

## D. MUMIENPORTRÄTS UND MUMIENMASKEN

### 1. Mumienporträts

Die Mumienporträts des Liebieghauses sind drei von inzwischen etwa 1000 bekannten Bildnissen, die auf Museen und Privatsammlungen der ganzen Welt verteilt sind. Es handelt sich um Bildnisse, die auf der Mumie über dem Kopf des Verstorbenen angebracht und von den äußeren Binden festgehalten wurden. Wie die meisten sind auch die Frankfurter Porträts auf Holz gemalt, seltener kommen Leinwandporträts vor. Letztere stammen zumeist aus Unterägypten, Theben oder Antinoopolis, während die Mehrzahl der Tafeln wie das Frankfurter Frauenporträt *Kat.-Nr. 92* aus der Oase Fayum stammen (*Parlasca 1966 S. 18ff.*).

Gemalte Bildnisse ersetzen unter römischem Einfluß die altägyptischen plastischen Masken, von denen sie sich vor allem durch die lebensnahe Wiedergabe des Verstorbenen unterscheiden. Nicht zuletzt dieser Naturalismus der Darstellung hat die Forscher immer wieder zu der Ansicht verführt, die Bildnisse seien zu Lebzeiten des Porträtierten, also nach dem lebenden Modell, angefertigt worden und im Haus aufgehängt gewesen, bis sie nach seinem Tod in Zweitverwendung an der Mumie angebracht wurden.

Eine solche Auffassung ist bei genauerem Hinsehen nicht haltbar. Die meisten Mumienporträts sind nach ihrer Vervollendung für die Mumie in passende Form geschnitten worden. Diese Tatsache allein sagt jedoch noch nichts über den zeitlichen Abstand zwischen Fertigstellung und Beschneidung. Oberhalb und unterhalb des Porträts sind oft unbemalte Streifen erhalten, die die ursprüngliche Größe der Tafeln angeben. Sie müßten, wenn die Bildnisse – wie allgemein angenommen – gerahmt aufgehängt waren, Spuren dieser Rahmung aufweisen. Das ist jedoch nicht der Fall.

Vielfach hätte der Rahmen zudem Teile der Gewänder abdecken müssen. Sie sind oft zum Rand hin in großzügigen Pinselstrichen ausgeführt, zwischen denen der Grund sichtbar wird. Im weichen Wachs hätten sich die Rahmenränder noch eher abgezeichnet als die Mumienbinden, deren Abdrücke allenthalben zu finden sind. Bei einigen Tafeln wird die Malweise im übrigen auf allen Seiten nach außen hin immer flüchtiger, das Bild hat eher ovale als rechteckige Form. Hier ist eindeutig die spätere Wickelung der Mumie berücksichtigt worden.

Die Randstreifen sprechen jedoch m. E. auch sonst gerade gegen eine Primärverwendung als „Salonbild“ (so auch *Drerup 1933 S. 13; 1953 S. 202*). Da die Rahmung die unbemalten bzw. flüchtig ausgeführten Partien hätte verdecken müssen, wäre sie häufig unproportional breit geraten. Zudem ist eine Einfassung dieser Art auch sonst nirgends nachzuweisen, ganz zu schweigen von den Schwierigkeiten, die sich für die in Antinoopolis übliche Tafelform ergeben würden (anders *Parlasca 1966 S. 59ff.*).

Auch die Lebendigkeit der Darstellungen liefert kein zwingendes Argument. Die auf Leinwand gemalten Bildnisse können in dieser Beziehung jedem Vergleich mit den Tafeln standhalten, sind aber, da sie auf die Mumienbinde gemalt sind, zweifelsfrei nach dem Tod entstanden. Dies gilt nach allgemeiner Auffassung ebenfalls für Kinderbildnisse und Tafeln mit sepulkralen Beizeichen. Es besteht daher kein Grund, eine sonst weder durch Grabungsfunde noch durch andere eindeutige Zeugnisse nachweisbare Erstverwendung im Haus zu postulieren. Vielmehr vermeidet man Widersprüche und weitreichende Spekulationen, wenn man davon ausgeht, daß die Bild-

nisse speziell für die Verwendung an der Mumie angefertigt wurden (*Borg, in Vorbereitung*).

Der älteste Fundbericht von Mumienporträts ist uns in *Pietro della Valles „Reiß-Beschreibung in unterschiedliche Theile der Welt“, 1. Theil (1674) 104ff.* erhalten, das Gros der Mumienporträts kam jedoch erst im 19. Jh. zutage. 1887 konnte der Wiener Kaufmann Theodor Graf eine größere Anzahl von Bildnissen erwerben, die in er-Rubayat, der Nekropole Philadelphias, gefunden wurden und der Gattung erstmals größere Aufmerksamkeit eintrugen (Lit. bei *Parlasca 1966 S. 217ff. Nr. 16–33*). Der Verdacht, es handle sich um Fälschungen, wurde bald durch die wissenschaftlichen Grabungen W. M. Flinders Petries in Hawara, der mutmaßlichen Nekropole Arsinoës, zerstreut. Die Publikationen seiner Grabungscampagnen (*Petrie 1889; 1911*) liefern noch immer die ausführlichsten und verlässlichsten Informationen zur Bestattungsart der Porträtmumien. Petrie zufolge waren die Mumien in überaus nachlässiger, manchmal geradezu rücksichtsloser Weise ohne Beigaben in schlichten Sandgruben oder Schächten älterer Grabanlagen mehr verscharrt als bestattet worden. „Etiketten“, die bei undekorierten Mumien oft verwendet wurden und mindestens Namen und Herkunft des Verstorbenen angeben, wurden bei ihnen nie gefunden. Auch war die Stelle des Grabes in keiner Weise gekennzeichnet, so daß die Hinterbliebenen den Ort nicht aufsuchen konnten. Diese Umstände stehen in auffälligem Gegensatz zur luxuriösen Ausstattung der Mumien, die schon ihrer Seltenheit wegen – auf 100 Mumien kommen 1–2 Porträtmumien – einen erheblichen Wert dargestellt haben müssen.

Eine Erklärung findet dieses Phänomen durch die Feststellung einiger antiker Autoren, die Mumien seien im Haus aufbewahrt worden (Teles, vgl. *Hense 1909*, dessen Quelle vermutlich Bion ist, vgl. *Harmon 1969; Sextus Empiricus, Pyrr. Hyp. III, 226; Cicero, Tusculanae Disputationes I, 45*) und sogar bei Gastmählern zugegen gewesen (*Lucian, De Luctu XXI*;

*Silius Italicus, Punica XIII 47–46*). Wasser Spuren, Vogelkot und Graffiti auf den Fußkästen mancher Mumien, aber auch Verfärbungen, die sich auf den von den Binden nicht abgedeckten Teil der Tafel beschränken wie bei *Kat.-Nr. 92*, bestätigen die Angaben. Alles deutet somit darauf hin, daß der Totenkult im Haus der Hinterbliebenen stattgefunden hat.

Besonders kontrovers wurde von Anfang an die chronologische Einordnung der Porträts diskutiert. Während Graf und in seinem Auftrag *G. Ebers (1889)* für eine hellenistische Datierung eintraten, einige Porträts sogar mit Herrschern dieser Epoche identifizierten, erkannte schon *Petrie (1889; 1911)* den Zusammenhang mit den plastischen Porträts der römischen Kaiserzeit. Dieser zeitliche Ansatz setzte sich bald allgemein durch. Aber erst *H. Drerup* unternahm es in seiner in gekürzter Form als Preisschrift erschienenen Dissertation (*1933*), die Datierung der Mumienporträts ausführlich zu begründen. Kriterium waren einerseits die Modefrisuren der Dargestellten, die mit denen römischer Marmorporträts verglichen und dem damaligen Wissensstand entsprechend zeitlich eingeordnet wurden; andererseits aber auch der Stil der Malereien. Nach Drerups Erkenntnis verteilen sich die Bildnisse auf einen Zeitraum vom 1. Viertel des 1. Jh. n. Chr. bis in die 2. Hälfte des 4. Jh. n. Chr. und weisen eine annähernd lineare stilistische Entwicklung auf, die von einer weitgehend naturalistischen, künstlerisch hochstehenden Darstellungsweise in enkaustischer Technik (Wachsmalerei) zu einer stark abstrahierenden, oft wenig qualitätvollen Serienproduktion überwiegend in Wasserfarben-Technik verläuft.

An diesen Ergebnissen hat sich die Forschung seitdem allgemein orientiert. Erst mit seiner 1966 erschienenen Arbeit über „Mumienporträts und verwandte Denkmäler“ sowie den seitdem sukzessive erscheinenden Corpusbänden des „Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano“ hat Klaus Parlasca die Mumienporträts wieder zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht und eine unver-

zichtbare Grundlage für alle weiteren Forschungen zu diesem Thema geschaffen. Im Gegensatz zu Drerup legte Parlasca den Schwerpunkt seiner Untersuchung einerseits auf die Sammlung der Denkmäler, Erforschung ihrer Herkunft und möglichst vollständige Erfassung der älteren Literatur, andererseits auf die typologische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchung der eng verwandten Gattungen der Mumienporträts, Mumienmasken und Leichentücher sowie die Diskussion zentraler Aspekte der religiösen Hintergründe. In der Frage der Datierungen und Meisterzuweisungen kommt Parlasca in einzelnen Fällen zu anderen Schlüssen als Drerup, prinzipiell akzeptiert er jedoch dessen Methode und Ergebnis (*Parlasca 1966 S. 195ff.*). Das Ende der Porträtproduktion sieht er im Theodosius-Edikt über das Verbot der heidnischen Kulte von 392 n. Chr. begründet (*Parlasca 1966 S. 200ff.*).

Grundsätzliche Bedenken hat erstmals *H. Jukker (1984 S. 544ff.)* angemeldet. Er erkannte richtig, daß einige der von Parlasca für konstantinisch gehaltenen Tafeln ins 2. Jh. zu datieren sind und die angeführten Vergleiche teilweise ebenfalls früh, teilweise ungenau beobachtet, jedenfalls aber nicht ähnlich sind. Daß Stileigenheiten, die bis dahin als spätantik galten, schon in hadrianischer Zeit ihre Vorläufer haben, gesteht er damit implizit zu, ohne aber die Existenz spätantiker Mumienporträts grundsätzlich zu bezweifeln.

Die Schwierigkeit, Porträts des 4. Jh. von solchen des 2. Jh. zu unterscheiden, kennzeichnet auch die Diskussion der plastischen Bildnisse. Doch hat die moderne Porträtforschung gerade an den Frauenfrisuren außerstilistische Kriterien entwickelt, die eine Entscheidung erleichtern. So sind – unbeschadet der Tatsache, daß gerade in konstantinischer Zeit Moden des 2. Jh. nachgeahmt wurden – Frisurtypen der mittleren Kaiserzeit nur ausnahmsweise exakt kopiert worden. Gerade bei den konstantinischen Haartrachten mit Rundflechte lassen sich klare Unterschiede zu den hadrianischen „Turbanfrisuren“ feststellen:

1) Die Rundflechten sind nie bis in die Stirn vorgeschoben.

2) Sie bestehen aus nur einem, maximal aus zwei breiten Zöpfen, die tief im Nacken ansetzen.

3) Das Haar ist von einem Mittelscheitel immer so zum Hinterkopf geführt, daß die Ohren bedeckt sind oder sich unterhalb der Ohren Schlaufen bilden, wie sie von Frisuren des 3. Jh. bekannt sind.

4) Das gelegentlich auftretende, die Stirn rahmende Zungenmuster bedeckt immer auch die Ohren (vgl. *v. Sydow, 1969; Bergmann, 1972; 1977; 1985; Fittschen 1983; 1984.*)

Diese Ergebnisse konnten Drerup noch nicht bekannt sein, wurden aber von Parlasca auch in seinen neueren Repertorio-Bänden nicht berücksichtigt. Schwierigkeiten mit der typologischen Bestimmung von Frisuren führten offenbar zu der Annahme, seit dem fortgeschrittenen 3. Jh. erlaubten allein stilistische Kriterien eine chronologische Fixierung.

Dagegen ist jedoch Verschiedenes einzuwenden. Zunächst müßte, was m. E. nicht möglich ist, erwiesen werden, daß eine große Zahl der dargestellten Frisuren nicht mit Modefrisuren in Verbindung zu bringen ist. Bei der stilistischen Bewertung müßten das Genre (die Malerei), die Herkunft (das provinzielle und vielen kulturellen Einflüssen ausgesetzte Ägypten) und die Qualität der Bildnisse stärker berücksichtigt werden. Schließlich wäre es erforderlich zu begründen, warum die für die 2. Hälfte des 3. Jh. typischen weiblichen Frisuren mit auch en face sichtbaren Scheitelzöpfen nicht auf den Tafeln zu finden sind. Die Haartrachten der Männer sind weniger eindeutig. So sind beispielsweise die traianischen und konstantinischen Frisuren zu ähnlich, als daß sie ohne stilistische Argumente datierbar wären. Auch im 3. Jh. ist die Entwicklung nicht so geradlinig wie bei den Frauen. Die Problematik verdeutlicht aber m. E. schon die aus den ersten drei „Repertorio“-Bänden sich ergebende zahlenmäßige Verteilung auf Männer und Frauen in der 2. Hälfte des 3. Jh.: zwei weiblichen Porträts stehen 20 männliche gegenüber.

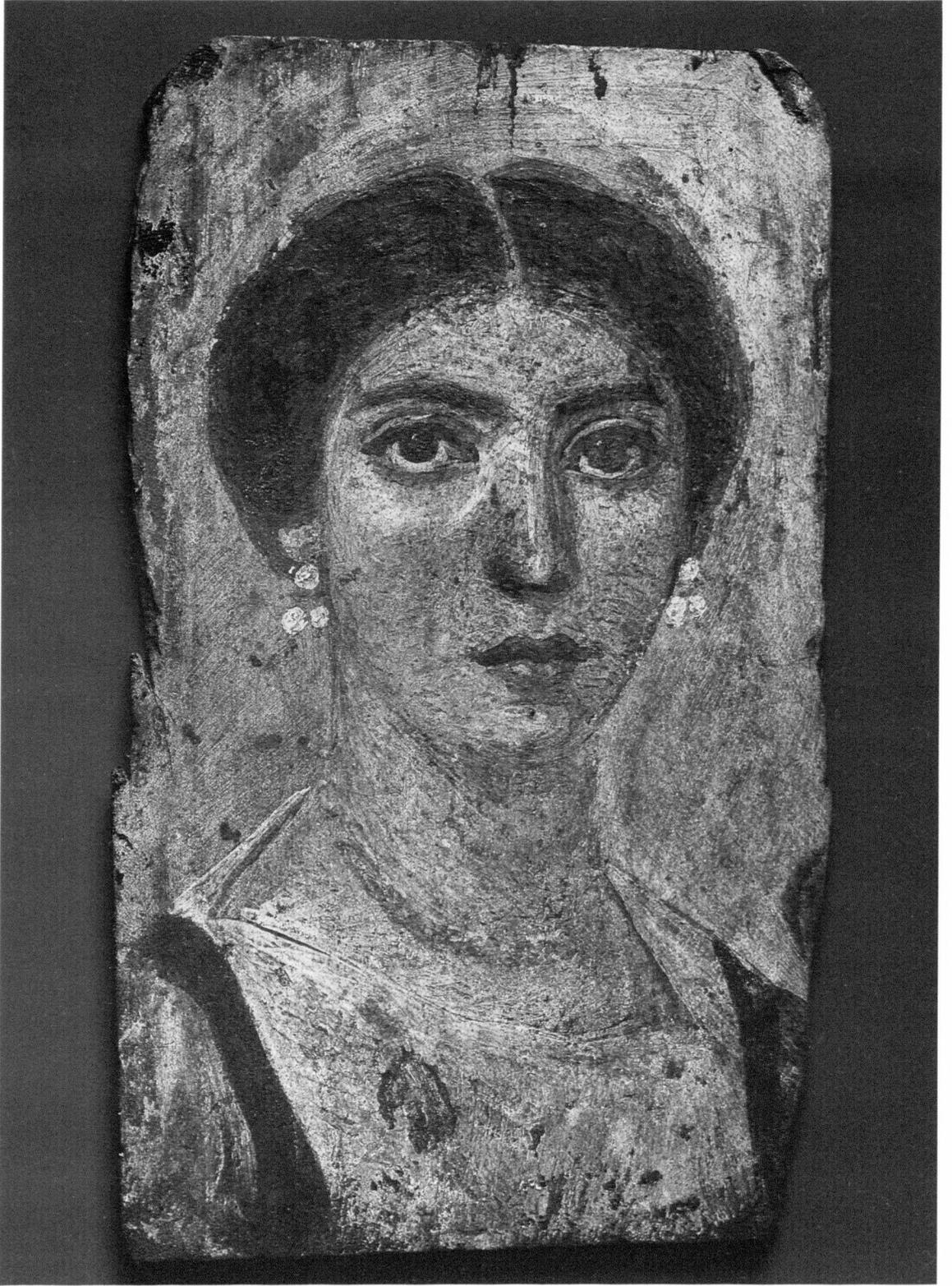
Tatsächlich läßt sich zeigen, daß nahezu alle dargestellten Frisuren enge Parallelen in der plastischen Kunst haben (*Borg, in Vorbereitung*). Bei den weiblichen Haartrachten lassen sich selbst kleinste Details und Einzelmotive an stadtrömischen Porträts, teilweise aber ähnlicher noch an solchen der östlichen Provinzen wiederfinden, die ihrerseits von den stadtrömischen abhängen. Diese enge Anlehnung an die römische Mode berechtigt zu der Annahme, daß die Haartracht, wie bei den Marmorporträts, in der Regel eine klare Zeitbestimmung erlaubt. Wenngleich nicht ausgeschlossen werden kann, daß in einzelnen Fällen Frisuren länger getragen wurden, als sie Mode waren, finden sich dafür in der plastischen Kunst nahezu keine Beispiele. Die Lebenserwartung der Fayumbewohner war nach den Erkenntnissen der Papyrologen sehr gering. Dies und die wenigen inschriftlichen Angaben auf Porträtmumien (*Parlasca 1966 S. 79ff.*) deuten darauf hin, daß die Darstellungen die Verstorbenen normalerweise in dem Alter wiedergeben, das sie zum Zeitpunkt ihres Todes erreicht hatten. Die Tafeln zeigen aber nur in wenigen Fällen ältere Menschen. Das Tragen veralteter Frisuren in einer sonst offenbar so modeorientierten Gesellschaft bzw. Gesellschaftsschicht ist schließlich bei jüngeren Menschen noch weniger zu erwarten, als bei alten.

Die Datierung der Tafeln vornehmlich nach frisurtypologischen Kriterien führt zu folgendem Ergebnis: Die Porträtproduktion beginnt, wie schon früher gesehen wurde, unter römischem Einfluß in tiberischer Zeit. Als eines der ältesten Mumienporträts kann ein Frauenbildnis in Hannover (Kestner Museum Inv. 1966.89; *Parlasca 1969 Nr. 9*) gelten, dessen Haartracht der der Antonia Minor entspricht. Die jüngsten Tafeln zeigen „Perücken“- und „Schlaufen“-Frisuren, wie sie von den Severerinnen und ihren unmittelbaren Nachfolgerinnen getragen wurden, bzw. soldatische Kurzhaarfrisuren, die zwar schon im 2. Jh. auftreten, aber erst seit dem jeweils zweiten Thronfolgertypus des Caracalla und Geta allgemeine Verbreitung finden. Somit endet die Produktion etwa gegen Mitte des 3. Jh. Bedeutsam für

dieses Ende ist sicher der rasche wirtschaftliche Niedergang in dieser Zeit, der jedoch nicht allein verantwortlich gemacht werden kann. Ein allgemeiner gesellschaftlicher und religiöser Wandel, der in der Severerzeit einsetzt und alle Schichten und Lebensbereiche erfaßt, muß ebenfalls Einfluß auf die Aufgabe einer Bestattungssitte gehabt haben, die zu diesem Zeitpunkt immerhin fast zweieinhalb Jahrhunderte Bestand hatte (*Borg, in Vorbereitung*).

LIT.: G. Ebers, Eine Galerie antiker Porträts. Erster Bericht über eine jüngst entdeckte Denkmälergruppe (1889); W. M. F. Petrie, Hawara, Biahmu and Arsinoe (1889); O. Hense, *Teletis reliquiae*<sup>2</sup>, 1909, 31f., 1.9f.; W. M. F. Petrie, Roman Portrait and Memphis IV, British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account, Seventeenth Year (1911); P. Buberl, Die griechisch-ägyptischen Mumienbildnisse der Sammlung Theodor Graf (1922); H. Drerup, Die Datierung der Mumienporträts. Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums XIX 1 (1933); ders., *Gnomon* 25, 1953, 201ff.; H. Zaloscer, Porträts aus dem Wüstensand. Die Mumienbildnisse aus der Oase Fayum (1961); K. Parlasca, Mumienporträts und verwandte Denkmäler (1966); ders., *Ritratti di mummie. Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano* B I (1969), II (1977), III (1980); A. M. Harmon, *Lucian in Eight Volumes* IV, 1969, 128; W. von Sydow, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jh. n. Chr. (1969) 151ff.; M. Bergmann, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 15, 1972, 223ff.; dies., Studien zum Porträt des 3. Jh. n. Chr. (1977) 180ff.; J.-E. Berger – R. Creux, *L'oeil & l'éternité. Portraits romains d'Égypte* (1977); K. Fittschen, in: K. Fittschen – P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* III, 1983, zu Nr. 83–87; ders., in: *Göttingische gelehrte Anzeigen* 236, 1984, 201ff.; H. Jucker, in: *Gnomon* 56, 1984; M. Bergmann, in: *Städtejahrbuch* 10, 1985, 45ff.; K. Parlasca – J.-E. Berger – R. Pinaudi, *El-Fayum* (1985); B. Borg, Mumienporträts – Ihre Datierung und kulturelle Bedeutung im kaiserzeitlichen Ägypten (in Vorbereitung).

B. B.



Kat.-Nr. 92

## MUMIENPORTRÄT EINER FRAU

Mittel- bis spätantoinisch

Enkaustik auf dunkelbraun grundiertem SYKOMORENHOLZ. Die Tafelränder sind oben, unten und an der linken Seite sorgfältig gesägt, an der rechten Seite und links oben gesplittert. Das Bildnis ist insgesamt gut erhalten, lediglich ein leichter Grauschleier auf den dunkleren Farben sowie unregelmäßige, schwach gelbliche Verfärbungen im zentralen Bereich, der nicht von den Mumienbinden abgedeckt wurde, beeinträchtigen die Brillanz der Farben etwas; die Farbe ist an einzelnen kleinen Stellen im Haar und Karnat sowie an etwas größeren im Gewand abgeplatzt. An den oberen Ecken der Tafel und am linken Rand haben sich Reste der Mumienbinden erhalten.

H: 36,5 cm; B: 21,5 cm; S: 0,6–1 cm

HERKUNFT: er-Rubayat

ERWORBEN: 1928 von den Berliner Staatlichen Museen; ehemals Sammlung Th. Graf (Nr. 40).

INV.-NR. 891

Die Tafel zeigt vor grauem Hintergrund eine Frau in leichter Dreiviertelansicht nach rechts. Sie trägt ein rosafarbenes Gewand mit schwarzbraunen clavi, eine flüchtig angegebene, goldene Gliederkette schmückt ihren Hals. Das sanfte Gesicht wird gerahmt von braunschwarzem, kaum gewelltem Haar, das von einem Mittelscheitel aus herabgekämmt und im Nacken zusammengefaßt ist. Die Ohren sind bis auf die Ohrläppchen bedeckt, die ein Schmuck aus drei weißen Perlen ziert. Diese schlichte Haartracht entspricht einer Mode, die von Faustina Minor mit ihrem fünften Bildnistypus von 152 n. Chr. geprägt wurde und bis in die späte Antoninenzeit verbreitet war.

Den Malstil kennzeichnet eine teils großzügige, teils feinere, immer aber schnelle und sichere Pinselführung, die den Formen des Gesichtes folgt. Die Farbpalette ist wie bei vielen Porträts dieser Epoche äußerst begrenzt. Starke Lokalfarben fehlen, die Auswahl beschränkt sich auf wenige gebrochene Töne. Das Karnat wird kaum merklich durch einen Rosaton auf den Wangen belebt, der

Grundton ist jedoch Beige, das zur Modellierung in unterschiedlicher Helligkeit eingesetzt wird. Lediglich die kräftiger geröteten Lippen setzen einen schwachen Akzent. Den Gesamteindruck bestimmen vor allem die großen, ausdrucksvollen Augen, die ebenso wie die gedeckten Farben den für viele Bildnisse der antoinischen Zeit charakteristischen melancholischen Ausdruck hervorrufen.

LIT.: Kollektion Graf Nr. 40; R. Gaul, Zeitschrift für Bildende Kunst 24, 1889, 42; M. Pernot, Gazette Beaux Arts 30, 1903, 309; Buberl (1922), 19 (2. Hälfte, 2. Jh.), 21. 29 Nr. 28 Taf. 28; H. Heydemann, Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, phil.-hist. Classe 40, 1888, 312. 314. 320; M. Ahrem, Das Weib in der antiken Kunst (1914) 258 Abb. 244; S. Reinach, Répertoire de peintures grecques et romaines (1922) 341 Nr. 3; Kurzes Verzeichnis der Bildwerke<sup>4</sup> (1930) 110 Nr. 891 (2.–3. Jh.); Th. Bossert – W. Zschietzschmann, Hellas und Rom (1936) Taf. 183; E. Fischer – G. Kitzel, Das antike Weltjudentum, Forschungen zur Judenfrage 7, 1943, 138. 161 Abb. 113; A. Rumpf, Malerei und Zeichnung, Handbuch der Archäologie IV, 1, 1953, 193 Anm. 9 (290–320 n. Chr.); J. Lindsay, Daily Life in Roman Egypt (1963) Abb. auf S. 34; F. Eckstein – A. Legner, Antike Kleinkunst im Liebieghaus (1969) Kat.-Nr. 86 mit Abb. (3. Jh.); K. Parlasca, Rittrati di mummie. Repertorio d'arte dell'Egitto greco romano II (1977) Nr. 322 Taf. 77,1 (spätantoinisch); P. C. Bol, Führer durch die Sammlungen, Antike Kunst (1980) 162f. Abb. 240 (3. Jh.).

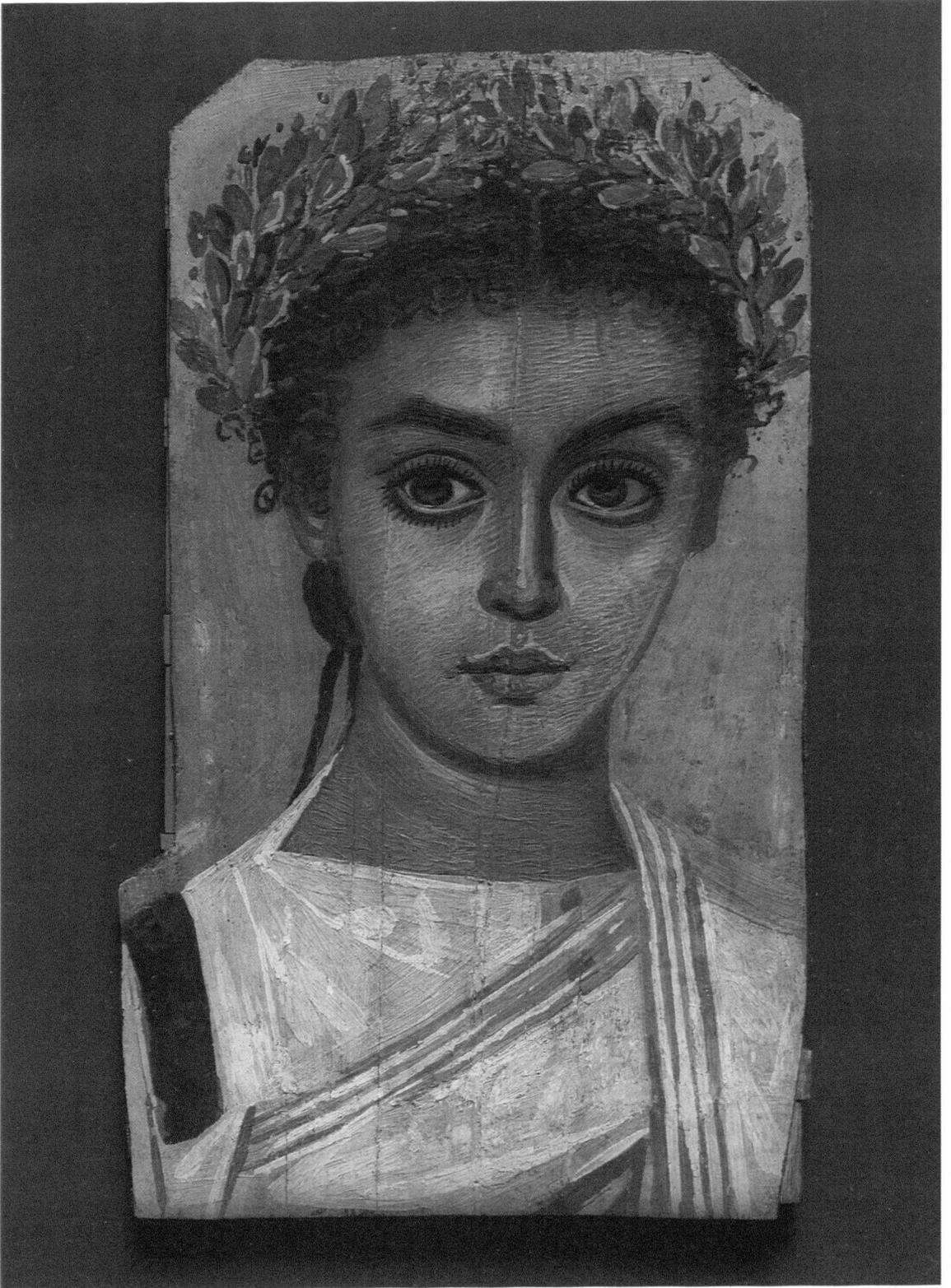
B. B.

Kat.-Nr. 93

## MUMIENPORTRÄT EINES MÄDCHENS

Hadrianisch bis frühantoinisch

Enkaustik auf nicht grundiertem SYKOMORENHOLZ. Die Tafelränder sind oben, unten und links sauber beschnitten und unbeschädigt, rechts ist zumindest im unteren Teil ein schmales Stück weggebrochen. Das Bildnis ist insgesamt in gutem Zustand, obwohl es einige Beschädigungen aufweist. Das dünne Holz zeigt zahlreiche vertikale Sprünge und ist modern auf ein



dickeres Brett aufgeleimt. Entlang dieser Sprünge und im Kranz ist die Farbe stellenweise abgeplatzt, ebenso in etwas größerem Ausmaß im Gewand. Eine Fehlstelle befindet sich im Haar der rechten Kopfseite, zwei weitere, sehr kleine am Mund. Moderne Ausbesserungen in leicht abweichenden Farben sind bei genauem Hinsehen einerseits gut erkennbar, verfälschen oder beeinträchtigen aber andererseits nicht den Gesamteindruck.

H: 35,2 cm; B: 20,6 cm; S: 0,1 cm

ERWORBEN: 1909 im Berliner Kunsthandel (Philipp).

INV.-NR. 205

Die Tafel zeigt vor beigefarbenem Hintergrund ein Kind nahezu frontal in weißer Tunika mit dunkel aubergine-farbenen clavi und weißem Mantel. Den Kopf schmückt ein üppiger Kranz aus kleinen Blättern (Buchsbau?), deren Farbe offenbar je nach Blickwinkel und Lichteinfall zwischen dunklem Oliv und silbrigem Graugrün variiert. Gegenüber dem Frauenporträt *Kat.-Nr. 92* sind die Farben frischer und klarer. Auffällig sind das leuchtende Weiß des Gewandes und die Lichter im Blätterkranz. Wangen und Nasenrücken sind durch einen kühlen Rosaton gehöhlt, der – wesentlich kräftiger – auch für die Lippen Verwendung findet. Beherrschend sind die übergroßen, durch kräftige Wimpern und den schwarzen Oberlidrand dunkel gerahmten Augen, die von starken Brauen hoch überwölbt werden. Während die Pinselführung in Kranz und Gewand locker und beinahe aquarellartig ist, wurde im Karnat jeder Strich sorgfältig gesetzt. Größere Flächen sind in kurzen, schmalen, parallel ausgerichteten Strichen ausgeführt, die die unterschiedlichen Farben und Helligkeitsstufen gleichmäßig ineinander übergehen lassen. Diese Eigenheiten finden ihre nächsten Parallelen in Bildnissen der hadrianischen und frühantoninischen Zeit, in die auch unser Stück gehören wird. – Für den Malstil vergleiche man ein Frauenporträt in Berlin (Antikemuseum Inv. 31161/49; *Parlasca 1980 Nr. 649*), das aufgrund seiner Frisur spätraianisch-hadrianisch zu datieren ist. Es ist, wie die meisten Tafeln bis in hadrianische Zeit, in der Farbgebung wärmer als das Frankfurter Stück. Dies macht eine etwas spätere Datierung des letztgenannten wahrscheinlich.

Dem Frauenbildnis steht ein Fragment im selben Museum nahe (Inv. 31161/50; *Parlasca 1980 Nr. 664*), das dem Frankfurter Bildnis in der Farbgebung besser entspricht. Die kühle Palette findet sich aber beispielsweise auch bei einem weiteren Berliner Porträt hadrianischer Zeit (Bodemuseum Inv. 22606; *Parlasca 1969 Nr. 129*) oder dem schönen frühantoninischen Florentiner Bildnis (Museo Archeologico Inv. 2411; *Parlasca 1980 Nr. 554*).

Die Tafel wirft aber auch ikonographische Probleme auf: Bisher konnte über das Geschlecht des Kindes keine Einigkeit erzielt werden. Während die einen in ihm einen Knaben mit Jugendlocke sahen, hielten es die anderen, meist ohne Begründung und nach dem allgemeinen Eindruck, für ein Mädchen. Die weiße Gewandung ist in der Regel bei Knaben und Männern, nur ausnahmsweise bei Mädchen oder Frauen zu finden. Die Darstellung des Haarknotens mit den ihn zusammenhaltenden Bändern unterhalb des rechten Ohres entspricht exakt der der Jugendlocken.

Die Jugendlocke wurde von Knaben getragen, die der Isis geweiht waren, und konnte mit unterschiedlich langem Haar kombiniert werden. Sie wurde jedoch immer nur von einer mehr oder weniger dicken Strähne gebildet, die von der Masse des Haares abgeteilt und länger als dieses war. Auf dem Frankfurter Porträt ist das Haar dagegen in der Mitte gescheitelt und insgesamt in dem Zopf zusammengefaßt. Eine solche Frisur ist bei eindeutig als Isisknaben bezeichneten Kindern nicht nachzuweisen. Der vordere Haarkranz ist zudem, wie bei Mädchenfrisuren öfter, nach oben eingeschlagen, die Stirn wird von einer Reihe einzelner Ringellocken gesäumt. Ist damit das Kind auch eindeutig als Mädchen identifiziert, bleibt doch die auffällige Ähnlichkeit des Knotens oder Zopfes mit den Isislocken bestehen. Dasselbe Phänomen findet sich bei einigen anderen Mädchen, die aber z. T. durch Schmuck oder ein farbiges Gewand zusätzlich als weiblich gekennzeichnet werden. Die Ähnlichkeit ist demnach wohl kein Zufall, sondern beabsichtigt. Soweit bekannt, existierte für Mädchen, die wie die Knaben der

Isis geweiht werden konnten, keine besondere Haartracht. Mir scheint es daher vorstellbar, daß die Mädchen auf diese Weise ebenfalls als Geweihte, zumindest aber als dem Isiskult nahstehend, gekennzeichnet werden sollten.

Ikongraphisch interessant ist auch die Kleidung des Mädchens. Über der üblichen Tunika trägt es einen Mantel, von dem eine diagonal über die Brust laufende und eine senkrecht von der linken Schulter herabhängende Partie sichtbar ist. Beide sind zu einer *contabulatio* zusammengelegt. Wie schon Goette (1989 S. 71 ff.) erkannt hat, wurde die *contabulatio* in Ägypten entwickelt, und zwar für Angehörige des Sarapiskultes, der eng mit dem der Isis verbunden war. Die ältesten Beispiele stammen aus traianischer Zeit, sind also deutlich früher als die stadtrömischen Darstellungen contabulierter Togen. Die Gewandung einiger von Goette (1989 S. 71 ff. 153 Nr. 80–85 Taf. 60f.; MDAIK 45, 1989, 173 ff.) zusammengestellter Büsten entspricht der unseres Mumienporträts und einiger weiterer Tafeln exakt und wird von Goette als Toga bezeichnet. Das Frankfurter Mädchen wäre somit römische Bürgerin.

Tatsächlich weist der Mantel jedoch gegenüber den römischen Togen erhebliche Unterschiede auf. Bemerkenswert ist vor allem, daß auf allen Mumienporträts, aber auch bei den o.g. Büsten die senkrechte contabulierte Partie die diagonale überlagert, während es bei allen eindeutigen Togen gerade umgekehrt ist. Auch ist nirgends zu sehen, daß die diagonale Partie wie der Umbo bei den Togen aus dem Balteus herausgezogen ist. Vielmehr führt sie direkt und relativ straff unter die rechte Achsel, so daß die Tunika an dieser Stelle darüberfällt. Die Unterschiede bedürfen einer Erklärung.

Nimmt man an, es handle sich auf den ägyptischen Darstellungen um einen griechischen Mantel, wäre der diagonale Teil das Äquivalent zum Balteus, der unter der Achsel hindurchführt und sich auf dem Rücken fortsetzt, da es einen Umbo beim Pallium nicht gibt. Der vertikale Teil wäre die senkrechte Kante des Stoffes, die nicht wie sonst üblich über den Arm herabfällt, sondern auf der Schulter con-

tabuliert wird. Während bei der Toga das Herabgleiten des oberen Sinus-Teils dadurch verhindert wird, daß der Umbo straff über die Schulter (und damit über die „vertikale contabulatio“) gezogen wird, wird dieser praktische Effekt beim Mantel gerade durch die umgekehrte Schichtung erreicht: das Gewicht des Saumes wird durch die Faltung auf der Schulter konzentriert und ein Herabrutschen der über die Schulter geworfenen Stoffbahn erschwert. Den Beweis scheint mir ein Leinentuch in London zu erbringen (British Museum, Eg. Dept. Inv. 6715 A; Parlasca 1977 Nr. 413; ganzfigurige Abb.: Dawson – Gray, 1968 S. 37 Nr. 70 Taf. 18d), das den verstorbenen Knaben in ganzer Figur darstellt. Er trägt über einer weißen Tunika einen ebenfalls weißen Mantel, der in der oben beschriebenen Art contabuliert ist. Der untere Abschluß des Mantels läßt eindeutig erkennen, daß es sich nicht um eine Toga (mit rundem Saum), sondern um ein Pallium handelt.

LIT.: Kurzes Verzeichnis der Bildwerke<sup>4</sup> (1930) 36 Nr. 205 (Mädchen, 2.–3. Jh.); F. Lammeyer, Maltechnik für Kunstfreunde (1949) 82 Abb. 14; V. v. Gonzenbach, Untersuchungen zu den Knabenweihen im Isiskult der römischen Kaiserzeit (1957) 121f. 149. 160f. Nr. K 30, Taf. 25b (letztes Drittel 2. Jh.); K. Parlasca, Orientalistische Literaturzeitung 54, 1959, 476; R. V. Schoder, Masterpieces of Greek Art (1960) 11f. Taf. 93 (Mädchen, 2./3. Jh.); ders., Meisterwerke griechischer Kunst (1961) Nr. 93 mit Farbbabb. (Mädchen, 2.–3. Jh.); A. Legner, Frankfurt – Lebendige Stadt 9, Nr. 4, 1964, 9, Frontispiz in Farbe; K. Parlasca, Mumienporträts und verwandte Denkmäler (1966) 287 Taf. 44,2 (Knabe, spätantoinisch-frühseverisch); Demisch, Frankfurter Allgemeine Zeitung 13. 5. 1967 Nr. 110 Literaturbeilage mit Abb.; Brockhaus Enzyklopädie<sup>17</sup> II (1967) s.v. Bildnis 722 Taf. gegenüber S. 720; W.R. Dawson – P.H.K. Gray, Mummies and Human Remains I (1968); K. Parlasca, Rit ratti di mummie. Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano I (1969); II (1977) Nr. 411 Taf. 102,1 (Knabe, frühseverisch); III (1980); F. Eckstein – A. Legner, Antike Kleinkunst im Liebieghaus (1969) Kat.-Nr. 85 Abb. 85 (Knabe, spätantoinisch-frühseverisch); Sekai bijutsu zenshu (Die Kunst der Welt) XXVII (1969), Seiyo (Die westliche Welt) III, Kodai (Altertum) II, Taf. 27 (Farbe); P. C. Bol, Führer durch die Sammlungen, Antike Kunst (1980) 161f. Abb. 239 (Knabe, frühes 3. Jh.); H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (1989).

B. B.



94

Kat.-Nr. 94

## MUMIENPORTRÄT EINES MÄDCHENS

Hadrianisch

Enkaustik auf ungrundiertem HOLZ, das ausnahmsweise quer zur Maserung verwendet ist. Der Kranz im Haar ist in Blattgold aufgelegt. Die hellrote Farbe, die mit viel Weiß gemischt auf Wangen und Stirn verwendet wurde, ist so grob gemahlen, daß einzelne Körner erkennbar blieben. Die Kanten der Tafel sind bis auf die untere unbeschädigt. Sie sind leicht unregelmäßig beschnitten, die mehrfach korrigierte Vorritzung ist

deutlich erkennbar. Das Bildnis ist in gutem Zustand, es weist jedoch geringe Beschädigungen auf und am unteren Rand fehlt ein Streifen. Entlang der Holzmaserung verläuft ein Sprung mitten durch das Gesicht des Kindes, ein weiterer setzt oberhalb des Mundes an und zieht sich zum rechten Rand der Tafel. Links oben ist ein schmaler Keil modern eingesetzt und in der Farbe des Hintergrundes übermalt. Rechts oben befinden sich im Haar und auf dem Hintergrund einige (moderne?) Beschädigungen mit einem scharfen Gegenstand, die nicht ausgebessert sind. Die Goldauflage des Kranzes ist stellenweise verloren. Über den dunklen Tönen liegt ein leichter Grauschleier. Die dünne Tafel ist modern auf dickeres Holz und eine Metallplatte aufgeleimt worden.

H: 16 cm; B: 18,1 cm; S: 0,1 cm

ERWORBEN: 1909 im Berliner Kunsthandel (Philipp).

INV.-NR. 206

Die Tafel, die in der Qualität etwas hinter den anderen Nummern zurückbleibt, zeigt vor dunkelgrau-bräunlichem Hintergrund ein Kindergesicht in kaum merklicher Wendung nach rechts. Das rundliche Gesicht wird von schwarzbraunem Haar gerahmt, in dem sich ein Goldkranz befindet. Auf dem Hals ist noch der Rest eines (Leder-?)Bandes zu sehen, an dem ein Anhänger befestigt war. Das Karnat ist in hellen, warmen Farben gehalten. Wangen und Stirn sind durch einen rötlichen bis pfirsichfarbenen Ton aufgefrischt, der in kräftigerer Mischung auch als Lippenrot Verwendung findet. Die Farbe ist in meist unregelmäßiger Pinselührung schnell aufgetragen und läßt besonders im Bereich des Hintergrundes, aber auch im Karnat und um die Augen herum das Holz durchscheinen. Die Augen sind länglich und nur zart mit Wimpern versehen, die am Oberlid nicht gemalt, sondern mit einem spitzen Gegenstand eingeritzt sind. Harte Konturierungen werden hier ebenso vermieden wie bei der Wiedergabe des unregelmäßig geformten Mundes. Wie bereits Parlasca erkannte, tritt die waagerechte Holzmaserung vor allem in hadrianischer Zeit auf. In dieser Epoche finden sich auch die nächsten stilistischen Parallelen für unsere Tafel. Besonders ähnlich ist ein bärtiges Männerporträt in Heidelberg (Universität, Ägyptologisches Institut Inv. 1020; *Parlasca 1977 S. 337*). Die Malweise, vor allem aber die warme Farbgebung mit einem Orangerot für Wangen und Lippen sind für viele hadrianische Porträts charakteristisch.

Auch dieses Kind ist teils als Mädchen, teils als Knabe angesprochen worden. Entscheidend kann wiederum nur die Frisur sein, die zwar nicht genau bestimmbar ist, aber eindeutig einen Mittelscheitel aufweist. Dieser kommt bei Männer- und Knabenfrisuren nicht vor.

Somit kann der dunkle „Fleck“ unter dem rechten Ohr entweder ein an die Jugendlocke angeglicher Haarknoten sein, dem jedoch die Bänder fehlen würden, oder, was mir plausibler erscheint, der nicht ganz geglückte Versuch, auch die rückwärtige Haarpartie noch anzudeuten.

LIT.: Kurzes Verzeichnis der Bildwerke<sup>4</sup> (1939) 36 Nr. 206 (2.-3. Jh.); Koptische Kunst, Ausstellungs-Katalog 1963 S. 220 Nr. 43 (Mädchen, 2./3. Jh.); F. Eckstein - A. Legner, Antike Kleinkunst im Liebieghaus (1969) Kat.-Nr. 87 mit Abb. (Knabe, 2. Viertel 2. Jh.); K. Parlasca, Ritratti di mummie. Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano I 1969 Nr. 221 Taf. 55,1 (Mädchen, hadrianisch); II (1977); P. C. Bol, Führer durch die Sammlungen, Antike Kunst (1980) 160f. Abb. 238 (Knabe, 2. Jh.); Frankfurter Allgemeine Zeitung 30. 9. 1988, Beilage Heft 448, Farbtaf. S. 32.

B. B.