl der natürlichen Grenze des Lebens noch fern, meist sogar in der Blüte der Jahre stehen. Dieser Umstand hat zu der meines Erachtens irrigen Ansicht geführt, die Bildnisse hätten vor ihrer Mitgabe an die Mumie als Schmuck der Wohnräume gedient. Infolge meiner Einwendungen (s. die *Röln. Ztg.* v. 19. August 1888.) beschränkt man dies neuerdings auf die bessern und giebt zu, die schlechtern seien Kopien, welche die Nekropolenindustrie nach Originalen hergestellt habe, die uns verloren gegangen sind. Das ist aber doch ganz inkonsequent. Wir müssen, um ein endgiltiges Urteil zu gewinnen, die eigentümliche Ausstattung und die noch viel eigentümlichere Tracht der dargestellten Personen näher ins Auge fassen. Viele tragen einen Goldkranz. Dieser ist keineswegs, wie noch immer behauptet wird, ein Kennzeichen hoher Stellung, sondern ein symbolischer Schmuck, den man als Zeichen eines Grades, einer Würde im Tempel beim Opfer, bei der Feier der Mysterien und den damit verbundenen festlichen Aufzügen und Gelagen anlegte. Der hieratische Charakter der Goldkränze brachte es mit sich, daß auch sie wie so vieles andre, z. B. Opfergefäße und Amulette, mit in das Grab gegeben und sogar den Bildnissen aufgemalt wurden. Vielleicht sind die mit Goldkranz gemalten Mumien auch mit einem solchen in natura ausgerüstet gewesen, was die Raubsucht der Fellahs, falls sie das durch Zufall oder Überlieferung wissen, erklären würde. Unsere Museen sind reich an solchen Totenkränzen, namentlich die Antiquaren von Berlin und München, und solche sind es, die die Bildnisse von El Fajum aufweisen. Glücklicherweise liefert eins der Bildnisse einen positiven Beweis; es trägt nämlich den Kranz, hier eine Art Diadem, mit abwärts gefehrten Zinken. Diese Zinken haben die sehr beliebte ägyptische Form des Phallus, des Symbols des Lebens. Im Leben wurde dieser Kranz mit aufgerichteten Zinken getragen; daher stammen die Kronen. Daß man ihn unserm Bildnisse umgekehrt aufgemalt, die Phalluszeichen abwärts gewendet hat, bedeutet dasselbe, wie die abwärts gefehrte Fackel der Griechen. An ägyptischen Halsketten erscheint der Phallus ebenfalls entweder aufwärts oder abwärts gefehrt. Diese sehr magere Goldmalerei deutet ebenfalls an, daß diese Kränze dieselben sind wie die in unsern Museen aufbewahrten und im Golde äußerst sparsam gehaltenen Totenkränze von mancherlei Formen, naturalistischen und symbolischen. Bezeichnenderweise ist nur eines der als Prinzen (!) angesprochenen Bildnisse mit goldnem Lorbeerkranze geschmückt, die andern angeblichen Prinzen erscheinen ganz schmucklos, während das Gegenteil der Fall sein müßte,

wenn es Prinzen wären und der Kranz das bewiese. Dem Umstande, daß viele der Bildnisse von El Fajum mit Amuletten am Kleide oder an Halsketten versehen sind, wie solche regelmäßig in ägyptischen Gräbern gefunden werden, kann zwar entgegengehalten werden, daß man damals so wie heute Amulette auch im Leben trug. Sichere Todessymbole sind dagegen Weibbinde, Honigbecher, Wollkranz, die auf einigen Bildern erscheinen, ebenso gewisse Blüten (in einandergesteckt wie wir es als Kinder mit dem spanischen Glieder machten), und ein Totensymbol ersten Ranges, dem wir gleichmäßig auf geringen und bessern Bildern begegnen, ist der goldne Nimbus, das bekannte, dann von der christlichen Kunst aufgenommene Sinnbild der Verklärung, das einige Köpfe umgiebt, darunter zwei, die zugleich mit Goldkranz geschmückt sind. Die Meinung, das sei als Goldgrund aufzufassen, worauf gemalt worden sei, widerlegt sich aus der Ägyptologie. Die Sache verhält sich umgekehrt, die Goldgrundmalerei, die die Byzantiner in die Kirche einführten, ist dem ägyptischen Kult entlehnt. Der Goldglanz ist das Sonnenlicht, in das der „Verklärte,“ der nach ägyptischer Anschauung nun erst „lebt,“ eintrat. Der Mumie wurde zuweilen eine goldne Scheibe (daher wieder die Raubsucht zu allen Zeiten!), meist aber nur eine vergoldete oder gelbe Pappscheibe, das Sinnbild der Sonne, unter den Kopf gelegt, und so wurde der Tote, der Verklärte, dann auch gemalt, so daß sein Bild nun in einem goldnen Kreise, gleich dem christlichen Heiligenschein, oder auf einem die ganze Bildtafel erfüllenden goldnen Hintergrunde erschien. Endlich — last not least —: ungefähr der vierte Teil aller Bildnisse, gezählte siebzehn, darunter nur zwei von geringer Beschaffenheit, sind im Totenhemd gemalt, auch die „Prinzen“ sämtlich im schlichten weißen Totenhemd mit den roten Totenbinden! Die Tracht der übrigen ist, wenn auch farbig, doch ebenso schlicht. Diese Malerei im Totenhemd muß doch wohl jeden befremden. Irrtum ist ausgeschlossen, denn es ist bei den Bildnissen Nr. 19*, 24, 31*, 36*, 38, 39, 50*, 51, 56, 58, 67 und 72 die Tracht ganz unverkennbar dieselbe, die G. Ebers bei den angeblichen Prinzenbildern Nr. 7 und 60 „schlichtes weißes Totenhemd mit Totenbinden“ und bei Nr. 47*, 53 und 66* „einfache sackartige Totengewänder mit Totenbinden“ nennt. (Die mit * bezeichneten Nummern gehören zu den bessern und besten. Von geringem Wert sind nur Nr. 24 und 58.) An dieser Tracht konnte Ebers sich nicht stoßen, denn er nimmt an, daß die Bilder nur für die Mumie und erst nach dem Tode der betreffenden Person gemalt worden seien. Andern aber, die, wie oben erwähnt, in diesen Mumienbildnissen Familienbilder sehen wollen, welche vor ihrer letzten Verwendung die Wohnräume geschmückt hätten, ist die für Wohnräume doch gewiß sehr seltsame Tracht gar nicht aufgefallen. Der beste Grund, den sie für ihre Auffassung anzuführen haben, ist der, daß Bilder wie diese nach toten Personen nicht gemalt sein können. Sie stützen sich weiter darauf, daß zwei Bildtafeln — notabene zwei von einigen siebzig! — auf der

Rückseite mit einer Mörtelschicht bedeckt seien, was darauf schließen lasse, daß diese Bilder auf einer festen Unterlage, z. B. in einer Wand eingemauert gewesen seien. Nun wären das doch immerhin nur zwei, aber diese Mörtelschicht (ich habe sie gesehen) beschränkt sich auf etliche Flecke, die offenbar nur eine zufällige Verunreinigung sind. Daß der Künstler diese Bildnisse, aus denen in jedem Zuge die Unmittelbarkeit des Lebens hervorleuchtet, erst nach dem Tode der ablonterseiten Person aufgenommen habe, ist allerdings wohl ausgeschlossen. Aber ebenso wird die Vorstellung, daß diese Bildnisse im Totenschmuck und Totenhemd zum Schmucke der Wohnräume gedient hätten, entschieden abgelehnt werden müssen. Denken wir uns doch einmal in die Lage! Es waren ja fühlende Menschen wie wir, diese Ägypter, Träger einer hohen Kultur, deren Bedeutung Griechen und Römer durchaus zu würdigen wußten. Und solche an Herz und Geist gebildete Leute sollten sich mit Totenbildern umgeben haben? Mit Bildern, die den Eltern stets den Gedanken wecken mußten: unsre Kinder legen uns die einmal aufs bräunliche Mumienantlitz, während zärtliche Kinder solche Bilder erst recht aus dem Hause verbannt haben würden. In der That, ein seltsames Memento mori! Wie geschmackvoll, die eben zur Jungfrau erblichste Tochter im Totenhemd malen zu lassen (siehe Nr. 19*), oder wie entzückend für die junge Gattin, wenn ihr der traute Gemahl sein Bild im Totenhemd zum Geburtstag schenkte! Man braucht eine solche Gedankenreihe nur zu beginnen, um die Unmöglichkeit einzusehen, daß diese Bilder Schmuck der Wohnräume gewesen wären. Es ist mithin nicht anders möglich, als daß die Mumienbildnisse von El Fajum samt und sonders Kopien sind, die von den im Besitz der Familie bewahrten (für uns leider verlorenen) Originalaufnahmen einzig und allein für die liebe Mumie genommen und dem entsprechend mit Totensymbolen, die zugleich mit dem Bilde gemalt sind, ausgestattet wurden.

Man könnte sich vielleicht darüber wundern, warum dann oft so viel Kunst auf diese für immer der Verborgenheit übergebenen Bildnisse verwendet worden sei. Aber auch das erklärt sich aus ägyptischer Sitte: die Mumie mußte bis nach dem Totengerichte (dem diesseitigen), das war in der Regel ein Jahr lang, zu Hause aufbewahrt werden. Da ist es begreiflich, daß man die lieben Züge auch so treu wie möglich sehen wollte.

Die Thatsache, daß die vielbewunderten Mumienbilder nur Kopien im obigen Sinne sind, verleiht ihrer Entdeckung erst den rechten Wert, denn sie läßt uns ahnen, wie außerordentlich hoch über unsre Vorstellung hinaus die Porträtmalerei der Alten entwickelt war. Wenn schon Kopien für das Grab derart ausgefallen sind, Arbeiten, an denen der Künstler kein rechtes Interesse haben konnte, weil sie der Mitwelt entrückt wurden, wie müssen da die Originalporträts beschaffen gewesen sein!

Es kommt noch ein Umstand hinzu, der für eine viel höhere Stufe

der Porträtmalerei spricht, als diese Bilder sie vergegenwärtigen, nämlich der, daß El Fajum eine ziemlich abgelegene Gegend ist, wo gewiß nicht die bedeutendsten Künstler ihren Wohnsitz hatten, und wo sich nur wenige Leute den Luxus gestatten konnten, einen hervorragenden Maler etwa in Alexandrien für die Anfertigung eines Mumienbildnisses in Anspruch zu nehmen. Solche Leute dürften sich aber kaum unter den Insassen des ärmlichen Felsengraves von Kubajat befunden haben. Eine Bestattung in einfachen Felsenhöhlen war Sache des ärmern Volks, namentlich wie dort in Massengräbern. Die besser gestellten Klassen besaßen Familiengräber, auf die wir, auch wenn sie in Felswände gemeißelt sind, mehr oder weniger Kunst verwendet finden. Solche bestehen aus einer kleinen Vorhalle für den Totendienst (Kapelle) und der Grabkammer, wohin aus der Halle ein langer Gang führt. Außerdem giebt es, namentlich zu Sakkara, also nicht weit von Kubajat, freistehende Grabbauten, von den Arabern Mastaba genannt, die reicher sind und zwischen Grabtempel und Grabkammer eine Anzahl Zimmer enthalten, eine Nachahmung der Wohnräume, über und über bemalt mit Bildern aus dem täglichen Leben des Verstorbenen, die ihn zu Hause, auf dem Felde, auf der Jagd, im Kriege u. s. w. darstellen, eine Hauptquelle unsrer Kenntnis des Privatlebens der Ägypter.*) Nun vergleiche man damit die Höhle von Kubajat! Wenn so, wie eben flüchtig geschildert, die Gräber der Reichen, der Vornehmen und Hofbeamten waren, wenn, wie wir wissen, die Könige und das königliche Haus noch großartiger (auch abgesehen von den Pyramiden) bestattet wurden, so kann nicht mit Grund behauptet werden, jene elende Höhle von Kubajat habe einem Pharao oder seinen Söhnen als Grabstätte gedient.

Und nun gar in solcher Gesellschaft! Mächtige, allem Hineindeuten abholde Betrachtung der Bilder von Kubajat erkennt darin „Leute aus dem Volke,“ Landwirte der Umgegend, vielleicht recht begüterte, aber daneben auch arme Fellahs oder Knechte, ferner kleine Beamte und Kauf- oder Handelsleute. Obendrein sind es Leute von ganz verschiedner Nationalität. Es ist also in Kubajat in der That allerlei Volk, einheimisches und fremdes, begraben. Daß sich darunter ein Pharao oder ein Mitglied des Hauses der Pharaonen be-

*) Ähnliches finden wir in Unter-Italien, wo entsprechend dem Wandel und der Mischung der Kultur ägyptische, phönizische, griechische und römische Gräber über einander liegen, wie z. B. in Capua und Cumä. Die Pracht der Grabstätten ist dort eine noch größere als in Sakkara. Vor circa 50 Jahren wurde zu Canosa (Canusium, Blütezeit 400 v. Chr.) ein derartiger Bau mit zahlreichen Zimmern ausgegraben, deren Wände mit Marmor, Stuck und Malerei geschmückt waren. Mitten in dem größten Raume lag auf kostbarem Ruhebett von Elfenbein und Gold eine goldgeschmückte (wahrscheinlich fürstliche) Mumie. Für verwandte Grabbauten halte ich die von Schliemann in Tirynth ausgegrabenen sogenannten Paläste, bekanntlich fensterlose, also dunkle und trotzdem reichgemalte aber stark verbrannte Räume. Die Mumien mögen dort (wie in Südostafrika noch heute) nach gewisser Zeit verbrannt worden sein. Man hat auch in manchen Räumen Siclette unter den Mosaikböden gefunden.

funden haben könne, bleibt aus kulturgeschichtlichen Gründen ganz unglaublich. Wenn es schon undenkbar ist, daß ein nicht dem königlichen Hause angehöriger, und wäre es der vornehmste gewesen, in einer Königsgruft seine Stätte gefunden hätte, so muß es als geradezu unmöglich betrachtet werden, daß ein Glied jener geheiligten Familie, ein „Sohn der Sonne“ (was dem chinesischen „Sohn des Himmels“ entspricht), in eine Gruft des Volkes gelegt worden sei. In neuester Zeit sind zwar wieder zahlreiche Königsmumien in einer einfachen Höhle gefunden worden, doch waren sie dort nicht ursprünglich bestattet, sondern, wie dies in Kriegszeiten in Ägypten so oft geschehen ist, in diese künstlich gegrabene und sehr versteckte Höhle geflüchtet worden, und zweitens (und das ist die Hauptsache), sie waren dort ganz unter sich, ausschließlich in ihrer eignen allerhöchsten und allerheiligsten Gesellschaft. Einzig Königsmumien hat Brugsch-Pascha in jener Notgruft, in die er sich durch einen senkrechten Schacht hinablassen mußte, angetroffen, in Rubajat ist aber allerlei Volk begraben. Das ist noch maßgebender als die Armut der Grabkammer an sich. Es muß also ganz unmöglich genannt werden, daß unter den Bildnissen von Rubajat Angehörige des Pharaonenhauses der Lagiden zu erkennen seien. Man hat dies behauptet, ja man wollte sogar einen Ptolemäos in einem dieser Bildnisse, in einem andern Kleopatra, die letzte der Lagiden, erkennen, aber der erklärliche Wunsch, geschichtliche Persönlichkeiten vor sich zu sehen, blieb ohne Unterstützung, denn die Vergleichung dieser Köpfe mit denen auf Münzen der Lagiden ergab nicht die leiseste Ähnlichkeit. Man muß vor solcher Taufe überhaupt warnen, sie liegt nicht im Interesse der Wissenschaft, mag es auch reizen, so stolze Namen in Sammlungen aufweisen zu können.

Wenn nun aus den eben entwickelten Gründen Mitglieder des Königshauses in diesen Bildnissen nicht gesucht werden dürfen, so ist auch die Deutung einer Eigentümlichkeit der Haartracht auf einigen als „Prinzenlocke“ irrig. Ob die archäologische Erklärung des an ägyptischen Statuen seitlich am Kopfe plastisch angebrachten Ornaments als Zeichen eines jugendlichen Prinzen richtig ist, mag hier dahingestellt bleiben. Hier liegt einfach ein *qui pro quo* vor. Die betreffenden Bildnisse sind verkannt worden. Es handelt sich auf ihnen „nicht um Jungen, sondern um Mädchen,“ daher rührt die „Locke,“ die weder Prinzenlocke noch überhaupt Locke, sondern ein ganz harmloser Frauen- oder Mädchenzopf ist, der aus dem Hintergrunde hervorlugt. Wie klar das für unbefangene Augen ist, erhellt daraus, daß der Besitzer der Bilder ebenfalls das Geschlecht richtig erkannt und ein solches Bild als „Frau mit Kugelzopf“ beschrieben hatte. Wenn eins dieser Bildnisse, das etwas ältlich und herbe erscheint, zur Mißdeutung verführen kann, so ist doch bei einem andern (Nr. 13), das eine ebenso bezopfte junge Frau darstellt, eine Verkennung des Geschlechts ganz ausgeschlossen. Dazu kommt, daß das schöne Knabenporträt Nr. 47, eins der besten der Sammlung, nicht bezopft ist. Wir

überzeugen uns also wiederum, daß es an jedem haltbaren Grunde fehlt, die Bildnisse von Kubajat aus der Sphäre der mittlern und untern Stände höher hinauf zu rücken.

Aus alledem ergibt sich, daß die Porträtmalerei in Ägypten vor zweitausend Jahren noch viel höher gestanden haben muß, als dies aus den besten dieser für den Totenkult kopirten Bildnisse von Leuten aus mittlern Ständen hervorgeht. Hiermit fällt aber neues Licht auf das Kunstleben der Ägypter, und dies bestätigt, was die neuere Forschung aus (leider ebenso seltenen) Beweisstücken einer frei entwickelten Bildhauerkunst nachgewiesen hat: eine freie Entfaltung der schönen Künste neben der kirchlichen (hieratischen) Kunst. Die Mumienbildnisse von Kubajat haben also das Recht auf einen bevorzugten Platz in unsern ägyptischen Museen.



Die Berliner Erklärung wider den Allgemeinen Deutschen Sprachverein*)

Von Rudolf Hildebrand



iese Erklärung, in den Preussischen Jahrbüchern abgegeben unter dem Datum Berlin, 28. Februar 1889 und in alle größern Blätter aufgenommen, ist auf alle Fälle ein Ereignis in unserm neuen deutschen Leben, dessen Gesamthauch sich immer deutlicher und mächtiger geltend macht gegenüber anfänglichen Zweifeln, auch in der Erklärung selber nach Geist und Wortlaut. Es ist, als hätte Einer (man wüßte gern den Namen) in Deutschland herum von den Höhen der Geisteswelt einen „Congreß“ nach Berlin berufen, um von da aus, recht von oben her, siegreiche Stellung zu nehmen zu der vom Allgemeinen Deutschen Sprachverein angefachten Bewegung, die mehr in volksmäßigen Kreisen oder bei volksmäßig Gefürnten arbeitet und ihre Kreise immer weiter zieht. Die Erklärung wird in einer spätern Geschichte der deutschen Sprache jedenfalls einmal eine wichtige Stelle einnehmen, das verbürgen die Namen der Unterzeichner, darunter nicht wenige mit dem besten Glanze um sich, den wir zur Zeit im Vaterlande sehen: aber welche Stelle? ja das wird mit Sicherheit doch erst um 1950 oder so gesagt werden können. Aber auch jetzt schon kann man sich auf eine Höhe stellen, von wo man weit rückwärts mit Sicher-

*) Nachdruck erwünscht.