

EIN UNVOLLENDETES MUMIENPORTRÄT

*Carl Blümel in Verehrung
zum 70. Geburtstag*

In der Ausstellung „Koptische Kunst“, die im Sommer 1963 in Essen gezeigt wurde, befand sich das Mumienbildnis einer jungen Frau, das hier vorgelegt werden darf (Taf. 12). Es wurde von den Papyrusforschern B. P. Grenfell und A. S. Hunt 1899/1900 in Tebtynis, dem heutigen Umm-el-Baragât am südwestlichen Rande des Fayûm, auf dem römischen Gräberfeld VII oder VIII gefunden und gelangte als Geschenk von Mrs. P. A. Hearst nach Berkeley in das Robert H. Lowie Museum of Anthropology der University of California¹⁾. Die Holzplatte (Höhe 36 cm; Breite 24 cm; Dicke 1-1,5 cm) ist verzogen und am oberen Rand beschädigt. Im Verhältnis zu dem relativ kleinen Format besitzt sie eine beträchtliche Stärke²⁾. Das Holz ist olivbraun, die Maserung zu erkennen. Das Porträt der jungen Frau ist mit schwärzlicher Farbe darauf gezeichnet. Alle weiteren Farben oder Farbspuren fehlen, waren wohl nie vorhanden. Das Werk ist unvollendet. Rechts und links von dem Kopf sind in der gleichen schwärzlichen Farbe wie die Zeichnung Inschriften in griechischer Schrift zu erkennen. Sie geben der auf den ersten Blick recht unscheinbaren Tafel ihren besonderen Wert.

Überliefert ist also lediglich die Vorzeichnung für das Mumienporträt, aber bereits in einem fortgeschrittenen Stadium. Denn sie beschränkt sich nicht auf die Umrisse, sondern deutet bereits die Schatten an. Das Antlitz zeigt die leichte Wendung fast aller Mumienbildnisse³⁾, hier nach seiner Linken. Entsprechend sind auch der Nasenflügel, die Kehle

Verzeichnis der zusätzlich zu den bekannten Sigeln hier abgekürzten Werke: M. R. Alföldi: M. R. Alföldi, *Die constantinische Goldprägung* (1963); P. Buberl: *Die griechisch-ägyptischen Mumienbildnisse der Sammlung Th. Graf* (1922); Drerup: H. Drerup, *Die Datierung der Mumienporträts* (1933); Zaloscer: H. Zaloscer, *Porträts aus dem Wüstensand* (1961).

1) Inv. Nr. 6-21378 A. Katalog „Koptische Kunst. Christentum am Nil“, Essen, Villa Hügel (1963) 221 f. Nr. 47 mit Abb. Zur Lage von Tebtynis (Umm-el-Baragât) vgl. den Reiseführer von K. Baedeker, *Ägypten und der Sudan* (1928) 196 ff. — Mr. William Bascom (University of California) gab freundlicherweise die Erlaubnis zur Publikation, für die ihm und seinem Assistenten Albert B. Elsasser herzlich gedankt sei. Für

wertvolle Hinweise danke ich ferner Fräulein Dr. Dorothee Renner sowie den Herren Klaus Parlasca, Ernst Siegmann und Wolfgang Fritz Volbach.

- 2) Eine weiße Grundierung scheint, im Gegensatz zu der Beschreibung in dem oben (Anm. 1) genannten Katalog, nicht vorhanden gewesen zu sein. Es handelt sich wohl kaum um ein ursprünglich vollendetes Bildnis, bei dem die Temperafarbe völlig verlorengegangen wäre: Ein fragmentiertes Frauenporträt in Berlin-West (Buberl 47 Nr. 52 Taf. 48) zeigt neben der erhaltenen Vorzeichnung noch rosa Farbspuren.
- 3) Bei Zaloscer 42 ff. findet sich der Versuch, diese Wendung aus kultischen Gründen zu erklären. In Wirklichkeit handelt es sich um ein allgemeines formales Prinzip, das in der

und die Halslinie auf dieser Seite schattiert. Auf der rechten Gesichtshälfte liegen der Haaransatz sowie die Begrenzung der Wange zwischen Nase und Mund im Schatten. Auch die Umrahmung des Auges durch Braue und Tränendrüse ist rechts dunkler gehalten. Wie bei vielen Bildnissen dieser Gattung ist ferner die Oberlippe schattiert wie auch die Einwölbung des Kinns unter dem Mund. Es sind also nur die dunklen Töne angegeben; die hellen sowie die Zwischentöne hätte der Maler bei der Ausführung durch Routine getroffen. Denn es handelt sich nicht um eine individuelle, „logisch“ durchgeführte Beleuchtung (etwa, wie man annehmen könnte, von links oben her), sondern um eine durch Generationen wiederholte Darstellungsart des menschlichen Antlitzes. Licht und Schatten sind dabei nur soweit verwendet, als sie einzelne Teile verdeutlichen, nicht aber, um das Gesicht auf der planen Fläche plastisch hervortreten zu lassen.

Die Tendenz zu flächenhafter Gestaltung ist von Anfang an mit dieser merkwürdigen Porträtgattung verbunden. Wenn wir die Bildnisse im Zusammenhang mit ihren Mumien sehen — es sind ja vollständige Beispiele erhalten⁴⁾ —, so wirken die Gesichter nicht plastisch, sondern scheinen sich hinter die Bildebene zurückzuziehen; nur die Augen leuchten aus dem Antlitz. Gemalte Mumienporträts lösten seit der Besetzung Ägyptens durch die Römer allmählich die ptolemäischen Kartonnagemasken ab⁵⁾. Mehr und mehr wurde das Porträtmalerei an Stelle der plastischen Maske bevorzugt, und zwar, wie es scheint, gerade wegen der Eigenschaften, die im Gegensatz zur Plastik stehen. So hätte das „impressionistische“ Fluktuieren der Oberfläche bei frühen Mumienbildnissen⁶⁾ nie auf einer stuckierten Maske wiedergegeben werden können. Die Möglichkeiten der Farbtechnik auf Stuck sind gegenüber der Malerei auf Holz oder Leinwand, den Materialien der Mumienporträts, einfach und beschränkt. Die Maler der Bildnistafeln konnten dagegen die vornehmste Technik der antiken Malkunst, die Enkaustik, anwenden und erzielten dadurch edle leuchtende Farben⁷⁾. Andere wählten die mattere Tempera, in der sich aber Farbübergänge des Inkarnats besonders fein wiedergeben ließen, oder sie benutzten eine Mischung beider Techniken, die sogenannte Wachstempera. Auf diese Weise kamen Bildnisse zustande, die gegenüber den starren, stereotyp gefärbten Masken bewegt und lebensvoll wirkten. Dieses Streben nach Lebendigkeit scheint beim Übergang von der

antiken Kunst immer wieder angewandt wurde, in Plastik, Relief und Malerei, vgl. zuletzt E. Simon, *Mainzer Zeitschrift* 58, 1963, 1. Zu Zaloscers Buch sollte immer die glänzende Rezension von Parlasca, *OLZ*, 58, 1963, 451 ff. herangezogen werden.

⁴⁾ Z. B. Mumie einer jungen Frau, Berlin, Staatliche Museen, Inv. 31161/42; Buberl 43 f. Nr. 42, Titledafel und Taf. 42; A. Rumpf, *HdArch.* IV 1 (1953) Taf. 70, 3. Die Dargestellte trägt eine ähnliche Frisur wie unser Mumienbildnis und stammt etwa aus der

gleichen Zeit. — Mumie eines jungen Mannes, London, British Museum, Inv. 21810; Zaloscer 16 Abb. 1. Weitere ganze Mumien sind in dem Katalog bei Zaloscer 58 ff. verzeichnet.

⁵⁾ K. Parlasca, *ZDMG.* 111, 1961, 381 f. (Zusammenfassung eines Vortrages vor dem XV. Deutschen Orientalistentag Göttingen 1961).

⁶⁾ Vgl. Drerup 30.

⁷⁾ Zur Technik zuletzt Zaloscer 19 ff. mit Literatur.

Maske zur Tafel eine ebenso starke Triebfeder gewesen zu sein wie das Streben nach größerer Bildnistreue⁸⁾. Es hätte ja nichts im Wege gestanden, die Masken durch Gipsabdrücke nach dem wirklichen Antlitz — des Lebenden oder des Toten — porträtlicher zu gestalten⁹⁾. Wenn man statt dessen zum gemalten Bildnis griff, so suchte man bewußt die besonderen Eigenschaften und Vorzüge der Malerei.

Da die Mumien aber Gegenstände des Totenkultes waren, darf bei der Entstehung der Mumienporträts ein dritter Faktor, der religiöse, nicht außer acht bleiben. Die Vorstellung vom Dasein nach dem Tode muß sich gewandelt haben, wenn man der Hülle des mumifizierten Toten nicht mehr die volle Körperlichkeit gab, sondern den wichtigsten Teil, das Antlitz, hinter einer planen Wand entrückte. Aus der magisch belebten ganzen Gestalt, ihrer dämonischen Nähe, wurde ein Wesen in einem seltsamen Zwischenreich, nah und doch unerreichbar fern, vom Schein des Lebens umgeben, aber in einer anderen Welt. Porträtstreue und Lebendigkeit des Antlitzes durchdrangen sich in eigenartiger Weise mit dem Verlangen nach Entrückung; Sinnhaftes vereinte sich mit Dingen, die unseren Sinnen nicht mehr zugänglich sind. Die Sublimierung des griechischen Totenglaubens, wie sie seit der Klassik faßbar ist¹⁰⁾, verschmolz hier mit dem uralten ägyptischen Mumienkult, während aus dem Bereich der römischen Ahnenverehrung die realistische Darstellung aller Einzelheiten hinzukam¹¹⁾. So haben Ägypter, Griechen und Römer zugleich zur Entstehung des Mumienporträts beigetragen. Es ist ein typisches Produkt der synkretistischen Spätzeit des Nillandes¹²⁾.

Doch kehren wir zu unserer Tafel zurück. Die junge Frau trägt eine Kette um den Hals; über ihrer linken Schulter liegt, wie bei vielen männlichen und weiblichen Mumienbüsten, ein Mantel. Die Tunika zeigt an der rechten Schulter den wohlbekannten Streifen, der in Ägypten nur Ornament, nicht Rangabzeichen wie der römische *clavus* war¹³⁾. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt¹⁴⁾ und seitlich eingerollt. Wie ein lockerer Kranz liegt es um

8) Parlasca (oben Anm. 5) spricht von dem „Bedürfnis nach lebensnahen Porträts der Toten“. In dieser Formulierung sind beide Faktoren enthalten.

9) Gipsabdrücke dieser Art sind im griechischen Bereich seit dem frühen Hellenismus bezeugt, vgl. Plinius, *nat. hist.* 35, 153 (Lysistratos, Bruder des Lysipp), in Ägypten bekanntlich viel früher.

10) E. Buschor, *Grab eines attischen Mädchens* (1939). Zur Einwirkung griechischen Geistes auf den ägyptischen Jenseitsglauben: S. Morenz, *Forschungen und Berichte der Staatl. Museen Berlin* 1 (1957) 59.

11) Zum realistischen Porträt im römischen Ahnenkult vgl. z. B. F. Brommer, *RM.* 60/61, 1953/54, 163 ff. mit Diskussion der Literatur.

Die Mumien wurden, wie die römischen Ahnenbildnisse, an manchen Orten Ägyptens sogar in den Häusern aufbewahrt: Parlasca (oben Anm. 5) Taf. 2, 2 mit Literatur.

12) Zaloscer 47 ff. versucht, nicht überzeugend, das Mumienporträt aus dem ersten Gebot des Dekalogs, also aus dem mosaïschen Gesetz herzuleiten.

13) Vgl. Drerup 19.

14) Der senkrechte Strich über der Stirn soll vielleicht nicht nur den Scheitel andeuten, sondern zugleich einen Haarschmuck, den man bei weiblichen Bildnissen jener Zeit häufig beobachten kann; vgl. die Mumie oben Anm. 4 oder die „Dame“ aus dem Louvre unten Anm. 22.

Stirn und Schläfen und zieht sich bis über die Ohren hinab. Diese hätten, wäre das Bildnis vollendet, gewiß Schmuck getragen, einfache Perlen oder ein dreiteiliges Gehänge aus Perlen und Gold. Über dem Scheitel erscheint ein kegelförmiger Haaraufbau, der bei einer ganzen Reihe von Mumienbildnissen wiederkehrt. Sie wurden mit Recht in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts, die Zeit Konstantins¹⁵⁾, datiert; denn die Mutter des Kaisers, Helena, trägt auf Münzen und Medaillons eine ähnliche Frisur¹⁶⁾.

Die übrigen Merkmale unserer Tafel bestätigen die durch die Haartracht nahegelegte Datierung. Sie weisen wahrscheinlich noch in das erste Viertel des 4. Jahrhunderts, denn die übergroßen, von dicken Lidern und dreieckigen Tränensäcken gerahmten Augen begeben sehr ähnlich an frühkonstantinischen Köpfen¹⁷⁾. Im zweiten Jahrhundertviertel werden solche „expressiven“ Züge mehr im Sinne eines „idealen“ Hofstils geglättet¹⁸⁾. Auch die Starrheit und Strenge der Gesichtszüge entspricht den ästhetischen Vorstellungen des frühen 4. Jahrhunderts. So lobt ein Panegyriker bei der Hochzeit des Konstantin einen Maler, weil er dem jungen Brautpaar in seinem Verlobungsbild in Aquileia „*vultus immobiles et serios*“ verliehen habe¹⁹⁾. Mit den gleichen Worten, unbeweglich und ernst, könnte man den Ausdruck unseres Bildnisses umschreiben. Sein Maler war also bestrebt, nicht nur Äußerliches wie die Haartracht, sondern auch die Haltung höfischer Darstellungen jener Jahre nachzuahmen.

Man wende nicht ein, die Erstarrung der Gesichtszüge auf unserer Tafel sei nur durch das Fehlen der Bemalung bedingt oder gar ein Merkmal geringer Qualität. Vorzeichnungen enthüllen oft deutlicher als vollendete Werke die Stiltendenzen einer Epoche. Die besondere Art, wie der Kopf auf dem Halse sitzt, steif, mit etwas erhobenem Kinn²⁰⁾, hätte durch Farben nicht gemildert werden können. Die Richtung des Blicks hätte sich zwar durch Reflexe noch ändern oder beleben lassen, aber nicht alle Mumienbildnisse haben Glanzlichter. Wahrscheinlich sollten die Augen an dem Betrachter vorbei ins Leere sehen, denn dazu paßt das erhobene Kinn²¹⁾. Aus der konventionellen Drehung fast aller

15) Drerup 44 f., 63 f Taf. 18 „Helenameister“. Dieser Maler, einer der besten der Epoche, gibt hinter der Haarrolle noch einen flachen Kranz von Flechten an. Solche Zöpfe sind wohl auch bei unserem Bildnis vorauszusetzen, aber sie scheinen hier und bei verwandten Werken durch die lockere Fülle des Schläfenhaares verdeckt zu sein.

16) M. R. Alföldi 144 f. Abb. 8 Taf. 10 Nr. 155.

17) Vgl. deren Charakterisierung bei H. Kähler, *Jdl.* 67, 1952, 15 ff. L'Orange, *Op. Rom.* 4, 1962, 101 ff.

18) Zu diesem Stilwandel in der konstantinischen Kunst jetzt M. R. Alföldi 112 ff. Der „He-

lenameister“ gehört, wie Drerup 44 f. ausführt, bereits in die spätere Phase.

19) Pan. VII 6, 5, interpretiert bei M. R. Alföldi 125.

20) Zum erhobenen Kinn in Münzbildnissen Konstantins und dessen (zum Teil schon antiken) Ausdeutungen: M. R. Alföldi 128 f. Anm. 5.

21) Vergleichbar ist in dieser Hinsicht das (nach der anderen Seite gewandte) weibliche Bildnis Buberl 42 f. Nr. 39 Taf. 39, das dort fälschlich in das zweite Jahrhundert datiert ist. Es hat dieselbe Frisur und auch sonst die Stilmerkmale unseres Bildnisses, stammt aber von einer schwächeren Hand.

Mumienporträts ist hier eine bewußte Haltung geworden. Was aber die Qualität betrifft, so war auf der Essener Ausstellung auch Gelegenheit, eine der großartigsten Mumientafeln der konstantinischen Epoche im Original zu vergleichen: ein Frauenbildnis aus dem Louvre²²). Obwohl dort die Augen zu uns herausblicken, liegt in dem Antlitz eine Würde, die Abstand gebietet. Die Züge sind von ähnlich kühler Strenge — *vultus immobiles et serii* — wie auf unserer Tafel. Diese wäre wohl kein Meisterwerk geworden wie das Pariser Porträt, aber doch eine gute, für ihre Zeit typische Leistung.

Von den bisher bekannt gewordenen Mumienporträts scheint ein weibliches Bildnis in Florenz²³) dem unseren im Stil besonders nahe zu stehen (Taf. 13). Zwar ist das Verhältnis des Kopfes zum Bildausschnitt etwas anders, das Gesicht ist größer und nicht so stolz erhoben. Aber die Führung der Brauen, überhaupt die Rahmung der Augen ist vergleichbar. Und über dem Scheitel gewahrt man denselben Haarkegel, der hier aus schmalen Flechten besteht. Da die Kaiserin Faustina die Ältere in ihren Bildnissen einen „Polos“ aus Zöpfen trägt²⁴), wurde dieses mit Tempera gemalte Porträt in das zweite Jahrhundert datiert. Aber sicher antoninische Mumienbildnisse wie das bekannte in Berlin²⁵) sind grundverschieden; sie wirken weich und beweglich, die Augen blicken beseelt. Zwar ist das Florentiner Bildnis anmutiger als die meisten konstantinischen Köpfe, doch liegt das an dem reichen krausen Haar, gewiß einem Porträtmerkmal. Seine kaum zu bändigende Fülle bildet einen reizvollen Kontrast zu dem streng geformten Antlitz, das die Züge der Spätzeit trägt. Die antoninischen Frauenfrisuren laufen ferner über dem Scheitel nicht spitz zu wie ein Kegel, sondern sind gerundet, polosförmig. Man betrachte nur das erwähnte weibliche Bildnis in Berlin oder ein anderes in Kairo, das aus der gleichen antoninischen Werkstatt stammt²⁶).

Dürfen wir uns die Farben, die das unvollendete Bildnis erhalten sollte, ähnlich vorstellen wie auf der Florentiner Tafel? Das Haar von Schwarz nach Grauschwarz spielend, die Augen oliv- bis honigbraun, das Inkarnat blaß und im Schatten bräunlich, auf der rechten beleuchteten Wange ein Anflug von rosa, die Lippen nicht allzu rot, aus hellem Purpur die Tunika, ihr Streifen dunkel-purpurn, leuchtend weiß der Mantel, und um den Hals ein Kettchen aus schmalen grünen Gliedern?

Hier helfen uns die Eintragungen in griechischer Schrift und Sprache weiter, die rechts und

22) Katalog Essen 221 Nr. 45 mit Farbtafel. Zaloscer Taf. 48.

23) Museo Archeologico, Sezione egizia, Inv. 2411. R. Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica* (1934) Taf. 252. Zaloscer Taf. 12 mit Literatur. Die dortige Beschreibung „junge Frau mit Goldketten im Haar“ ist unzutreffend. Die „Goldketten“ sind nichts anderes als Zöpfe, deren Geflecht, wie auch sonst bei Bildnissen dieser Gattung, tiefschwarz auf

anthrazitfarbenem Grund wiedergegeben ist.

24) M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit* (1939) Taf. 10-13.

25) Berlin-West, Staatliche Museen, Inv. 31161/7; A. Greifenhagen, *Antike Kunstwerke* (1960) Taf. 98; Drerup 38 Taf. 9 „wohl das schönste des Jahrhunderts“; Zaloscer Taf. 11.

26) Kairo, Ägyptisches Museum, Edgar (unten Anm. 34) 95 Nr. 33243 Taf. 38; Zaloscer Taf. 33.

links von dem Antlitz zu erkennen sind. Beschriftete Mumienporträts sind selten. Der größte Teil der so individuell dargestellten Menschen bleibt für uns namenlos. Meist ist nur das gemalte Bildnis, nicht aber der Grabzusammenhang bekannt, und die Beischriften waren nur in seltenen Fällen auf den Gemälden selbst angebracht²⁷). Sie standen, gemäß den nach Ort, Zeit und Familien wechselnden Bestattungssitten, auf der Mumienhülle²⁸) oder auf Grabsteinen²⁹). In unserem Falle beziehen sich die Inschriften jedoch nicht auf Namen, Familie, Beruf, Alter oder Todestag der Dargestellten, auch enthalten sie keinen Gruß oder Wunsch an die Tote. Es sind vielmehr Anweisungen für den Maler. Die Inschriftreste sind teils noch lesbar, teils stark verblaßt. Ihre Entzifferung wird E. Siegmann verdankt.

Am besten zu lesen sind vier fett geschriebene Zeilen über der linken Schulter der jungen Frau. Sie lauten: αλυσιον | χει δια | χλωρο | ν = ἄλυσιον ἔχει διάχλωρον.

„Sie hat ein grün durchsetztes Kettchen“ oder „Sie hat ein ganz grünes Kettchen“, je nachdem, ob man die Vorsilbe διά - als „partly“ oder als „quite“ versteht³⁰). Leider helfen hier die erhaltenen Mumienporträts nicht weiter, denn es gibt sowohl Halsketten aus lauter grünen Steinen³¹) als auch solche, in denen das Grün mit gleichgroßen Goldgliedern abwechselt³²). Wie dem auch sei, die Inschrift steht genau dort, wo am Hals das Kettchen eingezeichnet ist. Entsprechend steht über der rechten Schulter, von welcher der *clavus* nach unten läuft: πορφυ | ρα = πορφύρα „Purpurstreif“ (darüber ist vielleicht noch αιν zu lesen). Es handelt sich hier wohl weniger um eine Angabe der Farbe — solche *clavi* sind ja immer purpurn — als um einen Hinweis darauf, daß hier der Streif zu sitzen hat. Nach diesen Analogien dürfen wir annehmen, daß die sehr verblaßte Inschrift rechts, die in der Höhe der Augen begann, von diesen handelte. In der Tat endet sie auch mit: τους | οφθαλ | μους = τοὺς ὀφθαλμούς (in bezug auf?) „die Augen“. Darüber stehen

27) Beispiele: „Irene, Tochter des Silanos“, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. 131 (wenn die demotische Inschrift auf dem Hals richtig gelesen ist); Drerup 51 f. Nr. 4 Taf. 3; Katalog Essen (oben Anm. 1) 219 Nr. 41 mit Abb. — *ΕΡΜΙΟΝΗ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ*, Cambridge, Girton College (mit der Mumie erhalten); Drerup 60 Nr. 23 Taf. 14 (dort um zwei Jahrhunderte zu spät datiert, wie K. Parlasca zeigen wird). — Der achtjährige Knabe Asklepiades in Berlin-West, Buberl 46 Nr. 50 Taf. 48.

28) Z. B. Artemidoros, London, British Museum (oben Anm. 4). Demetrios, New York, Brooklyn Museum, Inv. 11. 600 B; Zaloscer Taf. 17.

29) So bei Aline, Tochter des Herodes, die zusammen mit zwei Kindermumien in einem

Familienbegräbnis in Hawara (Fayûm) gefunden wurde. Berlin-Ost, Staatliche Museen, Inv. 11411/12/13; AD. II Taf. 13; Drerup 49 ff. Nr. 2 Taf. 1 (mit Diskussion der umstrittenen Inschrift); Zaloscer Taf. 26.

30) Vgl. Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon* 389 s. v. διά D VI „of mixture, between, partly, esp. in Adj., as διάλευκος, διάχρυσος, διάχλωρος, etc.“. Dagegen ist aber διάλευκος s. v. als „quite white“ wiedergeben und διάχλωρος s. v. als „of translucent green“.

31) So z. B. bei dem nah verwandten Florentiner Porträt (oben Anm. 23) und der antoninischen Tafel in Charlottenburg (oben Anm. 25).

32) So bei dem Pariser Porträt (oben Anm. 22) und einem Mumienbildnis in Wien (Zaloscer Taf. 27).

noch mindestens zwei Zeilen, von denen die letzte vielleicht $\pi\alpha\chi\upsilon$ oder $\pi\alpha\upsilon\lambda$ lautet. Was von den Augen ausgesagt war, ist also nicht sicher. Der Akkusativ könnte ein solcher der Beziehung sein, dann wäre vielleicht $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota$ und ein Adjektiv davor zu erwarten³³). Falls wirklich $\pi\alpha\chi\upsilon$ zu lesen ist, könnte von etwas „Dickem“ in bezug auf die Augen die Rede gewesen sein, also vielleicht von der Dicke der Lider oder/und der Tränensäcke, was der Vorzeichnung durchaus entspräche. Möglicherweise war aber auch die Farbe der Augen genannt.

Oben links sind gerade noch zwei Zeilen zu erkennen: $\chi\rho\omega\mu\alpha$ | $\delta\upsilon$ (oder $\delta\rho$). Hier war also wieder von einer „Farbe“ die Rede, wahrscheinlich, was die Stelle der Inschrift betrifft, von der des Haares.

Gibt es Parallelen für solche Inschriften? Aus dem Bereich der Mumienporträts wäre eine ebenfalls von Grenfell und Hunt gefundene Tafel zu erwähnen, die 1900 in das Museum von Kairo kam³⁴), „a badly injured panel from Gharaq has a few memoranda written on the back about the features of the deceased.“ C. C. Edgar hielt dies für ein Indiz „that the picture was not painted straight from nature“. Die Inschriften auf unserer Tafel stehen nicht auf der Rückseite, sondern vorn bei dem Antlitz; aber ihr Inhalt ist ähnlicher Art wie bei dem Bildnis in Kairo. Dürfen wir auch in unserem Fall annehmen, daß das Porträt erst nach dem Tod der Dargestellten entstanden ist?

Man konnte nachweisen, daß ein Teil der Mumienbildnisse bereits während der Lebenszeit gemalt wurde und in den Häusern hing³⁵). Nach dem Tode der Porträtierten wurden die Tafeln zurechtgeschnitten und in die Mumienhülle eingesetzt. Die Mumien hatten bei manchen Familien eine Zeitlang ihren Platz in den Wohnhäusern in eigenen Schränken³⁶). Unsere Tafel ist in einem Gräberfeld gefunden, sie war also trotz ihres unfertigen Zustandes mit einer Mumie verbunden. Da wohl kaum anzunehmen ist, daß sie zu Lebzeiten der Dargestellten unvollendet aufbewahrt wurde, liegt in der Tat die Annahme nahe, daß die Zeichnung erst nach dem Tod der jungen Frau entstand. Wer sich über die Verwendung eines unfertigen Bildnisses in sepulkralem Zusammenhang wundert, der denke an die große Zahl von römischen Sarkophagen, auf denen die vorgesehenen Porträtköpfe nicht ausgearbeitet sind.

Die Lösung des einen Problems wirft freilich weitere Fragen auf. Hat der Maler das Porträt nach einem bereits vorhandenen Bildnis der Verstorbenen kopieren wollen? Oder hat er versucht, das lebendige Antlitz nach dem Tode zu rekonstruieren? In beiden Fällen wären die Farbnotizen verständlich — der Porträtist hätte seine Skizze im Haus der

33) Es soll aber nicht verschwiegen werden, daß es auch andere Möglichkeiten gibt, etwa die Ergänzung mit $\acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota$, wie bei dem Satz über das Kettchen. Auch dann wäre der Akkusativ sinnvoll. $\tau\omicron\upsilon\varsigma$ wäre dann vielleicht nicht der Artikel, sondern das Ende eines zu $\acute{\omicron}\phi\theta\alpha\lambda\mu\acute{\omicron}\upsilon\varsigma$ gehörenden Adjektivs.

34) C. C. Edgar, *Cat. Gén. Caire, Graeco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits* (1905) XVI; *Journal d'entrée du Musée* Nr. 34253; Pfuhl, *MuZ.* II 840.

35) Vgl. Pfuhl, *MuZ.* II 840.

36) Vgl. oben Anm. 11.

Abgeschiedenen hergestellt, um später die Farben in der Werkstatt einzutragen, was dann aus uns unbekanntem Gründen unterblieb. Aber hat der Maler die Notizen für sich selbst gemacht, wie etwa Jan van Eyck in der Dresdner Silberstiftzeichnung zu dem Porträt des Kardinals Albergati³⁷⁾, oder waren es Farbvorschriften für einen Werkstattgenossen, der die Bemalung ausführen sollte? Bei der weitgehenden Spezialisierung auf Gebieten des Handwerks und der Kunst, die uns sowohl aus Ägypten als auch aus Griechenland bezeugt ist³⁸⁾, möchte man mit der zweiten Möglichkeit rechnen.

Vergleichbare Malvorschriften aus anderem Bereich sind uns in der „Quedlinburger Itala“ erhalten³⁹⁾. Unter den abgeblätternen Farben der spätantiken Miniaturen treten lateinische Kursivinschriften zutage, die von demselben Schreiber stammen wie die Bibeltexte jener Blätter. Die Anweisungen beginnen jeweils mit „*facis*“ und geben kurz das Thema an, das der Miniaturist „machen“ soll, also etwa: *Facis ubi rex Saul prophetam rogat ut ... se ... rogant deum*. Es ist also nicht von Farben die Rede, sondern von den Bibelszenen, die der Schreiber dargestellt haben möchte. Auch hier waren die Malvorschriften dazu bestimmt, schließlich unter den Farben zu verschwinden. Unsere Mumientafel ist durch einen Zufall unvollendet geblieben. Vielleicht ließen sich durch Röntgenaufnahmen an vollendeten Porträts weitere Inschriften finden⁴⁰⁾, mit deren Hilfe wir „antiken Malern bei der Arbeit“ zuschauen könnten.

37) E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (1958) 200 Taf. 264. „This drawing, done in silver point on white-grounded paper, is of abiding interest, not merely as the only authentic drawing by Jan van Eyck, but also because it is inscribed with color notes the language of which attempts to capture the nuances observed by the most sensitive of eyes: geelachtich und witte blauwachtich (‘yellowish and white-bluish’); rotte purpurachtich (‘purplish red’); die lippen zeer witachtich (‘the lips very whitish’); die nase sanguynachtich (‘the nose a little sanguineous’).“

38) Man denke nur an all die vielen differenzierten Berufe, die durch die Entzifferung der Linear-B-Tafeln bekannt wurden, oder an die attischen Töpferwerkstätten. — E. Siegmann teilt mir mit, daß er in Ägypten in vielen Gräbern unfertige Bilder gesehen habe, bei denen die Farben, die verwendet werden sollten, auch schon angegeben waren, aber nicht mit Worten, sondern mit der betreffenden Farbe selbst.

39) V. Schultze, *Die Quedlinburger Itala-Miniaturen* (1898) 6 f. und passim; das oben gegebene Zitat S. 19.

40) Auf meine Bitte ließ A. Greifenhagen die Mumienporträts in Berlin-West, Inv. 31161/7 (vgl. oben Anm. 25) und 31161/49 mit Röntgenstrahlen photographieren, allerdings mit negativem Ergebnis: „von Inschriften ist nichts zu sehen“. — Keine Inschriften befinden sich auf dem unvollendeten Mumienporträt im Brooklyn Museum, aus dem mittleren 4. Jahrhundert. Aber dort handelt es sich offenbar um eine verworfene Skizze — der Maler entschloß sich dann für die andere Seite der Tafel, auf der er das Mädchenporträt ausführte; vgl. den Katalog *Five Years of Collecting Egyptian Art* (Brooklyn 1956) 58 f. Nr. 73 Taf. 91 und Titledafel. Abbildungsnachweise: Taf. 1 Mumienporträt Berkeley. Aufnahme des Robert-H.-Lowie-Museums Negativ Nr. 15-18145. Taf. 2 Mumienporträt Florenz. Photo Ali-nari Nr. 4253.