

Annette Paetz gen. Schieck

## **Textile Bilderwelten**

Wechselwirkungen zwischen Ägypten und Rom.

Untersuchungen an `koptischen´ Textilien unter besonderer Berücksichtigung  
unbearbeiteter Sammlungsbestände in Nordrhein-Westfalen.

Dissertationsschrift  
im Fach  
Klassische Archäologie  
an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

2002

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung meiner im Jahr 2002 an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommenen Dissertation. Sie ist im Fach Klassische Archäologie unter der Betreuung von Professor Dr. Henner von Hesberg und mithilfe eines Promotionsstipendiums der Universität zu Köln entstanden. Für beides sei herzlich gedankt.

Grundlegend war hierfür die Bearbeitung originaler 'koptischer' Gewebe. Schriftliche Anfragen bei Museen in Sammlungen Nordrhein-Westfalens erbrachten ein sehr hohes Vorkommen dieser Gattung in diesem Bundesland und in Sammlungen jeglichen Schwerpunktes. Das ist auf die geballte Präsenz berühmter Sammlerpersönlichkeiten in dieser Region aber auch auf das Entstehen zahlreicher kunstgewerblich orientierter Sammlungen zurückzuführen. Die bislang unpublizierten Bestände dienten dann als Materialbasis für die darauf aufbauenden Betrachtungen, die sich vornehmlich mit der Frage nach dem Aufkommen bestimmter Kleiderdekore in Ägypten befassen, aber auch mit den Wechselwirkungen zwischen Ägypten, Rom und dem Osten. Mein herzlicher Dank gilt daher allen Museumsleiterinnen und -leitern, die mir gestattet haben, ihre Bestände zu untersuchen und hier vorzulegen. Besonderer Dank gilt auch den zahlreichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die mir stets hilfsbereit zur Seite standen, mir den Zugang zu den Objekten ermöglichten und Auskunft erteilten.

Prof. Dr. U. Schneider, Direktor der Aachener Museen, verdanke ich die Erlaubnis die 'koptischen' Gewebe des Suermondt-Ludwig-Museums in Aachen bearbeiten zu dürfen. Tatkräftig unterstützt wurde ich dabei von den Restauratoren M. Rief und U. Villwock, sowie den anderen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hauses.

Am Folkwang-Museum in Essen wurde ich von Dr. U. Köcke, Kustodin des Textilbereichs, betreut, am Museum Schloss Rheydt von Dr. C. Sternberg, Direktor des Museums, und Dr. K. Möhlenkamp, am Schnütgen-Museum Köln von Dr. H. Westermann-Angerhausen, Dr. M. Beer, Frau Müller (Restauratorin) und den anderen Mitarbeitern, am Rautenstrauch-Joest-Museum Köln von Dr. G. Völger, Direktorin, und Dr. B. Majlis sowie von E. Doetsch-Amberger, der Sammlerin und Stifterin, die ich zu persönlichen Gesprächen besuchen durfte. Vom Museum für Angewandte Kunst in Köln sei besonders Restauratorin E. Beck, Textilrestauratorin, erwähnt. Ihnen allen gilt mein Dank.

Am Deutschen Textilmuseum in Krefeld sei dem verstorbenen Dr. C.-W. Schümann, Prof. Dr. B. Tietzel sowie ihrer damaligen Assistentin Dr. E. Hackspiel-Mikosch gedankt und ganz besonders erwähnt sei die Bereitschaft der Textilrestauratorinnen P. Brachwitz, R. Dewenter, A. Neuhausen und U. Reichert, sowohl konservatorische als auch textiltechnische Fragen mit mir zu erörtern. Aus der Arbeit am Textilmuseum ergab sich zudem die Idee zu einer eigenen Ausstellung am Hause, die unmittelbar im Anschluss an die Abgabe der Dissertation umgesetzt wurde. Ich danke Frau Prof. Tietzel, dass sie mir die Möglichkeit zur Umsetzung meiner Vorstellungen in dieser Ausstellung gewährt hat, zu der auch ein Katalog erschienen ist, der im Verlauf dieser

Arbeit immer wieder erwähnt wird. Für die Erstellung der Fotografien, die erneut in der vorliegenden Arbeit verwendet werden, danke ich D. Gasse.

Weiterhin sei auch den folgenden Personen dafür gedankt, dass sie mir ihre Bestände zugänglich gemacht haben und zu Gesprächen und Auskünften bereit gewesen sind: Dr. E. Haustein-Bartsch (Kustodin des Ikonen-Museums Recklinghausen); Dr. E. Schwinzer (Direktorin des Gustav-Lübcke-Museums, Hamm) und ihren Mitarbeitern; Dr. H.-H. Nieswandt (Archäologisches Museum der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster), S. Hodak und S.G. Richter (Koptologisches Institut der Uni Münster); Dr. H. Kersting (Direktorin des Städtischen Museums Abteiberg, Mönchengladbach); Dr. W. Geominy (Akademisches Kunstmuseum Bonn); Dr. G. Framke (Direktorin des Museums für Kunst und Kultur in Dortmund) und M. Schmitz.

Bei den Recherchen zur Sammlung Carl Anton Niessen waren mir Dr. F. Naumann-Steckner (Römisch-Germanisches Museum, Köln) und Frau Adam sehr behilflich. Weiterhin erteilten Prof. Dr. R. Drenkhahn (Kestner Museum Hannover) und Dipl.-Phil. G. Helmecke (Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin) auf meine schriftlichen Anfragen bereitwillig Auskunft. Auch an Herrn H.-K. Limbourg, Köln, richtet sich mein Dank, der mir über den Verbleib der familiären Privatsammlung berichtete.

Die Finanzierung von zehn <sup>14</sup>C-Analysen an 'koptischen' Textilien wurde von der Fritz-Thyssen-Stiftung in Köln übernommen. Dank dieser Untersuchungen konnten die Thesen der vorliegenden Arbeit bestätigt und untermauert werden. Dem Suermondt-Ludwig Museum Aachen, dem Folkwang-Museum Essen und dem Deutschen Textilmuseum Krefeld dafür zu danken, dass sie der Entnahme von Proben zugestimmt haben und Prof. Dr. W. Kretschmer sowie seinen Mitarbeitern des Physikalischen Institutes der Universität Erlangen-Nürnberg ist für die Durchführung der Analysen zu danken.

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Familie und meinem Mann Clemens Eichhorn, die mir liebevoll und geduldig zur Seite standen und denen diese Arbeit gewidmet ist.

Der Arbeit liegen ein Tafelteil und eine Datenbank zugrunde, die im Archäologischen Institut der Universität zu Köln, Kerpener Str. – Ecke Weyertal eingesehen werden können.

Annette Paetz gen. Schieck

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>	<b>3. Datierungsmethoden</b> .....	<b>51</b>
<b>1. Voraussetzungen</b> .....	<b>3</b>	3.1. Zum Fortleben der Mumifizierungspraxis .....	51
1.1. Zur Bezeichnung 'koptisch' .....	3	3.2. Analyse der Datierungskriterien .....	53
1.2. Fundumstände und Auslese – Entdeckung einer neuen Gattung .....	5	3.2.1. Textilien aus datierbaren Fundkontexten .....	53
1.2.1. Theodor Graf und Josef von Karabacek .....	6	3.2.1.1. Ägypten .....	54
1.2.2. Frühe Grabungen in Achmim, Antinoopolis, Karâra und El-Hibe .....	7	3.2.1.2. Israel .....	55
1.2.3. Rekonstruktion der Bestattungssitten nach alten Grabungsberichten .....	8	3.2.1.3. Syrien .....	56
1.2.4. Datierungssysteme und Stand der Forschung ..	10	3.2.1.4. Irak .....	58
1.3. Bestandsaufnahme in öffentlichen Sammlungen Nordrhein-Westfalens .....	13	3.2.1.5. Schwarzmeerregion .....	58
1.3.1. Sammlungsgeschichten .....	14	3.2.1.6. Spanien .....	58
1.3.1.1. Das Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen <i>Franz Johann Joseph Bock</i> .....	14	3.2.1.7. Schweiz .....	59
1.3.1.2. Das Schnütgen-Museum, Köln .....	17	3.2.1.8. Serbien .....	60
<i>Carl Anton Niessen</i> .....	17	3.2.1.9. Deutschland .....	61
1.3.1.3. Das Folkwang-Museum, Essen .....	18	3.2.1.10. Die Funde im Vergleich .....	62
1.3.1.4. Das Museum für Angewandte Kunst, Köln .....	19	3.2.2. Bildquellen und 'koptische' Gewebe – zum Realitätsbezug der Bilder .....	63
<i>Léon Somzée</i> .....	20	3.2.2.1. Orbiculi und Tabulae – zum Aufkommen neuartiger Bekleidungsdekore .....	64
1.3.1.5. Das Deutsche Textilmuseum, Krefeld .....	20	3.2.2.2. Gewänder mit bichromer Zeichnung .....	65
1.3.1.6. Das Museum Schloss Rheydt .....	21	3.2.2.2.1. Tuniken mit Weinblattdekor .....	66
1.3.1.7. Das Rautenstrauch-Joest Museum, Köln ..	21	3.2.2.2.2. Manteltücher mit Swastikadekor .....	67
1.3.1.8. Die Sammlungskonzepte im Vergleich .....	21	3.2.2.3. Ornamentale Purpurwirkereien .....	68
1.3.2. Restaurierungen und Aufbewahrungsformen ..	22	3.2.2.4. Geflochtene Efeu- und Weinranken .....	70
1.3.3. 'Pasticcio' – gefälscht oder überrestauriert? ..	23	3.2.2.5. Polychrome Wirkereien .....	72
1.4. Rekonstruktion der Herstellungstechniken .....	25	3.2.3. Gravierende Veränderungen im 7. Jahrhundert .....	74
1.4.1. Vorbereitung der Rohstoffe .....	25	3.2.3.1. Veränderte Herstellungstechniken und ein neuer Farbton .....	74
1.4.1.1. Flachs .....	26	3.2.3.2. Einführung eines neuen Schmucksystems ..	75
1.4.1.2. Wolle .....	26	3.3. Kernphysik zur Altersbestimmung .....	77
1.4.1.3. Färben .....	27	3.3.1. Die <sup>14</sup> C – Analyse .....	77
1.4.2. Fertigung der Garne .....	28	3.3.2. Testreihe .....	80
1.4.2.1. Einfachgarne .....	28	<b>4. Ikonografische Betrachtungen</b> .....	<b>81</b>
1.4.2.2. Zwirne .....	29	4.1. Mythologische Bilder .....	81
1.4.3. Weben .....	29	4.2. Mänadenstoffe .....	82
1.4.4. Fertigung des Dekors in Wirkereitechnik .....	31	4.2.1. Farbkomposition und Gestaltungskonzept .....	83
1.4.5. Musterblätter und Vorzeichnungen .....	32	4.2.2. Exkurs: Dionysos im Rankengeflecht .....	84
1.4.6. Fertigung von Tuniken .....	32	4.2.3. Bildgenese der bichromen 'Mänadenstoffe' ..	85
1.4.7. Weitere Textiltechniken .....	34	4.2.4. Gelbe Wolltuniken mit Mänadendekor – eine zeitlich versetzte Parallelentwicklung .....	88
1.4.8. Knopf und Öse .....	35	4.2.5. Gesellschaftliche Relevanz der 'Mänadentuniken' .....	89
1.4.9. Reparaturen .....	35	4.3. Jagdmotive .....	92
1.5. Eingrenzung des Materials .....	36	4.3.1. Bichrome Reiterdarstellungen .....	93
1.5.1. Textiler Hausrat .....	37	4.3.2. Gelbe Wolltuniken mit Reitermotiven – eine zeitversetzte Parallelentwicklung .....	96
1.5.2. Kleiderstoffe .....	38	4.3.3. Polychrome Reiterdarstellungen – Ausblick ins 7. Jahrhundert .....	97
1.5.2.1. Manteltücher .....	38	4.3.3.1. Einzelne Reiter .....	97
1.5.2.2. Tuniken .....	39	4.3.3.2. Verdoppelt und gespiegelte Reiterdarstellung .....	98
<b>2. Kleidung und ihre (soziale) Funktion</b> .....	<b>43</b>	4.4. Szenische Darstellungen frühislamischer Zeit .....	100
2.1. Berichte antiker und spätantiker Autoren .....	43	4.4.1. Rahmende Leisten .....	100
2.1.1. Kaiserzeitliche Berichte .....	43	4.4.2. Die Davidzyklen .....	101
2.1.2. Spätantike Quellen .....	45	4.4.2.1. David im Kampf mit dem Löwen .....	104
2.2. Zur Anwendbarkeit der Begriffe 'Mode' und 'Tracht' auf spätantike ägyptische Kleidung .....	47	4.4.2.2. Zweierszene .....	107
2.2.1. Mode .....	47	4.4.2.3. David vor Saul .....	107
2.2.2. Tracht .....	49		

4.4.2.4. David mit der Lyra.....	108
4.4.2.5. Exkurs: Rezeptionsstränge der Orpheusikonografie .....	110
4.4.2.6. Erscheinungsbild der `Davidtunika´ .....	112
4.4.3. Die Josephzyklen .....	113
4.4.3.1. Dekorationsprinzip, Bildkomposition und Motivanordnung auf `Josephtuniken´ .....	114
4.4.3.2. Der `große´ Josephzyklus .....	115
4.4.3.2.1. Das Zentralmotiv .....	115
4.4.3.2.2. Der Fries .....	117
4.4.3.2.3. Die Vorlagen .....	120
4.4.3.3. Der `kleine´ Josephzyklus in drei Varianten .....	121
4.4.3.4. Clavi und Sigilla – die vierte Szene in fortschreitender Abstraktion .....	123
4.4.3.5. Manicae .....	125
4.4.3.6. Josephzyklen im Überblick.....	126
4.4.4. `David-´ und `Josephstoffe´ – Gestaltungskonzepte im Vergleich.....	127

**5. Schlussbemerkungen.....131**

Appendix .....	
Glossar .....	i
Abkürzungsverzeichnis .....	iii
Literaturverzeichnis.....	iii
Abbildungsnachweis .....	xix
Tafelteil	

## Einleitung

Textilfunde sind als archäologisches Fundmaterial eine relativ wenig beachtete Gattung. In unseren Breiten treten sie meist als kleinteilige, oft dunkel verbräunte und wenig ansehnliche Objekte ans Licht, was auf ihre Bodenlagerung in großer Feuchtigkeit zurückzuführen ist. Für eine ganz andere Erhaltung sorgen dagegen die klimatischen Bedingungen Ägyptens. Gut durchlüfteter Sandboden und konstante Trockenheit sind der Grund für die Konservierung unzählbarer Mengen an Geweben, die nicht nur in ihrer Flexibilität und ihren Ausmaßen, sondern auch in der Qualität der Farben eine Sonderstellung einnehmen.

Bereits aus pharaonischer Zeit sind vollständige Gewänder überliefert, die als Beigaben in den Gräbern der Herrschenden überdauert haben. Doch handelt es sich hierbei um vergleichsweise wenige aufgearbeitete pharaonische Gewebe gegenüber den `koptischen` der Spätantike. Sie datieren in die Zeit seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. und wurden noch in arabischer Zeit, bis weit nach 641 n. Chr., hergestellt. Besonders kleinteilig fragmentiert und mehrfach wieder verwendet überdauerten sie in Abfallhaufen von Siedlungen wie in Berenike und in Hausverschüttungen wie in Karanis. Meist stammen sie jedoch – wie die pharaonischen Gewebe – aus Grablegen einer breiten, zumeist ländlichen Bevölkerungsschicht, die ihre Verstorbenen in pharaonischer Tradition in Körpergräbern beisetzen. Reparaturstellen und abgenutzte Partien deuten auf eine zum Teil intensive Nutzung zu Lebzeiten hin. Erst in letzter Verwendung fungierten sie als Totenkleidung und stellten wahrscheinlich das Beste dar, was der Verstorbene zu Lebzeiten besessen hat. Als äußere Hülle dienten große Stoffbahnen, die dem häuslichen Kontext entnommen sind und die ebenfalls Gebrauchsspuren und Reparaturstellen aufweisen können. So haben sich in den spätantiken ägyptischen Gräbern neben Kleidung auch Wandbehänge, Teppiche, Kissen und Vorhänge erhalten, die einen farbenfrohen Eindruck von der textilen Ausstattung öffentlicher und privater Räume in spätantiker und frühislamischer Zeit vermitteln.

Die Bestattungssitten und die eigentlich optimalen Erhaltungsbedingungen wecken Erwartungen auf zahlreiche vollständig vorliegende Kleidungsstücke, informative Beifunde und die Überlieferung von zusammengehörenden Ausstattungsembles. Es erstaunt jedoch, dass, trotz der optimalen konservierenden Umstände, der größte Teil der `koptischen` Gewebe heute als Fragmente vorliegen. Zumeist bestehen sie lediglich aus einem Schmuckfeld und einer Partie des umgebenden, monochromen Gewebes. Erklärungen ergeben sich aus der Betrachtung der Wissenschaftsgeschichte und dem Kunsthandel des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In dieser Zeit erwachte erstmals ein umfangreiches Interesse an den wenig beachteten griechisch-römischen und spätantiken Funden Ägyptens. Bis dahin strebten Grabungsaktivitäten lediglich nach pharaonischen Hinterlassenschaften, bei denen die der späteren Epochen eher als Hindernis angesehen und beiseitegeschafft wurden. Seither kam es jedoch zu umfangreichen Aktivitäten, die sich in zahlreichen offiziellen und inoffiziellen Grabungen den späteren Funden widmeten,

deren Fokus auf den späteren Funden lag. Sie förderten vor allem Objekte aus organischen Materialien wie geflochtene Fußmatten oder Körbe zutage. Diese Gegenstände, die dem täglichen Gebrauch entstammen, bieten vielseitige Erkenntnisse über die andernorts vergangenen alltäglich genutzten Gegenstände.

Darunter fanden sich auch unzählige Textilien, bei denen seinerzeit vornehmlich die Ornamentik und Farbigekeit Interesse erweckte, sodass Gewebe nicht als Ganzes erhalten wurden, sondern lediglich Ausschnitte von Musterbeispielen. Aufgrund der Fülle der Verzierungen und der großen Nachfrage nach den altertümlichen Motivproben beschränkte man sich darauf, dekorative Partien auszuschneiden und die undekorierten Gewebepartien zu entsorgen. Dabei sind häufig auch vollständig erhaltene Gewänder zerteilt worden. Schätzungen der weltweit vorhandenen Fragmente belaufen sich auf 20.000 bis 150.000 Objekte.<sup>1</sup> Doch belegt allein die hier vorgelegte Studie, dass die tatsächliche Anzahl nicht zu ermitteln ist bzw. fortwährend aktualisiert werden muss, da stets neue Stücke im Kunsthandel angeboten werden und zahlreiche Sammlungsbestände noch nicht aufgearbeitet oder gar bekannt sind. Kollektionen `koptischer` Textilien finden sich in kunstgewerblich ausgerichteten Museen, religiös motivierten, ägyptologisch ausgerichteten Sammlungen aber auch solchen der Chemischen Industrie. Letztere führte an den Geweben Testreihen durch, die der Ermittlung antiker Färbe- und Produktionsmethoden dienten.

Intensive Aktivitäten der Raubgräber in Verbindung mit dem Kunsthandel sorgten dafür, dass der größte Teil aller Bestände in privaten und musealen Sammlungen heute ohne Angaben zur Herkunft und zum Kontext vorliegt. Ungenaue oder fehlende Dokumentationen bei frühen Grabungen taten ihr Übriges, sodass wertvolle Informationen zu den Objekten unwiederbringlich verloren sind. So kommt es, dass trotz der gepriesenen Erhaltungsbedingungen in Ägypten, scheinbar simple Fragen an das Material kaum beantwortet werden können. Informationen zu den Accessoires und Beifunden fehlen und somit Anhaltspunkte zur genauen zeitlichen Stellung des einzelnen Stückes. Auch zum Geschlecht des Besitzers und seiner gesellschaftlichen Stellung kann aufgrund des einzelnen Fragmentes kaum eine Vorstellung entwickelt werden. Somit ist der Bearbeiter auf die den Geweben inhärente Information angewiesen und kann diese nur in Analogie zu diversen Bildquellen ergänzen.

In der vorliegenden Arbeit werden daher verschiedene Wege zur Annäherung an Datierungsfragen besprochen und daraus resultierende Fragen im Umgang mit den Geweben und Gewändern diskutiert. Dank der Vergleiche mit bildlichen Gewanddarstellungen in der Malerei und Mosaikkunst kann festgestellt werden, dass die Bilder reale Gewandformen, Dekorationskonzepte und Schmuckmotive wiedergeben, die sich unter den `koptischen` Geweben finden. Zahlreiche im Original in Ägypten erhaltene Dekore sind sowohl auf ägyptischen Mumienhüllen als auch in den Katakomben Roms sowie in Grabdenkmälern des heutigen Bulgariens abgebildet und belegen eine

<sup>1</sup> Kybalová 1967, 33; Baginski/Tidhar 1980, 7.

reichsweite Verbreitung von Bekleidungs-elementen wie bestimmten Manteltüchern, die stets nach gleichen Prinzipien und mit gleichen Motiven verziert worden sind. Gelegentlich sind es auch nur Bordüren und Friese, die als Bekleidungsdekor abgebildet sind und den ägyptischen Ornamenten entsprechen, obwohl sie in anderen Verteilungssystemen auf den Gewändern angeordnet sind. Zudem bieten die bildlichen Wiedergaben dieser Gewänder, die meist gut datierbar sind, punktuelle zeitliche Hinweise, aus denen auf Nutzungsphasen auch für die ägyptischen Funde geschlossen werden kann. Weiterhin ist die modische Beeinflussung des ägyptischen Motivrepertoires durch den Kontakt vor allem mit östlichen Kulturen, die Ablösung von Motiven und das Fortbestehen antiker Traditionen auch auf Kleidung festzustellen. Dabei richtet sich das primäre Interesse auf die Datierung von dekorativen Einzelformen und schließlich der Entwicklung eines Modells der Gewanddekore in ihrer zeitlichen Abfolge.

Um Aussagen über die Datierungen treffen zu können, werden verschiedene Ansätze diskutiert, die zumeist auf Vergleichen mit datierbaren Objekten beruhen. Dabei werden zunächst originale Gewebefunde betrachtet, die durch ihre Kontexte datiert sind. Sie stammen meist aus anderen Regionen des römischen Kulturkreises, weisen aber enge Parallelen zu den 'koptischen' Motiven und Techniken auf. Ausgewählt wurden nur Funde, die aufgrund ihres Dekors und ihrer Technik unmittelbar in Beziehung gesetzt werden können. Auch sie bieten detaillierte Vergleichsmöglichkeiten hinsichtlich der Dekore und belegen das punktuelle Vorhandensein bestimmter Ornamente außerhalb Ägyptens, die gewiss eine längere Laufzeit hatten.

In der vorliegenden Arbeit werden die auf stilistischer und vergleichender Basis gewonnenen Ergebnisse erstmals mit  $^{14}\text{C}$ -Analysen abgeglichen und zu einem Entwicklungsmodell kombiniert. Die Einordnung des einzelnen Objektes kann aber weiterhin nur aufgrund der stilistischen und technischen Vergleiche mit datierbaren Geweben erfolgen, da es sich bei den naturwissenschaftlichen Untersuchungen um ein kostspieliges Unterfangen handelt, das daher nur an ausgewählten Vertretern bestimmter Ornamente vorgenommen werden kann. Hierzu wurden zunächst die bislang vereinzelt durchgeführten und bereits publizierten Ergebnisse von  $^{14}\text{C}$ -Untersuchungen zusammengestellt und zugleich Analysen an elf Proben in Auftrag gegeben. Hierzu sind die bis dahin noch nicht untersuchten bichromen Wirkereien ausgewählt worden, vornehmlich 'Mänadenstoffe' sowie je ein Vertreter der ebenfalls bislang nicht untersuchten, aber weit verbreiteten 'David-' und 'Josephstoffe'.

Zuletzt widmet sich die Arbeit ausgewählten ikonografischen Fragestellungen an exemplarisch behandelten Dekorgruppen. Hierzu zählen bichrome 'Mänadenstoffe' und Jagdmotive, die antike Bildtraditionen aufweisen, abwandeln und bis ins frühe Mittelalter fortführen. David- und Josephstoffe werden als Repräsentanten der frühen islamischen Zeit vorgestellt, da sie erstmals alttestamentarische Inhalte auf Kleidung illustrieren, noch dazu in der Zeit nach der arabischen Eroberung im 7. Jahrhundert n. Chr. Es werden Vorlagen

und Anregungen diskutiert, ebenso wie eigenständige Motiventwicklungen innerhalb der Gruppen und daraus folgernd Fragen nach der Identität und dem Geschlecht ihrer Besitzer sowie der gesellschaftlichen Aussagekraft der Bilder in Einheit mit dem Gewandtypus besprochen. Von besonderem Interesse ist dabei die kommunikative Wirkung und Funktion der Kleidung, der bislang zu wenig Beachtung geschenkt worden ist. Daher werden besonders die bichromen Bilder auf ihre Aussagekraft über spätantike Wertvorstellungen wie gesellschaftliche Lebensbereiche untersucht, die über die Wahl der Motive und Themen ausgedrückt sind.

Als Materialbasis für die Betrachtungen dienen annähernd 1.000 Gewebe, die sich in sieben Sammlungen Nordrhein-Westfalens befinden und die bislang unveröffentlicht waren. Diese Gewebe bieten einen repräsentativen Überblick über das vorhandene dekorative Spektrum, das sich in einzelne Motiv- und Ornamentgruppen untergliedern lässt. Dabei haben die Untersuchungen jedes Gewebes unter dem Auflichtmikroskop Erkenntnisse über das wechselseitige Bedingen von Herstellungstechnik und Motiv beschert. Insbesondere hat gezeigt sich, dass es einen Zusammenhang zwischen der Anzahl und Beschaffenheit der Kettfäden und dem gewirkten Bild gibt, was hier erstmals in Form von Statistiken erfasst ist.

Da die weltweite Anzahl von 'koptischen' Textilien in öffentlichen Sammlungen nur geschätzt werden kann, war es eine reizvolle Aufgabe die Bestände einer Region systematisch zu erfassen. Hierfür bot sich Nordrhein-Westfalen besonders an, da sich gerade in dieser Gegend zahlreiche namhafte Sammlerpersönlichkeiten aufhielten und aufhalten, die ihre Bestände den ebenso zahlreichen öffentlichen Sammlungen zur Verfügung gestellt haben. Die Arbeit kann jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da nicht auszuschließen ist, dass weitere Stücke unerkannt in den Magazinen schlummern. Hinzu kommen die in privaten Sammlungen verwahrten Objekte, deren Anzahl nicht geschätzt werden kann.

# 1. Voraussetzungen

## 1.1. Zur Bezeichnung 'koptisch'

Unter der Bezeichnung 'koptisch' katalogisieren Museen und Sammlungen spätantike archäologische Funde aus Ägypten. Dass über den Gebrauch der Benennung nicht immer Einvernehmen bestand, lassen die Inventarbücher erkennen, denn die 'koptischen' Textilien finden sich auch unter den Stichworten 'spätantik' und 'späthellenistisch' verzeichnet. Mitunter sind sogar alle drei Begriffe auf einer Karteikarte verwendet worden.<sup>2</sup>

Bezogen auf Textilien, löst 'koptisch' Assoziationen aus, die an eine relativ fest umrissene Objektgruppe denken lassen. Der Begriff beinhaltet die regionale Zuweisung nach Ägypten, eine ungefähre zeitliche Einordnung – zwischen dem Ende der römischen Herrschaft in Ägypten und Beginn des Kalifats – und eine Homogenität in der Technik und Gestaltung. Gerade diese Gleichförmigkeit macht es dem Bearbeiter leicht, trotz der großen Unterschiede im Detail, Gewebe dieser Gruppe zuzuordnen. Somit stellt 'koptisch' eine grobe Klassifizierung dar und ruft bestimmte Charakteristika der Materialgattung ins Gedächtnis. Doch ist die Benennung bei näherem Betrachten nicht unproblematisch. Wie im Folgenden zu zeigen ist, variiert vor allem die verbundene zeitliche Einordnung stark, je nach Fachdisziplin des Bearbeiters.

Etymologisch betrachtet handelt es sich bei dem Wort um eine Schöpfung, die auf die arabischen Herrscher zurückgeht, die im mittleren 7. Jahrhundert n. Chr. Ägypten eroberten. Dabei verkürzten sie die griechische Benennung der Bewohner *αἰγυπτιοί* zu 'gypt' und 'kopt'.<sup>3</sup> Aus arabischer Sicht diente 'Qibt/Qobt' somit als rein ethnologisch-geografische Bezeichnung für das Land und seine Bevölkerung, die zu dieser Zeit zu einem Großteil dem christlichen Glauben anhing.<sup>4</sup>

Im Gegensatz zu der ursprünglichen Verwendung sind in der Forschung Tendenzen zu verzeichnen, die dem Begriff weitere Bedeutungen beimessen. Diverse Fachdisziplinen befassen sich mit den kulturellen Hinterlassenschaften Ägyptens, zu denen die Ägyptologie, Koptologie, Theologie, Christliche Archäologie, Klassische Archäologie und andere zählen. Jede dieser Disziplinen beurteilt die Materialien nach eigenen Systemen, wodurch sich individuelle Betrachtungswinkel ergeben. So ist zum Beispiel die Koptologie der Theologischen Fakultät angegliedert, wodurch sich vor

allem ein christlicher Blick auf das Material ergibt.<sup>5</sup> Aus dieser Sicht beginnt die 'koptische Zeit' in der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., als Ägypten seine erste Missionierung erlebte. Daher ist 'koptisch' häufig mit 'christlich' gleichgesetzt und es wird den kulturellen Hinterlassenschaften eine christliche Bedeutung beigemessen, obwohl die Objekte selbst nur selten Hinweise dafür bieten.

Eine religiöse Komponente wird dem Begriff auch vonseiten der Bauforschung zugesprochen. Allerdings dient 'koptisch' zur Charakterisierung eines späteren Zeitraumes, in dem sich die Koptische Kirche bereits zu einer eigenständigen Institution herausgebildet hatte. So wendet Peter Grossmann 'koptisch' auf rein »...*kirchlich geprägte christliche Baukunst in Ägypten...*« an, das heißt auf Kirchen, Klöster und Grabbauten, die nach dem Konzil von Chalzedon im Jahre 451 n. Chr., als sich die Koptische Kirche von der Hauptkirche gelöst hat, errichtet worden sind.<sup>6</sup> Diese Definition birgt jedoch die Schwierigkeit, dass früher entstandene oder von anderen christlichen Gruppierungen errichtete Bauten, ausgeschlossen sind. In diesem Fall schlägt Grossmann vor, von der Benennung abzusehen.

In der Philologie wird die zeitliche Eingrenzung von den Entwicklungsstufen der Koptischen Sprache abhängig gemacht.<sup>7</sup> Sie stellt die letzte Sprachstufe des alten, hieroglyphischen Ägyptisch dar und wird seit dem späten 1. bis frühen 2. Jahrhundert n. Chr. in griechischen Buchstaben mit weiteren Zusatzzeichen geschrieben. Ab dem 3. Jahrhundert n. Chr. gilt sie als ausgereift. Karl-Heinz Brune überträgt diese ursprünglich nur auf die Sprache bezogene Einordnung auf die Textilien und datiert sie frühestens ins 3. Jahrhundert n. Chr., zumeist aber später, wobei er in seiner jüngsten Arbeit ganz von einer Datierung absieht.<sup>8</sup>

Generell lässt sich beobachten, dass die 'koptische Zeit' als die Phase begriffen wird, die in Ägypten auf den 'Niedergang des Römischen Reiches' folgt. Martin Baerlocher stellt die Zeit als in sich geschlossene Epoche mit eigenständiger Kultur dar, die zunächst griechisch-römisch beeinflusst war, sich dann eigenständig entwickelte, bis Ägypten von den Arabern eingenommen wurde.<sup>9</sup> Auch Martin Krause ist dieser Ansicht und begrenzt den Zeitraum der 'koptischen Zeit' mit dem Beginn der Herrschaft des Diokletian im Jahre 284 n. Chr. und dem Abzug der letzten römisch-byzantinischer Soldaten aus Ägypten im Jahr 646 n. Chr.<sup>10</sup> Zusätzlich verwendet er 'spätantik', definiert aber nicht den Unterschied zu 'koptisch'.

Heinz Heinen unterscheidet sich von Krause vor allem hinsichtlich der Bewertung des Zeitraumes.<sup>11</sup> Laut Heinen geschah der Umbruch erst in der Folgezeit Diokletians, unter der Herrschaft der Tetrarchen und Konstantins († 337 n. Chr.). Zudem spricht er von einem 'koptischen Ägypten' erst ab der arabischen Zeit, etwa ab 646 n. Chr. Er fasst die

<sup>2</sup> Im späten 19. Jahrhundert lehnte Robert Forrer den Begriff in seiner Publikation zu den untersuchten Gräber- und Textilfunden aus Achmim-Panopolis explizit ab und plädierte für eine Benennung als 'ägyptisch-römisch', die er von der stilistisch anderen, 'byzantinischen' Textilgruppe abgrenzt. (Forrer 1891, 27) In der Forschung findet die Bezeichnung 'koptisch' erst im Laufe des 20. Jahrhunderts Verwendung.

<sup>3</sup> Laut Badawy befand sich das Weberhandwerk in arabischer Zeit noch in Händen der Kopten, ihre Erzeugnisse wurden 'qabati' genannt. Siehe: Badawy 1978, 8.

<sup>4</sup> Krause (Einführung) 1998, 1 ff. bes. 2.

<sup>5</sup> Krause (Einführung) 1998, 10.

<sup>6</sup> Grossmann 1998, bes. 209 f.

<sup>7</sup> Krause (Einführung) 1998, 7 f.

<sup>8</sup> Brune 1999, 103; Brune 2004.

<sup>9</sup> Baerlocher 1983, 75.

<sup>10</sup> Krause (Einführung) 1998, 1 f.

<sup>11</sup> Heinen 1998, 35 ff. bes. 37. 39.

Phase zwischen der römischen und der arabischen Herrschaft nicht als langen Niedergang einer großen Kultur auf, sondern vielmehr als eine in »...vielerlei Hinsicht glänzende ... Epoche, die eine Metamorphose durchlebte und Entwicklungen von lang andauernder Wirkung in Gang setzte.«<sup>12</sup>

Des Öfteren wird bei der Datierung von einem plötzlichen Umbruch in den Bestattungssitten ausgegangen, der im späten 3. Jahrhundert n. Chr. einsetzt.<sup>13</sup> Es heißt, dass die in Ägypten übliche Praxis der Mumifizierung und damit auch die der Herrichtung des Leichnams mit einem gemalten Porträt oder einer Maske in dieser Zeit endet, und dass der mumifizierte Leichnam stattdessen in Kleidung bestattet wird. (Taf. III, Abb. 1; Taf. X, Abb. 1–3) Textile Grabfunde werden daher in die Folgezeit datiert. In der vorliegenden Arbeit kann jedoch gezeigt werden, dass die sich wandelnden Bestattungssitten keinen *terminus post quem* für die textilen Funde darstellen, denn jüngere Untersuchungen belegen, dass Mumifizierungen noch bis in arabische Zeit praktiziert worden sind.<sup>14</sup> Zudem belegen ältere Grabungsberichte, dass bereits die Körperhöhlen mumifizierter und mit Porträts oder Masken hergerichteter Körper mit ausgedienten, dekorierten Gewebe- und Gewandfragmenten ausgepolstert worden sind. Diese Fragmente müssen daher älter sein als ihre Mumien.<sup>15</sup> Somit wird hier von einer ungebrochenen Tradition der Dekore ausgegangen, die von der hellenistisch-römischen Antike bis in die frühe arabische Zeit wirkt. Gerade die Materialgattung Textil weist keine radikalen Umbrüche in Motivik und Stil auf, sondern vielmehr schleichende Veränderungen. Dabei ist auch zu betonen, dass die kulturellen Hinterlassenschaften Ägyptens nicht als isolierte Erzeugnisse anzusehen sind, sondern im Zusammenhang mit anderen hellenistisch-römisch beeinflussten Regionen betrachtet werden müssen, da sie das gleiche Formengut und Bildrepertoire aufweisen. Zwar zeigen sie regionale Eigenarten und verwenden lokales Formengut, sind aber als Produkte eines vielfältigen kulturellen und religiösen Dialogs anzusehen, der sich in bildlichen Zeugnissen jeder Art äußert.<sup>16</sup> Diese Beobachtungen beschränken sich nicht allein auf die textilen Bildträger, sondern erstrecken sich auch auf Mosaiken, Wandmalereien, Elfenbeinschnitzereien, Grabreliefs und Baudekor, die im Verlauf dieser Arbeit immer wieder als Vergleiche herangezogen werden.

Am Beispiel der Mosaiken von San Apollinare Nuovo in Ravenna sei auf Vorhänge verwiesen, die die Arkaden der Fassade des Theoderichpalastes verhängen.<sup>17</sup> Nahezu identische originale Pendants haben sich in Gräbern Ägyptens erhalten. Sie wurden hier in ihrer letzten Verwendung zum Einschlagen von Leichnamen genutzt, weisen aber zum Teil noch ihre originale Aufhängevorrichtung und Gebrauchsspuren auf.<sup>18</sup> (Taf. 4, Abb. 1; Taf. V, Abb. 8)

Selbst innerhalb der Materialgattung Textil weisen Funde entlegener Regionen motivische und stilistische Parallelen auf, die von einer großen Mobilität sowohl der materiellen Güter als auch des Gedankenguts ausgehen lassen.<sup>19</sup> Papyri und Ostraka in griechischer, lateinischer, koptischer, aramäischer und später auch arabischer Schrift bieten dafür zahlreiche weitere Hinweise.<sup>20</sup> Doch auch das archäologische Fundmaterial lässt im Vergleich mit rezipierenden Materialgattungen Rückschlüsse auf das Ausmaß des Austausches von Objekten und gestalterischen Ideen zu. Selbst in einem Grab in Köln, dem fränkischen Jungengrab unter dem Dom, konnte ein Textilfragment als 'koptisches' Gewebe identifiziert werden.<sup>21</sup> Ähnliche Funde aus einem Grab in Plan-Conthey (Schweiz), einem Grab in Viminacium (Ungarn), und in Gräbern der Nord-Kaukasus-Region weisen auf den Handel möglicherweise sogar mit ägyptischen Textilien noch im 6. Jahrhundert n. Chr. hin.<sup>22</sup>

Nach der eingehenden Auseinandersetzung mit den spätantik-ägyptischen Textilien scheint es gerechtfertigt den Begriff 'koptisch' wegen seiner assoziativen Griffigkeit und Etabliertheit weiter zu verwenden, ihm aber eine eigene Definition zu geben. Hierbei ist die Loslösung von der häufig unterstellten christlichen Konnotation von Bedeutung, da sich Kreuze oder alttestamentarische Szenen nur in wenigen Ausnahmen auf Bekleidungstextilien – die den größten Anteil der Fragmente ausmachen – finden lassen. Häufiger treten sie dagegen auf Wandbehängen auf. (Taf. 4, Abb. 5. 6; Taf. 11. 12; Taf. VI, Abb. 3. 4; Taf. XX, Abb. 1; Taf. XXI, Abb. 6; Taf. XXII, Abb. 4) Stattdessen sind Motive des paganen römischen Bildrepertoires, vornehmlich dionysische Themen, sehr beliebt.

Bei der Definition des Begriffes ist vor allem der geografische Bezug – Ägypten – bestimmend und verweist auf die Fundregion, in der wohl in den meisten Fällen auch ihre Produktionsstätte lag. Hinsichtlich des zeitlichen Rahmens enthält der Begriff eine ungefähre Einordnung.

Publikationen, die 'koptische' Textilien zum Thema haben, lassen die Schwierigkeit der Datierung erkennen. Das Bedürfnis Angaben zur zeitlichen Stellung zu machen wird deutlich, doch sind nur selten datierende Hinweise anzuführen. Daher hat sich in den vergangenen Jahren die Praxis durchgesetzt, Zeiträume anzugeben, die bis zu 300 Jahre umfassen können. Die frühesten Angaben fallen dabei ins 3.–4. Jahrhundert n. Chr., die Mehrzahl kreist aber um das 6. Jahrhundert n. Chr.

Generell kann aber davon ausgegangen werden, dass es sich um eine fließende Entwicklungsphase handelt, die die Antike mit der arabischen Zeit verbindet und bis weit in das frühe Mittelalter hinein reicht. Sie umfasst somit die römische, die spätantike, aber auch die arabische Zeit und kann nicht mit Jahreszahlen eingegrenzt werden. Die Kontinuität der römischen Kleidersitten wird dabei nicht einmal von den vordringenden Arabern wesentlich

<sup>12</sup> Heinen 1998, 37.

<sup>13</sup> Parlasca 1966, 200 f.

<sup>14</sup> Fischhaber 1997.

<sup>15</sup> Forrer 1895, 43 ff.

<sup>16</sup> Brune 1999, 37 ff.

<sup>17</sup> Grabar 1953, 56. 60. 63; Nauwerth 1986, 10 Abb. 8.

<sup>18</sup> Lafontaine-Dosogne 1988, Abb. 13 (zugehörig zu SLM Aachen Inv. Nr. T 432 (95,5 × 51,5 cm)). 15. 16.

<sup>19</sup> Hirth 1885, 185 f.

<sup>20</sup> Krause (Einführung) 1998, 9 f.

<sup>21</sup> Bender Jørgensen 1988, 126 ff.

<sup>22</sup> Schweiz: Vogt 1934, 198 ff.; Wild 1987, 59 ff.; Ungarn: Geijer/Thomas 1964, 223 ff.; Thomas 1968, 337 ff.; Kaukasus: Ierusalimskaya 1996.

verändert.<sup>23</sup> Es kommen zwar neue Themen, Ornamente und Farben auf, doch bleibt die Art und Verteilung der Zierfelder den alten Systemen verhaftet, obwohl die Gewänder einen Wandel in der Fertigungsweise erfahren.<sup>24</sup> (Abb. 3–5. 7)

Wie die Schilderungen verdeutlichen, variieren besonders die zeitlichen Vorstellungen, die mit dem Begriff verbunden sind. Da sich die vorliegende Arbeit mit den `koptischen Textilien` befasst, ist nach der Anwendbarkeit der Definitionen auf das textile Material zu fragen. Textilien sind heute mangels ihrer Beifunde nahezu undatierbar, weshalb bei ihrer zeitlichen Einordnung im Wesentlichen nur von den Herstellungstechniken und der Ikonografie ausgegangen werden kann.<sup>25</sup> Letztere zeigen nur sehr selten eindeutige christliche Symbole, ebenso selten treten ursprünglich ägyptische Motive auf. Lediglich die Anch-Hieroglyphe scheint ein letztes Überbleibsel zu sein, die aufgrund ihrer kreuzartigen Form auch als christliche Kreuzform eingesetzt wurde.<sup>26</sup> (Taf. 3, Abb. 4; Taf. 4, Abb. 5. 6) Vielmehr ist eine Kontinuität der Motive festzustellen, die hellenistisch geprägt, antike Mythologie und griechisch-römische Ornamente fortführt und sie, mit Veränderungen, bis in die arabische Zeit fortsetzt. Daher wird `koptisch` hier im ursprünglichen Sinn und als `spätantik-ägyptisch` verwendet.

## 1.2. Fundumstände und Auslese – Entdeckung einer neuen Gattung

Nur in Ägypten konnten sich Textilien in solcher Fülle und Qualität erhalten. Seltene Ausnahmen bilden syrische Funde aus Palmyra, Dura Europos und Halabiyeh sowie Funde aus Israel. Der Grund liegt in dem besonders günstigen, konstant trockenen Klima und dem sandigen Boden, in den die Stoffe eingebettet waren. Der Salzgehalt des Sandes sorgt zudem dafür, dass schädliche Bakterien fern bleiben.<sup>27</sup> Somit weisen die Textilien noch heute eine beeindruckende Bandbreite an Farben, eine hohe Elastizität und große Stabilität auf.

Trotz der einzigartigen Erhaltungsbedingungen liegen die Gewebe heute jedoch meist als Fragmente vor. Das lässt sich mit der Entdeckungsgeschichte dieser Materialgattung im späten 19. Jahrhundert erklären, als das Interesse an ägyptischen Altertümern der römischen und nachrömischen Zeit erstmals erwachte.

Des Öfteren wird als frühester Sammler der im 17. Jahrhundert lebende Ulmer Kaufmann und Besitzer eines Kunst- und Naturalienkabinetts, Christoph Weickmann, genannt.<sup>28</sup> Doch erwies sich diese Annahme als falsch, denn die 58 Gewebefragmente, die sich heute zusammen mit der Sammlung Weickmann im Ulmer Stadtmuseum befinden, sind erst in den Jahren nach 1881 von Kanonikus Franz Bock aus Aachen erworben worden.<sup>29</sup>

Noch bis ins späte 19. Jahrhundert war das Interesse an `koptischen` Textilien gering, obwohl bereits einzelne Fragmente in die Sammlungen des Turiner Museums und die des Louvre in Paris gelangten.<sup>30</sup> Zudem ist erstmals im Jahre 1802 eine vollständige Tunika in der *Déscription de l'Égypte* Napoleons publiziert worden.<sup>31</sup>

Somit ist davon auszugehen, dass in der Zeit vor den napoleonischen Recherchen noch kein Interesse an `koptischen` Textilien bestanden hat. Es wurde offenbar auch nicht durch die einzelne Veröffentlichung der Tunika im Werk der Wissenschaftler Napoleons geweckt. Erst die Aktivitäten von Theodor Graf und Josef von Karabacek in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts ist es zu verdanken, dass diese Gewebe eine weite Bekanntheit und neues Interesse erfuhren.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Petraschek-Heim 1991, bes. 24.

<sup>28</sup> Kat. Mönchengladbach 1959, 3; Kybalová 1967, 33; Nauerth 1978, 22.

<sup>29</sup> Laut Dr. Michael Roth (Schreiben vom 16.4.1999) vom Ulmer Stadtmuseum besaß Weickmann lediglich zwei westafrikanische Toben. Zu Franz Bock siehe Kapitel 1.3.1.1.

<sup>30</sup> Kendrick 1920, 4 f.

<sup>31</sup> Description de l'Égypte. Publiée par les ordres de Napoléon Bonaparte (1802; Description de l'Égypte (1994) 17 ff.) »*Détails d'une tunique trouvée dans un des tombeaux de Saqqârah. Memphis et ses environs – A Vol. V pl. 5, Taf. 462.*« – Bei seinem Ägyptenfeldzug im Jahre 1798 führte Napoleon neben den 30.000 Angehörigen des Militärs 167 Mathematiker, Astronomen, Ingenieure, Architekten, Geisteswissenschaftler, Naturforscher und Zeichner mit, die in einem zehn Bände umfassenden, enzyklopädischen Werk ihre Beobachtungen in mehr als 3.000 Kupferstichen niederlegten.

<sup>32</sup> Kat. Krefeld 2003, 7.

<sup>23</sup> Pirenne 1982, 17 ff.

<sup>24</sup> Siehe dazu Kapitel 1.4.4; 1.4.6.; 3.2.3.

<sup>25</sup> Siehe dazu Kapitel 3.1.; 3.2.; 4.

<sup>26</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 10221 (Kat. Krefeld 2003, 97 Nr. 198). 10199 (Kat. Krefeld 2003, 98 Nr. 201); SLM Aachen Inv. Nr. T 320.

### 1.2.1. Theodor Graf und Josef von Karabacek

Otto Theodor Graf (1840–1903), seit 1884 Ritter von Graf, machte die Gattung der `koptischen` Textilien in Europa publik.<sup>33</sup> (Taf. II, Abb. 1) Über seine Person ist nur wenig bekannt, abgesehen davon, dass er als Händler in Ägypten weilte. Dort stand er der Kairiner Kommandite, einem großen alexandrinischen Handelshaus, vor und verbrachte die Winter in Ägypten. Spezialisiert auf zeitgenössische ägyptische Teppiche, nutzte er seine Kontakte auch zum Erwerb von Altertümern, für die er sich persönlich interessierte. Er war der Erste, der in Ägypten archäologische Funde der römischen und folgenden Zeit in großen Mengen kaufte, nach Europa brachte und Ausstellungen initiierte, die sogar im Ausland gezeigt wurden.<sup>34</sup> Ihm ist nicht nur die weite Verbreitung der `koptischen` Textilien zuzuschreiben, sondern auch die erstmalige Beachtung anderer ägyptischer Kunstgattungen wie den Mumienporträts und Mumienmasken.

Theodor Graf stand in engem Kontakt mit Josef von Karabacek (1845–1918), wie ein intensiver Briefwechsel belegt.<sup>35</sup> (Taf. II, Abb. 2) Während Graf in Ägypten weilte, war Josef von Karabacek als Leiter des Münzkabinetts in Wien, Gutachter der Grafschen Funde. Er interessierte sich besonders für ägyptische Altertümer und sah in Graf die Möglichkeit an dieses Material zu gelangen. Zunächst widmete er sich den Textilien, dann aber vornehmlich den Papyri, die heute den Grundstock der Wiener Papyrussammlung bilden.<sup>36</sup> Ein Zeitungsartikel von Georg Ebers, einem Freund Theodor Grafs, erweckt den Eindruck, dass Karabacek sich erstmals in der Forschung mit der Frage befasste, in welcher Form Verstorbene der nachpharaonischen Zeit bestattet wurden.<sup>37</sup> Er vertrat die These, dass diese weder verbrannt noch mumifiziert, sondern in ihren getragenen Kleidern bestattet wurden. Die häufigen Reisen Grafs, seine besonderen Landes- und Sprachkenntnisse bewogen ihn dazu ihm den Auftrag zu geben, vor Ort gezielt nach Hinweisen zu suchen. In dem Artikel heißt es weiter, dass Graf zu diesem Zweck persönlich einen Friedhof »durchwühlte«. Leider zeichnete Graf die Umstände seiner Akquisitionen und die Fundzusammenhänge nicht auf, sodass wichtige Informationen verloren gingen.

Der erhaltene Schriftverkehr enthält zahlreiche

Hinweise auf die Tätigkeiten vor Ort, wissenschaftliche Kommentare zu den mitgebrachten Objekten und konkrete Bestellungen durch von Karabacek.<sup>38</sup> Er lässt zudem auf das leidenschaftliche Verlangen von Karabaceks nach dem Erhalt weiterer Funde schließen. Immer wieder sind drängende Aufforderungen zu lesen Textilien und andere Objekte zu beschaffen und des Öfteren verleiht er seiner großen Begeisterung über die Stücke Ausdruck.<sup>39</sup>

Da die Ausfuhr von antiken Kulturgütern aus Ägypten bereits im 19. Jahrhundert verboten war, mussten sie außer Landes geschmuggelt werden.<sup>40</sup> Auch hierüber geben die Briefe Aufschluss: Die antiken Gewebe wurden regelmäßig als Paketsendungen geschickt und waren unter modernen Textilien und anderen Gegenständen verborgen.<sup>41</sup> Die Anzahl der beschafften Objekte hatte bis zum Jahre 1882 einen derartigen Umfang erreicht, dass sich Graf und von Karabacek entschlossen, die Papyrus- und Textilfunde der Öffentlichkeit zu präsentieren. Am 27.3.1883 eröffneten sie in den Räumen des Österreichischen Museums in Wien die weltweit erste Ausstellung zu diesem Thema und zeigten 445 Textilfragmente und 295 Papyri.<sup>42</sup> Der von Karabacek verfasste Katalog stellte die erste wissenschaftliche Abhandlung zu diesen Materialgattungen dar.<sup>43</sup> Die Österreicher kamen darin einem zeitgleichen ähnlichen Publikationsvorhaben in Paris zuvor, wie einem Brief von Karabacek zu entnehmen ist.<sup>44</sup>

Die Wiener Ausstellung fand regen Zulauf, nachdem sie im bereits erwähnten Artikel von Georg Ebers mit drastischen Worten angekündigt worden war: »... Die

<sup>38</sup> »... Lassen Sie kein Fetzen aus, wenn es auch noch so unscheinbar sein sollte. ... Überhaupt mögen die Araber alles bringen, was sie zugleich mit den Geweben finden, wie Metallgegenstände etc. ...« Brief von Karabacek an Graf, Ostersonntag, 9.4.1882, in: Hunger 1962, 25 ff. bes. 27 Mitte Nr. 11.

<sup>39</sup> »... Dieser Fund ist wissenschaftlich epochemachend und wird auch Ihnen Früchte tragen: glauben Sie mir die Fetzen sind SEHR werthvoll. Trachten Sie so viel als möglich davon zu acquiriren. ...Ich möchte vor Freude laut aufjubeln, wenn ich nun diese kostbaren Fetzen immer und immer wieder ansehe. ... Ich vergehe vor Ungeduld den Inhalt zu sehen, denn sicher birgt er wieder gute Sachen und bringt neue überraschende Dinge zu Tage.« Brief von Karabacek an Graf, Ostersonntag, 9.4.1882, in: Hunger 1962, 27 ff. Nr. 11 oben.

<sup>40</sup> Forrer 1895, 22.

<sup>41</sup> »... Gestern kam unerwartet die sehnsüchtig erwartete Sendung, eine Kiste mit `Büchern`, welche sich als die köstlichsten in ihrem Moder für mich wie Ambra duftenden Fetzen enthüllten. ...« Brief von Karabacek an Graf, Ostersonntag, 9.4.1882, in: Hunger 1962, 26.

<sup>42</sup> Hunger 1962, 45 f.

<sup>43</sup> von Karabacek 1883; seine Eröffnungsrede: J. Karabacek, Die Theodor Grafschen Funde in Ägypten. Der Papyrusfund von el-Fajjûm. Die textilen Gräberfunde (1883).

<sup>44</sup> »... Den Feuilleton Artikel in der gestrigen Neuen fröien Presse habe ich gelesen; der Schilderung nach sollte man meinen, dass es sich um ähnliche Stoffe, wie ich sie besitze, handle, was mir insofern unangenehm wäre, als ich nicht mehr der Erste sein würde, der sie bringt! Aber selbst für den Fall der Gleichheit der Stoffe wird man Ihnen in Paris nicht zuvorkommen können, da sie die Herren im Louvre zu den 2–3000 jährigen Mumienfetzen zählen, sich also gründlich täuschen. ...« Brief von Graf an von Karabacek, 24.8.1882, in: Hunger 1962, 37 ff. bes. 38 Nr. 17.

<sup>33</sup> \*11.3.1840 in Engerda, Kreis Kahla in Sachsen-Altenburg, als Sohn eines Pastors, † 25.11.1903. Über seinen Werdegang ist nichts bekannt. Er war selbst nicht wissenschaftlich tätig, erhielt aber am 29.1.1884 den Franz-Joseph-Orden für seine Verdienste um Kunst und Wissenschaft, speziell seinen Einsatz für ägyptisches Material. Vgl. Bernhard-Walcher 1999, 26 ff.; Gastgeber 1999, 44 ff.

<sup>34</sup> Seemann 1999, 11 ff. – Die Wanderausstellung mit Grafschen Mumienporträts kam auch nach Köln und wurde am 26.3.1890 im Kreuzgang des Wallraf-Richartz-Museum eröffnet. Weiterhin wurde sie in den USA gezeigt. Siehe: Dietrich 1988, Jahr 1890, rechte Seite, linke Spalte, ohne Seitenangabe.

<sup>35</sup> \*20.9.1845 in Graz, Professor für Geschichte des Orients und ihrer Hilfswissenschaften in Wien, † 9.10.1918 in Wien.

<sup>36</sup> Loebenstein 1983, 3 ff.

<sup>37</sup> Georg Ebers war ein Schulkamerad und Freund Grafs, der als Ägyptologe auch historisch-ägyptische Romane verfasste. Siehe: Seemann 1999, 12; G. Ebers, Münchner Allgemeine Zeitung, 23.8.1883, in: Hunger 1962, 46 ff. Nr. 24.

*Kleider, welche er [Graf] den griechischen und römischen Leichen abgezogen hat, sind, nachdem man sie gesäubert und dem Geruchssinn nahbar gemacht hier in Wien ausgestellt worden und dort heute noch zu sehen. ...*<sup>45</sup>

Im Anschluss ging die Kollektion auf Wanderschaft und wurde an zahlreichen Orten Europas gezeigt. Sie diente jedoch nicht nur der Präsentation von Antiken im Sinne der Wissenschaft, sondern war zugleich auch eine Verkaufsschau. Zahlreiche Sammlungen erwarben hier ihren Grundstock an spätantiken ägyptischen Fundgattungen. Auch das Museum für Angewandte Kunst in Köln besitzt neun Fragmente aus Grafs Beständen, die es 1908 wohl aus seinem Nachlass erwarb.<sup>46</sup>

Letztlich waren es die kaufmännischen Interessen Grafs, die denen des Wissenschaftlers von Karabacek zuwiderliefen, sodass es 1888 zum Zerwürfnis kam.<sup>47</sup>

### 1.2.2. Frühe Grabungen in Achmim, Antinoopolis, Karâra und El-Hibe

Angeregt durch die Aktivitäten Grafs, fanden in der Folgezeit zahlreiche wissenschaftliche Ausgrabungen statt. Ende der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts folgten internationale archäologische Missionen, deren Ergebnisse in Publikationen vorgelegt wurden.

Emile Guimet (1836–1918), Industrieller und Mäzen aus Lyon, erwarb 1895 aus persönlichem Interesse die Erlaubnis in Antinoopolis, Mittelägypten, graben zu dürfen und begann damit 1896. Als Grabungsleiter wählte er den Ägyptologen Albert Gayet (1856–1916), dessen Interesse sich zunächst auf architektonische Überreste richtete.<sup>48</sup> (Taf. II, Abb. 4) Nachdem er den dortigen Isistempel ausgegraben hatte, wandte er sich den ertragreicheren Gräberfeldern zu. Er förderte Objekte des täglichen Gebrauchs zutage, die er größtenteils zeitlich einordnen konnte. Allerdings blieben die Textilien davon ausgenommen. Alle seine Funde wurden im Musée Guimet in Paris verwahrt und in den Jahren 1900, 1905 und 1909 mit großem Publikumserfolg in verschiedenen Pariser Museen ausgestellt.<sup>49</sup>

Im Jahre 1908 begann der Papyrologe John de Monins Johnson im Auftrage des *Egypt Exploration Fund* in der Oase Fayum zu graben, verlagerte aber seine Tätigkeit in den Jahren 1913–1914 ebenfalls nach Antinoopolis. Sein Interesse richtete sich vor allem auf epigrafische Zeugnisse, besonders auf Papyrus.<sup>50</sup> Die zahlreichen Textilfragmente blieben wissenschaftlich unbeachtet.

Im Auftrage des Deutschen Reiches grub Robert Forrer (1866–1947) in den Nekropolen von Achmim in Mittelägypten. Sein Augenmerk richtete sich auf die

frühchristlichen Funde der Bestattungen und vor allem auf Textilien, seine Beobachtungen veröffentlichte er unter anderem in Reiseberichten.<sup>51</sup>

Unter der Leitung von Hermann Ranke erfolgten in den frühen 1910er Jahren deutsche Grabungen im Auftrag der Kommission der Badischen Universitäten, gearbeitet wurde in Karâra und El-Hibe in Mittelägypten.<sup>52</sup> Ranke vermochte anhand der Grabinventare aufzuzeigen, dass Nekropolen nach christlicher bzw. heidnischer Belegung getrennt waren, da die Grabbeigaben von Christen – seien es Handwerksgeräte, persönliche Beigaben, Amulette oder Schuhe – häufig mit Kreuzen verziert waren. Die 'koptischen' Textilien erachtete er jedoch als wertlos und entsorgte sie zum Teil.<sup>53</sup> Leider sind jedoch die Zusammenhänge der Grabausstattungen Rankes Dokumentationen nicht zu entnehmen.

Die Kontexte der bei den frühen Grabungen Forrers, Rankes und Gayets geborgenen Textilien sind nicht bekannt, auch die genauen Fundorte sind nicht mehr zu ermitteln, häufig ist nur noch die Region bekannt. Die Gewebe sind daher nicht durch ihre Beifunde zu datieren.

Parallel zu den wissenschaftlichen Aktivitäten, deren Erträge nur einen kleinen Teil der Sammlungen ausmachen, fanden immer auch Raubgrabungen statt, deren Funde über den Kunsthandel nach Europa gelangten. Naturgemäß gibt es zu diesen Stücken keine Herkunfts- oder weiterführenden Angaben. Während sich bei wissenschaftlichen Grabungen die Maßstäbe bezüglich der Dokumentation verändert haben, ist es im Kunsthandel nach wie vor üblich, nicht einmal den Herkunftsort zu verzeichnen.

Bereits in den 1880er und 1890er Jahren des 19. Jahrhunderts herrschten unterschiedliche Standpunkte bezüglich der Akquisitionsmethoden, wie es den Reisebriefen Forrers von 1895 zu entnehmen ist.<sup>54</sup> Er kritisiert vor allem die Methoden von Kanonikus Franz Bock und Theodor Graf, indem er ihnen vorwirft, Veröffentlichungen zu Textilien aus Achmim zu verfassen, ohne sich persönlich mit den Verhältnissen vor Ort vertraut gemacht zu haben. Explizit spricht er sich gegen die Praxis aus, Funde aus ihrem Zusammenhang zu reißen, auf Aufzeichnungen zu verzichten, sich auf allgemeine und oberflächliche Angaben von Zwischenhändlern zu stützen und »ungenügende Fundberichte« zu verwenden.

Seit dem frühen 20. Jahrhundert hat sich die Vorgehensweise der wissenschaftlichen Ausgräber geändert. Im Vordergrund steht heute nicht mehr die Materialakquisition, sondern der Versuch, sämtliche Überreste menschlicher Lebensgewohnheiten zu erfassen, um sowohl soziologische Fragestellungen als auch Datierungen erörtern zu können. Als beispielhafte Projekte sei hier auf Grabungen in Berenike, am Mons Claudianus und in Naqlun verwiesen, bei denen auch die Abfallhaufen der Siedlung untersucht werden, um sozialgeschichtliche

<sup>45</sup> G. Ebers, Münchner Allgemeine Zeitung, 23.8.1883, in: Hunger 1962, 46 ff. Nr. 24.

<sup>46</sup> MAK Köln Inv. Nr. D 1055–D 1063.

<sup>47</sup> Gastgeber 1999, 50.

<sup>48</sup> Gayet (exploration) 1901; Gayet (1899) 1901; Gayet (1900) 1901; Gayet (nécropoles) 1902; Gayet (montagne) 1902; Gayet 1903.

<sup>49</sup> Calament-Demerger 1998, 15.

<sup>50</sup> Adorlini 1998, 19 ff.

<sup>51</sup> Forrer 1891; Forrer 1893; Forrer (1895).

<sup>52</sup> Ranke 1926; neu bearbeitet: Nauerth 1996.

<sup>53</sup> »... Auch die Proben koptischer Gewandstücke, die wir als Muster ohne viel Wert aufgehoben haben gefallen Lefebvre so gut, dass er die moitié exacte für Kairo in Anspruch nimmt. Wir nehmen zwei koptische Wickelleichen mit, ...« Tagebucheintrag vom 1.4.1913, 34, in: Nauerth 1996, 192.

<sup>54</sup> Forrer 1895, 11 f.

Aspekte zu dokumentieren und erörtern. Diese Projekte versprechen neue Erkenntnisse, die sich möglicherweise auf die bereits vorhandenen Gewebe ohne Kontext übertragbar lassen.<sup>55</sup>

### 1.2.3. Rekonstruktion der Bestattungssitten nach alten Grabungsberichten

Die sehr allgemein gehaltenen Schilderungen der frühen Grabungsdokumentationen geben dennoch Aufschluss über generelle Merkmale von Fundkontexten in Ägypten. Es kann festgestellt werden, dass 'koptische' Textilien nicht als Reliquienhüllen eingesetzt wurden, weil sie aufgrund ihrer meist verwendeten Materialien Wolle und Leinen, und ihrer recht einfachen Herstellungstechnik, der Wirkerei, als nicht hinreichend kostbar angesehen wurden. Heilige Knochen wurden seit dem 4. Jahrhundert n. Chr. stattdessen in kostbare Seidengewebe eingeschlagen.<sup>56</sup> Stattdessen sind die Gewebe in verfallenen und verschütteten Gebäuden gefunden worden sowie, als besonders kleinteilige und vielfach wieder verwendete Objekte, in Abfallhaufen von Siedlungen.<sup>57</sup> Die meisten stammen jedoch aus Gräbern.

Nur sehr wenige der im späten 19. Jahrhundert gefundenen, spätantiken Mumien sind in ihrem Fundkontext dokumentiert worden oder gar erhalten geblieben. Eine Ausnahme bildet Euphemiāan, die noch heute in der Ägyptischen Sammlung der *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* in Brüssel ausgestellt ist.<sup>58</sup> (Taf. III, Abb. 1) Sie wurde 1899 von Albert Gayet in Antinoopolis gefunden und im Jahre 1901, gemeinsam mit den Mumien des Aurelius Kolluthus und seiner Frau Tisoia, an die Brüsseler Museen verkauft.<sup>59</sup> Die Verstorbene trägt zwei

<sup>55</sup> Berenike: Sidebotham/Wendrich 1996; Wild/Wild 1996; Mons Claudianus: Bender Jørgensen/Mannering 2001, 1 ff.; Naqlun: Czaja-Szewczak 2002, 177 ff.

<sup>56</sup> Sarkophag des St. Paulinus († 358 n. Chr.), Trier: Muthesius 1995, 77; von Wilckens 1992, 10; Stauffer 1991.

<sup>57</sup> Zahlreiche Fragmente wurden in der Siedlung Karanis im Fayum gefunden. (Wilson 1938). In den Ruinen von El-Eshmun ein fand sich der 'Artemisbehang', heute in der Abegg-Stiftung in Riggisberg. (H. 1,94 m, B. 6 m; zuletzt: Schrenk 2004, 82 ff. Nr. 19). Die Abfallhaufen von Berenike am Roten Meer, enthielten neben Geweberesten auch zahlreiche andere organische Funde. Siehe: Sidebotham/Wendrich 1996, Anm. 61.

<sup>58</sup> Die Mumie stammt aus Antinoopolis und befindet sich heute in den *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* in Brüssel (Inv. Nr. E. 1045). Ihr Name stand auf dem äußeren Grabtuch geschrieben; ihre Bestattung wird ins 4. Jh. n. Chr. datiert. (Lafontaine-Dosogne 1988, Taf. B.) Sie trug rote Lederpantoffeln mit goldener Aufschrift und es fanden sich Kordeln mit Siegelabdrücken die heute nicht ausgestellt sind. Siehe dazu: Gayet (nécropoles) 1902, 25 ff. bes. 31 ff. Taf. 3.

<sup>59</sup> Vgl. vier spätantike Mumien, die 1901 von Gayet in Antinoopolis gefunden wurden und die im Musée Guimet ausgestellt waren, sind in den Wintermonaten der Jahre 1940 bis 1943 untersucht worden. Von besonderem Interesse ist Thaïs, da sie mit drei kurzen Unter- und zwei Übertuniken bekleidet war. Dazu trug sie eine Kapuze mit wollener, flauschiger Einfassung, auf dem Haar einen Leinenschal mit Fransen und wollener

Tuniken, eine Haube und eine Kapuze. Hinterkopf und Schultern sind von einem Tuch eingehüllt, Kopf und Füße ruhen je auf einem Kissen.<sup>60</sup> Weiterhin sind eine Öllampe, zwei Glasfläschchen und Spinnwerkzeug ausgestellt.

Ein Teil der textilen Beigaben der Euphemiāan und des Aurelius Kolluthus wurde in die Abteilung *Industries d'Art, Section Tissus et Broderies* gegeben und erst im Jahre 1987, im Zuge einer Ausstellung in Louvain-la-Neuve, neu zusammengestellt.<sup>61</sup> Die Zusammenschau erweckt den Eindruck eines originären und geschlossenen Komplexes. Doch sollten die einzelnen Gegenstände nicht unbedingt zu stilistischen Datierungen herangezogen werden, da sie nicht mit Sicherheit aus dem Grab der Euphemiāan zugewiesen werden können, denn laut Marguerite Rassart-Debergh ist der ursprüngliche Zusammenhang der Fundstücke nicht gesichert.<sup>62</sup> Die Tuniken jedoch, die die Mumie trägt, sind fest mit dem Körper verbacken und daher als zugehörig anzusehen, während die anderen Gewebe nicht unbedingt aus ihrem Kontext stammen müssen.

Die Unstimmigkeiten in der Datierung lassen sich bereits Gayets Verkaufskatalog entnehmen, der die Mumie ins 2.–3. Jahrhundert n. Chr. datiert.<sup>63</sup> Eine bei ihr gefundene Münze Konstantins widerspricht dieser zeitlichen Einordnung des Ensembles und verweist in die Zeit ab der Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. Die Textilien an sich werden wiederum in die Zeit vom 4.–6. Jahrhundert n. Chr. datiert.

Auch die eher allgemeinen Darstellungen der Grabungsdokumentationen vermitteln eine Vorstellung von den spätantiken Grablegen in verschiedenen Regionen Ägyptens. Besonders eindringlich sind die Beschreibungen von Achmim durch Robert Forrer, die neben Vermerken zur Ausstattung der Leichname auch drastische Beschreibungen von den verwüsteten Gräberfeldern enthalten. »... Überall, soweit das Auge reicht, erkennt man am Berge schwarze Löcher, wo Gräber geöffnet worden sind – und andere schwarze Punkte erweisen sich beim Näherkommen als Menschenleiber, – als geöffnete, ihrer Binden und Gewänder entledigte Mumien, die achtlos hier liegen geblieben sind und langsam, überaus langsam nur zerfallen. Die Sonne brennt auf ihre durch Mumisierung und Alter schwarz gewordene Haut, ... . So liegen sie da, die einst so pietätvoll Begrabenen ... . Und das Bild, das ich Ihnen hier male, wird noch grausiger, wenn wir das Plateau des Gräberberges erreicht haben. Überall geöffnete Gräber, stundenweit das ganze Feld durchwühlt; hier ein in der Sonne bleichender Schädel, dort ein abgerissenes Bein, überall neben geöffneten Gräbern Leichname. Und wo man diese wieder ins Grab – nicht gelegt, sondern geworfen hat, da sehen wir bald in

Wirkerei, einen weiteren Schal und Pantoffeln. Wie diese Dame war auch die 'Dame Byzantine' mit zwei Übertuniken und zwei Untergewändern bekleidet, dazu trug sie Sandalen. Siehe: Guentch-Ogloueff 1997, 68 ff.; vgl.: Gayet (Thaïs) 1902; Lafontaine-Dosogne 1988, Anm. 78, 9 ff.; Kat. Colmar 1997, Anm. 82, 46 f.

<sup>60</sup> Vgl.: Kat. Köln 2005, 18 f. Nr. 1.

<sup>61</sup> Errera 1916, 16 Nr. 43 (2.–3. Jh. n. Chr.); 39 Nr. 88 (4.–6. Jh. n. Chr.); 56 ff. Nr. 127–130 (4.–6. Jh. n. Chr.).

<sup>62</sup> Kat. Colmar 1997, Anm. 74, bes. Anm. 185.

<sup>63</sup> Lafontaine-Dosogne 1978, 71 f.

einem Grabe den Toten senkrecht aus demselben hervorzuliegen, im andern Grabe die eingetrockneten Beine gen Himmel streckend. ... Aber zu Gedanken über modernes Barbarentum ist hier keine Zeit, das archäologische Interesse tritt sofort in den Vordergrund, ...«<sup>64</sup>

Das Zitat erweckt den Eindruck, dass die pietätlosen Zustände vor allem durch neuzeitliche Raubgrabungen verursacht wurden. Eine solche 'Goldgräberstimmung' kann Forrer sogar bei seinen ägyptischen Mitarbeitern beobachten und schildert, dass es bei der Auffindung einer Mumie schwierig war, die Arbeiter davon abzuhalten, den Toten zu durchsuchen und auf »... seinen Reichtum zu prüfen ...«.<sup>65</sup>

Forrer widmet sich in seinen Beschreibungen intensiv der Herrichtung der Verstorbenen.<sup>66</sup> Er stellt Unterschiede in der Qualität der Mumifizierung fest und betont, dass sich an den Mumien der einstige irdische Wohlstand ablesen lässt. Reiche Verstorbene seien dick und schwer, Ärmere schwächlich und leicht. Der Grund liege in der Ausstattung, zu der bei wohlhabenden Verstorbenen ein stabilisierendes Holzbrett gehört, auf das der Tote gebunden wurde. »Arme Teufel« seien dagegen nicht mit Brettern ausgestattet worden und nur mit wenigen Binden und Textilien versehen, die noch dazu selten verziert sind. Eine der Mumien schildert Forrer ausführlich und ordnet sie wegen der Ausstattung mit einem Brett und einer großen Anzahl an Geweben einem wohlhabenden Toten zu.<sup>67</sup> Die äußere Hülle beschreibt er als Decke, in die der Tote eingeschlagen und die mit quer laufenden, eingewirkten Purpurstreifen verziert war. Darunter befanden sich eine Lage aus Binden, zwei Hüllen aus Leinwand, »sieben Hüllen aus leichtem Emballage«, eine achte mit Fransen, gefolgt von zwei weiteren Bindenlagen, einem senkrechten Streifen eines unbenennbaren Belages sowie zerknüllte Leinwandfetzen, die Kopf und Schultern zu einer rechteckigen Form auspolsterten. Der Körper selbst war in ein Manteltuch mit blauen Clavi und verschränkten Quadraten eingewickelt und mit weiteren Stofflagen und Weihrauchklumpen versehen. Die eingefallene Bauchhöhle enthielt zudem fünfzehn Textilstoffe. Derart ausgestattet wurde der Leichnam in eine in den Sand getiefte Grube gelegt.

Andere Sitten beschreibt Ranke für Karâra.<sup>68</sup> Hier wurden Gruben von in der Regel 0,5–1 m Tiefe, selten auch 2 m, in den anstehenden Kalkstein geschlagen, die eine wechselnde Breite aufweisen. Sie enthielten häufig mehrere Verstorbene, zum Teil ganze Familien, deren Körper durchweg nicht mumifiziert waren. Sie wiesen mit den Füßen nach Osten und den Köpfen nach Westen. Zur Stabilisierung waren sie auf Palmrippen gelegt. Als ungewöhnlich und einzigartig schildert Ranke die Sitte, den Kopf durch ein spitzes Giebedach aus weiteren Palmrippen und Brettern zu schützen.

Rankes Grabung im Jahr 1914 erbrachte lediglich zwei datierbare Funde: eine Münze des Anastasius I. († 518 n.

Chr.), die als Amulett getragen wurde, und das Fragment einer Schreibröhre mit einem arabischen Namenszug, weshalb dieses Objekt in arabische Zeit (nach 641 n. Chr.) zu datieren ist.

Nördlich von Karâra ließen sich in einer Tiefe von 3 m unterirdische Grabkammern finden, die aus quadratischen Räumen mit Unterteilungen aus Ziegelmauern bestanden. Darin waren hölzerne Särgen aufgestellt, die ebenfalls den giebelförmigen Kopfschutz aufwiesen. Zu diesen Särgen zählt auch der polychrom bemalte Pfauensarkophag, der sich heute in der ägyptischen Sammlung der Universität Heidelberg befindet.<sup>69</sup> Die Mumien schildert Ranke als generell spärlich bekleidet. Er charakterisiert die Kleidung als sackartige Hemdkleider, die über die Knie reichen, dreiviertellange Ärmel besitzen und am Hals von einer Schnur eingefasst sind. Zusätzlich wurden die Toten in meist unverzierte Leinentücher eingeschlagen. In einem Fall wurde ein 6–8 cm dickes Kissen bzw. eine Matratze gefunden.<sup>70</sup> Als Beigaben dienten bei den einfachen Bestattungen eine große Fülle von Schmuckstücken wie Ketten, Ringe jeglicher Art, Haarnadeln, aber auch Spindeln, Wollkämmen, Schreibutensilien und Werkzeuge wie Hammer.<sup>71</sup>

Eine Reihe weiterer Bestattungskontexte ist von Gudrun Fischhaber zusammengestellt worden.<sup>72</sup> Darunter befindet sich auch die Nekropole des Jeremiasklosters in Sakkara, in der die Toten in einer flachen Grube, mit dem Kopf nach Westen beigesetzt wurden.<sup>73</sup> Die Körper waren mit ein bis zwei Hemden bekleidet, lagen auf Matten und Palmwedeln, waren in grobe Gewebe eingeschlagen und Grabbüschel unterfütterten Kopf und Füße.<sup>74</sup> Drei Gräberfelder des Fayum vermitteln den Eindruck, dass der Kopf zunächst gen Osten ausgerichtet war, Ende des 1. bis Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. fand ein Wechsel statt und seitdem wies der Kopf nach Westen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die 'koptischen' Bestattungen in Ägypten nicht in einheitlicher Weise durchgeführt wurden. Allen scheint jedoch gemeinsam zu sein, dass auf eine Ausrichtung des Körpers in Ost-West-Richtung Wert gelegt wurde und dass sie stets mit reichen textilen Beigaben ausgestattet waren. Wenn der Körper auch nicht immer bekleidet war, so war er zumindest in ein Manteltuch und weitere Stoffbahnen eingeschlagen. Meist aber wurden die Verstorbenen in ihrer getragenen Kleidung beigesetzt, häufig trugen sie mehrere Gewänder übereinander. So wird von einer Kindermumie in Sakkara berichtet, dass sie mit zehn Tuniken bekleidet war, wobei dies sicher nicht einer alltäglichen Ausstattung entspricht, sondern eine für die Bestattung spezifische Herrichtung darstellt.<sup>75</sup>

<sup>69</sup> Er enthält eine männliche Leiche in leinener Tunika mit Clavi und einem Tuch mit Fransen. Zuletzt abgebildet: Kat. Paris 2000, 124 f. Nr. 100.

<sup>70</sup> 120 × 90 cm breit.

<sup>71</sup> Perlen aus Karneol, Schneckenhäuser, Glas Harz, Knochen, Bronze, selten Silber.

<sup>72</sup> Fischhaber 1979.

<sup>73</sup> Das Kloster war in der Zeit vom 5.–9. Jh. n. Chr. bewohnt.

<sup>74</sup> Fischhaber 1979, 34 f.

<sup>75</sup> Schmitz 1967, 1 ff. bes. 13. – Diese Sitte lässt sich nicht nur an ägyptischen Toten belegen. Im Neuen Testament wird es als Zeichen der Demut ausgelegt nur eine Tunika zu tragen. (Markus

<sup>64</sup> Forrer 1895, 31 f.

<sup>65</sup> Forrer 1895, 41 f.

<sup>66</sup> Forrer 1895, 43 ff.

<sup>67</sup> Forrer 1895, 45 ff. (Mumie Nr. 2).

<sup>68</sup> Ranke 1926, 2 ff.

Jüngste Untersuchungen an den Bestattungen von Naqlun im Fayum haben ergeben, dass Tuniken auch als zusätzliche Grabbeigaben Verwendung fanden und nicht immer dem Toten angezogen wurden.<sup>76</sup> Zwei benachbarte Gräber enthielten als Grabbeigabe je eine gefaltete Wolltunika. Die eine war neben der Brust platziert, die andere auf Kopfhöhe niedergelegt.

Hinsichtlich der Gewänder bleibt zu fragen, ob es sich hierbei um getragene Kleidung, das heißt 'Alltagskleidung', handelt oder ob sie speziell für die Bestattung hergestellt worden ist. Da zahlreiche Fragmente und Gewänder antike Reparaturen aufweisen – wie zum Beispiel drei Fragmente und eine wollene Tunika in der Sammlung des DTM Krefeld – ist davon auszugehen, dass es sich um getragene Kleidung handelt.<sup>77</sup> (Taf. 5, Abb. 1–4) Die Textilien weisen zudem Nutzungsspuren auf. Das Garn ist auf der Schauseite häufig stärker beansprucht als auf der Unterseite. Es ist ausgedünnt und durch mechanische Abnutzung bei langer Tragedauer abgeschabt.<sup>78</sup> Bei den Grabfunden ist somit von getragener Kleidung auszugehen, bei der es sich wohl um das Beste handelt, was der Verstorbene besessen hat. Möglicherweise waren es Festtagskleider, wofür die in den meisten Fällen helle Grundfarbe der Gewänder spricht, die bei der Arbeit schnell verschmutzt wäre.<sup>79</sup> Dass es sich auch nicht um speziell für die Bestattung hergestellte Gewänder handelt, belegt der kostbare gewirkte Dekor, der durch einfachere und kostengünstigere Malereien hätte ersetzt werden können. Bemalte Gewänder finden sich jedoch ausgesprochen selten, in Nordrhein-Westfalen liegen lediglich zwei solche Fragmente vor.<sup>80</sup>

---

6,9; Matthäus 10,10; Lukas 9,3) Von Augustus heißt es bei Sueton, dass er im Winter bis zu vier Tuniken getragen hat. (Sueton, Augustus 82) Diesen Eindruck vermittelt auch seine bronzene Reiterstatue, die ihn in einer kurzärmeligen Tunika zeigt, die am rechten Ärmel Stofflagen von etwa vier Gewändern erkennen lässt. (Siehe: Touloupa 1988, 311 f. Nr. 149 Abb. Frontispiz.) Weiterhin geben Mumienporträts sowohl bei Männer- als auch bei Frauendarstellungen an den Halsabschnitten Untergewänder an, die gelegentlich mit Clavi verziert sind. (Bsp.: Doxiadis 1995, 8 Abb. 7; 18 Abb. 9. 10; 19, Abb. 11. 12; 30 f. Abb. 28. 29; 80 Abb. 73; 83 Abb. 21; 113 Abb. 85)

<sup>76</sup> Czaja-Szewczak 2002, 177 ff.

<sup>77</sup> Siehe dazu Kapitel 1.4.9.; vgl. zur Krefelder Tunika: Kat. Essen 1963, 198.

<sup>78</sup> Beispiele für eine lange Nutzungsdauer bieten in einem Stück gefertigte Kindertuniken, zu denen die Krefelder Tunika mit der Inv. Nr. 12170 (Kat. Krefeld 2003, 63 Nr. 113) gehört. Sie weist im Brustbereich einen waagerechten Saum auf, der es trotz Wachstums möglich machte, die Tunika über längere Zeiträume zu tragen. (Vgl. auch Kindertunika: Kat. Köln 2005, 30 ff. Nr. 5.) – Papyrus, P. Oxy. IV 725 (182 n. Chr.), enthält die Vertragsbedingungen, die ein Weber mit seinem Lehrling vereinbart hat. Die Ausbildung sollte fünf Jahre dauern und ab dem dritten Lehrjahr mit sich steigendem Lohn bezahlt werden: Im dritten Jahr erhält der Lehrling 12 Drachmen monatlich, im vierten 16 und im fünften 24. Zusätzlich wurde ihm zum Antritt der Ausbildung ein Chiton im Wert von 16 Drachmen übergeben. Im zweiten Jahr erhält einen für 20 Drachmen, im dritten einen für 24 Drachmen, im vierten 28 und im fünften Jahr 32 Drachmen. (Hengstl 1978, 249 ff. Nr. 102.)

<sup>79</sup> Vgl.: Fischhaber 1997, 36; Wilson 1938, 67.

<sup>80</sup> Im DTM Krefeld befindet sich unter der Inv. Nr. 12552 (Kat. Krefeld 2003, 106 Nr. 220) ein Fragment aus weißem Leinen. Es

Bei den Bestattungen dienten großformatige Textilien wie Teppiche und Vorhangstoffe dem Einschlagen des Körpers, Kissen wurden unter Kopf und Füße gelegt.<sup>81</sup>

#### 1.2.4. Datierungssysteme und Stand der Forschung

Die etwa 120 Jahre andauernde Forschungsgeschichte der 'koptischen' Textilien lässt vor allem drei Tendenzen erkennen. Der eine Ansatz wird von den Ausgräbern des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts vertreten, der zweite von Kunsthistorikern der 1950er und 1960er Jahre und der dritte besteht aus einem unausgesprochenen Einverständnis, das sich in den 1990er Jahren einstellt.

Frühe Ansätze deuten die kulturellen Erzeugnisse Ägyptens und ihren Dekor als Fortsetzung der römischen Kunst, die später byzantinische und arabische Einflüsse aufgreifen.<sup>82</sup> Zwar wird versucht das Material zeitlich und stilistisch zu gruppieren, die Veränderungen werden aber als fließende Vorgänge begriffen, die ohne radikale Umbrüche Bildmotive und Gestaltungskonzepte in antiker Tradition fortführen. Unter den Datierungsvorschlägen finden sich solche, die bereits in die spätere Kaiserzeit weisen. Als ein Vertreter dieser frühen Tendenz ist Robert Forrer anzuführen, der in seinen Reisebriefen versucht hat, seine Beobachtungen so detailliert als möglich niederzulegen. Dabei unterteilt er das textile Material in drei Gruppen bzw. Epochen<sup>83</sup>: 1. älteste Stoffe; 2. römische und 3. byzantinische Gewebe. Diesen Ansatz führte er 1891 erneut aus und fügte 1895 zwei Untergruppen hinzu, nachdem er Achmim bereist und dort gegraben hatte.<sup>84</sup> In den beiden älteren Phasen beobachtet er zunächst schlichte, monochrome und schmale Purpurstreifen, auf die in der zweiten Phase Streifen

---

ist mit brauner und schwärzlicher, zum Teil ausgelaufener Farbe bemalt und beschriftet. Das zweite Fragment befindet sich im Kunstmuseum Düsseldorf, trägt heute die Inv. Nr. 193471 und ist bislang unpubliziert. Es besteht aus einem aufgenähten Gewebestreifen, der den Halssaum flankiert und einem aufgenähten Clavus. Nur in wenigen Fällen lässt sich antiker Zeugdruck nachweisen. In Achmim-Panopolis fand Forrer mehrere Druckmodel und bedruckte Textilreste, darunter eine ins 4. Jh. n. Chr. zu datierende Tunika eines Kindes. Bei der blauen Grundfärbung ist ein weißes Rautenmuster mit eingeschriebenen Rosetten ausgespart worden. Vermutlich ist der Dekor in Reservetechnik hergestellt. Das geschneiderte Gewand ist mit Leinengewebe gefüttert. (Forrer 1895, 56; ohne Autor, Uralter Zeugdruck II, Bayer Farben Revue. Mitteilungen des Verkaufs Farben für die Farbstoffe verarbeitende Industrie 2, 1962, 26 ff.; Vogelsang-Eastwood 1995, 89 f. Abb. 151.)

<sup>81</sup> Hierzu liefert Epiphanius von Salamis († Ende 4. Jh. n. Chr.) einen schriftlichen Beleg. Seine Schilderungen gegen den Gebrauch von Bildern in christlichem Zusammenhang beziehen sich auf Syrien, Palästina und Ägypten. Hinsichtlich bildgeschmückter Vorhänge fordert er explizit, dass sie zur Bestattung armer Mitmenschen verwendet werden sollen.

Epiphanius von Salamis, Flugschrift gegen Bilder (Holl 1916, 841 ff. bes. 843; Luedtke 1874, 17 ff.).

<sup>82</sup> Gerspach 1890; Riegl 1889; siehe auch: Borkopp 1989, 16 ff.

<sup>83</sup> Forrer 1889; Forrer 1895, 49 ff.

<sup>84</sup> Forrer 1891, 19 ff.

beliebt sind, die aber zusätzlich mit einem sehr feinen Dekor in 'Fliegender Nadel' verziert werden. Dem folgen römische Motive, klassische Darstellungen des dionysischen Umfeldes, Jagdszenen, Tiere und Tierkämpfe schmücken in dunkler Zeichnung einen weißen Grund. Nur selten sind polychrome Details eingearbeitet. Forrer bringt diese mit Reliefs, Skulpturen und anderen Erzeugnissen der römischen Kaiserzeit in Verbindung und datiert diese Gruppe in die ersten Jahrhunderte nach Christus, das heißt noch in römische Zeit. Seines Erachtens werden diese Dekore im 4. Jahrhundert von farbig gestaltetem Schmuck der zweiten Phase abgelöst.

Er bezeichnet sie als 'Übergangsperiode zum byzantinischen Stil'. Charakteristisch sind hierbei die Versteifung der noch immer klassischen Bilder und ihre Verrohung in der Form. Er unterscheidet zwei Phasen, in denen zunächst stark vereinfachte Rankenmotive wiedergegeben werden, die noch immer als dunkle Zeichnung in weißem Grund ausgeführt sind. In dieser Phase treten Farben hinzu und es schleichen sich vereinzelt christliche Symbole ein. Forrer bringt das mit dem im Orient erlassenen Edikt des Galerius Maximianus (311 n. Chr.) in Verbindung, durch das Christen ihre Duldung erfuhren.

Forrers dritte, 'byzantinische' Periode, charakterisiert er als besonders farbenfroh und plump in der Linienführung. Grobe Konturlinien werden üblich, zunehmend treten christliche Symbole und nimbierter Figuren aus biblischem Kontext auf. Diese Phase beginnt nach Forrer im 5. und endet im 8. Jahrhundert n. Chr. Es folgt die Vermischung mit arabischen Elementen und schließlich ein Aufgehen darin, bei dem seines Erachtens christliche Ornamente verschwinden. Einwände zu einer möglichen Parallelität von Mustern verschiedener Phasen weist er aufgrund seiner Beobachtungen in Achmim zurück.

Hermann Ranke kann auf der Basis seiner Grabungen der Jahre 1913–1914 für El Hibe feststellen, dass vor dem 4. Jahrhundert n. Chr. keine gemusterten Stoffe vorkommen.<sup>85</sup> In Karâra treten sie jedoch gehäuft auch früher auf, was er mit einem Wandel der Bestattungssitten in der Zeit vom 3. zum 4. Jahrhundert n. Chr. erklärt. Seines Erachtens sind die gewirkten Textilien allgemein in den Zeitraum vom 4. bis 7. Jahrhundert n. Chr. zu datieren, er entwickelt jedoch keine detaillierten Einordnungskriterien, die sich speziell auf die Textilfunde beziehen.<sup>86</sup>

In dieser Tradition befindet sich auch Alfred F. Kendrick, der 1920 den ersten Teil des Bestandskatalogs des Londoner Victoria & Albert Museums (VA) publizierte.<sup>87</sup> Der Katalog stellt ein bedeutendes Kompendium von insgesamt 856 'koptischen' Textilien dar, an denen erstmals eine Klassifizierung des textilen Materials auf breiter Basis vorgenommen wurde. Die Veröffentlichung, die in drei Bänden erfolgte, entspricht der von Kendrick vorausgesetzten Dreiphaseneinteilung des Zeitraumes. Die erste Phase betitelt er mit 'Graeco-

Roman Period' und setzt die Objekte, wie Forrer, in Bezug zur griechisch-römischen Kunst.<sup>88</sup> Er schreibt die kulturellen Einflüsse griechischen Händlern und römischen Militärs zu und datiert sie ins 3.–5. Jahrhundert n. Chr. Die zweite Phase begreift er als Übergangsphase mit ersten christlichen Elementen und die letzte Phase definiert er als ausgereiften 'koptischen Stil' und datiert sie in arabische Zeit. Wie Forrer bemüht sich auch Kendrick um eine möglichst einfache Unterteilung des Materials. Im Wesentlichen entspricht seine Einteilung der Gruppierung Forrers, in der zeitlichen Einordnung weichen sie jedoch voneinander ab. Kendrick tendiert dazu die Phasen später beginnen zu lassen und geht davon aus, dass die Textilien ab dem 3. Jahrhundert n. Chr. zu datieren sind.

1954 entstand die Idee zu einer umfassenden Ausstellung zur koptischen Kunst, die 1963 in Essen eröffnet wurde und zu der ein Symposium stattfand. Ein umfangreicher Katalog und ein Symposionsband erschienen in diesem Zusammenhang. An der Planung war auch Pierre du Bourguet beteiligt, für den möglicherweise das Essener Projekt den Ausschlag zur Bearbeitung der Museumsbestände des Louvre gab.<sup>89</sup> Er verfasste einen 1.440 Objekte enthaltenden Katalog, der das zweite, in seinem Umfang unerreichte Kompendium darstellt. Umstritten ist allerdings die von du Bourguet gewählte Datierung der Objekte. Er ordnet das Material nach Jahrhunderten, beginnend mit dem 3.–4. Jahrhundert n. Chr. und endet im 12. Jahrhundert, liefert jedoch keine Erläuterung zu seiner zeitlichen Einordnung, zumal er stilistisch nahezu identische Stücke in verschiedene Jahrhunderte datiert.<sup>90</sup> Grundsätzlich ist zu beobachten, dass er die 'koptischen' Textilien näher ans Mittelalter als an die Antike heranrückt und so setzen seine Datierungen oftmals um bis zu fünfhundert Jahre später an, als die anderer.<sup>91</sup> Doch erweist sich du Bourguet zugleich auch als besonders fortschrittlich, denn er ließ als erster <sup>14</sup>C-Analysen von 'koptischen' Textilien anfertigen.<sup>92</sup>

Zeitgleich mit du Bourguet entwickelte Gerhard Egger einen anderen Datierungsansatz.<sup>93</sup> Er sortierte die Textilien nach Motiven und Stilen und löste sich fast vollständig von der zeitlichen Komponente, da die Zuordnungskriterien ihm zu vage erschienen.

In den Vorjahren zu der großen Essener Ausstellung fanden zahlreiche kleinere Präsentationen statt, zu denen auch die des Museums Schloss Rheydt im Jahre 1955 gehört.<sup>94</sup> Begleitend wurden Publikationen zu den Sammlungsbeständen veröffentlicht, wie auch im Falle des Städtischen Museums Mönchengladbach und des Deutschen Textilmuseums in Krefeld.<sup>95</sup> Offenbar weckte die Essener Ausstellung ein allgemeines Interesse an den

<sup>85</sup> Ranke 1926, 41. – Der Ort wurde seit Ende des 3. Jhs. n. Chr. nicht mehr bewohnt.

<sup>86</sup> Ranke 1926, 35.

<sup>87</sup> Kendrick 1920; Kendrick 1921; Kendrick 1922.

<sup>88</sup> Kendrick 1920, 25 f.

<sup>89</sup> du Bourguet 1964, 19.

<sup>90</sup> Bsp: du Bourguet 1964, 147 D 73. 299 F 143. 300 F 148. 301 F 149. (7.–9. Jh. n. Chr.); 115 f. C 76 & C 78; 178 f. D 154–D 157 (6.–7. Jh. n. Chr.).

<sup>91</sup> De Moor/Verheckens van Lammens/van Strydonck 2004, 1425 ff.

<sup>92</sup> du Bourguet 1957, 57 ff.; du Bourguet 1958, 53 ff.; siehe dazu Kapitel 3.3.

<sup>93</sup> Egger 1963, 240 ff.

<sup>94</sup> Jansen 1955.

<sup>95</sup> Kat. Mönchengladbach 1959; Kat. Krefeld 1961.

ägyptischen Objekten, was sich auch an den Erwerbsdaten öffentlicher Sammlungen erkennen lässt. Größere Mengen ägyptischer Textilien scheinen verfügbar gewesen zu sein und haben in dieser Zeit ihren Besitzer gewechselt. So erwarb auch das DTM Krefeld im Jahre 1961 ein größeres Konvolut.<sup>96</sup>

In den 1970er und 1980er Jahren erschienen vermehrt Publikationen zu einzelnen Sammlungen. Unter den Autoren treten vor allem Dorothee Renner-Volbach und Claudia Nauerth hervor.<sup>97</sup> Durch ihre Arbeiten sind flächendeckend besonders Kollektionen des deutschsprachigen Raumes zugänglich gemacht worden. Zumeist haben auch ihre Publikationen die Form von Katalogen, die wenige Erläuterungen zu den angewendeten Datierungen enthalten. Ausgenommen ist hiervon der Katalog über die Sammlung der Vatikanischen Museen von Renner-Volbach zu nennen, in dem der Datierung ein eigenes Kapitel gewidmet ist.<sup>98</sup> Dabei belegt Renner-Volbach, dass ornamentale Purpurwirkereien bereits in der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. vorkommen und in einer Tradition stehen, die laut Volbach im 2. Jahrhundert n. Chr. auftritt und möglicherweise bereits im 1. Jahrhundert n. Chr. bestand.

Ein besonderes Interesse ist in den 1990er Jahren zu verzeichnen, das sich vermehrt in Ausstellungen äußert. Eine solche Präsentation fand im Jahre 1991 in Genf statt, eine weitere im Jahre 1993 in Zottegem.<sup>99</sup> Im Jahre 1996 wurde eine große Wanderausstellung zur koptischen Kunst in Hamm, Berlin und München gezeigt; eine weitere fand 1997 zu Ehren Emile Guimets in Colmar statt, dessen Tätigkeiten in Ägypten sich zum 100. Mal jähren.<sup>100</sup> Es folgte 1998 eine große Ausstellung zur Erinnerung an die Grabungen in Antinoopolis in Florenz und 2000 eine weitere mit christlichem Schwerpunkt in Paris.<sup>101</sup> Zudem erfuhren 1996 Rankes Funde eine erneute Bearbeitung durch Claudia Nauerth.<sup>102</sup>

Als Anlässe dienten hundertjährige Jubiläen der frühen Grabungsaktivitäten und die 2000fache Jährgang der Geburt Christi. So hebt die Pariser Ausstellung den frühchristlichen Aspekt der koptischen Kunst besonders hervor. Zugleich lässt sich auch ein erneut aufkeimendes Interesse an der römischen Kultur Ägyptens verzeichnen.<sup>103</sup> Neuerdings sind zahlreiche Magister- und Doktorarbeiten in der Koptologie, Vergleichenden Kulturwissenschaft und der Klassischen Archäologie verfasst sowie zahlreiche Sammlungsbestände bearbeitet worden.<sup>104</sup> Die Publikation von Fluck/Linscheid/Merz, aus

dem Jahr 2000, erfasst den großen Komplex des Berliner Museums für Spätantike und Byzantinische Kunst.<sup>105</sup> Weitere Veröffentlichungen zu dieser Sammlung sind in Vorbereitung. Die Autorinnen äußern sich verhalten zum Thema Datierung, was der neuen Tendenz in der Forschung des späten 20. Jahrhunderts entspricht. Aktuell scheint es üblich, sich von Datierungsansätzen zu lösen, da in der Tat nur sehr wenige fest datierte Textilien vorliegen.<sup>106</sup> Das führt zu konträren Tendenzen, die von zwei im Jahr 2004 erschienenen Veröffentlichungen verkörpert werden. Während Karl-Heinz Brune keinerlei Datierung vornimmt, kommt es bei Sabine Schrenk vermehrt zum Einsatz der naturwissenschaftlichen <sup>14</sup>C-Analyse, einer Datierungsmethode der zunehmend Aufmerksamkeit geschenkt wird.<sup>107</sup> Diese Methode lässt zwar ebenfalls weite Margen und Interpretationsspielräume zu, kann aber dennoch eine stilistische Einordnung bestätigen.

Resultierend aus den variierenden Ansätzen scheint es unerlässlich, die Datierungsmöglichkeiten erneut zu diskutieren, zumal weiterführende Fragestellungen nur in Korrelation mit einer zeitlichen Komponente erörtert werden können. Zwar können trotz der angewendeten Annäherungen keine exakten Daten für das einzelne Objekt bestimmt werden, aber das Auftreten von Dekorformen und die Genese der Bilder innerhalb von Gruppen kann in einer relativen Chronologie nachempfunden werden. Im Folgenden werden sowohl stilistische als auch textiltechnische Aspekte betrachtet und mit <sup>14</sup>C-Ergebnissen kombiniert, woraus sich ein grobes Raster ergibt, in das die einzelnen Objekte eingefügt werden können. Dabei zeigt sich, dass gewirkte Schmuckelemente auf Kleidung bereits im frühen 3. Jahrhundert n. Chr. auftreten.

<sup>96</sup> Siehe dazu Kapitel 1.3.1.5.

<sup>97</sup> Bsp.: Kat. Würzburg 1974; Kat. Trier 1989.

<sup>98</sup> Kat. Vatikan 1982, 21 ff. bes. 22; siehe dazu Kapitel 3.1.; 3.2.2.3.

<sup>99</sup> Martiniani-Reber 1991; Kat. Zottegem 1993.

<sup>100</sup> Kat. Hamm 1996; Kat. Colmar 1997.

<sup>101</sup> Kat. Florenz 1998; Kat. Paris 2000.

<sup>102</sup> Nauerth 1996.

<sup>103</sup> Kat. Frankfurt 1999; Kat. Tongeren 1999.

<sup>104</sup> Siehe dazu Kapitel 1.3. – Die koptischen Objekte der Abegg-Stiftung in Riggisberg wurden erstmals von Annemarie Stauffer vorgelegt. Stauffer verwendet ein Datierungssystem mit drei Phasen, beginnend mit der spätantiken Phase, gefolgt von einem Übergang und der nacharabischen Zeit. Die erste Phase, setzt sie in der 1. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. an. Siehe: Stauffer 1992.

<sup>105</sup> Fluck/Linscheid/Merz 2000.

<sup>106</sup> Fluck/Linscheid/Merz 2000, 31 ff.

<sup>107</sup> Brune 1999, 109; Brune 2004; Schrenk 2004; siehe dazu auch Kapitel 3.3.

### 1.3. Bestandsaufnahme in öffentlichen Sammlungen Nordrhein-Westfalens

Da bislang die Materialmengen `koptischer` Textilien nur geschätzt werden können, war es unter anderem das Ziel der vorliegenden Arbeit, die in einer Region vorhandenen Bestände systematisch zu erfassen. Nordrhein-Westfalen bietet sich hierfür besonders an, da sich gerade in dieser Region berühmte Sammlerpersönlichkeiten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts aufhielten. Häufig vermachten und verkauften sie ihre Bestände den hiesigen öffentlichen Sammlungen. Wie im Folgenden zu gezeigt wird, gaben sehr unterschiedliche Motivationen den Ausschlag für spätantik-ägyptische Textilien zu sammeln. Zu diesen zählen religiöse, kunsthandwerkliche, farbtechnische, archäologische und ägyptologische Interessen.

Zunächst galt es jedoch, die Sammlungen aufzuspüren, die diese Gattung verwahren. Dabei wurde versucht, möglichst vollständig und umfassend die `koptischen` Textilien in den öffentlichen Sammlungen dieses Bundeslandes zu erfassen. Die Arbeit kann jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da nicht auszuschließen ist, dass weitere Stücke unerkant in den Magazinen lagern, zudem konnten private Sammlungen nicht berücksichtigt werden. Insgesamt beläuft sich die ermittelte Anzahl der Objekte auf etwa 2.000, von denen hier erstmals knapp 1.000 Objekte vorgelegt werden.<sup>108</sup> Es handelt sich um bislang unveröffentlichte Bestände, die als Materialbasis für die vorliegenden Untersuchungen dienen. Bereits bearbeitete Sammlungen bzw. solche, die sich in Bearbeitung befinden, sind im Folgenden aufgelistet.

- Das Akademische Kunstmuseum des Archäologischen Institutes der Rheinischen Wilhelms Universität Bonn besitzt 72 Gewebefragmente, die von Sabine Schrenk bearbeitet werden.
- Die Sammlung des Bonner Dölger-Instituts umfasst 15 Textilien. Sie wurden von Teilnehmer eines Seminars unter der Leitung von Sabine Schrenk untersucht und im Jahre 1999 veröffentlicht.<sup>109</sup>
- Das Dortmunder Museum für Kunst- und Kulturgeschichte besitzt 21 Fragmente, die im Jahr 2000 von Miriam Schmitz im Rahmen einer unpublizierten Magisterarbeit vorgelegt worden sind.<sup>110</sup>
- Im Museum Kunstpalast (ehemals Kunstmuseum) Düsseldorf, befinden sich annähernd 500 Gewebefragmente der Sammlung Bock, darunter auch zahlreiche vollständige Tuniken. Die Textilien

<sup>108</sup> Gelegentlich beinhaltet eine Inventarnummer mehrere Fragmente desselben Gewebes, die mit A, B, C ... gekennzeichnet sind.

<sup>109</sup> Schrenk 1999, 72 ff.

<sup>110</sup> M. Schmitz, Die koptischen Textilfragmente des Dortmunder Museums für Kunst- und Kulturgeschichte. Bearbeitung der Sammlung. Unpublizierte Magisterarbeit, vorgelegt am 6.9.2000 bei Frau Prof. H. Nixdorf, Lehrstuhl Kulturgeschichte der Textilien der Universität Dortmund.

werden von Suzana Hodak und Karl-Heinz Brune publiziert, der erste Band ist 2004 erschienen.<sup>111</sup>

- Das Gustav-Lübke Museum in Hamm beherbergt etwa 60 Fragmente, von denen 19 im Jahr 2004 von Cäcilia Fluck veröffentlicht worden sind. Weitere einzelne Stücke wurden bereits im Vorfeld von ihr publiziert.<sup>112</sup>
- Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum Köln, seit 2004 Kolumba, verzeichnet 36 Inventarnummern, die zum Teil zwei und mehr Fragmente umfassen. Der ältere Bestand von 16 Stücken wurde von Dorothee Renner-Volbach im Jahr 1992 publiziert. Eine Neubearbeitung und die Veröffentlichung der Neuerwerbungen liegen seit 2005 vor.<sup>113</sup>
- Das Städtische Museum Abteiberg in Mönchengladbach besitzt 81 Fragmente, von denen Wolfgang F. Volbach im Jahr 1959 eine Auswahl von 72 Stücken veröffentlicht hat.<sup>114</sup>
- Das Archäologische Museum der Universität Münster besitzt neun Textilfragmente und eine Mütze in Sprangtechnik. Die Objekte wurden von Siegfried G. Richter bearbeitet und 2000/2001 publiziert.<sup>115</sup>
- Die Bestände des Ikonen-Museum in Recklinghausen sind von Cäcilia Fluck vorgelegt worden.<sup>116</sup>

Bei dieser Umfrage wurden sieben öffentliche Sammlungen ermittelt, deren Schwerpunkte stark variieren, deren Bestände bislang unbearbeitet waren und im Zuge der vorliegenden Arbeit vorgelegt werden. Die größte Kölner Sammlung umfasst 147 Fragmente und befindet sich im Museum für Angewandte Kunst (MAK). Das Schnütgen-Museum (SM) besitzt 33 Objekte und das Rautenstrauch-Joest-Museum (RJM) 27.<sup>117</sup> Das Aachener Suermondt-Ludwig-Museum (SLM) verwahrt 91 Stücken, das Essener Folkwang Museum (FM) 54 und das Museum Schloss Rheydt (SRheydt) 22. Die größte Sammlung dieses Bundeslandes umfasst 599 Stücke und befindet sich im Deutschen Textilmuseum in Krefeld (DTM).

Häufig befinden sich unter den `koptischen` Textilien auch Gewebe islamischer Zeit. Sie sind ebenfalls in den Katalog aufgenommen, mit Ausnahme der Krefelder Sammlung, da die dortigen Bestände besonders groß sind und eine separate Bearbeitung erfordern.

<sup>111</sup> Bislang ist der erste Band erschienen. Es wurden hierfür 150 Objekte ausgewählt. Siehe: Brune 2004.

<sup>112</sup> Fluck 2004, 208 ff. Nr. 110–129; Wietheger 1986, 75 ff. Abb. 1–2; Kat. Hamm 1996, 273 Nr. 313; 333 Nr. 380; 333 f. Nr. 381; 359 Nr. 412; 363 Nr. 415.

<sup>113</sup> Renner-Volbach 1992; Kat. Köln 2005.

<sup>114</sup> Kat. Mönchengladbach 1959.

<sup>115</sup> Richter 2000/01, 223 ff.

<sup>116</sup> Kat. Recklinghausen 1996, 38 ff. Nr. 30 ff.

<sup>117</sup> Die Bestände des Rautenstrauch-Joest-Museum stammen aus der Privatsammlung Doetsch-Amberger. Sie sind zwar in Kurzfassung mit Abbildungen veröffentlicht, es fehlen aber die Fragmente aus den Museumsbeständen und textiltechnische Untersuchungen. Siehe: Doetsch-Amberger 1987.

### 1.3.1. Sammlungsgeschichten

Die Geschichte der Sammlungen und ihrer Sammler ist eng mit der Forschungsgeschichte an spätantiken ägyptischen Textilien verbunden. Bereits wenige Jahre nach Bekanntwerden dieser Gattung durch Theodor Graf und Josef von Karabacek in den frühen 1880er Jahren waren die Gewebe ein begehrtes Gut. Sowohl private Sammler als auch öffentliche Sammlungen jedweden Schwerpunktes empfanden es geradezu als ein 'muss', Objekte dieser Materialgattung zu erwerben und zu besitzen. Die hier vorzustellenden Museen bieten mit ihrer Geschichte und ihren Schwerpunkten ein repräsentatives Spektrum an Motivationen, die zum Sammeln der Gewebe anregten. Die Überlieferungssituation ist jedoch von Haus zu Haus unterschiedlich. Manche Museen wie das Museum für Angewandte Kunst in Köln haben ihre Geschichte aufgearbeitet und in Form einer Chronik vorgelegt<sup>118</sup>, oder, wie das Kölner Schnütgen-Museum, eine Gedenkschrift zu Ehren des 150. Geburtstages seines Begründers Alexander Schnütgen veröffentlicht.<sup>119</sup> Am Aachener Suermondt-Ludwig-Museum entstand eine Magisterarbeit zur Gemäldesammlung, die sich auch mit der Sammeltätigkeit des Hauses überhaupt befasst und somit auch Informationen zu den 'koptischen' Geweben liefert.<sup>120</sup> Im Fall des Museums Schloss Rheydt liegen jedoch weder Veröffentlichungen noch Information vor, die über die Anmerkung »z. Zt. von Dr. Jansen erworben« hinausgehen.

#### 1.3.1.1. Das Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen

Die Sammlung 'koptischer' Textilien des Suermondt-Ludwig-Museums (SLM) umfasst 91 Objekte, bei manchen ist die Beschriftung verloren gegangen. Sie sind nach verschiedenen Systemen inventarisiert worden und können sechs verschiedene Bezeichnungen aber auch Kombinationen dieser tragen.

Der größte Teil der Inventarnummern setzt sich aus dem Buchstaben 'T' und einer dreistelligen Zahl zusammen. Diese Bezeichnung geht auf das 1910 erstellte Inventar der kunstgewerblichen Sammlungen der Stadt Aachen zurück, in dem alle Gewebe unter der Rubrik 'Textilien' verzeichnet sind, was das 'T' erklärt. Die zusätzlich vergebenen Nummern bewegen sich im Bereich der 300er und 400er Nummern. Die Überprüfung der Kurzbeschreibungen hat erbracht, dass 100 'koptische' Gewebe aufgeführt sind.

Einzelne Fragmente, an denen die Inventarnummern nicht erhalten sind, konnten dank der Kurzbeschreibungen im Inventar identifiziert werden. Andere Beschreibungen sind nicht charakteristisch genug, um eine Identifizierung vornehmen zu können. Sie werden hier daher als 'ohne Inv. Nr.' geführt.

<sup>118</sup> Dietrich 1988.

<sup>119</sup> Westermann-Angerhausen 1993.

<sup>120</sup> Vogt 1995, 258 f.

25 der mit 'T' bezeichneten Stücke sind zusätzlich mit 'AT' gekennzeichnet, was für 'alte Textilien' steht. In Kombination tragen auch sie eine Zahl, die aus einer fortlaufenden Folge stammt. Daher kann von einer Bezifferung im Rahmen der dauerhaften Museumsausstattung ausgegangen werden, zumal aus einem Museumsbericht von 1966 hervorgeht, dass 28 'koptische' Gewebe für eine Restaurierungsmaßnahme ausgewählt und in Glasrahmen präsentiert worden sind.<sup>121</sup> Fotografien aus den Jahren 1966–1967 zeigen neben Vasen und anderen antiken Gegenständen im Ausstellungsraum des Museums auch Pultvitrinen mit diesen Geweben, wo sie bis in die frühen 1980er Jahre präsentiert wurden. Heute befinden sie sich im Depot.

Weiterhin sind abweichende Buchstaben- und Zahlenkombinationen auszumachen: Eine Variante lautet 'E 313', eine weitere 'NN 72'. Auch diese Bezeichnungen lassen sich mit Objekten des Inventars von 1910 identifizieren und es hat sich gezeigt, dass 'E' eigentlich 'T' meint und dass 'NN 72' das Objekt 'T 36 a' benennt, das auf Fotografien des Jahres 1908 im Antikensaal des Suermondt-Museums aufgehängt ist.<sup>122</sup> (Abb. 6; Taf. III, Abb. 2–4; Taf. IV, Abb. 1) Seinerzeit war die gewirkte Tabula mit der Inventarnummer T 36 b/AT 6 mittig darauf appliziert. (Taf. III, Abb. 2; Taf. IV, Abb. 2) Ursprünglich gehören die beiden Stücke jedoch nicht zusammen und wurden im Rahmen der Restaurierungsmaßnahmen von 1966 wieder voneinander gelöst. Das Gewebe 'T 36 b/AT 6' trägt weiterhin noch eine dritte Inventarnummernvariante, die Bezeichnung 'SB 0767', wobei die Buchstaben möglicherweise für 'Sammlung Bock' stehen. Dabei ist das abgetrennte Zierfeld restauratorisch aufgearbeitet und, wie es auf den Fotografien der Ausstellungsräume von 1966–1967 zu erkennen ist, in einer Vitrine gezeigt worden.<sup>123</sup>

Nur ein Objekt trägt eine Inventarnummer, die mit 'TK' kombiniert ist, es handelt sich um 'TK 5/AT 23', das durch die Inventarliste von 1910 nicht zu identifizieren ist. Möglicherweise steht diese Bezeichnung für 'Textilkunst'.

Zu welchem Zeitpunkt und von wem diese Nummern vergeben wurden, lässt sich heute nicht mehr vollständig nachvollziehen. Ebenso unklar ist, welche Stücke auf wessen Vermittlung in das Museum gelangt sind. Erste Unklarheiten über die Provenienz der Stücke verursachte bereits 1887 ein Artikel der Aachener Zeitung, der zum

<sup>121</sup> AKB 35/1968 unter „Berichte. Städtische Museen 1966 a) Suermondt-Museum“ S. 168 (Ernst Günther Grimme): »Instandsetzung von ausgewählten Textilien. Seit dem Jahre 1881 ist die Stadt Aachen im Besitz einer kostbaren Textilsammlung des Kanonikus Bock. Im Berichtsjahr [1966] wurde mit der Arbeit an dieser mehrere 100 Nummern umfassenden Sammlung begonnen. An erster Stelle wurden 28 der kostbarsten antiken Gewebe von ihren Kartonunterlagen gelöst, sorgfältig gereinigt und auf Stoffgrund übertragen. Die vorzüglich erhaltenen koptischen Stoffe wurden unter Glas gelegt und in die Antikenschauausstellung einbezogen. In der Folgezeit wurden 10 der bedeutendsten mittelalterlichen Stoffe in ähnlicher Weise behandelt und ebenfalls erstmalig in die ständige Ausstellung übernommen.«

<sup>122</sup> Kat. Aachen 2005, 10 f. Abb. 2. – An einer der schmalen Gewebeseite sind Ringe aus Bein angenäht. An ihnen war der Stoff in der Ausstellung im frühen 20. Jahrhundert aufgehängt.

<sup>123</sup> Kat. Aachen 2005, 14 Abb. 4.

Inhalt hat, dass Pfarrer J. Schulz, der spätere Kaplan Schulz der Kirche St. Adalbert, am Museum über 'koptische' Textilien referiert hat und dass ihm die ersten Erwerbungen der spätantiken Textilsammlung zu verdanken sind.<sup>124</sup> Zudem führt eine Notiz aus dem Jahr 1888 unter den Neuerwerbungen 40 'koptische' Gewebe auf, die auch im Besitzverzeichnis des Suermondt-Museums über die Jahre 1890–1899 aufgeführt sind. Pfarrer Schulz bleibt hier jedoch unerwähnt, stattdessen befindet sich der Eintrag zwischen den Ankäufen ägyptischer Altertümer aus dem Besitz des Grafen Stroganoff, weshalb sie möglicherweise auch aus dieser Provenienz stammen. In dem Führer durch die Sammlung von 1902 sind jedoch lediglich 'koptische' Stoffe aus dem Vermächtnis Franz Bocks aufgeführt. Diese Angaben werden im Führer von 1966 wiederholt, aber in einer Veröffentlichung von 1982 in Frage gestellt.<sup>125</sup> Letztere führt den Teil der Bockschen Sammlung auf, der bereits 1881 an das Museum gekommen ist und Bestecke, Gemälde und Textilien umfasst. Ägyptische Gewebe sind dabei nicht explizit erwähnt und es ist viel eher davon auszugehen, dass dieser Komplex erst nach dem Tode Bocks an das Museum übergeben worden ist.

Die ersten Erwerbungen an 'koptischen' Geweben sind nicht gesondert gekennzeichnet, sodass nicht mehr nachzuvollziehen ist, um welche Objekte es sich gehandelt hat. Sie sind mit dem weitaus größeren Bestand aus dem Nachlass des Kanonikus Franz Johann Joseph Bock († 1899) vermischt. Bereits 1881 verkaufte Bock Teile seiner Privatsammlung, darunter befanden sich auch zahlreiche Objekte seiner Textilkollektion, allerdings ist nicht festzustellen, ob auch 'koptische' Textilien darunter waren.<sup>126</sup> Den Verkaufslisten ist lediglich zu entnehmen, dass nach seiner Einschätzung neun Gewebe vor dem Jahr 1100 entstanden sind.<sup>127</sup>

<sup>124</sup> Blatt 36 der Akten des Museumsvereins II, 1883–1906: Aachener Volksblatt, zweites Blatt (Mittags-Ausgabe) der Aachener Zeitung, Freitag 1. April 1887, Bericht über die jährliche Versammlung des Vorstandes des Museums-Vereins im Elisenbrunnen: »... Herr Pfarrer Schulz gab nunmehr Erläuterungen über ägyptische Gewebe unter Vorzeigung von Originalen. Im Eingang verbreitete er sich über reiche Funde an Papyrusurkunden aus christlicher Zeit, die in der mittelägyptischen Provinz el Fayum gemacht worden sind. Auf diesem Wege schloss man auf das Vorhandensein von Kolonien und somit auch von Begräbnisstätten, unter denen man namentlich den christlichen nachspürte, bis man endlich auf koptische Gräber stieß, deren Lage aber bis heute noch ein Geheimnis einiger bevorzugter Wiener Gelehrten ist. ... In den wohlverwahrten Ruhestätten haben sich denn auch die Gewänder der Toten recht wohl erhalten, manche Stücke derselben sind auf den Raritätenmarkt gekommen und auch unser Museum hat dergleichen erworben. ... Der Vorsitzende dankte Herrn Schulz für die Mitteilungen, indem er hervorhob, dass gerade ihm das Museum die Aquisition zu verdanken habe.« Blatt 43 der Akten des Museumsvereins II, 1883–1906: Aachener Zeitung, Montag 26. März 1888: »Neuerwerbungen: Position 1: 40 Stück altägyptischer Gewebereste aus dem 5. und 6. Jahrhundert n. Chr.« Für diese Angaben danke ich Dr. Georg Meurer, Berlin.

<sup>125</sup> Kisa 1902, 44; Grimme 1966, Nr. 2; Grimme/Oellers/Puvogel 1982, 10.

<sup>126</sup> Grimme 1963, 382 ff.

<sup>127</sup> Kisa 1902, 44.

Franz Johann Joseph Bock wurde am 23.5.1823 in Burtscheid bei Aachen geboren. Er erlangte große Bekanntheit vor allem durch seine Sammelleidenschaft im Bereich der Textilien. Als schillernde und bedeutende Sammlerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts trug er durch seine An- und Verkäufe wesentlich zur Verbreitung auch der 'koptischen' Gewebe in europäischen und internationalen Sammlungen bei.

Bock studierte an der Rheinischen Wilhelms Universität in Bonn Theologie und besuchte bis zu seiner Weihe im Jahre 1850 das Priesterseminar in Köln.<sup>128</sup> Sein Interesse galt neben theologischen Studien den Naturwissenschaften und der Kunst.<sup>129</sup> Er ist der in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Rheinland entstehenden Reformbewegung zuzuordnen, die sich zum Ziel machte, mittelalterliche Traditionen in der kirchlichen Kunst neu zu beleben.<sup>130</sup> Daher erhielt er vom Handelsministerium der preußischen Rheinprovinz ein fast zweijähriges Reisestipendium, während dessen er von allen seelsorgerischen Pflichten entbunden wurde, um Deutschland, Belgien, Frankreich und Italien zu bereisen und Gewebe zu erwerben. Im Auftrag des Düsseldorfer Kunstmuseums (heute Museum Kunstpalast) begab er sich erneut auf Reisen und besuchte im Frühjahr 1885 erstmals Ägypten. Dort kaufte er, angeregt durch die Ausstellungen Theodor Grafts und Josef von Karabaceks, 'koptische' Textilien.<sup>131</sup> Noch im selben Jahr zog es ihn erneut nach Ägypten, wo er Nachgrabungen vornehmen ließ, von denen er dem Londoner South Kensington Museum (heute VA) 300 Fragmente samt eines eigens verfassten Katalogs anbot.<sup>132</sup>

Von seinen Reisen brachte er zahlreiche Textilien verschiedener Gattungen mit, die er international zum Kauf anbot. Seine Akquisitionen veräußerte er dem Kunstgewerbemuseum in Berlin, dem Kunstmuseum in Düsseldorf, Museen in Prag, Reichensberg, Brünn, dem South Kensington in London, dem Musée de Cluny Paris und anderen.<sup>133</sup> In den folgenden Jahren erwachte auch bei

<sup>128</sup> Die folgenden Angaben gehen auf die bislang unpublizierte Dissertation von Birgit Borkopp-Restle zurück: Borkopp 1991; vgl. auch: Borkopp 1989, 16 ff.; Borkopp 1993, 25 ff., 203.

<sup>129</sup> Borkopp 1991, 45.

<sup>130</sup> Ein Besuch des Stickateliers der 'Aachener Schwestern vom Armen Kinde Jesu' im Jahre 1849 regte Bock an, Stickvorlagen zu beschaffen. Er befasste sich daher mit Kirchenschätzen des niederrheinischen und Kölner Raumes und wählte Beispiele zum Nacharbeiten aus. 1850 trat er die Stelle des Kaplans an der Krefelder Dionysius-Kapelle an und betätigte sich dort unter anderem als Berater der Firma Casaretto, die ab 1851 erstmals Stoffe für Kirchengewänder in Deutschland herstellte.

<sup>131</sup> »... Es gereicht Dr. Karabacek, Professor an der Wiener Universität, zum bleibenden Verdienst, daß er zuerst auf die Wahrscheinlichkeit der Auffindung reicher Textilschätze in dem austrocknenden Sande frühchristlicher Nekropolen des Wunderlandes Egyptens hingewiesen hat. ...« Bock 1886, 2; vgl. auch: Borkopp 1989, 16 ff.; Merz 2000, 126 f.

<sup>132</sup> Kendrick 1920, 9; siehe auch: Borkopp 1991, 133. – Laut Pritchard scheint es sich bei den angebotenen Stücken und dem Katalog jedoch um mittelalterliche Gewebe zu handeln. Siehe: Pritchard 2001, 48 ff.

<sup>133</sup> Die 458 koptische Textilien umfassende Sammlung des

kulturhistorischen Sammlungen das Interesse an 'koptischen' Textilien, sodass auch das Joanneum in Graz und das Ulmer Museum Stücke bei ihm erwarben.<sup>134</sup> Ebenso kaufte Kommerzienrat Wilhelm Rautenstrauch bei Bock und stellte seine Sammlung dem heutigen Museum Simeonstift in Trier zur Verfügung.<sup>135</sup>

Bock sammelte zunächst alte Stickereien und Gewebe, um sie Fabrikanten von Paramenten, Seidenwebern und Stickern als Vorbilder und Anregungen für ihre Kunst vorzulegen.<sup>136</sup> Später publizierte er sie und machte sie dem profanen Kunsthandwerk zugänglich. Seine Aktivitäten, die sich anfänglich auf das rein Sakrale konzentrierten, spiegeln ein allgemeines, gesellschaftliches Interesse an alten Handwerkstechniken, das in Folge der Londoner Weltausstellung im Jahre 1862 vermehrt aufkam und sich in der Gründung von Kunstgewerbemuseen äußerte.<sup>137</sup> An der Einrichtung der Textilabteilungen dieser Museen hatte Bock einen großen Anteil.

Die Anzahl der von ihm beschafften Gewebefragmente ist in Tausenden zu zählen, da er seine Objekte häufig zerschneidet und dafür den Spitznamen »Scherenbock« erhielt.<sup>138</sup> Bereits 1849 wird er in den Protokollen des Akademischen Dombau-Vereins als »geschickter Akquisiteur« bezeichnet, doch waren seine Methoden eher berüchtigt.<sup>139</sup> Als Mann der Kirche hatte er Zugang zu Domschätzen und Reliquien und scheute sich nicht, auch hier Stücke zu zerschneiden.<sup>140</sup> Birgit Borkopp-Restle schildert sein Vorgehen folgendermaßen: »... daß der 'Scheren-Bock' sich aus den Schätzen von Kirchen und Klöstern, zuweilen auch ohne ausdrückliche Erlaubnis, bediente und aus den bewunderten alten Stoffen 'Musterproben' herausschnitt, ja schließlich die kostbaren Seiden, die er in seinen Besitz gebracht hatte, in mehrere Fragmente zerteilte. Der Vorwurf des Diebstahls wurde selten direkt erhoben ...«<sup>141</sup>

---

Düsseldorfer Kunstmuseums entstammt seinen Erwerbungen auf der 'levantinischen Reise'. Sie wurden 1887 in Düsseldorf ausgestellt. Siehe: Bock 1887; Brune 2004. – Prag: Kybalová 1967, 79 Nr. 27; 81 Nr. 29; 82 f. Nr. 30–33; 86 ff. Nr. 36–41; 93 Nr. 45; 100 Nr. 51; 106 Nr. 57; 108 ff. Nr. 58–63; 115 Nr. 66; 118 f. Nr. 68–70; 122 Nr. 73; 124 f. Nr. 76–77; 127 f. Nr. 79–80; 130 f. Nr. 81–82; 134 ff. Nr. 84–91; 142 Nr. 93; 144 ff. Nr. 96–100; Brunn: Kybalová 1967, 90 Nr. 42; 95 Nr. 47; London: Kendrick 1920. Eine Leinentunika mit Josephdekor in Lund, Schweden, stammt ebenfalls aus Bocks beständen. Siehe Erikson 1994.

<sup>134</sup> Diese Auskunft erteilte mir Dr. Michael Roth vom Ulmer Stadtmuseum in einem Schreiben vom 16.4.1999. Vgl. auch: Borkopp 1991, 137.

<sup>135</sup> Borkopp 1989, 16 ff.

<sup>136</sup> Borkopp 1993, 29.

<sup>137</sup> Borkopp 1991, 7; Borkopp 1993, 25.

<sup>138</sup> Borkopp 1991, 7. – Ursprünglich beabsichtigte Borkopp-Restle in ihrer Dissertation die Bockschen Textilverkäufe aus allen verfügbaren Sammlungen zusammen zu stellen, doch musste sie dieses Vorhaben ob der Fülle des Materials aufgeben.

<sup>139</sup> Borkopp 1991, 46.

<sup>140</sup> 1852 erhielt er das Amt eines Konservators an St. Alban in Köln. 1854–1875 war er Vorstandsmitglied des Christlichen Kunstvereins für das Erzbistum Köln. Ab 1855 war er 'Curator' des Diözesanmuseums. Siehe: 150 Jahre Diözesanmuseum Köln! Jubiläumsheft mit Chronik (2003) 2.

<sup>141</sup> Borkopp 1991, 69.

Neben den 'Scherenattacken' erwarb Bock seine Sammlungsstücke zum größten Teil aus dem Kunsthandel bei Antiquaren und Althändlern, die die begehrten kirchlichen Objekte im Zuge der Säkularisierung aufkauften.<sup>142</sup> Weiterhin stand er in regem Kontakt mit anderen Textilsammlern wie Senator Friedrich Culemann aus Hannover.<sup>143</sup> Borkopp-Restle führt einen Brief an Culemann vom 18.12.1859 auf, in dem Bock Einblicke in das Selbstverständnis der frühen Sammler gewährt: »... Sie würden mir eine Freude bereiten, wenn Sie mir gelegentlich ein Stückchen jenes Goldstoffes der angeschnittenen Kasel mit retournierenden Muster senden; wollten Sie jedoch meine Freude vollständig machen, so fügen Sie der Sendung an den Freund noch bei ein kleines Stückchen jenes byzantinischen Stoffes von dem alten Mantel worin sich rad und tellerförmige Muster immer aneinandersetzen. Ich werde Ihnen dann genau in demselben Stoffe u. verwandtem Dessin ein anderes altes Stoffstück senden, um die Stelle des freundlichst Mitgetheilten auszufüllen. ...«<sup>144</sup>

Es wird deutlich, dass es den frühen Textilsammlern nicht darum ging, vollständige alte Gewänder zu konservieren, sondern dass ihr Ziel vielmehr darin bestand, eine große Kollektion von Musterproben zu besitzen. Die Größe oder der vollständige Gewebeverband eines Stoffes war dabei wenig bedeutend. Im Vordergrund standen die Muster, nicht aber ihr Kontext. Informationen zur Herkunft, der Auffindungssituation, dem Gesamtzustand oder über Beifunde waren ohne Bedeutung. Zwar bewahrten die Textilbegeisterten große Mengen an Geweben auf, ließen aber bedeutende Informationen verloren gehen.<sup>145</sup>

Einige der spätantiken ägyptischen Textilien aus der Privatsammlung Bock in Aachen sind mit einem charakteristischen und oftmals ungewöhnlichen Dekor versehen. Gelegentlich finden sich Parallelen in anderen Sammlungen, die ebenfalls von Bock bestückt worden sind.<sup>146</sup> Besonders auffällig sind die Bestände des Pushkin-Museums in Moskau. Unter den dort verwahrten Stücken befinden sich zahlreiche Fragmente, deren große Nähe zu den Aachener aber auch Krefelder Objekten sich nicht nur auf die nach gleichen Vorlagen gefertigten Dekore zurückführen lässt. Auch die technischen Übereinstimmungen deuten darauf hin, dass Fragmente ursprünglich zusammengehörten und aus denselben Geweben herausgeschnitten wurden. (Taf. IV, Abb. 3–6)

Die Moskauer Stücke stammen zum größten Teil aus den Erwerbungen der Professoren Vladimir Semjonovich

---

<sup>142</sup> Borkopp 1991, 70 ff.

<sup>143</sup> Borkopp 1991, 75 f.

<sup>144</sup> Borkopp 1991, 76.

<sup>145</sup> Kritik äußerte bereits Forrer. (Forrer 1895, 11)

<sup>146</sup> Bsp.: Kybalová 1967, 73 Nr. 22 (Kat. Moskau 1969, Taf. 64 Kat. Nr. 86; Slg. Golenischev, vgl. SLM Aachen Inv. Nr. T 344); 75 Nr. 24 (Kat. Moskau 1969, Taf. 79 Kat. Nr. 136; Slg. Golenischev, vgl. SLM Aachen Inv. Nr. T 338/AT 15); Kat. Moskau 1969, Taf. 66 Nr. 44 (Slg. V.G. Bock; vgl. SLM Aachen Inv. Nr. AT 403); Taf. 72 Nr. 134. 135 (Slg. V.G. Bock; vgl. SLM Aachen Inv. Nr. AT 322 A; AT 342); Nr. 121. 122 (Slg. V.G. Bock; vgl. SLM Aachen Inv. Nr. AT 435 A); Nr. 153 (Slg. V.G. Bock; vgl. SLM Aachen, Objekt in zwei Teilen, ohne Inv. Nr.; siehe auch Slg. F. Bock: Errera 1916, 45 Nr. 103).

Golenischev, Ägyptologe aus St. Petersburg, und Vladimir G. Bock, einem ägyptologischen Laien.<sup>147</sup> Im Jahre 1888 bereisten sie gemeinsam Ägypten und erwarben Altertümer vor allem in Achmim-Panopolis. Golenischev akquirierte sie für seine private Sammlung, die nach dem finanziellen Ruin seiner Familie an den Russischen Staat verkauft wurde. Zwischen 1908 und 1911 gelangten seine Gewebe in das Museum der Schönen Künste Zar Alexanders III., das spätere Pushkin-Museum, Moskau. V.G. Bock war dagegen von der Eremitage in St. Petersburg mit dem Ankauf von Geweben für die Museumssammlung beauftragt. Teile kamen später ebenfalls ins Pushkin-Museum.<sup>148</sup> 1889 grub er selbst in Achmim, Assuan und im Fayum.

Aus der Verbindung V.S. Golenischev – V.G. Bock erklärt sich, dass zusammengehörende Pendants auf die Standorte Moskau und St. Petersburg verteilt sind. Als prominenteste Beispiele sind die Bildmedaillons mit der Büste der Ge in St. Petersburg (Slg. V.G. Bock) und der des Nil in Moskau (Slg. V.S. Golenischev) zu nennen, die beide 1888 von V.G. Bock in Achmim gefunden wurden.<sup>149</sup> Die Übereinstimmung der Bockschen Objekte zum Beispiel in Aachen mit denen der russischen Sammlungen lässt sich dagegen nur schwer erklären. Das Auftreten zweier Personen gleichen Namens, mit gleichen Interessen, die sich zudem etwa parallel in Ägypten aufhielten und ihre Textilien vorwiegend in Achmim erwarben, ist ausgesprochen ungewöhnlich und legt eine engere Verbindung nahe.<sup>150</sup>

### 1.3.1.2. Das Schnütgen-Museum, Köln

Das Museum (SM) trägt den Namen Joseph Wilhelm Alexander Schnütgens. Er wurde am 22.2.1843 in Steele an der Ruhr geboren und starb im Jahre 1918 in Listernohl. Als Theologe erhielt er seine Ausbildung zum Priester in Köln und studierte zugleich Christliche Archäologie. Als Mitglied des Kölnischen Altertumsvereins wurde er in den Vorstand des Christlichen Kunstvereins der Erzdiözese Köln gewählt. In seiner zunächst privaten Sammlung vereinte er sakrale Kunst jeglicher Art und konzentrierte sich im Unterschied zu Franz Bock, nicht vornehmlich auf Textilien. Sein Interesse an Geweben lag auf der christlichen Textilkunst, den Paramenten des Mittelalters und der Neuzeit. Es ist davon auszugehen, dass der Aspekt der Entstehung in frühchristlicher Zeit den Ausschlag für

<sup>147</sup> Er ist mehrfach bei Kendrick genannt, hier allerdings als 'M. Wladimir Bock'. (Kendrick 1920, 5) Eine schriftliche Anfrage nach der Person im Pushkin-Museum Moskau blieb leider unbeantwortet.

<sup>148</sup> Kat. Moskau 1969, 19 f.; Etinhof 1999, bes. 127.

<sup>149</sup> Kendrick 1920, 24; Kybalová 1967, 52 f. Nr. 1–2; vgl. zwei Tabulae mit Eroten in Moskau: Kybalová 1967, 54 f. Nr. 3–4.

<sup>150</sup> Als Erklärung können die reichen Erträge der Grabungen in Achmim in den 1880er Jahren dienen, an denen beide beteiligt waren, aber auch das relativ geringe Aufkommen von europäischen Einkäufern und der Antikenhandel, der von wenigen, einschlägigen Kunsthändler wie dem Franzosen Nikolaus Tano (den Franz Bock 1885 kennenlernte) abgewickelt wurde.

den Erwerb der Stoffe gab, wenn auch die Objekte selbst nur zu einem sehr geringen Teil christliche Ikonografie aufweisen. Die christliche Deutung der Bilder steht bei den Veröffentlichungen einzelner Fragmente im Vordergrund und ist auf die Verwendung des Begriffes 'koptisch' im Sinne von 'christlich' zurückzuführen.<sup>151</sup>

Immer wieder stellte Schnütgen Gewebe aus, verlieh sie zu Ausstellungszwecken und handelte mit Dubletten, montierte sie auf Pappen, ordnete Tafeln nach Mustern und bildete Typenreihen.<sup>152</sup> Ob sich unter diesen Objekten auch 'koptische' befanden und wann sie in die Sammlung gelangten, ob durch Schnütgen selbst, oder durch seinen Nachfolger Fritz Witte, der ab 1918 der seit 1910 öffentlichen Sammlung vorstand, ist unklar. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass sie erst mit Witte Einzug in das Museum hielten und möglicherweise aus seinen privaten Beständen stammten. Zu ihrer Herkunft sind verschiedene Angaben aufzuführen. 15 Gewebe sind mit 'Alter Bestand' bezeichnet, weitere mit 'Stiftung Witte'.<sup>153</sup> Ein Fragment unbekannter Herkunft kam 1922 in die Sammlung, ein weiteres 1927 als Geschenk von L. Seligmann.<sup>154</sup> Fünf Objekte wurden 1929 bei H. Schmitz in Köln und weitere Stücke im Jahre 1932 von einem unbekanntem Verkäufer erworben. 13 Objekte stammen aus dem Nachlass Niessen und zu drei Objekten liegen keine Angaben vor.<sup>155</sup>

### Carl Anton Niessen

Von besonderem sammlungsgeschichtlichem Interesse sind die 13 Fragmente, die aus dem Nachlass des Kölner Konsuls Dr. Carl Anton Niessen stammen.<sup>156</sup> Trotz der großen Bekanntheit seiner archäologischen Sammlung, die als eine der bedeutendsten Privatsammlungen Kölns galt, ist seine Kollektion 'koptischer' Textilien nahezu unbekannt. Nur der Nachruf im *Westdeutschen Beobachter* vom 13.3.1934 und ein Telegramm Niessens an den Kölner Oberbürgermeister vom 11.11.1912 geben Hinweise auf diesen Komplex: »... teile ich Ihnen höflichst mit, dass ich in der Zwischenzeit 10 Tongefäße, 10 Gläser und 15 Bronze-Gegenstände neu erworben habe und ausserdem 350 verschiedene Muster koptischer Stoffe, darunter 36 seidene, I.–IX. Jahrhundert, gefunden in Achmim-Panopolis. ...«<sup>157</sup> Niessen erwarb seinerzeit eine besonders große Kollektion. Nach seinem Tod wurden die Gewebe dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln übergeben, aus dem sich 1946 das Römisch-Germanischen-Museum herauslöste. Laut Inventar erhielt das Museum im Jahr seines Todes 264 der

<sup>151</sup> Witte 1926, bes. 17 Nr. 44,2 Taf. 44,2 (Inv. Nr. P 767); vgl. auch Witte 1909.

<sup>152</sup> Sporbeck 1993.

<sup>153</sup> SM Köln Inv. Nr. N 1. N 12. N 14. N 15. N 17. N 18 a. N 19. N 20. N 21. N 22. N 23. N 1117. N 1123. N 1124. P 13.

<sup>154</sup> SM Köln Inv. Nr. N 322.

<sup>155</sup> SM Köln Inv. Nr. N 324. N 325. N 326. N 327. N 328.

<sup>156</sup> Zu diesem Thema ist ein separater Aufsatz in Vorbereitung. Niessen verstarb am 12.3.1934.

<sup>157</sup> Historisches Archiv der Stadt Köln. Akte Best. 47–52 Nr. 289, »Die Altertümer und die Auffindung derselben angefangen 1905 geschlossen 1924«, 106.

Gewebefragmente, die unter den Nummern N 5893 – N 7699 inventarisiert worden sind, wobei `N` für `Niessen` steht. Heute sind jedoch abgesehen von Fototafeln, die lediglich 65 Objekte abbilden, keine originalen Gewebe in den Museumsbeständen des Römisch-Germanischen Museums vorhanden. Aus den Inventarbüchern geht hervor, dass die spätantik-ägyptischen Textilien bis 1938 in Etappen an eine Privatsammlerin und verschiedene öffentliche Sammlungen wie das Schnütgen-Museum verkauft worden sind. Heute lassen sich deutschlandweit noch 42 dieser Objekte lokalisieren.<sup>158</sup> 14 wurden am 19.6.1934 vom Kestner-Museum in Hannover erworben.<sup>159</sup> Prof. Ernst Kühnel übernahm am 22.6.1934 vier Fragmente für die Islamische Abteilung der Staatlichen Museen Berlin, weitere Objekte wurden dem Museum angeboten, aber vom Kölner Museum zurückgerufen.<sup>160</sup> Am 7.11.1934 erwarb das Düsseldorfer Kunstmuseum etwa acht Fragmente, von denen das Stück `N 6538` mit der Düsseldorfer Inv. Nr. 193.471 identifiziert werden kann.<sup>161</sup> Das Gewebe mit der Inventarnummer N 6503 wurde am 24.6.1937 von der Staatlichen Akademie in Braunschweig erworben, und das Objekt `N 6566 b` am 10.2.1938 von Herrn von der Marwitz in München.<sup>162</sup> 14 Stücke übernahm die Privatsammlerin Ada Limbourg aus Köln am 22.4.1938, die zum Teil aus bis zu sechs Einzelteilen bestanden.<sup>163</sup> Der Sohn der Sammlerin, Hans-Klaus Limbourg, konnte berichten, dass alle Objekte im 2. Weltkrieg zerstört worden sind.<sup>164</sup>

<sup>158</sup> Es handelt sich um die Objekte mit den folgenden Inventarnummern: N 6549 a. b. N 6554. N 6555. N 6627. N 6666. N 6672. N 6711. N 6729. N 6730. N 6732. N 6735. N 6737.

<sup>159</sup> In einem Brief vom 24.9.1999 bestätigte mir Prof. Rosemarie Drenkhahn, dass sich diese Fragmente noch im KM Hannover befinden. Sie sind mit den aufeinander folgenden Inventarnummern 1934.68–81 inventarisiert. Die ursprünglichen, von Niessen vergebenen Nummern, lassen sich z. T. noch zuordnen: 1934.68 (Niessen Nr. 4); 1934.69 (Niessen Nr. 54); 1934.70 (Niessen Nr. 54); 1934.71 (Niessen Nr. 170); 1934.72 (Niessen Nr. 1); 1934.73 (Niessen Nr. 3); 1934.74 (Niessen Nr. 76); 1934.75 (Niessen Nr. 54); 1934.76–1934.78 (Niessen Nr. 11). Im RGM trugen sie folgende Nummern: 6491. 6494. 6501 a–d. 6508 a–b. 6544 a–b. 6562 a–b. 6566 a. 6584. 6660. Elf der Gewebe gelten als `koptisch`, drei als `islamisch`. Acht können auf den Fototafeln des RGM zugeordnet werden.

<sup>160</sup> Diese Auskunft erteilte Dipl.-phil. Gisela Helmecke, Kustodin des Museums, in ihren Briefen vom 16.9.1999 und 1.10.1999. Drei der Gewebe tragen Kufi-Inschriften (RGM Nrn. 6515. 6537. 6552). Heute sind sie unter den Inventarnummern I. 6017, I. 6018, I. 6019 und I. 6020 verzeichnet.

<sup>161</sup> Bemalte linke Brustpartie einer weißen Leinentunika mit Querfries am Kragenausschnitt und linkem Clavus mit gerundetem Ende und Sigillum am Band. Der Clavus ist mit linearem Dekor geschmückt, das Querbild besteht aus Bögen mit rundlich verdickten Enden und eingestellten Kelchen in Gold. Die Zeichnung ist in blau, rot und gold gefertigt. Laut Vermerk auf der Fototafel: 40 × 25 cm (5.–6. Jh. n. Chr.). Auch dieses Objekt ist auf einer Fototafel des RGM abgebildet (Foto Nr. 36816).

<sup>162</sup> Angaben zur Person sind heute nicht mehr nachzuvollziehen.

<sup>163</sup> Sie trugen die RGM Inventarnummern: 6542 a–d. 6575. 6579. 6585 a–b. 6595 a–f. 6596. 6597. 6600. 6601. 6622 a–f. 6642. 6690 a–b. 6746 a–b. 6753 a–b. Neun der Fragmente liegen dem RGM als Fotografien vor. (Foto Nr. 36814 Inv. Nr. 6753 a–b; Foto Nr. 36818 Inv. Nr. 6642; Foto Nr. 36839 Inv. Nr. 6595 a–f.

<sup>164</sup> Telefonat vom 10.9.1999.

### 1.3.1.3. Das Folkwang-Museum, Essen

Das 1902 von Karl Ernst Osthaus in Hagen gegründete Folkwang-Museum (FM) war zunächst eine private Sammlung.<sup>165</sup> Osthaus, 1874 als Sohn eines Bankiers in Hagen geboren, begann zunächst eine kaufmännische Ausbildung, nach deren Abbruch er zunächst Literaturwissenschaften, Philosophie und Ästhetik studierte, und später noch Kunstgeschichte, Archäologie, Architektur, Musik- und Naturwissenschaften. Bereits als Student erwarb er zwei naturwissenschaftliche Sammlungen und gründete sein erstes Museum, das Museum für Naturwissenschaften. Gleichzeitig erwarb er zeitgenössische Kunst, die er durch kunsthandwerkliche Objekte ergänzte. 1902 machte er seine Bestände öffentlich zugänglich und gab der Kollektion den Namen *Folkwang-Museum*.<sup>166</sup>

Bei einer Reise ums Mittelmeer im Jahre 1899 hatte Osthaus große Mengen kunsthandwerklicher Erzeugnisse erworben, die aus Platzgründen nicht in seinem Folkwang-Museum untergebracht werden konnten.<sup>167</sup> Daher stellte er 1904 im Rahmen einer Textilausstellung erstmals Überlegungen zur Errichtung eines eigenen Museums mit kunstgewerblicher Ausrichtung an, das er aus seinen Beständen einrichten wollte. Unterstützt vom Deutschen Werkbund wurde diese Idee 1910 umgesetzt und das *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe* in Hagen gegründet. Osthaus strebte die Präsentation von Objekten aller Gattungen und jeglicher Herkunft an. Ziel der kunstgewerblichen Sammlung war es, Schreiner, Webern und anderen Kunsthandwerkern Musterbeispiele von qualitativem altem Kunstgewerbe vorzuführen und Anregungen für Neues geben. Ungewöhnlich an der Präsentation war das gleichzeitige Ausstellen der Objekte mit den zur Herstellung verwendeten Werkzeugen.

Sowohl das Folkwang- als auch das Kunstgewerbemuseum entstanden aus dem Beweggrund »das Volk zu bilden und zu erziehen«.<sup>168</sup> Die alten Handwerksstücke sollten der Inspiration dienen und zu neuen Ideen anregen. Osthaus verfolgte sein Anliegen, indem er zusätzliche Veranstaltungen wie Vorträge im Rahmen der Ausstellungen anbot, eine Diathek anlegte, einen Kunstbuchverlag und verschiedene Schulen gründete. Mit seinen Ansätzen überflügelte er das Konzept der seit der Mitte des vorhergehenden Jahrhunderts üblich gewordenen Kunstgewerbemuseen, die als reine Schausammlungen dem Handwerk Vorbilder präsentierten. In welchem seiner beiden Museen die `koptischen` Textilien ausgestellt waren, ist heute nicht nachvollziehbar. Es ist zwar gesichert, dass sie aus seinen Beständen stammen, Osthaus erwähnt sie aber nicht in seinen Publikationen. Daher könnten sie sowohl unter der Rubrik `Textilien` im kunstgewerblichen Bereich präsentiert worden sein, als auch unter den ägyptischen Objekten aller Epochen, die zwischen griechischen und anderen

<sup>165</sup> Stamm 2002.

<sup>166</sup> Den Namen entnahm er der Edda. Mit `Folkwang` ist dort der Palast der Freia benannt, der Göttin des Schönen und der Liebe im Wallhal, der im Osthauschen Sinne der Bevölkerung ein Versammlungsort zur Bildung am Schönen sein sollte.

<sup>167</sup> Hesse-Frielinghaus 1971, 120 f.; 181; 263.

<sup>168</sup> Hesse-Frielinghaus 1971, 121.

Altertümern in der Südhalle des Erdgeschosses im Folkwang-Museum Hagen verwahrt wurden. Ebenso wahrscheinlich wäre die Aufstellung im Kunstgewerblichen Museum. Karl Ernst Osthaus verfügte zwar, dass seine Sammlungen in den auf sein Ableben folgenden zehn Jahren nicht auseinandergerissen werden dürften und dass, im Falle des Verkaufs, der Stadt Hagen ein Vorkaufsrecht eingeräumt werde, aber bereits zwei Jahre nach seinem Tod im Jahre 1920 wurden seine Bestände zum Kauf angeboten und von der Stadt Essen erworben. Die benötigte Summe wurde mithilfe der Schwerindustrie aufgebracht.<sup>169</sup>

#### 1.3.1.4. Das Museum für Angewandte Kunst, Köln

Wie der Name (MAK) bereits vermittelt, ist die kunstgewerbliche Ausrichtung der Sammlung Programm. Kölns zweites städtisches Museum wurde am 11.6.1888 als Kunstgewerbemuseum eröffnet.<sup>170</sup> Es stand in der Tradition der bereits 1822 von Ägidius Mengelberg in Köln gegründeten Schule, der sich zur Aufgabe gemacht hatte, Vorlagen für das Baumeister zur Schulung im Bauhandwerk zu sammeln. 1829 wurde der 'Polytechnische Verein' gegründet, der auf der staatlichen preußischen Gewerbeförderung basierte und der die Ausbildung von Kunsthandwerkern und Gewerbetreibenden förderte. Durch industrielle Produktionsweisen waren kleingewerbliche Manufakturen bedroht. Dem Verfall des Ausbildungsstandards wurden daher Initiativen entgegengesetzt, die zu offiziellen und privaten Aktivitäten führten und man bemühte sich, Vorbildersammlungen im Sinne Mengelbergs anzulegen. Eine 1876 im Civil-Casino am Augustinerplatz gezeigte 'Kunsthistorische Ausstellung', an deren Organisation der Domkapitular Alexander Schnütgen maßgeblich beteiligt war, präsentierte rheinische, niederrheinische und niederländische Kunstprodukte bis 1800. Dabei fanden neben römischen Objekten auch jede Art von kunstgewerblichen Produkten Aufstellung. Diese und die im selben Jahr veranstaltete 'Gewerbe-Ausstellung' in den vier Hallen am Riehler Haus, die sich eher auf zeitgenössische kunstgewerbliche Objekte konzentrierte, führten schließlich zur Gründung des Kölner Kunstgewerbemuseums unter der Schirmherrschaft des Kronprinzen und späteren Kaisers Friedrich III. Ausstellungen der beschriebenen Art entstanden nicht nur aus einem lokalspezifischen Bedürfnis heraus, sondern vielmehr aus einer allgemeinen und internationalen Strömung, worauf ähnliche Veranstaltungen desselben Jahres in München, Amsterdam und Utrecht sowie die Weltausstellung in Philadelphia hinweisen.

Ein seinerzeit neues Sammlungsgebiet waren die »historischen angewandten Künste zwischen Bauplastik

und Kunststickerei«, deren Exponate neben zeitgenössischem Kunstgewerbe ausgestellt wurden. Aus der Vorbildersammlung für Kunsthandwerker entwickelte sich das Museum bald zu einer 'bürgerlichen Geschmacksschule'.<sup>171</sup> In diesem Sinne lassen sich auch die bereits früh erworbenen 'koptischen' Gewebefragmente erklären, die zur Demonstration des alttümlichen Handwerks herangezogen wurden. Sie galten als die ältesten Gewebe überhaupt und wurden als »Überleitung von der antiken zur mittelalterlich-ornamentalen Kunst« verstanden, wie es 1911 in einem Bericht der *Kölner Zeitung* zur Hauptversammlung über die Neuankäufe des Kunstgewerbevereins heißt.

Was die 'koptischen' Textilien betrifft, lassen sich mehrere Ankaufphasen feststellen: Die ersten vier Stücke wurden bereits im Jahre 1890 bei Franz Bock in Aachen gekauft.<sup>172</sup>

Am 15.9.1894 berichtet die *Kölner Zeitung* über eine »Gewebeausstellung im Isabellensaal des Gürzenich aus dem Besitz des Museums: Große didaktisch angelegte Ausstellung zur Kunstgeschichte der Weberei, von Italien über Spanien und Frankreich bis hin zum Beginn des europäischen Historismus. Fehlende – etwa koptische – Stoffe werden durch Abbildungen verfügbar gemacht, ...«.

Von der Präsentation der vier bereits vorhandenen, eigenen Fragmente ist auszugehen. Erst im Jahre 1904 erfolgten weitere Ankäufe, die beim Auktionshaus Fievez in Brüssel getätigt wurden und die aus der Auktion Somzée stammen.<sup>173</sup> Fünf Gewebe wurden 1905 bei Kohn in München erworben und ein weiteres 1907 bei Guin & Farlete in Barcelona.<sup>174</sup> Auch aus dem Nachlass von Theodor Graf wurden 1908 neun Fragmente angekauft.<sup>175</sup>

Den größten Anteil der Sammlung, 87 Stücke, erwarb das Museum jedoch 1909 bei Merken in Aachen; sechs Fragmente wurden 1910 bei Bourgeois & Co., Köln, erstanden.<sup>176</sup> Am 28.5.1911 berichtet die *Kölner Zeitung*, dass in der Hauptversammlung des Kunstgewerbe-Vereins »151 Neuerwerbungen für 30515 Mark summarisch erwähnt« wurden, »... darunter koptische Stoffe-Überleitung von der antiken zur mittelalterlich-ornamentalen Kunst'- ...«. Erst 1927 kam ein weiteres Gewebe, 1929 zwei Fragmente und 1930 wiederum ein Fragment hinzu.<sup>177</sup> In diese Zeit fällt auch der Erwerb von sechs Objekten, deren Verkäufer unbekannt sind.<sup>178</sup> Acht Stücke kamen 1963 und 1964 hinzu, davon sieben aus der Sammlung Christian Grand, Zürich, stammen, dessen weitestgehend größter Teil in den Besitz des Deutschen Textilmuseums in Krefeld überging.<sup>179</sup> Jüngst, 2002, sind sieben

<sup>171</sup> Dietrich 1988, 12.

<sup>172</sup> MAK Köln Inv. Nr. N 42. N 43. N 19. N 200.

<sup>173</sup> MAK Köln Inv. Nr. N 1049–N 1059.

<sup>174</sup> MAK Köln Inv. Nr. D 1033–D 1037; MAK Köln Inv. Nr. D 1050.

<sup>175</sup> MAK Köln Inv. Nr. D 1055–D 1063.

<sup>176</sup> Merken, Aachen: MAK Köln Inv. Nr. D 1066–D 1152; Bourgeois & Co., Köln: MAK Köln Inv. Nr. D 1156–D 1161.

<sup>177</sup> 1927: Ankauf bei Arthur Speier, Berlin, Inv. Nr. D 1196; 1929: Ankauf bei Altonnian-Lorbet, Paris, Inv. Nr. N 1295. N 1297; 1930: Erneuter Ankauf bei Altonnian-Lorbet, Paris, Inv. Nr. N 1295. N 1297.

<sup>178</sup> MAK Köln Inv. Nr. D 1221. D 1222–D 1224. D 1234. D 1276.

<sup>179</sup> MAK Köln Inv. Nr. D 1300–D 1306.

<sup>169</sup> Hackstein 1996, 78.

<sup>170</sup> Das erste städtische Museum war das Wallraf-Richartz-Museum, das aus der Kunststiftung von Ferdinand Franz Wallraf und der Baukostenübernahme durch Johann-Heinrich Richartz bestand. Siehe: Dietrich 1988, 9. 11.

Gewebe aus einem privaten Nachlass dem Museum gestiftet worden.<sup>180</sup>

### Léon Somzée

Über die frühen Verkäufer der Textilien ist nur wenig bekannt. Abgesehen von Theodor Graf, dessen Tätigkeiten bereits vorgestellt wurden, lassen sich nur über Léon Somzée Informationen zusammentragen.<sup>181</sup> Er gilt als einer der bedeutendsten Privatsammler Belgiens im 19. Jahrhundert. 1837 als Sohn eines Bürstenfabrikanten geboren, befasste er sich beruflich mit Ingenieursarbeiten, gelangte in Führungspositionen italienischer und belgischer Gasproduktionsstätten und war Parlamentsmitglied. Er erwarb großen Reichtum, reiste viel und betätigte sich intensiv an kulturellen Aktivitäten. Zunächst sammelte er einheimische Kunst, darunter vor allem Tapisserien, erweiterte sein Sammelgebiet auf klassisch-archäologische Objekte. Er schuf sich in seiner Villa ein Privatmuseum im Stile eines italienischen Palazzo mit Antiken- und Renaissance-Saal, die er für Besucher öffnete. 1899 geriet er in finanzielle Not und war gezwungen Teile seiner Kollektionen zu verkaufen. Drei Jahre nach seinem Tod, im Jahr 1901, wurde schließlich der Rest seiner Sammlung über das Auktionshaus Fievez versteigert. Auf diesem Weg gelangten elf Gewebefragmente Somzées in das Kölner Kunstgewerbemuseum und wurden laut der *Kölner Zeitung* vom 13.1.1905 in der »Ausstellung der Neuerwerbungen 1904: Ankäufe aus Versteigerungen Bourgeois, Köln, Gillot/Gaillard, Paris, Somzée, Brüssel« präsentiert. Wie viele Fragmente an 'koptischen' Textilien die Sammlung Somzée ursprünglich umfasste, lässt sich heute nicht mehr ermitteln.

#### 1.3.1.5. Das Deutsche Textilmuseum, Krefeld

Das Deutsche Textilmuseum in Krefeld (DTM) entspringt dem gleichen Konzept wie das Museum für Angewandte Kunst in Köln, konzentriert sich allerdings ausschließlich auf Textilien. Als Vorbildersammlung für Kunsthandwerker im Textilbereich war es von Beginn an seine Aufgabe, einen breiten Überblick über sämtliche Regionen, Zeiten und textile Gattungen zu bieten.<sup>182</sup>

Das heutige Museum basiert auf der im Jahre 1880 vom Preußischen Kultusministerium in Berlin gegründeten *Königlichen Textilsammlung* und war an die *Höhere Web- und Färbeschule* angegliedert. Zunächst erhielt es den

<sup>180</sup> MAK Köln Inv. Nr. D 1501–D 1507. Ein Teil dieser Privatsammlung ging in den Besitz des Ägyptologischen Seminars der Universität zu Köln über.

<sup>181</sup> Siehe dazu Kapitel 1.2.1. – Die Informationen zur Person des Sammlers Léon Somzée entstammen dem Vortrag von Dr. Cécile Evers, Kuratorin der römischen Abteilung am Musée Royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel, den sie am 9.1.2001 am Archäologischen Institut der Universität zu Köln hielt. Thema waren belgische Sammlungen des 19. Jahrhunderts.

<sup>182</sup> Schumann 1983, 8 ff.

Namen *Königliche Gewebeschool*, deren Grundstock die 1879 durch das Kultusministerium erworbene, private Sammlung alter Gewebe aus dem Besitz des Bildhauers Jakob Krauth in Mannheim bildete. Sie umfasste 3.974 Objekte verschiedener Textilgattungen, darunter auch zahlreiche 'koptische' Gewebe.<sup>183</sup> Krauth betreute diesen Komplex zunächst noch persönlich, während er 1886 einen 4.500 Objekte umfassenden Teil an die Sammlung Stieglitz in St. Petersburg veräußerte. Ein dritter Teil ging 1890 an das Badische Landesmuseum in Karlsruhe.<sup>184</sup>

Als Standort für die *Königliche Gewebeschool* wurde Krefeld gewählt, da die Textilproduktion im 19. Jahrhundert noch immer den Hauptindustriezweig der Region ausmachte. Das Museum war als Schul- und Lehrsammlung zur Fortbildung konzipiert und beherbergte eine Studiensammlung sowie einen Zeichen- und Lesesaal. Veränderungen in der Ausbildung führten schließlich dazu, dass das Museum 1936 von der Stadt Krefeld übernommen wurde. Nachdem die Sammlung mehrfach ihren Standort wechseln musste, konnte sie im Jahre 1981 ein eigenes Museumsgebäude in Krefeld-Linn beziehen, in dem auch die 1975 dem Textilmuseum angegliederte *Zentrale Forschungsstelle für Restaurierung* untergebracht ist.<sup>185</sup> Diese wurde 1949 gegründet und unterstand zunächst als überregionale Einrichtung dem Kultusministerium Nordrhein-Westfalen, Abteilung Denkmalpflege.

Während des 2. Weltkrieges waren die Bestände im Sauerland ausgelagert. Unter ihnen gab es nur wenige Verluste, die schriftliche Dokumentation ging aber nahezu vollständig verloren. Es fehlen daher sämtliche Angaben zur Herkunft und Geschichte der Objekte mit den ersten 10.000 – 11.000 Inventarnummern. Davon sind auch etwa 190 spätantike ägyptische Gewebe betroffen. Beim größeren Teil der heute annähernd 600 Inventarnummern umfassenden Sammlung 'koptischer' Textilien sind die Bezugsquellen jedoch nachvollziehbar, zumal sie meist erst nach dem Krieg angeschafft worden sind. Private Stifter und Verkäufer, Kunsthändler aber auch die Chemische Industrie sind als Provenienzen bekannt. Letztere unterzog die alten Gewebe eingehenden Analysen, um antike Färbemittel und -methoden zu erschließen. Nach Auflösung der eigenen Textilsammlung stiftete die Farbenfabrik Bayer Leverkusen 1958 ihre 400 Objekte umfassende Textilsammlung, darunter auch 29 'koptische' Gewebe, und die Cassella Farbwerke der Mainkur AG Frankfurt schenkte ein weiteres Fragment.<sup>186</sup>

Die frühesten Ankäufe von vier 'koptischen' Textilien

<sup>183</sup> Dähn 1970, 15 ff.

<sup>184</sup> Seine Kollektion wurde 1930 in die Bestände der Abteilung orientalischer und okzidentaler europäischer Kunst der Ermitage St. Petersburg integriert. Siehe: Kossourova 2002, 109 ff.; Hofmann 2002, 25 ff.

<sup>185</sup> Die Arbeit sollte die Sachkosten decken und nicht Gewinn orientiert sein. Die Aufgabe bestand darin, vornehmlich Objekte öffentlichen Besitzes, die im Krieg gelitten hatten, zu restaurieren. Siehe: Schmedding 1983, 116 ff.; Der Oberstadtdirektor (Hrsg.), Verwaltungsbericht der Stadt Krefeld 1970–1975 (1975) 101 f.

<sup>186</sup> Die Sammlung wurde am 22.1.1958 dem Krefelder Museum übergeben. Siehe: H. B. (vollständiger Name unbekannt), Historische Gewebesammlung der Farbenfabrik Bayer für das Krefelder Textilmuseum, Unser Werk. Werkszeitung der Farbenfabrik Bayer Aktiengesellschaft 9,2, 1958, 78 ff.

erfolgten 1894 bei M. Heydweiler in Krefeld. Ein Gewebe wurde 1902 bei G. Rhode in Berlin, und zwölf Stücke 1908 bei E. von Scheven in Krefeld erstanden.<sup>187</sup> 25 Fragmente verkaufte der Inhaber einer Krefelder Textilfirma H. Leendertz 1957/58, zehn Objekte E. Schwarz aus Köln 1961 und neun Stücke wurden 1977/78 bei N.H. Biegmann in Den Haag erworben.<sup>188</sup> Der größte Teil der `koptischen` Textilien ist jedoch über zwei Schweizer Händler bezogen worden, C. Grand aus Zürich veräußerte zwischen 1951 und 1967 insgesamt 104 Fragmente an das Museum und C. Harald aus Ronco, 230 Gewebe.<sup>189</sup> Seine Objekte stammen von einem privaten Sammler, der häufig auch die Herkunft der Stücke verzeichnet hat. Bevor diese jedoch 1961 nach Krefeld gelangte, wurden sie im Kunstgewerbemuseum Zürich und im Stedelijk-Museum Amsterdam ausgestellt.<sup>190</sup> Nach der Krefelder Präsentation gingen die Stücke in den Besitz des Deutschen Textilmuseums über.<sup>191</sup> 2003 wurde erstmals wieder eine Auswahl von 235 ägyptischen Geweben in einer hauseigenen Ausstellung präsentiert.<sup>192</sup>

### 1.3.1.6. Das Museum Schloss Rheydt

Auch das Museum Schloss Rheydt (SRheydt) bei Mönchengladbach besitzt eine Sammlung mit 22 `koptischen` Textilfragmenten. Über die Erwerbsgeschichte und Motivation ist wenig bekannt, lediglich die Information »Ankauf zu Zeiten von Dr. Jansen« konnte ermittelt werden. Dr. Jansen leitete das Museum von 1953 bis 1962. Eine Ausstellung fand 1955 unter dem Titel `Koptische Gewebe. Leihgaben und eigene Bestände` statt, in der 49 Objekte präsentiert wurden. Darunter zehn aus eigener Sammlung.<sup>193</sup> Der Rest wurde beim Kölner Museum für Angewandte Kunst, dem Deutschen Textilmuseum in Krefeld, dem Abteimuseum in Mönchengladbach und dem Kunstmuseum in Düsseldorf ausgeliehen.<sup>194</sup>

<sup>187</sup> Diese Angaben sind den Karteikarten zu den Objekten zu entnehmen.

<sup>188</sup> Am 30.8.1957 wurden 22 Fragmente angekauft und am 25.8.1958 zwei weitere. Am 24.2.1981 wurde dem Museum ein Fragment geschenkt. Sieben Fragmente wurden am 23.4.1977 erworben, zwei weitere am 18.4.1978.

<sup>189</sup> 228 verkaufte er am 17.3.1961 und je ein weiteres am 20.12.1961 und am 28.6.1966.

<sup>190</sup> Kat. Zürich 1957.

<sup>191</sup> Kat. Krefeld 1961.

<sup>192</sup> Die Ausstellung wurde vom 25.5.–14.9.2003 gezeigt und trug den Titel: `Aus Gräbern geborgen. Koptische Textilien aus eigener Sammlung` Dazu erschien ein Katalog: Kat. Krefeld 2003.

<sup>193</sup> Jansen 1955; SRheydt Inv. Nr. T 1184. T 1184 a-i.

<sup>194</sup> MAK Köln Inv. Nr. D 1036. D 1050. D 1066. D 1083. D 1086. D 1094. D 1101. D 1104. D 1110. D 1130. D 1145. D 1147. D 1122. D 1133. D 1196; DTM Krefeld Inv. Nr. 00004. 00071. 00073. 00095. 00104. 00109. 00110; Abteimuseum, Mönchengladbach, Inv. Nr. 1.6–8.11.20.369; Kunstmuseum Düsseldorf Inv. Nr. 12666. 12671. 12684. 12691. 12879. 12923. 12936. 12949. 12952. 12967.

### 1.3.1.7. Das Rautenstrauch-Joest Museum, Köln

Die jüngste der hier vorzustellenden Sammlungen ist die des Rautenstrauch-Joest Museums in Köln (RJM). Das Museum mit völkerkundlichem Schwerpunkt wurde 1906 gegründet. Es beherbergt neben afrikanischen und indianischen Objekten auch eine Sammlung ägyptischer Altertümer, bei der es sich vor allem um die 300 Objekte umfassende private Sammlung des Ehepaares Ellen und Paul Doetsch aus Köln handelt. Diese machten sie 1986 dem Museum zum Geschenk, das seit 1987 erstmals auch Ägyptisches ausstellen kann.<sup>195</sup>

Ellen Doetsch wurde im Jahre 1961 bei einer Ägyptenreise zu ihrer Sammelleidenschaft angeregt und begann daraufhin mit dem Studium der Ägyptologie an der Universität zu Köln. Ihr Interesse galt vor allem pharaonischen Objekten, sie erwarb Keramik- und Alabastergefäße, Fayencefiguren und -amulette, hölzerne und bronzene Statuetten, Uschebtis, Skarabäen und vieles mehr. Zugleich sammelte sie auch Objekte der griechisch-römischen Zeit und der Spätantike, darunter auch 24 `koptische` Textilien. Nach ihrer eigenen Auskunft erwarb sie die Gewebe 1961 und 1986 im Kunsthandel, Informationen zu Herkunft und Auffindung liegen sind daher nicht vor. In der Ausstellung sind sie mit vier bereits in den 1920er Jahren erworbenen Objekten vereint.<sup>196</sup>

Bis zu ihrem Tod im Jahr 2004 erwarb Frau Doetsch einzelne ungewöhnliche ägyptische Objekte, publizierte sie in Fachzeitschriften und überreichte sie anschließend dem Museum.

### 1.3.1.8. Die Sammlungskonzepte im Vergleich

In der Zusammenschau lässt sich bei jedem Haus ein anderer Blickwinkel erkennen, der dazu führte, auch spätantike ägyptische Textilien zu sammeln. Immer wieder treten einzelne Persönlichkeiten hervor, die die öffentlichen Sammlungen bestückten, indem sie zu Lebzeiten oder *post mortem* ihre Kollektionen den Museen vermachten. Die bedeutendste Person ist Kanonikus Franz Bock, der seiner Leidenschaft, dem Textilien, nachgehen konnte und als solcher besonders große Mengen in die europäischen Sammlungen brachte. Bocks Spuren lassen sich auch in den meisten Sammlungen Nordrhein-Westfalens nachzeichnen. Seine kunsthistorische Bildung ließ ihn erkennen, dass viele handwerkliche Techniken verloren gingen und dass er durch das Sammeln alter Objekte zu ihrer Wiederbelebung beitragen konnte. Seine Zugehörigkeit zur Kirche eröffnete ihm die Möglichkeit, an Kaseln, Reliquiare und Textilien aus Bestattungen zu gelangen. Bei ihm scheint vor allem das textile Material

<sup>195</sup> In diesem Zusammenhang erschien der erste der beiden Kataloge zu ihrer Sammlung, fünf Jahre später der zweite Teil: Doetsch-Amberger 1987; Doetsch-Amberger 1992.

<sup>196</sup> Das Museum erwarb seine ersten drei Fragmente am 3.2.1926 von Herrn Braubach aus Köln, ein weiteres wurde von Herrn A. Speyer, Berlin, am 30.4.1927 angekauft, bei zweien ist die Herkunft unbekannt.

von Interesse gewesen zu sein, der Aspekt des Christlichen hatte eher eine nebensächliche Bedeutung. In dieser Hinsicht unterscheidet er sich von Alexander Schnütgen und dessen Nachfolger Fritz Witte, die ebenfalls aus dem Kreis der Kirche stammten. Neben Gemälden und Kreuzen bildeten Gewebe für sie nur einen weiteren Sammelaspekt. In diesem Sinne wurden auch die 'koptischen' Textilien angeschafft. Bocks Ansatz entsprach dagegen eher der allgemeinen Strömung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die zur Gründung von Kunstgewerbemuseen führte. Zu diesen Museen zählen das Kölner Kunstgewerbemuseum und die Sammlung Osthaus in Hagen. Auch das Krefelder Textilmuseum führte diese Idee der lehrhaften Schausammlung fort, konzentrierte sich aber auf eine Kunstgewerbsgattung. In dieser besonders umfangreichen Kollektion sind privat gestiftete Objekte mit Ankäufen von aufgelösten Sammlungen auch der Industrie vereint. Zu Letzteren zählt die Farbenfabrik Bayer Leverkusen, die, nachdem sie Testreihen an den alten Textilien vorgenommen hatte, ihre Gewebesammlung nach Krefeld gab.

Dass dieser weltweit vertretene Ansatz zur Bildung der Bürger seinen Nachhall in der Gesellschaft fand, verdeutlicht das Porträtmal der Mme. Dufau, die sich in einem 'koptischen Gewand' porträtieren ließ, und die Kostümausstattung der Sarah Bernard bei dem Stück *Theodora* von 1884.<sup>197</sup> (Taf. II, Abb. 3)

Das Museum Schloss Rheydt repräsentiert eine Gruppe von Museen, die diese Gattung erwarb, ohne damit einen Schwerpunkt zu verbinden. Möglicherweise dienten die Gewebe als Ergänzung der ägyptischen Sammlung des Hauses. Ganz andere Beweggründe veranlassten die Sammlerin Doetsch-Amberger zum Erwerb ihrer Textilien. Ihr Hauptinteresse galt zwar dem Altägyptischen, der Vollständigkeit halber sammelte sie jedoch auch kulturelle Erzeugnisse späterer Epochen.

Nach der exemplarischen Betrachtung der verschiedenen Museen und ihrer Konzepte kann darauf geschlossen werden, dass noch in zahlreichen Museen 'koptische' Gewebe zu finden sein können und das eine weit reichende systematische Befragung sicher noch zu unerwarteten Entdeckungen führt.

### 1.3.2. Restaurierungen und Aufbewahrungsformen

An den Objekten der hier vorgestellten Sammlungen lassen sich unterschiedlich schonende und zum Teil zeitspezifische Aufbewahrungsformen feststellen. Das Spektrum reicht von:

- mit Knochenleim auf Papp montiert (Taf. V, Abb. 1),
- mit lösungsmittelhaltigen Klebstoffen aufgeklebt,
- mit groben Stichen auf Papp genäht,
- auf Leinwand genäht und in Rahmen gespannt,
- lose und gefaltet in Kartons,
- lose und frei liegend.

Jede Form der Aufbewahrung ist kennzeichnend für die Zeit, in der das Gewebe erworben wurde. Das Aufleimen auf Papp scheint vor allem in den späten Jahren des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts üblich gewesen zu sein und ermöglichte eine einfache Handhabung als Modellpappen. Ein Großteil der 'koptischen' Fragmente des Museums für Angewandte Kunst Köln ist noch aufgeleimt. Dadurch ist das Gewebe starr, verhärtet und fest mit seiner Unterlage verbunden. Eine Ablösung wäre zwar möglich, würde aber das alte Gewebe stark belasten. Auch von Karabacek verfuhr derart mit seinen Geweben, wie er in einem Brief vom 10.4.1882 an Theodor Graf schildert: »*Geordnet, gereinigt und auf Kartons (so weit möglich) aufgezo-gen, ...*«. <sup>198</sup>

Einige Fragmente des Museums Schloss Rheydt sind noch mit groben Stichen auf eine Pappunterlage genäht, was, wie bei der Leimung, eine einfache Handhabung ermöglicht. Diese Art der Montierung war noch in den 1950er Jahren in Gebrauch.

Anhand der Sammlung des Krefelder Textilmuseums lassen sich Veränderungen in den Restaurierungstechniken nachvollziehen. Renate Jaques, Direktorin des Museums seit 1946, ließ alle Textilien auf Nesselstoffe bzw. Seide nähen und zur Stabilisierung in Rahmen ohne feste Rückwand spannen.<sup>199</sup> Aufbewahrt wurden sie in senkrechten Stellfächern.<sup>200</sup> Diese Art der Montierung scheint in den späten 1940er Jahren weit verbreitet gewesen zu sein und ist heute noch im Suermond-Ludwig Museum in Aachen, im Folkwang-Museum in Essen und im Schnütgen-Museum in Köln zu finden. Vorteil dieser Montierung ist, dass die Rahmen Platz sparend senkrecht hintereinander aufgestellt werden können, doch übt eine solche Aufbewahrung eine Zugspannung sowohl auf das alte Gewebe als auch auf den Trägerstoff aus, was wiederum zu Rissen im schwächeren, älteren Gewebe führt.

Abgesehen von der liegenden Aufbewahrung sorgen alle aufgeführten Montierungen für Spannungen zwischen Gewebe und Unterlage. Durch Temperatur und Feuchtigkeit sind Textilien ständigen Schrumpfungs- und Dehnungsprozessen unterworfen. Dabei verändert sich das

<sup>197</sup> Porträt der Hélène Clémentine Dufau, Paris 1911; siehe: Kat. Paris 2000, 21; Rutschowscaya 2004, 97 ff. – Bei dem Stück 'Theodora' von Victorien Sardou trug Sarah Bernard ein Kostüm, das den Dekor des Schals als Stickereien nachempfand. Es befindet sich heute in der Bibliothèque Nationale, Paris.

<sup>198</sup> Hunger 1962, 33 ff. bes. 35 Nr. 14.

<sup>199</sup> »*In Krefeld entsteht ein Deutsches Textilmuseum. Kleiderstoffe aus frühchristlicher Zeit*«, Wiesbadener Kurier, 25.9.1959.

<sup>200</sup> Dähn 1970, 17.

antike Gewebe in einem anderen Maße als der Trägerstoff und es entstehen Spannungen. Besonders das alte Gewebe wird belastet, gibt häufig nach und bricht. Aus diesem Grund ließ Brigitta Schmedding, Nachfolgerin von Renate Jaques, die Rahmen in den 1980er Jahren entfernen und die antiken Objekte mit dem anhaftenden Nesselstoff weiträumig ausschneiden. Sie liegen heute auf hölzernen Tableaus, die mit säurefreiem Nesselstoff bezogen sind und in horizontaler Ausrichtung in Schubfächern aufbewahrt werden. Auf ein gleich bleibendes Klima mit konstanter Temperatur, Feuchtigkeit und wenig Lichteinfall wird streng geachtet.

### 1.3.3. 'Pasticcio' – gefälscht oder überrestauriert?

»Pasticcio = ... Bild oder Bildwerk, das in der Manier eines berühmten Künstlers (oft in betrügerischer Absicht) hergestellt ist.«<sup>201</sup>

Anders als bei Gemälden oder Möbeln sind im Bereich Textil Begriffe wie 'Fälschung', 'Pasticcio', 'Kopie' bisher nicht klar definiert worden. Eine Auseinandersetzung ist jedoch vonnöten, da allein im Rahmen der hier vorgenommenen Untersuchungen verschiedene Fragmente zum Vorschein kamen, die Fragen bezüglich ihrer Echtheit aufwarfen.

Ein solches Beispiel befindet sich in der Sammlung Doetsch-Amberger im Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln.<sup>202</sup> (Taf. 1, Abb. 6) Das Dekorfragment ist heute auf ein antikes, aber nicht zugehöriges Wollgewebe genäht. Es gehört zur Gruppe der 'Mänadenstoffe' und ist als querformatiges Brustbild einer Tunika konzipiert. Zunächst scheint es sich um eine geschlossene Komposition in ihren ursprünglichen Ausmaßen zu handeln, das noch alle vier antiken Gewebekanten besitzt. Unstimmigkeiten werden dem Betrachter jedoch erst nach eingehender Betrachtung bewusst: Es besteht aus einer dunklen Wollwirkerei in weißem Leinengrund und zeigt drei nackte, tanzende Figuren, die einzeln in eine angedeutete architektonische Rahmung eingestellt sind und sich auf einer gemeinsamen Standlinie bewegen. Ungewöhnlich ist, dass die Bögen nicht, wie bei dieser Gattung üblich, in Kapitelle übergehen und von Säulen gestützt sind, sondern nur als Spitzen in das Bildfeld hineinragen. Wie andere Objekte dieser Gruppe zeigen, gehört es jedoch zum Gestaltungskonzept, dass die Arkaden vollständig ausgeführt, ihre Bauelemente deutlich voneinander abgesetzt und detailreich ausgeführt sind. Weiterhin ist die symmetrische Anordnung der Figuren entscheidendes Merkmal der Gesamtkonzeption, wie auch eine gemeinsame Bewegungsrichtung. Das vorliegende Gewebe zeigt gerade in diesen grundlegenden Elementen Unstimmigkeiten. Die drei Figuren sind zwar hinsichtlich ihrer Bewegungen symmetrisch angeordnet, die beiden

äußeren bewegen sich nach innen, aber die Attribute weisen darauf hin, dass eine der Figuren verdoppelt und gespiegelt angebracht ist. In dieser Hinsicht ist die Symmetrie gebrochen.

Die beiden linken Figuren bewegen sich nach rechts und die rechte nach links. Zudem stellen die mittlere und die rechte Gestalt männliche Tänzer mit erhobenen Schilden und Schrägbändern dar, die sich in Konfrontation gegenüberzustehen scheinen. Bei der dritten Figur könnte es sich um eine weibliche Silhouette handeln, da sie ohne weitere Attribute aber mit rundlicheren Körperformen gestaltet ist.

Bei der näheren Betrachtung des Gewebes lassen sich mehrere Schnitte erkennen. Zwei verlaufen senkrecht und in annähernd gerader Linie von einer Gewebekante zur gegenüberliegenden. Sie schneiden mittig durch die tiefste Stelle der Bögen. Zwei weitere senkrechte Schnitte haben einen unregelmäßigen Verlauf, der an der dritten Figur die rechte Körperkontur nachempfindet und bei der ersten fast waagrecht, auf Höhe der Schultern verläuft und die Büste vom Rumpf trennt.

Es zeigt sich, dass das gesamte Bild aus sechs Gewebeteilen zusammengefügt ist. Jeder der drei Bildstreifen enthält eine Figur. Alle Figuren gleichen sich in den stilistischen Eigenheiten, der Körperauffassung und den Proportionen und stimmen in den webtechnischen Informationen überein, weshalb davon auszugehen ist, dass sie ursprünglich aus demselben Gewebeverband stammen. Sie wurden aus einer 'Mänadentunika' ausgeschnitten und zu dem neuen Bild arrangiert. Lediglich zwei kleine Stoffpartien weichen jedoch farblich und in ihrer Gewebedichte ab und sind zur Ergänzung des Gesamtbildes einem anderen Gewebe entnommen worden. Es handelt sich dabei um die Partie rechts des Kopfes der ersten Figur und dem abschließenden Bereich rechts von der dritten Figur.

Daraus lässt sich schließen, dass das vorliegende Gewebe ein neu komponiertes Ensemble aus sechs wieder verwendeten Teilen darstellt. Es soll den Anschein eines sowohl motivisch als auch gewebetechnisch vollständigen, antiken und gewirkten Bildes erwecken. Dieses Vorgehen ist in das frühe 20. Jahrhundert einzuordnen und diente dazu, ein geschlossenes, originales Bild zu präsentieren. Im Kunsthandel konnte so ein besserer Preis erzielt werden als für ein fragmentiertes Gewebe von unvollständigem Charakter. Die gut erhaltenen Partien wurden daher ausgeschnitten und das schadhafte und desolate Gewebe entsorgt. Dass diese Vorgehensweise häufiger zum Einsatz kam und eventuell noch immer kommt, zeigt ein weiteres Beispiel eines nach gleichem Prinzip montierten Mänadenstoffes in Budapest.<sup>203</sup> Da sich eine trügerische Absicht nicht eindeutig belegen lässt, könnte es sich bei dieser Methode um eine altmodische Restaurierungsmaßnahme handeln, bei der versucht wurde, aus den noch gut erhaltenen Partien etwas Vollständiges herzustellen. Dieses Vorgehen findet seine Entsprechung im Be- und Zerschneiden antiker Textilien bei ihrer Auffindung und im Kunsthandel, bei der nicht nur schadhafte Stellen abgeschnitten, sondern auch vollständige Gewänder in mehrere Einzelteile zerteilt worden sind. Ein markantes

<sup>201</sup> Meyers Enzyklopädisches Lexikon 18, 1976; jüngst: Schrenk 2004, 434 ff. Nr. 210–215.

<sup>202</sup> RJM Köln Inv. Nr. 53739; siehe: Doetsch-Amberger 1987, 134 Nr. 278.

<sup>203</sup> Török 1993, 25 Taf. XXVI Nr. T 27.

Beispiel für dieses Vorgehen bieten zwei nahezu gleich große Fragmente einer rostroten Wolltunika im Textilmuseum Krefeld, deren frische Schnittkanten aneinander passen und die von demselben Kunsthändler, allerdings in einem zeitlichen Abstand von fünf Jahren, an das Museum verkauft worden sind. Es handelt sich um die beiden Fragmente DTM Krefeld Inv. Nr. 12210 und 12887.<sup>204</sup>

Eine Fälschung im Sinne eines nach antiken Vorbildern neu gewebten bzw. gewirkten Stoffes scheint jedoch nicht angefertigt worden zu sein, da die aufwendige Technik der Bildwirkerei eine große Fingerfertigkeit und Übung verlangt. Zudem weisen neu gefertigte Gewebe nicht den gleichen Grad an Abnutzung, Verwitterung und Verbräunung auf, wie alte Gewebe. Sie müssten somit zusätzlich künstlich gealtert werden. Da aber der Kunstmarkt große Mengen antiken Textilmaterials bereithält, scheint es weniger kompliziert und wesentlich kostengünstiger zu sein, alte Fragmente zu beschneiden und neu zu arrangieren, als neue Gewebe im alten Stil herzustellen.

An den Stücken der Krefelder Sammlung lassen sich weitere Formen der 'Aufwertung' an spätantiken ägyptischen Textilien beobachten. Eine solche besteht in der Überarbeitung antiker Gewebe mithilfe einer entfärbenden Flüssigkeit, wie sie bei drei nicht zusammengehörenden Fragmenten in Krefeld festzustellen sind. Ein Fragment weist zwei parallele Ärmelstreifen auf, die in jedem Streifen zwei Waffentänzer und drei Vierbeiner in einer Rahmung enthalten.<sup>205</sup> (Taf. 1, Abb. 1) Ein zweites Paar Ärmelstreifen ist mit gleichmäßigen Wellenbändern, runden Knospen und Blattelementen gefüllt, und ein weiteres Medaillon ist von einer Rahmung aus einer stilisierten Weinranke umgeben und trägt im Inneren ein flächendeckendes Mäandermuster.<sup>206</sup> (Taf. 1, Abb. 2. 3) Allen gemeinsam ist jedoch die bichrome Ausführung als dunkelblaue bis violette Wollwirkerei in weißem Leinengrund. In die dunklen Flächen sind nachträglich, wohl neuzeitlich, gelblich-orangefarbene Partien

<sup>204</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12887 (Kat. Krefeld 2003, 62 Nr. 111). Ihre Ausmaße betragen 22,5 × 33 cm und 21,2 × 32,9 cm. Sie sind beide in Längsrichtung mit einem dreiteiligen Zierstreifen versehen, wodurch davon auszugehen ist, dass beide vertikal ausgerichtet gewesen sind. Die untere Schnittkante von 12887 entspricht der oberen von 12210. Es kann also davon ausgegangen werden, dass das ursprünglich große Gewebe an dieser Stelle auseinander geschnitten worden ist. Dass es sich um eine Tunika in Erwachsenengröße gehandelt hat, belegen die drei vertikalen, parallelen Nahtspuren in 12887, die von einem einst abgenähten Brustsaum herrühren. Die beiden Fragmente sind somit aus dem Brust- und Rumpfbereich einer Wolltunika ausgeschnitten worden, die mit zwei gleichartigen breiten Clavi verziert war. 12210 wurde 1959 von Christian Grand, Zürich, in einem größeren Kontingent weiterer koptischer Stoffe erworben. Ebenso verhielt es sich mit 12887, allerdings im Jahr 1964. Diese Fakten sprechen dafür, dass sich der Kunsthändler selbst daran machte die Tunika zu zerschneiden und es ist aufgrund der glatten anderen Schnittkanten davon auszugehen, dass sich weitere zugehörige Fragmente in anderen Sammlungen befinden, die ebenfalls von Grand bestückt worden sind.

<sup>205</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12518 (Kat. Krefeld 2003, 29 Nr. 18).

<sup>206</sup> Ärmelstreifen: DTM Krefeld Inv. Nr. 12445 (Kat. Krefeld 2003, 49 Nr. 76); Medaillon: DTM Krefeld Inv. Nr. 12438.

eingebraucht worden. Bei den figürlichen Darstellungen von Inv. Nr. 12518 ist zur Gestaltung der Details wie den Schwertbändern und der Binnenflächen der Rundschilder diese Flüssigkeit angewendet worden. Bei den anderen beiden Dekoren sind rundliche Bildelemente wie Blätter und Knospen durch die Einbringung als Tropfen farblich abgesetzt worden.<sup>207</sup>

Zunächst erwecken die helleren Partien den Eindruck eines zusätzlich verwendeten Wollgarns und erscheinen dadurch komplizierter in ihrer Herstellungsweise. Bei der Betrachtung unter dem Auflichtmikroskop zeigt sich aber, dass die verwendeten Fäden bzw. die Fasern nicht beim Farbwechsel kehrt machen, wie es bei einer polychromen Wirkerei zu erwarten ist, sondern sich in den andersfarbigen Bereichen fortsetzen. Innerhalb des Fadens zeigen die Fasern fließende Farbverläufe, was für den Einsatz einer entfärbenden Flüssigkeit spricht, die beim Auftragen bewirkt, dass die Flächen im Zentrum dunkelgelb werden und sich an den Rändern zum Rötlichen verändern. Die Flüssigkeit hat somit nicht mit gleicher Intensität auf das Garn gewirkt, sondern war im Zentrum stärker konzentriert, während sie zu den Rändern des Auftrages an Wirkungskraft nachgelassen hat. Weiterhin ist zu erkennen, dass die Fasern durch die Einwirkung unterschiedlich stark strapaziert worden sind. Sie sind im Zentrum stärker ausgedünnt und abgebaut als zu den Rändern.

Diese Form der Überarbeitung ist in anderen Kollektionen nicht festzustellen und scheint sich singular auf die Krefelder Sammlung zu beschränken. Hier liegen jedoch gleich drei solcher Gewebe vor, die noch dazu bei demselben Kunsthändler C. Harald aus Ronco (Schweiz) und zum selben Termin (am 17.3.1961) erworben worden sind. Daher liegt der Schluss nahe, dass Harald persönlich die Überarbeitung vornahm, oder dass er wiederum die drei Stücke bei demselben Händler erworben hat, der sie seinerseits überarbeitet hat. Wahrscheinlich stand dabei die Erzielung eines besseren Preises im Vordergrund, denn der Einsatz einer weiteren Farbe bedeutet eigentlich, dass bei der Produktion ein weiteres Garn verwendet wurde, was die Arbeit komplizierter und kostbarer macht.

Eine dritte Art der Überarbeitung lässt sich an zwei Fragmenten der Krefelder Sammlung beobachten.<sup>208</sup> Es handelt sich in beiden Fällen um 'Kissenplatten', die in leinene Schlingengewebe eingearbeitet und mit je einem gewirkten, nahezu quadratischen Bildfeld versehen sind. An mehreren Stellen ist der Wolleintrag ausgefallen, die frei liegende Kette wurde mit gelblichem Klebstoff gefestigt und mit einem Farbauftrag koloriert. Die noch erhaltenen Wollpartien dienten dabei als Vorlage. Die verwendete Farbe ist von solch dickflüssiger Konsistenz, dass sie die Kettfäden zusätzlich miteinander verklebt hat und zum Teil zu Flächen verhärtet ließ. (Taf. 1, Abb. 4. 5) An den Motivkanten sind zudem Gewebestreifen angeklebt, die ebenfalls aus antiken Gewebezusammen-

<sup>207</sup> Im Falle des Medaillons befindet sich die Verfärbung innerhalb der Weinblätter des zweiten Frieses, und ihre Grenzen reichen bis an die Kontur des Blattes heran. Die Knospen des Ärmelstreifens weisen dagegen nur kleine, punktuell und mittig angebrachte Verfärbungen auf.

<sup>208</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 11747 (Kat. Krefeld 2003, 101 Nr. 208). 11750 (Pendant siehe: Kybalová 1967, 93 Abb. 45).

hängen stammen und auf die weitere Farbe aufgetragen wurde. Zunächst wirken die Gewebe wie vollständige geschlossene Bildfelder und entpuppen sich erst bei näherer Betrachtung als stark überarbeitet.

Ein solches Verfahren war am Textilmuseum nicht üblich. Es muss daher vor 1958 angewendet worden sein, dem Jahr, in dem beide Fragmente als Teil der Stiftung Farbenfabrik Bayer Leverkusen in das Krefelder Museum kamen. Denkbar wäre eine Behandlung im frühen 20. Jahrhundert, als es üblich war, Fragmente von Seidengeweben aufzukleben und das Muster auf dem Pappuntergrund zeichnerisch fortzuführen.

Die beschriebenen Methoden zur Aufwertung antiker Gewebe zeigen, dass nicht generell von 'Fälschungen' gesprochen werden kann, sondern vielmehr von 'Teilfälschungen', 'partiellen Überarbeitungen' oder 'Pasticcì', denn das verwendete Grundmaterial ist im Allgemeinen antikes Gewebe. Die neuzeitlichen Zutaten führen dabei zu einer optischen Aufwertung, mit der zugleich auch eine preisliche verbunden ist.

## 1.4. Rekonstruktion der Herstellungstechniken

»... nicht nur die fertigen Stoffe, nein auch sie werden zu sehen, war ein Vergnüen, ...«

Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, 6,17<sup>209</sup>

Da sich anhand der technischen Details wichtige Aussagen über die regionale Eingrenzung des Produktionsortes treffen und datierende Anhaltspunkte aufzeichnen lassen, ist es vonnöten auch diese Aspekte auszuführen. Um alle notwendigen Arbeitsschritte bei der Herstellung von Garnen und Wirkereien zu dokumentieren, sind im Folgenden archäologische Funde und Befunde zusammengestellt und sowohl mit Äußerungen antiker Autoren als auch textiltechnischen Angaben kombiniert. Als antike Hauptquelle dient die Naturgeschichte des Plinius († 79 n. Chr.). Seine Abhandlungen sind zwar bereits im 1. Jahrhundert n. Chr. entstanden, aber gerade in der Herstellung von Garnen und Geweben lässt sich eine Kontinuität belegen, die zum Teil mehrere Jahrtausende umfasst. Die Schilderungen können noch an den 'koptischen' Textilien überprüft und bis weit ins frühe Mittelalter bestätigt werden und belegen, dass pharaonische Techniken sich auch in den spätantiken ägyptischen Geweben bis in islamische Zeit fortsetzen.<sup>210</sup>

### 1.4.1. Vorbereitung der Rohstoffe

In der Regel bestehen spätantike ägyptische Textilien aus den Materialien Wolle und Leinen. Beide Rohstoffe sind im Land produziert und verarbeitet worden. Ebenso selten ist Seide festzustellen, die als kostbares Handelsgut zunächst aus China und später aus Byzanz importiert werden musste und daher als Luxusgut nur einem kleinen und wohlhabenden Teil der Bevölkerung zugänglich war.<sup>211</sup> Noch seltener ist an den Geweben Baumwolle festzustellen, obwohl antike Autoren wie Theophrast († 288 v. Chr.) und später auch Plinius berichten, dass sie in Oberägypten angebaut und zu Gewändern verarbeitet worden ist.<sup>212</sup> Solche sind jedoch nicht erhalten geblieben,

<sup>209</sup> Dt. Übers.: Rösch 1986, 198 f.

<sup>210</sup> Johnson/West haben zahlreiche Bezeichnungen für Berufe rund um das textile Gewerbe zusammengetragen. Diese geben Aufschluss über eine starke Spezialisierung. Dazu zählen Tätigkeiten als Leinen- und Wollweber, Wirker, Teppichmacher, Händler und Färber die sich auf die Verarbeitung einzelner Farben wie Purpur spezialisiert haben. Siehe: Johnson/West 1949, 124 f.

<sup>211</sup> Seidene Garne lassen sich nur selten nachweisen, insbesondere Wirkereien. (Kat. Krefeld 2003, 69 Nr. 129) Zudem können die für die Produktion von Samiten benötigten Webstühle in Ägypten nicht sicher nachgewiesen werden. Sowohl bei den Stoffen als auch bei den seidenen Garnen handelt es sich um luxuriöse Importartikel, die nur einer kleinen, wohlhabenden Bevölkerungsschicht zugänglich waren. Siehe: Forbes 1956, 49 ff.; Bsp. Seidensamt: SLM Aachen Inv. Nr. T 414; vgl.: Plinius, n.h. XI, 26 f.

<sup>212</sup> *Gossypinus*=Baumwollbaum; Theophrast, *Pflanzenkunde* IV,

was möglicherweise darauf zurückzuführen ist, dass sie unverziert waren und somit bei ihrer Auffindung nicht als Musterproben taugten und entsorgt wurden. Als unverzierte Gewänder dienten sie möglicherweise als Untergewänder.

Bei den 'koptischen' Textilien ist sie nur selten verwendet worden. Wann Baumwolle in Ägypten an Bedeutung gewonnen hat und zu welchen Zwecken sie letztlich verwendet wurde, ist nicht zu klären.<sup>213</sup> Im reinen Augenschein lässt sie sich jedoch nicht immer eindeutig von Leinen unterscheiden, zur Differenzierung wäre eine Faseranalyse vonnöten gewesen, die im Rahmen dieser Arbeit nicht ausgeführt werden konnte.<sup>214</sup>

#### 1.4.1.1. Flachs

Der Anbau von Flachs hat in Ägypten eine Tradition, die bis ins 4. Jahrtausend v. Chr. zurückreicht.<sup>215</sup> Im Fayum belegen archäologische Funde frühe Anbau- und Verarbeitungsversuche. Die für diese Fasern optimalen Bearbeitungsmethoden werden unverändert bis weit ins 1. Jahrtausend n. Chr. angewendet. Bemerkenswert ist, dass die im Fayum erprobten Techniken an Funden in ganz Ägypten und bis in die islamische Zeit nachweisbar sind. Darin unterscheiden sie sich von Produkten anderer Regionen.<sup>216</sup> Die in Ägypten nachgewiesene Flachsart wird *linum usitatissimum* genannt. Ihre Samen wurden laut Plinius im November ausgesät und nach 80 bis 100 Tagen konnte die Pflanze geerntet werden.<sup>217</sup> Um das Stroh von den Samenkapseln zu befreien, wird es durch ein 'Riffelbrett' gezogen, das die Form eines großen Kammes hat. Dabei fallen die Kapseln ab und stehen anderen Verarbeitungsprozessen wie der Ölgewinnung zur Verfügung.<sup>218</sup> Für die Textilproduktion ist lediglich das Stroh von Bedeutung, in dessen Halmen sich die Bastzellen in 20 bis 50 Bündeln senkrecht um den Stängel gruppieren. Aus ihnen lassen sich 200 bis 1.500 verspinnbare Fasern mit einer Länge von 60–90 cm gewinnen.<sup>219</sup> Es bedarf einer Reihe von Arbeitsschritten, um sie herauszulösen. Der Gewinnungsprozess hat sich bis in die Gegenwart nicht verändert und beginnt mit dem 'Raufen' bzw. 'Ausreißen' der vollständigen Pflanze, die anschließend an der Luft getrocknet wird.<sup>220</sup> Es folgt die 'Röstung' bzw. 'Rottung', die dem Auslösen der Bastzellen aus dem Stängel dient. Das Stroh wird dabei der biologischen Röste ausgesetzt, Mikroorganismen bewirken einen Fäulnisprozess und lösen die Fasern aus.

7, 7; Plinius, n.h. XII, 21, 38–22. 39; XIII, 28, 90; XIX, 2, 14 f.

<sup>213</sup> Forbes 1956, 43 ff.; Griffith/Crowfoot 1934, 5 ff.; Winter/Youtie 1944, 249 ff.

<sup>214</sup> Riederer 1994, 170.

<sup>215</sup> Forbes 1956, 27 ff.; Renz-Rathfelder 1992, 18.

<sup>216</sup> Der Unterschied besteht in der Drehrichtung des Fadens. Ägyptische Garne sind grundsätzlich S-gedreht, die anderer Regionen meist Z-gedreht.

<sup>217</sup> Plinius, n.h. XIX, 3.

<sup>218</sup> Vogelsang-Eastwood 1995, 19 Abb. 18. 19.

<sup>219</sup> Renz-Rathfelder 1992, 26; Wagner 1961, 60.

<sup>220</sup> Forbes 1956, 30 f.; vgl. auch: Plinius, n.h. XIX, 3.

Aus der Antike sind dreierlei Röstverfahren bekannt, wobei Plinius explizit die 'Warmwasserröste' beschreibt.<sup>221</sup> Hierbei wird das Flachsstroh in 28–32° C warmes Wasser eingebracht, das durch die Sonne erwärmt wurde. Die Wärme beschleunigt den Prozess von 12 Tagen auf 3–5 Tage. Mikroorganismen greifen die äußere Haut des Stängels an und machen sie mürbe. Nach dem erneuten Trocknen wird das Stroh weich geschlagen, gebrochen, gerieben und erneut geschlagen, um die anhaftenden Holzpartikel zu lösen. Laut Plinius wird dazu ein Hammer verwendet und das Stroh auf einen Stein gelegt.<sup>222</sup> Um nun die von der Hülle befreiten Fasern voneinander zu trennen, sie geschmeidig und verspinnbar zu machen, muss das Flachsbündel gekämmt, das heißt 'gehechelt' werden. Zu diesem Zweck wird ein bürstenartiges Instrument mit eisernen Nägeln verwendet, das den Namen *ζεῦγος κτενιστικόν* trägt. Es ist sowohl im archäologischen Fundmaterial nachweisbar als auch in Papyri und bei Plinius erwähnt.<sup>223</sup> Die folgenden Verarbeitungsschritte entsprechen im Wesentlichen denen der Wolle.

#### 1.4.1.2. Wolle

Unter 'Wolle' werden im Allgemeinen 'Tierhaare' verstanden. Die nähere Bestimmung der Tierarten erfordert eine Faseranalyse, die hier nicht geleistet werden konnten. Den Publikationen ist jedoch zu entnehmen, dass zwar der größte Teil der Tierhaare von Schafen stammt, zur Textilproduktion aber auch Ziegen- und Kamelhaare verwendet worden sind.<sup>224</sup> Untersuchungen an pharaonischen Textilien wie denen aus dem Grab des Tut-Anch-Amun († 1323 v. Chr.) ergaben, dass die Gewebe ausschließlich aus Leinen bestehen, inklusive der farbigen Partien.<sup>225</sup> Unter den spätantiken Geweben nehmen dagegen wollene Textilien und Mischgewebe aus Wolle und Leinen einen sehr großen Anteil ein. Es hat sich also ein Wandel hinsichtlich der Verwendung von Materialien vollzogen, der wahrscheinlich in hellenistischer Zeit vonstattenging. Möglicherweise ist er auf den Einfluss Alexanders des Großen und seines Gefolges zurückzuführen, für die Wolle ein geläufiger Rohstoff bei Bekleidungstextilien war.<sup>226</sup> Es wird daher angenommen,

<sup>221</sup> Bei der 'Landröste' wird das Flachsstroh auf Wiesen ausgelegt, wo es von Schimmelpilzen befallen wird. Dieser Vorgang dauert etwa 3–5 Wochen. Bei der 'Kaltwasserröste' wird das Flachsstroh senkrecht in fließendes Gewässer eingebracht, wo es bei einer Wassertemperatur von 15–25° C ca. drei Wochen gelagert wird. Die Röste wird in diesem Fall von Bakterien vorgenommen und erfordert anschließend eine zwölftägige Landröste. Vgl.: Plinius, n.h. XIX, 3.

<sup>222</sup> Plinius, n.h. XIX, 3.

<sup>223</sup> Ein auf Papyrus notierter Vertrag aus Oxyrhynchos (143 n. Chr.) enthält den Verleih eines Kämminstrumentes aus Eisen für fünf Jahre. Siehe: Hunt 1910, 176 f. Nr. 1035; vgl.: Plinius, n.h. XIX, 3.

<sup>224</sup> Batcheller 2001, 38 ff.; Forbes 1956, 5. 20 f.; Wild/Wild 1996, 245 ff.

<sup>225</sup> Vogelsang-Eastwood 1993, 9 ff.; Vogelsang-Eastwood 1995.

<sup>226</sup> Schwegge 1992, 23.

dass die Verwendung durch die in Ägypten angesiedelten Veteranen üblich wurde. Zuvor, so schildert es Herodot († um 425 v. Chr.), galten Schafe als rituell unrein, weil ihr Fell Schmutz aufammelt und Wolle zur Reinigung mit Urin behandelt wurde.<sup>227</sup> Daher durfte sie seinerzeit nicht in Gräber oder Tempel gelangen. Offenbar herrschte trotz der zunehmenden Verwendung von Wollgarnen bei Bekleidungstextilien diese Einstellung noch im 3. Jahrhundert n. Chr. vor, da es bei Philostrat († um 249 n. Chr.) heißt, dass Leinen in Ägypten und Indien als besonders rein erachtet wird, weil es nicht von einer lebenden Kreatur stamme.<sup>228</sup>

Die Gewinnung und Verarbeitung von Wolle ist weniger aufwendig als die von Leinen.<sup>229</sup> Diodor († um 36 v. Chr.) berichtet, dass Schafe zweimal im Jahr ihrer Wolle entledigt wurden.<sup>230</sup> Hierzu sind sie in der Regel geschoren worden, doch heißt es bei Varro († 27 v. Chr.) und später auch bei Plinius, dass die Wolle auch ausgerupft werden konnte, was wohl zur Zeit des natürlichen Fellwechsels stattfand.<sup>231</sup> Welche der beiden Methoden überwiegend in Ägypten angewendet wurde, lässt sich nicht mehr feststellen. Dank der Darstellung eines Mumientäfelchens in Edinburgh, die einen Mann mit einer Schere zeigt, ist jedoch davon auszugehen, dass Scheren im römischen Ägypten ein übliches Verfahren war.<sup>232</sup>

Nach der 'Ernte' musste die Wolle gewaschen werden. Zwei Papyri gleichen Inhaltes, die aus dem späten 3. bis frühen 4. Jahrhundert n. Chr. stammen, und neben Anleitungen zur Nachahmung von wertvollen Materialien wie Edelsteinen, Perlen und Purpur enthalten, geben sie auch Rezepte zum Waschen von Wolle. Empfohlen wird Seifenkraut.<sup>233</sup> Um die Wolle für Farbstoffe aufnahmefähig zu machen, mussten die Fasern entfettet werden. Dazu wurden Beizen eingesetzt, bestehend aus Alaun, Eisen- und Zinksalzen, einer Lösung aus Essig und Alaun sowie altem Urin.<sup>234</sup>

### 1.4.1.3. Färben

In der Regel ist die Wolle vor dem Spinnen gefärbt worden. Das Färben fertiger Gewebe lässt sich unter den 'koptischen' Textilfunden nicht nachweisen.

Wolle eignet sich durch die geschuppte Oberflächenstruktur ihrer Fasern besonders zur Aufnahme von

Farbstoffen. Diese können tief in die Fasern eindringen und sie dauerhaft färben. Leinen hat dagegen eine sehr harte, glatte Oberfläche, sodass sich die Farbe nur um die Faser legt und leicht abwaschbar ist.<sup>235</sup> Farbige Wirkereien bestehen somit in der Regel aus Wollgarnen, die mit weißem Leinen kombiniert werden, denn Leinen hat den Vorteil, dass es ohne zusätzliche Mittel zu strahlendem Weiß gebleicht werden kann. Hierzu werden die feuchten Fasern und Gewebe auf einer Wiese in der Sonne ausgebreitet und durch den langsamen Ozonaustausch gebleicht.<sup>236</sup> Aber auch chemische Mittel wurden zum Waschen und Bleichen eingesetzt. In der Pharmakologie des Dioskurides (2. Hälfte 1. Jahrhundert n. Chr.) ist von *lapis morochthus* die Rede, dem Seifenstein bzw. französischem Kalk, der zudem in Ägypten abgebaut wurde.<sup>237</sup> Andere Mittel waren Natron, Pottasche, *saponaria officinalis* und alkalische Pflanzen.<sup>238</sup>

Die begehrteste und teuerste Wollsorte war das weiße Flies, da auf ihm die Farben ihre optimale Leuchtkraft erreichen und sich zudem zahlreiche Mischöne herstellen ließen.<sup>239</sup> Aber auch schwarze und braune Wolle wurde in ihrem natürlichen Farbton genutzt, überfärbt und so dunkle Farbnuancen erzielt.

Die polychromen Zierelemente von Tuniken weisen eine enorme Bandbreite an Farbtönen auf, die vor allem mithilfe pflanzlicher Farbstoffe hergestellt wurden. Eine Ausnahme bildet dabei echter Purpur, der laut Pfister – als tierischer Farbstoff von enormem Wert – auf 'koptischen' Textilien kaum nachweisbar ist.<sup>240</sup> In der Sammlung des DTM Krefeld befinden sich jedoch drei Fragmente, die in einem leuchtenden, sonst nicht vorkommenden Violett erstrahlen, bei dem es sich wahrscheinlich um echten Purpur handelt.<sup>241</sup> (Taf. 1, Abb. 7) Zum Vergleich sind die Farbstreihen von Helmut Schweppe anzuführen, dessen Ergebnisse die Verwendung von echtem Purpur nahe legen.<sup>242</sup> Dass in der Antike Versuche zur Herstellung von unechtem Purpur und zur Imitation der purpurnen Farbe vorgenommen wurden, belegen die beiden bereits erwähnten Papyri mit den Abschriften gebräuchlicher Rezepte.<sup>243</sup>

Die bei 'koptischen' Textilien verwendeten pflanzlichen Färbemittel beschränken sich auf die Grundstoffe Färberwau, Krapp, Indigo und Färberwaid.<sup>244</sup>

<sup>227</sup> Herodot, Historien II, 81.

<sup>228</sup> Philostrat, Leben des Apollonios VIII, 7, 5. – Wegen der Reinheit empfiehlt er Leinen beim Unterricht, beim Gebet und beim Opfer zu tragen. Des Weiteren rät er unter Leinendecken zu schlafen, da sie wahre Träume brächten – was auf die kühlende Eigenschaft des Materials zurückzuführen ist.

<sup>229</sup> Forbes 1956, 2 ff.

<sup>230</sup> Diodor I, 87.

<sup>231</sup> Plinius, n.h. VIII, 73, 191; Varro, Über die Landwirtschaft II, 11, 9; vgl.: Forbes 1956, 8

<sup>232</sup> Mumientäfelchen aus Hawara (Grimm 1974, Taf. 9, 3).

<sup>233</sup> Beide Papyri entstammen thebanischen Gräbern, tragen Abschriften desselben Textes und wurden von demselben Schreiber abgeschrieben. Siehe: Lagercrantz 1913, 200 f. 1ε; Halleaux 1981.

<sup>234</sup> Lagercrantz 1913, 226 f.; Schweppe 1992, 60.

<sup>235</sup> Barber 1991, 15.

<sup>236</sup> Barber 1991, 15; Wagner 1961, 75.

<sup>237</sup> *Lapis Morochthus*=Seifenstein, französischer Kalk; Dioskurides, Pharmakologie 5, 134.

<sup>238</sup> Forbes 19856, 82.

<sup>239</sup> Plinius, n.h. VIII, 190–193.

<sup>240</sup> Pfister (X.1) 1936, 1 ff.; Pfister (X.2) 1936, 73 ff.; Forbes 1956, 138 f.

<sup>241</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 00024 (Kat. Krefeld 2003, 49 Nr. 77). 08423. 12622.

<sup>242</sup> Schweppe 1992, 304 ff.

<sup>243</sup> Lagercrantz 1913, ka 10–18: »Färbung von Purpur mit Kräutern. Nimm und thu die Wolle in Saft von Bilsenkraut und Feigbohnen. Der Saft soll in Wasser, das dadurch sauer wird, zum Sieden gebracht sein. Nimm dann die Fruchtbüschel von Rhamnus, thu Wasser in einen Kessel und siede. Thu die Wolle hinein und es wird guter Purpur werden. Hebe die Wolle herauf, spüle sie im Wasser eines Schmiedes aus, lass sie in der Sonne trocknen und es wird Purpur erster Qualität werden.«

<sup>244</sup> Zur Bestimmung der Färbemittel wird die HPLC-Methode an-

Hinzu kommt eine Reihe von Insektenfarbstoffen wie Kermes, Cochenille und *kerria lacca*, die vornehmlich rote Farbtöne erzielen. Durch mehrmaliges Überfärben und die Verwendung unterschiedlicher Beizen bei der Vorbereitung des Garnes werden Abstufungen der Farbtöne und eine sehr differenzierte Farbpalette erreicht.<sup>245</sup> So können mit Wau die Farben Gelb, Graugelb, Beige und Ocker hergestellt werden. In Kombination mit Krapp entsteht Orange bis Orangerot, unter Verwendung von Krapp, Brasilholz, der Kombination oder auch alleinigen Verwendung der armenischen Cochenille-Schildlaus und der Lackschildlaus ergeben sich Rot und Rosa. Krapp in Verbindung mit Indigo ermöglicht die Herstellung von Oliv und verschiedenen Grüntönen. Violette Schattierungen, die an Purpur erinnern, werden mittels Indigo, der Lackschildlaus und Brasilholz erzielt, ein dunkles Türkis mit Indigo, Wau und Färberginster.<sup>246</sup>

Da Färbereien große Bottiche und eine stete Wasserzufuhr benötigen und von ihnen intensive Gerüche ausgehen, wäre anzunehmen, dass sie eher am Rand von Siedlungen angelegt wurden. In Athribis wurde jedoch eine Färberwerkstatt im Erdgeschoss eines Hauses gefunden, in der sich Färbekottiche mit Farbresten und eine Zisterne erhalten haben.<sup>247</sup> Zudem lässt sich anhand von Papyri belegen, dass Färbereien auch in Kellern von Privathäusern eingebaut sein konnten, die an der Agora von Antinoopolis gestanden haben und deren Erdgeschoss einen Laden beherbergt hat.<sup>248</sup>

## 1.4.2. Fertigung der Garne

### 1.4.2.1. Einfachgarne

Nach der für jede Faser optimalen Vorbereitung werden Wolle und Leinen nahezu in gleicher Weise weiter verarbeitet. Dazu müssen die Fasern vor dem eigentlichen Spinnvorgang zu einem lockeren Vorfaden gedreht und zu einem Knäuel aufgerollt werden. Im 5. Jahrhundert v. Chr. fand in Griechenland zu diesem Zweck das 'Epinetron' Verwendung, ein tönernes Gerät, das im Sitzen auf einen Oberschenkel gelegt wurde und das in einer

abschließenden Rundung das Knie umfasst.<sup>249</sup> Während die zur Garnproduktion nicht benötigten Bereiche mit figürlichen Malereien und Reliefs verziert sein können, ist die Oberseite als geschupptes Relief gestaltet, über das die Fasern gerollt und zum groben Vorfaden verdrillt werden. Zwar lassen sich Epinetra in Ägypten nicht nachweisen, aber frühe Wandmalereien in Beni Hassan (Ende 11.–Anfang 12. Dynastie, 2130–1650 v. Chr.) belegen dennoch die Fertigung des Vorgarns vor dem eigentlichen Spinnvorgang.<sup>250</sup> Zum Spinnen wurde das Vorgarn dann links neben dem Körper platziert, die Spindel über den rechten Oberschenkel zum Knie gerollt, in Rotation versetzt und auf der rechten Körperseite fallen gelassen. Der Spinnwirtel hält die Spindel dabei in Rotation, die auf einer Spitze tänzelt und durch ihre Bewegung den gedrehten Faden aufspult. Der Spinnwirtel wurde – was die Wandmalereien ebenfalls zeigen – auf die obere Spitze der Spindel gesteckt und nicht, wie im übrigen Mittelmeerraum, auf das untere Ende.<sup>251</sup>

Für eine bessere Handhabung des Vorgarns wird es beim Spinnen in eine tönerne Schale mit eingearbeiteten Schlaufen platziert. 'Spinnschalen' stellen eine ägyptische Erfindung der 12. Dynastie dar, die in der Folgezeit auch in Palästina nachweisbar ist.<sup>252</sup> Das Fadenende des Vorgarns wird unter einer Schlaufe hergeführt, sorgt dafür, dass das Knäuel beim Abwickeln in der Schale gehalten wird und nicht heraus springt. Zudem wird der Faden unter Spannung gesetzt und lässt sich so leichter verdrehen. Zur Verarbeitung von Flachs wird zudem Wasser in die Schalen gefüllt, da die Feuchtigkeit bedingt, dass sich die Faser selbstständig in ihrer inhärenten S-Drehung windet und dadurch die Verarbeitung erleichtert.<sup>253</sup>

Die Gewebe bieten Hinweise auf markante Veränderungen in der Garnherstellung zur Zeit der Ptolemäer.<sup>254</sup> Textilien vorptolemäischer Zeit lassen noch die Länge der Flachsfasern erkennen, deren Enden lediglich aneinander gesetzt und verdrillt wurden. Sie überlappen sich nur in kurzen Abschnitten.<sup>255</sup> Dieses Verfahren ändert sich mit der Einführung von Wolle als Rohstoff in der ägyptischen Textilproduktion. Da die Tierhaare kurz sind, müssen fortwährend neue Fasern hinzugenommen werden und es entsteht ein gleichmäßig gedrehter Faden. Diese Technik wird in Folge auch für Leinenfasern übernommen, sodass die Enden der langen Abschnitte im Gewebe nicht mehr erkennbar sind. Die Garne der wesentlich später entstandenen 'koptischen' Textilien lassen eine Kontinuität der Herstellungsweisen

---

gewendet (Hochleistungsflüssigkeitschromatographie). Mit einem Lösemittel werden die Farbstoffe gelöst und ihre Wanderungsgeschwindigkeit gemessen. Erläuterung siehe jüngst: Unger 2000, 33 ff.; Färberwau (*Reseda luteola L.*) der Farbstoff Luteolin färbt gelb; Krapp (*Rubia tinctorum*) färbt rot und braun; Indigo und Färberwaid ergeben blau. Siehe: Hofenk de Graaff 2004.

<sup>245</sup> Lagercrantz 1913, io 30–36: »Farbsuppe woraus 3 Farben werden können. Stosse und mische mit Wasser 2/3 Teil Krimnos und 1 Teil Färberalun. Thu die Wolle hinein und sie wird scharlachrot. Wenn sie lauchgrün werden soll, so setze geriebenen Schwefel mit Wasser zu. Wenn sie aber quitte-gelb werden soll, setze ungemischtes Soda mit Wasser zu.«

<sup>246</sup> Ergebnisse der jüngsten Farbanalysen an 'koptischen' Stoffen: Schrenk 2004, 497 ff. Tab. 2; zu den Farbbezeichnungen in der römischen Literatur: Blümner 1892.

<sup>247</sup> Flinders Petrie 1908, 11; siehe auch: Forbes 1956, 129 f.

<sup>248</sup> Wipszycka 1965, 145 ff. bes. 149.

<sup>249</sup> Bsp.: Boardman 1985, Nr. 263.

<sup>250</sup> Gaffar Shedid 1994, 27 Abb. 35; 28 Abb. 36 (Nordwand des Grabes des Baket III.).

<sup>251</sup> Vgl. weißgrundige Kanne des Erzgießermalers, British Museum London Inv. Nr. D 13, um 490 v. Chr., siehe: Pekridou-Gorecki 1989, 20 Abb. 7.

<sup>252</sup> Barber 1991, 71. – Eine Schale aus Pfakofen, die zwar eine andere Konstruktion aufweist, führt aber das gleiche Prinzip vor. Es ist daraus zu schließen, dass zumindest in nachchristlicher Zeit Spinnschalen auch in nördlichen Regionen verwendet worden sind. Siehe: Bartel/Codreanu-Windauer 1995, 251 ff.

<sup>253</sup> Experimente zur optimalen Drehrichtung von Flachsfasern fanden in Ägypten bereits im 4. Jahrtausend v. Chr. statt. Siehe: Renz-Rathfelder 1992, 18.

<sup>254</sup> Carroll 1986, 22.

<sup>255</sup> Barber 1991, 47 ff.

hinsichtlich der konsequent fortgeführten Drehrichtung erkennen, die in der frühesten Zeit Ägyptens beginnt. Dabei wurden die Fäden vornehmlich S-gedreht, wobei man sich die natürliche Drehung der Flachsfasern zunutze machte. (Abb. 1) In gleicher Richtung wird auch die später hinzukommende Wolle gesponnen, die dagegen in jede Richtung versponnen werden kann, ohne an Stabilität zu verlieren. Dennoch wird auch für sie die S-Drehung vorherrschend. Seither sind die S-Drehung der Einfachgarne und die fortlaufende Spinnmethode charakteristisch für ägyptische Gewebe bis in die islamische Zeit.



**Abb. 1 S- und Z-Drehung von gesponnenen Garnen**

Nur ein sehr geringer Anteil der 'koptischen' Gewebe weist Z-gedrehte Garne auf.<sup>256</sup> Zumeist handelt es sich um die dunklen Garne von gewirkten Zierfeldern, die in bichromer Zeichnung gestaltet sind. Während die weißen Partien und die Kettfäden aus einfachem, S-gedrehtem Leinengarn bestehen, ist die Zeichnung mit meist dunkelviolett, heute stark nachgedunkeltem, S-gedrehtem Wollgarn eingewirkt worden. Von den hier untersuchten 209 Fragmenten der Gruppe weisen 24 % Z-gedrehte Wollgarne auf. Legt man zugrunde, dass vorherrschende Farbkombinationen im Einklang mit bestimmten Themen und Stilen einhergehen, und dass diese Gruppen chronologisch zu ordnen sind, dann weisen die bichromen Gewebe andere Produktionsbedingungen auf, als zum Beispiel die polychromen, rein wollenen Gewebe. Folgende Gründe sind hierfür denkbar:

- Bei Z-gedrehtem Garn handelt es sich um fertig verarbeitete Importgüter, was vor allem bei sehr kostbaren Garnen wie Seide oder mit Purpur gefärbter Wolle anzunehmen ist.
- Gewebe mit Z-gedrehten Garnen sind importierte Fertigprodukte.
- Der verarbeitende Spinner hat seine Methode außerhalb Ägyptens erlernt.<sup>257</sup>

#### 1.4.2.2. Zwirne

Neben den einfach gedrehten Garnen lassen sich auch Zwirne feststellen. Seltener sind wollene Zwirne belegbar, als leinene. Hierfür wurden meist zwei, gelegentlich auch mehrere einfache, S-gedrehte Garne verwendet und in der

anderen Richtung, der Z-Drehung, miteinander verzwirrt. Dadurch entsteht ein besonders stabiler Faden, der vermehrt in arabischer Zeit, seit der Mitte des 7. Jahrhunderts eingesetzt wird. Er dient sowohl der besonders robusten Bespannung bestimmter Webstühle, als auch als Nähgarn zur Applikation separat gefertigter Schmuckfelder.<sup>258</sup>

#### 1.4.3. Weben

Um ein Gewebe herzustellen, muss der Webstuhl mit 'Kettfäden' bestückt werden, die in vertikaler Ausrichtung zwischen den Kettbäumen gespannt sind. Im rechten Winkel dazu werden die 'Schussfäden' in die Kette eingebracht. Im Wechsel wird hierfür jeder zweite Faden gehoben bzw. abgesenkt, wodurch ein Fach entsteht. Dieses erfordert verschiedene Geräte, die sich im archäologischen Fundspektrum nachweisen lassen. Dazu zählen Abstandhalter, über die die Kettfäden laufen und die für gleichmäßige Abstände zwischen den Kettfäden sorgen, Webkämme zum Anschlagen der Einträge sowie Webschiffchen, auf denen das Garn aufgespult und durch das geöffnete Fach geführt wird.<sup>259</sup> Der Schuss kehrt an der Webkante um 180° und tritt wieder in das versetzt geöffnete Fach ein. Bei Leinengeweben ist zu beobachten, dass der Schussfaden um den letzten Kettfaden wendet, ohne eine zusätzliche Verstärkung der Kante. Nur selten ist ein mehrfacher Ketteintrag nachzuweisen.<sup>260</sup> Anders verhält es sich bei Geweben mit wollener Kette. Sie haben meist Umkehrkanten bei denen mehrfach aufeinander bis zu fünf Kettfäden gebündelt umwebt worden sind, was die Kante verstärkt. Nach Fertigstellung des Gewebes werden die Kettfäden bei Wollgeweben sehr häufig zu gezwirnten Kordeln verarbeitet.<sup>261</sup> Sie schließen meist die Ärmelkanten und Gewandseiten ab. Leinene Kettfäden sind dagegen nicht verzwirrt aber häufig zu Fransenabschlüssen verarbeitet worden. (Taf. IV, Abb. 1)

Hinsichtlich der Gewebestruktur bzw. Gewebedichte lassen sich die Ergebnisse von Fluck/Merz/Linscheid bestätigen.<sup>262</sup> Sie haben bei Leinengeweben ein ausgewogenes Kett- und Schussverhältnis mit einer Tendenz zur höheren Kettdichte festgestellt. Weiterhin kann bestätigt werden, dass Wollleinträge in einer Leinenkette einen Schussripscharakter aufweisen und eine zwei- bis dreimal höhere Schussfaden- als Kettfadenanzahl aufweisen. Im Vergleich zu Wollgeweben haben Leinengewebe generell eine geringere Gewebedichte.

Die große Anzahl der im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Gewebe bietet die Möglichkeit zur statistischen Auswertung der technischen Daten innerhalb fest umrissener Dekorgruppen. Dabei fällt auf, dass die

<sup>256</sup> Vgl.: Fluck/Linscheid/Merz 2000, 9 f.

<sup>257</sup> Wie auch Fluck/Linscheid ist meines Erachtens die Faden-drehung nicht zwingend auf topographische Bedingungen zurückzuführen, sondern auch darauf, ob der Spinnende Rechts- oder Linkshänder ist. Vgl.: Fluck/Linscheid/Merz 2000, 9 f.

<sup>258</sup> Siehe dazu Kapitel 1.4.6.

<sup>259</sup> Siehe Bsp.: Baginski/Tidhar 1980, 195; Vogelsang-Eastwood 1995, 30 Abb. 47; Kat. Florenz 1998, 176 Nr. 186–190. 193.

<sup>260</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 10260 (Kat. Krefeld 2003, 47 Nr. 71).

<sup>261</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12523. 12611 (Kat. Krefeld 2003, 64 Nr. 114; 65 Nr. 118).

<sup>262</sup> Fluck/Linscheid/Merz 2000, 11.

Gestaltung der Motive eng verknüpft ist mit der technischen Ausführung der Wirkerei und der Wahl der Materialien. Eine solche Betrachtung bietet sich zum Beispiel für die Anzahl der Kettfäden pro Zentimeter (F./cm) an. Die Einheitlichkeit, aber auch die Uneinheitlichkeit dieser Anzahlen lässt Vermutungen über den Grad der Standardisierung von Webstühlen und Arbeitsprozessen zu, die auf die Produktion in einer gemeinsamen Werkstatt schließen lassen und, im Einzelfall, die Zugehörigkeit zweier Fragmente zum selben Webstück belegen.

Auffallend ist die ausgesprochen uneinheitliche Fadenzahl bei den bichromen Wirkereien in weißem Leinengrund. Sie variiert zwischen 6–18 F./cm. Meist sind in regelmäßigem Wechsel mehrere Kettfäden zusammengenommen, häufig zwei und drei, oft wechseln sie aber auch unregelmäßig. Zudem treten sie in Kombinationen aus einem Faden im Wechsel mit vier zusammengenommenen Kettfäden auf. Diese individuelle Ausführung der Wirkereien spiegelt sich in der ebenso individuellen Ausführung der Motive wieder. Trotz der Fortführung einheitlicher Dekorationsschemata scheint jedes Gewand ein Einzelstück gewesen zu sein, dessen Dekor neu komponiert und gestaltet wurde, dessen Webstuhl wechselnd dicht mit Kettfäden bespannt worden ist und dessen Weber nicht standardisiert arbeitete. (Tabelle 1)

F./cm	Stückzahl 208 (= 100 %)	% - Anteil
5	3	1,434
6	22	10,510
7	32	15,296
8	34	16,252
9	31	14,818
10	22	10,516
11	14	6,692
12	15	7,17
13	15	7,17
14	7	3,346
15	8	3,24
16	3	1,434
17	1	0,478
18	1	0,478

**Tabelle 1 Bichrome Wirkereien aus Wolle und Leinen in einfach gedrehter Leinenkette (grundsätzlich sind 2–3 bzw. wechselnd 2 & 3 Kettfäden zusammengenommen worden)**

Anders verhält es sich bei gelben Wollgeweben mit bichromer Zeichnung. Ihre Fadendichte ist standardisiert und weist regelhaft 9–11 F./cm auf; auch die separat gefertigten, applizierten Dekorteile, die ausschließlich in einer gezwirnten Leinenkette hergestellt worden sind, haben standardisierte Kettfadenzahlen von überwiegend 9 und 10 F./cm.<sup>263</sup> (Tabelle 2. 3)

<sup>263</sup> Bsp. Wollkette: DTM Krefeld Inv. Nr. 12170 (Kat. Krefeld

F./cm	Stückzahl 66 (= 100 %)	% - Anteil
6	2	3,03
7	3	4,55
8	9	13,64
9	16	24,24
10	13	19,70
11	13	19,70
12	3	4,55
13	5	7,60
14	1	1,52
15	1	1,52

**Tabelle 2 Gelbe Wollgewebe in einfach gedrehter Wollkette (grundsätzlich einfache Kettfäden)**

F./cm	Stückzahl 176 (= 100 %)	% - Anteil
6	3	1,70
7	4	2,27
8	24	13,64
9	37	21,02
10	44	25,00
11	28	15,91
12	17	9,66
13	11	6,25
14	5	2,84
15	1	0,60
16	1	0,60

**Tabelle 3 Separat gefertigte Dekorfelder in gezwirnter Leinenkette**

Aus diesen Feststellungen, die rein auf den hier untersuchten Geweben beruhen, kann geschlossen werden, dass in den Werkstätten rationalisierende Maßnahmen zum Tragen kommen, die sich in einheitlich bespannten Webstühlen bemerkbar machen. Während die, meines Erachtens, jüngeren bichromen Gewebe noch stark variieren, nimmt die Vereinheitlichung bei den späteren Dekorgruppen zu.

Wie sich bereits bei anderen Herstellungsverfahren gezeigt hat, bestehen Unterschiede zwischen ägyptischen Techniken und denen anderer Regionen. Besonders deutlich werden sie bei den Webstühlen. Anders als in Griechenland, wo Gewichtwebstühle üblich waren, sind in Ägypten schon im Mittleren Reich starre Webrahmen mit zwei Kettbäumen entwickelt worden.<sup>264</sup> Die Kettfäden werden dadurch einem größeren Zug ausgesetzt, straffer

2003, 63 Nr. 113). 12168 (Kat. Krefeld 2003, 52 Nr. 82). 12385 (Kat. Krefeld 2003, 52 Nr. 83); Bsp. gezwirnte Leinenkette: DTM Krefeld Inv. Nr. 10189 (Kat. Krefeld 2003, 85 Nr. 170). 10246 (Kat. Krefeld 2003, 86 Nr. 171).

<sup>264</sup> Pekridou-Gorecki 1989, 14 Abb. 2 (schwarzfiguriger Lekythos des Amasis Malers, Metropolitan Museum New York, Inv. Nr. 31.11.10, um 550 v. Chr.); näheres zu den verschiedenen Webstuhltypen: Wild (Manufacture) 1970, 67 ff.

gespannt und anders bedient. Auf die regionalen Unterschiede bei den Webstühlen weist bereits Herodot in seinen Historien hin: »... Die anderen Völker schlagen beim Weben den Einschlag von unten nach oben, die Ägypter tun es umgekehrt. ...«<sup>265</sup> Damit schildert er die charakteristischen Merkmale der beiden Webstuhltypen, denn bei Gewichtwebstühlen wächst das entstehende Gewebe von oben nach unten. Die eingetragenen Schüsse lassen sich nur in Richtung des Kettbaumes anschlagen und ein Anschlagen nach unten, an die Webgewichte, ist nicht möglich. Ein abwärts geschobener Webeintrag erfordert stattdessen einen zweiten Kettbaum, wodurch Herodots Zitat ein Hinweis auf aufrecht stehende Rahmen mit vier Balken liefert. Da in Ägypten nur selten Gewichte von Gewichtwebstühlen gefunden wurden, äußert Roth die Annahme, dass sie als Kennzeichen griechisch geprägter Einwohner anzusehen sind.<sup>266</sup>

Die frühesten ägyptischen Webstühle mit festem Rahmen waren horizontal in den Boden gepflockt und wurden von mehreren Personen bedient. Sie nahmen viel Raum ein und boten die Möglichkeit große Stoffbahnen herzustellen. Neben originalen Haltevorrichtungen haben sich in den Gräbern von Meket-Re und Nehen Kwatre (um 2000 v. Chr.) hölzerne Kästen mit Werkstattmodellen von Webereien erhalten.<sup>267</sup> Miniaturfiguren führen dabei die Bedienung solcher Webstühle und andere Arbeitsprozesse ägyptischer Webereien vor. Kleinere fest montierte Webrahmen konnten auch aufrecht stehen und im Sitzen betrieben werden. Sie lassen sich nicht nur auf Darstellungen der pharaonischen Zeit nachweisen, sondern auch in Schriftquellen der Kaiserzeit und Spätantike. Aus Ägypten stammende griechische Papyri haben vereinzelt den Verkauf oder eine Pfändung eines solchen Webstuhls zum Inhalt, zudem liefern sie noch im 3. Jahrhundert n. Chr. Beschreibungen, die Zustände schildern, die bereits in den früheren Abbildungen vorgeführt wurden.<sup>268</sup>

#### 1.4.4. Fertigung des Dekors in Wirkereitechnik

Der größte Teil der spätantiken ägyptischen Textilien ist in einer einfachen Kette hergestellt und mit einem unmittelbar eingewebten Dekor versehen. Als Bezeichnung für die Technik der Bildgewebe nach Art von Tapisserien in Gobelintechnik hat sich der internationale

<sup>265</sup> Herodot, Historien II, 35,2 f. – In der Ausgabe J. Feix (Hrsg.), Herodot. Historien 1 (1988) 229, ist diese Stelle falsch übersetzt. Es heißt dort: »... -ὀφθαίνοισι δὲ οἱ μὲν ἄλλοι ἀνω τὴν κρόκην ὠθέοντες, Αἰγύπτιοι δὲ κάτω.« Feix übersetzt: »...die anderen Völker schlagen beim Weben den Einschlag von oben nach unten, die Ägypter tun es umgekehrt.« Es muss aber heißen: »... von unten nach oben, die Ägypter tun es umgekehrt.«

<sup>266</sup> In einem Fall kann diese These durch ägäische Keramik im Fundgut untermauert werden: Roth 1913, 20.

<sup>267</sup> Halterungen: Vogelsang-Eastwood 1995, 29 Abb. 42; Werkstattmodelle: Forbes 1956, 193 Abb. 27; 196 Abb. 28; Roth 1913, 3 ff.; Winlock 1955; Vogelsang-Eastwood 1995, 29 Abb. 42.

<sup>268</sup> Coles/Foraboschi (36) 1920, 65 ff. Nr. 2773. 2774 (82 n. Chr.); Coles/Foraboschi (14) 1920 (298 n. Chr.); Grenfell/Hunt 1899, 234 f. Nr. 264 (54 n. Chr.).

Restauratorenverband CIETA auf die 'Wirkerei' geeinigt.<sup>269</sup>

Für diese Technik ist charakteristisch, dass die Stabilität des Gewebes der Gestaltung des Bildes unterliegt. Dieses setzt sich aus separaten Farbflächen zusammen, deren Flächen je aus einem andersfarbigen Garn und mit einer Nadel in Schussrichtung eingewebt werden. Die Ausrichtung der Schussfäden muss dabei nicht rechtwinklig zur Kette sein, wie bei leinwandbindigen Geweben, sondern, wird in gerundeten Formen gelegt, wenn es das Motiv verlangt. An den Stellen, an denen die Farbfelder aufeinanderstoßen, können bereits beim Weben verschiedene Verschränkungen vorgenommen werden, häufig verbleiben innerhalb der Bilder offene, meist kurze Schlitz zwischen den Kettfäden. (Abb. 2)

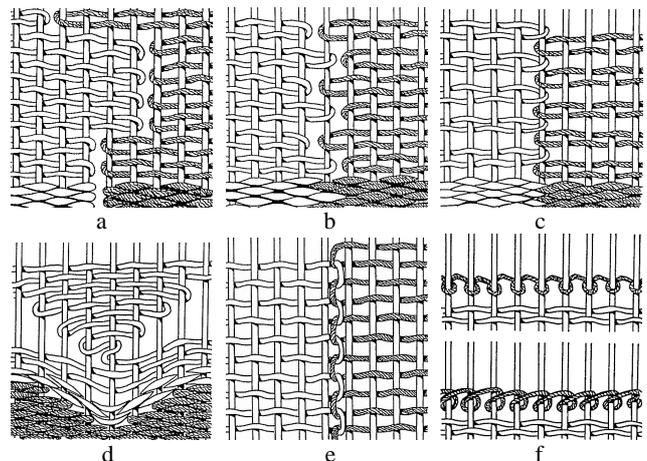


Abb. 2 Wirkereitechniken (a–e); Soumakh / Wickelschuss (f)

Zur Herstellung dieser Bildfelder werden Kettfäden abgeteilt und separat gewirkt, während parallel auch das monochrome Grundgewebe hergestellt wird. Dabei entstehen beiderseits des Motivs lange Schlitzte, während die Schussfäden unterhalb und oberhalb über alle Kettfäden des Grundgewebes hinweg laufen. Die großen Öffnungen müssen jedoch wegen der Stabilität des gesamten Gewebes nachträglich vernäht werden.

Die Farbflächen werden mithilfe weiterer Techniken wie 'Schraffuren' und der 'Fliegenden Nadel' gestaltet. Erstere finden sich lediglich bei den bichromen Wirkereien, die sich durch die Verwendung eines dunklen Wollgarnes für die Körper der noch stark dem antiken Formenspektrum verhafteten Figuren in Kombination mit weißem Leinengarn für Konturen und Grundgewebe auszeichnen. Zur Abschwächung der harten Farbkontraste und Schaffung einer weiteren Farbnuance werden die Hintergrundflächen in Schussrichtung häufig fein gestreift gestaltet. Oft ist zu beobachten, dass je zwei bis drei Schüsse aus Woll- und Leinengarn aufeinander folgen und feine Streifen entstehen. Diese Technik findet sich sowohl bei Jagdwild als auch bei Fluss- und Meeresszenen und vermittelt einen leicht flirrenden Eindruck von bewegtem Wasser. Weiterhin ist eine Vereinfachung dieser Technik

<sup>269</sup> CIETA, Vokabular der Textiltechniken. Deutsch (1971).

auszumachen, bei der je ein Woll- und ein Leinenfaden gemeinsam mit einem Schuss geführt werden. Dadurch entsteht ein weniger starres Bild, das etwas unruhiger ist. (Taf. V, Abb. 2. 3)

Bei der 'Fliegenden Nadel' handelt es sich um ein zusätzlich eingesetztes, besonders feines Garn, meist aus Leinen oder Wolle, gelegentlich auch aus Seide.<sup>270</sup> (Taf. V, Abb. 6) Es wird zusätzlich und gleichzeitig mit den Garnen geführt, die die Farbflächen gestalten, erfüllt aber einen rein dekorativen Zweck. Mit der 'Fliegenden Nadel' lassen sich besonders kleinteilige Zeichnungen herstellen, die in ihrer Feinheit Strichzeichnungen gleich kommen. Sie wird zur Gliederung von Binnenflächen eingesetzt, um Körperkonturen, Muskulatur oder Augen an zugegeben und das Bild zu differenzieren. Der Faden liegt nur auf der Oberseite des Gewebes auf, trägt nicht zur Festigkeit des Gewebes bei und umwindet nur gelegentlich einen Kettfaden um Halt zu gewinnen. Die 'Fliegende Nadel' kommt vor allem bei bichromen Dekoren vor und nimmt bis zur islamischen Zeit stetig in ihrer Anwendung ab. Stattdessen werden Konturen gewebt, die als massive Rahmungen auch von menschlichen Körpern auftreten. (Taf. V, Abb. 7) Parallel dazu tritt vermehrt die 'Soumaktechnik', der 'Wickelschuss', auf, der ebenfalls für konturierende Linien eingesetzt wird. (Abb. 2 f) Hierbei werden schräg versetzt Kettfäden umwickelt, wodurch sich leicht wulstige, erhabene Leisten auf der Schauseite des Gewebes bilden. Tendenziell lässt sich beobachten, dass für spätere Wirkereien, das heißt für die applizierten Dekore frühislamischer Zeit, die Wirkereitechnik nicht mehr so sorgfältig ausgearbeitet wurde, wie bei früheren. Vermehrt treten Schlitze und groß getreppte Konturen auf, aufwendige Verzahnungen kommen nicht mehr vor.

#### 1.4.5. Musterblätter und Vorzeichnungen

Die diffizilen Wirkmuster erfordern genaue Vorlagen, die sich in Form von Musterzeichnungen auf Papyrusblättern erhalten haben.<sup>271</sup> Um die gemalten Vorlagen in Wirkereien umzusetzen, werden die Blätter hinter die Kette gesteckt, sodass die Zeichnung durch die Kettfäden scheint und vom Wirker unmittelbar nachgearbeitet werden kann. Manche der erhaltenen Blätter lassen sich nicht eindeutig als Wirkmustervorlagen oder Buchillustration bestimmen, meistens entsprechen sie jedoch sehr genau den textilen Überresten wie im Fall des rotgrundigen Clavus DTM Krefeld Inv. Nr. 12597 und einem von Ulrike Horak publizierten Papyrus in Wien.<sup>272</sup> (Taf. 2, Abb. 5. 6) Der schmale Clavus mit Sigillum am Band hat eine hellrote Grundfarbe. Mit weißem Leinengarn sind darin zwei ovale Ösen im Wechsel mit liegenden S-Formen eingewirkt. Der Rhythmus wird von

<sup>270</sup> Vial 1985, 50 ff.

<sup>271</sup> Horak 1992, 28 ff.; Stauffer 1996, 223 ff.

<sup>272</sup> Kat. Krefeld 2003, 74 Nr. 142; vgl.: Kat. Mariemont 1997, 176 Nr. 58; Pap. Vindob. G 54.797 (4. Jh. n. Chr.): Horak (Mode) 2001, I 641 ff. bes. 645 ff. Taf. XXXI a.

einem nach rechts gerichteten Fisch mit dunkelblauer Binnenzeichnung unterbrochen. Proportionen und Ausführung entsprechen dem bemalten Musterblatt in Wien. Zusätzlich weist der Wiener Papyrus aber noch einen Dekorvorschlag auf. Ein 2 cm breiter Abschnitt bietet dem Wirker einen 'Laufenden Hund' als Rahmung an.

Eine weitere Art der Vorzeichnung findet sich vor allem bei weniger differenzierten Motiven, deren Erhaltungszustand zudem einen Blick auf die Kette gewährt. Die leinenen Kettfäden lassen gelegentlich eine schwärzliche Vorzeichnung erkennen. Ein solches Beispiel stellt das Noppengewebe im Folkwang Museum Essen dar, bei dem etwa ein Drittel des violetten Wollentrags ausgefallen ist.<sup>273</sup> Auch die Kette des Medaillons mit Satyrkopf in Kolumba Köln weist eine solche für das großformatige, einfach gestaltete Medaillon auf.<sup>274</sup> Offenbar handelt es sich um eine übliche Vorgehensweise bei großformatigen Motiven in Noppentechnik, bei der die Ornamente unmittelbar, ohne weiteres Vorlagenblatt, in die Kette eingearbeitet worden sind.<sup>275</sup>

#### 1.4.6. Fertigung von Tuniken

Antike römische Textquellen führen sowohl Änderungen im Schnitt des Gewandes als auch im Herstellungsverfahren auf.<sup>276</sup> So berichtet Varro († 27 v. Chr.) über die Konstruktion von Tuniken, die in republikanischer Zeit aus zwei separat gewebten Stoffbahnen zusammengenäht worden sind.<sup>277</sup> Die Nähte verlaufen auf den Schultern und entlang der Seiten des Gewandes. Den gleichen Tunikatyp schildert auch noch Aulus Gellius (\* um 130 n. Chr.), indem er betont, dass die römische Tunika der republikanischen Zeit ohne Ärmel getragen wurde.<sup>278</sup> Stattdessen bedeckte die überhängende Schulterpartie zu einem Teil den Oberarm. Dieser Gewandschnitt lässt sich auch an Statuen wie dem Arringatore in Florenz nachweisen.<sup>279</sup>

Kaiserzeitliche und spätantike Tuniken weisen dagegen eine veränderte Herstellungsweise auf. Sie sind in einem Stück in Form eines großen Kreuzes gewebt und haben angearbeitete Ärmel. (Abb. 3) Vollständig erhaltene Gewänder lassen erkennen, dass das Webstück quer in der Kette lag und das Gewebe an einem Ärmelende begonnen

<sup>273</sup> FM Essen Inv. Nr. 1701.

<sup>274</sup> Kat. Köln 2005, 26 ff. bes. 28 links.

<sup>275</sup> Eine Variante weist das tulunidische Gewebe DTM Krefeld Inv. Nr. 12899 auf (Kat. Krefeld 2003, 109 Nr. 228; 8.–9. Jh. n. Chr.) Unter der ausgefallenen Stickerei kommt eine schwärzliche Vorzeichnung auf dem fertigen, leinwandbindigen Wollstoff zum Vorschein, nach der die flächendeckende Stickerei angefertigt worden ist.

<sup>276</sup> Zusammenfassend: Wilson 1938, 55 ff.

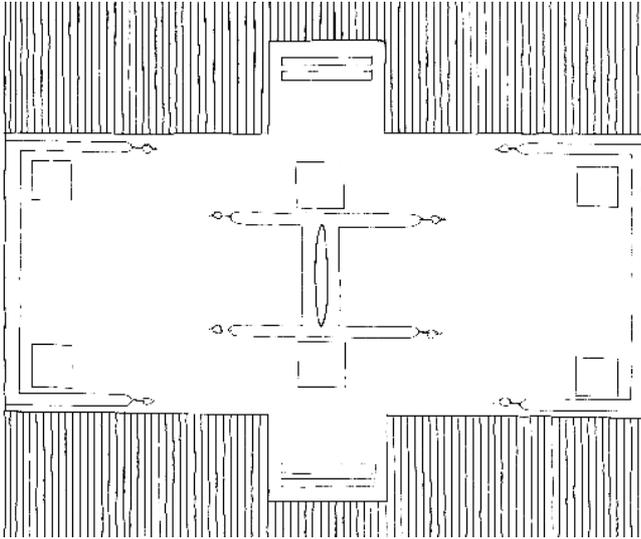
<sup>277</sup> Varro, L.L., IX, 79 (47).

<sup>278</sup> Gellius, Noctes Atticae VI (vii), 12.

<sup>279</sup> Granger-Taylor 1982, 3 ff. (130–80 v. Chr.)

In gleicher Weise sind auch noch die aus den 'Cave of Letters' stammenden, zur Zeit des Bar Kokhba Aufstandes getragenen Tuniken gefertigt. Siehe: Yadin 1963.

wurde.<sup>280</sup> Dabei wurden sowohl der Halsausschnitt eingearbeitet, indem die Schussfäden auf Höhe der Öffnung umkehren und einen schlitzförmigen Spalt zwischen zwei Kettfäden ausbilden, als auch der Dekor mit allen Details unmittelbar in das Gewebe eingewirkt, was für die Produktion einen großen Zeitaufwand bedeutete. Diese sehr raumeinnehmenden Produktionsprozesse machten für Gewänder in Erwachsenengrößen Webstühle von bis zu 2,50 m Breite erforderlich.



**Abb. 3 Schematische Darstellung einer am Stück gewebten Tunika in der Kette**

Nach Fertigstellung des großen Gewebes wurde es aus der Kette geschnitten, gefaltet und mit Nähten, die auf der Unterseite der Ärmel zu den Körperseiten verlaufen, geschlossen.<sup>281</sup> Um die Tunika in der Länge dem Besitzer anzupassen, ist auf jeder Gewandseite ein eigener Saum angelegt worden, der horizontal unterhalb der Brust verläuft und lediglich undekorierte Partien durchkreuzt.<sup>282</sup> Hierzu ist von der Unterseite des Gewebes – bevor es zur Tunika verarbeitet wurde – eine Falte abgenäht worden, die aufwärts in Richtung Brust geklappt und mit einer Naht am Gewebe fixiert worden ist. Im Querschnitt ergibt sich daraus eine Z-förmige Faltung, die von zwei Nähten gehalten wird. Da der abgenähte Saum keine Öffnungen zur Schauseite der Tunika aufweist, hat er nicht zum Einziehen eines Gürtels oder einer Kordel gedient, sondern zur Anpassung des Gewandes an die Größe des Trägers, das heißt zur Verkürzung der Gewandlänge. Veränderungen in der Ärmelweite wurden durch schräg verlaufende Abnäher reguliert und die überstehenden Gewebepartien nicht abgetrennt, sondern eingeschlagen.<sup>283</sup>

<sup>280</sup> Carroll 1988, 38 Abb. 12; Kat. Köln 2005, 82 ff. Nr. 29 bes. 84 f.; vgl. auch: DTM Krefeld Inv. Nr. 12170 (Kat. Krefeld 2003, 63 Nr. 113).

<sup>281</sup> Vgl.: Wilson 1938, 58.

<sup>282</sup> Bsp.: Kat. Köln 2005, 82 ff. Nr. 29; siehe auch: Fluck/Linscheid/Merz 2000, 18.

<sup>283</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 10245 (Kat. Krefeld 2003, 87 Nr. 173).

(Taf. 2, Abb. 1. 2)

Ein erneuter Wandel in der Herstellung von Tuniken tritt in der Zeit des mittleren 7. Jahrhunderts auf, und ist auf die arabischen Eroberer zurückzuführen. Zwar werden der Schnitt und die Verteilung der Schmuckelemente auf den Hauptkleidungsstücken, den Tuniken, ungebrochen fortgeführt, aber die originalen Gewebe weisen auf rationalisierende Maßnahmen hin. (Abb. 4) Die Gewänder werden nun nicht mehr am Stück und inklusive ihrer Verzierungen gewebt, sondern als standardisierte Webstücke, die nachträglich zu Tuniken zusammengesetzt wurden. Vier leinwandbindige Stoffbahnen gleichen Ausmaßes bildeten den Gewandkörper und zwei kleinere die Ärmel. Die monochromen Bahnen wurden dabei so zusammengenäht, dass sich die Verbindungsnaht, eine Kappnaht, auf Höhe der früheren Quersäume befindet.<sup>284</sup>

Die Fertigung gleichförmiger Einzelteile ohne Dekor ermöglicht einen beschleunigten Arbeitsprozess und erfordert zudem weniger Raum. Dabei ersetzen schmale Webstühle die großen, raumgreifenden, und können zugleich von einer größeren Anzahl an Webern bedient werden. Dabei entstehen auf gleicher Fläche standardisierte und unverzierte Einzelteile, für deren Herstellung weniger Zeit benötigt wird, da sich die Weber nicht an den aufwendigen Wirkereien aufhalten müssen. Zugleich fertigen spezialisierte Wirker auf eigenen mit gezwirnter Leinenkette ausgestatteten Webstühlen die Schmuckfelder. Diese auf die Wirkereitechnik spezialisierten Weber produzierten in der besonders stabilen Kette acht- bis zehnteilige Dekorsets in einem Webstück.<sup>285</sup> Dabei waren die Flächen zwischen den Feldern mit weißem Leinengewebe gefüllt. (Abb. 4)

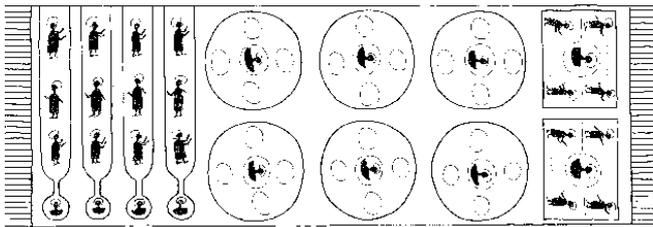
Dorothee Shephard hat in einer Skizze ein solches Set in einem Webstuhl angeordnet.<sup>286</sup> Dabei geht sie davon aus, dass der vollständige, über die Schultern auf beide Gewandseiten reichende Clavus in einem Stück gefertigt worden ist. Wie die Wirkereien erkennen lassen, sind Clavi quer in die Kette eingewebt worden, sodass ihren Überlegungen zufolge ein Webstuhl von etwa 1,40 m Breite Verwendung fand. Nach eingehender Untersuchung der erhaltenen Gewebefragmente kann ihr Ansatz jedoch modifiziert werden, da die Clavi nicht, wie von ihr angenommen, in einem Stück gewirkt worden sind, sondern aus zwei gleich großen Stücken bestehen, die auf dem Gewand zusammengesetzt worden sind. Die

<sup>284</sup> Vgl.: DTM Krefeld Inv. Nr. 10261–10263 & 10266 (Kat. Krefeld 2003, 81 Nr. 161). Jede Gewandseite ist 1,34 m lang. Ausgehend davon, dass Tuniken als knöchellange Gewänder getragen wurden, muss der Besitzer etwa 1,80 m groß gewesen sein. Wurde das Gewand gegürtet, kann die Person auch kleiner gewesen sein. Der Quersaum ist in einem Abstand von 75 cm zum Gewandsaum angebracht. Ähnlich verhält es sich bei DTM Krefeld Inv. Nr. 10247. Anhand dieser Beobachtungen lässt sich vermuten, dass zur Zeit der arabischen Eroberung eine Körpergröße von 1,70–1,80 m nicht selten war. Auch Forrer hat von der Mumie eines Mannes im Alter von 40–50 Jahre in Achmim berichtet, die eine Körpergröße von 1,85 m besaß. (Forrer 1895, 48)

<sup>285</sup> Erstmals treten bei diesen Dekoren Serien von gleichen oder nur geringfügig variierten Dekoren auf, die auf die Fertigung großer Kontingente derselben Motive schließen lassen. Siehe dazu Kapitel 3.2.3.

<sup>286</sup> Shephard 1971, 245 ff. bes. 246 Abb. 4 b.

Verbindungsnahte sind stets auf den Schultern anzutreffen. Daher kann von einer schmalen Webstuhlbreite ausgegangen werden.<sup>287</sup> Am Beispiel der Krefelder Erwachsenentunika Inv. Nr. 10261–10263 und dem Fragment DTM Krefeld Inv. Nr. 10247 lässt sich dieses belegen. (Taf. V, Abb. 10) Beide Clavusabschnitte sind exakt gleich groß und haben etwa eine Länge von 70 cm inklusive der Sigilla am Band. Sie sind grundsätzlich quer in der Kette liegend gewebt worden. Damit entspricht die Länge der Clavusteile der maximalen Breite des Webstückes. Alle anderen Schmuckfelder, auch wenn sie besonders große Ausmaße haben, lassen sich in der entstehenden Fläche über und nebeneinander unterbringen. (Abb. 4)

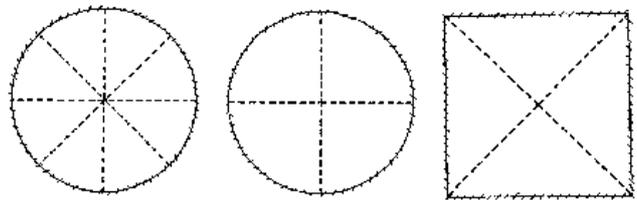


**Abb. 4 Anordnungsschema für separat gefertigte Dekore in gezwirnter Leinenkette in einer schmalen Bespannung**

Im folgenden Arbeitsschritt sind die Zierelemente aus dem Gewebeverband herausgeschnitten worden. Dabei ließ man einen etwa 1 cm breiten Streifen des umlaufenden, stets leinenen Grundgewebes stehen, der bei der Applikation unter das Zierstück gefaltet wurde. Er verhinderte das Auflösen der Wirkerei. Zudem bildete das doppelt gelegte Gewebe eine verstärkte Kante, durch die die schrägen Überwändigstiche der Applikationsnaht gestochen wurden.<sup>288</sup> (Taf. 2, Abb. 2–4)

Die Nahte sind stets mit z-gezwirntem Leinengarn ausgeführt, in seltenen Ausnahmen wurde auch mal ein z-gezwirnter Wollfaden verwendet.<sup>289</sup> Festzustellen sind lediglich Nahte im Vor- und Überwändigstich. Letzterer ist entlang der Dekorkanten angewendet, verläuft in schrägen Stichen übergreifend vom Dekor auf das Trägergewebe und fixiert umlaufend die Außenkante der Applikation. Der Vorstich dient dazu, das Binnenfeld des Zierfeldes an das Trägergewebe zu binden. Die Nahte sind als gerade Linien ausgeführt, die von einer Dekorkante zur gegenüberliegenden verlaufen. Meist sind mehrere von ihnen schräg zueinander versetzt angebracht, die sich im Zentrum des Feldes überkreuzen. Dabei fallen drei Schemata auf, die abhängig von der Größe und Form der Applikation variieren (Abb. 5): Kleinformatige Medaillons

sind mit einer horizontalen und einer vertikalen Naht befestigt; Medaillons größeren Ausmaßes sind mit drei sich kreuzenden Nähten fixiert, von denen eine vertikal, eine horizontal und zwei schräg verlaufen.<sup>290</sup> Rechteckige Felder werden mit zwei schrägen Nähten gehalten, die von Ecke zu Ecke führen; Clavi und Ärmelstreifen haben lediglich eine vertikale Mittelnaht.<sup>291</sup>



**Abb. 5 Applikationsnahte**

Mit diesen neuartigen Herstellungsweisen von Tuniken tritt regelhaft eine zweite Neuerung auf, ein bis dahin nicht verwendeter roter Farbton. Er stammt von einer in Indien beheimateten Lackschildlaus mit Namen *kerria lacca* und bewirkt eine scharlachrote Färbung.<sup>292</sup> (Taf. 2, Abb. 2. 4; Taf. 9, Abb. 3. 4; Taf. 10, Abb. 2. 4. 6; Taf. 11, Abb. 1. 2; Taf. 12, Abb. 1. 3–6; Taf. V, Abb. 10) Der Farbton gewinnt eine große Bedeutung und wird vor allem für die Grundflächen der Bildfelder verwendet. Da er und die veränderte Fertigungsweise stets gemeinsam auftreten, bilden sie Anhaltspunkte für eine Datierung der Gewebe in die Zeit nach der arabischen Eroberung, nach der Mitte des 7. Jahrhunderts n. Chr.<sup>293</sup>

#### 1.4.7. Weitere Textiltechniken

Unter den spätantiken ägyptischen Geweben ist auch eine Reihe weiterer Textiltechniken vertreten. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich Schlingen- und Noppengewebe, die bei Plinius als *gausapae* bezeichnet werden.<sup>294</sup> (Taf. 7, Abb. 4. 5; Taf. V, Abb. 4. 5) Hierbei handelt es sich um Gewebe, bei denen in regelmäßigen Abständen, nach Einträgen mit einfachen Garnen, ein Schlingen bildender Schuss eingeführt wird. Dieser besteht aus mehreren zusammengenommenen Fäden des gleichen Garns, die wiederum in regelmäßigen Abständen auf der Schauseite austreten und eine Schlaufe bilden. Kurze Schlingen formen dickliche Noppen und sind vornehmlich mit

<sup>287</sup> Kat. Krefeld 2003, 81 f. Nr. 161. 162; vgl. auch Skizze S. 19 Abb. 7.

<sup>288</sup> Bsp.: Kat. Krefeld 2003, 81 ff. Nr. 161–187. 189–192.

<sup>289</sup> Zwei rechteckige Felder, die nahezu identisch sind, wurden entlang der Kanten mit gezwirnten Leinengarnen aufgenäht. Im Inneren kreuzen sich zwei Vorstichnähte, die mit rotem Wollzwirn (z-gezwirnt) ausgeführt sind. Es handelt sich um DTM Krefeld Inv. Nr. 10181 (Kat. Krefeld 2003, 71 Nr. 133) und im MAK Köln Inv. Nr. D 1141.

<sup>290</sup> Bsp. kleinformatiges Medaillon: MAK Köln Inv. Nr. D 1156; Bsp. großformatiges Medaillon: DTM Krefeld Inv. Nr. 00071 (Kat. Krefeld 2003, 89 Nr. 176).

<sup>291</sup> Bsp. applizierte Ärmelstreifen: DTM Krefeld Inv. Nr. 10245 (Kat. Krefeld 2003, 87 Nr. 173). 10227. 12204; MAK Köln Inv. Nr. D 1161. D 1066.

<sup>292</sup> Pfister (X.1) 1936, 1 ff.; Bsp. DTM Krefeld Inv. Nr. 00038 (Kat. Krefeld 2003, 85 Nr. 169). 10226. 10245. 10247. 10261–10263 & 10266 (Kat. Krefeld 2003, 81 Nr. 161)

<sup>293</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.3.

<sup>294</sup> Plinius, n.h. VIII, 73, 193. (Zitat siehe Anm. 429.)

Wollgarnen hergestellt. Sie werden zur Gestaltung eines meist großformatigen Bildes eingesetzt.<sup>295</sup> Schlingen können dagegen mehrere Zentimeter lang sein, sind stets aus Leinengarn hergestellt und bilden das Grundgewebe rechteckiger Tücher, Decken und Tuniken.<sup>296</sup> In das voluminöse Gewebe mit fellartigem Anschein sind zudem polychrome gewirkte Schmuckfelder eingearbeitet, die nicht nur in einem reizvollen farblichen sondern auch in einem haptischen Kontrast zum Grundgewebe stehen.<sup>297</sup>

Auch Tuniken sind in Schlingenweberei hergestellt worden. Dabei wurde meistens Leinen verwendet und nur selten, wie im Fall der Tunika von Kolumba Köln, Wolle.<sup>298</sup> Derartige Gewänder sind sowohl mit nach innen gewendeten Schlingen und glatter Außenseite nachweisbar als auch mit langen Schlingen auf der Innen- und kurzen auf der Außenseite.<sup>299</sup> Zusätzlich waren sie, wie die glatten Gewänder auch, mit den üblichen Dekorfeldern verziert. Da der fellartige Flor eine wärmende Schicht bildet, haben sie wahrscheinlich als Wintergewänder gedient.

Seltener sind unter den `koptischen` Textilien die Webtechniken `Lancierung` und `Broschierung` vertreten, die zudem wegen der Kleinteiligkeit der Fragmente oft nicht zu unterscheiden sind.<sup>300</sup> In beiden Fällen handelt sich um Zierschüsse, bei denen ein Schmuckfaden auf der Unterseite des Gewebes mit dem Schuss mitgeführt wird. Zu dekorativen Zwecken taucht er auf der Schauseite auf und bildet das Muster. Während er sich bei Broschierungen nur auf das begrenzte Dekorfeld beschränkt, erstreckt er sich bei der Lancierung über die gesamte Breite des Gewebes, bis zu den Webkanten. (Taf. VI, Abb. 7)

Wesentlich seltener sind Taqueté-Gewebe, seidene Samite sowie bestickte Stoffe (Taf. VI, Abb. 6), bemalte und in Reservetechnik dekorierte Stoffe.<sup>301</sup> (Taf. VI, Abb.

2–5). Dagegen war die Anwendung der Nadelbindungstechnik und des Strickens zur Herstellung von Strümpfen, sowie die `Sprangtechnik` für elastische Mützen, weit verbreitet.<sup>302</sup> (Taf. 2, Abb. 7; Taf. V, Abb. 9)

#### 1.4.8. Knopf und Öse

DTM Krefeld Inv. Nr. 08384 ist das Fragment eines leinenen Tunikaärmels aus islamischer Zeit, dessen Dekor appliziert worden ist. Der Schmuck besteht aus einem rechteckigen Feld, das an der umgenähten Kante des Ärmelabschlusses ansetzt. Als große Besonderheit befindet sich an der einen Saumecke eine kleine Schlaufe, die zur Aufnahme eines Knopfes diente. (Taf. 2, Abb. 3) Ein weiteres Ärmelfragment der Krefelder Sammlung, Inv. Nr. 10190, weist eine abstehende, verknötete Verdickung aus Leinengarn auf, die als Knopf zu deuten und analog zu dem anderen Ärmel, mit einer ebensolchen Schlaufe versehen war. (Taf. 2, Abb. 4)

Knöpfe kommen ausnahmslos und sehr vereinzelt bei islamzeitlichen Leinengewändern mit appliziertem, gewirktem Dekor vor. Ursprünglich sind Ärmel als gleich bleibend weite Röhre konzipiert und erst später durch schräge Nähte so verändert worden, dass sie am Handgelenk eng abschließen.<sup>303</sup> (Taf. 2, Abb. 2) Bei Ärmeln mit Knopfverschluss ist davon auszugehen, dass die Ärmelröhre nicht bis zum Handgelenk vernäht wurde, sondern ein Stück weit offen blieb. Um sie dennoch schließen zu können, wurden Knopf und Öse angebracht.

<sup>295</sup> Bsp. Kat. Köln 2005, 26 ff. Nr. 4; Schrenk 2004, 47 ff. Nr. 7 (Eliasbehang).

<sup>296</sup> Eine Ausnahme bilden die wollenen Tunikafragmente in Kolumba. Siehe: Kat. Köln 2005, 54 ff. Nr. 14.

<sup>297</sup> SLM Aachen Inv. Nr. AT 2. T 406/AT 13. ohne Inv. Nr. mit Anch; ohne Inv. Nr. Sieger und Besiegter; FM Essen Inv. Nr. 1708. 1795. 1736; DTM Krefeld Inv. Nr. 00109 (Schieck, 2003, 100 Nr. 207); MAK Köln Inv. Nr. D 1036.

<sup>298</sup> Kat. Köln 2005, 54 ff. Nr. 14.

<sup>299</sup> Cortopassi 2002, 33 ff.; Hofmann 2002, 25 ff.

<sup>300</sup> Bsp.: MAK Köln Inv. Nr. D 1078. D 1087. D 1088. D 1124. D 1151; DTM Krefeld Inv. Nr. 12179.

<sup>301</sup> Bsp. Taqueté: SLM Aachen Jagdszene Inv. Nr. T 345/AT 17; Kükenstoff ohne Inv. Nr.; DTM Krefeld Inv. Nr. 00036 (Kat. Krefeld 2003, 105, Nr. 218); von Wilckens 1991, 381 ff.; Bsp. Samit: SLM Aachen Clavus Inv. Nr. 414; drei Fragmente eines Clavus ohne Inv. Nr.; MAK Köln Inv. Nr. N 1052; Bsp. Stickerei: DTM Krefeld Inv. Nr. 10180 (Kat. Krefeld 2003, 34 Nr. 33). 12564; Bsp. Reservetechnik: DTM Krefeld Inv. Nr. 12625. 12633 (Kat. Krefeld 2003, 107 Nr. 221. 222); Bsp. Malerei: DTM Krefeld Inv. Nr. 12552 (Kat. Krefeld 2003, 106 Nr. 220; Halspartie einer weißen Leinentunika, mit aufgemalten eucharistischen Kreuzen und Alphas gesäumt). – Plinius (n.h. VIII, 196) schreibt den Phrygern die Erfindung der Stickerei auf Gewändern zu und nennt die Technik `phrygisch`. König Attalos sei verantwortlich für die Erfindung von Goldgeweben, weshalb sie `attalisch` heißen; in Babylon seien verschiedenfarbige Muster gefertigt worden; in Alexandria habe man aber die Weberei mit vielen Fäden entwickelt, genannt `Polymita`. Einen Terminus der mit `Wirkerei` zu übersetzen wäre, nennt er jedoch nicht. Vgl. Wild 1967, 151 ff.

#### 1.4.9. Reparaturen

In der umfangreichen Sammlung des Deutschen Textilmuseums in Krefeld finden sich vier Fragmente mit antiken Reparaturen.<sup>304</sup> Hierzu zählen gestopfte und hinterlegte Schadstellen, aber auch vernähte Risse. Das Gewebe DTM Inv. Nr. 12420 A–C weist eine grob gestopfte Partie auf, bei der ein geringfügig helleres Wollgarn, ein S-gedrehtes Einfachgarn, doppelt genommen und in großem Vorstich in das Gewebe eingetragen wurde.<sup>305</sup> (Taf. 5, Abb. 3) Es bildet Kette und Schuss nach und ersetzt das zerschlissene Gewebe. Wesentlich feiner ist in gleicher Weise auch eine Stopfstelle an DTM Krefeld Inv. Nr. 12960 ausgeführt.<sup>306</sup>

Mit einem Flicker ist das Fragment DTM Inv. Nr. 12691 von der Unterseite hinterlegt, der auf der Schauseite

<sup>302</sup> Gestrickter Strumpf: DTM Krefeld Inv. Nr. 12919 (Kat. Krefeld 2003, 112 Nr. 235); Bsp. Sprangmützen: SLM Aachen Inv. Nr. 352. 353 a–b. 354.

<sup>303</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 10245 (Kat. Krefeld 2003, 87 Nr. 173).

<sup>304</sup> Vgl. auch: Fluck/Linscheid/Merz 2000, 13; Kat. Köln 2005, 31 ff. Nr. 5; 38 ff. Nr. 8; 64 f. Nr. 20; 68 ff. Nr. 22; 72 ff. Nr. 23; 83 ff. Nr. 29.

<sup>305</sup> Kat. Krefeld 2003, 66 Nr. 122.

<sup>306</sup> Kat. Krefeld 2003, 53 Nr. 86.

kaum wahrzunehmen ist.<sup>307</sup> (Taf. 5, Abb. 1 a. b) Seine Kettfäden sind wie die des zu reparierenden Gewebes ausgerichtet, auch die Farbe und die technischen Daten stimmen überein, ebenso wie die gemeinsame, neuzeitliche Schnittkante, die durch beide Stofflagen verläuft.<sup>308</sup> Daher kann es sich um ein Fragment des gleichen Gewebes handeln, das bereits in antiker Zeit umgeändert worden ist. Zur Anbringung wurde der Flicker rechteckig zugeschnitten, die Kanten etwa 0,9 cm untergeschlagen und mit Wollzwirn im Vorstich aufgenäht.<sup>309</sup> Eine Naht umläuft die Kanten, drei weitere Nähte sind geradlinig und parallel in Schussrichtung eingearbeitet.

Mehrere, mit Leinengarnen reparierte Risse weist das Grundgewebe von DTM Inv. Nr. 00071 auf.<sup>310</sup> (Taf. 5, Abb. 2) An der linken Seite des applizierten Medaillons befindet sich eine senkrechte Flickung, bei der das Gewebe leicht gerafft und eingerollt wurde. In der entstandenen Falte befinden sich lose Fäden, die auf die zerfaserten Kanten des senkrechten Risses hindeuten, der in Schussrichtung verläuft. Diese Reparatur wurde zweimal zu verschiedenen Zeiten mit unterschiedlichen Nähten vorgenommen. Die erste Naht ist mit großen Überwindlichstichen in doppeltem Leinengarn ausgeführt, die zweite mit einfachem Leinengarn und kleineren Stichen.<sup>311</sup> Beide Nähte greifen vom Trägergewebe auf das Dekorfeld über. Zudem liegt der Knoten eines der Reparaturgarne auf der Schauseite des Gewebes auf.

## 1.5. Eingrenzung des Materials

Der Katalog zu der vorliegenden Arbeit enthält Beschreibungen und Analysen zu allen 'koptischen' Textilien der sieben genannten Sammlungen Nordrhein-Westfalens. Neben der Gruppe der mit Wirkereien verzierten Textilien sind auch die in weniger häufig vertretenen Techniken gefertigten Stücke aufgenommen. Hierzu zählen die bereits aufgeführten Schlingen- und Noppengewebe, Taqueté, Seidensamite und -webereien, Broschierungen, Lancierungen, Malereien, Mützen in Sprangtechnik sowie einzelne islamzeitliche Seidenwirkereien und ein Tiraz-Fragment.<sup>312</sup>

Die fragmentierten Gewebe lassen sich aufgrund ihrer Größe, Motive und technischen Informationen vor allem zwei Verwendungsformen zuweisen, die sich beide in Bestattungen erhalten haben. Es handelt sich um textilen Hausrat und Bekleidungstextilien, wobei jede der Gattungen für sie typische Dekorationen aufweist. Abgesehen von der Feinheit der Garne und Gewebe bieten auch die Motive und ihre Kompositionen Anhaltspunkte zur Rekonstruktion ursprünglicher Kontexte, sodass antike Verwendungen selbst bei kleinteiligen Fragmenten nachvollzogen werden können.

Während die Bekleidung dem Verstorbenen angezogen und nur selten als weitere Beigabe mitgegeben wurde, fanden großformatige Tücher, Teppiche, Vorhänge und Wandbehänge wie der bemerkenswerte 'Dionysosbehang' in Riggisberg, der heute noch 2,20 × 7 m misst, ihre sekundäre Verwendung als Umhüllung des Leichnams.<sup>313</sup> Als Polster für den Kopf und die Füße des Toten dienten Kissen, so wie es für den Leichnam der Euphemiâan in Brüssel überliefert ist, die mit Papyrusstroh, Federn, Blüten, aromatisierende Pflanzen, Blätter, Baumflechten und Holzstückchen gefüllt waren.<sup>314</sup> (Taf. III, Abb. 1)

<sup>307</sup> Kat. Krefeld 2003, 53 Nr. 85.

<sup>308</sup> Kette: Wolle (gelb), Einfachgarn, S-gedreht, 10–11 F/cm; Schuss: Wolle (gelb), Einfachgarn, S-gedreht, 35 F/cm.

<sup>309</sup> Wolle (gelb), 2 Einfachgarne, S-gedreht, z-gezwirnt.

<sup>310</sup> Kat. Krefeld 2003, 89 Nr. 176.

<sup>311</sup> 1. Naht: Zwei Einfachgarne, Leinen, S-gedreht, parallel geführt; 2. Naht: Einfachgarn, Leinen, S-gedreht, stumpfer Anschein.

<sup>312</sup> MAK Köln Inv. Nr. D 1301, ein Tiraz-Fragment, besteht aus einem feinen weißen Gewebe in Leinwandbindung, das mit einer in dunkelblauem Seidengarn gestickten kufischen Inschriftenzeile versehen und poliert worden ist. Ein sehr ähnliches Fragment befindet sich in der Sammlung Bouvier Genf (Martiniani-Reber 1993, 174 ff.) und ist ins 10.–11. Jh. datiert worden. – An dieser Stelle ist Dr. S. Heidemann vom Lehrstuhl für Semitische Philologie und Islamwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena für die Übersetzung des Textes zu danken. Seines Erachtens besteht ein Zusammenhang zwischen dem Kölner und dem Genfer Fragment, da sich sowohl der Text als auch die orthographischen Fehler entsprechen. Üblicherweise enthalten diese Texte einen Segensspruch auf den Auftraggeber und eine Jahreszahl. Das Kölner und das Genfer Fragment sind jedoch anonym und bestehen aus einem Segensspruch des Koran. Der Kölner Text lautet: »Im Namen Gottes des Barmherzigen Erbarmer... Mein Erfolg liegt nur in Gott, er ist es dem ich mich anvertraue. Derjenige ist der Herr des großartigen Thrones der sein Vertrauen in Gott setzt, in Mohammed, das Zeichen (?) der Propheten, und auf die Mitglieder seiner Familie.«

<sup>313</sup> Zuletzt: Schrenk 2004, 26 ff. Nr. 1 (Dionysosbehang). 185 ff. Nr. 62 (Marienseide); zur Deutung: Willers 1987; Willers 1988.

<sup>314</sup> Kat. Zottegem 1993, 115 ff. Nr. 24–26; Lafontaine-Dosogne 1988, Taf. B; Kat. Köln 2005 18 f. Nr. 1; zur Füllung siehe: Czaja-Szewczak 2002, 166, 177 ff.; Ranke 1926, 6; Schrenk 2004, 137 ff. Nr. 47 = Tab. 1, Nr. 22 (<sup>14</sup>C-Datierung: 422–607 n. Chr. (2σ, 100%)).

### 1.5.1. Textiler Hausrat

In den hier vorgelegten Kollektionen finden sich keine vollständigen Wandbehänge und Teppiche, wie sie zum Beispiel im Textilmuseum in Washington vorkommen. Stattdessen finden sich zahlreiche Fragmente solcher Gewebe, die auch größeren Formats sein können und die durch technische und stilistische Vergleiche vollständigen Geweben zugeordnet werden können.<sup>315</sup> Die Fragmente belegen somit eindrucksvoll, dass auch bei Wandbehängen und Vorhängen typisierte Schemata vorgeherrscht haben, die häufig wiederkehren. Einer dieser Gruppen von Wandbehängen entstammt das Fragment MAK Köln Inv. Nr. N 1295 das einen unbedeckten Jüngling in tänzerischer Pose und mit einem Palmblatt zeigt, dessen Körper aus einer dunkelvioletten Fläche mit weißer Binnenzeichnung besteht. (Taf. XII, Abb. 1) Zahlreiche Fragmente anderer Sammlungen zeigen Wiederholungen der gleichen Figur mit stets ähnlichen Attributen und nahezu vollständig erhaltene Wandbehänge bieten zwei Rekonstruktionsmöglichkeiten an<sup>316</sup>: Ein querformatig verziertes Gewebe in Riggisberg ist in dunkler Zeichnung durch Säulen mit Basis, zweigeteiltem Schaft, Kapitell und einer darauf stehenden weiteren und kleineren Figur des dionysischen Umfeldes in gleichmäßige Abschnitte unterteilt.<sup>317</sup> Die Grundfläche ist weiß und aus Leinen gefertigt und enthält je eine Figur des vorliegenden Typs. Sie ist isoliert wiedergegeben, weder in ein Geschehen eingebunden, noch besitzt sie eine Standlinie.

Als zweite Variante sind ein Wandbehang in Washington und ein weiterer in London zu nennen, die ebendiese Untergliederung der Fläche aufweisen. Statt der Säulen sind hier jedoch hochrechteckige, gerahmte Schmuckfelder verwendet worden, in deren Innerem weitere Tänzerfiguren des dionysischen Gefolges angebracht.<sup>318</sup> Auch als polychrome Variante findet dieses Konzept seine Anwendung auf dem einzigartigen Dionysosbehang in Riggisberg.<sup>319</sup> Bei diesem Stück stützen die Säulen Arkaden.

Die beiden polychromen, rechteckigen Gewebestreifen DTM Krefeld Inv. Nr. 12707 A und 12768 repräsentieren einen Typ von gewirktem Wandbehang, der sich im Grab der Tisoia und des Kolluthus vollständig erhalten hat.<sup>320</sup> (Taf. 3, Abb. 1. 2) Dieser hat eine hochrechteckige Form und ist in zwei Bereiche unterteilt, von denen der

schmalere obere durch Arkaden in zwei Felder untergliedert ist, die je eine Büste enthalten. Der untere Bereich wird von zwei Säulen flankiert, deren Schäfte mit schrägen Streifen dekoriert sind. Eben in dieser Dekoration der Säulen entsprechen die Krefelder Fragmente dem Brüsseler Wandbehang.

Weitere Wandbehänge dieses Typs in Washington und Berlin weisen Variationen des Schmuckprinzips auf, belegen aber eine häufige Anwendung dessen.<sup>321</sup> Ihnen ist gemeinsam, dass die Hauptfläche zwischen den Säulen mit sich endlos fortsetzenden Mustern gefüllt ist. Für die Gewebe in Brüssel und Washington wurden Rautenformen mit eingestellten Blättern, Blüten und Vögeln gewählt. Dem entspricht auch das Fragment DTM Krefeld Inv. Nr. 12707 B.<sup>322</sup> (Taf. 3, Abb. 3) Bei dem Berliner Behang treten Reihen von Anch-Hieroglyphen im Wechsel mit versetzt angeordneten Rosetten auf, wie sie auch das Fragment DTM Krefeld Inv. Nr. 10221 aufweist. Weitere wohl zugehörige Fragmente befinden sich in Brüssel, Prag und Wien.<sup>323</sup> (Taf. 3, Abb. 4)

DTM Krefeld Inv. Nr. 12387 mit seinem blaugrünen Wellenmuster entspricht in der Grundflächen-gestaltung einem Wandbehang in Washington, der querformatig ausgerichtet und mit Reihen von Bildmedaillons versehen ist.<sup>324</sup> (Taf. 3, Abb. 5)

Dem vierten Typus von Wandbehängen sind die beiden großformatigen Medaillons in DTM Krefeld Inv. Nr. 12533 und 12534 zuzuordnen. Sie gehören zu einer Gruppe von gewirkten Wandteppichen, die mit mehreren großen Medaillonfeldern dekoriert waren.<sup>325</sup> (Taf. 3, Abb. 8. 9) Zwar unterscheiden sie sich stark in ihrer Darstellungsweise und Gestaltung, aber sie enthalten beide Porträtbüsten von Jünglingen. Kleinteilige Fragmente, die zu Inv. Nr. 12533 gehören, legen nahe, dass das Medaillon in ein flächendeckend mit Fruchtkörben gestaltetes Grundgewebe eingearbeitet war, während Inv. Nr. 12534 umgebendes, leinenes Grundgewebe aufweist. In seiner zeichnerischen Ausführung besitzt es zwei Parallelen in Dijon.<sup>326</sup>

Unter den Wandbehängen finden sich nicht nur Flachgewebe, sondern auch solche mit polychromen Wollnoppen in weißem Leinengrund. In dieser Technik sind grob gezeichnete Motive entstanden, zu denen die Fragmente DTM Krefeld Inv. Nr. 12473 und 19952 gehören.<sup>327</sup> Das eine zeigt den Kopf eines Löwen, das andere einen stilisierten Vogel. (Taf. 3, Abb. 6) Beide lassen sich Wandteppichen zuweisen, die meist in mehrere Register unterteilt sind und Szenen des Alten Testaments vorführen. So hat der Löwe eine sehr enge Parallele am Jonasbehang in Paris, auf dem in der rechten unteren Ecke ein ebenfalls im Profil nach rechts angegebener Löwe mit schwarz-blau bzw. schwarz-grün gewürfelter Mähne

<sup>315</sup> Trilling 1982, Nr. 1 Taf. 1; Nr. 2 Taf. 2; Nr. 3 Taf. 3; Nr. 108 Taf. 8; 39 Nr. 17; 40 Nr. 18; 41 Nr. 19; 42 Nr. 20; 43 Nr. 21; 57 Nr. 42; 58 Nr. 43; Willers 1988, 76 ff.

<sup>316</sup> Kat. Fribourg 1991, 74 f. Nr. 3; Kat. Recklinghausen 1996, 44 ff. Nr. 36. 37; Kat. Zottegem 1993, 145 f. Nr. 51; Rutschowskaya 1990, 111 rechts; Trilling 1982, 58 Nr. 43.

<sup>317</sup> Zuletzt: Schrenk 2004, 58 ff. Nr. 12 = Tab. 1, Nr. 25 (136 × 296 cm; <sup>14</sup>C-Datierung: 446–640 n. Chr. (2  $\sigma$ , 100 %)); vgl. auch 61 f. Nr. 13 = Tab. 1, Nr. 17 (375–548 n. Chr. (2  $\sigma$ , 98,6 %)); 63 f. Nr. 14.

<sup>318</sup> Rutschowskaya 1990, 100 f. (150 × 200 cm 5. Jh. n. Chr.); Trilling 1982, 57 Nr. 42 (121,8 × 98,5 cm, 5. Jh. n. Chr. (?)).

<sup>319</sup> Zuletzt: Schrenk 2004, 26 ff. Nr. 1 = Tab. 1, Nr. 6 (210 × 700 cm; 4. Jh. n. Chr. – <sup>14</sup>C-Datierung: 73–380 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95,4 %)).

<sup>320</sup> Kat. Krefeld 2003, 96 Nr. 196; Lafontaine-Dosogne 1988, Abb. 17; vgl. Farbab.: Rutschowskaya 1990, 47 (205 × 144 cm; Mitte 5. Jh. n. Chr.).

<sup>321</sup> Trilling 1982, 31 Nr. 2 Farbt. 2 (213 × 117 cm; 4. Jh. n. Chr.); Wulff/Volbach 1926, 12 Nr. 4832 Taf. 47.

<sup>322</sup> Kat. Krefeld 2003, 96 Nr. 197.

<sup>323</sup> Kybalová 1967, 79 Nr. 27; Lafontaine-Dosogne 1988, 16 Nr. 68.

<sup>324</sup> Kat. Krefeld 2003, 97 Nr. 199; Trilling 1982, 41 Nr. 19 (107 × 152 cm; 6. Jh. n. Chr.).

<sup>325</sup> Kat. Krefeld 2003, 95 Nr. 193. 194.

<sup>326</sup> Kat. Dijon 1985, 7. 71. Nr. 103 (Inv. Nr. S. 175. OA. T.; S. 176. OA. T.; S. 177. OA. T.; S. 293. OA. T.).

<sup>327</sup> DTM Krefeld Inv. 12743 (Kat. Krefeld 2003, 98 Nr. 202).

angegeben ist.<sup>328</sup> Weiterhin finden sich auch in den unteren folgenden Registern des Eliasbehangs in Riggisberg Löwenköpfe in sehr ähnlicher Ausführung.<sup>329</sup>

In der gleichen Technik ist das polychrom dekorierte Fragment mit der DTM Krefeld Inv. Nr. 10199 hergestellt. Es zeigt eine Anch-Hieroglyphe, die auf einem Kranz steht.<sup>330</sup> (Taf. 4, Abb. 7, vgl. Abb. 5) Ein Pendant befindet sich in einer belgischen Sammlung und stammt wahrscheinlich aus demselben Gewebeverband.<sup>331</sup>

Schließlich ist auf DTM Krefeld Inv. Nr. 12744 hinzuweisen, das einen rechtwinklig abknickenden Dekor trägt und wohl Teil eines Bodenbelages, im Stil des Teppichs im Metropolitan Museum New York, war.<sup>332</sup> (Taf. 3, Abb. 7)

Eine sehr große Gruppe von Fragmenten ist Vorhangstoffen zuzuordnen. Einzelne vollständige Stoffbahnen weisen ein wiederkehrendes Dekorationsschema aus roten Knospen und vierblättrigen rot-rosa-weißen Blütenrosetten, die gelegentlich auch mit Vögeln, Körben und anderen Motiven kombiniert werden. Sie sind mit polychromen Wollgarnen in weißen Leinengrund eingewirkt, auf Lücke angeordnet und bilden großformatige Rautenmuster.<sup>333</sup> (Taf. 4, Abb. 1–4) Vergleichbare Vorhangstoffe sind häufig in Mosaikdarstellungen wie San Apollinare Nuovo in Ravenna wiedergegeben.<sup>334</sup> Ein vollständig erhaltenes Beispiel aus der Sammlung Guimet in Brüssel sowie ein einzelnes Fragment in Colmar weisen sogar noch die antiken Aufhängeschlaufen auf.<sup>335</sup> (Taf. V, Abb. 8)

### 1.5.2. Kleiderstoffe

Wesentlich kleineren Formates und feinerer Ausführung als die Gewebe des textilen Hausrats sind die Wirkereien, die sich Bekleidungstextilien zuordnen lassen. Die meist fragmentierten Gewebe bestehen vornehmlich aus den Zierelementen, die bei der Auffindung, aus dem häufig großformatig erhaltenen Gewebeverband herausge-

schnitten wurden. Nur in Ausnahmen existieren vollständige Gewänder, anhand derer sich, in Kombination mit Darstellungen in Wandmalerei und Mosaikkunst, die Dekorationssysteme der Kleidung rekonstruieren lassen.<sup>336</sup> Dabei können zwei Hauptbestandteilen der Bekleidung ausgemacht werden: Manteltücher und Tuniken.

#### 1.5.2.1. Manteltücher

Manteltücher haben eine rechteckige Form und sind mit vier gleichen Schmuckfeldern versehen, die in die Ecken eingearbeitet sind.<sup>337</sup> Sie fügen sich jedoch nicht unmittelbar in diese ein, sondern markieren sie lediglich in einem gewissen Abstand zu den Gewebekanten. Ihr Dekor nimmt Bezug auf die kurzen Gewebeseiten, sodass menschliche und tierische Figuren von den mit Fransen abschließenden kurzen Seiten zu betrachten sind. Dieses Schmuckprinzip findet sich sowohl auf Manteltüchern aus Schlingengewebe, deren kurze Seiten zusätzlich von einem Schmuckfries abgeschlossen werden, als auch auf leinwandbindigen Tüchern.<sup>338</sup>

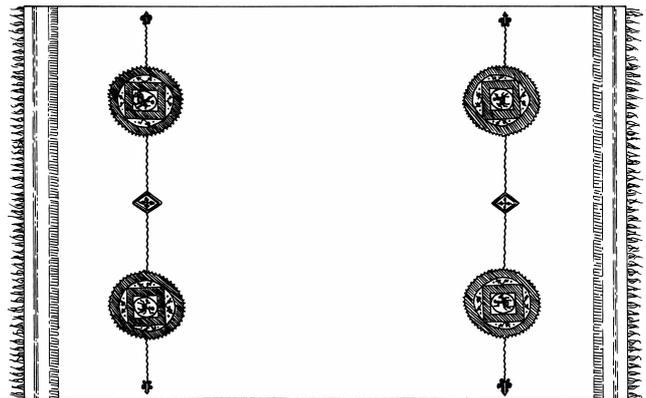


Abb. 6 Rekonstruktion des Manteltuches SLM Aachen Inv. Nr. T 36 a/NN 72

Ein solches ist das vollständig vorliegende Tuch SLM Aachen Inv. Nr. T 36 a/NN 72. (Abb. 6; Taf. III, Abb. 2–4; Taf. IV, Abb. 1) Es hat die Ausmaße 154 × 233 cm und besteht aus einem leinenen Grundgewebe in Leinwandbindung. Die Fransen der kurzen Gewebekanten sind aus den Kettfäden gebildet. Der Dekor besteht aus vier gleichen Medaillons, die in bichromer Zeichnung mit dunklen Körpern in das Tuch eingewirkt worden sind. Sie zeigen die Darstellung eines berittenen Jünglings, der mal nach rechts und mal nach links gerichtet ist, wobei die Reiter der kurzen Gewebeseiten zueinander orientiert sind. Zwischen den Medaillons zieht sich eine Ranke in waagerechter Achse, verbindet die Felder und bildet den

<sup>328</sup> Rutschowscaya 1990, 126 f. (120 × 210 cm; 5.–6. Jh. n. Chr.).  
<sup>329</sup> Rutschowscaya 1990, 130 f. (380 × 320 cm); zuletzt: Schrenk 2004, 47 ff. Nr. 7 = Tab. 1, Nr. 11 & 18 (<sup>14</sup>C-Datierung: 323–445 n. Chr. (2 σ, 92,9 %), 394–568 n. Chr. (2 σ, 97,3 %) – als kallibrierter Mittelwert angegeben: 379–543 n. Chr. (2 σ, 99,8 %)); vgl. auch: Schrenk 2004, 57 f. Nr. 11 = Tab. 1, Nr. 7 (<sup>14</sup>C-Datierung: 240–411 n. Chr. (2 σ, 100%)).  
<sup>330</sup> Vgl. auch SLM Aachen Inv. Nr. T 320.  
<sup>331</sup> Siehe dazu auch Kapitel 3.3.; Kat. Krefeld 2003, 98 Nr. 201; zugehörig zu: Kat. Zottegem 1993, 130 f. Nr. 48 Farbt. 14.  
<sup>332</sup> Kat. Krefeld 2003, 98 Nr. 202; vgl.: Mikaeloff 1997, 29 Nr. 20.  
<sup>333</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 00088. 08408. 12699 (Kat. Krefeld 2003, 99 Nr. 204–206). 12567. 12745 usf.; MAK Köln Inv. Nr. D 1059. D 1072. D 1074. D 1111. D 1143 a–f. D 1224; ein Vorhang in Brüssel ist zugehörig zu SLM Aachen Inv. Nr. T 432/AT 8; siehe: Lafontaine-Dosogne 1997, 13. Gervers führt einen bichromen Vorhang mit Jagdmotiven an. Reiter im Galopp und flüchtendes Wild wechseln sich mit stilisierten Pflanzen ab. Siehe: Gervers 1977, 56 ff.  
<sup>334</sup> Nauerth 1986, 10 Abb. 8.  
<sup>335</sup> Kat. Colmar 1997, 150 Abb. 199; Lafontaine-Dosogne 1988, Abb. 15, 16.

<sup>336</sup> Bsp. Fresken aus dem Grab der Theodosia (4.–5. Jh. n. Chr.), siehe: Manfredi (scavi) 1998, 29 Abb. 1.  
<sup>337</sup> Gayet 1900, 174 Nr. 285; 204 Nr. 406; 207 Nr. 413; 211 Nr. 416.  
<sup>338</sup> Siehe dazu Kapitel 2.2.1.

dekorativen Abschluss des Gewebes.

Hinsichtlich der Trageweise der rechteckigen Manteltücher ist auf nahezu lebensgroße, in tiefem Relief gearbeitete Grabstelen aus Behnasa, Ägypten, hinzuweisen, die zum Teil ins späte 3. Jahrhundert n. Chr. datiert werden.<sup>339</sup> Sowohl Männer als auch Frauen und Kinder zeigen sich hier 'griechisch' gewandet, tragen das Manteltuch über einer Tunika, winden es schräg um die Hüften, führen es hinter dem Rücken über die linke Schulter und lassen es senkrecht herabfallen. An der Taille bildet sich dabei ein Stoffwulst.<sup>340</sup> Bei Frauen treten Variationen auf. Das Tuch kann um beide Schultern gelegt sein und dabei einen gerundeten Halsausschnitt bilden, aus dem die rechte Hand in den Gewandbausch greift.<sup>341</sup> Auch als voluminöser Schal wird es getragen, der aus der zusammengerafften Stoffbahn besteht, die sich, um den Hals gelegt, auf der linken Schulter überkreuzt. Das eine Ende fällt auf den Rücken, das andere auf die Brust und reicht etwa bis zur Kniehöhe.<sup>342</sup> (Taf. VII, Abb. 1 a-c) Seltener umgibt das Tuch die linke Körperseite der Frauen und ist auf der rechten Schulter gefibelt.<sup>343</sup>

Spätantike Trageweisen von derartigen Mänteln für Männer finden sich in den Wandmalereien des Kaiserkultraumes von Luxor und in der Grabkammer in Durostorum bei Silistra, im heutigen Bulgarien.<sup>344</sup> Die Mäntel werden quer um den Körper gelegt und reichen, wie die darunter getragene Tunika, bis zum Knie. Sie hüllen die linke Körperseite ein und werden auf der rechten Schulter von einer Fibel gehalten. Somit befindet sich die Öffnung an der rechten Körperseite und der rechte Arm ist frei zu agieren. (Taf. XI, Abb. 2; Taf. XV, Abb. 2. 4)

### 1.5.2.2. Tuniken

Unter den vollständig erhaltenen Tuniken finden sich zahlreiche mit langen Ärmeln, weshalb sie als *tunicae manicata* bezeichnet werden.<sup>345</sup> Sie bestehen aus

<sup>339</sup> Kat. Recklinghausen 1996, 13 Nr. 4 (Reliefnische mit der Darstellung einer stehenden Frau, aus Oxyrhynchos, letztes Drittel 3. Jh. n. Chr.); vgl. auch: Schneider 1982, 42 ff. Nr. 35 (Junge mit Schreibgerät); 36 (Mädchen); 44 f. Nr. 38 (Mädchen mit Schmuck und Pyxis); 46 f. Nr. 41 (Knabe mit Bulla).

<sup>340</sup> Eine derartige Gewandung ist auch bei Grabstelen mit flachen, eingetieften Reliefs zu beobachten, die zumeist mehrere Personen zeigen, die gelagert oder in Orantenstellung dargestellt sind. Diese Grabstelen stammen aus Kom Abu Billu und werden ins späte 1. bis frühe 3. Jh. n. Chr. datiert. Siehe: Kat. Recklinghausen 1996, 9 ff. Nr. 1-3.

<sup>341</sup> Schneider 1983, 44 Nr. 37.

<sup>342</sup> Es kann unverziert sein und gerade Enden haben (vor allem bei männlichen Darstellung), einen Streifendekor an den kurzen Enden und einen Fransenabschluss aufweisen. Siehe: Kat. Recklinghausen 1996, 14 f. Nr. 6; Schneider 1983, 42 Nr. 34; vgl. auch 44 f. Nr. 39. 40. 46.

<sup>343</sup> Kat. Recklinghausen 1996, 13 f. Nr. 5.

<sup>344</sup> Deckers 1979, 600 ff. Taf. 34. Abb. 25 f. (284-305 n. Chr.); Schneider 1983, 39 ff.

<sup>345</sup> In griechischen Papyri wird die Tunika mit *χιτώνος* bezeichnet. Vgl.: Viereck/Zucker 1926, 66 ff. Nr. 1564 (Siehe: P. 11.712, Anweisung auf Auszahlung von einem Vorschuss für

monochromen Grundgeweben und sind stets nach den gleichen, symmetrischen Verzierungssystemen geschmückt. Dabei sind sowohl die Gewandvorderseiten als auch die Rückseiten in gleicher Weise verziert, sodass sie am Gewand nicht zu unterscheiden sind. Meist ist er jedoch als schmaler Schlitz gearbeitet, der in Richtung der Schultern verläuft. Bei diesen Gewändern können lediglich die Abnutzungsspuren Hinweise auf die Ausrichtung und Trageweise bieten.<sup>346</sup> Nur in seltenen Fällen bildet der Halsausschnitt eine gerundete Form, die auf der Gewandvorderseite tiefer ausgeschnitten ist, als auf der Rückseite.<sup>347</sup> Das stets wiederholte Verteilungssystem der Schmuckfelder besteht zunächst aus zwei Zierstreifen, die den Halsausschnitt flankieren und senkrecht am Gewand herab laufen. Diese Streifen – die *clavi*<sup>348</sup> – können als Friese von fortlaufender Breite bis zum Saum herab reichen und mit einem querformatigen Brustbild am Halsausschnitt versehen sein, wie es bei den 'Mänadentuniken' bestimmend wird. (Abb. 7. 17)

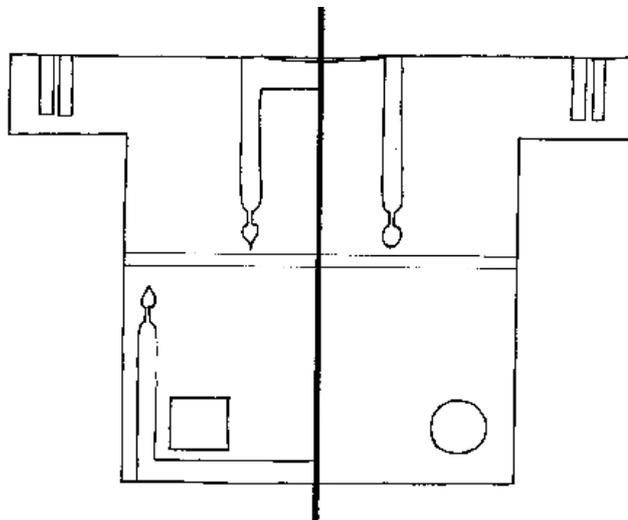


Abb. 7 Dekorationsschemata von Tuniken

Besonders häufig sind jedoch kurze Clavi vertreten, die unterhalb der Brust in einem runden Abschluss enden, an dem ein Steg ansetzt, der mit einem runden oder lanzettförmigen Schmuckfeld – dem *sigillum* – abschließt.<sup>349</sup> Gelegentlich schmücken Friese zwischen den Clavi den Halsausschnitt und *paragaudae* bilden Pendants am Gewandsaum.

Heereslieferungen in Webwaren (9.9.138 n. Chr.)). Zahlreiche griechische Bezeichnungen für Kleidungsstücke sind bekannt: Vgl.: Johnson/West 1949, 124.

<sup>346</sup> Kat. Köln 2005, 30 ff. Nr. 5.

<sup>347</sup> Unter den hier vorgelegten Fragmenten findet sich kein solcher Ausschnitt. Vgl. aber: Kat. Hamm 1996, 277 f. Nr. 317. 318 a. b; Rutschowskaya 1990, 103.

<sup>348</sup> *Clavus*=Purpursaum an der Tunika; *latus clavus*=senatorisches Zeichen; *angustus clavus*=ritterliches Zeichen; (Stowasser/Petschenig/Skutsch 1979, 92).

<sup>349</sup> *Sigillum*=kleine Figur, kleines Bild (Stowasser/Petschenig/Skutsch 1979, 468).

Tuniken mit kurzen Clavi und Sigillum am Band werden stets mit weiteren Schmuckfeldern kombiniert. Diese können rund sein – *orbiculi* – und auch nahezu quadratisch – *tabulae*.<sup>350</sup> Insgesamt schmücken sechs solche Felder eine Tunika, wobei sich der Hersteller auf eine Schmuckform festlegte. Auf jeder Gewandseite sind zwei Felder paarweise auf Höhe der Knie angebracht und je ein weiteres Element auf jeder Schulter. Auch die Ärmel sind verziert. Zwei parallele Schmuckstreifen, die *manicae*, entsprechen im Dekor den Clavi und stellen einen Abschnitt aus diesen dar. Sie sind jedoch als kurze, in sich geschlossene Streifen komponiert, die nicht bis zu den Gewebekanten reichen, und sind mittig auf dem Unterarm platziert, quer zum Arm ausgerichtet.

Alle Schmuckfelder eines Gewandes sind in ihrem Dekor als ‚Set‘ gestaltet, das farblich und motivisch homogen ist. Dabei fallen kompositorische Regeln auf, nach denen die Motive auf dem Gewand ausgerichtet sind. Vier Perspektiven sind üblich und es fällt auf, dass menschliche Figuren in den Clavi, sowie den *Orbiculi* und *Tabulae* auf Kniehöhe derart orientiert werden, dass sie vom gegenüber stehenden Betrachter zu lesen sind. Dabei sind sie wie der das Gewand tragende ausgerichtet, ihre Füße weisen zum Boden. Tierdarstellungen sind dagegen immer rechtwinklig zu den menschlichen Figuren versetzt wiedergegeben und grundsätzlich am Gewand aufwärts orientiert, sodass sie sich zum Kopf bzw. den Schultern des Gewand tragenden bewegen. (Taf. VIII, Abb. 1; Taf. XVI, Abb. 1. 3; Taf. XVII, Abb. 2; Taf. XVIII, Abb. 1–4) Schmücken Vasen oder Pflanzen *Orbiculi* oder *Tabulae*, dann dienen die Rahmenleisten als Standlinie und die Gefäßöffnung samt der Blumen richtet sich ins Innere des Schmuckfeldes. (Taf. VIII, Abb. 4)

Motive in Ärmelstreifen sind häufig in drei Richtungen arrangiert, da sie sowohl von der Vorder- und Rückseite des Gewandes als auch von den Seiten betrachtet werden. Die Beine der Figuren weisen dabei zu den kurzen Streifenenden und die Köpfe zur Mitte, die durch ein zentrales Motiv hervorgehoben ist. Dieses Prinzip ist vor allem bei bichromen Wirkereien figürlichen Dekors zu beobachten.<sup>351</sup> (Taf. VIII, Abb. 2. 3. 5)

Auch wenn die Schmuckfelder nur als ausgeschnittene Fragmente vorliegen, können sie doch dank der starren Systeme und ihrer technischen Informationen Bereichen der Tuniken zugewiesen werden. Während Clavi und *Manicae* aufgrund ihrer Form eindeutig zu bestimmen sind, haben *Tabulae* und *Orbiculi* die Schulterpartie und den Kniebereich geziert. Um ihre ursprüngliche Verwendung zu ermitteln, ist eine Gewebeanalyse heranzuziehen, denn die Bestimmung der Kett- und Schussfäden gibt Aufschluss über die Orientierung des Fragmentes im Webstück. Von besonderem Interesse sind

<sup>350</sup> *Orbiculus*=Verkleinerungsform von *orbis*, Kreis, Rund, Rundung, kreisförmig rund, Scheibe. (Stowasser/Petschenig/Skutsch 1979, 355; siehe auch: Pausch 2003, 130 f.); *Tabula*=Brett, Tafel, Bild. (Stowasser/Petschenig/Skutsch 1979, 502. Pausch verwendet hier eher den Begriff *tessera*; siehe: Pausch 2003, 129 ff.

<sup>351</sup> Vgl. auch: SLM Aachen Inv. Nr. 434; DTM Krefeld Inv. Nr. 12468. 12402 u. a. Am Beispiel FM Essen Inv. Nr. 1740, lässt sich zeigen, dass dieses System selbst bei gelben Wollgeweben mit blockhaften Zierstreifen verfolgt wurde.

dabei Fragmente, bei denen der Dekor unmittelbar in das Grundgewebe des Gewandes eingewirkt ist, denn sie stammen von Tuniken, die in einem Stück, inklusive ihres Dekors gewebt und gewirkt worden sind.<sup>352</sup> (Abb. 3) Dabei ist festzustellen, dass die Figuren der Schulterfelder in gleicher Richtung wie die Kettfäden orientiert sind, was sich mit der angestrebten Lesbarkeit durch einen seitlich stehenden Betrachter erklären lässt. Anders verhält es sich bei den Schmuckfeldern im Kniebereich, deren Motive rechtwinklig zur Kette orientiert sind.

Zudem lässt sich beobachten, dass die Blickrichtung der Figuren für die Anordnung im ursprünglichen Gewebeverband bestimmend ist. Das Fragment DTM Krefeld Inv. Nr. 12402 bietet Anhaltspunkte dafür, dass sie zum Ärmelabschluss bzw. zur Hand des das Gewand tragenden blicken. (Taf. VIII, Abb. 3. 5) Bestimmend ist für diese Feststellung die originale Gewebekante des Ärmelabschlusses am Handgelenk, zu der sich die Figuren hinwenden. Somit kann die Ausrichtung von Gewebefragmenten in ihrem ursprünglichen Verband nicht nur dank der Bestimmung von Kett- und Schussfäden ermittelt werden, sondern auch durch die Ausrichtung der Figuren.

Diese Charakteristika sind für die am Stück gewebten Tuniken bestimmend. Sie werden nicht allein auf Erwachsenengewänder angewendet, sondern ebenfalls bei Kindertuniken wie DTM Krefeld Inv. Nr. 12170.<sup>353</sup> (Taf. 5, Abb. 4) Diese hat ein wollenes, gelbes Grundgewebe und ist mit eingearbeiteten Clavi, die von Saum zu Saum laufen, zwei Querstreifen am Halsausschnitt, Paragaudae und je einem doppelten Ärmelstreifen verziert. Wie auch bei den Erwachsenentuniken ist unterhalb der Brust ein Quersaum eingenäht, bei dem das Gewebe zweifach gefaltet und mit zwei Nähten, die durch alle Stofflagen stechen, geschlossen worden sind.<sup>354</sup>

Doch nicht nur die Größe der Tunika ist kindgerecht, sondern auch die Farbkombination des Dekors. Die Zierstreifen haben eine dunkelblaue Farbe, auf der sich zwei Ornamente regelmäßig abwechseln. Eines dieser Elemente besteht aus einem zweigeteilten Kreis, dessen Farbkombination variiert, das andere stellt eine rote Blüte auf hellgrünem Stiel dar. Der Halsausschnitt wird zudem von einem roten Palmettenfries flankiert und von einer roten Kordel eingefasst. Die Formen und Farben sind schlicht und relativ großflächig ausgeführt. Weitere Gewebefragmente der Krefelder Sammlung wie der einzelne Ärmel einer ebenfalls gelben Wolltunika mit doppeltem Zierstreifen verdeutlichen, dass es sich hierbei um ein charakteristisches Dekorschema gehandelt hat.<sup>355</sup>

Wollene Kindertuniken sind stets im Schema der

<sup>352</sup> Siehe dazu Kapitel 1.4.4.; 1.4.6.

<sup>353</sup> Kat. Krefeld 2003, 63 Nr. 113. – Von der Schulter zum Saum gemessen hat jede Tunikaseite eine Höhe von 65 cm und eine Breite von 55 cm im Bauchbereich. Die ausgestreckten Ärmel messen von Saum zu Saum 1,02 m. Bei diesen Ausmaßen ist die Tunika einem etwa vierjährigen Kind zuzuschreiben. Vgl. auch: Kat. Florenz 1998, 230 Nr. 315. 316; Kat. Wien 1995, 126 f. Nr. 132; Verhecken-Lammens/de Jonghe 1991, Nr. 73, 55 ff. – 63 Fragmente liegen im DTM Krefeld vor, siehe z. B.: Kat. Krefeld 2003, 63 Nr. 113; 72 f. Nr. 136–141.

<sup>354</sup> Vgl.: Verhecken-Lammens/de Jonghe 1991, Nr. 73, 55 ff.

<sup>355</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12523.

Krefelder Kindertunika geschmückt, leinene tragen dagegen eingearbeitete und applizierte Zierfelder aus Clavi, Tabulae oder Orbiculi.<sup>356</sup> Diese besonders kleinen Felder der Kindergewänder sind häufig von 'Laufendem Hund' gerahmt und mit einem zentralen Bildfeld versehen. Unter den bichromen Dekoren finden sich Darstellungen des Dionysos und seines Gefolges, jedoch in kindlichen Proportionen, andere zeigen tanzende Figuren, Vierbeiner und Jagdszenen.<sup>357</sup> (Taf. VIII, Abb. 6–8; Taf. IX, Abb. 1)

Bei den polychromen Schmuckfeldern sind solche mit rotem Grund besonders beliebt, die zudem von 'Laufendem Hund' eingefasst sind und je eine Figur enthalten. Dabei kommen kniende Jünglinge mit Schild und Mantel ebenso häufig vor, wie einzelne menschliche Köpfe und stark vereinfachte Vögel.<sup>358</sup> (Taf. 6, Abb. 1–7) Die Ausmaße der Tabulae und Orbiculi können zudem sehr klein sein, wie es die beiden Krefelder Tabulae Inv. Nr. 12504 und 12505 verdeutlichen.<sup>359</sup> (Taf. IX, Abb. 1). Im Zentrum befindet sich ein weißgrundiges Medaillon mit je einer vereinfachten Darstellung eines laufenden Vierbeiners. Das quadratische Feld ist von einer Leiste gerahmt und enthält ein Medaillon mit stark vereinfacht wiedergegebenem Vierbeiner. Ein weiteres beliebtes Motiv für Tabulae leinener Kindertuniken waren offenbar vereinfacht gestaltete Bäume.<sup>360</sup> (Taf. IX, Abb. 2) Einzelne mythologische Figuren wie Pegasus, Europa und Nereiden sind ebenfalls zu finden.<sup>361</sup> (Taf. 6, Abb. 4–7)

Insgesamt ist festzuhalten, dass Kindertuniken im Gewandschnitt, Dekorsystem und den Schmuckmotiven den Gewändern in Erwachsenengröße entsprechen. Lediglich ihr kleines Format unterscheidet sie von diesen.<sup>362</sup> Dabei besteht der Dekor meist aus vereinfachten Motiven und einer einzelnen Figur, was einerseits auf das kleine Bildfeld, andererseits auch auf ein kindgerechtes Schema zurückzuführen ist. Selten zeigen sie benennbare Figuren oder szenische Darstellungen. Es ist eine Vorliebe für Tiere zu erkennen, unter denen vor allem Vierbeiner aber auch Vögel vorkommen.

Eine weitere Miniaturisierung der Kleidung ist bei Puppentuniken vollzogen worden. Neben hölzernem Spielzeug mit Rädern oder klappernden Tierfiguren haben sich aus Lumpen hergestellte Stoffpuppen erhalten.<sup>363</sup> Ihre

Körper sind differenziert mit Gliedmaßen ausgearbeitet und zum Teil mit Stickereien versehen, die den Nabel, die Scham und Brüste angeben. Zudem tragen sie aufgetürmte Perücken aus menschlichem Haar. Eine dieser Puppen wurde von Flinders Petrie mitsamt einer heute verlorenen Puppentunika und Miniaturmöbeln gefunden. Ein erhaltenes Beispiel stellt die leinene Miniaturtunika im Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst in Berlin dar.<sup>364</sup> Sie ist mit zwei applizierten Clavi, einem Saumstreifen und Ärmelbesätzen dekoriert, die im Verhältnis zur Größe des Gewandes zu breit sind und aus wieder verwendeten Clavi einer Erwachsenentunika bestehen.

Neben den Schmuckfeldern einer Tunika auch ihr Schnitt, ihre Weite und ihr Gewicht für das Erscheinungsbild und die Silhouette bestimmend.<sup>365</sup> Wie eine antike Tunika in getragenen Zustand ausgesehen haben könnte, vermitteln zwei fotografische Aufnahmen von Tuniken, die auf Figurinen arrangiert worden sind. Eines der Beispiele repräsentiert den Typ 'Mänadentunika'.<sup>366</sup> (Taf. XVIII, Abb. 2) Bei der Montierung bilden sich am Körper Falten, die die Drapierung der im aufrechten Stand getragenen Tunika nachempfinden lassen. Das querformatige Brustbild liegt glatt zwischen den Schultern auf der Büste, die davon ausgehenden Clavi sind unverdeckt, die Tabulae ruhen auf den Schultern und unterhalb derer befinden sich große Faltenstürze, die in die weit geschnittenen Ärmel über gehen.

Einen noch lebhafteren Eindruck vermittelt eine Wolltunika der Abegg-Stiftung, anhand derer sich die Trageweise der Gewänder mit besonders breitem Rumpf und engen Ärmelröhren nachvollziehen lassen.<sup>367</sup> Während die Ärmel eng den Arm umfassen, stauen sich die Stoffmassen des Rumpfes an den Schultern und bilden eine voluminöse und weit auf den Arm ausgreifende Falte. Aufgrund der Stoffmenge kann davon ausgegangen werden, dass dieser Gewandtyp nicht gegürtet getragen worden ist.

Mit den Tuniken sind weitere textile Accessoires kombiniert worden, die zum Teil in anderen Gewebe- und Bindungsarten hergestellt worden sind. Unter den

<sup>356</sup> Vgl. zur Krefelder Kindertunika: Verheckens-Lammens/de Jonghe 1991, 73. 55 ff.; Kindertunika Florenz: H. 68,5 cm – B. (Rumpf) 55 cm; Leinen mit rot-weißen Wollwirkereien. Siehe: Kat. Florenz 1998, 230 Nr. 316.

<sup>357</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12450 (Kat. Krefeld 2003, 31 Nr. 26). 12465 (Kat. Krefeld 2003, 31 Nr. 25). 12488–12489.

<sup>358</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12471 (Kat. Krefeld 2003, 72 Nr. 136). 12535. 12551 (Kat. Krefeld 2003, 73 Nr. 140).

<sup>359</sup> Schieck 2003, 37 Nr. 42 Abb. S. 15.

<sup>360</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12582–12583 (Kat. Krefeld 2003, 75 f. Nr. 147. 148); vgl. auch: Inv. Nr. 12609.

<sup>361</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12439 (Kat. Krefeld 2003, 65 Nr. 117).

<sup>362</sup> Auf dem Leichentuch (120–130 n. Chr.) ist eine Frau in rosafarbener Tunika dargestellt, die an ihrer Hand ihr kleines Kind hält. Es ist mit einer weißen Tunika bekleidet, die schmale, mittelblaue Clavi aufweist, die bis zum Saum verlaufen. Siehe: Kat. Frankfurt 1999, 246 f. Nr. 153.

<sup>363</sup> Besonders beliebt scheinen ausgesägte Pferdchen auf Rollen gewesen zu sein. Eine Variante zeigt einen Vogel. Tierfiguren mit klappernden Unterkiefern wie eine Maus, haben sich ebenfalls erhalten. Siehe: Kat. Florenz 1998, 119 Nr. 134 (Holz-

pferd); Kat. Paris 2000, 218 Nr. 270 a. b. 271 (Holzpfers) Nr. 272 (Spielsteine, Würfel); Kat. Tongeren 1999, 207 Nr. 109. 110 (Holzpfers); Nr. 112–114 (Spielsteine, Würfel); 207 Nr. 111 (klappernde Maus). Geschnittene Beinpuppen mit tunika-ähnlichen Gewändern: Doumas 1991, Abb. 25. 28. 30 (vor der Restaurierung); Kat. Paris 2000, 217 Nr. 267–269 (nach der Restaurierung); Janssen 1996, 231 ff. bes. Abb. 1; Doumas 1991, Abb. 26. 27. 29; rundplastische geschnittene Beinpuppen, zum Teil mit Hennabemalung, siehe: Doumas 1991, Nr. 31–35; Kat. Paris 2000, 216 Nr. 265.

<sup>364</sup> Fluck 1996, 376 Nr. 428; vier weitere Puppentuniken dieser Art: Fluck 1999, 136 ff.

<sup>365</sup> Johannes Chrysostomus († 407 n. Chr.) führt als unsittliches Beispiel die generelle Übertreibung von Schauspielern auf, die ausladende Bewegungen machen, zu laut lachen, sich zu stark schminken und zu auffällig kleiden. (Johannes Chrysostomus, Unterweisung für die Täuflinge 2,4). – Vgl. Keali 'Inohomoku 1979, 77 ff.

<sup>366</sup> Koch-Mertens 2000, 103.

<sup>367</sup> Schrenk 2004, 152 ff. Nr. 51, bes. Abb. S. 154 rechts = Tab. 1, Nr. 23 (<sup>14</sup>C-Datierung: 422–607 n. Chr. (2σ, 100%)).

prächtigen Gewändern wurden stets Unterkleider, die *tunica interior*, getragen.<sup>368</sup> Ein ganz besonderes Bekleidungs-element, das zudem eine Ausnahme darstellt, ist eine aus gewebten Teilen geschneiderte Hose mit dreiviertellangen Beinröhren.<sup>369</sup> Sie ist weit geschnitten und am Bund mit Gürtelschlaufen versehen, um das Kleidungsstück der Taille anzupassen.<sup>370</sup>

Als Kopfbedeckungen dienten geschneiderte Kapuzen, einfache Tücher und Mützen in Sprangtechnik, die eher als Haarnetze zu verstehen sind.<sup>371</sup> (Taf. V, Abb. 9) Solche Mützen wurden von Erwachsenen und Kindern getragen und haben sich ebenfalls unter den Puppenkleidern angefundnen. Sie sind in bildlichen Darstellungen nicht vertreten, wobei die einzige Ausnahme ein bronzenes Frauenbildnis darstellt, deren aufgesteckte Frisur von einem Haarnetz überzogen ist.<sup>372</sup>

Ebenso verhält es sich mit Strümpfen, von denen zwei Arten üblich waren. In mehreren Exemplaren haben sich Socken mit kurzem Schaft und zweigeteiltem Zehenbereich erhalten, die in ‚Nadelbindungstechnik‘ hergestellt worden sind.<sup>373</sup> Die Zweiteilung der Zehen diente dazu, Sandalen, die meist aus Stroh geflochten sind, zu tragen, bei denen ein Halteriemen zwischen den Zehen hindurch geführt wurde. Die andere Art von Strümpfen ist islamzeitlich zu datieren und entspricht Kniestrümpfen mit hohem Schaft und ungeteilter Fußspitze. Sie sind gestrickt und wurden an der Fußspitze begonnen.<sup>374</sup> (Taf. 2, Abb. 7) Der Gebrauch von Strümpfen war weit verbreitet und lässt sich auch in anderen Regionen des Römischen Reiches nachweisen. Funde aus Masada, Dura Europos, ein unpubliziertes Fragment aus Pompeji und ein geschneiderter Strumpf aus Vindolanda in Britannien weisen ebenso darauf hin, wie aus Vindolanda stammende schriftliche Quelle.<sup>375</sup>

---

<sup>368</sup> Siehe dazu: Pausch 2003, 143 ff.

<sup>369</sup> Die Hose stammt aus Achmim-Panopolis, hat einen Durchmesser von ca. 106 cm, die Beine sind ca. 52 cm lang und 35 cm breit, im Schritt ist die Hose ca. 46 cm lang. (4.–6. Jh. n. Chr.) Siehe: Kat. Hamm 1996, 293 Nr. 332.

<sup>370</sup> Rinaldi datiert das Aufkommen von Hosen ins 3. Jh. n. Chr. Als Beispiel für *anaxyrides* führt sie eine Wandmalerei in Durostorum, nahe Silistra, an, auf der ein Diener über seiner linken Schulter eine Hose mit angearbeiteten Füßen trägt, die zudem mit Gürtelschlaufen und Gürtel versehen ist. Siehe: Rinaldi 1964–1965, 200 ff. bes. 253 ff.

<sup>371</sup> Kapuze: Kat. Hamm 1996, 296 f. Nr. 335 a–b; Sprangmützen: DTM Krefeld Inv. Nr. 00202. 00203. 00204 (Kat. Krefeld 2003, 111 Nr. 232). 12203. 12502. 12729. 12773. 12774. 15203 (Kat. Krefeld 2003, 111 Nr. 233). 15204 (Kat. Krefeld 2003, 112 Nr. 234); SLM Aachen Inv. Nr. 352. 353. 353 a (Kindergröße) 354. DTM Krefeld Inv. Nr. 00202. 00203. 00204. 12203. 12502. 12729. 12773. 12774. 15204. Siehe auch: Janvér/Eastop/Janssen 1999, 135 ff.

<sup>372</sup> Lahusen/Formigli 2001, 213 ff. Nr. 129.

<sup>373</sup> Burnham 1972, 116 ff.; Kat. Florenz 1998, 228 f. Nr. 311. 312; Kat. Trier 1989, 105 f. Nr. VII.104; Lafontaine-Dosogne 1988, Abb. 43; Kat. Florenz 1998, 228 f. Nr. 311. 312; Kat. Trier 1989, 105 f. Nr. VII.104.

<sup>374</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12919; Bellinger 1954; Erikson 1997, 229 ff. Nr. 34.1–4; Martiniani-Reber 1993, 266 ff. Nr. 164. 165. 166. 167. 168. 171. 172.

<sup>375</sup> Sheffer/Granger-Taylor 1994, 221 f. Nr. 135–137; Pfister/Bellinger 1945, 54 f. Nr. 265 f. Taf. I. XXVI; Pompeji Inv. Nr. 84739. Ein Kinderstrumpf wurde in einem Raum des Praetoriums

---

von Vindolanda gefunden (85–120 n. Chr.; siehe: van Driel-Murray/Wild 1993, 83 Taf. XII, Nr. T/316). In einem Brief aus Vindolanda (Tab. Vindol. II 346) ist von mehreren Paar Strümpfen und Hosen die Rede, die einem Soldaten geschickt wurden. (Bowman 1994, 139 f. Nr. 34 Taf. I)

## 2.1. Berichte antiker und spätantiker Autoren

## 2. Kleidung und ihre (soziale) Funktion

Bezogen auf die ländliche Bevölkerung des spätantiken Ägyptens und seine textilen Hinterlassenschaften, sind die folgenden Aspekte greifbar: Den Schriften des Schenute von Atripe († 451 n. Chr.) ist zu entnehmen, dass der Besitz von Sommer- und Winterkleidung als Luxus angesehen wurde.<sup>376</sup> Daraus kann geschlossen werden, dass man nur wenige Gewänder besaß, die ganzjährig getragen wurden. Zudem weisen die Reparaturen und Änderungen an den Gewändern darauf hin, dass sie einen großen Wert für ihren Besitzer darstellten, über lange Zeiträume getragen und gepflegt wurden.<sup>377</sup> Textilfunde aus Abfallhaufen von Siedlungen wie Berenike belegen, dass Gewebe, die als größere Formate ausgedient hatten, zu Lumpen zerteilt wurden und eine Umnutzung und Weiterverwendung erfuhren.<sup>378</sup> Stoffe galten demnach als kostbares Gut, weshalb hinsichtlich der Kleidung bei einer breiten Bevölkerungsgruppe nicht von einem schnellen Wandel und Wechsel der Moden auszugehen ist, wenn auch neue motivische Einflüsse zeitnah aufgenommen und umgesetzt worden sind.

Obwohl es sich bei den meisten der spätantiken ägyptischen Textilien um Fragmente von Kleidungsstücken, insbesondere von Tuniken handelt, werden sie bislang nicht in diesem Kontext betrachtet. Meist sind es lediglich die schmückenden Bilder, die ikonografischen Gesichtspunkten analysiert werden. Darüber hinaus wird nur selten versucht, die Motive als Mittel zur Kommunikation des das Gewand tragenden mit seiner Umwelt zu verstehen.<sup>379</sup> Es zeigt sich aber, dass, obwohl zu dem einzelnen Fragment keine Angaben zum Fundkontext oder Geschlecht des früheren Besitzers bekannt sind, mittels der Bilder dennoch Aussagen über sein Selbstverständnis in der Gesellschaft getroffen werden können. Dabei sind besonders zeitgenössische Chiffren zu beachten, die sich in bestimmten Motivgruppen wie den 'Mänadentuniken' und den 'Jagdstoffen' auf 'koptischen' Gewändern wieder finden lassen. Während diese Aspekte erst im Rahmen der ikonografischen Betrachtungen erörtert werden, geht es im Folgenden um die Rezeption von Kleidung in römischen und spätantiken Quellen. Weiterhin wird die Verwendbarkeit von Begriffen wie 'Mode' und 'Tracht' anhand der vorliegenden Gewebe erörtert.

Kleidung wurde nicht nur in bildlichen Quellen, sondern auch in schriftlichen rezipiert. Im Folgenden sind Textquellen zum Thema Kleidung zusammengestellt, die von römisch-kaiserzeitlichen Autoren und von 'Kirchenvätern' stammen und die einen Eindruck von der zeitgenössischen Wahrnehmung von Kleidung vermitteln.

Immer wieder lassen sich in den Texten Hinweise auf Kleidung, ihre Trageweise und Dekoration finden. Oftmals sind sie versteckt und als nebensächliche Anmerkungen eingebracht, gelegentlich aber auch ein wesentlicher Bestandteil in erzieherischen Erläuterungen zum richtigen Verhalten in der Gesellschaft. Häufig finden sich Hinweise auf die Standesmäßigkeit und das Verständnis von Sittlichkeit, die sich wesentlich in der Art und dem Schnitt der Gewänder auszudrücken scheinen. Zudem lassen sich anhand literarischer Quellen auch Veränderungen in der Bekleidung aufzeigen, die sich mit 'Mode' beschreiben lassen, darunter finden sich Typberatungen für das Auftreten bei bestimmten Anlässen.

Die zitierten Texte stammen aus unterschiedlichen Kontexten, die hier aber nicht weiter diskutiert werden können. Ergänzend werden archäologische Zeugnisse herangezogen.

### 2.1.1. Kaiserzeitliche Berichte

Bis in die islamische Zeit bleibt die Tunika mit Ärmeln das bestimmende Grundelement der Kleidung. Abgesehen von Veränderungen in der Weite des Gewandkörpers und der der Ärmel hat sich der Schnitt seit der Kaiserzeit nicht wesentlich verändert.

Aus der Zeit des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. ist dank Petronius († 66 n. Chr.) überliefert, dass die römische Tunika vornehmlich aus Wolle gefertigt wurde, was auch Martial († 102 n. Chr.)<sup>380</sup> noch für die militärische Kleidung bestätigt. Weiterhin schreibt er, dass sich das Aussehen und Material der Tuniken nach den finanziellen Verhältnissen des Besitzers richtete. Über die Grundfarbe der zu verschiedenen Zwecken getragenen Gewänder gibt Juvenal († 127 n. Chr.) Auskunft, der sie als weiß beschreibt, es sei denn, es handele sich um Arbeitskleidung, die eher eine dunkle Farbe hatte.<sup>381</sup> Leinen kam in Rom offenbar erst später auf. Von Aurelianus († 275 n. Chr.) heißt es, dass er Leinentuniken aus Afrika an das Volk verschenkte.<sup>382</sup>

Das hemdartige Gewand wurde zunächst aus zwei gleichen Stoffbahnen zusammengenäht und besaß keine Ärmel.<sup>383</sup> Ihr Schmuck bestand aus zwei monochromen und gleich bleibenden, schmalen Streifen, die von Saum zu Saum über die Schulter liefen. Hierfür lassen sich Wandmalereien in Pompeji und originale Textilfunde vom Mons Claudianus in Ägypten, aus Masada in Israel und

<sup>376</sup> Schenute von Atripe, *De Iudicio*. (Behlmer 1996, LXXXII. 231. 234. 246 f.)

<sup>377</sup> Siehe dazu Kapitel 1.4.8.; 1.4.9.; 2.2.1.

<sup>378</sup> van Waveren/Wendrich 1995, 63 ff.; Sidebotham/Wendrich 1996, 245 ff.

<sup>379</sup> Roderer 1986, 60.

<sup>380</sup> Petronius, *Sat.* 56; Martial XIV, 143.

<sup>381</sup> Juvenal, *Satura* III, 179 (Ramsay 1961, 179 ff.).

<sup>382</sup> Aurelianus 4, *Script. Hist. Aug.*

<sup>383</sup> Siehe dazu Kapitel 1.4.6.

Dura Europos in Syrien anführen.<sup>384</sup> Zur Bewertung äußert sich Plinius, der diesen Schmuck als ursprünglich etruskische Sitte bezeichnet, die in römischer Zeit als Standeszeichen der Ritter und Senatoren verwendet wurde.<sup>385</sup> Er nennt die Tunika mit breiten Streifen (*tunica lati clavi*) als senatorische und die mit schmalen Streifen (*tunica angusti clavi*) als ritterliche Standeszeichen, von denen auch Marcus Fabius Quintilianus († um 96 n. Chr.) berichtet.<sup>386</sup> Die Verwendung von nur einem breiten und mittig angebrachten Streifen, der senkrecht am Gewand herabläuft, wie er in der parthischen Tracht üblich ist, wird von Herodian (3. Jahrhundert n. Chr.) als fremde Sitte bezeichnet.<sup>387</sup>

Plinius erwähnt, dass sich bereits zu seinen Lebzeiten die Bedeutung der Clavi als Standesabzeichen verändert hat. Sie blieben nicht mehr nur für Ritter und Senatoren bestimmt, sondern wurden auch vom gemeinen Bürger getragen. Ägyptische Mumienbildnisse der ersten drei Jahrhunderte zeigen zudem auch Frauen und Kinder mit derart verzierten Tuniken.<sup>388</sup> Die damit verbundene Definition der Abzeichen war daher bereits zu Plinius Zeit verwischt. Dennoch ist weiterhin von einer farblichen Differenzierung innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung auszugehen, bei der Purpur allein aus Kostengründen den Senatoren und Rittern vorbehalten blieb. Hier sei in diesem Zusammenhang besonders auf den Ärmel einer Tunika im DTM Krefeld hingewiesen, der meines Erachtens den Ärmel einer ritterlichen Tunika darstellt.<sup>389</sup> (Taf. 1, Abb. 7) Es handelt sich um ein wollweißes Grundgewebe mit sehr schmalen Manicae in leuchtendem Purpur, die sich dank des stets wiederkehrenden Schmucksystems auf Tuniken, mit ebenso breiten, zum Saum laufenden Clavi ergänzen lassen. Ein weiterer Ärmel in Paris und eine vollständige Tunika aus Dura Europos belegen diesen Gewandtypus, und das gemalte Mumienbildnis eines Offiziers stellt den militärischen Zusammenhang her.<sup>390</sup>

Empfehlungen zur Trageweise von Gewändern für Männer finden sich bei Marcus Fabius Quintilianus († um 96 n. Chr.).<sup>391</sup> Er weist darauf hin, dass das Publikum bei der exponierten Position des Redners besonders auf dessen

Kleidung, Schuhe und Frisur achtet, weshalb besondere Sorgfalt darauf zu legen ist.<sup>392</sup> Er empfiehlt Männern, die nicht das Recht haben Clavi zu tragen, ihre Tunika derart zu gürteln, dass sie auf der Vorderseite etwas unter das Knie und auf der Rückseite bis zur Kniekehle reicht. Er betont, dass Tuniken mit längerem Saum zur Frauentracht gehören und solche mit kürzerem für Zenturionen bestimmt seien. Weiterhin heißt es, dass nur die Tuniken mit schmalen Purpurclavi gegürtet würden, daher etwas länger geschnitten sein müssen, während Gewänder mit breiten Clavi kürzer und ungegürtet zu tragen waren.

Auch die Texte auf ägyptischen Papyri bieten Hinweise auf männliche Bekleidungskonventionen. So ist im P. Oxy. III 531 von der Kleidersendung eines Vaters an seinen studierenden Sohn zu lesen. Aufgeführt sind ein Paar scharlachfarbene Kleider und weiße *himatia*, die zu purpurfarbenen Mänteln getragen werden können.<sup>393</sup>

Anweisungen zu einer typgerechten Herrichtung gibt Ovid in seiner *Ars amatoria*, wobei seine Ratschläge für Männer spärlich ausfallen.<sup>394</sup> Er berichtet weniger über Details der Kleidung, als über das Gesamterscheinungsbild. Männer sollen sich nicht nachlässig kleiden, eine gut sitzende Toga tragen und die Zunge des Schuhs nicht herausstehen lassen. Mehr Wert ist darauf zu legen, dass die Haut gebräunt ist und die Zähne sauber gehalten werden. Haar und Bart erfordern einen guten Schnitt, die Nägel haben kurz und sauber zu sein. Wesentlich ausführlicher sind die Ausführungen zur weiblichen Schönheitspflege. Im dritten Buch geht er zunächst auf die typgerechte Farbwahl bei Kleiderstoffen ein. Er schildert teure Besätze, deren Form und Ort der Anbringung er allerdings nicht nennt. Weiterhin schreibt er von mit tyrischem Purpur gefärbter Wolle, die er als besonders kostspielig bezeichnet. Um sich zu schmücken, sei die Verwendung von echtem Purpur aber nicht notwendig, da es preiswertere Färbemittel gäbe, die ähnliche Effekte erzielen. Er erwähnt Farben und Schattierungen, die er wie folgt benennt: Farbe der Luft, wenn sie wolkenlos ist (möglicherweise Hellblau); Farbe die an Meereswellen erinnert, nach ihnen benannt ist und von Nymphen getragen wird; Farbe die an Krokusse erinnert und die in der Morgenröte vorkommt (möglicherweise Violett); eine die an die Myrthen von Paphos, eine weitere die an purpurfarbene Amethyste denken lässt; ein Weißton; eine Farbe, die an den thrakischen Kranich erinnert und solche, die wie Eicheln und Mandeln gefärbt sind. Die Färbung der Kleidung sei gezielt auszusuchen, da nicht jedem Typ jede Farbe stehen würde. So empfiehlt er einer Frau mit sehr heller Haut eher

<sup>384</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.1.2.

<sup>385</sup> Plinius, n.h. XXXIII, VII, 29 (dt. Übers.: König/Winkler 1984, 30 f.): »Die Ringe scheiden, sobald sie einmal begannen, häufiger verwendet zu werden, den Zweiten Stand vom Volke, wie die Tunika den Senat von den Ringträgern, obgleich dies auch erst später der Fall war; auch finden wir, daß gewöhnlich sogar die Ausrufer den breiteren Purpurstreifen an der Tunika tragen, z. B. der Vater des Aelius Stilo, der deshalb den Beinamen Praeconinus erhielt. ...« Weitere Standeszeichen waren senatorische Schuhe, ein goldener Ring, *sella curulis* und Fascien. Siehe: Alföldi 1935; Goette 1990, 9; vgl. auch: Pausch 2003, 104 ff.

<sup>386</sup> Marcus Fabius Quintilianus, Ausbildung des Redners XI, 3, 138.

<sup>387</sup> Herodian V, 5, 10.

<sup>388</sup> Kat. Frankfurt 1999, 199 Nr. 106; 210 Nr. 117; 226 Nr. 135; 233 f. Nr. 141; 283 f. Nr. 184; 286 Nr. 186; 290 f. Nr. 190.

<sup>389</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 00024 (Kat. Krefeld 2003, 49 Abb. 77).

<sup>390</sup> Vgl.: du Bourguet 1964, 68 B 11 (Ärmel); Pfister/Bellinger 1945, 14 f. Abb. 7 (Tunika); Kat. Frankfurt 1999, 87 f. (Mumienbildnis).

<sup>391</sup> Marcus Fabius Quintilianus, Ausbildung des Redners XI, 3, 137 ff.

<sup>392</sup> Auch lässt er sich über die Trageweise der Toga aus, erwähnt Kapuzen, Halsbinden, Ohrenschilder, Wickel und schildert die bei der Rede zu tragende, adäquate Anzahl von Fingerringen. Siehe: Marcus Fabius Quintilianus, Ausbildung des Redners XI, 3, 137. bes. XI, 3, 142: »... Beim Überkleid findet sich etwas, worin doch ein gewisser Wandel der Zeitverhältnisse zum Ausdruck kommt: denn die Alten hatten gar keinen Bausch der Toga, ihre Nachfahren nur einen ziemlich knappen. ...«

<sup>393</sup> Hengstl 1978, 211 f. Nr. 83 (2. Jh. n. Chr.)

<sup>394</sup> Ovid, *Ars am.* 1, 514 ff. (Übers. von Albrecht 1998, 39): »... Die Toga sei gut passend und ohne Flecken. Die Zunge am Schuh stehe nicht vor, die Zähne seien frei von Belag, und der Schuh schwimme nicht schlotternd in weitem Leder. ...«

## 2.1.2. Spätantike Quellen

dunkle Töne, einer mit blassem Teint purpurfarbene Längsstreifen und einem dunkleren Hauttyp, weiß.<sup>395</sup> Zudem rät er auch, auf die Stofffülle und Gewebedichte zu achten. Doch ist für Ovid Kleidung nur ein Aspekt des Gesamteindrucks und so widmet er sich auch der Frisur, die jede Frau sich zu ihrem Typ passend aus der Vielfalt der Möglichkeiten aussuchen soll. Er empfiehlt einem länglichen Gesicht einen Scheitel, einem runden einen kleinen Knoten an der Stirn und freie Ohren; der Einen rät er das Haar offen zu tragen, der Anderen, es zusammenzubinden. Bei Bedarf empfiehlt er auch Perücken und bei Ergrauen das Färben mit germanischen Kräutern.<sup>396</sup> Weitere Ratschläge dienen der Vermeidung von Körpergeruch, Beinbehaarung und gelben Zähnen sowie der Aufhellung der Haut mit Kreide, der Anwendung von künstlichem Wangenrouge, der Betonung der Augen mit Kajal und der Verwendung von Schönheitspflastern.<sup>397</sup> Ovids Ausführungen geben einen Eindruck von den Möglichkeiten und Materialien sowie den seinerzeit verfügbaren Kleiderfarben.<sup>398</sup>

<sup>395</sup> Ovid, *Ars am.* 3, 169–192 (Übers. von Albrecht 1998, 119, 121): »... Ich verlange jetzt nicht teure Besätze und auch nicht Wolle, die mit der tyrischen Purpurschnecke rot gefärbt ist. Da so viele preisgünstigere Farben aufgekommen sind – was ist es für ein Wahnsinn, sein Vermögen am Körper zu tragen? Sieh hier die Farbe der Luft, wenn sie wolkenlos ist und kein feiner Südwind Regenwasser erzeugt, sieh hier die Farbe, .... Diese Farbe hier ahmt die Meereswellen nach und hat auch von ihnen den Namen; ich möchte meinen, dass die Nymphen sich mit solcher Kleidung bedecken. Jene Farbe wirkt wie Krokus; in einen Krokusmantel hüllt sich die Morgenröte, wenn die taufrische Göttin die Rosse einspannt, die den Tag bringen. Diese Farbe gleicht den Myrten von Paphos, diese gleicht purpurnen Amethysten, weißen Rosen oder dem Thrakischen Kranich; auch deine Eichelns fehlen nicht, Amaryllis, und nicht die Mandeln; und das Wachs hat der Schafwolle den passenden Namen gegeben. ..., so viele oder noch mehr Säfte schluckt die Wolle: Suche du bestimmte Farben aus, denn nicht jede wird zu allen passen. Dunkle Farben stehen Schneeweißen: der Briseis stand Dunkles; als sie geraubt wurde, trug sie auch gerade ein dunkles Gewand. Weiß steht Dunkelhäutigen. Cepheus' Tochter, in Weiß erregtest du Gefallen, in solcher Kleidung betratest du Seriphos.«

<sup>396</sup> Ovid, *Ars am.* 3, 160–168 (Übers. von Albrecht 1998, 119): »Auf vielerlei Arten müsst ihr eure Mängel ausgleichen. ...; die Frau aber färbt ihr graues Haar mit germanischen Kräutern, und durch Kunst sucht man eine bessere Farbe als die echte zu erwerben. Die Frau schreitet einher, dicht unwillt von gekauftem Haar, und als Ersatz für das eigene verwandelt sie fremdes für Geld in eigenes. Und man errötet wegen des Einkaufs nicht. Wir sehen, daß Perücken öffentlich feilgeboten werden, und das vor den Augen des Hercules und des jungfräulichen Musenchors.«

<sup>397</sup> Ovid, *Ars am.* 3, 193 ff. (Übers. von Albrecht 1998, 121): »... und die Beine nicht von borstigen Haaren rauh sein. ... Soll ich euch etwa auch noch vorschreiben, die Zähne nicht durch Saumseligkeit braun werden zu lassen und morgens den Mund mit Wasser zu spülen? Ihr versteht euch darauf, durch Kreide eine weiße Hautfarbe zu bekommen; eine, die von Natur keine roten Wangen hat, hat sie durch Kunst. Durch Kunst füllt sie die die kahlen Stellen neben den Augenbrauen aus, und ein kleines Schönheitspflasterchen verhüllt die echten Wangen. Und ihr schämt euch nicht, die Augen mit feiner Asche zu untermalen oder mit Krokus, de an deinem Ufer, du klarer Cydnus, wächst.«

<sup>398</sup> So empfiehlt er hässliche Füße in Schuhen aus weißem Leder zu verstecken und dürre Beine mit Binden zu umwickeln. (Ovid, *Ars am.* 3, 265 ff.)

Spätantike, christlich geprägte Texte der Kirchenväter vermitteln vor allem einen moralischen Anspruch. Die Quellen sind als Äußerungen idealer Vorstellungen zu verstehen, die in der Realität wohl nicht unbedingt umgesetzt worden sind. Es werden Verhaltensregeln für sämtliche Bereiche des Lebens aufgestellt, in denen sich Christen offenbar in nichts von Andersgläubigen unterschieden, wie Tertullian († 220 n. Chr.) betont.<sup>399</sup>

Die koptischen Quellen zum Konzil von Nicäa, in denen die Anforderungen an die Sittlichkeit niedergelegt worden sind, bieten ein solches Regelwerk.<sup>400</sup> Christen haben sich somit nicht durch ihre Kleidung von ihren Mitmenschen abgesetzt und offenbar keine weithin erkennbaren Zeichen getragen, was in Anbetracht der langjährigen Verfolgung nicht verwundert. Aus Sicht der Kirchenväter ist diese Feststellung jedoch gelegentlich als Vorwurf formuliert worden, denn die Erwähnung von Kleidersitten dient häufig zur Schilderung der Prunksucht, von der auch Christen ergriffen worden sind. Die geforderte Schlichtheit und Zurückhaltung in der Kleidung wurde offenbar nicht immer eingehalten. Schenute von Atripe († 451 n. Chr.) geht speziell mit seinen ägyptischen Mitmenschen hart ins Gericht.<sup>401</sup> Er wettet gegen die Reichen, die nicht mit den Armen teilen und so vermehrt zu deren Leid beitragen. Explizit erwähnt er Gewohnheiten, die seinem Verständnis nach Anzeichen für übertriebenen Konsum und Luxus sind. Hierzu zählt er Winter- und Sommerresidenzen, exotische Haustiere und Lebensmittel sowie das Schlafen in Betten aus Elfenbein, bestückt mit mehreren Matratzen und Kissen. Der Besitz mehrerer Kleidungsstücke, die saisonal im Sommer und im Winter getragen wurden, zählt für ihn zum Luxus. Auch Johannes Chrysostomus äußert sich derart in seinen Ausführungen zu den Almosen. Er schreibt, dass Bettler und Gaukler, die keinen festen Wohnsitz haben, nur wenige Kleidungsstücke besitzen und auf einem Strohsack in den Vorhallen öffentlicher Gebäude schlafen.<sup>402</sup>

Hinsichtlich der Sittlichkeit und der Betonung der körperlichen Vorzüge des Bekleideten bieten die christlich motivierten Quellen strikte Anweisungen, die sich auch auf die Körperpflege, richtige Frisur, Kosmetik und Bewegung beziehen.<sup>403</sup> Da sich ein christengerechtes Benehmen

<sup>399</sup> Tertullian, *Apologeticum* 42,1–3; vgl. auch: Johannes Chrysostomus († 407 n. Chr.), *Matthäus-Kommentar* 4, 7–8: »... Weltliche Würden erkennt man ja schon mit Recht an äußeren Abzeichen; die unsrigen [christlichen] aber zeigen sich nur durch die Seele. ...« »... Woran also, sag mir soll ich dich als Christ zu erkennen vermögen, da doch alles, was ich da aufgezählt habe, auf das Gegenteil hinweist?«

<sup>400</sup> 20.5.–25.7 (?). 325 n. Chr.; Haase 1920.

<sup>401</sup> Schenute von Atripe, *De Iudicio*. (Behlmer 1996, LXXXII. 231. 234. 246 f.

<sup>402</sup> Plassmann 1960, 12 f.

<sup>403</sup> Gregor von Nazianz († 390 n. Chr.), *Brief an Olympias* (Übers. von Haase 1920, Borgiatext (K<sub>3</sub>) 42): »... Laß anderen die Kleider von Purpur und Gold, anderen, die nie der Ruhm leuchtenden Lebens verklärt. ... Prunke nicht mit deinem Geschlecht und sei nicht stolz auf deine Weisheit oder gar auf dein Kleid! ...« Die Verhaltensregeln des Konzils von Nicäa sehen auch das Tragen von Nachthemden vor, die den Körper vollständig verhüllen sollen.

ebenso in der Kleidung ausdrückt, prangern sie die Betonung der körperlichen Vorzüge an und fordern eine umfassende Zurücknahme und Schlichtheit.<sup>404</sup> Männern wird geraten, sich das Haar zu schneiden und den Bart wachsen zu lassen, Frauen wird empfohlen, sich Frisuren nur aus dem eigenen Haar, ohne künstliche Haarteile, zu formen.<sup>405</sup> Offenes, flatterndes Haar gilt in den Nicäa-Schriften als sicheres Zeichen für Ehebruch und Torheit.<sup>406</sup> In der Kirche und auf öffentlichen Plätzen werden Frauen angehalten, ihren Kopf zu bedecken und vollständig auf Schminke zu verzichten.<sup>407</sup> Bereits im 3. Jahrhundert forderte Clemens von Alexandria († 215/221 n. Chr.): »... Die Frau soll einfache und ehrbare Kleidung tragen, jedoch aus einem weicheren Stoff, als es sich für den Mann geziemt. Dabei soll aber das Kleid nicht an Anstand vermissen lassen und nicht vor lauter Weichheit ganz zerfließen. Die Kleidung soll dem Alter, der Person, der Örtlichkeit, dem Geschlecht, der Beschäftigung angepaßt sein. ... Für die Frauen genügt es, wenn sie die Haare glatt kämmen und am Nacken das Haar mit einer einfachen Spange schlicht aufstecken und so die sittsamen Haare durch ungekünstelte Pflege zu echter Schönheit heranwachsen lassen. Ihr Gesicht sollen die Frauen nicht mit den trügerischen Mitteln einer ränkevollen Kunst einschmieren. ... Der Erzieher befiehlt, daß die Frauen einhergehen in züchtiger Kleidung und sich schmücken mit Schamhaftigkeit und Sittsamkeit' [1 Tim 2,9] ... Euer Schmuck soll aber nicht der äußerliche sein, der in kunstvollem Haargeflecht und dem Anlegen goldenen Geschmeides und dem Anziehen prächtiger Gewänder besteht, sondern der verborgene Mensch des Herzens ...«<sup>408</sup>

Die Texte der Kirchenväter enthalten auch Berichte über die Verzierung von Stoffen. Sie finden sich unter den Kommentaren zum Gebrauch von Bildern in christlichem Kontext. Aus der allgemeinen Einstellung zu christlichen Bildern lassen sich auch Rückschlüsse auf die Haltung zu bebilderte Kleidung. Zwar gestattet Clemens von Alexandria die Verwendung einzelner Symbole wie der Taube, dem Fisch, der Leier oder den Anker, menschlich-figürliche Symbole wie das Bild 'des guten Hirten' lehnt er jedoch ab. Origenes von Alexandria († circa 253 n. Chr.) betont weiterhin, dass es gilt, sich von der heidnischen Bilderverehrung abzusetzen, die eine falsche, verwerfliche

<sup>404</sup> Gregor von Nazianz, Brief an Olympias (Übers. von Haase 1920, Borgiatext (K<sub>3</sub>) 39 f.): »... Nicht sollst du tragen glänzende und kostbare Gewänder, sondern lege dir reine Kleider an, ...«..., so soll dein Schuhwerk nicht geschmückt sein und nicht soll es dir sein ein Schmuck. Gehe nicht mit einem zerrissenen Gewande und mit einem unordentlichen Aussehen.«

<sup>405</sup> Gregor von Nazianz, Brief an Olympias (Übers. von Haase 1920, Borgiatext (K<sub>3</sub>) 39). – Tricks zur Untermalung weiblicher Reize und zum Kaschieren von Schönheitsfehlern durch Schminke, aufwändige Frisuren mit falschem Haar, prunkvollen Schmuck und die Figur betonende, weiche Kleidung werden abgelehnt. Es ist jedoch davon auszugehen, dass es sich bei den Forderungen um ideale Vorstellungen der Kirchenväter handelt, die wohl zu einem großen Teil unerfüllt blieben.

<sup>406</sup> Haase 1920, 49, Lehrsprüche XXXI. XXXII.

<sup>407</sup> Gregor von Nazianz, Brief an Olympias (Übers. von Haase 1920, Borgiatext (K<sub>3</sub>) 43.

<sup>408</sup> Clemens von Alexandria, Der Erzieher 3, 56, 1–2; 57, 2–4; 62–68,1; 58, 3–59, 1.

Form der Anbetung darstellt.<sup>409</sup> Er verachtet die Huldigung von leblosen Dingen und betont die unumschränkte Geistigkeit Gottes, die nicht mit menschlichen Zügen darzustellen ist. Origenes setzt sich in seinen Betrachtungen auf die gleiche Stufe mit seinen jüdischen Mitmenschen, die seit jeher ein unumstößliches Bilderverbot praktiziert haben.<sup>410</sup> Christliche Bilder lehnen beide im Allgemeinen ab.

Asterius, Bischof von Amasea in Pontus († Ende 4. Jahrhundert n. Chr.), spricht sich explizit gegen die Anbringung von Heiligenbildern auf Kleidung aus.<sup>411</sup> Er mahnt seine Anhänger, sich nicht scheinheilig zu verhalten, indem sie Bilder der Heiligen auf ihren Gewändern tragen. Stattdessen fordert er sie auf, echte Taten der Nächstenliebe zu vollbringen: »... Habe nicht auf den Kleidern den Gichtbrüchigen, sondern besuche den bettlägerigen Kranken; schaue nicht immer die blutflüssige Frau, sondern erbarme dich der bedrängten Witwe; ... male nicht die Körbe mit Speiseüberresten, sondern gib den Hungernden zu essen...«.

Weiter berichtet er, dass im späten 4. Jahrhundert n. Chr. die Frömmsten der Reichen dazu übergingen, christliche Figuren auf ihren Kleidern anzubringen. Sie ernteten dafür den Spott der Straßenjungen. Christliche Bilder würden auf diese Weise profanisieren, zu Etiketten und reinem Schmuck degradiert und seien zur Schau getragene Frömmigkeit, die mit der tatsächlichen, inneren nicht zu vereinbaren wäre.<sup>412</sup> Neben den bebilderten Gewändern schildert Asterius zudem Abbildungen und Motivzyklen, die Teppiche geschmückt haben.<sup>413</sup> Er erwähnt Darstellungen von Christus im Kreise seiner Jünger, die Heilung des Gichtbrüchigen, des Blinden, der Hämorrhöissa, der Sünderin zu Füßen Jesu, die Auferweckung des Lazarus, Körbe mit Speiseresten bei der Brotvermehrung, die Weinkrüge die Jesus in Kanaan füllte, und den Bilderkreis des Martyriums der kleinen Euphemia in vier Szenen. Besonders negativ ist die Bewertung farbiger Kleidung im Lehrspruch XXXVII des Konzils von Nicäa: »... Eine ..., deren Kleider von verschiedenen Farben sind, deren Leidenschaften sind auch in dieser (verschiedenen) Art. Die Güte des Kleides ist die (natürliche) Farbe der Wolle. Die aber, welche ihr Kleid färbt, deren Seele ist schwarz nach Art eines Sackes.«<sup>414</sup>

Epiphanius von Salamis († Ende 4. Jahrhundert n. Chr.) wendet sich gegen bildlich dekorierte Vorhänge und Teppiche, was aus den Schilderungen einer Szene in der Dorfkirche von Analabata in Palästina hervor geht.<sup>415</sup> Er zerriss einen Vorhang mit der Darstellung Christi, da er generell keine Heiligenbilder duldet. Zudem forderte er

<sup>409</sup> Elliger 1930, 38 ff.

<sup>410</sup> Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens I (1927) 1041 f. Bildnisverbot (Hirschler).

<sup>411</sup> Asterius von Amasea, Homilien, De Divitie et Lazaro (Elliger 1930, 70 ff.)

<sup>412</sup> Asterius von Amasea, Homilien, De Divitie et Lazaro (Elliger 1930, 38 ff.)

<sup>413</sup> Asterius von Amasea, Homilie De Divitie et Lazaro; ders., In laudem S. Euphemia.

<sup>414</sup> Haase 1920, 52, Lehrsprüche XXXVII.

<sup>415</sup> Epiphanius von Salamis, Flugschrift gegen Bilder; Epiphanius von Salamis, Epistolae Ad Joh. (Holl 1916, 841 ff. bes. 843; Luedtke 1874, 17 ff.)

das Entfernen aller bildgeschmückter Vorhänge und schlug vor, sie armen Mitmenschen für ihre Bestattungen zur Verfügung zu stellen.

In islamischer Zeit sind zunächst keine Anzeichen von Bilderfeindlichkeit auszumachen, im Koran ist sie nicht erwähnt. Im 8. Jahrhundert tauchen jedoch in der Hadith-Literatur bilderfeindliche Anweisungen auf, aus denen hervorgeht, dass Bilder seitdem generell verboten waren. Ausnahmen bilden Figuren ohne Kopf, mit durchschnittener Kehle, durchlöcherter Figuren des Schattentheaters, Darstellungen auf Münzen und anderen Gebrauchsgegenständen, das heißt Abbildungen, die zur Anbetung nicht tauglich waren. Figürlich verzierte Kissen wurden erlaubt, weil sie durch ihren Gebrauch, das Sitzen darauf, eine Anbetung der dargestellten Bilder ausschließen. Auch Mohammed habe bebilderte Vorhänge nicht gestattet, wenn sie aber zu Sitzkissen umgearbeitet wurden, ließ er sie zu.<sup>416</sup>

Lediglich eine gesellschaftliche Gruppe der ägyptischen Gesellschaft hat sich zur Schlichtheit angehalten ungebildet gekleidet. Es handelt sich um Mönche und Nonnen, die nach den Klosterregeln des Pachomius († 347 n. Chr.) lebten. Diese ursprünglich für sein coenobitisches Kloster der Tabennisi verfassten Vorschriften wurden von weiteren Klostergemeinschaften übernommen und sind durch Johannes Cassianus († 430/435 n. Chr.) überliefert.<sup>417</sup> Das strenge Reglement legte auch die Bekleidungs-elemente und -weise fest und widmet dem Thema ein ganzes Kapitel. Dabei bildet die Tunika auch in der mönchischen Tracht das Grundelement. Sie soll aus Leinen bestehen, ist kurz zu tragen und hat dreiviertellange Ärmel, damit die Armfreiheit bei der Arbeit nicht eingeschränkt wird. Laut Pachom sollen zudem Mönche zwei solche Gewänder besitzen, darüber hinaus ein weiteres für die Arbeit sowie ein gegürtet zu tragendes für die Nachtruhe.<sup>418</sup> Über der tagsüber genutzten Tunika werden leinene Schals angelegt, die sich im Nacken teilen, über die Schulter zur Brust laufen und sich um die Arme winden, um das Gewand zu fixieren. Weiterhin sind die Schultern mit einem Manteltuch zu bedecken und kleine Umhänge mit Kapuzen zu verwenden, die ebenfalls im Nacken aufliegen.<sup>419</sup> Als letztes Accessoire wird eine Ziegenhaut erwähnt, deren Trageweise und Funktion zwar nicht näher erläutert wird, die aber wahrscheinlich als Lendenschurz zu deuten ist. Als Schuhwerk dienten Sandalen und ein Wanderstab vollendete die Tracht. Alle Bestandteile der Kleidung hatten den Zweck Schlichtheit und Demut auszudrücken und die Mönche in den Zustand eines reinen, unschuldigen Kindes zu versetzen.

<sup>416</sup> K. Keiser/W. Diem/H. G. Majer (Hrsg.), Lexikon der islamischen Welt 1 (1974) 105 ff.

<sup>417</sup> Johannes Cassianus, Institutiones Cenobitis I,3 (Guy 1965, 43 ff.).

<sup>418</sup> Pachom, Koinonia II, 4.

<sup>419</sup> Pachom schildert die Kapuzen als mit purpurfarbenen Kreuzen verziert. Siehe: Pachom, Koinonia II, 3.

## 2.2. Zur Anwendbarkeit der Begriffe 'Mode' und 'Tracht' auf spätantike ägyptische Kleidung

Wie sich auch bei der Betrachtung der antiken Textquellen gezeigt hat, beinhaltet die Auseinandersetzung mit Kleidung neben der Rekonstruktion der Bestandteile und ihrer Kombination auch Fragen nach den Tragekonventionen und den damit verbundenen Wertvorstellungen. Diese werden mit Begriffen wie 'Mode' und 'Tracht' erfasst. Es ist aber zu prüfen, ob sie überhaupt im vorliegenden Kontext anwendbar sind.<sup>420</sup> Ziel der folgenden Betrachtungen ist, mögliche modische Entwicklungen und Tendenzen auszumachen und an Beispielen vorzustellen.

### 2.2.1. Mode

Unter 'Mode' wird ein periodischer Stilwechsel von mehr oder weniger zwingendem Charakter verstanden.<sup>421</sup> Der Begriff steht sowohl für die einzelne modische Erscheinung als auch für das Gesamtsystem, das sich aus einer Abfolge von Tendenzen zusammensetzt. Dabei ist die ständige Abwechslung und Kurzlebigkeit bestimmend, wodurch eine zeitliche Gebundenheit, die Chronologie, als wesentliches Kennzeichen anzusehen ist.<sup>422</sup> Die Datierbarkeit einer Erscheinung in einer Folge von Entwicklungen ist charakterisierend. Ihre Veränderungen können sich oftmals nur in Details wie Farbkombinationen, Ornamenten, der Weite und Länge von Gewandschnitten äußern.<sup>423</sup> Auch die Verwendung von Accessoires wie einem Gürtel verweisen auf modisch bedingte Tragekonventionen.

Antike Moden lassen sich mit Ausnahme von Frisurmoden nur schwer fassen. Sie bieten als einzige Gattung besonders günstige Voraussetzungen zur Ermittlung eines chronologischen Systems. Sie können klar definiert und zeitlich eingeordnet werden, da sie auf individuelle Darstellungskonventionen der Kaiser und ihrer Familien zurückzuführen sind, die das Antlitz des Herrschers mit offiziellen und charakteristischen Porträttypen im ganzen Reich publik gemacht haben.<sup>424</sup> Des Kaisers Frisur, ebenso wie die seiner Gemahlin, wurde dadurch weit verbreitet und regte die Bürger zur Nachahmung an, was sich immer wieder in bildlichen Darstellungen wie den Mumienporträts bemerkbar

<sup>420</sup> Pausch 2003, 49 ff.; Pekridou-Gorecki 1989; Horak (Mode) 2001, 641 ff.

<sup>421</sup> Zur Bedeutung und Funktion von Mode siehe: Roderer 1986, bes. 15; 92 f. »... Schönheit, Geschmack und modisches Aussehen sind an einen historischen Raum-Zeit-Bezug gebunden und damit nicht mit objektiv-gültigen Maßstäben meßbar; d. h. gesellschaftliche Hintergründe, seien sie nun sozial-ethisch oder politisch-ökonomischer Art, tragen ihren Teil dazu bei, derartige Ideale zu schaffen und sie zu verwerfen, wenn ihre 'Zeit' vorbei ist. ...«; siehe auch: Handwörterbuch der Soziologie, 1931, 390.

<sup>422</sup> König 1971, 71 ff.

<sup>423</sup> Vgl.: Pausch 2003, 204 ff.; 232 Beil. 16.

<sup>424</sup> Boschung 1993, 39 ff.

macht.<sup>425</sup> Mit der Übernahme der kaiserlichen Mode drückt sich einerseits die Verbundenheit der Bürger zum Kaiserhaus aus, andererseits aber auch ein modisches Bewusstsein. Ähnlich verhält es sich auch mit Schmucktypen.<sup>426</sup>

Hinsichtlich der Kleidung ist es heute dagegen kaum möglich, diese Moden zu fassen. Zwar bilden zahlreiche Wandmalereien, Mosaiken und andere Kunstgattungen Gewänder ab, aber die Vielfalt dieser ist sehr groß, die Wiedergabe nicht detailliert und die zeitliche Eingrenzung nicht fein genug, um eine exakte Chronologie zu erstellen.

Bei den 'koptischen' Textilien sind nicht zuletzt die frühen Grabungsmethoden dafür verantwortlich, dass die Kontexte auseinandergerissen wurden, daher eine feine Datierung und die Betrachtung von Bekleidungsensembles nicht mehr möglich ist. Das Zerschneiden der Gewänder hat schließlich dazu geführt, dass relevante Details wie verändernde Nähte zur Regulierung der Weite und Länge von Ärmeln und Gewandsäumen sowie die Kombination von Gewandtypen und Accessoires nicht mehr, oder nur noch punktuell fassbar sind. Diese Ausnahmen und die nur grobe zeitliche Einordnung der Gewebe bieten nicht genügend Hinweise, um ein ganzes System zu entwickeln. Zudem wurde nicht einmal das Geschlecht der bzw. des Verstorbenen notiert, was die Zuweisung von Dekor-motiven zu weiblichen oder männlichen Besitzern nahezu unmöglich macht. Somit ist festzuhalten, dass die 'koptischen' Gewebefragmente trotz ihrer einzigartigen Erhaltungsbedingungen nur wenige, relative Aussagen über die modischen Entwicklungen der Spätantike zulassen. Zu nennen sind hier Phänomene wie die im frühen 3. Jahrhundert neu auftretenden Schmuckelemente der *Tabulae* und *Orbiculi* und das der *dalmatica* mit sehr weiten und langen Ärmeln.<sup>427</sup> Weiterhin kann Matthias Pausch aus schriftlichen Quellen belegen, dass das *dalmaticomafortion*, die Tunika mit Kapuze, ebenfalls seit dem 3. Jahrhundert in Gebrauch ist, genauere Eingrenzungen sind jedoch nicht möglich.<sup>428</sup>

In einem besonderen Fall, der eine Ausnahme darstellt, können dank der Schilderungen des Plinius drei modische Einzelphänomene ausgemacht werden, deren Auftreten mit ungefähren Zeitangaben geschildert wird.<sup>429</sup> Dennoch ist zu betonen, dass er nicht darlegt, ob diese Gewänder von Männern oder Frauen getragen worden sind. Zunächst schreibt er, dass zu Lebzeiten seines Vaters Manteltücher mit breiten Friesen aufgekommen seien und während

seiner eigenen Lebenszeit wurden diese Streifen auch in Tuniken eingearbeitet. Die beschriebene Verzierung der Mäntel deutet auf die Verwendung von rechteckigen Tüchern hin, die an ihren Schmalseiten, parallel zu den Kettabschlüssen, mit ornamentierten Streifen geschmückt sind. Somit lässt sich das Aufkommen dieser neuartigen Bekleidungsdekore bei Manteltüchern in das frühe 1. Jahrhundert n. Chr. datieren und bei den Tuniken mit breiten Clavi um die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. Zudem ergibt sich daraus, dass bereits zu dieser Zeit Clavi ihre Funktion als senatorische und ritterliche Standeszeichen verloren hatten und stattdessen rein dekorativ genutzt wurden.<sup>430</sup>

Von besonderem Interesse ist aber Plinius Schilderung von neuartigen Manteltüchern, die auf beiden Seiten 'Haare' haben und die ebenfalls im 1. Jahrhundert n. Chr. aufkommen. Damit beschreibt er Gewebe, deren Schüsse in regelmäßigen Abständen einen Schlingen bildenden Schuss aufweisen, der lange Schlingen oder kurze Noppen ausbilden kann und dem Gewebe ein zottiges, fellartiges Aussehen verleiht. (Taf. 4, Abb. 5. 7; Taf. 7, Abb. 4. 5; Taf. 9, Abb. 1; Taf. V, Abb. 4. 5; Taf. VI, Abb. 1; Taf. XV, Abb. 1) Zahlreiche solcher Gewebe haben sich unter den 'koptischen' Fragmenten erhalten.<sup>431</sup> Hier sind sie jedoch zusätzlich zu den leinenen Grundgeweben mit großformatigen, polychromen Wirkereien versehen, die sich symmetrisch in die vier Ecken der Tücher verteilen. Die kurzen Seiten dieser Gewebe sind häufig mit breiten, gewirkten und ornamentierten Zierstreifen versehen.<sup>432</sup> Üblicherweise werden diese Wirkereien in Schlingengeweben jedoch als Kissenbezüge angesehen.<sup>433</sup>

Als modebedingte Erscheinung, die in frühislamischer Zeit auftritt, ist die Praxis röhrenförmige Ärmel von gleich bleibender Breite zu verändern.<sup>434</sup> (Taf. 2, Abb. 2) Hierzu wurde der Ärmel nach der Applikation der Schmuckfelder mit schrägen Nähten versehen, die die ursprünglich gleichförmige Röhre zum Handgelenk stark verengen. Dabei durchkreuzen die Nähte die aufgesetzten Zierelemente und nähen größere Bereiche ab. Das überschüssige Trägergewebe mit der Wirkerei wird hierbei nicht abgeschnitten, sondern bleibt im Inneren des Ärmels erhalten. Beispiele für dieses Vorgehen haben sich zahlreich erhalten, so auch DTM Krefeld Inv. Nr. 10245, dessen Ärmelröhre heute geöffnet ist.<sup>435</sup> Einer der schrägen Abnäher ist jedoch noch vorhanden, die Naht des anderen ist aufgelöst und gibt Spuren von zwei Umarbeitungen preis. Die äußere Naht verläuft parallel zur originalen Gewebekante, in einem geringen Abstand und formte die

<sup>425</sup> Bergmann 1982, 143 ff.: »... Kaiserporträt als Multiplikator für Moden und als Vorbild für der Habitus, ja sogar für die Physiognomie zeitgleicher Porträts...«

<sup>426</sup> Schenke zeigt auf, dass zwar lokale Formen beständig beliebt bleiben, aber durch modische, neuartige Formen aus anderen Regionen ergänzt werden. Sie geht von einer zügigen Verbreitung und lokalen Nachahmung moderner Formen aus. Siehe: Schenke 2003.

<sup>427</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.2.1. – Der Maximaltarif des Diokletian von 301 n. Chr. führt 40 Dalmatiken auf: Ed. Diocl. XIX 9. 15; XXII 8. 12; XXVI 34–38. 44–48. 54–58. 66–71; XXIX 12. 15. 17; vgl.: Pausch 2003, 54. 230 Beil. 14; Kendrick 1920, Taf. I Abb. 1.

<sup>428</sup> Pausch 2003, 83.

<sup>429</sup> Plinius, n.h. VIII, 73, 193 (Rackham 1967, 190 ff.): »... *gausapae patris mei memoria coepere, amphinallia nostra, sicut villosa etiam ventralia; nam tunica lati clavi in modum gausapae flexi nunc primum incipit.* ...« Siehe dazu auch: Cortopassi 2002.

<sup>430</sup> Siehe dazu Kapitel 2.1.1.

<sup>431</sup> Bsp.: DTM Krefeld mit den Inv. Nrn. 00086 (Kat. Krefeld 2003, 102 Nr. 209). 00105 (Kat. Krefeld 2003, 102, Nr. 210). 00109 (Kat. Krefeld 2003, 100, Nr. 207). 10252 (Kat. Krefeld 2003, 103 Nr. 211, Abb. siehe Umschlag). 11747 (Kat. Krefeld 2003, 102 Nr. 208); SLM Aachen Inv. Nr. AT 2. T 339. T 344. T 406. T 413; SM Köln Inv. Nr. N 9. N 12. N 13. N 327. N 328.

<sup>432</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 10252 (Kat. Krefeld 2003, 103 Nr. 211); MAK Köln Inv. Nr. D 1035; vgl. auch: Kat. Fribourg 1991, 77 Nr. 5.

<sup>433</sup> Bsp.: Kat. Trier 1989, 53 f. VII.29 (Nr. 32) Taf. 44; 60 VII.38 (Nr. 41) Taf. 7; Kat. Würzburg 1974, 34 ff. Nr. 16–18.

<sup>434</sup> Siehe dazu Kapitel 1.4.6.; 3.2.2.1.

<sup>435</sup> Kat. Krefeld 2003, 87 Nr. 173.

ursprünglich gleichmäßige Ärmelröhre. Die große Applikation muss bereits in dieser Phase angebracht gewesen sein, da sie von der zweiten, schräg verlaufenden Naht geschnitten wird. Diese zweite Naht ist diagonal von der oberen Gewebepartie zum Ärmelsaum ausgerichtet und die linke untere Ecke der Applikation weist darauf hin, dass sie untergeschlagen war, da ihr Wolleintrag vollständig ausgefallen ist. Die dritte Naht weist auf eine weitere Veränderung hin, bei der der Ärmel am Handgelenk zu einer breiten Manschette umgearbeitet wurde.

Modische Tendenzen können aber auch an einzelnen Schmuckmotiven festgemacht werden, da mit spätantiken ägyptischen Wirkereien aus Wolle und Leinen stets Luxusgewebe nachgeahmt worden sind, die sich unmittelbar auf kostbare Vorbilder zurückführen lassen. Offenbar war es für die Weber bis in islamische Zeit von großem Interesse die Textilien der Oberschicht in einer einfachen Technik und mit preiswerten Textilien zu kopieren. Dabei wurden Goldwirkereien mit einfachen dunkelgelben bis orangefarbenen Garnen nachgeahmt aber auch Purpur imitiert. Besonders beliebte Vorlagen waren Samite, die aus seidenen Garnen auf komplizierten Webstühlen hergestellt worden sind, die aber in Ägypten bislang nicht nachgewiesen werden konnten.<sup>436</sup> (Taf. VI, Abb. 5) Bei dieser Technik entstehen beliebig häufig sich vollkommen gleich wiederholende Motive. Diese Gewebe stammen aus dem Osten, aus Syrien und später Byzanz, worauf auch das Material Seide und der Samitwebstuhl hindeuten. Sie weisen zudem sassanidische Einflüsse auf und wurden für die Oberschicht Ägyptens importiert. Zu letzterer zählt eine Gruppe seidener Samitbänder, die eine dunkelblaue Grundfläche mit einer hellroten Rahmung aufweisen und mit stetig wechselnden Motiven, bestehend aus einem frontal angegebenen menschlichen Gesicht mit gelbem, das heißt blondem Haar, einem Vogel und einer Blüte, verziert sind.<sup>437</sup> Sie dienten ursprünglich als Besätze von Reiterkleidung wie Mänteln, wurden aber in Ägypten im gleichen Anordnungsschema, den gleichen Farben und mit den gleichen Motiven in den Wirkereien nachgeahmt. Allerdings schmücken sie hier die üblichen Zierelemente von Tuniken, die Tabulae und Clavi.

Aber nicht nur die Dekore werden imitiert, sondern auch Elemente von Gewandtypen. So wird im folgenden Kapitel zu zeigen sein, dass sich Einzelelemente aus anderen Regionen rekurrieren und sich mit römischen Elementen vermischen. Meines Erachtens kommt es zum Beispiel zu einer Verschmelzung von der Tunika mit ihren ursprünglich schmalen und undekorierten Clavi mit den parthischen, dreiviertellangen Obergewändern, die nicht nur mit einem breiten Mittelstreifen verziert sein können, sondern auch mit zwei an Clavi erinnernde Schmuckstreifen. Diese Friese sind zudem wesentlich breiter als die Clavi der Tuniken und figürlich verziert.

Abschließend lässt sich festhalten, dass der Begriff 'Mode' nur bedingt für antike Bekleidungen verwendbar ist und dass nur punktuell fassbare Erscheinungen als 'Moden' bezeichnet werden können. Das gesamte System aus modischen Abfolgen ist in ihrer zeitlichen Dimension

für die Antike bzw. Spätantike jedoch nicht mehr zu ermitteln, da Laufzeiten und Ablösemechanismen nicht mehr zu fassen sind.

### 2.2.2. Tracht

Neben Mode ist auch der Begriff 'Tracht' in seiner Anwendbarkeit auf die ägyptischen Textilfunde zu überdenken. Eine Tracht ist als Ausdruck einer Volksgruppe in einem kleinen, fest umrissenen, kulturellen Raum zu verstehen. Sie ist nach festen Regeln zusammengestellt und mit ebenso festgelegten Accessoires versehen. Dabei beinhaltet sie 'Codierungen' und dient dem Ausdruck der Zusammengehörigkeit innerhalb dieser ethnischen Gruppe.<sup>438</sup> Mit der Tracht wird die geschlechtliche, regionale, nationale, ethnische und auch religiöse Identität des Trägers zum Ausdruck gebracht.<sup>439</sup> Das Individuum ordnet sich somit einer regionalen Gruppierung zu und definiert sich als Teil einer Gemeinschaft.<sup>440</sup> Innerhalb dieser kann die Tracht zusätzlich durch Stofffülle und Farbe differenziert sein und Standesunterschiede, zu denen auch Berufsgruppen und Altersstufen gehören, zum Inhalt haben.<sup>441</sup> Dabei sind die Tradition und deren Langlebigkeit von Bedeutung, denn sie sorgen dafür, dass die Zusammenstellung der Tracht ein lange überliefertes System tradiert. Für die Individualität des Einzelnen ist nur wenig Raum, sie kann sich lediglich in kleinen untergeordneten Zeichen äußern.

Mode und Tracht können sich gegenseitig beeinflussen. Langlebige Trachtelemente werden in die Mode aufgenommen und modische Neuerungen fließen in die Tracht ein, was sich historisch besonders am Beispiel des im 5. Jahrhundert n. Chr. eintretenden Wandels in der Tracht der westgermanischen Frauen nachvollziehen lässt. Bis in diese Zeit sind röhrenförmige Gewänder nachweisbar, die, wie griechische Peploi, mit großen Fibeln auf den Schultern gehalten wurden. Dieser Gewandtypus ist in der Folgezeit durch die langärmelige römische Tunika ersetzt worden, die sich zwar zum Hauptelement der westgermanischen Frauentracht entwickelte, die aber weiterhin mit den regional üblichen Accessoires wie bestimmten Fibeltypen und Amulettgehängen kombiniert worden ist.<sup>442</sup>

Hinsichtlich der ägyptischen Bekleidung können Zusammenstellungen von regional üblichen Accessoires und der Tunika aufgrund fehlender Informationen aus vollständigen Fundkontexten nicht mehr ausgemacht werden. Die Verteilung der Ornamente und Auswahl der Schmuckmotive auf den Tuniken entsprechen in Bildern wiedergegebenen römischen Pendants in Italien und Nordafrika und einzeln erhaltene Schmuckstücke spiegeln exakt die römischen Schmuckmoden wieder, sodass sich

<sup>436</sup> Siehe dazu Kapitel 4.4.1.

<sup>437</sup> Kat. Köln 2005, 82 ff. Nr. 29 (mit weiterführender Literatur).

<sup>438</sup> El Guindi 1991, 164 ff. bes. 165 f.; Weippert 1991, 136.

<sup>439</sup> Kawar 1991, 16 ff. bes. 21.

<sup>440</sup> Bsp.: Die contabulierte Toga ist Ausdruck für den Besitz des römischen Bürgerrechts. (Vgl.: Borg 1998, 51)

<sup>441</sup> Martin 1997, 349 ff.

<sup>442</sup> Martin 1997, 351 ff.

auf der Basis der Fundkontexte für Ägypten keine charakteristischen Trachten fassen lassen.<sup>443</sup> Was jedoch aus einheimischer Sicht mit dem Gewandtyp, der Tunika, verbunden wurde, ob eine gezielte Anlehnung an die römische Kultur mit dem Gewand demonstriert werden sollte, oder ob die römische Tunika lediglich eine neue Form eines bereits in pharaonischer Zeit heimischen Gewandtyps ähnlichen Schnitts darstellt, ist nicht mehr nachzuvollziehen.<sup>444</sup>

Anhand der ägyptischen Mumienporträts des 1.–3. Jahrhundert n. Chr. kann meines Erachtens jedoch eine Frauentracht festgestellt werden, die als Ausdruck einer gesellschaftlichen Gruppierung – wie einer Altersgruppe – zu werten ist. Bildzeugnisse außerhalb Ägyptens belegen zudem, dass es sich nicht um eine lokale Erscheinung gehandelt hat, sondern um eine allgemeine römische Sitte. Es handelt sich hierbei um Bildnisse junger Frauen der gleichen Altersklasse, die regelmäßig in roten Tuniken mit schwarzen, gelb gefassten Clavi – wohl Gold meinend – wiedergegeben sind.<sup>445</sup> Der rote Grundton der Tuniken kann in verschiedenen Rottönen angegeben sein und zwischen Rosa und dunklem Violett variieren. Diese Tuniken werden mit Manteltüchern kombiniert, die in der Regel ebenfalls rot angegeben sind. Andere Farben bilden auch bei den Mänteln Ausnahmen, ebenso wie das Weglassen des Mantels und die Angabe eines zu einem Untergewand gehörenden Halsausschnittes.<sup>446</sup> Eben solche Darstellungen finden sich auch in pompejanischen Wandmalereien und nordafrikanischen Mosaiken.<sup>447</sup> Das regelhafte Auftreten dieser Kleidung in verschiedenen Regionen des Mittelmeerraumes bietet die Deutung als

Tracht für Frauen in einem bestimmten Lebensabschnitt an, die noch dazu einer wohlhabenden Gesellschaftsschicht angehören müssen, da sie im Porträt festgehalten wurden. Allerdings setzt diese Deutung voraus, dass die Bildnisse und insbesondere die Mumienporträts bereits zu Lebzeiten der Verstorbenen angefertigt worden sind.<sup>448</sup> Es ist der These von Gesa Schenke zuzustimmen, die davon ausgeht, dass ägyptische (Mumien-) Porträts anlässlich bestimmter Lebensabschnitte gemalt worden sind und erst sekundär in den Bestattungskontext gelangten. Um welche Lebensabschnitte es sich gehandelt haben mag, ist jedoch unklar, ebenso wie die Frage, ob die roten Gewänder real getragene Tuniken wiedergeben, oder ob sie als Topos zu werten sind.

---

<sup>443</sup> Vgl.: Schenke 2003.

<sup>444</sup> Vogelsang-Eastwood 1995, 87 ff. vgl. auch S. 77 Abb. 29. Siehe dazu Kapitel 2.1.1.; Plinius, n.h. IX, 136; vgl.: Pausch 2003, 104 ff.

<sup>445</sup> Seltene Ausnahmen stellen folgende Darstellungen dar: Dunkelgrüne Tunika mit violetten Falten und schwarzen, weiß gefassten Clavi (Doxiadis 1995, 28 Abb. 24); olivgrüne Tunika mit zinnoberroten Clavi (Doxiadis 1995, 52 f. Abb. 36); weiße Tunika mit purpurroter Chlamys, deren Enden auf der Brust zusammengelegt sind (Doxiadis 1995, 59 Abb. 43 (Borg 1996, Taf. 30)); dunkelblau-grüne Tunika mit schwärzlichen Clavi (Doxiadis 1995, 62 Abb. 47); weiße Tunika mit violetten Clavi (Doxiadis 1995, 65 Abb. 51; 112 Abb. 84); weiße Tunika mit applizierten Goldclavi und violetter Chlamys (Doxiadis 1995, 68 Abb. 55); gelbliche Tunika mit dunkelroten Clavi und ebensolchem Mantel (Doxiadis 1995, 172 Abb. 110); dunkelgrüne Chlamys mit hellrotem Mantel (Doxiadis 1995, 173 Abb. 111); weiße Tunika (Doxiadis 1995, 176 Abb. 115); zu Goldclavi: Borg 1998, 49 f.; Doxiadis 1995, 29 Abb. 25 (Borg 1996, Taf. 68,1; Ausnahme: grüne Clavi mit weißer Einfassung.)

<sup>446</sup> Bsp. andersfarbige Mäntel: Doxiadis 1995, 56 Abb. 39; Bsp. ohne Mantel: Doxiadis 1995, 71 Abb. 59–60 (Borg 1996, Taf. 20 Nr. 20,1); 74 Abb. 64; 106 f. Abb. 75. 76; 113 Abb. 85; 118 Abb. 90 (Parlasca 1966, Taf. 33, 4); 165 Abb. 102; 181 f. Abb. 121. 122 (Borg 1996, Taf. 25,1); Bsp. mit Untergewand: Doxiadis 1995, 29 Abb. 28. 29 (Borg 1996, Taf. 68,1); 75 Abb. 65 (Borg 1996, Taf. 28); 80 Abb. 73; 107 Abb. 76; 113 Abb. 85; 168 Abb. 105; 170 Abb. 108.

<sup>447</sup> Vgl.: Fresko des Terentius Neo und seiner Gemahlin, Pompeji (VII, 2, 6 Exedra; Mitte 1. Jh. n. Chr.), in: Kat. Bonn 1995, 130 f. Nr. 37; vgl.: Dienerin bei einer Frauengemachsszene, Teil des Dominus-Julius-Mosaiks, Sibi Ghrib, Tunesien: Muth 2001, 112 ff. Abb. 35. 38.

---

<sup>448</sup> Schenke 2001, Fasc. 151–152, 281 ff. bes. 285.

### 3. Datierungsmethoden

Nachdem die Voraussetzungen für die Erhaltung, die Fundumstände und die soziologische Funktion von Kleidung im Allgemeinen erörtert wurden, werden im Folgenden ausgewählte Gewebe mit charakteristischen Dekoren gruppiert und vor allem hinsichtlich ihrer Datierung untersucht. Dabei ist auch die Rekonstruktion der Fragmente zu vollständigen Gewändern relevant, denn es kristallisieren sich feste Typen heraus, die in anderen Regionen des Mittelmeerraumes belegbar sind. Mittels verschiedener Annäherungsweisen wird die kulturelle Wechselwirkung analysiert, dank derer Rückschlüsse auf die spätantiken ägyptischen Gewebe gezogen werden können.

#### 3.1. Zum Fortleben der Mumifizierungspraxis

Zunächst geht es jedoch um das vermeintliche Ende der Mumifizierungspraxis, das immer wieder als Wendepunkt der Bestattungssitten in Ägypten angesehen wird. Üblicherweise wird angenommen, dass die Herrichtung verstorbener Körper als Mumien mit Porträts, Masken und bemalten Leichentüchern von der Bestattung nicht mumifizierter Körper in Gewändern abgelöst wird.<sup>449</sup> Dieser Wandel wird generell ins 3.–4. Jahrhundert n. Chr. datiert. Martin Baerlocher geht daher von einer zeitlichen Untergrenze für die Entstehung der Textilien im 3. Jahrhundert n. Chr. aus und begründet seine Annahme mit der These, dass die Veränderung aus einer großen sozialen und ökonomischen Krise im 2. Jahrhundert n. Chr. in Kombination mit dem sich ausbreitenden Christentum resultiert.<sup>450</sup> Klaus Parlasca hält dagegen das Edikt des Theodosius aus dem Jahr 392 n. Chr. für den Auslöser, in dem ganz allgemein die heidnischen Kulte verboten wurden. Er geht davon aus, dass damit auch das Ende der Mumifizierungspraxis und der Herrichtung mit Mumienporträts gekommen war, auf die seines Erachtens die Bestattung in Kleidung folgte.<sup>451</sup> Flinders Petrie führt die Veränderungen auf einen allgemeinen Wandel in den Bestattungssitten in der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. zurück, bei dem der Verstorbene nicht mehr, wie im Fall der Porträtmumien, über längere Zeiträume öffentlich zugänglich aufbewahrt, sondern unmittelbar beigelegt worden ist.<sup>452</sup> Er macht christliche Einflüsse verantwortlich, obwohl die von ihm untersuchten Bestattungen in Hawara keine solchen erkennen lassen.

<sup>449</sup> Borg 1996, 178; 204 ff.; Borg 1998, 88 ff. bes. 89; Shephard 1971, 245 ff. bes. 245.

<sup>450</sup> Baerlocher 1983, 77 f. – Die 'große Krise' wird heute in der Forschung geradezu bestritten. Viel eher kann von einem schleichenden Veränderungsprozess mit sich wandelnden Werten, der sich vor allem an der Selbstdarstellung der Oberschicht abzeichnet ausgegangen werden. Vgl.: Adams 2004, 82 ff.; Borg/Witschel 2001, 47 ff.

<sup>451</sup> Cod. Theodosianus XVI 10, 12; Ensslin 1953, 82 f.; Parlasca 1966, 200 f.

<sup>452</sup> Flinders Petrie 1889, 21.

Barbara Borg kann nach eingehender Analyse der Frisurentypen auf Mumienporträts einen schleichenden Prozess feststellen, bei dem die Ausstattung mit Mumienporträts, Leichentüchern und Mumienmasken im Verlauf des 3. Jahrhunderts n. Chr. stetig abnimmt.<sup>453</sup> Diesen langsamen Rückgang setzt sie in Beziehung zu komplexen Veränderungen in den öffentlichen Repräsentationsformen, die sich reichsweit und in zahlreichen Kunstgattungen nachvollziehen lassen.<sup>454</sup>

Grundlegend ist hier für die folgenden Betrachtungen dem Ansatz zuzustimmen, dass sich im 3. Jahrhundert n. Chr. eine schleichende Veränderung der Sitten vollzogen hat. Damit ist aber meines Erachtens keine Datierung für die 'koptischen' Textilien gewonnen, da einige Belege daraufhin deuten, dass die mit Wirkereien verzierten Gewebe bereits zeitgleich verwendet wurden und aus denselben Mumifizierungen und Bestattungen stammen können, in denen auch Porträtmumien zum Einsatz kamen.<sup>455</sup> Ausrangierte und abgenutzte Gewebe haben sich als Polster- und Umwicklungsmaterial in ebensolchen Mumienausstattungen angefundenes. Das bestätigen zudem die Ausführungen Robert Forrers, der beim Enthüllen einer männlichen eingewickelten Mumie unter zahlreichen Stoffbahnen Gewebekugeln fand, die die getreppte Kontur von Kopf und Hals zu einer rechteckigen Form ausgeglichen haben.<sup>456</sup> Beim Entfernen weiterer Tücher stieß er auf die eingefallene Bauchhöhle, die mit fünfzehn Stoffetzen angefüllt war. Darunter fanden sich zahlreiche unverzierte Leinwandreste, aber auch ebenso viele dekorierte Fragmente von Gewändern sowie eine defekte Tunika.<sup>457</sup> Er vermerkt explizit, dass die Gewänder bereits vor ihrer letzten Verwendung als Füllmaterial zerstückelt worden sind, das heißt, sie waren bereits alt, zerschlissen und hatten zum Zeitpunkt der Mumifizierung ihre Nutzungsdauer absolviert. Dieses Vorgehen bestätigt auch ein Papyrus aus dem 2./3. Jahrhundert, der alle zur Mumifizierung und Bestattung notwendigen Bestandteile auflistet.<sup>458</sup> Darunter befindet sich auch der Posten 'ein alter Mantel' und eine Totenmaske.

Als bildliche Hauptquelle dienen Darstellungen der Verstorbenen vor allem auf Leichentüchern, die die Gleichzeitigkeit von Gewändern mit Wirkereien, der Bestattung als Mumie mit Porträtdarstellung und eingewickelter Körper demonstrieren. Ein solches Porträt stammt aus Antinoopolis und wird in das 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. datiert. Es zeigt einen Jungen in weißer, langärmeliger Tunika, die mit ornamental verzierten Clavi, einem Halssaum, Schulterorbiculi und breiten Manicae geschmückt ist.<sup>459</sup> Die Felder sind nach Art der 'ornamentalen Purpurwirkereien', mit dunkelvioletter Grund und einer feinen weißen Zeichnung

<sup>453</sup> Ausnahmen bilden hierbei die stuckierten und bemalten Leichentücher aus Deir el Bahari, die teilweise noch im 4. Jh. n. Chr. hergestellt worden sind.

Grimm 1974, 95 Taf. 112, 2–5, Farbtaf. E.

<sup>454</sup> Borg 1996, 204 ff.

<sup>455</sup> Siehe bereits: Parlasca 1966, 128. 139 ff.

<sup>456</sup> Forrer 1895, 45 ff.; 48.

<sup>457</sup> Forrer 1895, 46 f.

<sup>458</sup> Kat. Linz 1999, 18 ff. bes. 21. 30 Nr. 4; Kat. Wien 1999, 190 f. Nr. 66.

<sup>459</sup> Borg 1996, 168; siehe auch: Kat. Frankfurt 1999, 299 ff. Nr. 199.

ausgefüllt. Auch zwei bemalte Mumienmasken in London aus Deir el Bahari, führen derartige Bekleidungsdekore mit engen Parallelen zu originalen Wirkereien vor.<sup>460</sup> (Taf. X, Abb. 1. 2) Während der männliche Dargestellte in eine weiße Tunika mit dunkelblauen Clavi und ein weißes Manteltuch mit violetten Swastika gekleidet ist, trägt die weibliche eine weiße Tunika mit sehr breiten dunkelblauen Clavi und ein um beide Schultern gelegtes Manteltuch mit zwei dunkelblauen, als ornamentale Purpurwirkereien wiedergegebenen Orbiculi. Beide Masken werden in die Zeit zwischen 220 und 250 n. Chr. datiert.

Besonders markant ist jedoch ein Leichentuch aus Antinoopolis in den Vatikanischen Museen.<sup>461</sup> (Taf. X, Abb. 3 a–d) Es besteht aus einem mit der Ganzkörperdarstellung einer Frau bemalten Tuch, die in eine rote Tunika mit sehr breiten violetten und bis zum Saum laufenden Clavi gekleidet ist. Um ihre Hüften hat sie ein weißes Tuch mit Fransenabschluss gelegt, das mit zwei übereinander angeordneten Medaillons in 'ornamentaler Purpurwirkerei' geschmückt ist.<sup>462</sup> Es interessiert jedoch nicht allein die gemalte Ausführung der Dekore, sondern vor allem auch die gleichzeitig vorkommenden gewirkter Orbiculi. Leichentuch und Wirkereifragment waren ursprünglich nicht in der vorliegenden Form zusammengestellt, stammen aber nachweislich aus derselben Mumienausstattung.<sup>463</sup> Sie sind neuzeitlich so montiert worden, dass das leinene Gewebe mit den beiden gewirkten Medaillons den Fußbereich des bemalten Tuches hinterlegt. Das mit Wirkereien verzierte Leinengewebe weist noch drei originale Webkanten auf. Eine der langen Seite besitzt eine Umkehrkante, die beiden kurzen Seiten schließen mit Fransen ab. Diese drei originalen Webkanten weisen in Kombination mit der Anordnung der gleichartigen Orbiculi daraufhin, dass es sich bei diesem Gewebe nicht um einen Behang handelt, wie Dorothee Renner-Volbach annimmt, sondern um den unteren Bereich einer Leinentunika. Die Orbiculi zierten das Gewand ursprünglich auf Kniehöhe.<sup>464</sup>

Da die originalen Wirkereien einer bereits vor der Bestattung zerteilten und somit ausgedienten Tunika zuzuweisen sind, die in sekundärer Verwendung in den Grabkontext gelangt ist, muss sie bzw. müssen ihre gewirkten Verzierungen bereits älter sein als das gemalte Bildnis. Letzteres wurde laut Renner-Volbach speziell für den Bestattungskontext gefertigt und ist in das 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren.<sup>465</sup>

Anhand dieses Leichentuches wird deutlich, dass die

<sup>460</sup> Kat. Frankfurt 1999, 351 Nr. 240.

<sup>461</sup> Im hölzernen Sarkophag vor der Restaurierung: Breasted 1936, Taf. 7; Details: Kat. Vatikan 1982, 31 ff. Nr. 1.

<sup>462</sup> Darin entspricht diese Darstellung auch der eines weiteren Leichentuches, dessen Dekor ebenfalls der Gruppe der bichromen, ornamentalen Purpurwirkereien angehört. Die Schmuckfelder haben einen violetten Grund und sind mit einer feinen weißen Zeichnung aus einer Rahmung, vier axial angeordneten Kreisen und zwei verschränkten Quadraten im Zentrum versehen. Siehe: Doxiadis 1995, 118 Abb. 90.

<sup>463</sup> Kat. Vatikan 1982, 35.

<sup>464</sup> Hierfür sprechen auch die Umkehrkante und die Fransenabschlüsse. Das Gewebe bzw. die Tunika wurde quer in der Kette liegend gewebt, die Fransen stammen von den abgeschnittenen Kettfäden.

<sup>465</sup> Kat. Vatikan 1982, 32.

gewirkten Clavi, Orbiculi und Manicae bereits in Zeiten nachweisbar sind, als Verstorbene noch in Leinenumwicklung mit Bildnissen ausgestattet beigelegt worden sind. Somit können derartige Dekore auf Kleidung generell nicht erst nach dem Ende dieser Mumifizierungspraktiken entstanden sein, sondern waren bereits früher üblich und parallel in Gebrauch. Möglicherweise ist dadurch auf ein Nebeneinander verschiedener Bestattungssitten zu schließen, die sich schleichend abgelöst haben, wofür ethische, religiöse oder auch finanzielle Gründe verantwortlich gewesen sein mögen. Nach Robert Forrer scheinen in Achmim vor allem die aufgewendeten Kosten ausschlaggebend für qualitative Unterschiede bei armen und reichen Mumien in Achmim zu sein. Er schildert, dass sie sich in der Sorgfalt der Herrichtung unterscheiden und er beschreibt Leichname, die sowohl mumifiziert, als auch in ihren Kleidern bestattet waren.<sup>466</sup> Arme Verstorbene erkennt er an der bescheidenen Ausstattung mit wenigen Stofflagen und Beigaben, der schlechten Erhaltung und daran, dass sie nach der Bergung sofort zerfallen. Die Körper reicher Verstorbener seien dagegen »völlig intakt« und mit einer »vortrefflichen Erhaltung des Gesichtsdrucks« zutage kommen, was er auf die bessere Qualität der Mumifizierung zurückführt.

Als eher religiös motivierte Veränderung interpretiert Parlasca den Wandel, indem er ihn auf das Theodosiusedikt zurückführt. Es heißt dort, dass die Ausübung heidnischer Kulte unter Strafe gestellt wird, wodurch ein willkommener Anhaltspunkt für eine Wende in der Ausübung der Mumifizierungspraxis geboten wäre. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass das Edikt diese Bestattungsart nicht explizit aufführt. Zudem ist die Mumifizierung noch lange danach unter ausdrücklicher Billigung einzelner christlicher Geistlicher ausgeübt worden.

Gudrun Fischhaber hat sich in ihrer umfassenden Arbeit den koptischen Mumien gewidmet und kommt nach der Analyse archäologischer Befunde und koptischer Schriftquellen zu folgenden Ergebnissen: Anhand der Untersuchungen an den Gräberfeldern von Karâra, Antinoopolis, Achmim, Theben und Assuan kann sie nachweisen, dass noch bis ins 6.–7. Jahrhundert n. Chr. mumifizierte Körper bestattet worden sind.<sup>467</sup> Allerdings wurden sie nicht mehr geöffnet, die Organe verblieben im Leichnam und die äußerliche Anwendung von Salzen und Natronlauge diente der Dehydrierung, vermochte sie aber nicht vollständig auszutrocknen. Statt auf die Konservierung zu achten wurde vermehrt Wert auf die schützende und dekorative Umhüllung gelegt. Schmuck und Grabbeigaben fallen nicht mehr so umfangreich aus wie in früheren Zeiten, christliche Symbole und die Ost-West-Ausrichtung der balsamierten Leichname belegen, dass auch Christen ihre Toten mumifizierten. Um sich diesem heidnischen Phänomen in christlicher Verwendung zu nähern, diskutiert Fischhaber die altägyptischen Vorstellungen vom Verhältnis des Menschen zu seinem Körper, in denen nur einem vollständig erhaltenen Körper in Einheit mit seiner Seele und seinem Geist ein

<sup>466</sup> Forrer 1895, 46 f.

<sup>467</sup> Fischhaber 1997, 16. 34 ff. bes. 43 f.; Schmitz 1967, 1 ff.

Weiterleben im Jenseits beschieden ist.<sup>468</sup>

Neben den archäologischen Funden hat sich Fischhaber auch mit Märtyrerlegenden befasst, die sich an den Osirismythos anlehnen und häufig die Zerteilung des Körpers sowie die anschließende Wiedervereinigung für den Eingang ins Jenseits zum Inhalt haben.<sup>469</sup> Diese Legenden waren im christlichen Ägypten sehr beliebt und prägten den Wunsch, den verstorbenen Körper vollständig für das Nachleben zu erhalten. Daher gehörte es nach Fischhaber seit dem 4. Jahrhundert n. Chr. zum festen katechetischen Formelgut der Christen mittels der Mumifizierung die 'Auferstehung des Fleisches' zu sichern. In einer Schrift aus dem frühen 5. Jahrhundert n. Chr. verkündete Augustinus, dass er die ägyptischen Christen für die einzigen hielt, die wahrhaftig an die Auferstehung glaubten, da sie auch für die Erhaltung ihres Fleisches sorgten.<sup>470</sup> Selbst Bischöfe und Männer der Kirche haben den Brauch um 600 n. Chr. für ihre verstorbene Hülle vorgesehen. Aus der Korrespondenz des Bischofs Abraham von Hermonthis sind Briefe erhalten, in denen er explizit seine Mumifizierung wünscht und die die Beschaffung von den benötigten Stoffbinden zum Inhalt haben.<sup>471</sup> Ausgrabungen in seiner Diözese, im Epiphanius-Kloster, Phoibammon-Kloster sowie in Deir el Medine, erbrachten zudem, dass sich auch seine Mönche mumifizieren ließen.

Offenbar herrschte jedoch keine Einigkeit in dieser Frage, denn es ist auch die Gegenposition nachzuweisen, die vor allem von den Anachoreten im 4. Jahrhundert n. Chr. eingenommen wurde. Antonius und Pachom sprachen sich strikt dagegen aus, ebenso Schenute von Atripe im 5. Jahrhundert n. Chr., der in seinen Klöstern den Totenkult auf die Waschung der Leiche zu reduzieren vermochte.<sup>472</sup>

Die Mumifizierungspraxis stand somit nicht bei allen im Widerspruch zum christlichen Glauben und wurde nahezu ungebrochen, bis über das 7. Jahrhundert hinaus, praktiziert. Zwar vollzog sich im 3. Jahrhundert n. Chr. ein Wandel in der Form der Herrichtung, dieser ist aber weder zeitlich näher einzugrenzen, noch sind die Gründe genauer zu bestimmen. Für die gewirkten Gewanddekore aus Gräbern ist dabei von großer Bedeutung, dass sie bereits im frühen 3. Jahrhundert n. Chr. als ausgereifte Dekore vorliegen und in sekundärer Verwendung, als ausgediente Lumpen in die mumifizierten Körper und ihre Umhüllungen gelangt sind.<sup>473</sup> Somit stammen sie von Gewändern, die möglicherweise bereits im späten 2. Jahrhundert n. Chr. verwendet worden sind, was einen sehr frühen Datierungsansatz für gewirkte Gewanddekore auf Kleidung bietet.

### 3.2. Analyse der Datierungskriterien

Dank der schlechten Dokumentation bei frühen Ausgrabungen, aus denen jedoch die meisten Gewebe stammen, müssen andere Möglichkeiten zur Datierung gefunden werden. Vergleichende Methoden, die vor allem auf ikonografischen Parallelen beruhen, bieten sich an und geben die meisten Anhaltspunkte. Hierzu können besser dokumentierte Originalfunde aus datierbaren Kontexten herangezogen werden. Ebenso erhellend sind bildliche Quellen, meist aus anderen Regionen, die unter verschiedenen Aspekten betrachtet, Aufschluss über eine tendenzielle zeitliche Einordnung geben. Dabei ist zum einen das Auftreten bestimmter Schmuckelemente wie der Orbiculi und Tabulae an sich von Interesse, zum anderen auch die exakte Wiedergabe des tatsächlichen Fundspektrums der Gewebedekore und nicht zuletzt generelle Schmuckformen, die parallel in verschiedenen Materialgattungen vorkommen und auf Textilien auftreten.

Über diese Methoden hinaus bieten Textilien als organische Hinterlassenschaften auch die Gelegenheit zum Einsatz einer naturwissenschaftlichen Datierungsweise, der <sup>14</sup>C-Analyse, die abschließend diskutiert und mit elf in diesem Zusammenhang exemplarisch untersuchten Objekten vorgestellt wird.

#### 3.2.1. Textilien aus datierbaren Fundkontexten

Selten sind bei den frühen Grabungen in Ägypten die Textilfunde ausgewertet worden und nur wenige Anhaltspunkte für Datierungen sind durch Beifunde gegeben. Dank veränderter Methoden wurde jedoch in den vergangenen Jahrzehnten vermehrt auch auf Gewebefunde geachtet. Zwar sind die Erhaltungsbedingungen Ägyptens einzigartig günstig – was sich sowohl in der Anzahl als auch der Qualität der Stücke ausdrückt – aber auch andernorts hat sich das fragile Material erhalten. Die Dekore bieten dabei sehr vereinzelte Möglichkeiten, bestimmte Ornamentformen nachzuweisen und zu datieren. Sie lassen stilistische Vergleiche mit den ägyptischen Geweben zu und regen Überlegungen zum Transfer der Motive an. Dabei wird jedoch nicht außer Acht gelassen, dass die Textilornamente lange Laufzeiten haben können, dass es sich um eigenständige Entwicklungen handeln kann und dass sie nicht unbedingt auf die gleichen Vorlagen zurückgehen müssen, wie die 'koptischen' Wirkereien. An einzelnen Beispielen zeigen sich jedoch sehr enge Parallelen, sodass von einer Vermittlung der Motive ausgegangen werden kann, zumal in den spätantiken Gesellschaften eine große Mobilität herrschte.

<sup>468</sup> Fischhaber 1997, 25 ff.

<sup>469</sup> Fischhaber 1997, 257 ff.

<sup>470</sup> Augustinus, Sermo CCCLXI, XII: De Resurrectione mortuorum, Migne PL XXXIX, 1841, 1605; Fischhaber 1997, 13.

<sup>471</sup> Pap. London I, 57 ff.; Krause 1956, 2, Nr. 102, 334 ff.; Krause 1998, 81 ff., bes. 109 ff.

<sup>472</sup> Leipoldt 1903, 133 f.

<sup>473</sup> Siehe dazu Kapitel 3.1.; 3.2.2.3.

### 3.2.1.1. Ägypten

Zunächst sei auf Fundkomplexe innerhalb Ägyptens hingewiesen. Nur einzelne, gut dokumentierte Grabkontexte aus Antinoopolis sind durch Münzfunde und Papyrusdokumente datiert. Besonders hervorzuheben ist das Grab des Aurelius Kolluthus und seiner Frau Tisoia.<sup>474</sup> Ihnen waren fünf Papyri beigegeben, die in die Jahre 454–456 n. Chr. datiert sind. Die zahlreichen im Grab gefundenen Gewebe unter denen sich ein Manteltuch mit großformatigen Swastika, ein polychromer Wandbehang und vier Sprangmützen befinden, sind somit vor der Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr. entstanden. Für andere Textilfunde aus Antinoopolis bietet lediglich das Gründungsdatum der Stadt, der 30. Oktober 130 n. Chr., einen *terminus post quem*.<sup>475</sup> Eine genauere Differenzierung ist aufgrund der Dokumentationen der Grabungen im frühen 20. Jahrhundert nicht zu treffen und die Angaben zum Fundort gehen über 'Nekropole C' nicht hinaus.

In einem Grab in Hawara fand Flinders Petrie unter zahlreichen Beigaben auch zwei Orbiculi und ein Clavusfragment einer ornamentalen Purpurwirkerei sowie ein Kästchen mit Olivenresten, in dem auch eine Münze eines der Constantinsöhne lag. Sie wies keine Nutzungsspuren auf, weshalb Petrie sie in das Jahr 340 n. Chr. datiert. Da er sie nicht abgebildet hat und sie nicht mehr identifizierbar ist, kann seine Einschätzung nicht mehr überprüft werden.<sup>476</sup> (Abb. 8. 9)

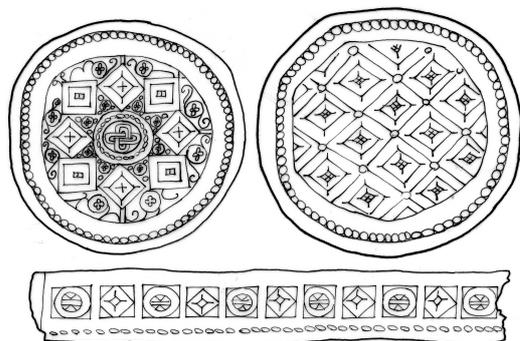


Abb. 8 Purpurwirkereien aus einem gemeinsamen Fundkontext in Hawara (um 340 n. Chr.)

<sup>474</sup> Gayet (nécropoles) 1902, 25 ff. bes. 33 f.; de Ricci 1902, 47 ff.; Errera 1916, 34 Nr. 79; 35 f. Nr. 83; 64 f. Nr. 142; 92 Nr. 197; Lafontaine-Dosogne 1988, 9 ff. bes. 11.

<sup>475</sup> Kaiser Hadrian gründete sie zu Ehren seines an dieser Stelle im Nil ertrunkenen Gefährten Antinoos angelegt. Es handelt sich um die einzig römische Stadtgründung in Ägypten. Mit ihrer hippodamischen Stadtanlage besitzt sie einen *cardo* und *decumanus maximus*, eine befestigte Stadtmauer, Thermen, ein Theater, ein Hippodrom und einen Triumphbogen. Siehe: Kendrick 1920, 9 f.; Manfredi (Storia) 1998, 39 f.; zu pharaonischen Hinterlassenschaften: Rosati 1998, 31 ff. Nr. 4; 43 ff.; vgl. auch: Kat. Colmar 1997; Kat. Paris 1999.

<sup>476</sup> James Trilling bemühte sich vergebens die Münze und die Gewebe in der Petrie Collection am University College London ausfindig zu machen. (Siehe: Trilling 1989, Anm. 3.) – Flinders Petrie 1889, 12 f. Taf. XVIII. XXI (erneut: Rutschowskaya 1990, 46).

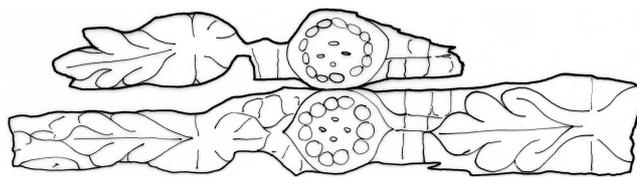


Abb. 9 Purpurwirkerei aus einem Kästchen in Hawara

Bei Grabungen im Jahr 1924 in Karanis, Fayum, fanden Archäologen zwar die Bestattungen der Siedlung geplündert, aber Untersuchungen in den Hausruinen und Straßengräben erbrachten reiche Münz- und Textilfunde. Annähernd 3.500 Gewebe kamen zutage, die zum Teil mit Wirkereien verziert sind und ein breites Dekorations- und Technikspektrum vorführen.<sup>477</sup> Dank der Münzfunde können sie ganz allgemein ins 4.–5. Jahrhundert n. Chr. datiert werden.<sup>478</sup> Als *terminus ante quem* für die Gewebe gibt Wilson das Jahr 460 n. Chr. an, ohne jedoch die Einordnung zu erläutern. Möglicherweise brechen die Münzreihen in dieser Zeit ab, was auf das Verlassen der Siedlung zurückzuführen wäre.

Mehrere jüngere Forschungsprojekte schüren Hoffnungen auf Ergebnisse, die auf die bereits vorliegenden Gewebe ohne Kontexte übertragbar sind. Doch sind diese Untersuchungen noch nicht abschließend vorgelegt worden. Im Rahmen des Grabungsprojektes in der Hafenstadt Berenike am Roten Meer wurden im Jahre 1994 zwei Abfallhaufen untersucht, aus denen unter anderem auch Textilfunde geborgen werden konnten. Die Gewebe sind besonders kleinteilig, da sie mehrfach zugeschnitten, erneut verwendet und schließlich entsorgt worden sind. Es handelt sich um abgenutzte, wenig repräsentative Stücke. Während der erste Grabungsschnitt 200 Textilfragmente mit einer großen Bandbreite an Herstellungstechniken und Farben enthielt, die zudem ins 5.–6. Jahrhundert n. Chr. datiert werden können, beinhaltet der zweite nur vier Fragmente, von denen drei unverziert sind. Letztere dienten als Satteldecken sowie als Verschluss einer Flasche und werden ins 4. Jahrhundert n. Chr. datiert.<sup>479</sup> Da die verzierten Gewebe bislang nicht mit Abbildungen veröffentlicht wurden, können derzeit keine stilistischen Vergleiche angestellt werden.

Von ebenso großem Interesse sind die Ergebnisse des Mons Claudianus Projektes des IFAO.<sup>480</sup> Hierbei werden die Textilfunde der Arbeitersiedlung im Steinbruch am Mons Claudianus untersucht, in dem über einen Zeitraum von 200 Jahren – von neronischer bis severischer Zeit – Granit abgebaut worden ist.<sup>481</sup> Die Bearbeitung des

<sup>477</sup> Darunter auch zahlreiche Sprang-Mützen. Siehe: Wilson 1938, 42 ff. Taf. X.

<sup>478</sup> Ein Orbiculus mit Purpurwirkerei in wollenem Grundgewebe, kann durch die Beifunde in die Zeit von 355 n. Chr. bis ins 5. Jh. datiert werden. Siehe: Wilson 1938, 33 Nr. 79 Taf. VI, vgl. auch: 32 f. Nr. 76 Taf. VI (spätes 3.–4. Jh. n. Chr.); vgl. auch: Trilling 1982, 106 Abb. 2.

<sup>479</sup> van Waveren/Wendrich 1995, 63 ff.; vgl. auch: Wild/Wild 1996, 245 ff.

<sup>480</sup> Bender Jørgensen/Mannering 2001, 1 ff.

<sup>481</sup> Es handelt sich um einen Steinbruch in der östlichen Wüste Ägyptens, 50 km vom roten Meer und ca. 120 km vom Nil entfernt gelegen.

Fundmaterials dauert noch an.<sup>482</sup>

Anders verhält es sich bei Fundkomplexen von benachbarten, aber auch entfernten Regionen, deren Textilfunde gelegentlich enge technische und stilistische Parallelen zu den 'koptischen' Geweben aufweisen. Daher werden im Folgenden Funde aus ausgewählten Kontexten des gesamten römisch beeinflussten Kulturraumes zum stilistischen und motivischen Vergleich herangezogen. Das Fundspektrum bestätigt dabei die These, dass sich der römische Einfluss reichsweit auch in Textildekorationsen und Kleidertypen bemerkbar machte, was sich zudem an rezipierenden Bildgattungen wie Mosaiken und Wandmalereien ablesen lässt.<sup>483</sup>

### 3.2.1.2. Israel

Im Jahr 73 n. Chr. wurde der Burgberg von Masada von Römern erobert. Der dadurch gegebene *terminus ante quem* datiert somit auch die etwa 2.000 Textilfragmente, die sich dort angefundene haben, von denen bislang aber nur ein kleiner Teil bearbeitet wurde.<sup>484</sup> Die Gewebe werden sowohl jüdischen Aufständischen als auch römischen Soldaten zugewiesen. Abgesehen von wenigen Ausnahmen sind sie stark fragmentiert und kleinteilig. Erhaltene Tuniken weisen daraufhin, dass sie aus zwei Stoffbahnen zusammengenäht wurden, ärmellos waren und einen Dekor aus monochromen, eingewirkten Zierstreifen ohne weitere Verzierung trugen.

Ebenfalls aus dem späten 1. Jahrhundert n. Chr. stammen 87 kleinteilige Textilfragmente, die im nabatäischen Fort 'En Rahel gefunden wurden.<sup>485</sup> Das Farbspektrum der Gewebe rangiert von Wollweiß bis Hellbraun mit rotem und braunem Dekor. Dieser besteht aus monochromen Clavi, deren Breite zwischen 0,7 und 11,2 cm variiert. Figürlich dekorierte Wirkereien kommen auch unter diesen Geweben nicht vor.

Das Fundspektrum der *Cave of Letters* aus dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. weicht nicht von den beschriebenen Formen ab. Die besonderen klimatischen Bedingungen der Höhle sind verantwortlich für den guten Erhaltungszustand von organischen Materialien wie Textilien oder Bastmatten.<sup>486</sup> Im Fundspektrum finden sich neben ganzen Manteltüchern auch vollständige ärmellose Tuniken nach römischem Vorbild, deren Clavusbreite zwischen 1,4 und 8 cm variiert. Auch diese Zierstreifen sind monochrom und nicht figürlich verziert. Yigael Yadin kann das Material vor allem Juden zuschreiben, datiert es dank erhaltener Papyri und Beifunde in die Jahre 132–135 n. Chr. und bringt es mit der Bar Kokhba Revolte in Verbindung.<sup>487</sup> Bemerkenswert ist die Kombination der Materialien

Leinen und Wolle, die gegen das jüdische Reinheitsgebot verstößt.<sup>488</sup>

Wesentlich später sind die Funde des römischen Kastells 'En-Boqeq in einer Oase auf dem Westufer des Roten Meeres zu datieren.<sup>489</sup> Um 360 n. Chr. gegründet, erlebte es vier Nutzungsphasen, bis es 635 n. Chr. von den Arabern zerstört wurde. Die dort gefundenen Textilien stellen die größte Gruppe an Geweben byzantinischer Zeit in Israel dar, von denen der eine Teil aus dem 4.–5. Jahrhundert n. Chr., der größere aber aus dem 2. Viertel des 7. Jahrhunderts n. Chr. stammt. Die Textilien sind allesamt stark fragmentiert und haben sich in Abfallhaufen innerhalb der Türme angefundene. Ihr Materialspektrum reicht von reinen Woll- und Leinengeweben zu kombinierten Techniken. Unter den Dekoren finden sich polychrome Streifen, Rautenmuster, aber auch gewirkte Zierstreifen mit Medaillondekor in bichromer Zeichnung. Zwei dieser Stücke, die lediglich aus Wollgarnen gewirkt sind, stehen den gelbgrundigen 'koptischen' Wollgeweben sehr nahe.<sup>490</sup> Es handelt sich um ein Clavusfragment, das in stark stilisierter Zeichnung mit einem Fries aus Rankenmedaillons und eingeschriebenem flüchtendem Jagdwild verziert ist. Leider wurde eine Datierung nicht vorgenommen, der Dekor entspricht aber einer Gruppe der <sup>14</sup>C-datierten Geweben, die zwischen dem 5. und dem 7. Jahrhundert n. Chr. entstanden sind. (Abb. 10; Taf. 5, Abb. 1. 5; Taf. 8, Abb. 1–8; Taf. XXI, Abb. 2–4) Stilistisch und gestalterisch steht dem Stück ein Fragment im Schloss Rheydt, Inv. Nr. T 1170, sehr nahe. (Taf. 8, Abb. 4)



Abb. 10 Wollwirkerei aus 'En-Boqeq

Unter den israelischen Textilfunden sind nur ausgesprochen wenige Einzelstücke auszumachen, die sich mit 'koptischen' Wirkereien vergleichen lassen. Die vor das 4. Jahrhundert n. Chr. zu datierenden Fundkomplexe weisen rein monochrome Zierstreifen auf und enthalten nur in Ausnahmen gemischte Gewebe. Die einzigen figürlich dekorierten Stücke stammen aus dem römischen Kastell 'En-Boqeq, das im 4. Jahrhundert n. Chr. gegründet wurde und in dem christliche Bewohner gelebt haben. Da die anderen Fundorte von jüdischen Bewohnern besiedelt

<sup>482</sup> Laut der Beschreibungen in den Vorveröffentlichungen deckt das Spektrum jegliche Art von Techniken ab; monochrome Clavi (mit Vorliebe in purpurrot), Wirkereien und Karostoffe finden sich darunter.

<sup>483</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.2.

<sup>484</sup> Sheffer/Granger-Taylor 1994, 150 ff.

<sup>485</sup> Shamir 1999, 91 ff.

<sup>486</sup> Yadin 1963.

<sup>487</sup> Yadin 1963, 169 ff.

<sup>488</sup> Die Vermischung von Woll- und Leinengarnen wird 'Shaatz' genannt. Nur Priesterkleidung ist von diesem Verbot ausgenommen. Aus rituellen Gründen bestehen bestimmte Kleidungsstücke aus einer solchen Garnkombination. Siehe: Levitikus 19, 19; Deuteronomium 22, 11; Ex 28,6. 28,8. 28,15. 39,29; J. Neusser – W. S. Green (Hrsg.), Dictionary of Judaism in the Biblical Period (1996) 'Shaatz'.

<sup>489</sup> Sheffer/Granger-Taylor 1991, 3 ff.

<sup>490</sup> Siehe dazu Kapitel 4.2.4.; 4.3.2.; 3.3.

waren, ist das Fehlen dekorativer Elemente im 1.–3. Jahrhundert n. Chr. auf das seinerzeit noch strikt befolgte Bilderverbot zurückzuführen.<sup>491</sup>

### 3.2.1.3. Syrien

Besonders günstige Erhaltungsbedingungen für organische Materialien bietet die Oasenstadt Palmyra in Syrien.<sup>492</sup> Eine große Anzahl antiker Gewebe blieb in den Grabtürmen der in der Wüste errichteten Westnekropole erhalten.<sup>493</sup> Von vier der Türme geben Bauinschriften an, dass sie im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. errichtet wurden, die darin gefundenen Gewebe ordnet Annemarie Stauffer in den Zeitraum vom 1.–3. Jahrhundert n. Chr. Während Andreas Schmidt-Colinet annimmt, dass die Grabbauten nicht über längere Zeiträume und über das 2. Jahrhundert n. Chr. hinaus belegt worden sind, kann Agnes Henning jedoch mithilfe von datierten Abtretungsinschriften eine Belegung der Grabstätten noch im 3. Jahrhundert n. Chr. nachweisen.<sup>494</sup>

An den palmyrenischen Wirkereien ist bemerkenswert, dass einzelne Detailformen können unmittelbar mit denen 'koptischer' Textilien verglichen werden, so auch ein S-förmiges Ornament und verschlungene Rankenmotiven mit eingestellten Eroten.<sup>495</sup>

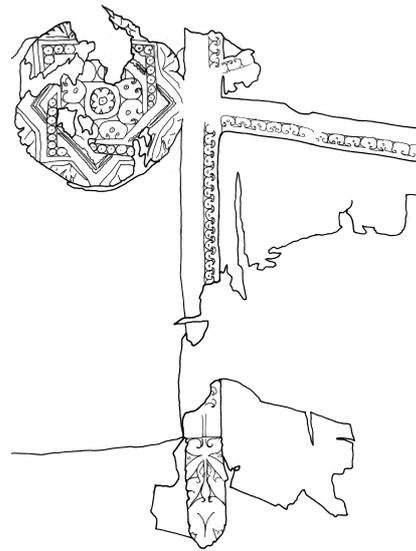


Abb. 11 Halspartie einer Tunika mit Purpurwirkereien aus dem Grab des Elahbel in Palmyra

Von besonderem Interesse ist das Fragment einer Tunika mit bichromer Wirkerei im Nationalmuseum Damaskus.<sup>496</sup> (Abb. 11) Es stammt aus dem Grab des Elahbel und besteht aus einem weißen, leinenen Grundgewebe mit einem gewirkten Ornamentfries, der den Halsausschnitt einfasst und in die Clavi abknickt. Daran setzt ein vollständig erhaltener Schulterorbiculus an. Die dunkle Grundfläche ist aus Wollgarn hergestellt und mit einer Binnenzeichnung aus weißem Leinen versehen, die zwei verschränkte Quadrate und eine von acht peltenförmigen Ornamenten gefasste Rosette aufweist. Zwar ist die Zeichnung des Dekors kontrastreicher als gemeinhin bei 'koptischen' Textilien üblich, doch lassen sich vergleichbare Schmuckformen unter den 'ornamentalen Purpurwirkereien' finden.<sup>497</sup> Hinzu kommt, dass das Gewand als 'westliche' Tunika mit Clavi und Orbiculi auf den Schultern sowie auf Kniehöhe rekonstruiert werden kann. Unter technischen Gesichtspunkten ist festzustellen, dass – wie bei vorarabischen Tuniken üblich – das Gewand in einem Stück von Ärmel zu Ärmel, inklusive ihres Dekors gewebt worden ist. Zudem wurde für die feine Binnenzeichnung die 'Fliegende Nadel' angewendet. Durch den Fundkontext, den Grabturm des Elahbel, datieren Schmidt-Colinet und Stauffer die Wirkerei ins 2. Jahrhundert n. Chr.<sup>498</sup> Sie vertreten zudem die These, dass Tuniken mit Orbiculi bereits im 1.–2. Jahrhundert n. Chr. im syrischen Raum getragen wurden. Damit wäre diese Tunika die erste bekannte, die bereits zu dieser frühen Zeit mit Orbiculi versehen worden ist. Da die Untersuchungen von Henning aber zeigen, dass im Grab des Elahbel noch bestattet worden ist, könnte der vorliegende Stoff ebenso auch im 3. Jahrhundert entstanden sein.<sup>499</sup>

<sup>491</sup> Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens I (1927) 1041 f. Bildnisverbot (Hirschler).

<sup>492</sup> Mehrfach ist davon ausgegangen worden, das Palmyra im Jahre 272/273 n. Chr. bei seiner römischen Eroberung und Unterwerfung der Königin Zenobia zerstört und verlassen worden ist. (Jones 1974, 12; Trilling 1982, 104 f.; Kat. Fribourg 1991, 87.) Dagegen sprechen jedoch die Errichtung des Diokletianslagers im Westen des Stadtareals und die neue Verteidigungsmauer (um 300 n. Chr.), sowie die unter Justinian erbaute Basilika. Schriftliche Quellen belegen zudem die Teilnahme palmyrenischer Bischöfe am Konzil von Chalzedon (451 n. Chr.) und ihre Existenz noch im 9. Jh. Zudem weist Palmyra eine Siedlungskontinuität bis in die Gegenwart auf. Vgl. auch: Schmidt-Colinet 1995, 2 ff. bes. 8.

<sup>493</sup> Pfister 1940; Schmidt-Colinet/Stauffer 2000, 2.

<sup>494</sup> al-As'ad/Schmidt-Colinet 1995, 35; Henning 2001, 154 f.; 156 ff.; 197; 201. – Abtretungsinschriften kommen im 2. Jh. n. Chr. auf. Fremde Familien mieteten oder kauften sich in die Grabtürme ein. Über die Einzelheiten des Verfahrens ist jedoch nichts bekannt.

<sup>495</sup> Stauffer 1995, 60 f. Abb. 92. 94; Schmidt-Colinet/Stauffer 2000, 131 Nr. 176; 132 Nr. 177; 132 f. Nr. 179; 154 Nr. 298; vgl. DTM Krefeld Inv. Nr. 12597 (Kat. Krefeld 2003, 74 Nr. 142). Siehe dazu Kapitel 3.2.2.4.

<sup>496</sup> al-As'ad/Schmidt-Colinet 1995, 46 f. Abb. 72; Schmidt-Colinet/Stauffer 2000, 162 f. Nr. 355 Abb. 112 Taf. 3 a–c; 15 a; 54; 55 a–d; vgl.: Trilling 1982, 105 Abb. 1; stilistisch vergleichbar mit: 79 Nr. 79. 80.

<sup>497</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.2.3.

<sup>498</sup> Schmidt-Colinet/Stauffer 2000, 162 f.

<sup>499</sup> Henning 2001, 116; 121; 154 f.; 156 ff.; 197; 201.

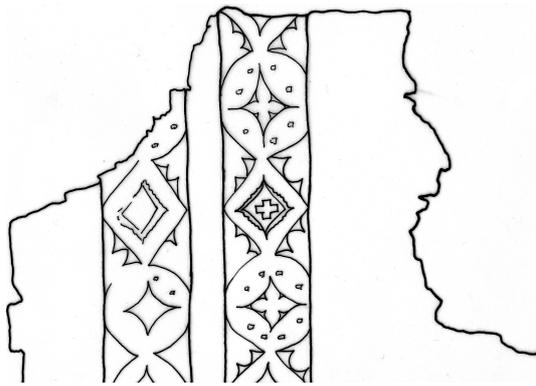


Abb. 12 Gewandfragment mit Zierstreifen mit Purpurwirkerei aus dem Grab des Kithot in Palmyra

Ein Gewebe aus dem Grab des Kithot im Museum von Palmyra enthält eine ornamentale Purpurwirkerei mit vergleichbaren technischen Details. In helles Grundgewebe sind zwei parallele Zierstreifen eingewirkt, eine weiße Zeichnung, die sowohl gewirkt, als auch mit der 'Fliegenden Nadel' hergestellt ist, formt vierteilige Medaillons mit Mittelrosette, die sich mit rautenförmigen Ornamenten abwechseln. (Abb. 12) Schmidt-Colinet datiert dieses Fragment bereits ins 1. Jahrhundert n. Chr.<sup>500</sup>

Die Bodenverhältnisse von Dura Europos am Euphrat haben ebenfalls für eine gute Erhaltung organischer Materialien gesorgt.<sup>501</sup> Die plötzliche Einnahme durch die Sassaniden im Jahre 256 n. Chr. und das Auflösen der Stadt in der Folgezeit bieten einen *terminus ante quem* für das dortige Fundmaterial. Die textilen Fragmente entstammen größtenteils den Abfallhaufen außerhalb der Stadt und werden von Rudolf Pfister und Louisa Bellinger als lokale Produktion angesehen.<sup>502</sup> Neben Fragmenten fanden sich auch vollständige Tuniken, die mit monochromen Clavi dekoriert sind. Einzelne, doppelte und dreifache Streifen enden in Abschlüssen mit Pfeilspitzen.<sup>503</sup> Parallelen sind sowohl unter den palmyrenischen Funden anzutreffen als auch bei den ägyptischen Mumienporträts.<sup>504</sup> Die 'shaded bands', einem Dekor aus parallelen dunklen Streifen, zwischen denen die Farben fließend ineinander übergehen, kommen jedoch unter den ägyptischen Dekoren nicht vor. Eine Blüte aus vier herzförmigen, von dunkelrosa zu weiß gestaffelten Blättern, die in Dura Europos in Form eines flächendeckenden Dekors auf grünem Grund angebracht wurde, stellt dagegen ein auch in Ägypten beliebtes Motiv

<sup>500</sup> Vgl.: Schmidt-Colinet/Stauffer 2000, 2. 89.

Meines Erachtens ist diese Einordnung jedoch zu früh angesetzt, da verzierte Clavi und Schmuckelemente im 1. und 2. Jh. n. Chr. weder unter den originalen Gewebefunden, noch unter den bildlichen Darstellungen zu finden sind. Dennoch bieten das Vorhandensein der Dekormotive und die Anwendung der auch in Ägypten üblichen Techniken im 1.–3. Jh. n. Chr. Anhaltspunkte für die Datierung der 'koptischen' Wirkereien.

<sup>501</sup> Dura Europos liegt auf Wüstenboden, etwa 200 km südlich von Halabiyeh und ebenfalls etwa 200 km östlich von Palmyra.

<sup>502</sup> Pfister/Bellinger 1945, 1 f.

<sup>503</sup> Pfister/Bellinger 1945, 7 f.

<sup>504</sup> Schmidt-Colinet 1995, 46 Abb. 69. 70.

dar.<sup>505</sup> (Taf. 4, Abb. 2. 3) Pfister und Bellinger halten es für typisch syrisch, datieren es ins 2.–3. Jahrhundert n. Chr. und können es sowohl an palmyrenischen Textilien als auch an solchen aus Panticapaeum, Kertsch, nachweisen. Parallelen zu den ägyptischen Textilfragmenten finden sich in der Wahl der Materialien – Leinen und Wolle – zu denen in Dura vermehrt Baumwolle und Seide hinzutreten. Das Hauptkleidungsstück, die Tunika, wurde nach dem gleichen Schema mit Clavi und Orbiculi dekoriert, jedoch mit Unterschieden in der Ausführung und Binnengestaltung der Schmuckfelder in Wirkereitechnik. Auch in Dura Europos sind Tuniken in einem Stück gefertigt und nicht aus Einzelstücken geschneidert.

Ebenfalls am Euphrat und in Syrien liegt Halabiyeh (Zenobia). Auch dort haben sich zahlreiche Gewebe und Gewänder erhalten. Sie stammen aus der ersten Etage des Turmes 13.

Bei ihrer Auffindung bekleideten sie noch die sterblichen Überreste von Kindern, Frauen und Männern, die nach Pfister vor den Truppen Chosrau II. im Jahr 610 n. Chr. in dem Turm Schutz gesucht hatten und darin umgekommen waren.<sup>506</sup> Somit ist ein *terminus ante quem* auch für diese Gewebe gegeben. Gefunden wurden unverzierte Kindertuniken und Erwachsenengewänder mit Clavi und Ärmelschmuck.<sup>507</sup> Grundsätzlich ist zu beobachten, dass sich zahlreiche Tuniken erhalten haben, die häufig mit gewirkten Dekoren versehen sind. Zum Teil weichen sie in der Gestaltung der Halsöffnung von den in Ägypten gefundenen Gewändern ab, da sie halbrund geformt und mit einer seitlichen Schlitzöffnung auf einer der Schultern versehen sind. Die gewirkten Schmuckstreifen, die auch Schals schmücken. Sie formen Blütenknospen und spitzovale Formen, die in versetzten Reihen angeordnet in das weiße Grundgewebe eingewebt und häufig durch Leisten begrenzt sind.<sup>508</sup> Zahlreiche der 'koptischen' Textilien weisen gleichartige Muster auf. Nicht zuletzt ist die Mumie der Euphemiâan in Brüssel mit einer Tunika bekleidet, deren Brustpartie mit einem Streumuster aus eingewirkten, rosafarbenen und weißen, herzförmigen Blütenblättern verziert ist.<sup>509</sup> (Taf. IX, Abb. 4–6)

Diese Form der Tunikadekoration in Halabiyeh scheint von parthischen Herrschergewändern beeinflusst zu sein.

<sup>505</sup> Pfister/Bellinger 1945, 8, Nr. 140, Taf. XXI, Farbtafel; vgl.: DTM Krefeld Inv. Nr. 12699 (Kat. Krefeld 2003, 99 Nr. 206); MAK Köln Inv. Nr. D 1074. D 1143 b–h.

<sup>506</sup> Pfister 1951, 49. 66 f.

<sup>507</sup> Unverzierte Kindertuniken sind geschneidert und haben eine zum Saum hin leicht ausgestellte Form. Siehe: Pfister 1951, bes. 9 f. Nr. 4. 5, Taf. III; Erwachsenentuniken: Pfister 1951, 7 f. Nr. 1 Taf. I; 8 f. Nr. 2 Taf. II; 11 f. Nr. 11 Taf. IV; 12 Nr. 12 Taf. VI.

<sup>508</sup> Pfister 1951, 7 f. Nr. 1 Taf. I; 11 f. Nr. 11 Taf. IV; 12 Nr. 12 Taf. VI; 18 Nr. 28 Taf. VI; Schals: 15 f. Nr. 16. 17 Taf. VII; Details: 16 f. Nr. 18. 21 Taf. IX; 15 ff. Nr. 21–23. 25. 26 Taf. X; 18 f. Nr. 29. 31 Taf. XI; 20 Nr. 34. 35 Taf. XII.

<sup>509</sup> Gayet (nécropoles) 1902, 31 f.; vgl. auch die 'koptische' Kindertunika in den REM Mannheim, Inv. Nr. IV Af 9596 (unpubliziert); siehe auch: MAK Köln Inv. Nr. D 1059. D 1111. D. 1115. D 1123. D 1136. D 1143 a; vgl. auch: Kat. Colmar 1997, 90 Abb. 104; 147 Nr. 189; 160 Nr. 250; Kat. Paris 1999, 36 f. Nr. 4; Kat. Zottegem 1993, 217 ff. Nr. 113–118; Kybalová 1967, 80 Nr. 28; DTM Krefeld Inv. Nr. 00087 (Kat. Krefeld 2003, 79 Nr. 155).

Darauf deutet das um 235 n. Chr. entstandene statuarische Bildnis König Sanatruq II. aus Hatra hin.<sup>510</sup> (Taf. VII, Abb. 3) Er trägt ein knielanges Gewand, das wie eine Tunika mit langen Ärmeln geschnitten ist und mit einer Hose kombiniert wird. Es ist mit breiten, zum Saum laufenden Clavi versehen, die sich aus versetzt angeordneten Blattformen und je zwei rahmenden Leisten zusammensetzen. Daher ist davon auszugehen, dass der Gewandtypus zunächst im östlichen Raum, im höfischen Umfeld getragen wurde, sich durch bildliche Überlieferungen einem breiteren Publikum übermittelte und nachgeahmt wurde. Das Auftreten kann daher im späten 3. Jahrhundert n. Chr. angesetzt werden und der Befund aus Halabiyeh belegt, dass der Dekor um 610 n. Chr. noch am Euphrat in Gebrauch war. Die Parallelen zu den ägyptischen Gewändern, die sich sowohl im Dekor, als auch in der Webtechnik und den Materialien widerspiegeln, lassen auf enge Handelsbeziehungen schließen.<sup>511</sup>

So lässt sich auch ein weiteres in Ägypten sehr häufig vorkommendes Schmuckelement in Halabiyeh nachweisen. Es handelt sich um eine Lanzettform, die mit eingeschriebenen, symmetrisch aufgebauten vegetabilen Formen und anderen Motiven geschmückt ist. In Analogie zu einer Tunika in Halabiyeh die dieses Motiv als Schulter schmuck aufweist, können die 'koptischen' Elemente ebenfalls als Schulter schmuck gedeutet werden.<sup>512</sup> (Taf. IX, Abb. 7–9) Bereits Pfister hat auf Parallelen zwischen den Geweben aus Ägypten und Halabiyeh hingewiesen, kann aber eine stärkere Vereinfachung der Ornamente und eine Reduzierung des Farbspektrums an den syrischen Stoffen feststellen.<sup>513</sup>

#### 3.2.1.4. Irak

130 km südwestlich von Bagdad wurden in den Jahren 1971–1984 die At-Tar-Höhlen ausgegraben, in denen neben römischem Glas und römischer Keramik auch 4.000 Textilfragmente gefunden wurden.<sup>514</sup> Sie bestehen aus Hanf, Flachs, Baumwolle und tierischer Wolle und dienten offenbar als Bekleidungstextilien von Verstorbenen.<sup>515</sup> Die

<sup>510</sup> Die 2 m hohe Statue befindet sich im Iraq Museum in Bagdad. Über die farbliche Fassung kann keine Auskunft mehr erteilt werden. Vgl. Stierlin 1994, 197 Abb. 179.

<sup>511</sup> Das 'koptische' Gewebefragment aus dem fränkischen Jungengrab unter dem Kölner Dom weist einen sehr ähnlichen Dekor auf. Möglicherweise stammt auch dieses von einem solchen Gewand.

<sup>512</sup> Pfister 1951, 11 f. Nr. 11. 12 Taf. IV. VI; vgl. 'koptische' Funde: FM Essen Inv. Nr. 1732/412. 1731/413. 1733/415. 1734/414. 415; Kat. Colmar 1997, 146 Nr. 185; Kat. Florenz 1998, 188 Nr. 222; 212 Nr. 273. 274; 214 Nr. 278; Doetsch-Amberger 1987, 134 Nr. 277; DTM Krefeld Inv. Nr. 11635. 12607. 12627 (Kat. Krefeld 2003, 77 Nr. 150. 151).

<sup>513</sup> Vgl. Dekore: Pfister 1951, 50 ff.

<sup>514</sup> Fuji/Sakamoto 1992, 96 ff.; Fuji/Sakamoto 1993, 201 ff.; Sakamoto 2001, 57 ff.

<sup>515</sup> Die Körper wurden auf Stoffballen und geflochtene Matten gebettet, unter denen sich ein Kiesbett befand.

meisten Gewebe sind in Wirkereitechnik gefertigt, ihr dekoratives Spektrum entspricht den Funden aus Dura Europos, Palmyra und der *Cave of Letters* im heutigen Israel und besteht aus Pflanzenranken und horizontalen Streifen. Porträtembleme, die als 'hellenistisch' bezeichnet werden, monochrome Zierstreifen, Gammadien und H-förmige Elemente sind ebenfalls zu beobachten. Generell werden die Textilien in die Zeit vom 1.–3. Jahrhundert n. Chr. datiert, scheinen lokal gefertigte Produkte zu sein, die aber nach römischen Vorbildern hergestellt worden sind.

#### 3.2.1.5. Schwarzmeerregion

Die Gräber des Stammes der Mošcevaja Balka, an der nordkaukasischen Seidenstraße, enthalten Textilfragmente, die aus dem byzantinischen Raum stammen.<sup>516</sup> Allgemein werden sie ins 8.–9. Jahrhundert datiert. Problematisch ist jedoch, dass auch ihre Grabkontexte nicht hinreichend dokumentiert sind und daher eine genaue Datierung nicht möglich ist. Die Funde können somit nur als Beispiele für die weite Verbreitung mediterraner Textilien herangezogen werden, zu denen neben seidenen Fragmenten auch Wollteppiche und Tuniken mit Wirkereien zählen, die möglicherweise aus Syrien und Ägypten stammen.

#### 3.2.1.6. Spanien

Zwei bemerkenswerte Textilfunde augusteischer Zeit stammen aus der punisch-römischen Nekropole von Gadir, Spanien.<sup>517</sup> Eines befand sich in einer Silberschachtel und das andere in einer wohl sekundär verwendeten phönizischen Alabasterurne, die mit Leichenbrand und Textilfragmenten gefüllt war.<sup>518</sup> Beide Gewebe sind mit besonders kostspieligem und aufwendig hergestelltem Dekor aus feinem mit Goldblech umwundenem Garn, hergestellt und sind den 'Goldwirkereien' zuzuordnen. Es handelt sich wohl um Stirnbinden, die laut Giner in Alexandria hergestellt worden sind.

Die zusammengehörenden Gewebereste aus der Silberschachtel sind 1,5 cm breit und mit einem fortlaufenden Schuppenmuster verziert. Das Fragment aus der Alabasterurne trägt ein vierblättriges Kleeblatt von 1 cm<sup>2</sup>. Das Kleeblattmotiv, allerdings in größerem Format, lässt sich auch auf 'koptischen' Textilien finden, wie zum

<sup>516</sup> Der Stamm der Mošcevaja Balka kontrollierte Abschnitte der Seidenstraße in der nordkaukasischen Region. Wegezoll und Bezahlung für geleistete Transportdienste bestanden in Abgaben aus Glas, Perlen und Textilien, die aus Stoffstücken, die zu Gewändern zusammengesetzt wurden. Noch im 19. Jh. waren die Kleidungsstücke in dieser Weise gefertigt. Siehe: Ierusalimscaya 1996, 117 ff. (Auf dem 7. Koptologenkongress in Leiden merkte Dr. K. Knauer aus Philadelphia an, dass einige der Gewebe bereits ins 6.–7. Jh. n. Chr. zu datieren seien.)

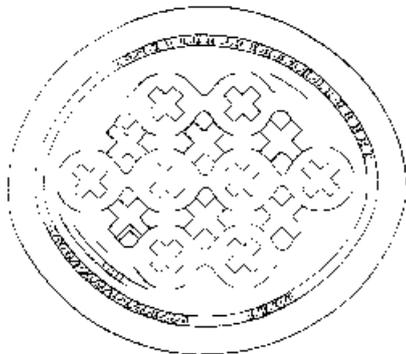
<sup>517</sup> Giner 2001, 77 ff.

<sup>518</sup> Die phönizische Aschenurne aus Grab Nr. 25 a) wird ins 8. Jh. v. Chr. datiert.

Beispiel auf Inv. Nr. 10221 im DTM Krefeld.<sup>519</sup> (Taf. 3, Abb. 4) Die Größe des spanischen Motivs entspricht Wirkereien mit vegetabilem Dekor, wie den Blättern von Efeu- und Weinranken. Hierfür lassen sich Beispiele aus dem MAK Köln anführen, die zudem ebenfalls in Wirkereitechnik hergestellt worden sind, sich aber im verwendeten Garn unterscheiden.<sup>520</sup>

### 3.2.1.7. Schweiz

Im Raum der heutigen Schweiz wurden Brandbestattungen vorgenommen, weshalb sich dort nahezu keine Textilien erhalten haben.<sup>521</sup> Eine Ausnahme bildet die Region zwischen Brig und Martigny, wo Körperbestattungen üblich waren und sich so auch textile Überreste erhalten konnten. Wirkereien sind, mit einer Ausnahme im Wallis, jedoch nicht nachzuweisen. Der dortige Befund stammt aus einem in einer gemauerten Grabkammer aufgestellten Bleisarkophag, der im Jahr 1930 westlich der alten Kirche von Plan-Conthey gefunden wurde. Er enthielt wenige menschliche Überreste, die von mehreren Gewebeschichten bedeckt waren. Datierende Beigaben fehlen zwar, aber in einem der weiteren Bleisarkophage der Nekropole fand sich unter anderem eine Münze des Constantius. Von einer Datierung um die Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. kann daher ausgegangen werden.<sup>522</sup>



**Abb. 13** Orbiculus in Purpurwirkerei aus Plan-Conthey, Schweiz

<sup>519</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 10221 (Kat. Krefeld 2003, 97 Nr. 198; zugehörig zu: Kybalová 1967, 79 Nr. 27; Lafontaine-Dosogne 1988, 16 Nr. 68). Rote Anch-Hieroglyphen wechseln sich mit vierblättrigen Rosetten aus herzförmigen Blättern in dunklem Blau ab.

<sup>520</sup> MAK Köln Inv. Nm. D 1073. D 1098. D 1127 u. a.

<sup>521</sup> Rast-Eicher 2001, 84 ff.

<sup>522</sup> Vogt 1934, 198 ff.; vgl.: Wild 1987, 60. 62.

Wild vergleicht den Damast mit dem des heiligen Paulinus, dessen Gebeine 395 n. Chr. in einem Zedernholzschrein von Syrien nach Trier überführt worden sind. Weitere Beispiele für Damaste führt er aus Holborough, Kent, England, (kurz vor 300 n. Chr.) und Brigetio, nahe Budapest (280–300 n. Chr.) an. Siehe: de Jonghe/Tavernier 1977/1978, 145 ff.; vgl. auch eine Wolltunika in Blöckchendamast, Riggisberg: Schrenk 2004, 158 ff. Nr. 53 = Tab. 1, Nr. 1 (<sup>14</sup>C-Datierung: 50–232 n. Chr. (2 σ, 94,8 %)).

In der Sarkophagbestattung hat sich ein Seidendamast mit applizierten Wollwirkereien erhalten.<sup>523</sup> Der Damast ist monochrom, weist aber ein durch die Webtechnik bewirktes rautenförmiges Muster auf.<sup>524</sup> Zum Teil noch aufgenäht haben sich ein größeres Wirkereifragment in ovaler Form (21,5 × 19 cm) und ein etwa 7 cm breiter Schmuckstreifen erhalten. (Abb. 13) Das Medaillon ist von einer unverzierten, breiteren Leiste und einer schmaleren mit Perlbanddekor umgeben. Die Binnenfläche füllt ein Endlosmuster aus Medaillons und eingeschriebenen Kreuzformen, das mit der 'Fliegenden Nadel' hergestellt worden ist.<sup>525</sup> Auch der Zierstreifen wird von Rahmenleisten eingefasst und trägt im Inneren Medaillons mit eingeschriebenen Kreuzen.<sup>526</sup> Die Parallelen in der Gestaltung und Technik deuten auf eine zusammengehörende Garnitur ornamentaler Purpurwirkereien aus Wolle und Leinen, die aus einem anderen Kontext ausgeschnitten und möglicherweise sekundär auf das Seidengewebe aufgesetzt worden sind. Reste der Applikationsnähte haben sich an dem Streifen erhalten.

Vergleiche mit bildlichen Darstellungen und originalen Gewebefunden aus Ägypten führen sowohl Emil Vogt als auch John Peter Wild zu dem Schluss, dass es sich bei dem Ensemble um eine monochrome seidene Tunika aus Damaststoff handeln muss, die nach dem gleichen Schmucksystem der ägyptischen Tuniken mit Clavi und Orbiculi im Schulter- und Kniebereich geschmückt gewesen ist. (Abb. 7) Hierzu wurden die gewirkten Besätze aus ihrem leinenen Grundgewebe herausgeschnitten und auf die Seidentunika genäht. Dabei fällt auf, dass die seidenen Stoffe fließender fallen, als die im Vergleich geradezu steifen und schweren Wirkereien, was durch ihre Fadendichte, Materialien und die Applikation hervorgerufen wird.

Die Kombination ist zwar ungewöhnlich, aber nicht einzigartig, wie ein Befund aus St. Maximin in Trier verdeutlicht.<sup>527</sup> Sie befand sich im Umfeld bischöflicher Gräber und kann zwischen 360 und 380 n. Chr. datiert werden.<sup>528</sup> Unter 20 Sarkophagbestattungen befindet sich eine, die zahlreiche Lagen relativ gut erhaltener Textilien beinhaltet. Neben verschieden gemusterten Seidendamasten und einer Kappe mit Goldfäden trägt der wohl männliche Verstorbene eine langärmelige Tunika, die bis über das Knie reicht. Sie besteht aus einem monochromen Seidengewebe in Leinwandbindung, in das Schmuckfelder aus purpurfarbener Wolle und weißem Leinengarn eingewirkt sind. Im Unterschied zu der Tunika von Plan-Conthey sind bei dem Trierer Gewand die Schmuckelemente unmittelbar in das Seidengewebe eingewebt und nicht aufgesetzt. Die Clavi sind 6–7 cm breit, je zwei

<sup>523</sup> Vogt 1934, bes. 198; Wild 1987, 59 ff.

<sup>524</sup> *Scutulatus*, siehe: Wild 1963, 263 ff.

<sup>525</sup> Vogt 1934, 200 Abb. 1; 202 Abb. 3; Wild 1987, 67 Abb. 10; 68 Abb. 11.

<sup>526</sup> Die Kettfäden bestanden wahrscheinlich aus Leinen und sind heute vergangen. Die Schussfäden sind dagegen aus gezwirnter Wolle gefertigt. Die Gewebedichte beträgt 120 F/cm und ist damit sehr hoch. Die monochrome Grundfarbe des Gewebes lässt sich heute nicht mehr ermitteln, es ist jedoch von dunklem Violett bis Purpur auszugehen. Siehe: Wild 1987, 67 f.

<sup>527</sup> Dreyspring 2002.

<sup>528</sup> Dreyspring 2002, 9.

Streifen von 4,3 und 4,6 cm Breite schmücken die Ärmel, und ein Ziersaum fasst den Halsausschnitt ein. Dazu treten zwei Schulterorbiculi, nicht mehr zu definierende Schmuckfelder auf Kniehöhe und ein circa 18 cm breiter Streifen am Gewandsaum. Auch bei diesen Dekoren handelt es sich um ornamentale Purpurwirkereien mit einem Dekor in 'Fliegender Nadel', Reste von rahmenden Perlfriesen und eingeschriebenen Rauten lassen sich noch erkennen.<sup>529</sup>

In beiden Fällen kann aufgrund des kostbaren Seidenmaterials davon ausgegangen werden, dass es sich um Kleidungsstücke wohlhabender Bürger handelt.<sup>530</sup> Dank wandernder Handwerker wäre die Verarbeitung im gesamten römischen Kulturkreis denkbar, doch nimmt Wild eher eine Produktion der Tunika in Syrien an.<sup>531</sup> Für die Trierer Tunika halten Daniël de Jonghe und Marc Tavernier eine lokale Produktion in der Kaiserresidenz des 4. Jahrhunderts n. Chr. für möglich. Da sich die Bestattung des Trierer Verstorbenen innerhalb des Kirchenbaus von St. Maxim und in unmittelbarer Nähe zu den Grablegen verstorbener Bischöfe befand, entsteht der Eindruck, dass es sich um eine Person von besonderer gesellschaftlicher Stellung und finanziellen Möglichkeiten gehandelt hat.

Dass solche Funde nicht nur in den nördlichen Regionen zutage gekommen sind, bestätigen vier Textilfragmente im SLM in Aachen. Hier bildet jedoch ein seidener Samit das Trägergewebe, von dem noch drei Fragmente vorliegen.<sup>532</sup> Der Seidenstoff ist flächendeckend in Karos von 0,1 cm<sup>2</sup> Größe gegliedert, die in regelmäßigem Wechsel in weiß und bräunlichem orange ausgeführt sind.<sup>533</sup> (Taf. XII, Abb. 4 a. b) Darin befinden sich versetzte Medaillons von 1,1 cm Durchmesser, die mit regelmäßig wechselnden vierblättrigen Rosetten und Lanzettformen gefüllt sind. Eines der Gewebefragmente besitzt eine Webkante, die aus mehreren Leisten besteht und den Abschluss bildet. Auf dieses feine Gewebe war eine aus Wolle und Leinen gewirkte Tabula genäht.<sup>534</sup> (Taf. XII, Abb. 4 c) Nahtlöcher im Samitgewebe enthalten Reste eines schwärzlichen Wollgarns belegen die Zugehörigkeit der Wirkerei, die ebenfalls solche Garnreste aufweist und an der zudem noch ein kleines Fragment des Samits anhaftet. Nahtlöcher mit dem gleichen Nähgarn finden sich zudem auch an einem weiteren Fragment des Seidenstoffes in Budapest.<sup>535</sup> Die Aachener Tabula wurde somit separat gewirkt und auf das Seidengewebe appliziert.<sup>536</sup> Ihr Dekor besteht aus mehreren umlaufenden

Leisten unterschiedlicher Breite und einer quadratischen Fläche mit zwei verschränkten Quadraten im Zentrum. In Analogie zur Verteilung solcher Zierfelder auf Tuniken und insbesondere zu denen in Plan-Conthey und Trier kann bei den 'koptischen' Fragmenten ebenfalls von einer Nutzung als seidene Tunika mit aufgesetztem Dekor ausgegangen und eine Datierung ins 4. Jahrhundert n. Chr. angenommen werden.

### 3.2.1.8. Serbien

Ein als besonders luxuriöses Produkt anzusehendes Gewebe wurde 1894 der römischen *Colonia Viminacium*, dem heutigen Kostolac, gefunden und im Jahr darauf vom Ungarischen Nationalmuseum in Budapest erworben.<sup>537</sup> (Taf. XII, Abb. 5)

Die Datierung des Viminacium-Gewebes ergibt sich aus der zeitlichen Einordnung der Beifunde bestehend aus zwei Ohrring-Paaren und einem einfachen, zu einem Fingerring gebogenen Golddraht. Die Ohrringe des einen Paares sind an der Halterung des Hängedrahtes jeweils mit einer runden Fassung versehen, die sich mit der eines Kameo im Nationalmuseum Budapest vergleichen lässt. Er trägt die Büste der Julia Domna und ist somit ins 1. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren. Weiterhin ziehen Geijer und Thomas auch drei als Schmuckmedaillons gefasste *solidi* aus Rábakovácsi zum Vergleich heran, von denen zwei unter *Valerianus senior* sowie einer unter *Valerianus junior* geprägt wurden und sich so eine Datierung in die Zeit 254–256 n. Chr. anbieten.<sup>538</sup> Die Schmuckstücke, die nur wenige Gebrauchsspuren aufweisen, liefern Hinweise auf eine Datierung des gesamten Kontextes ins spätere 3. Jahrhundert.<sup>539</sup>

Der für diese Region einzigartige Gewebefund stammt aus einer Sarkophagbestattung. Er besteht aus einer Wirkerei mit Goldfäden, von dem lediglich die seidenen Kettfäden und die mit feinem Goldblech umwundene, purpurfarbene Seidenseele der Wirkerei erhalten sind. Dagegen sind das umgebende Grundgewebe und die Bereiche, die die Zwischenräume ausgefüllt haben, vergangen. Möglicherweise bestanden diese Partien aus pflanzlichen Materialien wie Leinen oder Baumwolle.

Das Fragment hat eine spitzovale Form, ist 6,7 cm breit und 11,5 cm hoch und weist Reste einer monochromen Rahmenleiste auf.<sup>540</sup> Die Verwendung als Schmuckfeld einer Tunika ist anzunehmen und die Anbringung im Schulter- oder Kniebereich vorzuschlagen. Da das organische Material nahezu fehlt, kann jedoch keine Unterscheidung in Schau- und Unterseite des Gewebes

Leinen, Einfachgarn, Z-gedreht.

<sup>537</sup> Die anderen Gewebe waren unverziert. Mit der Goldwirkerei wurden weitere 42 g Goldfädenflammen gefunden, die evtl. zu einer heute aufgelösten Wirkerei gehörten. – Geijer/Thomas 1964, 229 ff.; Thomas 1968, 339 f.; Farbabildung siehe: Tóth 1989, 31 ff. bes. 37 Abb. 16.

<sup>538</sup> Geijer/Thomas 1964, 225 ff. Abb. 2. 3. 4; 228 Abb. 5; Thomas 1968, 343 ff.

<sup>539</sup> Geijer/Thomas, 1964, 226 f.

<sup>540</sup> Geijer/Thomas 1964, 229 Abb. 6 a. b.

<sup>529</sup> Dreyspring 2002, 16 Abb. 4. 5.

<sup>530</sup> Wild 1987, 66 Abb. 8 (Karte mit der Darstellung des Verlaufes der Seidenstraße um 200 n. Chr.)

<sup>531</sup> Wild 1987, 64.

<sup>532</sup> Vgl. Samitgewebe des 4. Jhs. n. Chr.: Schrenk 2004, 122 ff. Nr. 40 (Nilseide, frühes 4. Jh. n. Chr.); 178 ff. Nr. 60 = Tab. 1, Nr. 3 (Löwen und Steinböcke in Medaillons, <sup>14</sup>C-Datierung: 114–341 n. Chr. (2  $\sigma$ , 98,9%)); 180 ff. Nr. 61 (Erotentunika, 1. Hälfte 4. Jh. n. Chr.); 185 ff. Nr. 62 (Marienseide, 2. Hälfte 4. bis Mitte 5. Jh. n. Chr.); 190 ff. Nr. 63 (Seide mit Vogelpaaren, 4.–7. Jh. n. Chr.).

<sup>533</sup> Kendrick 1922, Nr. 851, 852; Martiniani-Reber 1986, 64 Nr. 34; Peri 1996, Nr. 27; Kat. Worms 2002, 90 Nr. 65 Taf. 26.

<sup>534</sup> SLM Aachen Inv. Nr. 330 a–d.

<sup>535</sup> Török 1993, 34 f. T 50 Taf. XXXV.

<sup>536</sup> Kette: Leinen, Einfachgarn, Z-gedreht, 15 F./cm; Schuss: Wolle, Einfachgarn, Z-gedreht, 98 F./cm; 'Fliegende Nadel':

vorgenommen werden, wodurch auch die ursprüngliche Ausrichtung der Figur umstritten ist.

Das Medaillon enthält eine schreitende Frauenfigur in angedeuteter Dreiviertelansicht, die als Victoria gedeutet wird. Sie lehnt sich leicht zurück und wendet ihren Kopf. Während sie den einen Arm seitlich angewinkelt hat, lässt sie den anderen herabhängen und hält in der Hand das Ende einer Palmrispe, die an ihrer Schulter anliegt. Ihre Kleidung besteht aus einem gegürteten Himation, der am Rumpf eng anliegt und den Nabel durchscheinen lässt. Über ihren angewinkelten Arm fällt das Ende eines Manteltuches. Der Hintergrund ist dicht mit vegetabilen Formen gefüllt, darunter auch ein Weinblatt.

Nach Dorothee Renner-Volbach sind figürliche Wirkereien zunächst auf luxuriösen Geweben entwickelt und vor allem als Goldwirkereien ausgeführt worden.<sup>541</sup> Sie dienten als Luxusprodukte und fanden erst in Folge Eingang in die Wirkerei mit kostengünstigeren Materialien wie Wolle und Leinen. Es haben sich einige der figürlichen Goldwirkereien erhalten, darunter auch zwei Gewebe in Riggisberg.<sup>542</sup> Wie auch das Fragment in Budapest weisen sie sehr schmale und feingliedrige Figuren auf. Doch unterscheiden sie sich darin meines Erachtens nicht von den mit kostengünstigeren Materialien ausgeführten Wirkereien in bichromer Zeichnung unter denen manche 'Mänadenstoffe' enge Parallelen aufweisen, zumal die Figuren ähnlich gewandt und in vergleichbar bewegten Posen dargestellt sind.<sup>543</sup> Lediglich die Farbigkeit ist umgekehrt wiedergegeben, die Körper sind dunkel und mit einer hellen Binnenzeichnung versehen.

Zwei Fragmente aus Antinoopolis in Colmar zeigen solche in dunklem Wollgarn ausgeführten Silhouetten tanzender Anhänger des Dionysos, deren Binnenzeichnung der Goldwirkerei entspricht.<sup>544</sup> (Taf. XII, Abb. 6) Die Körper sind ebenso schmal und stark gelängt wiedergegeben, wie die bichromen Wirkereien einer vollständigen 'Mänadentunika' in Moskau und die beiden Fragmente eines Zierstreifens in Toulouse.<sup>545</sup> Kennzeichnend sind die zwar bewegte, aber dennoch in sich ruhende Körperhaltung und die Zeichnung der Augen, die sich perspektivisch zu den Seiten verjüngen. Die Darstellungen lassen sich direkt mit der Goldwirkerei vergleichen, sodass durchaus von einer zeitnahen bzw. von einer nur geringfügig verzögerten Produktion ausgegangen werden kann, denn trotz der unterschiedlichen farblichen Auffassung spricht meines Erachtens die Qualität der zeichnerischen Ausführung dafür, dass beide Ausführungen parallel zur Anwendung kamen, mal in kostspieligen Materialien, mal in kostengünstigeren, für ein weniger wohlhabendes Publikum.

Das Fragment ist für Pannonien singular. Weder literarische noch archäologische Quellen belegen die

<sup>541</sup> Renner 1981, 82 ff. bes. 89 ff.; siehe auch: Stauffer 1991, 64 f.

<sup>542</sup> Zwei Purpurmedaillons mit je einer zentralen, gelängten Figur des dionysischen Umfeldes. Zuletzt: Schrenk 2004, 109 ff. Nr. 31 = Tab. 1, Nr. 5 (<sup>14</sup>C-Datierung: 129–349 n. Chr. (2  $\sigma$ , 96,7 %)).

<sup>543</sup> Geijer/Thomas 1964, 231 ff.; Thomas 1968, 342 f.

<sup>544</sup> Kat. Colmar 1997, 108. 116 f. Abb. 131. 132; 156 Abb. 230; 158 Abb. 240.

<sup>545</sup> Kybalová 1967, 68 f. Nr. 15. 16 (Kat. Moskau 1969, 5 Nr. 5 Taf. 2); Kat. Cluny 1992, 96 f. Nr. 24; Kat. Paris 1999, 10. 88 f. Nr. 30; vgl. auch: SLM Aachen Inv. Nr. 411 a–c.

Produktion von Goldwirkereien in der Region, was allerdings an den Erhaltungsbedingungen liegen kann. Da Geijer und Thomas auch die Anwendung der Wirkereitechnik in der Region für eher ungewöhnlich halten, nehmen sie an, dass das Gewebe in severischer Zeit in Syrien hergestellt und dann importiert worden ist.<sup>546</sup>

### 3.2.1.9. Deutschland

Lise Bender Jørgensen gelang 1983 aufgrund webtechnischer Informationen eines in Köln gefundenen Gewebefragments dessen Identifizierung als 'koptische' Wirkerei.<sup>547</sup> Es scheint sich bei diesem Fragment um das einzige erhaltene, wohl aus Ägypten stammende Textil in einem nordeuropäischen Grab zu handeln.<sup>548</sup>

Jørgensen befasste sich mit den Textilfunden der beiden fränkischen Gräber unter dem Kölner Dom, die in das frühe 6. Jahrhundert n. Chr. datiert werden können. Ein bis dahin unveröffentlichtes Fragment weckte ihr besonderes Interesse. Es stammt aus dem Jungengrab und diente wahrscheinlich als Innenfutter der Kettenglieder am Nackenschutz seines Helmes. Dank des Kontaktes mit dem Metall konnte sich das Gewebe zwar erhalten, ist aber fast vollständig durch Eisensalze ersetzt worden. Es hat heute die Maße 22 × 15 cm, nachdem es bereits in der Spätantike aus einem größeren Zusammenhang herausgeschnitten und sekundär verwendet worden ist. Sein Dekor besteht aus einer Reihe von 'Augenmotiven', die unmittelbar in das monochrome Grundgewebe eingewirkt sind. Das Fragment könnte ursprünglich von einer Tunika stammen, deren Clavi und Brustdekoration sich aus zahllosen kleinen augenförmigen Motiven zusammensetzen.<sup>549</sup> Vergleichbare 'koptische' Gewebe haben sich häufig erhalten, zu denen auch mehrere Fragmente im MAK Köln und DTM Krefeld zählen.<sup>550</sup> (Taf. IX, Abb. 4–6) Ebenso weisen Gewebe und Tuniken aus Halabiyeh mit dem *terminus ante quem* 610 n. Chr. diesen Dekor auf.<sup>551</sup>

Die Grablege des Jungen und der Dame befand sich an exponierter Stelle und war nur hoch stehenden Persönlichkeiten des fränkischen Adels zugewiesen.

<sup>546</sup> Geijer/Thomas 1964, 228; Thomas 1968, 345.

<sup>547</sup> Bender Jørgensen 1988, 126 ff.; vgl. auch: Doppelfeld 1959, 41 ff.; Doppelfeld 1960, 89 ff. 106. – Die Langobardin Wisigarde starb kurz nach ihrer Hochzeit mit dem Frankenkönig Theudebert im Jahre 533 n. Chr., der Knabe war ein langobardischer Prinz aus ihrem Gefolge.

<sup>548</sup> Kett- und Schussfäden sind S-gedreht, was laut Bender Jørgensen bei nordeuropäischen Textilien nicht üblich ist. Diese sind zumeist Z-gesponnen. (Kettfäden: 7 F./cm; Schussfäden: 46 F./cm) Zudem findet Wirkerei nur sehr selten Anwendung. Leider wurde weder das Material bestimmt und noch die Größe der Schmuckmotive angegeben.

<sup>549</sup> Lafontaine-Dosogne 1988, Abb. B.

<sup>550</sup> MAK Köln D 1059. D 1091. D 1111. D 1123. D 1136. D 1143 a; DTM Krefeld Inv. Nr. 00087 (Kat. Krefeld 2003, 79 Nr. 155).

<sup>551</sup> Pfister 1951, 7 f. Nr. 1 Taf. I; 11 f. Nr. 11 Taf. IV; 12 Nr. 12 Taf. VI; 18 Nr. 28 Taf. VI; 15 f. Nr. 16. 17 Taf. VII; Details: 16 f. Nr. 18. 21 Taf. IX; 15 ff. Nr. 21–23. 25. 26 Taf. X; 18 f. Nr. 29. 31 Taf. XI; 20 Nr. 34. 35 Taf. XII.

Während sie als Wisigarde, Gattin des Frankenkönigs Theudebert, zu identifizieren ist, kann die Identität des Jungen nicht bestimmt werden.<sup>552</sup> Die Vergesellschaftung seiner Bestattung mit ihrer, noch dazu an diesem Ort belegt auch seinen gesellschaftlich hohen Stand, der nicht zuletzt durch das importierte Gewebe, das dadurch als kostbar zu werten ist und das zerteilt und wieder verwendet wurde, zum Ausdruck kommt.

Den Eindruck, dass es möglicherweise weitere solche für die hiesigen Gefilde kostbaren Gewebe in Gräbern gegeben hat, vermittelt der Brief Abt Rudolfs von St. Pantaleon. Am 15.9.1122 schreibt er an die Mönche von St. Trond und schildert eine Reliquiengrabung Norberts von Xanten in St. Gereon, Köln, der er im Jahre 1121 beigewohnt hatte.<sup>553</sup> Man stieß dabei auf einen Toten, der Stoffstiefel mit einem Dekor 'wie Pfauenaugen' trug.

### 3.2.1.10. Die Funde im Vergleich

Die hier vorgestellten Textilien aus datierbaren Fundkontexten des gesamten römischen Kulturkreises geben lediglich punktuelle, zeitlich manifestierbare Gewandtypen und -dekore wieder, die sich in Dekor und Herstellungstechnik mit den 'koptischen' Geweben Ägyptens vergleichen lassen. Sie belegen, dass technische Entwicklungen wie die figürliche Wirkerei bereits im 1. Jahrhundert n. Chr. von Spanien bis in den heutigen Irak zum Schmuck von Gewändern angewendet worden sind, wobei es sich hierbei sicher zunächst um Luxusprodukte gehandelt hat. Die originalen Gewebefunde belegen weiterhin, dass im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. Tuniken im heutigen Israel zunächst mit schmalen, monochromen Clavi versehen waren und – wie Plinius schreibt – aus zwei zusammengesetzten Stoffbahnen bestanden.<sup>554</sup> Syrische Funde zeigen die Verwendung ornamentaler Purpurwirkereien und polychromer Rosettenmotive, die unmittelbare Parallelen zu den ägyptischen Motiven aufweisen und wohl ins 2.–3. Jahrhundert n. Chr. einzuordnen sind. Ein weiteres Luxusprodukt, das gewirkte Goldgewebe aus Viminacium, dessen Verzierung in Stil und Zeichnung wiederum mit ägyptischen Dekoren vergleichbar ist. Die Datierung dieser Gewebe ist in der

<sup>552</sup> Nach Stein lässt sich die Datierung des Grabes auf die Jahre 535–540 eingrenzen. Siehe: Stein 1996, 99 ff. bes. 101 ff.

<sup>553</sup> Versteegen 2003, 36: »... rotundis floribus ad modum oculorum candae pavonis circum quaquae distinctas...«; siehe auch: Versteegen 2006, 25. 28.

<sup>554</sup> Bei den Funden aus Israel ist zu bedenken, dass ihre schlichte Verzierung möglicherweise auch auf das jüdische Bilderverbot zurückzuführen ist. Bereits in spätantiker Zeit scheint es nicht mehr streng gehandhabt worden zu sein, wie die Wandmalereien der Synagoge von Dura Europos und die späteren Mosaikdarstellungen mit dem musizierenden David in der Synagoge von Gaza vor Augen führen. (Vgl.: Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens I (1927) 1041 f. Bildnisverbot (Hirschler).) Das bestätigen auch die Bronzefiguren und pompejanische Wandmalereien. (Bronzeskulptur: Granger-Taylor 1982, 3 ff.; pompejanische Wandmalerei: Beyen 1938; Tronzo 1986, Abb. 93.)

ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. anzusetzen.

Im heutigen Israel haben sich zwei Wirkereifragmente gefunden, die der durch Antoine De Moor mit einer auf ihren <sup>14</sup>C-Gehalt untersuchten Gruppe der bichromen Wollwirkereien angehören. Funde und naturwissenschaftliche Analyse bestätigen ihre Datierung ins 4.–6. Jahrhundert n. Chr. In dieser Zeit treten in der heutigen Schweiz und im Rheinland Wirkereien auf, zum Teil in Kombination mit Seidengeweben, die auf eine Verbreitung der Technik, ihrer klassischen Dekorformen und möglicherweise auch auf den weit reichenden Handel mit Geweben des Mittelmeerraumes verweisen. Mittels der weit verzweigten Handelsverbindungen und intensiven kulturellen Kontakte innerhalb des Römischen Reiches sind die Kenntnisse von Webtechniken und Gewandkonstruktionen, ihre Motive sowie modische Veränderungen gewandert und haben sich im gesamten Kulturbereich verbreitet. Die vereinzelt originalen Funde geben darüber Aufschluss und führen einzelne mit den 'koptischen' Textilien vergleichbare Ornamente vor. Stilistische Vergleiche sind möglich, doch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Gewandtypen und ihr Schmuck lange Laufzeiten haben, von denen die Funde nur Momentaufnahmen bieten können. Ergänzend müssen auch Bildquellen hinzugezogen werden, die ein wesentlich differenzierteres Erscheinungsbild und weitere Informationen liefern.<sup>555</sup>

Hinsichtlich der ägyptischen Gewebefunde ist zu betonen, dass sie Überreste von Gewändern repräsentieren, die eine breite Masse der Bevölkerung bekleidet haben und sowohl aus den Bestattungen ärmerer als auch wohlhabender Verstorbener stammen. Die Unterschiede lassen sich nicht nur an der Feinheit der Zeichnung und Garne ablesen, sondern auch an der Häufigkeit und dem Ausmaß von Reparaturen und Abnutzungsspuren der Gewebe. Als das Beste, möglicherweise die Festtagskleidung gelangten sie in den Grabkontext. Somit stellen wirkereiverzierte Gewänder im Süden bzw. Osten des Reiches ein Massenphänomen und einen 'bürgerlichen' Durchschnitt dar. Darin unterscheiden sie sich von den nördlich der Alpen gelegenen Funden. Hier scheinen gewirkte Dekore eher in den Bestattungen der wohlhabenden Oberschicht wie in Plan-Conthey und Trier vorzukommen, was nicht unbedingt bedeuten muss, dass sie allein von den Wohlhabenden getragen worden sind. Es ist viel mehr auf die Erhaltungsbedingungen zurückzuführen, die bei einer reinen Bodenlagerung meist zur Zersetzung organischer Materialien führen. Anders verhält es sich in Sarkophagbestattungen, die lediglich von wohlhabenden Mitbürgern und meist in exponierter Lage angewendet worden sind. Die Sarkophage bieten Schutz vor der vollständigen Zerstörung und vermitteln somit den Eindruck, dass sich nur die Oberschicht mit gewirkten Textilien bekleidet hat. An den Gewändern der Bestatteten ist jedoch bemerkenswert, dass die Wollwirkereien auf die tatsächlichen Luxusgewänder, Seidentuniken, appliziert gewesen sind, wodurch sie eine Steigerung im Wert erfahren haben.

Die Diskrepanz zwischen den zahllosen ägyptischen Schmuckelementen, die offenbar von Jedermann getragen

<sup>555</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.2.

wurden, und den wenigen Einzelfunden anderer Regionen, muss über die Erhaltungsbedingungen hinaus auch mit den regionalen Bestattungssitten in Verbindung gebracht werden. Dabei besteht der wesentliche Unterschied in der Beisetzung von Leichenbrand bzw. dem vollständigen Körper. In Ägypten wurden Verstorbene zu keiner Zeit verbrannt, sondern stets als Körperbestattungen und mit zahlreichen Beigaben beigesetzt, während außerhalb Ägyptens – mit Ausnahme von Palmyra – die Brandbestattung vorherrschte. Erst im Zuge der Christianisierung wurde sie durch die Körperbestattung abgelöst, wodurch organische Beigaben, zunehmend erst ab dem 3. Jahrhundert n. Chr. zu erwarten sind.<sup>556</sup>

### 3.2.2. Bildquellen und 'koptische' Gewebe – zum Realitätsbezug der Bilder

Im Folgenden werden diverse Bildgattungen herangezogen, deren Dekore Gewandtypen wiedergeben und deren Bilder und Kompositionen mit denen der 'koptischen' Textilbilder vergleichbar sind. Ziel der Untersuchung ist, durch Vergleiche das Aufkommen bestimmter Motive und ihre Gestaltungsprinzipien zu erfassen und durch die Datierbarkeit der Bilder Rückschlüsse auf zeitliche Dimensionen der ägyptischen Bildgewebe zu ziehen. Eingehende Betrachtungen lassen von der Prämisse ausgehen, dass ein großer Teil der detailliert gestalteten bildlichen Darstellungen in der Wandmalerei und Mosaikunst, aber auch in anderen Gattungen, nicht nur die Felder an sich sondern auch ihre Binnenzeichnung angeben und sich dabei auf reale Kleidungsstücke und Schmuckformen beziehen. Nicht zuletzt dienen auch die Textilien der Präsentation von Wohlstand und erfahren eine detailreiche Wiedergabe im Bild. Ob es sich jedoch um tatsächlich von der abgebildeten Person getragene Stücke handelt, die unmittelbar wiedergegeben sind, oder ob es sich um zeitgenössisch übliche, luxuriöse und erstrebte Gewänder handelt, ist nicht zu klären. Deutlich wird jedoch, dass sie der Selbstdarstellung eines Villen- oder Grabbesitzers dienten und dessen hohen gesellschaftlichen Status illustrieren sollten.

Der hier vertretene Ansatz, der im Folgenden an einzelnen Beispielen belegt werden kann, wird von John Peter Wild für seine Untersuchungen mit der Begründung abgelehnt, dass in Wandmalereien und Mosaiken keine realen Personen in ihrer ebenso realen Kleidung wiedergegeben sind.<sup>557</sup> Vielmehr seien vor allem die Kleider aus Musterbüchern kopiert worden, die zwar seiner Zeit üblich waren, aber möglicherweise an entfernten Orten des Römischen Reiches. Dem ist jedoch der Bilderzyklus der Grabkammer von Silistra entgegen zu halten, in dem durchaus reale Personen abgebildet sind, die in tatsächlich belegbarer Kleidung wiedergegeben sind.<sup>558</sup>

<sup>556</sup> Grimm 1997, 233 ff. bes. 239 ff.

<sup>557</sup> Wild 1968, 166 ff. bes. 167.

<sup>558</sup> Dimitrov/Čičićova 1986; siehe Kap. 3.2.2.2.; vgl. auch

Zu prüfen bleibt allerdings, ob die Figuren mit porträthaftern Zügen versehen oder idealisiert wiedergegeben sind.

Im Gegensatz zu den farbig ausgestalteten und detailreichen Wandmalereien und Mosaikbildern hält Wild Darstellungen auf Grabmalen für authentischere Bildzeugnisse mit direktem Bezug zu einem Verstorbenen, der sich unmittelbar auf seinem Stein hat abbilden lassen. Meines Erachtens ist bei diesen Objekten jedoch zu bedenken, dass diese Grabsteine oft nur grob ausgeführt sind und wenige kleinteilige Hinweise auf die Stoffdekore liefern zumal sie nur selten Farbspuren aufweisen. Grund dafür mag die flache Qualität der Stoffe sein, im Gegensatz zu im Relief darstellbaren Metallapplikationen zum Beispiel auf Gürteln oder von Schmuckteilen. Weiterhin hat sich der Verstorbene auch in diesem Bild in idealisierter Form wiedergeben lassen. Dabei können auch hier Motive und Bekleidungsbestandteile dargestellt worden sein, die nicht unmittelbar vom Verstorbenen besessen oder getragen worden sind.

Im Folgenden werden exemplarisch solche Vergleiche angestellt. Die Bilder bieten dabei zwei Betrachtungsebenen: Die eine präsentiert allgemein übliche Bild- und Farbkompositionen im textilen Medium und auf Kleidung im Speziellen, die andere führt konkrete Darstellungen und Rezeptionen von Kleidungsstücken und einzelnen Stoffdekoren vor. Dabei werden die Abbildungen den realen 'koptischen' Textilfunden gegenübergestellt und es zeigt sich, dass sich zahlreiche Bilder auf Gewebe beziehen, die im originalen Textilspektrum Ägyptens nachweisbar sind. Die ausgewählten Bilder stammen nicht allein aus Ägypten, so wie die Malereien im Kaiserpalast aus Luxortempels oder auf ägyptischen Leinentüchern, sondern finden sich auch in anderen Regionen des Römischen Kulturkreises, wie in den Grabmalereien der Aelia Arisuth in Gargaresh, Tunesien, in den Katakomben Roms und den Mosaiken von Piazza Armerina.<sup>559</sup> Aber auch Reliefdarstellungen in den Gräbern Palmyras, deren farbliche Fassung nicht mehr zu erschließen ist, zeigen einen beachtlichen Realismus hinsichtlich der Textur und der Musterung von Geweben und weisen hinsichtlich ihrer Schmuckmotive enge Parallelen zu den ägyptischen Dekoren auf.<sup>560</sup> Hierzu sei erneut auf die grundlegende These verwiesen, dass die Erzeugnisse Ägyptens römische Einflüsse aufweisen, die sich in der Verwendung des gleichen Bildvokabulars äußern. Die Verwendung dieser Mittel drückt das Selbstverständnis der zum Teil weit entfernt von Rom lebenden Bevölkerung aus, die sich einerseits als lokale Elite begriff und andererseits als Teil des römischen Kulturkreises.<sup>561</sup>

---

originale Schmuckfunde und Wandmalereien in Pompeji, siehe: Schenke 2003.

<sup>559</sup> Luxortempel: Deckers 1979, 600 ff.; Mumienmasken, Porträts, Leinentücher: Parlasca 1999, 39 Abb. 31; Kat. Vatikan 1982, 31 ff.; Wandmalerei Gargaresh: Aurigemma 1962, 95 ff.; Qibti 1993; Katakomben Rom: Brenk 1977, Nr. 53 a; Nr. 54.; Kraus 1990, 212 Nr. 148; Tronzo 1986, Abb. 93; Piazza Armerina: Carandini/Ricci/de Vos 1982; Rinaldi 1964–1965, 200 ff. bes. 232 f.

<sup>560</sup> Pfister 1940, Taf. I e; Schmidt-Colinet 1995, Abb. 49.

<sup>561</sup> Ausgangspunkt ist für sie eine Villa in Thysdrus, Nordafrika aus dem späten 2. bis frühen 3. Jh. n. Chr. Aus der Kombination

Gerade diese rezipierenden Darstellungen bieten zudem Vorlagen für die Rekonstruktion von Bekleidungskonventionen und sie lassen neu aufkommende Schmuckfelder und Kleidermoden fassen sowie das Auftreten innovativer Elemente, Schmuckformen und Verteilungssysteme belegen. Das breit gefächerte Spektrum an Bildtypen verschiedener Herkunftsregionen bietet weiterhin zahlreiche datierende Hinweise, die zum Teil nicht nur aus dem Objekt an sich, sondern auch durch ihre Be- und Befunde gegeben sind. Ihre Datierbarkeit belegt punktuell, dass Gewandtypen und Dekore zu einer bestimmten Zeit in einer Region bekannt waren. Treten die gleichen Kleidungsstücke in anderen Darstellungen und Regionen auf, ergeben sich datierende Zeiträume. Allerdings ist nicht außer Acht zu lassen, dass es sich um lokale Entwicklungen und Moden handeln kann, die sich erst langsam an anderen Orten des Reiches durchsetzen und bereits eine Weile in Gebrauch sind, bevor sie Eingang in die bildlichen Darstellungen fanden.

Für die Untersuchungen eignen sich besonders die bichromen Wirkereien, von denen einige exemplarische Motivgruppen für nähere Vergleiche ausgewählt worden sind.<sup>562</sup>

### 3.2.2.1. Orbiculi und Tabulae – zum Aufkommen neuartiger Bekleidungsdekore

Bislang konnte festgestellt werden, dass im 1. Jahrhundert n. Chr., zumindest bis zum Jahr 79 n. Chr., Orbiculi und Tabulae auf römischen Tuniken nicht üblich waren. Dank der israelischen Funde aus dem 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. und eines bemalten Leichentuches in New York wird das auch für Ägypten bestätigt.<sup>563</sup> Letzteres wird zwischen 65 und 80 n. Chr. datiert und stellt eine Frau in gelber Tunika mit sehr schmalen, zum Saum laufenden und unverzierten Clavi dar.<sup>564</sup>

Auch im 2. Jahrhundert n. Chr. hat sich dieses Bild nicht geändert, was an den ägyptischen Mumienporträts und besonders an den Leichentüchern nachzuvollziehen ist, denn die Bildnisse präsentieren die Verstorbenen in

Tuniken, die lediglich mit Clavi verziert sind. Diese können geringfügig in der Breite variieren, sind aber abgesehen von schmalen Goldeinfassungen bei Frauengewändern, monochrom und ohne Binnenzeichnung wiedergegeben. Auch die Leichentücher des 2. Jahrhunderts n. Chr. bestätigen diese Beobachtung.<sup>565</sup>

Es ist daher von großem Interesse festzustellen, wann die zusätzlichen Schmuckfelder, Tabulae und Orbiculi auftreten, die in der Spätantike und bis in die frühe islamische Zeit nahezu alle Gewänder zieren.<sup>566</sup> Bislang sind drei Datierungsansätze zu ihrem Aufkommen formuliert worden: Maurice S. Dimand vertritt die These, dass sie im späten 2. bis frühen 3. n. Chr. eingesetzt haben.<sup>567</sup> John Peter Wild ist der Meinung, dass die Schmuckfelder im Laufe des 3. Jahrhunderts n. Chr. auftreten.<sup>568</sup> Er geht davon aus, dass sie ursprünglich Teil der persischen Mode waren und dann vom römischen Hof übernommen wurden. Matthias Pausch setzt das Auftreten dagegen um 300 n. Chr. an und geht davon aus, dass zwar Orbiculi bereits in der frühen Kaiserzeit von einem kleinen Bevölkerungsteil Roms getragen wurden, ihre weite Verbreitung aber erst in der Zeit der Tetrarchen vonstattengegangen ist.<sup>569</sup>

Meines Erachtens ist dem Ansatz von Dimand zuzustimmen. Hinweise für seine frühere Datierung finden sich besonders in Mosaikdarstellungen, die belegen, dass Orbiculi bereits vermehrt mit der Wende zum 3. Jahrhundert n. Chr. wiedergegeben werden. Das wohlmöglich früheste Beispiel stellt ein um 200–210 n. Chr. datiertes Bodenmosaik in Cherchel, Tunesien, dar.<sup>570</sup> (Taf. XIII, Abb. 1) In vier Registern werden Feldarbeiter in kurzen weißen Tuniken mit langen Ärmeln vorgeführt, die mit Manicae, schmalen Clavi und kleinen Orbiculi auf den Schultern und am Saumbereich ausgestattet sind.

Etwas später, im 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr., zeigt ein Mosaik in Henchir Toungar, Tunesien, zwei Jäger vor einer halbkreisförmigen Architektur. Der linke trägt eine sehr kurze, helle Tunika mit dunklen Clavi, die je aus zwei parallelen Streifen bestehen. Kleine Orbiculi zieren die Schultern und den Saumbereich.<sup>571</sup> (Taf. XIII, Abb. 2)

In Ägypten treten Orbiculi zunächst im 3. Jahrhundert n. Chr. auf bemalten Leichentüchern auf. Als solches Beispiel sei erneut auf das Tuch aus Antinoopolis hingewiesen, das einen Jungen wiedergibt, der mit einer

---

von Bautyp, Mosaiken und dargestellten Themen kann Huskinson schließen, dass der Hausherr zur wohlhabenden einheimischen Oberschicht zählte, der sich römisch gab. Das Hauptmosaik an sich wertet Huskinson als deutliches Zeichen für ein römisches Selbstverständnis des/der Bewohner. Hinzu kommt die personifizierte Darstellung der Stadt Rom im Zentrum, um die sich Personifikationen der Provinzen gruppieren. Die Kennzeichen stellen eine Codierung dar, die von anderen Personen gleichen Selbstverständnisses verstanden werden. Dazu zählen einzelne Bilder wie das Mosaik mit den Personifikationen in Thysdrus, aber auch Bildthemen, Einzelmotive, ihre Komposition, die Rahmung der Flächen und die Auswahl der Farben. Siehe: Huskinson 2000, 3 ff.

<sup>562</sup> Bislang sind nur Vergleiche an einzelnen Bildern vorgenommen worden, die aber nicht das Ziel hatten, ein zeitliches Raster zu gewinnen, vgl. Kat. Vatikan 1982, 22 ff.

<sup>563</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.1.2.; Kat. Frankfurt 1999, 336 Nr. 135.

<sup>564</sup> Darüber trägt sie einen ebenfalls gelben Mantel, der mit schmalen Gammadien versehen ist. Das Motiv des Gammadion kann somit bereits im 1. Jh. n. Chr. nachgewiesen werden.

---

<sup>565</sup> Borg 1996, 161 ff.; seltene Ausnahmen zeigen Swastika als Schulterdekor: Kat. Frankfurt 1999, 43 Abb. 39 (Tondo der zwei Brüder); 25 Nr. 2 (junger Mann, 2. Jh. n. Chr.); 227 Nr. 136 (junger Mann, 2. Viertel bis Mitte 2. Jh. n. Chr.); 246 f. Nr. 153 (Frau mit Kind 120–130 n. Chr.); 260 f. Nr. 165 (junger Mann, 170–180 n. Chr.).

<sup>566</sup> Im Gegensatz zu Rinaldi ist meines Erachtens davon auszugehen, dass sich die Dekorationen zwar verändert haben, es sich aber dennoch um den gleichen Grundtyp von Kleidung handelt, der noch immer mit 'Tunika' zu bezeichnen ist. Vgl.: Beyen 1938; Rinaldi 1964–1965, 200 ff. bes. 232 f.

<sup>567</sup> Dimand 1924, 18 ff.

<sup>568</sup> Leider liefert er keine Diskussion zu diesem Ansatz, sodass nicht nachzuvollziehen ist, worauf er basiert. Siehe: Wild 1970, bes. 269.

<sup>569</sup> Pausch 2003, 122 f., 124 f.

<sup>570</sup> Dunbabin 1978, 114 Abb. 102–104 Taf. XL (200 und 210 n. Chr.); Farbabb.: Kraus 1990, 269 Abb. 346 Taf. XXI a.

<sup>571</sup> Kat. Köln 1964, 28 Nr. 6 Abb. 14 (Detail). 16.

weißen Tunika bekleidet ist.<sup>572</sup> (Taf. X, Abb. 2) Die langen Ärmel werden von breiten, doppelten Schmuckstreifen gesäumt. Ebenso breite Clavi gehen in den Kragensaum über und auf den Schultern sind große Orbiculi angegeben. Das Bildnis wird in die Zeit Gordians III. datiert, ins 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr.<sup>573</sup> Im späten 3. Jahrhundert n. Chr. dann, in der Zeit Diokletians, zwischen 284 und 305 n. Chr., wurde im Ammontempels von Luxor, Ägypten, ein Kaiserkultraum eingerichtet, an dessen Wänden sich Malereien erhalten haben, die zahlreiche Soldaten zeigen. Sie tragen weiße Tuniken mit breiten, kurzen Clavi, Sigilla am Band und großen Orbiculi auf den Schultern und im Saumbereich.<sup>574</sup> (Taf. XI, Abb. 2 a. b) Weitere Darstellungen in Mosaiken und Wandmalereien des 4. Jahrhunderts n. Chr. finden sich in der Villa von Piazza Armerina, die Dekore im Stil der 'Purpurwirkereien' besonders häufig auf der Kleidung der Jäger erkennen lassen.<sup>575</sup> Auch in Aquileia, Gargaresh, Durostorum bei Silistra und den römischen Katakomben sind die Zierfelder wiedergegeben.<sup>576</sup>

Die beschriebenen bildlichen Wiedergaben von Bekleidung mit gewirkten Dekorfeldern scheinen zunächst

<sup>572</sup> Inv. Nr. AF 6486, Paris, Louvre.

<sup>573</sup> Schädler 1999, 299 ff. Nr. 199.

<sup>574</sup> Deckers 1979, 600 ff.; siehe dazu Kapitel 3.2.2.3.

<sup>575</sup> Carandini/Ricci/de Vos 1982.

Die Mosaiken sind zwischen 300 und 310 n. Chr. entstanden. Siehe dazu: Kähler 1973, bes. 19 ff.; 25; 32.

<sup>576</sup> Aquileia: Jonas und zwei Fischer in einem Boot: Jonas trägt eine weiße Tunika mit doppelten Ärmelstreifen, breiten Clavi mit Sigillum am Band, dazwischen Querfries am Kragen und Orbiculi auf den Schultern; achteckige Bildfelder im Bodenbelag der Aula: erntender Jüngling in kurzer Tunika mit schmalen Doppelclavi bis zum Saum, doppelten Ärmelstreifen und Orbiculi auf Schulter und Saum; Stifterporträts in rechteckigen Bildfeldern: zwei Knaben in weißer Tunika mit Orbiculi auf der Schulter und gelbem Schrägmantel, der die rechte Schulter frei lässt; der gute Hirte: 2. Hälfte 4. Jh. n. Chr., sehr kurze weiße Tunika mit Gammadionborte am Saum, breiten Ärmelstreifen und Orbiculi am Saum (Purpurwirkerei), und langes rotes Manteltuch. Siehe: Kraus 1990, 270 f. XXIII; Grab der Aelia Arisuth in Gargaresh, Lybien, 4. Jh. n. Chr.: Darstellung eines Jünglings mit Girlande und Fackel in weißer, dreiviertellanger Tunika mit langen Ärmeln, besonders breiten Manicae, sehr großen Orbiculi auf Schulter und Kniehöhe gekleidet. Hals und Saum schmücken blockhafte Gammadien. Der Dekor zeigt Purpurwirkereien mit weißer Zeichnung, zweistrangigem Medaillonfries in den Balken und Orbiculi. Dazu trägt er ein weißes Manteltuch mit flankierendem Zierfries aus Blattwerk. Siehe: Aurigemma 1962, 95 ff. Taf. 84–89; QIBTI 1993; Grab bei Silistra (Durostorum), Bulgarien, 4. Jh. n. Chr.: Die Grabinhaberin trägt eine Tunika mit breiten Rankenclavi, eingeschriebenen Medaillons und Rahmung aus 'Laufendem Hund', ihr Mann eine dreiviertellange, weiße Tunika mit Ärmelstreifen. Clavi sind nicht zu erkennen, große Orbiculi befinden sich auf Schulter und Saum. Siehe: Dimitrov/Čičicova 1986, Abb. 14–16. 28. 36; Schneider 1983, 38 ff.; Katakombe SS. Marcellino e Pietro, Totenmahlszene, 1. Hälfte 4. Jh. n. Chr.: Darstellung von Männern in kurzen weißen Tuniken mit Clavi, Ärmelstreifen und Orbiculi auf den Schultern. (Brenk 1977, Nr. 53 a); Katakombe Via Anapo 2. Viertel 4. Jh. n. Chr.: Erweckung des Lazarus, guter Hirte Samson schlägt die Philister, Katakombe Via Dino Campagni (Via Latina), Philister in kurzen, gegürteten Tuniken mit doppelten Ärmelstreifen, Clavi, Orbiculi auf Schultern und Knien (Brenk 1977, Nr. 54).

in Nordafrika, das heißt im Osten, aufzutreten. Die früheste Abbildung stellt möglicherweise das Bodenmosaik von Cherchel dar, somit sind die Schmuckfelder offenbar ein Zierphänomen, das bereits im späten frühen 3. Jahrhundert n. Chr. wiedergegeben wird und es ist davon auszugehen, dass sie bereits eine Weile zuvor in Mode gekommen sind, bevor sie ihren Niederschlag in bildlichen Darstellungen finden bzw. seine Verbreitung auch auf ziviler Kleidung findet.<sup>577</sup>

Unklar bleibt, was die Anregung zu diesen Ornamentfeldern gab und ob sie eventuell gesellschaftliche Stände oder berufliche Gruppierungen kennzeichnen. Es ist sicher anzunehmen, dass bestimmte Muster und Farben als solche Kennzeichen dienten, so wie es für die Verwendung von echtem Purpur belegt ist und für Goldfäden angenommen werden kann. Für den heutigen Betrachter ist eine mögliche 'Codierung' jedoch nicht mehr fassbar, denn die bildlichen Darstellungen zeigen Personen beiden Geschlechts, jeglichen Alters und bei jeder Art von Tätigkeit, darunter Landleute, Jäger, Gladiatoren, verschiedene militärische Ränge, aber auch Frauen und Kinder.<sup>578</sup> (Taf. X, Abb. 1–3; Taf. XI, Abb. 2; Taf. XIII, Abb. 3) Anzunehmen ist, dass sich – in Analogie zu den Frisuren des Kaiserhauses – Einflüsse von Moden der Oberschicht, insbesondere des Herrscherhauses bemerkbar gemacht haben, die im gesamten römischen Kulturkreis nachgeahmt wurden.<sup>579</sup>

### 3.2.2.2. Gewänder mit bichromer Zeichnung

Bei der Untersuchung einzelner Dekorgruppen im Hinblick auf datierende Aspekte haben sich dank der Vergleiche mit Bildern vornehmlich in der Malerei auch vereinzelte Gewandtypen herauskristallisiert. Dabei haben sich bisweilen bildliche Darstellungen gefunden, die Gewebe wiedergeben, die Unmittelbar mit den ägyptischen Stoffen in Verbindung gebracht werden können. Die Parallelen sind zum Teil so eng, dass sich aus den Bildern die Trageweise und das Geschlecht des Besitzers ablesen lassen, somit aufgrund der Häufigkeit ihrer Wiedergabe in bestimmten Konstellationen, Gewandtypen einem Geschlecht zugewiesen werden können. Im Umkehrschluss zeigt sich außerdem, dass die Abbildungen sich auf Stoffe und vor allem Ornamente beziehen, die tatsächlich existiert haben und im gesamten römischen Kulturkreis Verbreitung gefunden haben. Zwei solcher Gewänder gilt es hier vorzustellen.

<sup>577</sup> Anders als Orbiculi sind Tabulae nicht bildlich wiedergegeben, doch weisen die 'koptischen' Wirkereien daraufhin, dass sie in gleicher Weise dekoriert sind wie Orbiculi, weshalb sie lediglich eine Variante verkörpern.

<sup>578</sup> Die These von Wild (Wild 1987, 59 ff. bes. 70), dass Orbiculi lediglich bei Männerkleidung auftreten ist durch die Beispiele mit Frauen- und Kinderdarstellungen widerlegt. Vgl. Frauen: Balty 1977, 94 ff. Nr. 42–44; Kat. Vatikan 1982, 31 ff.; Kinder: Deckers 2001, 3 ff. Abb. 2 (Christus predigt vor sitzenden Kindern. Auf dem Gesäß des dritten Kindes sind zwei Orbiculi zu erkennen (um 300 n. Chr.))

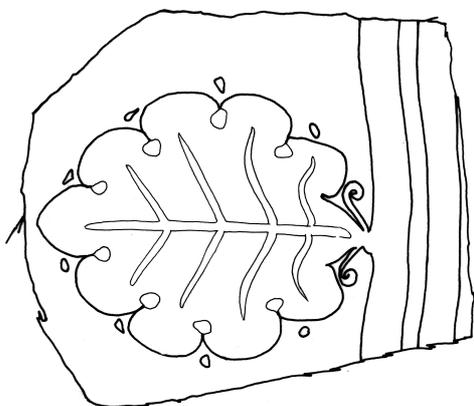
<sup>579</sup> Siehe dazu Kapitel 2.2.1.

### 3.2.2.2.1. Tuniken mit Weinblattdekor

Unter den 'koptischen' Gewebefragmenten finden sich zahlreiche Objekte mit großflächigen Weinblättern. Sie sind stets mit dunkelviolettem Wollgarn in ein leinenes, weißes Grundgewebe in Leinwandbindung eingewirkt und weisen zwei Varianten auf. Während die eine ein Blatt zeigt, das rechtwinklig an einem Zierstreifen ansetzt, besteht die andere aus einem in sich geschlossenen Blatt mit ausgeformtem Stiel.<sup>580</sup> (Abb. 14; Taf. XIV, Abb. 1–6)

Beide Formen finden sich an der vollständig erhaltenen Tunika im Suermondt-Ludwig Museum in Aachen Inv. Nr. SB 0475/T 475 wieder. (Taf. XIV, Abb. 5 a. b) Diese ist in einem Stück von Saum zu Saum gewebt worden und misst in aufgeschlagenem Zustand 2,40 m, das heißt von der Schulter zum Saum jeweils 1,20 m und 0,87 m in der Breite. Sie war offenbar nicht mit einem Brustsaum versehen und ihre Ärmel – so sie denn welche besessen hat – fehlen heute. Die Grundfarbe war ursprünglich weiß und der gewirkte Dekor besteht aus dunkelvioletten wollenen und zum Saum laufenden Clavi sowie Blattelementen.

Die insgesamt 3,7 cm breiten Clavi bestehen aus je drei parallelen Streifen, von denen die äußeren etwas breiter sind, als der mittlere. Beiderseits des Halsausschnittes setzen in Verlängerung der schlitzförmigen Halsöffnung die Stiele zweier großer, stilisierter Weinblätter vom ersten Typ an.<sup>581</sup> In getragenen Zustand liegen sie auf den Schultern und weisen seitwärts. Weiterhin sind sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite der Tunika je zwei etwas kleinere Blätter des zweiten Typs eingewirkt, die mit ihren Stielen zum Gewandsaum und mit der Blattspitze aufwärts weisen.<sup>582</sup>



**Abb. 14** Schultermotiv an einem doppelstreifigen Clavus ansetzend (REM Mannheim Inv. Nr. IV Af 9565)

<sup>580</sup> Blatt an Clavus: REM Mannheim, Inv. Nr. IV Af 9565, unpubliziert (Abb. 14); einzelne Blätter mit Stiel: SLM Aachen Inv. Nr. T 332; MAK Köln Inv. Nr. D 1081; DTM Krefeld Inv. Nr. 12462 (Kat. Krefeld 2003, 43 Nr. 59); Egger 1967, 16 Nr. 6 Taf. 6; Forrer 1891, Nr. 5. 11 Taf. VI; Kat. Cluny 1992, 280 f. Nr. 116; Kat. Fribourg 1991, 76 Nr. 4; Trilling 1982, 69 Nr. 62. Möglicherweise gehören der Gruppe auch stilisierte Blattformen und solche mit eingeschriebenen Baummotiven an: MAK Köln Inv. Nr. D 1034; Kybalová 1967, 124 ff. Nr. 75. 78. 79; Kat. Cluny 1992, 244 f. Nr. 95; Trilling 1982, 73 Nr. 68.

<sup>581</sup> 15 × 14 cm.

<sup>582</sup> 6,1 × 9,1 cm.

Entsprechend der im Ganzen erhaltenen Tunika in Aachen können einzelne Fragmente mit großflächigen Weinblättern zu solchen Gewändern rekonstruiert werden. Dabei schmücken die vollständigen Blätter mit Stiel Gewand auf Kniehöhe als Variante zu Orbiculi und Tabulae. Die auf Streifen aufsitzenden Blätter schmücken Schultern, wobei die Streifenreste Fragmente von Clavi sind. Somit variiert die vorliegende Weinblatttunika das Dekorationsschema der Orbiculus-Verzierungen und repräsentiert einen eigenen Gewandtyp, der auch über Ägypten hinaus verbreitet war.

Als besonders glücklicher Umstand erweist sich die Erhaltung einer Wandmalerei des Hauses unter SS. Giovanni e Paolo in Rom.<sup>583</sup> (Taf. XIII, Abb. 5 a. b) Sie zeigt einen frontal zum Betrachter gerichteten jungen Mann im Orantengestus, der zwischen zwei gerafften Vorhängen steht und zu dessen Füßen sich zwei Personen niedergeworfen haben. Von Bedeutung ist seine Kleidung, die aus einer sehr weit geschnittenen, knöchellangen und weißen Tunika besteht. Auch dieses Gewand ist entsprechend der Aachener Tunika mit einem dunkelvioletten Weinblattdekor versehen, der aus je einem auswärts weisenden Blatt auf den Schultern besteht und zwei aufwärts weisenden im unteren Gewandbereich auf Kniehöhe. Der Maler hat großen Wert darauf gelegt zu zeigen, dass der gleiche Dekor auch die Rückseite des Gewandes schmückt, indem er den rückwärtigen Gewandsaum vor schwingen lässt, auf dem ein weiteres Blatt sichtbar wird.

Abgesehen davon, dass die Malerei das gleiche Kleidungsstück präsentiert, liefert sie die zusätzlichen Informationen darüber, dass es sich wohl um ein Männergewand handelt, das ungegürtet und mit einem breiten Faltensturz an den Schultern getragen wird. Weiterhin wird die stoffliche Qualität am Gewandkörper und den Ärmeln unterschiedlich wiedergegeben, sodass diese Tunika als ärmelloses Übergewand zu bestimmen ist, unter dem ein zweites, langärmeliges Kleid getragen wird. Möglicherweise kann daraus geschlossen werden, dass auch die Aachener Tunika ursprünglich keine Ärmel besessen hat. Wen die Figur in der Malerei verkörpert, der besondere Ehren zu Teil werden, darstellt und welchen Inhaltes die gesamte Darstellung ist, ist nicht zu bestimmen. Rückschlüsse auf die Funktion und Symbolik der Weinblatttunika können daher nicht gezogen werden, allerdings scheint ein christlicher Kontext gegeben. Für die zeitliche Einordnung der Aachener Tunika ist besonders die Datierung der Wandmalerei von Interesse. Sie ist in der Mitte bzw. der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. entstanden und bietet somit einen einzelnen datierenden Anhaltspunkt für den offenbar weit verbreiteten Gewandtypus, dem so viele Fragmente zuzuordnen sind.

Zu der einen, exakt übereinstimmenden bildlichen Wiedergabe tritt noch eine zweite, etwas variierte Darstellung. Sie findet sich ebenfalls in Rom, allerdings in einem Bogenmosaik der Kirche Santa Maria Maggiore.<sup>584</sup> (Taf. XIII, Abb. 4) Wiedergegeben sind Szenen aus der Jugend Jesu. Die relevante Tunika wird von der ersten,

<sup>583</sup> Brenk 1977, Nr. 60; Grabar 1967, 219 f. Abb. 242 (Detail). 243; Priester 2002, 181 Abb. 114; 186.

<sup>584</sup> Grabar 1966, 151 Abb. 162.

linken Figur des Mittelregisters getragen, bei der es sich wiederum um einen Jüngling handelt. Abweichend von der Wandmalerei trägt er die Tunika knielang, zudem wird die Ausrichtung der Blattmotive variiert. Sie weisen mit ihren Blattspitzen zum Halsausschnitt, während die Blattelemente in Kniehöhe weiterhin aufwärts gerichtet angegeben sind. Das Mosaik wird etwas später als die Malerei zwischen 432 und 440 n. Chr. datiert.

Da beide Darstellungen Männer zeigen, kann darauf geschlossen werden, dass es sich bei der Weinblatttunika um ein rein von Männern getragenes Kleidungsstück gehandelt hat. Wegen der ungegürteten Trageweise könnte es ein *colobium*, ein Priestergewand, sein.<sup>585</sup> Eine religiöse Funktion wird durch den christlichen Kontext der Abbildungen nahe gelegt. Hinsichtlich der Datierung ergibt sich aus den beiden Darstellungen ein Beleg für das Vorkommen des Gewandtyps in der 2. Hälfte des 4. und der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts n. Chr.

### 3.2.2.2. Manteltücher mit Swastikadekor

Eine Reihe von großformatigen Gewebefragmenten weist einen groben und eher simplen Dekor auf, der aus einem besonders großen Hakenkreuz besteht.<sup>586</sup> Für alle Objekte ist die Verwendung von dunkelviolettem Woll- und weißem Leinengarn in Schlingen- und Noppenweberei charakteristisch. Der farbliche Kontrast wird von einem haptischen verstärkt, der durch variierende Schlingenlängen entsteht. Leinenschlingen sind bis zu 5 cm lang und erzielen eine fellartige Optik, Wollschlingen bilden dagegen kurze dickliche Noppen, treten zwar im Volumen hinter den Leinenschlingen zurück, aber durch die farbliche Fassung besonders hervor. Die Kreuzform wird meist dadurch gebildet, dass in eine quadratische bis rechteckige Grundform vier schmale weiße Leisten in das Feld hinein ragen, woraus sich ein kompaktes Hakenkreuz mit breiten Balken ergibt. Sind die weißen Leisten breiter gearbeitet, erhält das Kreuz eine grazilere Form.<sup>587</sup> Vereinzelt Ausführungen weisen zweifach abknickende Balken auf, aus denen bei weiteren Umbrüchen komplexe und quadratische Knoten entstehen.<sup>588</sup> (Taf. XV, Abb. 1 a–c) Meist sind die Kreuzbalken monochrom und unverziert gestaltet, selten tragen sie eine Binnenzeichnung, und ebenso selten sind sie von einer Rahmung umgeben.<sup>589</sup> Des

Weiteren können Swastika sowohl rechts- als auch linksläufig rotieren. Die beiden zusammengehörenden Fragmente in Kolumba, Köln, weisen aufgrund ihrer originalen Webkanten daraufhin, dass sie an den kurzen Seiten aufeinander gerichtet rotierten bzw. voneinander weg strebten.<sup>590</sup> Reste eines abschließenden Schmuckstreifens, der zwischen den Umkehrkanten verlief, deuten auf einen Abschlussstreifen zur Fransenkante hin. Dem entspricht auch das Fragment in Fribourg, das aus der Ecke eines solchen Tuches besteht und noch zwei rechtwinklig aufeinanderstoßende Webkanten, einen Abschlussstreifen und den Fransenabschluss einer kurzen Seite besitzt.<sup>591</sup>

Fragmente dieses Dekors stammen von rechteckigen, großformatigen Manteltüchern, die in jeder Ecke ein solches Hakenkreuz aufweisen. Darin entsprechen sie den bereits von Gayet geschilderten Tüchern mit je vier gleichen Schmuckfeldern, wie es auch das vollständig erhaltene Tuch im SLM Aachen zeigt.<sup>592</sup> (Abb. 6) In Analogie zu diesem Tuch sowie zu denen Gayets, können für die Swastika-Tücher Maße von 230 × 150 cm angenommen werden, die Verwendung von Geweben mit fellartigem Charakter für Manteltücher ist erstmals bei Plinius erwähnt und die Trageweise lässt sich an zahlreichen bildlichen Zeugnissen aus Ägypten und anderen Regionen erschließen.<sup>593</sup> Sie vermitteln den Eindruck, dass es sich bei diesen Mänteln um einen weit verbreiteten Gewandtypus handelt. Die gemalten Bildzeugnisse belegen, dass solche Mäntel bereits im 3. Jahrhundert n. Chr. wiedergegeben wurden und somit üblich waren. Im Fall eines datierbaren Originalfundes aus dem Grab des Aurelius Kolluthus in Antinoopolis ist ein solcher Mantel außerdem noch in der Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr. nachweisbar.<sup>594</sup>

Ägyptische Darstellungen konzentrieren sich auf männliche Mumienmasken zweier Typen, die aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. stammen. Die eine Gruppe ist plastisch aus Stuck modelliert und zeigt die Büste des Verstorbenen meist rundplastisch herausgehobenem Kopf auf einem überlängten Hals.<sup>595</sup> (Taf. XV, Abb. 3) Er trägt dabei über einer weißen Tunika mit schmalen Clavi ein ebenfalls weißes Manteltuch, das im Nacken aufliegt und über die Schultern nach vorne fällt. Dabei wird seitlich am Hals ein

1902, Taf. VII; Kat. Istanbul 1964, 188 ff. bes. 191 f. Nr. 6 Taf. XLV; Kat. Würzburg 1974, 13 f. Nr. 1 Taf. I; gerahmte Felder: DTM Krefeld Inv. Nr. 10251 (Kat. Krefeld 2003, 42 Nr. 57).

<sup>590</sup> Zueinander gerichtet: Kat. Köln 2005, 24 f. Nr. 3; auseinander strebend: Guimet 1903, Taf. II.

<sup>591</sup> Kat. Fribourg 1991, 77 f. Nr. 5.

<sup>592</sup> Gayet 1900, 174. 204. 207; SLM Aachen Inv. Nr. NN 72.

<sup>593</sup> Siehe dazu Kapitel 1.4.7., 2.2.1.

<sup>594</sup> Errera 1916, 34 Nr. 79; Gayet (nécropoles) 1902, 1 ff. bes. 33 f. Taf. VII: »*Deux suaires de toile bouclée sont ornés aux quatre angles des larges svastikas violets. Le panneau brodé constituait la dernière enveloppe.*«; Guimet 1903, 151: »*Dans son testament, Aurélius Colluthus recommande qu'on le mette dans un beau linceul. On lui en donna deux. L'un est brodé de croix et de roses aux vives couleurs, l'autre est une ample couverture au tissu frisé avec, à chaque angle, un grand svastica de couleur violette; dans le svastica on a inscrit la croix à crochets; l'emblème est double.*« Zur Datierung: de Ricci 1902, 47 ff.

<sup>595</sup> Grimm 1974, 27. 86 Nr. 3. 4 Taf. 52; 28. 87. 109 Nr. 3 Taf. 54. 15. 95 f. Nr. 1 Taf. 112; 15. 36. 95 f. 123. 143 Nr. 3 Taf. 112; vgl. auch: Kat. Paris 2004, 156 f. Nr. D 16.

<sup>585</sup> Pausch 2003, 189 f.

<sup>586</sup> Swastika treten bei 'koptischen' Textilien vor allem in der vorliegenden Form auf. Nur selten werden sie als Ornament in anderem Kontext verwendet. Siehe: DTM Krefeld Inv. Nr. 10251 (Kat. Krefeld 2003, 42 Nr. 57); Tabulae: DTM Krefeld Inv. Nr. 12548. 12580.

<sup>587</sup> Errera 1916, 19 Nr. 47; Forrer 1891, Nr. 3 Taf. XI; Guimet 1903 Taf. II.

<sup>588</sup> Abknickende Balken: Kat. Köln 2005, 24 f. Nr. 3; Knoten: Errera 1916, 34 f. Nr. 80–82.

<sup>589</sup> Unverzierte Balken: DTM Krefeld Inv. Nr. 00022 (Kat. Krefeld 2003, 42 Nr. 56); du Bourguet 1964, 78 B 30; Errera 1916, 19 Nr. 47; Forrer 1891, Nr. 3 Taf. XI; Kendrick 1920, Nr. 9 Taf. VII; Kat. Fribourg 1991, 77 f. Nr. 5; Balken mit Binnenzeichnung: Errera 1916, 34 Nr. 79; Gayet (nécropoles)

violettes Hakenkreuz sichtbar. Die andere, in sich sehr gleichförmige Maskengruppe besteht aus flachen und bemalten Kartonagemasken, die den Verstorbenen bis zur Hüfte abbilden. (Taf. X, Abb. 1 b) Auch bei ihnen ist der Dargestellte in gleicher Weise gewandet, wobei das Manteltuch lediglich über der linken Schulter getragen wird und violette Swastika sichtbar sind.<sup>596</sup>

Auch außerhalb Ägyptens sind derartige Mäntel bildlich wiedergegeben, doch sind es nicht immer Verstorbene, die den Mantel tragen. Sie werden vor allem in Wandmalereien von Grabkammern des 4. Jahrhunderts n. Chr. von stets männlichen Figuren präsentiert. In der Katakomben an der Via Latina in Rom findet sich das Gewand dreimal wiedergegeben. In Raum O wird Mose gezeigt, als er das Rote Meer teilt. Er ist mit einer weißen Tunika und einem ebenfalls weißen Mantel mit Swastika bekleidet, den er um seine linke Schulter und seine Hüfte gewunden trägt.<sup>597</sup> (Taf. XV, Abb. 4) Auch Christus, der in der Laibung des Arcosolium desselben Raumes abgebildet ist, tritt in dieser Gewandung bei der Speisung der Viertausend auf, und schließlich ist auch ein Soldat an der linken Wand des Raumes M darin gewandet, der am Grab Jesu um dessen Gewand wüffelt.<sup>598</sup>

In die 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. datiert die Grabkammer von Durostorum bei Silistra in der Provinz Moesia. (Taf. XV, Abb. 2 a. b) Sie enthält Wandmalereien, die an der Stirnwand die Grabinhaber, ein Ehepaar, präsentieren.<sup>599</sup> Von beiden Seiten tragen je vier Diener und Dienerinnen kostbare Gegenstände herbei, darunter auch zahlreiche Textilien, die für eine Toilettszene benötigt werden. Von besonderem Interesse ist hier die zweimalige Wiedergabe eines Mantels mit Swastika. Im einen Fall ist der Grabherr darin gekleidet. Er trägt das Tuch um seine linke Schulter und mit einer deutlich hervorgehobenen Zwiebelkopffibel auf seiner rechten Schulter befestigt. Dabei kommt seine linke Hand unter dem gerafften Gewandsaum hervor, während sein rechter Arm zwischen den Gewebesäumen frei agieren kann. Der Mantel fällt bis auf die Unterschenkel herab und lässt an seiner Ecke ein kompaktes, violettes Hakenkreuz erkennen. Der gleiche Mantel ist erneut in den Händen eines Dieners wiedergegeben, der ihn in bereits gefibelem Zustand heranbringt. Seine linke Hand umfasst das Gewebe und hält es hoch, während seine rechte an den Saum greift, an dem zwei der nebeneinander angeordneten Swastika zu erkennen sind.

Die Beispiele belegen eine weite Verbreitung des Manteltyps im römischen Kulturkreis und – bei variierender Trageweise – stets die Kombination mit einer weißen Tunika mit schmalen monochromen Clavi. Zudem deuten die Darstellungen daraufhin, dass es sich ausschließlich um ein Männergewand handelt, dessen Symbolfunktion jedoch nicht zu erschließen ist, da sowohl zivile Personen einer gehobenen Schicht in Ägypten, als

auch Personen der Oberschicht im heutigen Bulgarien, sowie Jesus, Mose und einen Soldaten in Rom in ihm wiedergegeben sind. Ebenso wenig kann definiert werden, ob es sich bei Swastika um Zeichen mit christlicher Bedeutung handelt, da der christliche Hintergrund lediglich bei den römischen Katakomben gegeben ist. Guimet führt Swastika auf asiatische bzw. indische Einflüsse zurück.<sup>600</sup>

Aus der Kombination der Erkenntnisse aus den Darstellungen des Gewandtyps und denen aus dem Grabungsbefund des Aurelius Kolluthus gewonnenen ergeben mehrere datierende Anhaltspunkte. Weiße Manteltücher mit violetten Swastika werden auf ägyptischen Mumienmasken des 3. Jahrhunderts n. Chr. wiedergegeben. Die Wandmalereien der römischen Katakomben stammen aus dem 4. Jahrhundert n. Chr., die aus Durostorum aus dem fortgeschrittenen 4. Jahrhundert n. Chr. und der Fund aus dem Grab des Aurelius Kolluthus kann in die Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr. datiert werden. An diesen zeitlichen Fixpunkten muss sich die Einordnung dieser Dekore orientieren.

### 3.2.2.3. Ornamentale Purpurwirkereien

Mit 'ornamentalen Purpurwirkereien' wird eine Gruppe bichromer Wirkereien bezeichnet, die einen – zumindest im Hauptfeld – rein geometrischen Dekor tragen. Die Zierfelder, die in der Regel unmittelbar in das Grundgewebe eines Gewandes eingewebt sind, können rund, spitzoval und viereckig sein, eine achtspeitzige Form haben und Zierstreifen schmücken. (Taf. XI, Abb. 1 a–e) Zudem variieren sie beträchtlich in ihren Ausmaßen. Allen Formen ist gemeinsam, dass sie in eine rahmende Zone und ein Binnenfeld unterteilt sind, eine dunkle, meist violette, blaue oder schwärzlichbraune Grundfarbe haben und mit einer Binnenzeichnung in feinem weißem Garn und der 'Fliegenden Nadel' versehen sind. Vereinzelt treten auch stilisierte Blüten und Rosetten auf, die die Zwickel und Zwischenräume füllen.<sup>601</sup> Der größte Teil der Gewebe zeigt jedoch rein geometrische Formen, bestehend aus verschlungenen Schmuckbändern. Häufig bilden sie eine Sternform mit acht rechtwinkligen Ecken, die auf die Grundform zweier verschränkter Quadrate zurückzuführen ist.<sup>602</sup> Ebenso verbreitet sind flächendeckende, sehr fein gezeichnete Muster, die aus mäandrierenden und zu Ösen verschlungenen Bändern bestehen und meist wie ein willkürlich gewählter Ausschnitt aus einem sich endlos fortsetzenden Rapportmusters anmuten. Dabei hat der Wirker den gewählten Bildausschnitt nicht immer symmetrisch in die Rahmung eingepasst.<sup>603</sup> Gelegentlich

<sup>600</sup> Guimet 1903, 145 ff. bes. 150 ff. Taf. I. II.

<sup>601</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 00106 (Kat. Krefeld 2003, 44 Nr. 62); Egger 1967, 15 Taf. 1; Trilling 1982, 80 Nr. 82; 82 Nr. 85; 89 Nr. 97; 106 Nr. 2.

<sup>602</sup> Schmidt-Colinet 1991, 21 ff.; Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 00002. 00026 (Kat. Krefeld 2003, 46 f. Nr. 69. 70). 00041. 11768. 00015. 14224 (Kat. Krefeld 2003, 45 Nr. 64–66); SLM Köln Inv. Nr. D 1086. D 1132. N 1049. N 1447; Trilling 1982, 79 Nr. 79; 80 Nr. 82; 82 f. Nr. 86–88; 84 Nr. 89. 90; 91 Nr. 101. 102.

<sup>603</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 11768. 00015. 14224 (Kat.

<sup>596</sup> Grimm 1974, 95 Nr. 1–5 Taf. 112 Farbt. E (Grimm: 4. Jh. n. Chr., nach Parlasca Mitte 3. Jh. n. Chr.); Walker/Bierbrier 1997, 156 f. Nr. 175 (220–250 n. Chr.); 158 Nr. 177 (220–250 n. Chr.).

<sup>597</sup> Ferrua 1991, 141 Abb. 141; 145 ff. Abb. 148.

<sup>598</sup> Speisung: Ferrua 1991, 151 f. Abb. 152; Soldat: Ferrua 1991, 128 ff. Abb. 126.

<sup>599</sup> Dimitrov/Čičicova 1986, Abb. 14–16; Schneider 1983, 39 ff. Abb. 13. 14.

wird in die ornamental gemusterte Fläche auch ein zentrales, figürliches Motiv eingefügt. Dabei sind dionysische Figuren und Medusenhäupter sehr beliebt, die zudem auch mit goldumwundenen Garnen gewirkt sein können.<sup>604</sup> Die Kostbarkeit dieser Goldwirkereien hat zudem auch zur Nachahmung mit einfachen gelb-orangefarbenen Wollgarnen angeregt.<sup>605</sup> (Taf. IX, Abb. 3)

Den Dekorationssystemen der ornamentalen Purpurwirkereien hat Suzana Hodak ihre Dissertation gewidmet, weshalb nicht näher auf sie eingegangen werden soll.<sup>606</sup> Stattdessen ist hier von Interesse, dass diese Dekore sich in zahlreichen bildlichen Darstellungen der Wandmalerei und Mosaikkunst wiederfinden lassen, wodurch die weite Verbreitung auch über Ägypten hinaus belegt ist. Die Abbildungen präsentieren die rein ornamental und violett-weißen Schmuckfelder sowohl auf Manteltüchern, als auch auf Tuniken und zeigen damit verbundene Variationen in den Ausmaßen.<sup>607</sup> Besondere Aufmerksamkeit ist hier auf das Wandgemälde im Kaiserkultraum des Ammontempels von Luxor zu richten, der um 300 n. Chr. unter Diokletian in ein römisches Militärlager umgewandelt wurde. Eine kleine Halle wurde zu einem geschlossenen Raum mit zentraler Apsis umgebaut, die vorhandenen ägyptischen Reliefs wurden mit Putz überdeckt und mit großflächigen Wandmalereien versehen.<sup>608</sup> Über einer Sockelzone, die Marmorinkrustation imitiert, ist die Bildfläche in zwei Register unterteilt. Jedes enthält Soldatenprozessionen, die sich zur Stirnwand richten und auf die zentrale Darstellung in der Apsis zu bewegen. In ihr sind zwei nimbierte Kaiser und Caesares wiedergegeben, die auf nackter Haut Purpurmäntel tragen und Götterdarstellungen gleichen. Links neben der Apsis werden im unteren Bereich Soldaten präsentiert, die sich um das Podest zweier Thronerscharen. Das gleiche Bild befand sich in gespiegelter Ausrichtung auch auf der rechten Seite, allerdings im Kreise des Militärs. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes der Wandmalereien ist die Bekleidung der Soldaten noch deutlich zu erkennen. (Taf. XI, Abb. 2) Sie sind durchweg in weiße Tuniken gekleidet, die knapp übers Knie reichen und mit Paragaudae, Clavi und Schulterorbiculi verziert sind. Darüber tragen sie ebenso lange weiße Manteltücher, die ihre linke Körperhälfte verhüllen und auf ihrer rechten Schulter gefibelt sind.

---

Krefeld 2003, 45 f. Nr. 65–67).

<sup>604</sup> Siehe zuletzt: Schrenk 2004, 109 ff. Nr. 31; Trilling 1982, 81 Nr. 83, 27 Farbtaf. 7; 80 Nr. 81 (Zierstreifen mit menschlichen Gesichtern, die in runde Verschlingungen eingearbeitet und lediglich in Leinen und Wolle ausgeführt worden sind.)

<sup>605</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 00001. 00002. 00026 (Kat. Krefeld 2003, 46 f. Nr. 68–70).

<sup>606</sup> Hodak 2000; Hodak 2004, 1273 ff.; vgl.: Trilling 1982, 104 ff., Appendix I: The Development of Interlace and Related Patterns.

<sup>607</sup> Deckers 1979, 600 ff.; bes. 621 ff. Abb. 16–26 (vor allem an der Südwand A' sind in ornamentaler Purpurwirkerei verzierte Paragaudae und kleinere Orbiculi auf Tuniken zu erkennen, sehr große Orbiculi und achteckige Zierelemente schmücken die Ecken von Manteltüchern.); Renner 1982, 31 ff. Nr. 1 Taf. 3. 25 Farbtaf. I; Balty 1977, 94 ff. Nr. 42–44 (Tischtuch).

<sup>608</sup> Sie stammen von J. G. Wilkinson und wurden 1852 bzw. 1856 angefertigt. Siehe: Monneret du Villard 1953, 85 ff.; zur Datierung: Deckers 1979, 603 ff.; 647.

Großformatige Orbiculi, die zum Teil eine achteckige Form haben, schmücken ihren Saum. Die Gestaltung entspricht dem beschriebenen Schema der 'ornamentalen Purpurwirkereien' und ist daher unmittelbar mit textilen Originalfunden zu vergleichen.

Zahlreiche allerdings gröber ausgeführte Abbildungen der Purpurwirkereien finden sich auch auf den Mosaiken der Villa von Piazza Armerina, Sizilien, die zwischen 300 und 310 n. Chr., datiert wird.<sup>609</sup> Von besonderem Interesse ist die Kleidung der Jäger und ihrer Gehilfen in der Darstellung der 'großen Jagd' im großen Vestibül. Sie sind in knielange weiße Tuniken mit Schulter- und Knieorbiculi, kurzen Clavi, Paragaudae und gelegentlichen Einfassungen am Halsausschnitt gewandet. Hier sei besonders auf drei Männer in einem Boot hingewiesen, die Tiere entladen, sowie auf einen Jüngling, der einen Ochsen mit Karren führt. Nicht zuletzt ist der Hausherr in eine solche Tunika gewandet, zu der er einen knielangen Mantel mit sehr großem Orbiculus trägt. Abgesehen von seiner Kopfbedeckung entspricht er darin den Dargestellten der Apsiswand A' im Luxortempel.<sup>610</sup>

Die aufgeführten Bildvergleiche lassen vermuten, dass es sich bei den Gewanddekoren um Schmuckformen rein männlicher Kleidung handelt, die möglicherweise sogar als militärische Abzeichen dienten. Dem sind jedoch ägyptische Leichentücher des 2. Viertels des 3. Jahrhunderts n. Chr. entgegenzuhalten. Zwei bemalte Tücher präsentieren Frauen in roten Tuniken, über denen sie weiße Manteltücher tragen, die quer um die Hüften gelegt sind und Orbiculi im Stil der Purpurwirkereien aufweisen.<sup>611</sup> Die zeitgleiche Wiedergabe des Jungen auf einem Leichentuch aus Antinoopolis, aber auch die Dienerdarstellung in der Wandmalerei von Gargaresh aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. belegen, dass es sich bei Schmuckfeldern dieses Dekors nicht allein um militärische Abzeichen handeln kann.<sup>612</sup>

Während die vereinzelt, durch ihre Kontexte datierbaren Wirkereifragmente vor allem aus dem 4. und 5. Jahrhundert n. Chr. stammen, belegen die bildlichen Wiedergaben jedoch das Vorkommen der Purpurwirkereien für Ägypten bereits im 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr.<sup>613</sup> Bei dem Leichentuch in Rom treten sogar die originalen Wirkereien gemeinsam mit den bildlichen Wiedergaben auf und die Detailgenauigkeit macht deutlich, dass die Abbildungen auf originale Gewebe zurückgehen müssen. (Taf. X, Abb. 3 a. c. d)

Auch über das 5. Jahrhundert n. Chr. hinaus findet das flächendeckende Dekormotiv aus verschlungenen Flechtbändern seine Fortsetzung. (Taf. 5, Abb. 1. 5) Allerdings werden sie nicht mehr in der Materialkombination Wolle und Leinen ausgeführt, sondern rein in Wolle umgesetzt und zudem nicht mehr in der kontrastreichen Farbkombination Dunkelviolett und Weiß, sondern

---

<sup>609</sup> Kähler 1973, bes. 19 ff.; 25; 32.

<sup>610</sup> Carandini/Ricci/de Vos 1982, 45 Abb. 16; 49 Abb. 17; 53 Abb. 18; 217 Abb. 122; 121 Abb. 125; 223 Abb. 127.

<sup>611</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.2.1.; Renner 1982, 31 ff. bes. 34; Doxiadis 1995, 118 Abb. 90.

<sup>612</sup> Kat. Frankfurt 1999, 299 ff. Nr. 199; vgl.: MAK Köln Inv. Nr. D 1140; Fackelträger Gargaresh: Aurigemma 1962, Taf. 86. 89; Monneret de Villard 1953, 85 ff. bes. 92 Taf. 33 a.

<sup>613</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.1.1.

in abgeschwächtem Kontrast, in Dunkelbraun und Gelb. Die Bänder verlieren an rundlichen Formen und erhalten kantige Umbrüche.<sup>614</sup> Sie werden meist mit stark vereinfachten Mänaden kombiniert und bilden eine fest umrissene Gruppe, die dank der <sup>14</sup>C-Analysen von Antoine De Moor et al. in den Zeitraum zwischen der Mitte des 5. bis zur Mitte des 7. Jahrhunderts n. Chr. datiert werden kann.<sup>615</sup>

### 3.2.2.4. Geflochtene Efeu- und Weinranken

‘Bichrome Wirkereien’ umfassen neben den bereits beschriebenen ornamentalen Purpurwirkereien auch vegetabil und figürlich gestaltete Dekore, die in sich eine weitere fest umrissene Gruppe bilden. Die Flächen der komplizierteren Verzierungen sind durch Wein- und Efeuranken gegliedert, sowie mit figürlichem Dekor des dionysischen Themenkreises und Jagdszenen versehen. Dabei ist die Zeichnung meist mit violetterem Wollgarn in weißem Leinengewebe ausgeführt, die Figuren haben eine dunkle Körperfarbe, die durch eine feine weiße Binnengliederung in ‘fliegender Nadel’ differenziert ist. Einfache Varianten bestehen dagegen aus schlichten Efeuranken, die regelmäßig gewellt sind und in jeder Welle ein Blatt bzw. mehrere Blätter enthalten, die sowohl herzförmig als auch dreigeteilt und mit spiralförmig eingedrehten Außenfingern geformt sein können.<sup>616</sup> Sie dienen als Clavi von Tuniken und verlaufen von Saum zu Saum über die Schultern. (Taf. XI, Abb. 3 a–d) Unter den bildlichen Darstellungen von Textilien finden sich derartige Wellenranken besonders zahlreich auf palmyrenischen Kalksteinreliefs wiedergegeben. Dort schmücken sie Gewänder und Kissenbezüge. Es wurde besonderer Wert auf die Detailgenauigkeit der textilen Ornamente und die Wiedergabe ihrer Gewebequalität gelegt, sodass sich steifere Wirkereien von weicher fließenden Stoffen absetzen. Allerdings kann hier lediglich die Form der Dekore abgelesen werden, die ursprüngliche Farbigkeit ist nicht mehr zu erschließen.

Beliebte Motive sind einfache Wellenranken mit dreigeteilten Efeublättern. Ein Beispiel für ein solches Relief stammt aus dem inschriftlich um 40 n. Chr. datierten Grabturm des Kithot und seiner Söhne. Der Grabherr ist in einheimischer Tracht dargestellt, bestehend aus Hosen und einem dreiviertellangen Obergewand, dessen mittig angebrachter, senkrecht verlaufender Zierfries mit einer Efeuranke geschmückt ist. Auch der Bezug seiner Matratze weist solche Schmuckstreifen mit Einfassungen aus Perlfriesen auf.<sup>617</sup> Das Motiv bleibt in Palmyra bis in die

Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. ein beliebter Stoffdekor und schmückt weiterhin Gewänder und Matratzen, wie zum Beispiel im Hypogäum der drei Brüder dokumentiert ist, das in der Zeit zwischen 218 und 226 n. Chr. errichtet wurde.<sup>618</sup> Auch die Büste der Bat-Habbai auf einer Loculusplatte in Damaskus (226/227 n. Chr.) zeigt sie in einer langärmeligen Tunika, deren Clavi von Perlfriesen gerahmt und mit Efeuranken verziert sind.<sup>619</sup> (Taf. VII, Abb. 4)

Komplizierte Varianten werden zur Gliederung von Friesen verwendet und ihre Wellen figürlich ausgefüllt. Eine solche führt die Büste des Yarhai aus dem späten 2. – Mitte 3. Jahrhundert n. Chr. vor.<sup>620</sup> (Taf. VII, Abb. 5) Er trägt eine Tunika mit breiten Clavi, die von Perlfriesen eingefasst sind. In die Wellen der Ranke sind statt der einfachen Efeublätter Eroten bei der Weinlese und Vögel eingefügt. Diese Clavi stellen ein Zwischenglied zu den diffizileren Rankendekoren dar, die sich sowohl unter den ‘koptischen’ Geweben, als auch bei den palmyrenischen Reliefdarstellungen finden lassen. Sie weisen eine Gliederung der Binnenfläche auf, die von zwei gegenläufigen, sich überkreuzenden Ranken bestimmt wird. Es entstehen spitzovale Medaillonfelder, in die menschliche Figuren wie Eroten bei der Weinlese und Jäger mit Jagdwild eingestellt sind. Derartige Zierstreifen schmücken in Palmyra vor allem die Obergewänder der parthischen Trachtelemente. Ein Kalksteinrelief, das den Grabherrn Alainê wiedergibt, präsentiert ein Obergewand mit zwei senkrechten Zierstreifen, die bis zum Saum laufen und an Clavi erinnern. Zudem schließen die langen Ärmel mit Manschetten desselben Dekors ab.<sup>621</sup> (Abb. 15 a; Taf. XVI, Abb. 2 a. b) Auf der Vorderseite jedes Hosenbeins verläuft ein solcher Besatz und auf einem Knie ruht ein H-förmiges Schmuckfeld, das durch sich überkreuzende Ranken gegliedert ist und in dessen spitzovalen Medaillons Tierfiguren eingefügt sind.<sup>622</sup> (Abb. 15 b)

<sup>614</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12691. 12194. 12603. 12509. 12401 (Kat. Krefeld 2003, 53 Nr. 85; 59 ff. Nr. 104–107); Trilling 1982, 83 ff. Nr. 88. 91–96.

<sup>615</sup> Siehe dazu Kapitel 3.3.

<sup>616</sup> Herzförmige Blätter: MAK Köln Inv. Nr. D 1127. D 1098. D 1090. D 1093; FM Essen Inv. Nr. 1711/15; SM Köln Inv. N 17; DTM Krefeld Inv. Nr. 00021 (Kat. Krefeld 2003, 40 Nr. 50); dreifingrigen Efeublättern: MAK Köln Inv. Nr. D 1095. D 1073. D 1119 (vgl. At-Tar Caves, 2.–3. Jh. n. Chr.); DTM Krefeld Inv. Nr. 00033 (Kat. Krefeld 2003, 40 Nr. 51); SLM Aachen Inv. Nr. SB 0396/T 396 (<sup>14</sup>C-Datierung: 58–539 n. Chr. (2  $\sigma$ , 94,9%).

<sup>617</sup> Will 1951, 70 ff.; vgl. auch: Colledge 1976, Abb. 91

(Loculusplatte, um 200 n. Chr.)

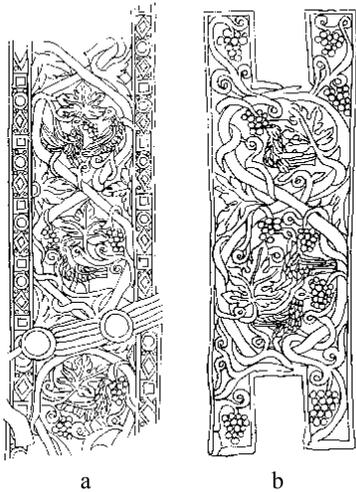
<sup>618</sup> Sadurska/Bounni 1994, 117 ff. Nr. 162 Abb. 230; vgl. auch: Kissen, Grab des Alainê im Tal der Gräber Nr. 234 Abb. 250 (um 240 n. Chr.); Grabmal des Bulha (89 n. Chr. errichtet): Tanabe 1986, 226 Nr. 193.

<sup>619</sup> Schmidt-Colinet 1995, 12 Abb. 12.

<sup>620</sup> Colledge 1976, Abb. 79; Ghirshman 1962, 77 Nr. 89.

<sup>621</sup> Vgl. auch: Schmidt-Colinet 1992, 128 Abb. 60 B 7; Taf. 32 b, S 5 c; 41 f, B 7.

<sup>622</sup> Sadurska 1977, bes. 81 ff. Abb. 22–25; 84 Abb. 26. 27 (Kissenbezug Grab Nr. 186); Tanabe 1986, 405–414 Abb. 374–384; vgl. auch: Kat. Basel 1999, 296 Nr. 331.



**Abb. 15 Gewanddekor des Grabherrn Alainê, Kalksteinrelief**

Bei diesen Gewanddekoren scheint es sich um Motive zu handeln, die zunächst im östlichen Raum und vor allem im herrscherlichen Umfeld aufkamen und parthische Trachtelemente schmückten. Die wohl früheste Darstellung findet sich bereits in der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. an Darstellungen der Herrscher von Hatra.<sup>623</sup> Die Skulptur des Abid Samya, Sohn Sanatruqs I., präsentiert ihn in Hosen und knielangem, gegürtetem Obergewand, das mit einem mittig angebrachten, senkrecht verlaufenden, und sehr breiten Zierstreifen versehen ist. Groß gewellte Ranken formen je ein spitzovales Medaillon auf der Brust und eines im unteren Gewandbereich, in das eine Figur eingestellt ist.<sup>624</sup> (Taf. VII, Abb. 2) Auch bei diesen Skulpturen ist eine farbige Fassung nicht zu erschließen.

Es kann davon ausgegangen werden, dass die herrscherlichen Bekleidungsdekore die Anregung zur Nachahmung gaben. Sie wirkten zunächst auf die gesellschaftliche Oberschicht der Region und wurden schließlich von 'bürgerlichen' Handwerkern imitiert. Ihre Verbreitung im Westen, auch bis ins spätantike Ägypten, lässt sich zum einen durch die Präsenz des römischen Heeres in Hatra, zum anderen auch über den Handel der Seidenstraße erklären, bei dem Palmyra einen wesentlichen Knotenpunkt darstellt. So finden sich unter den bichromen figürlichen 'koptischen' Wirkereien Gewebe die die gleichen Vorlagen verarbeiten, wie sie bei palmyrenischen Stoffdarstellungen in Kalksteinreliefs zu beobachten sind. Aber auch in den bildlichen Darstellungen Ägyptens, speziell den bemalten Leinentüchern aus der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr., finden sich diese Ornamente wiedergegeben.<sup>625</sup> 'Laufender Hund' rahmt die Binnen-

<sup>623</sup> Möglicherweise stammen sie sogar aus Indien. Ein reliefiertes Skulpturenfragment aus Mathura, Nordindien (2. Jh. n. Chr.), zeigt eine Gewandpartie mit einem Zierstreifen aus gekreuzten Ranken, gefüllt mit vegetabilen Ornamenten und gefasst von Perlfriesen. Siehe: Seyrig 1940, 277 ff. bes. 303 ff. Abb. 15, 2. 16.

<sup>624</sup> Kat. Bagdad 1975, 407 Nr. 226. (Leider ist die Qualität der Abbildung sehr schlecht, sodass eine nähere Bestimmung nicht möglich ist.)

<sup>625</sup> Überlegungen zur Entwicklung innerhalb der Formen von Weinranken und darin eingeschriebenen menschlichen und

fläche, die mit gekreuzten Ranken und vegetabilem Dekor versehen ist. Sie sind hier in gelber Farbe ausgeführt, mit feiner schwarzer Binnenzeichnung auf dunklem Grund angegeben und zitieren wohl Goldwirkereien. Diese Streifen schmückten Frauengewänder und waren breite Clavi.<sup>626</sup> Ein originaler 'koptischer' Tunikasaum in Essen, FM Essen Inv. Nr. 1704/17, präsentiert in bichromer Zeichnung präsentiert zunächst noch einfache gegenläufige Wellenranken.<sup>627</sup> (Taf. XVI, Abb. 1 a. b)

Aus dem Motiv der sich kreuzenden Ranken mit spitzovalen Bildfeldern entwickelt sich eine verschlungene und verknotete Variante mit runden und ovalen Bildmedaillons, die ebenfalls sowohl an palmyrenischen Grabreliefs als auch an den 'koptischen' Geweben nachzuweisen ist. Die Ranken verlieren an Organizität und gerieren zu gleichförmigen Rahmenleisten, aus denen gelegentlich ein Efeu- oder Weinblatt herauswächst. Zwischen den Medaillons formen sie kleine Knoten, die im Detail geringfügig variieren können.<sup>628</sup>



**Abb. 16 a Kalksteinrelief eines Gelagerten aus Palmyra, Grab 186**



**Abb. 16 b Detail**

Drei 'koptische' Wirkereifragmente, die, abgesehen von den Abschlussblöcken, gleichartig gestaltet sind, führen

tierischen Figuren sind bei Dauphin aufgeführt. Sie kann generell im Baudekor und in der Mosaikkunst eine besondere Beliebtheit von Rankenmotiven feststellen, die sich in Nordafrika zwischen dem 4. und 7. Jh. n. Chr. steigert. Siehe: Dauphin 1987, 183 ff.

<sup>626</sup> Kat. Frankfurt 1999, 303 Nr. 201.

<sup>627</sup> FM Essen Inv. Nr. 1704/17 (<sup>14</sup>C-Datierung: 266–595 n. Chr. (2 σ, 95,4%)); siehe dazu Kapitel 3.3.

<sup>628</sup> Vgl. auch: DTM Krefeld 12695. 12435. 12436. 10176. 00109. 00105. 10252 (Kat. Krefeld 2003, 27 Nr. 14; 28 Nr. 16; 37 Nr. 40; 100 Nr. 207; 102 f. Nr. 210. 211).

diesen Dekor vor. Es handelt sich um ein Clavusfragment im DTM Krefeld, einen Ärmelstreifen im SLM Aachen und ein wohl zugehöriges Fragment im Pushkin Museum in Moskau.<sup>629</sup> (Taf. XVI, Abb. 3 a–c) Leisten und Perlfriese aus halbrunden Ausbuchtungen fassen die Medaillonbänder ein, die sich aus regelmäßig wechselnden größeren und kleineren Medaillons zusammensetzen, wobei die größeren menschliche Figuren enthalten – eine Mänade und einen Waffentänzer beim Krefelder Fragment und zwei Eroten in Aachen – und die kleineren rechtwinklig versetztes, flüchtendes Jagdwild.

Auch für diese Dekore finden sich unter den Stoffdarstellungen palmyrenischer Grabreliefs sehr enge Parallelen zu den Wirkereien. Dort handelt es sich sowohl um Kissenhüllen – wie auf den Reliefs des Grabes 186 und 173 b (Abb. 16 a. b; Taf. XVI, Abb. 4) – als auch Kleidung.<sup>630</sup> Zum Beispiel zeigt ein Sarkophag aus dem 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr., der im Garten vor dem Archäologischen Museum in Palmyra aufgestellt ist, einen gelagerten Grabherrn in parthischer Tracht.<sup>631</sup> (Taf. XVII, Abb. 1 a. b) Von besonderem Interesse ist sein Obergewand mit der mittig angebrachten, senkrecht verlaufenden Bordüre.<sup>632</sup> Da sie eine andere, steifere Stofflichkeit vermittelt, als das Gewebe des Gewandes, ist sie als Applikation zu deuten. Die Rahmung des Streifens wird auch hier von Perlbändern gebildet und die Fläche im Inneren trägt einen Fries aus verknöteten Ranken, die ausschließlich ovale Medaillons formen. In diese sind Eroten bei der Weinlese eingestellt. Zwar weicht dieser Fries mit seinen rein ovalen Medaillons und lediglich menschlichen Darstellungen von den vergleichbaren 'koptischen' Stoffen ab, aber die Formung der Felder, ihre Rahmung und die Verknötung entsprechen den originalen Geweben ebenso wie die Proportionen der Eroten.

Abschließend ist festzuhalten, dass Rankenmotive und figürliche Dekorationen auf den palmyrenischen Gewanddarstellungen bereits im 3. Jahrhundert n. Chr. als ausgereifte Formen und in mehrfacher Wiedergabe auf Gewändern und Kissen auftreten. Da sie auf Grabreliefs vor allem die Gewänder der Verstorbenen zieren, können sie als repräsentative, kostbare Kleidung der gesellschaftlichen Oberschicht gewertet werden, die ihrerseits die Repräsentationsformen der herrscherlichen Gewänder nachempfinden.

Bei den ägyptischen Wirkereien wurde der östliche Einfluss mit römischen Bekleidungskonventionen kombiniert und es kam zu einer Vermischung der Charakteristika der römischen Tunika mit Clavusdekor und

dem parthischen Obergewand. Dabei ist zu betonen, dass eine Reihe der wiedergegebenen Gewänder lediglich mit einem zentralen Schmuckstreifen verziert ist, dass aber ebenso häufig auch die Verwendung von zwei Streifen, die den Clavi entsprechend den Halsausschnitt flankieren, nachzuweisen ist. Zudem entspricht auch der Schnitt der Gewänder im Wesentlichen einer kurzen Tunika, wobei sie jedoch im Unterschied zu dieser stets mit langen Ärmeln ausgestattet sind. Während die östlichen Einflüsse und das Konzept der als Bildfläche genutzten Clavi im Westen übernommen werden, bleibt dort die Tunika in Länge und ihrem Gewandschnitt unverändert das Hauptkleidungsstück.

Die vorgestellten Dekorkonzepte gehen meines Erachtens auf gemeinsame Vorlagen zurück. Doch zeigen die ägyptischen Wirkereien, dass sich die Weber zwar von den Formen anregen ließen, diese aber eigenständig weiter entwickelt haben. Hierfür bedienten sie sich der Einflüsse aus anderen Regionen, was sich vor allem im Farbkonzept dieser meist dionysischen Darstellungen niederschlägt. Dabei entspricht das zweifarbige Konzept der 'koptischen' Wirkereien den Darstellungskonventionen, die sich zum Beispiel in den schwarz-weißen Mosaiken Ostias ebenfalls im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. wieder finden, die zudem ein Themenrepertoire aus Jagdmotiven und Dionysischem präsentieren und in sehr ähnlichen Bildkompositionen vorführen.<sup>633</sup> Dabei werden die organischen Verschlingungen der Ranken aufgelöst und zu trapezoiden Bildeinfassungen und starren Kreisrahmungen mit reduzierten Blattelementen geformt.<sup>634</sup> In jedem der Felder ist ein Tier in gestrecktem Lauf angegeben, sodass der Eindruck einer flüchtenden Meute sich erst aus der Gesamtansicht des Clavus ergibt.<sup>635</sup> (Taf. XVII, Abb. 2 a–c. 3 a–b; Taf. XVIII, Abb. 3)

### 3.2.2.5. Polychrome Wirkereien

Die folgende Betrachtung widmet sich nicht detailreichen und unmittelbaren Vergleichen, sondern hat allgemein Gestaltungskonzepte und Flächenaufteilungen zum Inhalt. Diese bieten zwar keine manifestierbaren Datierungskriterien, sind aber ein weiterer Hinweis für die Anregung und eventuelle Übernahme von Gestaltungsprinzipien anderer Materialgattungen in die Textilkunst. Ein solches Konzept, das häufig in der Mosaikkunst des 3. Jahrhunderts n. Chr. angewendet wird, ist die Gestaltung der runden, ovalen und viereckigen Bildfelder mit einem roten Grund in Kombination mit einer Rahmung aus 'Laufendem Hund'. (Taf. 7, Abb. 1. 2)

<sup>629</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 00093 (Kat. Krefeld 2003, 28 Nr. 15); SLM Aachen Inv. Nr. T 403; Kat. Moskau 1969, Nr. 44 Abb. 66 (4.–5. Jh. n. Chr.)

<sup>630</sup> Pfister 1940, Taf. I e; Sadurska 1977, 84 Abb. 26. 27; Seyrig 1937, 1 ff. bes. 21 Abb. 12 (3. Jh. n. Chr.); 25 Abb. 16 (260 n. Chr.); siehe auch: Schmidt-Colinet 1992, 131 Abb. 62–63; 128 B 10, Taf. 41 b–c, B 10.

<sup>631</sup> Schmidt-Colinet 1995, 40 Abb. 49 f.; vgl. auch: Pfister 1940, Taf. I e; 31 Fig. 5, Zeichnung eines Gelagerten (3. Jh. n. Chr.).

<sup>632</sup> Der Vergleich gilt hier nur dem Fries, nicht der Tracht. Die Friesdarstellung legt eine andere stoffliche Qualität nahe, als die des restlichen Gewandes. Der Schmuckstreifen scheint separat gefertigt und appliziert worden zu sein, da er wesentlich steifer wirkt und keine Falten aufweist, wie das Trägergewebe.

<sup>633</sup> Dunbabin 1978, 7 ff.

<sup>634</sup> Bsp. trapezförmige Rahmungen: DTM Krefeld Inv. Nr. 12463. 12479. 12484 (Kat. Krefeld 2003, 22 f. Nr. 1–3); Bsp. kreisförmige Rahmungen: DTM Krefeld Inv. Nr. 12485. 12532 (Kat. Krefeld 2003, 36 f. Nr. 38. 43).

<sup>635</sup> Bsp.: Becatti 1961, 134 ff. Nr. 268 Taf. XCV (um 130 n. Chr.); vgl. auch: Becatti 1961, 200 f. Nr. 379 Taf. XCVI (Ende 2.–Anfang 3. Jh. n. Chr.); 17 f. Nr. 18 Taf. XCI (2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.); 76 f. Nr. 109 Taf. XCIII (Mitte 2. Jh. n. Chr.); 133 ff. Nr. 268 Taf. LXXXIV ff. (um 130 n. Chr.).

Die textilen Parallelen sind häufig sehr klein und mit polychromen Wollgarnen in leinenes, meist helles Grundgewebe eingewirkt. Wegen ihrer Größe kann davon ausgegangen werden, dass ein großer Teil Kindergewänder geschmückt hat. Sie enthalten ein zentrales Schmuckmotiv, menschliche Figuren und Köpfe sind ebenso beliebt wie Vierbeiner, Vögel und Bäume.<sup>636</sup> (Taf. 6) Szenische Darstellungen aus mehreren Figuren sind dagegen seltener. Die Feinheit der Ausführung kann stark variieren, dennoch ist allen gemeinsam, dass sie isoliert in der Fläche und ohne Standlinie angebracht sind. Schmückendes Beiwerk, das einen Raumeindruck vermitteln könnte, fehlt und nur selten nehmen die Figuren Bezug auf die Grundform ihres Schmuckfeldes.

Frühe Beispiele für das Gestaltungskonzept von Mosaiken mit derartigen Bildfeldern stammen bereits aus hellenistischer Zeit, doch scheint das Konzept besonders im 3. Jahrhundert n. Chr. in Nordafrika an Beliebtheit zugenommen zu haben.<sup>637</sup> Meist handelt es sich um rechteckige Bildfelder, die mit je einem einzelnen Motiv wie einem Hasen, einer Wachtel, Trauben und Feigenkörben geschmückt sind. Flachovale Medaillons mit rot-weißem und schwarz-weißem 'Laufendem Hund' sind in La Chebba, Tunesien, zu finden und ins 4. Jahrhundert n. Chr. zu datieren.<sup>638</sup> Hinsichtlich der Körperauffassung können Parallelen zwischen den polychromen Mosaiken und den textilen Darstellungen gezogen werden. Das von Susanne Muth erstellte Entwicklungsmodell für die Mosaiken kann meines Erachtens auch auf die polychromen 'koptischen' Wirkereien übertragen werden.<sup>639</sup> Sie stellt fest, dass im 3. Jahrhundert n. Chr. die Verwendung von klaren Farben und Farbkontrasten zunimmt. Gleichzeitig wird die Plastizität reduziert, sodass Körper nicht mehr durch Farbverläufe modelliert werden, sondern als flächige Formen vorliegen. Ab dem Ende des 4. und im Verlauf des 5. Jahrhunderts n. Chr. weichen sie einer vollkommenen Verflachung und dem Einsatz massiver dunkler Konturlinien. Die für die Mosaiken beschriebene plakative Gestaltung der Bilder und Rahmung der Körper mit breiten, dunklen Konturlinien ist auch bei den spätantiken ägyptischen Textilien zu beobachten.<sup>640</sup> Damit geht bei den gewebten Bildern eine Veränderung der Augen von perspektivisch korrekten Wiedergaben zu vereinfachten quadratischen Formen einher.<sup>641</sup> Weiterhin verändern sich seit dem 2. Jahrhundert

n. Chr. Motive und Kompositionen, die sich zum Beispiel in rektokurvilinearen Figuren und stärker differenzierten Dekoren äußern.<sup>642</sup> Muth charakterisiert die Entwicklungen als Abstraktion der Raumkonzeption, die sich in Form von Registeranordnungen der Figuren äußern.<sup>643</sup> Besonders eng verwandt mit den 'koptischen' Geweben scheinen die Mosaikdarstellungen in Apamea und Aquileia des späten 4.-5. Jahrhunderts n. Chr. und die justinianischen der Cyrenaica zu sein.<sup>644</sup> (Abb. 17 a, b; Taf. 7, Abb. 3)

Mehrere Fragmente im DTM Krefeld führen diese Darstellungsweise vor, darunter ein 'Set' aus vier Tabulae und zugehörigen Clavi. (Taf. 6, Abb. 7 a-c) Besonders markant sind die Darstellungen im Mittelfeld der Tabulae, die aus kaum noch als Figuren erkennbaren Nereiden und Hippokampen bestehen.<sup>645</sup> Die Körper sind so stark verzerrt und verflacht, dass sich die Bilder nur in Analogie zu detaillierter ausgeführten Wirkereien verstehen lassen.<sup>646</sup>

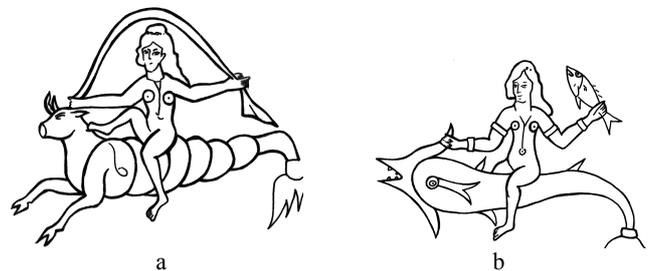


Abb. 17 a, b Nereiden einer Mosaikdarstellung in den Thermen von El Ouara in Tunesien

<sup>636</sup> Köpfe: DTM Krefeld Inv. Nr. 12441. 12471. 12604. 12749. 15195 (Kat. Krefeld 2003, 72 f. Nr. 135–139); Vierbeiner, Vögel, Bäume: DTM Krefeld Inv. Nr. 12514. 12439. 12611 (Kat. Krefeld 2003, 64 f. Nr. 116–118); 12473. 12551. 12566. 12569. 12570. 12582. 12583. 12597. 12613. (Kat. Krefeld 2003, 73–76 Nr. 140–148).

<sup>637</sup> Bsp. Sizilien: von Boeselager 1983, 75 Nr. 42 Taf. XXII; Abu Kir, Ägypten: Daszewski 1985, Nr. 51 Taf. 21; El Djem, 'Mosaic of Dice-players': In das großflächige Mosaik sind Einzelpaneele eingebunden, siehe: Dumbabin 1978, Nr. 118.

<sup>638</sup> Hassine Fantar 1994, 254; vgl. auch die farbliche und gestalterische Komposition zweier Holzschilder aus Dura Europos, gefunden in Turm 19, siehe: Bishop/Coulston 1993, 123 ff. Abb. 4 a, b.

<sup>639</sup> Muth 1998.

<sup>640</sup> Siehe auch: Kat. Vatikan 1982, 21 ff. bes. 23.

<sup>641</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 12514. 12611. 10171. 12610. 12441. 12551 (Kat. Krefeld 2003, 64 f. Nr. 116. 118; 70 f. Nr.

132. 134; 73 Nr. 138. 140).

<sup>642</sup> Muth 1998, 71 ff.; 79 ff.

<sup>643</sup> Muth 1998, 92 ff.

<sup>644</sup> Bsp.: Alföldi-Rosenbaum/Ward-Perkins 1980; Ben Abed-Ben Khader/de Balanda/Uribe Echeverría 2003, Nr. 421 f.; Kat. Brüssel 1988, 91; Marcuzzi o. J., 16 ff.

<sup>645</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12593 (Kat. Krefeld 2003, 76 Nr. 149 A–E).

<sup>646</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12467 (Kat. Krefeld 2003, 34 Nr. 34).

### 3.2.3. Gravierende Veränderungen im 7. Jahrhundert

Über eine lange Zeit hinweg scheinen sich nur wenige Veränderungen in der Gestaltung der Tuniken und vor allem in ihrer Herstellung durchzusetzen. Im 7. Jahrhundert lässt sich jedoch das Auftreten mehrerer technischer, farblicher und stilistischer Charakteristika verankern, die stets gemeinsam auftreten und die sich auch anhand von <sup>14</sup>C-Analysen bestätigen lassen. Diese neuen Charakteristika gilt es im Folgenden aufzuzeigen, um sie als Datierungskriterien zu verwenden.

#### 3.2.3.1. Veränderte Herstellungstechniken und ein neuer Farbton

Unter den polychromen Wirkereien fällt eine Gruppe besonders auf, die nicht nur hinsichtlich ihrer Dekore und ihrer Gestaltungsprinzipien eine große Einheitlichkeit aufweist, sondern vor allem in ihren technischen Details. Die Zierfelder sind zwar weiterhin als Orbiculi, Tabulae und Manicae gestaltet und schmücken Tuniken in dem üblichen Ordnungssystem auf ebenfalls beibehaltenen Schnitten, die jedoch anders konstruiert sind. (Abb. 7) So besteht der Körper der Tunika nun aus bis zu sechs einfachen, leinwandbindig gewebten Stoffteilen von normierter Größe, die schließlich zu einem Gewand zusammengesetzt und genäht werden.<sup>647</sup> Darin unterscheiden sie sich grundlegend von den zuvor im Ganzen gewebten Tuniken, die pro Gewand einen besonders breiten Webstuhl erforderten, die viel Raum einnahmen, umständlich in der Handhabung waren und zugleich zwei bis drei Arbeiter zugleich beschäftigten.<sup>648</sup> Zusätzlich wurde der Prozess durch das unmittelbare Einweben der Zierfelder verlangsamt. (Abb. 3) Die Herstellung von geschneiderten Tuniken aus Einzelteilen lässt dagegen auf eine Umstrukturierung der Werkstätten hinsichtlich der Arbeitsprozesse schließen, die eine arbeitsteilige Produktion, die Spezialisierung der Handwerker und die gleichzeitige Herstellung von größeren Stückzahlen zur Folge hatte. Es bedurfte für die Fabrikation genormter Teile schmalere Webstühle, von denen zugleich mehrere aufgestellt und bedient werden konnten und so in der gleichen Zeit mehr Gewänder produziert wurden als zuvor.

Mit dieser Fertigungsstandardisierung an den Gewändern geht auch eine der Schmuckfelder einher. (Abb. 4) Dazu werden anders bespannte Webstühle eingesetzt, was sich an der nun durchweg gezwirnten Leinenkette mit standardisierter Kettfadenanzahl von 9–11 Kettfäden pro Zentimeter erkennen lässt. (Tabelle 3) Zudem sind sie separat in weißem Grundgewebe gefertigt, aus dem sie mit einem circa 1 cm breiten Rand ausgeschnitten werden. Dieser wurde dann zur Applikation untergeschlagen und das Schmuckfeld entlang der Kante und mit überkreuzten Nähten auf das Gewand genäht.

<sup>647</sup> Siehe dazu Kapitel 1.4.6.

<sup>648</sup> Vgl.: Kat. Köln 2005, 82 ff. Nr. 29.

(Abb. 5) Hinzu kommt, dass hinsichtlich der Motive erstmals mehrfache Reproduktionen der gleichen Mustervorlagen vorkommen, die lediglich in Details der Ausführung variieren, während die Dekore zuvor eher individuell gestaltet waren. Besonders weit verbreitet sind 'David-' und 'Josephstoffe', aber auch ein Fries aus vier Mal vier gleichen Motiven, die sich um ein zentrales Medaillon gruppieren, das gelegentlich variiert wird.<sup>649</sup> (Taf. 2, Abb. 1; Taf. 10, Abb. 2; Taf. 12, Abb. 1)

In steter Kombination mit den aufgeführten Charakteristika tritt ein neuer dunkelroter Farbton auf, der sich sehr häufigen Verwendung und damit einer großen Beliebtheit erfreut. Bereits Rudolf Pfister hat sich 1936 am Beispiel der 'koptischen' Gewebe des *Musée Guimet* mit der chemischen Analyse antiker Farbstoffe befasst und konnte belegen, dass dieser Farbton alle bis dahin verwendeten rot färbenden Farbstoffe – Kermes, Cochenille und Krapp – verdrängt hat und zudem der Lackschildlaus zuzuordnen ist.<sup>650</sup> (Taf. 2, Abb. 2. 4; Taf. 9, Abb. 3. 4; Taf. 10, Abb. 2. 4. 6; Taf. 11, Abb. 1. 2; Taf. 12, Abb. 1. 3–6) Laut Pfister kennzeichnet dieser plötzlich auftretende Farbstoff die Unterbrechung der Handelskontakte zwischen Byzanz und Armenien, dem früheren Lieferanten für rot färbende Stoffe. Um Ersatz zu schaffen, wurde der Handel mit Indien intensiviert und *kerria lacca* importiert. Fluck/Linscheid/Merz halten das Auftreten jedoch bereits im späten 6. Jahrhundert n. Chr. für möglich und stützen den von Falke vertretenen Ansatz.<sup>651</sup> Dank der <sup>14</sup>C-Analyse kann jedoch Pfisters Einschätzung gestützt werden und das gemeinsame Auftreten entsprechender technischer und farblicher Charakteristika etwa ab der Jahrhundertmitte des 7. Jahrhunderts n. Chr. bestätigt werden.<sup>652</sup> Sie bieten einen

<sup>649</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 00110 (Kat. Krefeld 2003, 93 Nr. 187); du Bourguet 1964, 490 G 366; Brune 2004, 161 ff. Nr. 101. 102 a–c; Kendrick 1922, 6 f. Nr. 619 Taf. III; 30 Nr. 689; Schieck 2005, 316 f. Nr. A; 28. a–b; Schrenk 2004, 338 f. Nr. 155 = Tab. 1, Nr. 28 (<sup>14</sup>C-Datierung: 605–717 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95,6 %)); Török 1993, 49 f. T 86–T 99 Taf. XLIX–L; KM Hannover Inv. Nr. 1894.5/124; Inv. Nr. 1934.72 (unpubl.). Siehe dazu Kapitel 4.2.

<sup>650</sup> Dieses in Indien beheimatete, parasitierende Insekt lebt auf verschiedenen Baumarten und scheidet einen roten Lack (Stocklack) aus, der sich als Verkrustung auf der Baumrinde niederlegt. Nach dem Trocknen und Zermahlen entsteht daraus die Färberdroge Lac. Siehe: Pfister (X.1) 1936, 1 ff.; Pfister (X.2) 1936, 73 ff.; vgl. auch: Böhmer/Karadag 2001, 87.

<sup>651</sup> Fluck/Linscheid/Merz 2000, 32; von Falke 1921, 1 ff.

<sup>652</sup> Im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchgeführte Untersuchungen: Josephstoff: DTM Krefeld Inv. Nr. 10270 (Kat. Krefeld 2003, 84 Nr. 168 Abb. S. 4), <sup>14</sup>C-Datierung: 642–776 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95,4 %); Davidstoff: DTM Krefeld Inv. Nr. 10246 (Kat. Krefeld 2003, 86 Nr. 171), <sup>14</sup>C-Datierung: 619–799 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95,4 %). Siehe dazu Kapitel 3.3. – J. Wouters, M. van Strydonck, K. van der Borg und A. de Jong haben an 'koptischen' Textilien Farbstoffanalysen und <sup>14</sup>C-Analysen durchgeführt. Unter anderem wurde eine Tunika untersucht, die alle beschriebenen Charakteristika aufweist. Wouters konnte bei dem roten Grund der Schmuckfelder *kerria lacca* nachweisen und die <sup>14</sup>C-Analysen ergaben einen Datierungszeitraum zwischen der 2. Hälfte des 8. Jhs. und dem Ende des 10. Jhs. n. Chr. Weitere <sup>14</sup>C-Untersuchungen an zwei Medaillons mit dunkelroter Grundfarbe wurden jüngst von Schrenk veröffentlicht. Sie erbrachten für das eine Objekt die Datierung ins 7. – frühe 8. Jh. und für das zweite ins späte 8.–10. Jh. (Kat. Zottegem 1993, 60; 66 ff.; 257 ff. Nr.

*terminus post quem*, nach dem Gewebe mit diesen Merkmalen zu datieren sind. Die Veränderungen können somit in eine Zeit datiert werden, in der Ägypten historische Umbrüche erfährt. Verschiedene kulturelle Einflüsse liegen dem zugrunde. Kriegerische Auseinandersetzungen führen innerhalb weniger Jahrzehnte zunächst zur sassanidischen Eroberung im Jahr 619 n. Chr., zur byzantinischen Rückeroberung im Jahr 628 n. Chr. und schließlich zur endgültigen arabischen Eroberung im Jahr 641 n. Chr. Vor allem unter der arabischen Herrschaft scheinen jedoch die neuen Einflüsse auf die Textilindustrie und auf die Kleidermode gewirkt zu haben. Der neue Farbton ist dabei als Ausdruck der Erschließung neuer östlicher Märkte zu werten. Auch die Umstrukturierungen in den Werkstätten gehen vermutlich auf östliche Einflüsse zurück.<sup>653</sup>

### 3.2.3.2. Einführung eines neuen Schmucksystems

Zu dem bis weit in die islamische Zeit üblichen Schmucksystem der Tunika, bestehend aus kurzen Clavi mit Sigillum am Band, Orbiculi auf Schulter- und Kniehöhe und Manicae, tritt im 7. Jahrhundert n. Chr. ein weiteres hinzu. (Abb. 18) Die Datierung dieser neuen Mode rührt von Vergleichen mit Personendarstellungen vor allem auf Mosaiken, in Kombination mit den beschriebenen technischen Neuerungen. Zwar wird dabei der Grundschnitt des Gewandes beibehalten, die Form, Verteilung und Verzierung der Schmuckfelder aber grundlegend verändert.<sup>654</sup> Typische Vertreter sind 'Davidtuniken' und solche mit fortlaufenden Rautenmustern in den Applikationen. Charakteristisch ist dabei ein breiter, entlang des Saumes applizierter Dekorstreifen. Rechtwinklig treffen darauf zwei über die Schultern laufende, gleich bleibend breite Clavi. Zusätzlich setzen oberhalb des Saumschmucks statt der üblichen vier Tabulae lediglich zwei an, die über die Seitennähte der Tunika von der Vorder- auf die Rückseite übergreifen. Sie bieten dem Betrachter eine neuartige Seitenansicht, die bislang nur von den Manicae bedient wurde. Eine nahezu vollständig erhaltene Tunika in Riggisberg lässt erkennen, dass die Saumapplikation in Form eines einzelnen langen Schmuckstreifens gearbeitet ist, der umlaufend von der Vorder- auf die Rückseite des Gewandes aufgenäht wurde. Dabei treffen die Enden an einer der beiden Seitennähte des Gewandes zusammen.<sup>655</sup>

Meines Erachtens kann davon ausgegangen werden, dass sich dieses Schmucksystem aus Paragaudae

entwickelt hat, die ergänzend zu kurzen Clavi und Tabulae den Tunikasaum verzieren.<sup>656</sup> (Abb. 7, linke Hälfte) Sie bestehen aus einem Schmuckstreifen, der entlang des Gewandsaumes verläuft, diesen nicht über die gesamte Breite flankiert, sondern in geringem Abstand zu den Seitennähten rechtwinklig abknickt. Die Enden weisen am Gewand aufwärts und schließen, wie die kurzen Clavi, in einer Rundung mit Sigillum am Band ab. Paragaudae schmücken jeweils die Vorder- und die Rückseite der Tunika, sodass insgesamt vier abknickende Balkenenden vorhanden sind. In der Fortentwicklung werden diese vier auf zwei reduziert und in ihrer Form stark vereinfacht. Statt der schmalen Balken treten rechteckige Felder auf, die über die Seitennähte ausgreifen. Je ein kurzer Steg setzt mittig daran an und läuft in einem viereckig verbreiterten Abschluss, einem verkümmerten Sigillum, aus. Diese Schmuckform kommt des Öfteren unter den ägyptischen Geweben vor, so findet sie sich zum Beispiel bei einem Gewebefragment im Louvre, Paris, bei einem Heraklesmedaillon in einem rechteckigen Feld in Athen und bei der äußeren, sichtbaren Tunika einer Frauenmumie sassanidischer Zeit aus Antinoopolis, die als Thais bekannt ist.<sup>657</sup> (Abb. 18) An ihrem Gewand wird deutlich, dass die Seitenmotive nicht im Verband mit der Saumapplikation sondern als eigenständige Felder gefertigt worden sind.

Ein solches Feld ist auch in dem Gewebe SLM Aachen Inv. Nr. T 329/AT 20/TK 6 zu erkennen, das aus einem rechteckigen Gewebe mit zentral ansetzendem Steg und viereckiger Verdickung besteht. (Taf. 9, Abb. 6) Das Dekorfeld war derart ausgerichtet, dass der Fortsatz am Gewand aufwärts wies. Dadurch muss der Dekor rechtwinklig nach links gekippt ausgerichtet gewesen sein und sich die Figuren nur in der Horizontalen erschlossen haben. Dass diese Perspektive jedoch beabsichtigt war, ergibt sich aus den vier stilisierten Vögeln, die die Ecken des Feldes zieren sowie aus dem fünften im Sigillum angebrachten Vogel. Alle Tiere sind in gleicher Weise zu der Gewebekante ausgerichtet, die bei der postulierten Orientierung am Gewand, zum Saum orientiert ist.

Nachträglich appliziert vermitteln diese Zierelemente in Zusammenwirkung mit den horizontalen Streifen den Eindruck eines durchgehenden, abknickenden Balkens. Sie wirken wie besonders breite Paragaudae mit nur zwei Enden.<sup>658</sup>

<sup>656</sup> Vgl.: Kat. Köln 2005, 30 ff. Nr. 58; 2 ff. Nr. 29; Bianchi Bandinelli 1971, 95 Abb. 86 (Wandmalerei, Haus des Caelius, Rom). 87 (Wandmalerei, Grabmal der Aelia Arisuth, Gargaresh). Paragaudae von besonderer Breite lassen sich bereits im 4. Jh. n. Chr. nachweisen und sind zudem auf bildlichen Darstellungen noch über das 10. Jh. hinaus belegt. Bsp. Elfenbeintafeln in Moskau und Paris: Volbach/Lafontaine-Dosogne 1968, Taf. 94 a (Christus krönt Konstantin VII. Porphyrogenetos, um 945 n. Chr., Moskau). Taf. 94 b (Christus krönt Romanos II. und Eudokia, 945–949 n. Chr., Paris).

<sup>657</sup> Thais: Rassart-Debergh 1997, 69 Abb. 69; Athen: Kat. Rouen 2002, 145, Abb. 112; Paris: du Bourguet 1964, 256 F 15.

<sup>658</sup> Calament 1996, 27 ff. bes. 31 Abb. 8 (Mumie); 10 (Fragment der Applikation); Gayet (Thais) 1902, Rekonstruktionszeichnung der Thais in tänzerischer Bewegung; Kat. Colmar 1997, 69 Abb. 69 (Foto der Mumie, 1944). Vgl.: SLM Aachen T 329/AT 20/TK 6, zugehörig zu Kendrick 1922, Taf. VIII Nr. 628; Kat. Hamm 1996, 287 Nr. 326.

145 Taf. 82; erneut: Kat. Mariemont 1997, 110 ff.; Schrenk 2004, 335 ff. Nr. 154 = Tab. 1, Nr. 34 (<sup>14</sup>C-Datierung: 776–972 n. Chr. (2  $\sigma$ , 100 %)); 155 = Tab. 1, Nr. 28 (<sup>14</sup>C-Datierung: 605–717 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95,6 %)). Farbanalysen: Wouters 1993, 53 ff.; van Strydonck/van den Borg/de Jong 1993, 65 ff.; vgl.: Jones 1974, 27; Schweppe 1992, 25; Stauffer 1992, 138.

<sup>653</sup> Diese Feststellungen können allein aufgrund der Gewebe getroffen werden, schriftliche Quellen sind bislang nicht bekannt.

<sup>654</sup> Dale 1993, 23 ff. Abb. 28.

<sup>655</sup> Dale 1993, 33 Abb. 23; vgl. auch Kat. Recklinghausen 1996, 41 f. Nr. 32.

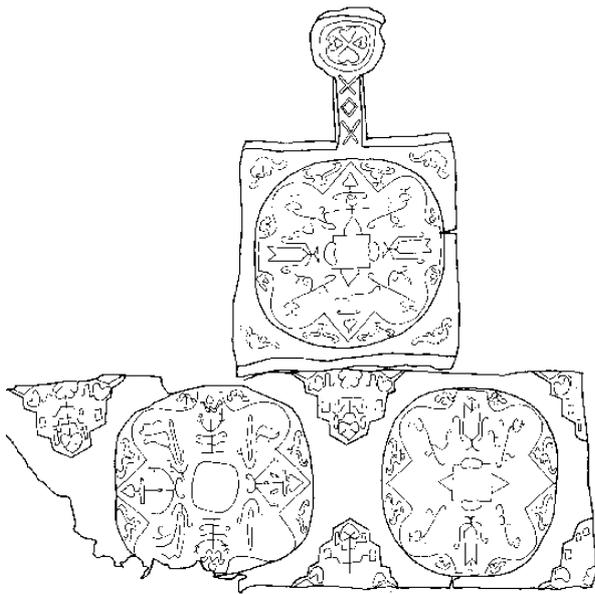


Abb. 18 Tunikasaum der Thais aus Antinoopolis

Auch diese bereits reduzierte Form kommt in einer weiteren Vereinfachung vor, bei der das Sigillum am Band direkt am Saumstreifen aufsetzt und der senkrechte Balken ganz weggelassen wird. Ein solches Beispiel stellt der Saum einer Tunika in Recklinghausen dar.<sup>659</sup> Vereinzelt bildliche Darstellungen in der byzantinischen Elfenbein- und Mosaikkunst belegen, dass Tuniken dieses Dekorsystems bereits im 6. Jahrhundert n. Chr. verbreitet waren. Sie werden mit variierender Saumlänge sowohl von Männern als auch Frauen getragen. Mosaiken im Apsisgewölbe von San Vitale in Ravenna (546–548 n. Chr.) zeigen den heiligen Vitalis in dreiviertellangem Gewand und Theodora mit ihrem Gefolge in Kleidern, die bis zu den Fesseln herab reichen.<sup>660</sup> (Taf. 10, Abb. 7) Als Beleg für die Verbreitung des Schmucksystems sind Mosaikdarstellung des Heiligen Demetrios zwischen dem Präfekten Leontinos und dem Bischof Johannes in Thessaloniki (629/643 n. Chr.) und eine Elfenbeinschnitzerei mit der Darstellung des Heiligen Menas in einer dreiviertellangen Tunika mit breitem Saumbesatz aus Ägypten anzuführen.<sup>661</sup> (Taf. 10, Abb. 8)

Da die bildlichen Wiedergaben meist Heiligenfiguren oder Personen des unmittelbaren kaiserlichen Umfeldes zeigen, ist davon auszugehen, dass hier besonders kostbare und luxuriöse Gewebe abgebildet sind. Wahrscheinlich sind seidene Stoffe gemeint, auf deren Herstellung der byzantinische Hof seinerzeit ein Monopol besaß. Zudem verweisen die Muster auf die Samittechnik, die einen speziellen Webstuhl erfordert.<sup>662</sup> Für die Abbildung von Seidensamiten spricht die flächendeckende und

gleichmäßige Musterung, die als ursprüngliches und technisch bedingtes Charakteristikum der Samitgewebe anzusehen ist.<sup>663</sup> Kennzeichnend ist, dass in einem Arbeitsgang dasselbe Motiv beliebig oft und in exakter Vervielfältigung auch in gespiegelter Ausrichtung hergestellt werden kann. Bei der Wirkerei muss dagegen jedes Ornament einzeln gewebt werden und stellt ein Individuum dar.<sup>664</sup> Zahlreiche Beispiele dieser Seidengewebe mit sich kreuzenden Ranken, die rautenförmige Felder bilden, verdoppelte Tiermotive und Rosetten enthalten, haben sich in Achmim-Panopolis und Antinoopolis erhalten, ob sie jedoch auch in Ägypten hergestellt worden sind, ist hier nicht eindeutig zu klären.<sup>665</sup> Neben den sehr beliebten Rautendekoren finden sich auch zahlreiche weiße, flächendeckend verteilte Lanzettformen auf rotem Grund, deren Vorbilder ebenfalls unter Seidensamiten zu finden sind.<sup>666</sup> (Taf. 10, Abb. 4–6)

Neben den flächendeckend angebrachten ornamentalen Formen tritt zudem ein weiterer Dekorstil auf. Rotgrundige Streifen sind durch gleich große Medaillonfelder gegliedert und mit eingeschriebenen szenischen Darstellungen gefüllt. In den Zwischenräumen öffnen sich halbierte Ovale paarweise zu den Kanten. Von Falke bezeichnet diesen Stil als 'Medaillonstil', datiert ihn ins 6. Jahrhundert n. Chr. und schreibt ihm eine Laufzeit bis ins 13. Jahrhundert zu.<sup>667</sup> Dieser Gruppe sind die alttestamentarischen Davidszenen zuzuweisen, häufig zeigen die Medaillons auch zwei zur Mittelachse orientierte Reiterdarstellungen.<sup>668</sup> (Abb. 24; Taf. 9, Abb. 3–6)

Es kann also festgestellt werden, dass es sich bei der vorgestellten Gewandmode primär um die Umsetzung von Impulsen handelt, die vom byzantinischen Kaiserhof

<sup>663</sup> Muthesius 1997, 19 ff.

<sup>664</sup> Muthesius 1997, 19 ff.

<sup>665</sup> Flächige Rauteneinteilung: DTM Krefeld Inv. Nr. 10257. 10214. 00090 (Kat. Krefeld 2003, 94 Nr. 190–192); 00072. 00090. 10182. 10198. 10214. 10217. 10257. 10258. 11645. 12419. 12693 (sämtlich rotgrundig); 10286. 11634. 12541 (andere Grundfarben); Samite: DTM Krefeld Inv. Nr. 00131 (Kat. Krefeld 2003, 104 Nr. 214); Muthesius 1997, 217 ff. Taf. 29 A M 525. M 527. M 488. M529.

<sup>666</sup> Lanzettformen: Wirkerei: DTM Krefeld Inv. Nr. 08384 (Kat. Krefeld 2003, 93 Nr. 189); vgl. Seidensamit aus Achmim-Panopolis: Martiniani-Reber 1986, 106 Nr. 91; Martiniani-Reber 1997, 107 Nr. 54. 108 Nr. 55; Muthesius 1997, 217 Taf. 29 B M491; vgl. Mosaikdarstellungen, Leibgarde und Beamte im Gefolge des Kaisers, San Vitale Ravenna, 2. Mann von links: Deichmann 1958, Taf. 368.

<sup>667</sup> Er schließt aus der exponierten Lage Alexandrias, dass nur dort Seidengewebe von solcher Qualität hergestellt werden konnten. Dabei geht er von einem starken Gefälle aus, das sich zwischen Alexandria und dem Rest Ägyptens bemerkbar gemacht hat. Archäologische Belege für solche Werkstätten fehlen jedoch, sodass die Herkunft nicht als gesichert anzusehen ist. Zugleich sind in Achmim-Panopolis und Antinoopolis zahlreiche Seidensamite zu Tage getreten, sodass von Manufakturen in Mittelägypten auszugehen ist. Siehe: von Falke 1913, 7 ff.

<sup>668</sup> Siehe dazu Kapitel 4.2.2.; DTM Krefeld Inv. Nr. 00040 (Kat. Krefeld 2003, 92 Nr. 185); vgl.: SLM Aachen Inv. Nr. T 412; du Bourguet 1964, F 128; Kendrick 1922, Nr. 634; Kat. Trier 1989, 127 VII.142; vgl. Seidensamite: Schulze 1920, 35 Abb. 29. 30. 31. 41; Tietzel 1988, Farbtaf. 5 (St. Kunibert/Kolumba Köln); Farbtaf. 9 (Quadrigastoff, Domschatz Aachen).

<sup>659</sup> Kat. Recklinghausen 1996, 41 f. Nr. 32.

<sup>660</sup> Brenk 1977, Taf. 89; Deichmann 1958, Taf. 358 Detail Taf. 361; siehe auch: Grabar 1966, 159 Nr. 173 (Klapptaf.); vgl. Tunika mit gewirkten Applikationen: Kat. Moskau 1969, Nr. 190.

<sup>661</sup> Brenk 1977, Farbtaf. II; Grabar 1966, 133 Farbtaf. 143; Kat. New York 1977, 578 Nr. 517.

<sup>662</sup> Siehe dazu Kapitel 4.2.1.

ausgegangen sind.<sup>669</sup> Dabei können die Dekore an sich eine sassanidische Beeinflussung aufweisen, die sich in der Wahl der Motive, Farbkompositionen und den Materialien widerspiegelt. Doch imitieren die Wirkereien seidene Samitgewebe, die als Luxusgüter galten. Seide wurde zunächst ausschließlich in China hergestellt, verarbeitet und als Fertigprodukt nach Westen exportiert. Laut Muthesius befand sich erst seit dem 5. Jahrhundert n. Chr. eine Produktionsstätte in Syrien und nach Wild gelang es erst in der Mitte des 6. Jahrhunderts n. Chr. Eier der Seidenmotte aus Zentralasien auszuführen und eine Seidenproduktion im östlichen Mittelmeerraum zu etablieren.<sup>670</sup> Byzantinische Gesetze, die aus der Zeit des 6. Jahrhunderts stammen, belegen, dass Seide als Luxusprodukt empfunden wurde und lediglich dem Kaiserhof vorbehalten sein sollte. Somit galten Seidenstoffe als begehrtes Gut, das sowohl zur Nachahmung der Dekore und Stile und Motive anregte, als auch zur Unterwanderung des Monopols führte.<sup>671</sup> Dabei mischten sich durch den intensiven Handelsaustausch mit den Sassaniden persische Einflüsse wie er im 'Medaillonstil' auf rotem Grund mit 'westlichen' Themen, bestehend aus mythologischen und christlichen Inhalten in neuen Darstellungsformen.<sup>672</sup> Einerseits wurden persische Produkte über die Seidenstraße verhandelt, andererseits wirkte sich die sassanidische Präsenz in Ägypten seit 619 n. Chr. direkt auf die Textilproduktion aus.<sup>673</sup> Die Umsetzung der 'östlich' beeinflussten Bildschemata und Motive in der kostengünstigen Wirkereitechnik muss nach Bekanntwerden der Seidengewebe in Ägypten vorstattengegangen sein. Die Datierung der Gewänder mit der geschilderten Ornamentverteilung fällt damit in die Zeit zwischen der Herrschaft der Sassaniden und der arabischen Eroberung um 641 n. Chr., was die technischen Neuerungen und einzelne <sup>14</sup>C-Untersuchungen bestätigen.<sup>674</sup>

<sup>669</sup> Stauffer 1991, 119 ff.

<sup>670</sup> Muthesius 2004, 41 f.; Wild 1987, bes. 64.

<sup>671</sup> Muthesius 2004, bes. 4.

<sup>672</sup> Bsp. Marienseide, Rom, Vatikan: Tietzel 1988, 54 Abb. 37; Farbbabb.: Volbach/Lafontaine-Dosogne 1968, Taf. XVIII; größerer Ausschnitt: Schulze 1920, 34 Abb. 28; vgl. Europa-Seide: Horak 1998, Farbbabb. 16; vgl. sassanidische Tiermedaillons: Tietzel 1988, 58 f. Nr. 40. 41.

<sup>673</sup> Ausschließlich in Antinoopolis wurden sassanidische Kleidungsstücke gefunden. Darunter findet sich die altorientalische Form des Kaftans in Kombination mit Beinlingen, die speziell für Reiter konzipiert waren. Die Funde belegen die Präsenz einer sassanidischen Reitereinheit in Antinoopolis. Die Übernahme sassanidischer Farbkonzepte und Ornamente in die einheimische Mode lässt sich am Beispiel der Wolltunika von Kolumba Köln nachvollziehen. Die blaugrundigen Zierfelder sind mit wechselnden menschlichen Gesichtern mit blondem Haar, Vögeln und Blüten dekoriert, die unmittelbare Kopien seidener Samitbänder darstellen. Mit weiterer Literatur: Kat. Köln 2005, 82 ff. Nr. 29; Fluck/Vogelsang-Eastwood 2004, 1 ff.; Vogelsang 2004, 29 ff. bes. 31.

<sup>674</sup> Vgl.: Schrenk 2004, 224 f. Nr. 82 = Tab. 1, Nr. 29 (seidener Ärmelbesatz, <sup>14</sup>C-Datierung: 620–724 n. Chr. (2  $\sigma$ , 88,3 %)); 335 ff. Nr. 154 = Tab. 1, Nr. 34 (gewirkter Orbiculus, <sup>14</sup>C-Datierung: 776–972 n. Chr. (2  $\sigma$ , 100 %)); 338 ff. Nr. 155 = Tab. 1, Nr. 28 (gewirkter Orbiculus, <sup>14</sup>C-Datierung: 605–717 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95,6 %)).

### 3.3. Kernphysik zur Altersbestimmung

#### 3.3.1. Die <sup>14</sup>C – Analyse

Mangels fest datierter Textilien ist die zeitliche Einordnung des Materials sehr vage und umfasst große Zeiträume, die nach Einschätzung verschiedener Bearbeiter stark differieren kann.<sup>675</sup> Um sich dennoch einer Datierung anzunähern, steht neben stilistischen Vergleichen auch eine naturwissenschaftliche Datierungsmethode zur Verfügung, deren Effektivität zunehmend geschätzt wird.<sup>676</sup>

Es handelt sich um die <sup>14</sup>C-Methode, die nur bei organischen Materialien angewendet werden kann und mit der der Zeitpunkt der Gewinnung des Rohstoffs bestimmt wird. Bei den vorliegenden Textilien kann dadurch nicht der Moment der Verarbeitung zum Gewebe datiert werden, sondern der, in dem der Flachs geerntet und die Wolle geschoren worden ist. Doch ist davon auszugehen, dass die Verarbeitung in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Rohstoffgewinnung vorgenommen wurde. Die Daten werden mittels des Zerfalls von radioaktivem Kohlenstoff gewonnen, der mit dem Tod des Objektes beginnt. Die Ernte des Flachses beendet die Aufnahme des Kohlenstoffs und der Zerfall seiner Isotopen beginnt.<sup>677</sup> Durch die bekannte Halbwertszeit lässt sich der Zeitpunkt des Absterbens ermitteln. Da aber der <sup>14</sup>C-Gehalt der Atmosphäre im Laufe der Zeit nicht konstant geblieben ist, ist es notwendig, die Ergebnisse mit einer durch die Dendrochronologie ermittelten Zeitskala abzustimmen.<sup>678</sup>

Im Gegensatz zu früheren <sup>14</sup>C-Analysen, die mit der 'Zählrohrmethode' durchgeführt wurden, bietet die 1977 entwickelte AMS-Maschine die Möglichkeit den Zeitraum des Absterbens auf bis zu 80 Jahre genau zu ermitteln.<sup>679</sup> Zudem sind für AMS-Untersuchungen nur bemerkenswert geringe Materialmengen von weniger als einem

<sup>675</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12603 wird von Jaques ins 8.–9. Jh. n. Chr. datiert. Nahezu identische Fragmente ordnet du Bourguet dagegen ins 12. Jh. n. Chr. ein. Siehe: du Bourguet 1964, 607 I 23. I 24; 620 ff. I 56–60; Kat. Krefeld 1961, Nr. 171.

<sup>676</sup> Bei dem Treffen des Arbeitskreises »Textiles of the Nile Valley« in Antwerpen im Frühjahr 2005 wurden in zahlreichen Vorträgen <sup>14</sup>C-Ergebnisse von koptischen Textilien vorgestellt.

<sup>677</sup> <sup>14</sup>C entsteht fortwährend unter dem Einfluss kosmischer Strahlung in der Atmosphäre durch die Reaktion <sup>14</sup>N(n, p) <sup>14</sup>C. Es zerfällt mit einer Halbwertszeit von 5730a durch  $\beta$ -Zerfall zurück zu <sup>14</sup>N. Siehe: Meyer-Kuckuk 1994, 74 f.

<sup>678</sup> »In der Atmosphäre betrug bis zu Beginn dieses Jahrhunderts das Häufigkeitsverhältnis der Nuklide C<sup>14</sup> zu C<sup>12</sup> zu C<sup>14</sup> etwa 1,5 x 10<sup>12</sup>. Es hat sich dann zunächst verringert durch die Verbrennung von Kohle und Öl und ist seit 1954 auf das doppelte angestiegen als Folge von Kernwaffenversuchen.« Meyer-Kuckuk 1994, 75.

<sup>679</sup> In gut abgeschirmten Proportionszählrohren wird die  $\beta$ -Aktivität des <sup>14</sup>C gemessen. Im Mittel zerfällt nur ein <sup>14</sup>C-Kern in 5.700 Jahren, weshalb diese Methode eine wesentlich größere Menge des zu untersuchenden Materials benötigt. Diese Methode wird heute noch vom <sup>14</sup>C-Labor des Instituts für Ur- und Frühgeschichte der Universität zu Köln verwendet. Siehe: Meyer-Kuckuk 1994, 75. – 'Accelerator Mass Spectrometry' = Massenspektrometrie unter Verwendung eines Tandem-van-de-Graff-Beschleunigers. Siehe: Kretschmer 2000.

Milligramm vonnöten, was bei Textilien einen 1,5–2 cm langen Faden ausmacht. Zudem ermitteln sie die Ergebnisse in einer wesentlich kürzeren Messdauer.<sup>680</sup>

Der erste Schritt zur Untersuchung besteht in der vollständigen Reinigung des Materials von anderen Substanzen. Diese enthalten selbst radioaktiven Kohlenstoff neueren Datums und beeinflussen das Ergebnis. Textile Einfärbungen sind nicht als Verunreinigungen anzusehen, da sie ebenfalls aus organischen Pflanzen oder tierischen Farbstoffen bestehen und daher die gleichen Isotopenverhältnisse aufweisen, wie der textilhärente Kohlenstoff. Bisher war die Art der Reinigung umstritten, doch ist vom Royal Institute for Cultural Heritage in Brüssel eine Methode entwickelt worden, die bei den Fragmenten zur Anwendung kommt, die Antoine De Moor et al. untersucht haben.<sup>681</sup> Verwendet wird ein Ultraschallbad, PH-neutrales Waschmittel und entmineralisiertes Wasser, mit dem das Material ausgewaschen wird.

An den Kernphysikalischen Instituten in Erlangen und Kiel ist eigens die 'AAA-' ('Acid-Alkali-Acid') bzw. 'Soxhlet-Methode' entwickelt worden, bei der das zu untersuchende Material zuerst mit Säure, dann mit Lauge und zuletzt wieder mit Säure behandelt wird, um alle möglichen, auch neuzeitlichen Chemikalien herauszulösen. Es folgen das Waschen in destilliertem Wasser, das Trocknen im Ofen, die Umwandlung zu Graphit bei 625° C und die Messung in der AMS-Maschine.

Die ersten an 'koptischen' Textilien durchgeführten <sup>14</sup>C-Analysen ließ Pierre du Bourguet vornehmen. 1957 beauftragte er das *Laboratoire du Musée du Louvre, Section d'électronique physique du Centre d'Énergie Atomique*, zwei Fragmente des Louvre zu untersuchen, die er aus stilistischen Gründen in das 12.–13. Jahrhundert datierte.<sup>682</sup> Nur bei einem der beiden Stücke, Nr. 23, wurde seine Einschätzung bestätigt und das Ergebnis erbrachte eine zeitliche Eingrenzung von 1233 n. Chr. ±120 Jahre. Das zweite Fragment, das sich zudem im Dekor stark von dem ersten Stück unterscheidet, datierte in die Zeit 575 n. Chr. ±120. Das Ergebnis wurde durch spätere Untersuchungen De Moors bestätigt.<sup>683</sup> Von den Ergebnissen beflügelt ließ du Bourguet 1958 zwei weitere

<sup>680</sup> Bei diesem wesentlich empfindlicheren Verfahren wird der Kohlenstoff als gasförmige Verbindung der Ionenquelle eines Beschleunigers zugesetzt und die Kohlenstoffkerne beschleunigt. Im Strahl werden dann Kohlenstoff und Stickstoff durch ein Magnetfeld voneinander getrennt und die <sup>14</sup>C-Kerne mithilfe eines Schwerionen-Detektors nachgewiesen. Siehe: Meyer-Kuckuk 1994, 75.

<sup>681</sup> van Strydonck/van den Borg/de Jong 1993, 65 ff. bes. 66.

<sup>682</sup> du Bourguet 1957, 57 ff. – Die Untersuchungen wurden noch mit der 'Zählrohrmethode' durchgeführt. Beide Fragmente sind vollständig aus Wolle gefertigt. Das eine Objekt ist stark fragmentiert und durch ein Vergleichsstück fotografisch dokumentiert. Es besteht aus einem rotgrundigen Zierstreifen, der mit stilisierten Tänzern geschmückt ist. Im Einzelnen ist der Dekor jedoch nicht zu erkennen. Das andere Fragment weist ebenfalls einen Zierstreifen in rotem Wollgewebe auf, der eine wollweiße Grundfarbe und einen braunen Dekor in mehreren Registern trägt. Die äußere Rahmung bildet ein 'Laufender Hund', auf den eine monochrome Leiste und der Hauptfries mit Medaillenschmuck folgen.

<sup>683</sup> De Moor/Verheckens van Lammens/van Strydonck 2004.

Fragmente untersuchen.<sup>684</sup> Er wählte eines aus, das er aus stilistischen Gründen ins 10.–11. Jahrhundert datierte und ein zweites, das er etwas später ansetzte.<sup>685</sup> Die Ergebnisse ergaben für das erste Fragment 618 n. Chr. ±150 Jahre, für das zweite 450 n. Chr. ±150 Jahre. Erbrachten die ersten Untersuchungen noch eine 50 %ige Bestätigung von du Bourguets stilistischer Einordnung, so wichen die Ergebnisse der zweiten Testreihe zu 100 % von seiner Datierung ab. In der Veröffentlichung der Resultate von 1958 äußerte er seinen Unmut über die Abweichungen, zweifelte die Methode als fehlerträchtig an und verließ sich von da an nur noch auf seine stilistische Einordnung.

Bis 1993 fand die <sup>14</sup>C-Methode keine Anwendung mehr. Erst im Zusammenhang mit der Ausstellung 'Koptisch Textiel/Coptic Textiles' in Zottegem wurden erneute Untersuchungen durchgeführt, die mit der AMS-Maschine des Royal Institute for Cultural Heritage in Brüssel gemessen wurden.<sup>686</sup> Grund für die lange Unterbrechung in der Anwendung mag neben der Ungläubigkeit du Bourguets auch die bislang mit der Methode verbundene Zerstörung von größeren Materialmengen gewesen sein. Im Zusammenhang mit der Ausstellung führten Mark von Strydonck, Klaas van der Borg und Arie De Jong vielschichtige, systematische Analysen an 13 ausgewählten Geweben durch. Dazu zählen auch <sup>14</sup>C-Messungen an acht Tuniken und fünf weiteren Fragmenten, die ergaben, dass der größere Teil in die Zeit um 500 bis 1000 n. Chr. zu datieren ist.<sup>687</sup>

Unter diesen Objekten befinden sich zwei zusammengehörende Fragmente eines Wandbehangs in Noppentechnik, die aus stilistischen, farblichen, sowie technischen Gründen als auch wegen des Formats ursprünglich zum Krefelder Objekt Inv. Nr. 10199 gehören müssen.<sup>688</sup> (Taf. 4, Abb. 7) Die Diskussion belegt, dass trotz der auf naturwissenschaftlichem Wege gewonnenen Daten Raum zur Interpretation bleibt. Charakteristisch ist das leinene, ehemals weiße Grundgewebe mit einem polychromen Wolldekor aus kurzen Noppen. Die Zeichnung ist grob und blockhaft ausgeführt und besteht in Krefeld aus einem Anch, dessen Ring nur noch zum Teil erhalten ist. Die breite Rahmung der Hieroglyphe ist in einem hellen Rosafarbtönen ausgeführt und die Mittelleiste besteht aus wechselnden gelben und dunkelblauen Würfeln. Zu beiden Seiten des Fußes befinden sich symmetrisch angebrachte, stark vereinfachte Pflanzenranken, die möglicherweise zu einer das Anch umfassenden Medaillonrahmung ergänzt werden können. In gleicher Ausführung, allerdings ohne die Ranken, ist das Anch auf dem niederländischen Stück gleich zweimal wiederholt worden. Beide sind nebeneinander aufgereiht und rahmen einen stark vereinfacht wiedergegebenen

<sup>684</sup> du Bourguet 1958, 52 ff.

<sup>685</sup> Ersteres besteht aus einem Zierstreifen, der eine dunkle Grundfarbe und einen in fünf Registern geordneten, flächendeckenden Dekor aus Flechtbändern in 'Fliegender Nadel' trägt. Zweites trägt ebenfalls einen Zierstreifen mit roter Grundfarbe und darauf angebrachten polychromen menschlichen Figuren.

<sup>686</sup> Kat. Zottegem 1993.

<sup>687</sup> van Strydonck/van den Borg/de Jong 1993, 65 ff.

<sup>688</sup> DTM Inv. Nr. 10199 (Kat. Krefeld 2003, 98 Nr. 201); zugehörig zu: Kat. Zottegem 1993, 130 f. Nr. 38 Farbtaf. Nr. 38; siehe auch: Kat. Mariemont 1997, 114. 165 Nr. 41.

Kandelaber. Die <sup>14</sup>C-Analyse De Moors et al. ergab für dieses Gewebe einen Datierungszeitraum, der von der Mitte des 1. bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. reicht. Diese zeitliche Einordnung wird jedoch von den Autoren aus kulturhistorischen Gründen bezweifelt, obwohl sie in den anderen Fällen auf die naturwissenschaftliche Datierung vertrauen. Statt des genannten Zeitraumes datieren sie ihr Fragment in die Zeit zwischen dem 5. und 7. Jahrhundert n. Chr. und stützen sich dabei auf die Form des Kandelabers, die bronzenen Vorbildern des 5.–6. Jahrhunderts n. Chr. entspricht. Vergleichbare Kandelaber sind jedoch bereits in der römischen Wandmalerei zu finden.<sup>689</sup> Weiterhin gehen die Autoren von den Prämissen aus, dass das Anch hier im Sinne eines christlichen Kreuzes verwendet worden ist, und dass der Wandbehang daher in einer Kirche gehangen haben muss. Gegen die frühe Einordnung führen sie an, dass die Hieroglyphe Anch nicht vor dem Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr. als christliches Symbol verwendet worden ist. Damit beziehen sich die Autoren wahrscheinlich auf das von Rufinus überlieferte Ereignis während der Zerstörung des Serapeums von Alexandria um 391 n. Chr., bei dem der Mob durch Anch-Hieroglyphen in den Ruinen zu einer Diskussion über ihre Bedeutung angeregt wurde.<sup>690</sup> Da einige in der Lage waren in der Lage die Hieroglyphe zu übersetzen, deren Bedeutung 'Leben' auch in christlichem Sinne verwendet werden konnte, wurde sie laut Rufinus von da an in Alexandria auch als christliches Kreuzzeichen verwendet.

Im Sinne der Autoren lässt sich eine Wandmalerei im Kloster von Baouît anführen, die aus dem späten 4. Jahrhundert n. Chr. stammt. Sie zeigt ein sehr ähnliches Anch auf einem Ast steht.<sup>691</sup> Dennoch sind meines Erachtens die naturwissenschaftlichen Ergebnisse für die Datierung des Wandbehangs vorzuziehen, zumal seine Verwendung nicht zwingend einen christlichen Kontext erfordert hat.

De Moor et al. haben weiterhin auch eine reinwollene Kindertunika von gelber Grundfarbe und mit sehr breiten Clavi untersucht.<sup>692</sup> Sie verlaufen in gleich bleibender Breite zum Gewandsaum, der mit einem angesetzten Fransensabschluss versehen ist. Charakteristisch ist die dunkle Grundfarbe der Zierstreifen, deren Rahmung von Knötchenfriesen gebildet wird und in deren Innerem flächendeckend helle, stark vereinfachte menschliche Figuren mit zahlreichen Tierarten gemischt sind, die sich zur Schulter des Gewandes bewegen. Diese Tunika zählt

<sup>689</sup> Linfert 1975, Abb. 26. 27. 28. 30. 31.

<sup>690</sup> Rufinus († 410 n. Chr.), Sozomenus († nach 443 n. Chr.) und Socrates Scholasticus († nach 450 n. Chr.) überliefern das Ereignis, obwohl sie keine Augenzeugen waren. Siehe: Rufinus, *Historia Ecclesiastica* 2, in: *Patrologia Latina* 21 Spalte 537; Sozomenos, *Historia Ecclesiastica* 7, in: *Patrologia Graeco-Latina* 67 Spalte 1456; Socrates Scholasticus, *Historia Ecclesiastica* 5, in: *Patrologia Graeco-Latina* Spalte 608; G. Spitzing, *Lexikon der byzantinisch-christlichen Symbole* (1989) 203 Nr. 25.

<sup>691</sup> In der Kapelle 1 von Baouît zeigt eine Wandmalerei ein in gleicher Weise gestaltetes Anch. Auch dieses steht auf zwei seitlich im Bogen abgespreizten Ästen. Siehe: Clédât 1904, 1 ff. Taf. 10.

<sup>692</sup> Kat. Zottegem 1993, 232 Nr. 123; siehe auch: De Moor/Verheckens van Lammens/van Strydonck 2004, 1437 Nr. 9.

zu einer fest umrissenen Gewebegruppe, die in einem weiteren Projekt der Forscher untersucht worden ist. Die ermittelten Entstehungszeiträume bewegen sich zwischen dem 5. und 7. Jahrhundert n. Chr. Da das Krefelder Fragment DTM Inv. Nr. 12960 die entsprechenden technischen und stilistischen Charakteristika aufweist, kann davon ausgegangen werden, dass es in der gleichen Zeit hergestellt worden ist.<sup>693</sup> (Taf. XXI, Abb. 1 a. b)

Bis zum Jahr 2000 haben De Moor, van Strydonck und Verheckens-Lammens diese Gruppe gelber Wollgewebe mit eingewirktem, bichromem Dekor untersucht.<sup>694</sup> Sie haben zwölf repräsentative Tuniken ausgewählt, deren Dekor aus stilistischen Gründen bislang frühestens ins 6. Jahrhundert n. Chr. bzw. von du Bourguet und anderen sogar ins 11.–12. Jahrhundert n. Chr. datiert worden sind.<sup>695</sup> Die <sup>14</sup>C-Untersuchungen ergaben jedoch eine frühere zeitliche Einordnung, die im Wesentlichen zwischen 450 n. Chr. und 650 n. Chr. fällt. Das früheste ermittelte Datum ist um 350 n. Chr. und das späteste um 740 n. Chr. anzusetzen. Neben den bereits besprochenen Parallelen, auf die die Ergebnisse übertragen werden können, sind noch weitere der hier vorgelegten Objekte in diese Zeit zu datieren. So entspricht DTM Krefeld Inv. Nr. 12603 De Moors Abb. 1 (340–550 n. Chr.); DTM Inv. Nr. 12401 De Moors Abb. 2 (380–600 n. Chr.); DTM Inv. Nr. 12573 De Moors Abb. 6 (532–680 n. Chr.).<sup>696</sup>

Eine großflächige Anwendung der <sup>14</sup>C-Methode wäre überaus wünschenswert und wird zunehmend praktiziert. Die konsequente Analyse stilistischer Gruppen ermöglicht den Aufbau eines Datierungsrasters aus datierten Fixpunkten für 'koptische' Textilien, in das ein Objekt aufgrund stilistischer, motivischer und technischer Übereinstimmungen einsortiert werden kann.

Erst jüngst ist eine große Anzahl von 35 auf ihren <sup>14</sup>C-Gehalt untersuchten Geweben der Abegg-Stiftung in Riggisberg, durch Sabine Schrenk vorgelegt worden.<sup>697</sup> Ihre Ergebnisse können hier im Einzelnen nicht vorgestellt werden, werden aber bei der Besprechung von Parallelstücken berücksichtigt.

<sup>693</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12960 (Kat. Krefeld 2003, 53 Nr. 86); weiterhin: Kat. Zottegem 1993, 257 ff. Nr. 145 Farbabb. S. 82; vgl. DTM Krefeld Inv. Nr. 10261 – 10263 & 10266 (Kat. Krefeld 2003, 81 Nr. 161).

<sup>694</sup> De Moor/Verheckens van Lammens/van Strydonck 2004; die Ergebnisse zu Nr. 3. 5. 9 wurden bereits vorgelegt: Kat. Zottegem 1993, Nr. 85 (Nr. 3), 119 (Nr. 5), 123 (Nr. 9).

<sup>695</sup> du Bourguet 1958, 52 ff. bes. 54 f. Abb. 1 (Nr. 45).

Bereits 1958 hatte du Bourguet ein Exemplar dieser Gruppe für seine <sup>14</sup>C-Analysen ausgewählt und eine Datierung um 610 n. Chr. ±150 Jahre ermittelt. Doch ausgerechnet dieses Ergebnis ließ ihn wegen der großen Abweichung zu seiner stilistischen Einordnung an dieser naturwissenschaftlichen Methode zweifeln und veranlasste ihn, sie nicht weiter anzuwenden. Dank De Moor et al. kann aber das Ergebnis von 1958 als bestätigt angesehen werden.

<sup>696</sup> Kat. Krefeld 2003, 60 Nr. 105 (Inv. Nr. 12603), 61 Nr. 107 (Inv. Nr. 12401, 54 Nr. 87 (Inv. Nr. 12573)).

<sup>697</sup> Schrenk 2004, 476 ff. Tab. 1.

### 3.3.2. Testreihe

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist eine Reihe von elf 'koptischen' Geweben untersucht worden. Die Finanzierung ist der *Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung* zu verdanken und die Analysen wurden von Prof. Dr. Wolfgang Kretschmer und seinen Mitarbeitern an der Universität Erlangen-Nürnberg durchgeführt. Ausgewählt wurden sieben Vertreter der bichromen Wirkereien aus Wolle und Leinen, deren Dekore Ranken und dionysische Motive aufweisen. Sie repräsentieren Gewandschmuck, der meines Erachtens als frühes textiles Konzept zur Dekoration von Bekleidungstextilien anzusehen ist.<sup>698</sup> Die Objekte bilden eine homogene Gruppe, die bislang nicht auf ihren <sup>14</sup>C-Gehalt untersucht worden ist. Unter ihnen befinden sich vor allem Stücke aus den Beständen des DTM Krefeld, eines in privatem Besitz, je ein weiteres aus dem SLM Aachen und eines aus dem FM Essen.<sup>699</sup> (Taf. XVI, Abb. 1; Taf. XII, Abb. 3; Taf. XVI, Abb. 3 a; Taf. XVII, Abb. 4; Taf. XVIII, Abb. 3; XIX, Abb. 1. 4; Taf. XXII, Abb. 1) Weiterhin wurden ein besonders ungewöhnlicher Ärmel aus dem DTM Krefeld sowie je ein 'David-' und ein 'Josephstoff' aus Krefeld getestet.<sup>700</sup> Die Ergebnisse sind in Tabelle 4 im Appendix zusammengestellt. Die ermittelten Werte werden jeweils mit zwei Wahrscheinlichkeiten angegeben, wobei die mit '1  $\sigma$ ' bezeichneten kleinere Zeiträume mit einer geringeren Wahrscheinlichkeit umfassen, und die mit '2  $\sigma$ ' ermittelten Phasen länger sind, dadurch aber eine besonders hohe Wahrscheinlichkeit haben. In der Besprechung werden lediglich die 2  $\sigma$ -Werte angegeben.

Für die bichromen Wirkereien konnten mit zwei Ausnahmen Ergebnisse ermittelt werden, deren Datierungszeitraum um 250 n. Chr. beginnt und im 6. Jahrhundert n. Chr. endet. Die Ergebnisse der stilistischen und motivischen Vergleiche werden damit bestätigt. Die Kombination der Erkenntnisse lässt für die bichromen Wirkereien von einem Aufkommen im 3.–4. Jahrhundert ausgehen. Eine Ausnahme stellt DTM Krefeld Inv. Nr. 12479 dar, dessen Analyse einen engeren Zeitraum erbrachte und eine Datierung zwischen 411 und 599 n. Chr. nahe legt. (Taf. XVIII, Abb. 3)

Einen sehr weiten Zeitraum hat die Untersuchung am Aachener Fragment SLM Inv. Nr. SB 0396/T 396 ergeben. (Taf. XXII, Abb. 1) Bei 94,9% (2  $\sigma$ ) ergab sich die 58 v. Chr. beginnende Datierungsphase, die bis 539 n. Chr. reicht. Sicher ist davon auszugehen, dass das Gewebe in diesem Zeitraum entstanden ist, eine wirkliche Datierungshilfe ist damit jedoch nicht gewonnen und die

Analyse daher nicht als aussagekräftig zu bewerten. Möglicherweise kann das Ergebnis auf die wesentlich geringere Menge an zur Verfügung gestelltem Material zurückgeführt werden.

Für den wollenen Ärmel mit Purpurmanicae konnte ein Zeitraum zwischen 261 und 534 n. Chr. ermittelt werden (Taf. 1, Abb. 7), besonders eindeutig fielen die Ergebnisse bei den 'David-' und 'Josephstoffen' (DTM Krefeld Inv. Nr. 10246, 10270) aus. (Taf. 11, Abb. 4; Taf. 12, Abb. 1) Sie bestätigen die Datierung in den Zeitraum ab der Mitte des 7. Jahrhunderts, der bereits anhand der textiltechnischen und farblichen Neuerungen ermittelt worden ist.<sup>701</sup> Der Davidstoff ist zwischen 619 und 799 n. Chr. entstanden und der Josephstoff zwischen 642 und 776 n. Chr.

<sup>698</sup> Siehe dazu Kapitel 4.2.

<sup>699</sup> Freundlicherweise haben mir die Museen die Entnahme der Proben gestattet. Es handelt sich um die folgenden Stücke: DTM Krefeld Inv. Nr. 00093 (Kat. Krefeld 2003, 28 Nr. 15), 10195, 12467 (Kat. Krefeld 2003, 86 Nr. 171), 12478 (Kat. Krefeld 2003, 25 Nr. 6), 12479 (Kat. Krefeld 2003, 23 Nr. 1); SLM Aachen Inv. Nr. SB 0396/T 396; FM Essen Inv. Nr. 1704/17.

<sup>700</sup> Ärmel: DTM Krefeld Inv. Nr. 00024 (Kat. Krefeld 2003, 49 Nr. 77); vgl.: du Bourguet 1964, 68 B 11; Pfister/Bellinger 1945, 14 f. Abb. 7 (vollständige Tunika); David- und Josephstoffe: DTM Krefeld Inv. Nr. 10246, 10270 (Kat. Krefeld 2003, 84 Nr. 168 Abb. S. 4; 86 Nr. 171).

<sup>701</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.3.1.

## 4. Ikonografische Betrachtungen

Aus der Fülle der Gewanddekore der spätantiken ägyptischen Textilien treten einzelne Schmuckmotive besonders durch ihr häufiges Auftreten besonders hervor. Sie führen die Einheit von Thema und Darstellungs-konvention vor, bestehend aus festgelegter Farbigkeit und Verteilung auf dem Gewand. Diese Einheit, die zudem über lange Zeiträume angewendet wird, während denen die Bilder aber Veränderungen vor allem in ihrer grafischen Gestaltung durchlaufen, lässt von eigenen Tunikagattungen wie den 'Mänadentuniken' sprechen.

Im Folgenden werden vier solcher Gattungen vorgestellt, die aufgrund ihrer besonders großen Anzahl an meist fragmentierten Vertretern als weit verbreitet und besonders beliebt anzusehen sind. Zwei der vorzu-stellenden Gewandtypen sind vornehmlich bichrom gestaltet und treten erstmals im 3.–4. Jahrhundert n. Chr. auf, zwei weitere sind dagegen polychrom auf rotem Grund ausgeführt und als Erscheinungen des 7. Jahrhunderts und der Folgezeit zu werten. Hier sind besonders die standardisierten Schmuckformen von Interesse, denn sie lassen Aussagen zur kommunikativen Wirkung der Gewänder zu. Dabei ist nicht allein die Entwicklung der Bilder zu betrachten, sondern auch ihre Chiffrenhaftigkeit hinsichtlich der spätantiken Wertvorstellungen. In einzelnen Fällen können mittels dieser Betrachtungen Schlüsse auf das Geschlecht des Besitzers und sein Rollenverständnis gezogen werden. Diese soziologischen Fragen sind im Zusammenhang mit den textilen Bildern als Kleidungsschmuck bislang zu wenig beachtet worden. Immer wieder werden lediglich die Motive diskutiert und dabei außer Acht gelassen, dass sie Gebrauchsgegenstände zieren. Ebenso wenig interessierte bislang, dass Kleidung an sich ein kommunikatives Medium ist, mit dem der Besitzer sein Selbstverständnis ausdrückt und Informationen über seinen Wohlstand, seine Interessen und gelegentlich auch seinen Glauben vermittelt. Auch eine geschlechts-spezifische Differenzierung von Kleidung und ihrem Dekor ist bislang unbeachtet geblieben, obwohl sich spezielle Kleiderregeln auführen lassen.<sup>702</sup>

Hinsichtlich der Bilder ist zu betonen, dass sie einem Repertoire entstammen, das zum Schmuck diverser Objektgattungen herangezogen wurde und eine allgemeine Beliebtheit erfuhren, die in hellenistischen Traditionen fußt. Sie sind bedingt durch ihre Anbringungsorte plakativ gestaltet, da sie sich dem Betrachter trotz des bewegten Untergrundes schnell erschließen mussten. Von ihnen und den je nach Thema verwendeten Dekorationsschemata ging eine gewisse Signalwirkung aus, die bereits aus größerer Distanz wahrgenommen wurde. Daher wird im Folgenden diskutiert, inwieweit die durch die spätantike Bildersprache vermittelte Rollenverteilung der Geschlechter wie sie zum Beispiel der Proiectakasten in London vorführt, auch auf den ägyptischen Gewändern angewendet worden ist. (Taf. VII, Abb. 6 a. b) Zur Untersuchung dieser Fragen bieten die beiden bichromen Dekorgruppen 'Mänadenstoffe' und 'Jagdtuniken' eine vorzügliche Grundlage.

<sup>702</sup> Siehe dazu Kapitel 2.1.2.

### 4.1. Mythologische Bilder

Obwohl sich unter den 'koptischen' Textilien zahlreiche szenische Mythendarstellungen befinden, werden diese hier lediglich cursorisch aufgeführt, denn sie kommen nicht in standardisierten Ausführungen vor. Weder in den Kompositionen, noch in der Farbwahl sind Wiederholungen eines Themas auszumachen und thematisch keine Vorlieben zu erkennen. Somit handelt es sich bei den mythologischen Gewanddekoren um Einzelstücke. An ihnen kann daher nicht die Genese der Bilder über längere Zeiträume betrachtet und die Entwicklung ihrer zugehörigen Gewänder nachvollzogen werden.

Das mythologische Themenrepertoire auf 'koptischen' Wirkereien ist mehrfach von Claudia Nauerth zusammengestellt und besprochen worden.<sup>703</sup> Dabei sind ihr vor allem mythologische Paare, zumeist Liebespaare, aufgefallen, in denen sie klassische Vorbilder für irdische Paare sieht und deren Vorbildhaftigkeit auch das Auswahlkriterium für ihre bildliche Wiedergabe darstellt. Unter diesen finden sich Dido und Aeneas bei der Jagd, Iphigenie mit Orest und Pylades, Orest und Pylades vor dem Standbild der Artemis auf Tauris, Perseus und Andromeda, aber auch Apoll und Daphne.<sup>704</sup> Weiterhin führt Nauerth Bellerophon und Chimeira, Dionysos und sein Gefolge, Dionysos und Ariadne, Aphrodite mit Adonis, das Parisurteil, Herakles sowie Thetis bei Hephaistos an.<sup>705</sup> In Nauerths Zusammenstellung fehlt jedoch Orpheus, dessen Wiedergabe sie lediglich im Kontext mit Daviddarstellungen erwähnt, der aber in

<sup>703</sup> Nauerth 1988, 97 ff.; Nauerth 1992, 43 ff. bes. 44 f.; 49; Ergänzungen von: Thompson 1983, 1–2, 90 ff.; vgl. auch: Rutschowskaya 1990, 112 ff.

<sup>704</sup> Dido & Aeneas: Zuletzt Kat. Hamm 1996, 313 Nr. 355; Artemis: Rutschowskaya 1990, 116 unten; Trilling 1982, 47 Nr. 26; siehe auch: Kat. Essen 1963, 316 Nr. 292 (Museum für Kunsthandwerk Frankfurt Inv. Nr. 3610); DTM Krefeld Inv. Nr. 12587 (Kat. Krefeld 2003, 65 Nr. 119); Perseus: Nauerth (Perseus) 1986, 7 ff.

<sup>705</sup> Bellerophon: Polychrom gewirktes Manteltuch mit zwei Tabulae und einem Orbiculus. Die Schmuckfelder tragen Darstellungen der Artemis, des Bellerophon mit Pegasos und der Chimaira, und Apollon mit Daphne. Siehe: Rutschowskaya 1990, 94 f.; Dionysos: Bichrome Wirkerei: Kat. New York 1995, 30 f. Nr. 10. Der Ärmelbesatz und der Clavus aus einem in drei Teilen erhaltenen Tunika-Dekorsets sind mit polychromem Garn in gezwirnter Leinenkette ausgeführt. Beide tragen die Merkmale der Wirkereien ab dem 7. Jh. n. Chr. Zudem ist Dionysos mittels einer Beischrift besonders gekennzeichnet. Siehe: Brune 2004, 80 ff. Nr. 34 Taf. 2; vgl.: Kat. Essen 1963, 335 Nr. 344; Kat. Hamm 1996, 311 f. Nr. 353 a–d; Dionysos und Ariadne: Bichrom gewirkte Schultertabulae einer vollständig erhaltenen Tunika. Siehe: Kat. New York 1995, 13 Abb. 10; 26 Nr. 31; Aphrodite: Nauerth (Aphrodite) 1986, 29 ff.; Kat. Fribourg 1991, 107 Nr. 29; Kat. Hamm 1996, 280 Nr. 319 d (Aphrodite Anadyomene); Rutschowskaya 1990, 99 (Aphrodite und Adonis); 114. 115 (Aphrodite Anadyomene); 122 (Geburt der Aphrodite); Paris: Trilling 1982, 46 Nr. 25; Rutschowskaya 1990, 113; Herakles: Nauerth (Herakles) 1984 147 ff.; Brune 2004, 148 ff. Nr. 91 Taf. 28; siehe auch: Kat. Essen 1963, Nr. 302; Kat. Hamm 1996, 309 f. Nr. 351; polychrome Wirkereien: Güntner 1992; Kybalová 1967, 144 f. Nr. 96–98; DTM Krefeld Inv. Nr. 10237 A–C (Kat. Krefeld 2003, 88 Nr. 175); Hephaistos: Rutschowskaya 1990, 116 oben.

zahlreichen Beispielen vorliegt.<sup>706</sup> Unerwähnt bleiben weiterhin die drei Grazien, Europa auf dem Stier und Pegasos, von denen in der vorliegenden Arbeit weitere erschlossen worden sind.<sup>707</sup> (Taf. 6, Abb. 4. 5) Ebenso konnte eine Abbildung der Kultstatue der Artemis mit zwei knienden Opfernden identifiziert werden (Taf. 5, Abb. 6), sowie Pan im Tanz mit einem Ziegenbock (Taf. VIII, Abb. 8) und zwei Clavi mit Heraklestaten.<sup>708</sup> (Taf. 5, Abb. 7) Den weitaus größten Teil der Gewandfragmente schmücken jedoch Figuren, die als Repräsentanten mythologischer Völker und Gruppierungen anzusehen sind, darunter Kentauren, Amazonen, Nereiden auf Meereskentauren und das dionysische Gefolge.<sup>709</sup>

## 4.2. Mänadenstoffe

Die Bezeichnung 'Mänadenstoffe' verwendete erstmals Irmgard Peter für die vorzustellende Dekorgruppe.<sup>710</sup> (Abb. 19) Im Gegensatz zu anderen Gewandtypen wie den Tuniken mit Orbiculi und Tabulae, handelt es sich bei diesen um eine genuin ägyptische Dekorform der Tunika, die weder in Gewanddarstellungen anderer Regionen in Erscheinung tritt, noch unter den originalen Gewebefunden außerhalb Ägyptens vertreten ist.

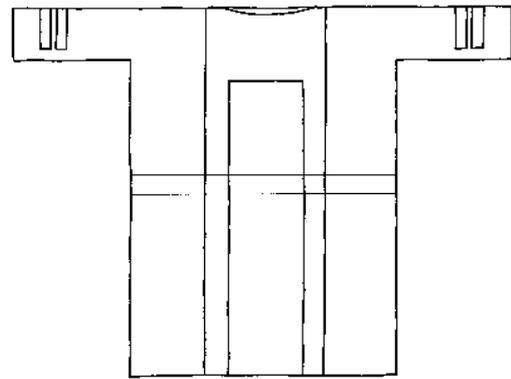


Abb. 19 Dekorationsschema der 'Mänadentuniken'

Trotz starker Variationen in der Feinheit der Zeichnung ist allen Gewändern gemeinsam, dass sie in einem Stück, von Ärmel zu Ärmel gewebt wurden. Dabei ist ihr mit dunklem, meist braun-dunkelviolettem Wollgarn gewirkter Schmuck unmittelbar eingearbeitet worden. Er steht in starkem farbllichem Kontrast zum umgebenden Gewebe, für das Leinen verwendet wurde und das ehemals leuchtend weiß erstrahlte. (Taf. XVIII, Abb. 1–3) Die Körper der Figuren sind dabei dunkel und durch eine feine Binnenzeichnung aus Leinengarn in 'fliegender Nadel' differenziert. In seltenen Ausnahmen sind Details wie ein Schwertband oder die Zunge eines Tieres mit farbigen Wollgarnen abgesetzt.<sup>711</sup> (Taf. 7, Abb. 4–7; Taf. 9, Abb. 1. 2) Regelmäßig ist aber die hellrote Säumung des bereits beim Weben hergestellten Halsausschnittes, die einen farbigen Akzent setzt und nach der Fertigstellung des Gewandes angearbeitet wurde. Sie verläuft auf der Kante des Ausschnittes und knickt beiderseits der Öffnung auf das Brust- und das Nackenbild ab. Die Enden, die je nach Gewand von unterschiedlicher Länge sein können, überqueren das Bild meist ohne darauf Bezug zu nehmen.

Die Verteilung des Schmucks der 'Mänadentuniken' unterscheidet sich grundlegend von den anderen Systemen mit Orbiculi oder Tabulae. (Abb. 7) Ihre Clavi verlaufen in gleich bleibender Breite über die Schultern bis zum Gewandsaum und enden in einem Abschlussblock, während die Zierstreifen in einzelne, gerahmte Bilder

<sup>706</sup> Kat. Fribourg 1991, 62 Abb. VIII Nr. 59; 145 f.; 147 Nr. 60; Kybalová 1967, 94 Nr. 46; Kat. Paris 1999, 11 Abb. 4; 62 f. Nr. 19; Rutschowskaya 1990, 112. Siehe dazu Kapitel 4.2.2.

<sup>707</sup> Grazien: Horak 1998, 33 Abb. 17; Rutschowskaya 1990, 117 unten; Europa: DTM Krefeld Inv. Nr. 12514 (Kat. Krefeld 2003, 64 Nr. 116); Horak 1998; Thompson 1991, 25 ff. bes. 30 Abb. 7 b; Pegasos: DTM Krefeld Inv. Nr. 12439 (Kat. Krefeld 2003, 65 Nr. 117); Baginski/Tidhar 1980, 118 f. Nr. 172. 173; 148 Nr. 228; Kat. Fribourg 1991, 148 Nr. 61; Trilling 1982, 42 Nr. 20.

<sup>708</sup> Artemis: DTM Krefeld Inv. Nr. 12587 (Kat. Krefeld 2003, 65 Nr. 119); Pan: DTM Krefeld Inv. Nr. 12442 (Kat. Krefeld 2003, 32 Nr. 27); Herakles: DTM Krefeld Inv. Nr. 10237 A–C (Kat. Krefeld 2003, 88 Nr. 175).

<sup>709</sup> Bsp. Kentauren: DTM Krefeld Inv. Nr. 12950 (Kat. Krefeld 2003, 33 Nr. 30); Amazonen: DTM Krefeld Inv. Nr. 12516 (Kat. Krefeld 2003, 30 Nr. 21); SLM Aachen Inv. Nr. SB 0396/T 396; Nereiden auf Hippokampen: DTM Krefeld Inv. Nr. 12467. 12445. 10243 (Kat. Krefeld 2003, 34 Nr. 34; 65 Nr. 118; 76 Nr. 149; 102 Nr. 210); dionysisches Gefolge: DTM Krefeld Inv. Nr. 12479 A–C. 12469. 12470. 12478. 12468. 08410. 00092. 00093. 12435/12436. 00011 (Kat. Krefeld 2003, 22 ff. Nr. 1. 4. 5. 6. 10. 11. 12. 15. 16. 35).

<sup>710</sup> Bei ihren Recherchen stieß Peter auf die unveröffentlichte Arbeit von Odile Contamin, die sich mit den dionysischen Tänzern befasst. Siehe: Kat. Zürich 1976, 23 ff.; O. Contamin, Etude du thème des danseurs (1971, unpubliziert).

<sup>711</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12469. 12468 (Kat. Krefeld 2003, 24 Nr. 4; 26 Nr. 10).

unterteilt sind. In regelmäßigem Wechsel enthalten sie Figuren des dionysischen Gefolges und flüchtendes Jagdwild, wobei die menschlichen Figuren immer derart ausgerichtet sind, dass ihre Köpfe zum Kopf des Trägers und ihre Füße zu seinem Gewandsaum weisen. Die Tierfiguren sind dagegen rechtwinklig zu ihnen versetzt, laufen an der Tunika aufwärts und haben einen in Schussrichtung schraffierten Hintergrund. Doppelte Ärmelstreifen sind üblich, seltener treten Tabulae auf den Schultern und im Kniebereich hinzu. (Abb. 3. 7)

Der wesentliche Unterschied zu anderen Schmucksystemen besteht in dem unmittelbar unterhalb des Halsausschnittes ansetzenden Bildfeld, das zwischen den Clavi eingepasst ist und in zweifacher Ausführung das Gewand auf der Brust und im Nacken zielt.<sup>712</sup> Es ist als eigenes Bildfeld konzipiert, kann in mehrere Register unterteilt sein, trägt aber immer einen Hauptfries, der durch Säulen und Bögen in einzelne Felder gegliedert ist. (Taf. XVIII, Abb. 1–6; Taf. XIX, Abb. 1–4; Taf. XX, Abb. 1) In diese sind die Namen gebenden Mänaden und Tänzer des dionysischen Gefolges eingestellt, Tierfiguren finden jedoch in diesen Feldern keine Wiedergabe. Häufig sind einzelne Figuren in die Interkolumnien gefügt, gelegentlich auch zwei oder drei. Dionysos, als Gott, dem diese Prozession gilt, erscheint in diesem Kontext nicht.<sup>713</sup> Stattdessen ist für ihn eine Präsentationsform gewählt worden, die wiederum einen eigenen bichromen Schmucktyp darstellt.<sup>714</sup> (Taf. 7, Abb. 6. 7) Auch sein Ziehvater und Begleiter, der gealterte Silen – Paposilen – ist in diesen Bildern nicht vertreten. (Taf. XX, Abb. 6)

Trotz der formalen Übereinstimmungen der Tuniken und Dekore dieses Typs weisen die Objekte dennoch eine große Variationsbreite in der Ausführung auf. Vor allem die unterschiedliche Gestaltung der Zeichnung zeigt keine Standardisierung, sodass jede Tunika ein Unikat darstellt, was sich auch in den technischen Daten widerspiegelt. Die Variationsbreite reicht dabei von naturalistisch bis abstrakt und umfasst Bilder mit mehreren Figurentypen und solche mit einem einzigen unverändert vervielfältigten Typus. Verschiedene Aspekte, die im Weiteren dargelegt werden, lassen auf eine chronologische Entwicklung schließen, wobei zu betonen ist, dass diese lediglich relativ ist. Den Rahmen für die grobe zeitliche Einordnung geben die durch <sup>14</sup>C-Untersuchungen ermittelten Daten, die eine Entstehung zwischen der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. und dem 6. Jahrhundert n. Chr. wahrscheinlich machen.<sup>715</sup> Darin unterscheidet sich die hier vorzuschlagende zeitliche Einordnung von der Peters, die die bichromen Wolle-Leinen-Wirkereien ins 6.–7. Jahrhundert n. Chr. einordnet und sich dabei auf Pierre du Bourguets eher späten Ansatz stützt.<sup>716</sup>

#### 4.2.1. Farbkomposition und Gestaltungskonzept

‘Mänadentuniken’ vereinen gestalterische und kompositorische Elemente, die Parallelen zu diversen römischen Kunstgattungen aufweisen und möglicherweise durch sie angeregt worden sind. Hinsichtlich der Farbgestaltung stehen den Geweben die schwarz-weißen Mosaiken sehr nahe, die in größeren Zahlen zum Beispiel in Ostia gefunden wurden und in das späte 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. zu datieren sind.<sup>717</sup> Die Körper der Figuren sind in beiden Kunstgattungen als schwarze Flächen und Silhouetten aufgefasst und durch eine feine weiße und charakteristische Binnenzeichnung differenziert, die den Figuren eine starke Bewegtheit verleiht. Ebenso entsprechen die wiedergegebenen Rankenmotive den in den bichromen Wirkereien verwendeten und weiterhin ist die Flächenkomposition entsprechend, die isolierte Figuren nur selten interagierend zeigt.<sup>718</sup> Mänaden und Tänzer bzw. Jäger stehen meist einzeln und haben keine Standlinie. Erst in der Zusammenschau der gesamten Bildfläche – im Fall der Textilien im Brustbild – entsteht der Eindruck einer übergreifenden Szene. Auch für das Jagdwild, das die Clavi ausfüllt, finden sich Entsprechungen in den bichromen Mosaiken Ostias. Einzelne Tiere füllen Felder, die bei den Stoffen die Begrenzung und Unterteilung der Clavi bilden, während sie in den Mosaiken große Flächen strukturieren.<sup>719</sup> (Taf. XVII, Abb. 3) Doch bestehen die Parallelen nicht nur auf der formalen Ebene, sondern auch auf der inhaltlichen, denn die bichromen Mosaiken präsentieren das gleiche Spektrum aus mythologischen Figuren. Wiedergegeben sind auch hier vornehmlich Kentauren, Nereiden und Meereskentauren, zudem finden sich auch Gorgonen und Venus, die in ähnlicher formaler Unverbindlichkeit vorgeführt sind.<sup>720</sup>

Die meisten Figuren entstammen toposartigen Idyllen die Anhänger eines mythologischen Volkes bzw. einer Gruppe wie dem Thiasos verkörpern und sind dabei nicht als bestimmte, namentlich benennbare Figuren zu identifizieren. Sie dienen vielmehr der plakativen

<sup>717</sup> Dunbabin 1978, 7 ff.

<sup>718</sup> Vgl. auch bichrome Einzelelemente wie Vasen. Bei den Geweben bilden sie Friese aus wiederholt übereinander angeordneten Motiven und schmücken Clavi und Ärmelstreifen von Tuniken. Die Gefäße stehen auf niedrigerem Fuß, haben runde Bäuche und variierend hohe Hälse, an denen S-förmige Henkel ansetzen. Wie bei den Mosaiken sind sie mit dunklen Körpern und weißer Binnenzeichnung versehen. Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 10273 (Kat. Krefeld 2003, 39 Nr. 47); DTM Krefeld Inv. Nr. 12501 (Kat. Krefeld 2003, 39 Nr. 48); DTM Krefeld Inv. Nr. 12460. 12491; SLM Aachen Inv. Nr. 435 a. b; als rahmende Leisten einer Tabulae: MAK Köln Inv. Nr. D 1133. D 1150; vgl. Mosaiken: Becatti 1961, 14 Nr. 9 Taf. CXCI; 17 Nr. 17 Taf. CXCI; 63 Nr. 79 Taf. CXCI; 63 Nr. 80 Taf. CVCIII; 104 Nr. 190 Taf. LXVI; 223 Nr. 421 Taf. LXIII (stark vereinfachte, späte Ausnahme).

<sup>719</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12479 A–C (Kat. Krefeld 2003, 22 f. Nr. 1); vgl.: Becatti 1961, 63 Nr. 78 Taf. LXXVIII; 135 ff. Nr. 268 Taf. LXXXIV–LXXXVI; 154 f. Nr. 292 Taf. LXXV; 155 ff. Nr. 293 Taf. LXXX; 195 ff. Nr. 373 Taf. LXXXVII; 197 Nr. 377 Taf. LXXXIII.

<sup>720</sup> Becatti 1961, 25 Nr. 42. 43 Taf. LXXII; 154 f. Nr. 292 Taf. LXXV–LXXVIII; 108 Nr. 391. 203. 204 Taf. CXII–CXIII; 194 Nr. 371 Taf. LXXIX; 213 ff. Nr. 408 Taf. XCVIII. LXIX.

<sup>712</sup> Vgl.: Kat. Köln 2005, 84 f. Nr. 29.

<sup>713</sup> Siehe auch: Kat. Zürich 1976, 23; Geyer 1977, 43.

<sup>714</sup> Siehe dazu Kapitel 4.1.1.4.

<sup>715</sup> Siehe dazu Kapitel 3.3.

<sup>716</sup> Kat. Zürich 1976, 23 ff. bes. 25, zur Datierung S. 31.

Vorführung eines Ambientes.

Abgesehen von den Schwarz-Weiß-Mosaiken lassen 'Mänadentuniken' auch weitere zeitgenössische Schmuckprinzipien anderer römischer Kunstgattungen erkennen. Besonders deutlich wird das am Brustbild der Mänadenkore, das als geschlossenes Bildfeld komponiert ist. Die Rahmung und Unterteilung in Bildfelder wird mit Säulen auf getreppter Basis, abgesetztem Schaft, Kapitellen vorgenommen, die von Bögen oder geraden Architraven bedeckt sind. Durch die architektonischen Elemente werden die Szenen in ein eher städtisches Umfeld verlegt, als in die freie Natur.

Gestalterische Parallelen, bei denen ein rechteckiges Feld von Säulen in kleinere Felder unterteilt ist, finden sich vor allem bei römischen Sarkophagreliefs des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. Auch hier enthalten die Interkolumnien eine oder mehrere menschliche Figuren und dionysische Tänzer sind ebenso beliebt. Unterschiede sind dagegen in der Feinheit der Details auszumachen sowie in der Ausformung der Einzelelemente und Giebelkonstruktionen zum Einsatz.<sup>721</sup> Eine besonders enge Parallele zu den Stoffen ist nicht nur in formaler Hinsicht der Musensarkophag Mattei und ein Sarkophag aus Tyrus. (Abb. 20 b) Diese Reliefs zeigen Musen in Rundbögen und stellen nach Guntram Koch und Hellmut Sichtermann das früheste Exemplar dieser Sarkophaggruppe dar, das in die Zeit 280–290 n. Chr. zu datieren ist.<sup>722</sup> Weitere Sarkophage aus Tyrus, in Genua und Berlin präsentieren zudem dionysische Tänzer, die zum Teil als Statuen auf Sockeln aufgefasst sind.<sup>723</sup>



**Abb. 20 a. b Reliefs von Sarkophagen aus Tyrus und Ferentillo, spätes 2. – frühes 3. Jahrhundert n. Chr.**

<sup>721</sup> Koch 2000, 76; Koch/Sichtermann 1982, 104 Nr. 98; 142 Nr. 151; 148 Nr. 168; 194 f. Nr. 234; 221 Nr. 253. 254; Matz 1975, 488 Nr. 313 Taf. 326; 489 f. Nr. 332 Taf. 333; 486 Nr. 306 Taf. 321, 323, 325; 477 f. Nr. 298 Taf. 318; 407 f. Nr. 276 f. Taf. 302.

<sup>722</sup> Koch/Sichtermann 1982, 201 Nr. 266.

<sup>723</sup> Matz 1975, 441 ff. Nr. 246 Taf. 261; 443 Nr. 247 Taf. 263; 467 Nr. 275 A Beil. 136; Staatliche Museen 1992, 235 Nr. 121 (letztes Viertel 2. Jh.).

Die Gliederung von Bildflächen durch Säulen findet sich in der Folgezeit auch bei Objekten anderer Kunstgattungen, wie dem Proiectakasten in London, der in der Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. entstanden ist, der Augster Achilles-Platte und Glastellern mit Schlifffdekor.<sup>724</sup> Im Gegensatz zu den 'Mänadenstoffen' führen die Teller jedoch erzählende Darstellungen in umlaufenden Friesen auf gekrümmten Standlinien vor. Zudem sind die Säulen hier nicht, wie bei den Stoffen, von Bögen bzw. Muschelkonchen überwölbt.

Dieses Konzept, das in einer großen Fülle auf den kleinformatigen Gewanddekoren zu finden ist, wurde auch bei gewirkten großformatigen Wandbehängen angewendet, bei denen zwei Gruppen auszumachen sind, die sich jedoch vor allem in ihrer Farbigkeit unterscheiden. Die eine präsentiert ebenfalls in bichromer Zeichnung Figuren zwischen Säulen. Vollständig erhaltene Vertreter dieser Gruppe finden sich Textilmuseum in Washington, zahlreiche Fragmente jedoch in diversen Sammlungen, so auch dem MAK Köln.<sup>725</sup> (Taf. XII, Abb. 1) Die zweite Gruppe ist durch den dionysischen Wandbehang in Riggisberg vertreten, der polychrom gestaltet ist und ein besonders großes Format aufweist.<sup>726</sup>

#### 4.2.2. Exkurs: Dionysos im Rankengeflecht

Trotz der Beliebtheit und häufigen Wiedergabe des dionysischen Gefolges ist Dionysos selbst – wie bereits erwähnt – in diesem Kontext nicht wiedergegeben. Vielmehr wurde für ihn eine eigene gewirkte Präsentationsform komponiert, die in zahlreichen Textilien vorgeführt wird. Wie bei den 'Mänadenstoffen' sind auch hier die Dekore unmittelbar in leinenes Grundgewebe eingewirkt. Ihre Zeichnung ist mit dunklem Wollgarn angelegt, sodass die Körper aus einer dunklen Silhouette mit weißer Binnenzeichnung bestehen. Im Ganzen dominiert der starke Hell-Dunkel-Kontrast von Grundfläche und Dekor, doch sind regelmäßig vor allem rote und gelbe Details eingearbeitet, mit denen das Gefieder von Vögeln, Flügel, das Halsband und die Zunge eines Panthers, Gewänder von Figuren oder einzelne Weinblätter hervorgehoben sind. Die Gestaltung der Figur variiert stark, doch weisen alle Gewebe der Gruppe die gleichen Prinzipien auf.<sup>727</sup> (Taf. 7, Abb. 6. 7)

<sup>724</sup> Jungck 1984, 310 ff. Taf. 146–155; bes. 227 Abb. 114 (Dekorschema); Taf. 154; Stutzinger 1984, 175 ff.; vgl.: Nauwerth 1982, 14 ff. Taf. IX f. Abb 7 f.; Schneider 1983, 5 ff.

<sup>725</sup> MAK Köln Inv. Nr. N 1295; vgl.: Kat. Fribourg 1991, 74 f. Nr. 3; Kat. Recklinghausen 1996, 44 ff. Nr. 36. 37; Kat. Zottegem 1993, 145 f. Nr. 51; Rutschowskaya 1990, 111 rechts; Trilling 1982, Nr. 1 Taf. 1; Nr. 2 Taf. 2; Nr. 3 Taf. 3; Nr. 108 Taf. 8; 39 Nr. 17; 40 Nr. 18; 41 Nr. 19; 42 Nr. 20; 43 Nr. 21, 57 Nr. 42; 58 Nr. 43; Willers 1988, 76 ff.

<sup>726</sup> Zuletzt: Schrenk 2004, 26 ff. Nr. 1 = Tab. 1, Nr. 6 (4. Jh. n. Chr. – <sup>14</sup>C-Datierung: 73–380 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95,4%)).

<sup>727</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 00095 (Kat. Krefeld 2003, 29 Nr. 20 Abb. S. 6); SLM Aachen Inv. Nr. T 311/AT 14; Rutschowskaya 1990, 80 oben; Wulff/Volbach 1926, 42 Nr. 9125 Taf. 68; vgl.: Kybalová 1967, 88 f. Nr. 40. 41.

Allen Varianten ist gemeinsam, dass die Grundform der Felder oval bis rund ist. Nur in Ausnahmen wie dem Krefelder Stück DTM Inv. Nr. 00095 ist die Fläche von einer rahmenden Leiste eingefasst, meist bildet ein dichtes Rankengeflecht, in das die Figur eingefügt ist, die Form.<sup>728</sup> Dieses Geflecht wächst symmetrisch aus einer Vase, die in den meisten Fällen in hellrotem Garn mit weiteren farbigen Details ausgestaltet ist. In ihrer Öffnung steht ein Weinstock, der sich kurz nach Austreten aus der Vase in zwei Hauptäste gabelt. Zahlreiche Verästelungen bilden symmetrisch verteilte Medaillonfelder in die Figuren und Tiere eingesetzt sind. Während das Motiv auch in reduzierter Form, lediglich als Ranke in einer Vase, ohne menschliche Figuren und Tiere angegeben sein kann, wie bei dem Krefelder Fragment DTM Inv. Nr. 08376 belegt (Taf. 7, Abb. 8), enthalten die unteren beiden Medaillonfelder beiderseits der Vase, in der Regel zur Mitte gerichtete Ziegenböcke. Andere Felder füllen Vögel und beim Krefelder Stück sind zwei männliche Figuren, wohl Mundschenken, eingefügt. Im Zentrum, in der Hauptgabelung der Äste, steht eine nackte, männliche Figur mit Stiefeln und hängendem Manteltuch.<sup>729</sup> An ihrer rechten Seite befindet sich ein kleiner domestizierter Panther – worauf das Halsband hinweist –, der durch herabhängende Hand der Hauptfigur gefüttert wird.

Die Armhaltung kann bei den textilen Darstellungen variieren; mal sind beide Arme über den Kopf gehoben wie bei einer Wirkerei in St. Petersburg, mal hält Dionysos dem Panther etwas entgegen, wie in Krefeld. Der Körper ist jedoch im Wesentlichen frontal angegeben und ein Bein angewinkelt vor das andere gestellt. Auch hierin können Varianten auftreten. Bei dem Stück in St. Petersburg fungiert das rechte Bein der Figur als Standbein und das linke als Spielbein. Das Krefelder Stück führt jedoch eher einen tänzerischen Schritt vor, bei dem beide Beine in gleichem Maße leicht gebeugt sind; Dionysos setzt sein rechtes Bein vor und belastet bei beiden Füßen nur die Spitze. Diese Komposition und insbesondere die Pose der zentralen Figur werden auch von der sehr grob gezeichneten Wirkerei in Aachen aufgegriffen.<sup>730</sup> (Taf. 7, Abb. 7)

Sowohl das Tier als auch die Pose und die Nacktheit der Figur kennzeichnen sie als jugendlichen Dionysos. Die textilen Darstellungen beziehen sich auf hellenistische und römische Präsentationsformen des Gottes, der seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. nicht mehr als alter Mann, sondern als jugendliche Figur wiedergegeben ist. Sie formen jedoch ein neues Bild, in dem Dionysos in ein Rankengeflecht eingestellt wird, das zudem aus einer Vase herauswächst. Bezüglich der Figur finden sich unmittelbare Parallelen in diversen spätantiken Materialgattungen, allen voran in der Gestaltung der Elfenbein- und Beinschnitzereien.<sup>731</sup> Auch

hier werden Armhaltung und Ponderation variiert, wobei ein über den Kopf gelegter Arm in dessen Hand gelegentlich auch ein Trinkgefäß – ein Kantharos – gehalten wird, in Kombination mit dem rechten Standbein vorzuherrschen scheint. Diese Bilder stützen sich auf römische Vorbilder, die zum Beispiel in der Sarkophagkunst vorgestellt werden. Dabei ist Dionysos selten von seinen Anhängern umgeben und zielt als zentrales Motiv die langen Seiten von Sarkophagen mit geriefeltem Dekor.<sup>732</sup> Er steht mal in einer Arkade und mal in einem Bildfeld, das von Weinranken bedeckt ist.<sup>733</sup> Anders als bei den textilen Darstellungen lehnt er jedoch meist an einer halbhohen Säule bzw. stützt sich darauf, wodurch sich sein Körperschwerpunkt zur Stütze hin verschiebt.

#### 4.2.3. Bildgenese der bichromen 'Mänadenstoffe'

Die Stoffe präsentieren menschliche Figuren als bewegte, Körper in architektonischer Rahmung, deren Hintergrundflächen mit vegetabilen Formen gefüllt sind. Die Ranken verkörpern Natur und Landschaft, doch stehen sie im Widerspruch zu den architektonischen Bauelementen, die eher ein städtisches Umfeld nahe legen. Die Mänaden sind in einer Schrittposition und auf Zehenspitzen wiedergegeben, bei der beide Beine gleichermaßen belastet sind. Sie wenden sich seitwärts, die Hüfte ist dabei ins Profil gedreht, ein Bein ist zum Schritt vorgesetzt und kreuzt das andere. Dabei sind die Oberkörper frontal ausgerichtet, die Köpfe ins Dreiviertelprofil gewendet und gelegentlich in den Nacken gelegt. Stets wird ein Arm aufwärts angewinkelt und der andere hängt seitlich herab. Als musische Attribute dienen Doppelflöten, Tamburine und Klapperinstrumente.

Das Typenspektrum an Frauenfiguren ist vielfältig. Eine Gruppe ist in langen, fließenden und bewegten Kleidern dargestellt, die unter der Brust gegürtet sind und ein Schößchen bilden. Über der Büste verlaufen sie schräg und legen meist eine Brust frei. Zudem scheint der Bereich des Rocks aus nicht vernähten Stoffbahnen zu bestehen, sodass das vorgestellte Bein nackt hervortritt. Die Kleider wirken durchscheinend, die weiblichen Formen treten auch bei vermeintlich bedeckten Körperpartien deutlich hervor. (Taf. XVIII, Abb. 6; Taf. XIX, Abb. 1–3. 7) Zu diesem Typ treten nackte Frauenfiguren, die ein schleierartiges Manteltuch halten, das sich um ihre Ellenbeugen windet und fast wie eine schmale Girlande hinter ihrem Körper geführt ist. (Taf. XVIII, Abb. 4. 5; Taf. XIX, Abb. 1. 4. 5; Taf. XX, Abb. 1. 2) Sie drücken in ihrer Bewegtheit und

<sup>728</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 00095 (Kat. Krefeld 2003, 29 Nr. 20 Abb. S. 6); Kat. Hamm 1996, 310 Nr. 252).

<sup>729</sup> Bei Varianten wird auf diese Figur verzichtet und stattdessen ein weiteres Tier, z. B. ein Hase eingesetzt. Bsp.: Kybalová 1967 88 f. Nr. 40. 41; siehe auch: Rutschowskaya 1990, 91.

<sup>730</sup> SLM Aachen Inv. Nr. T 311/AT 14.

<sup>731</sup> Effenberger 1974, Abb. 81; Engemann 1987, bes. 173 f. Taf. 18 a; Taf. 22 d; Marangou 1976, 87 Nr. 2 Taf. 1 b; 2 b; 3 b; 4 a; 5 b; 6; Randall 1985, 84 f., Nr. 121; 92 f. Nr. 144; 102 f. Nr. 174; Volbach 1976, 60 Nr. 73. 74 Taf. 42.

<sup>732</sup> Matz 1975, 467 f. Nr. 276 Taf. 302 (spätantoinisch-frühverisch).

<sup>733</sup> Matz (1) 1968, 150 ff. Nr. 46 A Taf. 48 (letztes Jahrzehnt des 2. Jhs. n. Chr.); Matz (2) 1968, 203 Nr. 75 Taf. 86. 88 (spät-hadrianisch); Matz 1975, 479 f. Nr. 306 Taf. 321 Detail 323 (um 280 n. Chr.); 481 Nr. 313 Taf. 324 Detail 326. Die gleiche Komposition ist auch bei einem Sarkophag mit der Darstellung des guten Hirten verwendet worden. Die Hauptfläche ist mit Weinranken bedeckt. Siehe: Bielefeld 1997, 139 f. Nr. 1, 2 Taf. 28, 1–2.

spärlichen Bekleidung die Ekstase des dionysischen Thiasos aus, bei dem alle sittlichen Vorstellungen fallen gelassen werden.

Männliche Tänzer stehen meist frontal in weitem Stand, ihre Armhaltung kann der der Mänaden entsprechen. Sie treten mal als nackte Figuren auf, um deren Hals sich ein wehendes Manteltuch windet, zu dem sie geschnürte Schuhe tragen. Mal sind sie mit einem Schrägband wiedergegeben und mal mit einem um die Hüften gewundenen Pantherfell und nacktem Oberkörper. Wirres Haar und Lagobolon kennzeichnen sie als Satyrn; Stiefel, Lanzen, Schwerter und Schilde charakterisieren sie als Jäger. (Taf. XVIII, Abb. 1–5) Somit kommt es zu einer Vermischung des Dionysischen mit Jagdmotiven, bei denen das flüchtende Wild einerseits die von Jägern gehetzte Meute repräsentiert, andererseits aber auch das Wild, das vom rauschhaften Thiasos aufgeschreckt wird und vor den selbstvergessenen Dionysosanhängern flüchtet. (Taf. XVII, Abb. 2; Taf. XVIII, Abb. 3)

Sowohl in ihrer starken Bewegtheit, als auch der Torsion und Wiedergabe der verrutschten Kleidung gehen die gewebten Figuren auf hellenistische Figuren zurück. Zahlreiche Skulpturen zeigen die Anhänger des Dionysos in charakteristischem leichtem Schritt auf Zehenspitzen und die emporgehobenen Arme. Zu nennen ist hier besonders die Statue einer tanzenden Flötenspielerin in Berlin, die mit einem leichten Gewand bekleidet ist, das stark bewegt wiedergegeben ist. Ihre Konturen zeichnen sich deutlich ab und ihre rechte Brust liegt frei. Sie tänzelt auf Zehenspitzen und reckt ihre Arme empor.<sup>734</sup> Weitere Beispiele stellen der Satyr Borghese und der Fauno Rosso dar.<sup>735</sup> Auch in der hellenistischen Kleinkunst finden sich sowohl unter den Kleinbronzen als auch unter den Terracotten dionysische Figuren in stark bewegten Posen.<sup>736</sup> Die in dieser Zeit entstandenen Figuren stellen eine Neuerung zu den klassischen Vorläufern dar, indem sie einen starken Realismus anstreben und mehrere Ansichten zugänglich machen.

Unmittelbar gehen die ägyptischen Wirkereien meines Erachtens jedoch auf Vorlagen zurück, die zugleich auch für andere, zeitgenössische Kunstgegenstände verwendet worden sind. Zu nennen sind hier besonders die ägyptischen Beinschnitzereien, die sowohl in ihrem Format als auch ihrer Zeichnung enge Parallelen aufweisen.<sup>737</sup> (Taf. XX, Abb. 4. 5) Diese sehr zahlreich erhaltenen rechteckigen Paneele mit reliefierter Schauseite dienten als kostengünstiges Ersatzmaterial für Elfenbein und wurden zum Schmuck in hölzerne Möbel und Kästchen eingesetzt. In hochrechteckiger Ausrichtung der Bildfelder präsentieren sie je eine Figur des dionysischen Umfeldes in

charakteristischer Zeichnung und grafischer Gestaltung. Wenige prägnante Linien vermitteln den Eindruck bewegter Körper. Ob und wie die Beinschnitzereien farbig gefasst waren, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen.

Sowohl bei den Schnitzereien als auch bei den Wirkereien sind vor allem Mänaden beliebt und unter ihnen treten besonders die beiden beschriebenen Typen in verrutschtem Chiton oder nackt mit wehendem Manteltuch auf.<sup>738</sup> Daneben sind ausschreitende nackte Jünglinge als Gabenbringer beliebt und Stehende mit Manteltuch, Schild und Lanze.<sup>739</sup> Auch Eroten, die auf den Textilien zumeist in den Clavi abgebildet sind, finden sich auf den Beinschnitzereien.<sup>740</sup> Ein Paposilen, der zwar bei den Schnitzereien auftritt, kommt jedoch bei den textilen Wiedergaben nicht vor.<sup>741</sup> Die engen Parallelen in Thema, Konzeption, grafischer Wiedergabe und Körperauffassung, die sich auch auf die Größe der Paneele und Wirkereien bezieht, sprechen für die Umsetzung gemeinsamer Bildvorlagen.

Innerhalb der Gestaltung der textilen Figuren, der Darstellung ihrer Bewegungen und ihrer Körperlichkeit sind jedoch Veränderungen zu beobachten, anhand derer sich die Entwicklung der Bildmotive skizzieren lässt. Allgemein übliche Darstellungskonventionen haben zumindest in Ägypten zu ähnlichen Bildern auf verschiedenen Bildträgern geführt. Dabei ging die Anregung ursprünglich von hellenistisch-römischen Vorbildern aus, nahm in Folge aber eine eigenständige Entwicklung und führte zu neuen Stilformen. Dabei können weitere, ebenfalls in Ägypten gefundene und dekorierte Kunstgegenstände als Vergleiche herangezogen werden, die jedoch ebenfalls aus kaum datierbaren Kontexten stammen und somit lediglich als stilistische Vergleiche fungieren können, nicht aber als Anhaltspunkte für eine Datierung der Gewebe.<sup>742</sup>

Die Charakteristika der Darstellungen bleiben weiterhin sowohl hinsichtlich der Materialien als auch ihrer Farbigkeit und Verteilung der Elemente gleich, in der Zeichnung und Verwendung der Figurentypen treten jedoch starke Abstraktionen in den Proportionen und der zunehmenden Vereinfachung der Zeichnung auf. Ein solches Beispiel stellt die Brustpartie einer Tunika in Krefeld dar.<sup>743</sup> (Taf. XIX, bes. Abb. 4; vgl. auch Abb. 3. 5.)

<sup>734</sup> Staatliche Museen 1992, 176 Nr. 74 (2. Jh. v. Chr.)

<sup>735</sup> Smith 1991, Nr. 150. 152.

<sup>736</sup> Staatliche Museen 1992, 258 f. Nr. 139; 260 Nr. 140.

<sup>737</sup> Die Verwendung gleicher Bildvorlagen sowohl in der Textilkunst als auch der Beinschnitzerei, belegen die gewirkten Alexanderstoffe in Washington und Cleveland (7.–8. Jh. n. Chr.) und die im Relief verzierte Elfenbeinpyxis in Baltimore (7.–8. Jh. n. Chr.). Beide Bildträger zeigen die Ausführungen derselben Vorlage, da sie sich bis in Details wie der Haar- und Rüstungsgestaltung gleichen. Siehe: Berliner 1963, 39 ff. bes. 40 Abb. 1, 44 Abb. 9; Shephard 1971, 244 ff. bes. 244 f. Abb. 1. 2, 251 Abb. 6.

<sup>738</sup> Marangou 1976, Taf. 24 Nr. 75 b; Taf. 25 Nr. 78 b; Taf. 26 Nr. 85 b; Taf. 27 Nr. 89 a, 90 b–c; Taf. 30 Nr. 96 c; Taf. 31 Nr. 98 a, 99 b; Taf. 31 Nr. 100 c; Taf. 32 Nr. 102 a, 103 b; Taf. 33 Nr. 104 a, 105 b; Randall 1985, 90 ff., Nr. 136–138. 141. 145. 146. 148–150. 156–158. 160. 169. 173.

<sup>739</sup> Bowes/Goldfus 2000, 185 ff. bes. 196 Abb. 7; 200 Abb. 9; Marangou 1976, Taf. 60 Nr. 204 b, 207 d; Taf. 61 Nr. 206 a–b; Taf. 63 Nr. 291 c; Randall 1985, 86 f., Nr. 126. 127; Schnitzler 1968, 124 links; zuletzt: Schieck (Aachen) 2005, 248 Nr. 373 (3.–5. Jh. n. Chr.).

<sup>740</sup> Bowes/Goldfus 2000, bes. 196 Abb. 8; 201 Abb. 10; Randall 1985, 28 Farbt. 29. 30, 68 ff., Nr. 71. 72. 75, Farbt. ; 86 f., Nr. 125; 92 ff., Nr. 140. 147. 153.

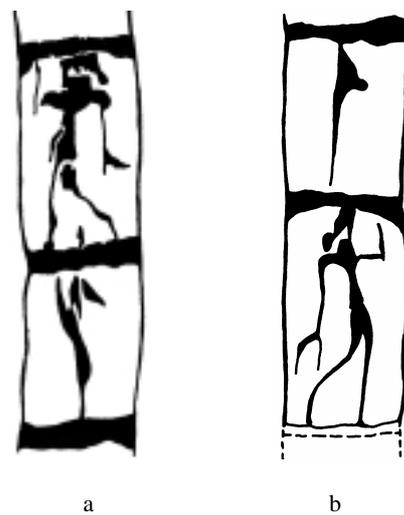
<sup>741</sup> Kat. Hamm 1996, 198 Nr. 198 (3.–4. Jh. n. Chr.); Schnitzler 1968, 124 rechts (6. Jh. n. Chr.); zuletzt: Schieck (Aachen) 2005, 247 f. Nr. 372 (3.–5. Jh. n. Chr.).

<sup>742</sup> Marangou 1976, 30.

<sup>743</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12478 (Kat. Krefeld 2003, 25 Nr. 6; <sup>14</sup>C-Datierung: zwischen 263 und 540 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95,4 %); siehe dazu Kapitel 3.3.)

7; Taf. XX, Abb. 1. 2) Die Figuren sind auf einen Typ reduziert, bei dem lediglich die Attribute variieren. Es handelt sich um eine nackte Frauenfigur deren rechtes Bein vorgesetzt ist. Ihr Körper ist in die Frontalität gerückt, die linke Hand ist erhoben. In der Zeichnung sind kaum Differenzierungen eingebracht und Proportionen sind wenig naturalistisch wiedergegeben. Stattdessen ist der Unterleib mit einem überdimensionierten Nabel versehen, das Gesicht aus einer fortlaufenden U-Linie mit eingedrehten Ösen gebildet und das Haar zu einer massiven Kappe mit Kästchenmuster reduziert, das Locken angeben soll. Hinzu kommt, dass die architektonischen Elemente gegen vereinfachte vegetabile Formen ausgetauscht worden sind, während die Einteilung in gleiche Bildfelder beibehalten wurde.

Dass es sich bei diesen Darstellungen nicht um Produkte ungeübter Handwerker handelt, sondern um den Ausdruck eines eigenen Stils, belegen reliefverzierte Paneele aus Bein und bronzene Objekte wie der rundplastisch geformte Griff einer Patera und zwei Dekorelemente von Lampenaufsätzen mit eingestellter Figur aus Ägypten.<sup>744</sup> Sie repräsentieren nackte, weibliche Figuren in gleicher Pose und Haltung, noch dazu in gleichartiger Körperrfassung und zeichnerischer Wiedergabe. (Taf. XIX, Abb. 8 a. b) In den Händen halten sie im Fall des Lampenschmucks einen Kranz und einen Palmwedel, im Fall der Patera ein durchbrochenes Medaillon mit eingeschriebenem Kreuz. Derartige Frauenfiguren treten zudem als separate Bronzestatuetten auf und finden sich in stark erhabenen Reliefs zum Beispiel auf einer Bronzeflasche.<sup>745</sup> Obwohl diese Figuren bereits stark reduziert angegeben sind, sie dennoch mit menschlichen Proportionen und gerundeten Formen vorgeführt. Darin unterscheiden sie sich von einer parallel zu diesem Stil entwickelten wesentlich extremer reduzierten Form, die auf einer Tunika in Belgien, weiteren Fragmenten der gleichen Sammlung und dem Fragment DTM Krefeld Inv. Nr. 12572 vorgeführt.<sup>746</sup> (Abb. 21; Taf. XIX, Abb. 6)



**Abb. 21 a. b Zwei Clavi von 'Mänadentuniken' mit stark vereinfachten Körperdarstellungen in Antwerpen**

Die menschlichen Körper sind extrem überlängt und zu stark vereinfachten Strichzeichnungen verkümmert. (Abb. 21) Sie weisen keine naturalistischen Rundungen mehr auf, sondern geben in rein linearer Skizze die tänzerische Haltung der Mänaden wieder. Dabei sind lediglich die Gliedmaßen und der Kopf angegeben, Attribute werden weggelassen, sodass die Zeichnung als reine Chiffre für 'tanzende Mänade' steht. Dabei haben sie sich in ihrer Körperlichkeit weit von den früheren Stoffen entfernt und in den Clavi wird diese Chiffrenhaftigkeit gegenüber den Figuren im Brustbild sogar gesteigert. Dennoch behalten sie ihre ursprüngliche Ausrichtung am Gewand bei, ebenso wie die Tierfiguren, die vor schraffiertem Hintergrund rechtwinklig versetzt am Gewand aufwärts laufen. Dabei sind sie auf eine abknickende Linie reduziert und können nur noch in Analogie zu den detailliert ausgeführten Dekoren und dem schraffierten Hintergrund, als Tiere identifiziert werden. Dank einer <sup>14</sup>C-Analyse, kann die belgische Tunika in die Zeit zwischen der 1. Hälfte des 6. und der Mitte des 7. Jahrhunderts n. Chr. eingeordnet werden.

Es ist festzuhalten, dass die Entwicklung der 'Mänadenstoffe' von einer fortschreitenden Reduzierung der Figurentypen bestimmt ist, die sich zudem zu nahezu geschlechtslosen Wesen wandelt. Allein vereinzelt Attribute weisen sie als männlich oder weiblich aus. Die Figuren selbst sind vor allem an ihrer menschlichen Silhouette erkennbar, stark abstrahiert und haben an Naturalismus eingebüßt. Gliedmaßen sind zum Teil überlängt, Proportionen, besonders der späteren Figuren, weisen einen Verlust an Körperlichkeit auf. Die zunächst komplizierten Torsionen der Körper, die aus Dreiviertelprofilen, in Schrittkombinationen verschränkten Beinen und verwehten Gewändern gebildet waren, werden von der frontalen Ansicht nackter Figuren mit im Bogen wehendem Manteltuch verdrängt. Insgesamt ist zudem eine Reduktion auf eine einzige Grundfigur zu beobachten. Dennoch werden trotz der starken Veränderungen die Grundprinzipien im Dekorationsschema und in der

<sup>744</sup> Beinschnitzerei: Randall 1985, 102 f., Nr. 173; Bronzegerät: Kat. Essen 1963, 272 Nr. 172 (5.–6. Jh. n. Chr.). 173 (8. Jh. n. Chr. (?)); Kat. Hamm 1996, 219 Nr. 219 (6.–7. Jh. n. Chr.).

<sup>745</sup> Kat. Paris 2000, 208 Nr. 251 (Kandelaber, 4.–5. Jh. n. Chr.); 209 Nr. 252 (Statuette, byzantinisch); 224 Nr. 280 (Flasche, byzantinisch); 226 Nr. 285 (Statuette, byzantinisch?).

<sup>746</sup> Kat. Zottegem 1993, 166 ff. Nr. 70–72.

Farbwahl beibehalten, wodurch das Gewand weiterhin als 'Mänadentunika' zu erkennen bleibt.<sup>747</sup>

Die relative Entwicklung dieser Dekorgattung beginnt im späteren 3. Jahrhundert n. Chr. mit einem vielfältigen Repertoire. Jedes Gewand ist dabei ein Individuum, das nach festgelegtem Schema dekoriert ist, im Detail aber eine weite Variationsbreite mit individuellen Figurenkombinationen aufweist. Es tritt bald eine Stilisierung der Figuren ein, bei der nur noch wenige Typen wiederholt und die Ausführung stark vereinfacht wird. Diese Reduzierung führt schließlich zu einer minimalisierten Dekorform, die in der belgischen Tunika des späten 6.–7. Jahrhunderts n. Chr. gipfelt und die nur noch assoziative Zitate präsentiert. Bemerkenswert ist jedoch, dass es sich bei diesen Gewändern um einen Typ handelt, der über einen langen Zeitraum verwendet wurde und erst in arabischer Zeit verschwindet. Zuvor hat sich jedoch zeitversetzt aber dennoch parallel eine zweite Variante der 'Mänadentuniken' entwickelt. Es handelt sich um eine reinwollene Gewand- und Dekorform, die die Prinzipien der 'Mänadenstoffe' aufgreift, sie aber eigenständig weiterentwickelt.

#### 4.2.4. Gelbe Wolltuniken mit Mänadendekor – eine zeitlich versetzte Parallelentwicklung

Die in sich ebenso homogene Gruppe aus gelben Wollgeweben führt meines Erachtens das Gestaltungskonzept der 'Mänadentuniken' fort. Auch diese Stoffe sind mit zum Saum laufenden Clavi und einem Brustbild dekoriert, führen den dionysischen Thiasos vor, verwenden aber andere Materialien, Farben und Formen. Es handelt sich um die Gruppe der 'gelben Wolltuniken', die ebenso in einem Stück von Ärmel zu Ärmel inklusive Dekor gewebt worden sind. Im Gegensatz zu der ursprünglichen Gruppe sind sie fast ausschließlich aus Wollgarnen hergestellt und weisen sogar eine Kette aus einfachen Wollgarnen auf. (Taf. 8; Taf. XXI, Abb. 1–3. 4) Farblich wurde auch bei diesen Tuniken mit einem Hell-Dunkel-Kontrast gearbeitet, der jedoch nicht so hart ausfällt wie bei den ursprünglichen 'Mänadenstoffen'. Für die Grundfarbe wird meist ein dunkles Gelb verwendet und die Zeichnung ist in dunklen Braun- oder Grüntönen mit geringer Binnenzeichnung ausgeführt.<sup>748</sup> Zum Teil sind die Clavi hellgrundig und tragen dunkle Figuren, zum Teil haben sie auch eine dunkle Grundfarbe und enthalten Figuren mit hellen Körpern. Kompositorisch ist die starre Unterteilung der Clavi in einzelne Bildfelder und Medaillons aufgelöst und stattdessen durch rhythmisch wechselnde Figurengruppen und Dekorelemente strukturiert. Hierbei sind sowohl hinsichtlich der Feldeinteilung als auch der Ausführung der Figuren zwei Untergruppen auszumachen. Während die eine stark stilisierte und dennoch filigrane Figuren aufweist, die in ovalen und spitzovalen Medaillons angeordnet sind, zeigt die andere eher grobe, rundliche

Figuren, die die stilisierte Zwischenstufe der 'Mänadenstoffe' fortführen.<sup>749</sup> (Taf. XXI, Abb. 2. 3) Sie entwickeln sich zu kantigen, zergliederten und geschlechtslosen Körpern, die den gesamten Zierstreifen füllen und sich mit Tierfiguren abwechseln.<sup>750</sup> Weiterhin können sie auch in einer abschließenden Partie an rein ornamental geschmückten Clavi angebracht sein.<sup>751</sup> (Taf. 5, Abb. 1. 5; Taf. XXI, Abb. 4)

Zwölf Vertreter dieser homogenen Dekore sind von Antoine De Moor et al. auf ihren <sup>14</sup>C-Gehalt untersucht worden.<sup>752</sup> Die Analysen haben ergeben, dass Gewebe mit den beschriebenen Charakteristika im 5. Jahrhundert n. Chr. einsetzen und sich bis ins 9. Jahrhundert nachweisen lassen. Somit bilden sie eine Gruppe, die zeitweise parallel zu den 'Mänadenstoffen' des ersten Typs vorkommt. Dabei werden die Merkmale dieser Dekore aufgenommen, umgestaltet und über einen längeren Zeitraum als eigene Schmuckform fortgeführt.

Die <sup>14</sup>C-Untersuchungen ermöglichen es, eine relative chronologische Abfolge der Dekore innerhalb der Wollgewebe aufzuzeigen: Frühe Beispiele dieser Gruppe sind mit dunklem Rankengeflecht auf hellem Grund verziert, das spitzovale Medaillons bildet, in die menschliche Figuren eingefügt sind.<sup>753</sup> Es kommt zur Umkehr der Farben und zu wesentlich abstrakter gestalteten Figuren. Als Endpunkt der Entwicklung sind besonders breite Clavi mit rein ornamentalem Dekor in 'Fliegender Nadel' anzusehen, deren Abschlussblock mit einer oder mehreren Figuren gefüllt ist, deren Körper unproportioniert blockhaft und frontal angegeben sind.<sup>754</sup>

Die Gliedmaßen werden aus breiten, eckig abknickenden Leisten gebildet. Füße und Hände bestehen oftmals nur aus drei Fingern bzw. Zehen. Gelegentlich halten sie einen Bogen über dem Kopf, der das wehende Manteltuch zitiert. Weiterhin zeigen die Figuren das bekannte Tänzerschema mit überkreuzten Beinen in Schrittstellung und einem erhobenen Arm.<sup>755</sup> (Taf. 5, Abb. 1. 5; Taf. XXI, Abb. 2–4)

Die Datierungsergebnisse widerlegen die These Peters, die diese Gruppe ins 11.–12. Jahrhundert einordnet und die die Zergliederung und Entkörperlichung der Figuren auf die islamische Ablehnung menschlicher Darstellungen zurückführt.<sup>756</sup> Welche Gründe jedoch den Ausschlag für die eigenständige Entwicklung der gelben Wollgewebe gegeben haben, ist nicht zu klären, doch kann davon ausgegangen werden, dass die Form der Darstellung

<sup>749</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 12169. 17441 (Kat. Krefeld 2003, 56 f. Nr. 92. 93).

<sup>750</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 12168. 12386. 12385. 12691. 12960 (Kat. Krefeld 2003, 52 ff. Nr. 82–86).

<sup>751</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 12385. 12603. 12690. 12691 (Kat. Krefeld 2003, 52 f. Nr. 84–86; 60 Nr. 105).

<sup>752</sup> De Moor/Verheckens van Lammens/van Strydonck 2004, 1425 ff.; siehe dazu Kapitel 3.3.

<sup>753</sup> De Moor/Verheckens van Lammens/van Strydonck 2004, Nr. 13 (<sup>14</sup>C-Datierung: 410–560 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95 %)).

<sup>754</sup> De Moor/Verheckens van Lammens/van Strydonck 2004, Nr. 1 (<sup>14</sup>C-Datierung: 340–550 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95 %)); Abb. 4 (<sup>14</sup>C-Datierung: 590–720 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95 %)); Nr. 11 (<sup>14</sup>C-Datierung: 530–600 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95 %)).

<sup>755</sup> De Moor/Verheckens van Lammens/van Strydonck 2004, Nr. 3 (<sup>14</sup>C-Datierung: 577–783 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95 %)); Abb. 6 (<sup>14</sup>C-Datierung: 532–680 n. Chr. (2  $\sigma$ , 95 %)).

<sup>756</sup> Kat. Zürich 1976, 31 ff.

<sup>747</sup> Vgl. auch: Kat. Zürich 1976, 23 ff. bes. 25; 31 (Datierung).

<sup>748</sup> In Ausnahmen können sie aber auch von roter, brauner und dunkelblauer Farbe sein.

menschlicher Körper als bewusst verwendetes Stilmittel eingesetzt wurde. Hierauf deuten Gewebe, die in einer ganz anderen Technik, dem Taqueté, hergestellt sind und die sehr ähnlich aufgefasste Mänadenkörper vorführen. (Taf. XXI, Abb. 5) So zeigt ein großformatiges, hochrechteckiges Tuch in Washington ein bichrom in roter und wollweißer Zeichnung eine Flächeneinteilung aus horizontalen Registern.<sup>757</sup> Sie bestehen aus gleichartigen Arkaden mit kantigen Bögen auf tordierten Säulen. Je ein frontal ausgerichteter Figurentyp füllt die Bögen eines Registers, hierzu zählen mehrfach nackte Frauenfiguren, die lediglich mit einer Kette oder einem Schmuckanhänger angetan sind, mit geschlossenen oder überkreuzten Beinen stehen und mal den einen, mal den anderen Arm erhoben haben. Weiterhin tragen sowohl männliche als auch weibliche Figuren bei nacktem Oberkörper einen gegürteten Rock mit Orbiculi im Kniebereich, geschlossenen Beinen und einem erhobenen Arm. Zuletzt weist ein männlicher Typus einen Rock mit seitlichen Spitzen auf, der das ursprünglich übliche, um die Hüften getragene Fell nachahmt. Das letzte, obere Register weist rechtwinklig zu den menschlichen Figuren versetzte Löwen in gestrecktem Lauf auf, die die Abschlusskante bilden.

Diese Figuren führen nicht nur das bekannte Thema mit den charakteristischen Schrittpositionen vor, sondern präsentieren auch eine Darstellungsweise, die ihre Parallele bereits bei den späteren 'Mänadenstoffen' hat. Mit kantiger Binnenzeichnung sind die wesentlichen Merkmale wie der Nabel, die Brust und die Augen angegeben und trotz der anderen Webtechnik. Offenbar genügten die groben Figuren als Zitate aus, um dem Betrachter den Bezug zum dionysischen Thema zu vermitteln.

#### 4.2.5. Gesellschaftliche Relevanz der 'Mänadentuniken'

Bleibt zu fragen, wer diese Gewänder trug. Zunächst ist festzuhalten, dass sie in großer Fülle und einheitlicher Form das dionysische Thema vorführen. Somit kann davon ausgegangen werden, dass sie ob der vielen überlieferten Gewebefragmente weit verbreitet und möglicherweise auch sehr beliebt gewesen sind. Die Gewänder waren wegen der stets wiederkehrenden Merkmale weithin als Tunika des Mänadentyps zu erkennen. Weiterhin ist davon auszugehen, dass sie zu Lebzeiten getragen wurden und bei öffentlichen Anlässen oder Festlichkeiten zum Einsatz kamen. Über das Geschlecht des Gewandinhabers können aber nur Vermutungen geäußert werden, da bei keiner der Tuniken der Fundkontext bekannt und der Gewandtyp auch nicht auf Mosaiken, Wandmalereien oder anderen Kunstgattungen wiedergegeben ist. Meines Erachtens sprechen jedoch die leicht bekleideten und nackten Mänaden für weibliche Besitzer, während Jagd und Tierhatz eher dem männlich besetzten Lebensbereich

zuzuordnen sind.<sup>758</sup> Ein echtes Indiz für weibliche Besitzer liefert eine wollene Tunika des späteren Typs in Recklinghausen.<sup>759</sup> (Taf. XXI, Abb. 6) Sie weist breite, gelbgrundige Clavi mit verknoteten Ranken und darin eingestellten Mänaden in dunkelblauem Grundgewebe auf. Das Brustbild ist, anders als bei dieser Gattung üblich, nicht in Register unterteilt und mit Mänaden gefüllt, sondern durch zwei gewirkte, hängende Bögen gegliedert, die als Abbildungen von Halsreifen zu verstehen sind. Während der äußere rot und unverziert angegeben ist, imitiert der Innere mit seiner gelben Farbe einen Goldreif und deutet an seinem tiefsten Punkt ein Medaillon mit Schmucksteinen an. Dieser Halsreif findet seine Entsprechung in bildlich wiedergegebenen Schmuckstücken auf Mumienporträts und Leichentüchern von weiblichen Verstorbenen, bei denen die Halsreifen gelegentlich auch als erhabene, in Stuck modellierte Schmuckelemente gestaltet sind.<sup>760</sup> (Taf. X, Abb. 3 b) Auf gewirkten, textilen Darstellungen tragen Nereiden, Venus und eine Mänade am Dionysosbehang in Riggisberg, sowie Theodosia ist in einer Wandmalerei in Antinopolis mit einem solchen Reif ausgestattet.<sup>761</sup> (Taf. XXI, Abb. 7) Immer sind die Dargestellten weiblich.

Geht man davon aus, dass die Gewänder von Frauen getragen wurden, dann fallen in der Kombination der dekorativen Elemente und den Moralvorstellungen vermeintliche Widersprüche auf. Die in hellenistischer Tradition stehenden, ekstatisch verzückten Figuren, lassen in rauschhaftem Zustand jegliche Sittlichkeit vermissen, was durch die derangierte und zum Teil fehlende Kleidung sowie die emporgereckten Arme und die in den Nacken geworfenen Köpfe zum Ausdruck gebracht wird. Dabei nimmt der Realismus in den Darstellungen ab und die späteren Figuren sind mit weniger sinnlichen Proportionen wiedergegeben, wirken eher schamhaft versteift und auf wenige und vollständig unbekleidete Typen reduziert.

Ekstase und Nacktheit stehen in einem Spannungsverhältnis zum Bildträger, dem Gewand, das im Gegensatz zu den Bildern allen von den Kirchenvätern geforderten spätantiken Anforderungen von sittlicher Kleidung entspricht.<sup>762</sup> Es ist lang geschnitten, reicht bis zu den Fußgelenken und hat Ärmel, die die Arme vollständig bedecken. Der Halsausschnitt ist schmal und kann selbst beim Verrutschen des Gewandes kaum die Schultern frei geben, sodass der Körper der Trägerin vollständig eingehüllt und bedeckt ist. (Taf. XVIII, Abb. 1. 2) Auch die Forderungen, dass ein Kleid schlicht sein soll und die Materialien in ihren natürlichen Farben zu verwenden sind, werden nahezu erfüllt, denn es kommen lediglich zwei kontrastierende Farben vor, die durch eine rote Kordel am Halsausschnitt ergänzt werden.

Vorausgesetzt, dass Bilder ein gesellschaftliches Rollenverhalten spiegeln und Lebens- und Themenbereichen zuzuordnen sind, die an feste Geschlechterrollen gebunden sind, können für die 'Mänadenstoffe' verschiedene Ansätze formuliert werden<sup>763</sup>: Der weiblichen

<sup>758</sup> Siehe dazu Kapitel 4.3.

<sup>759</sup> Kat. Recklinghausen 1996, 38 ff. Nr. 30 (5.–7. Jh. n. Chr.).

<sup>760</sup> Bsp.: Kat. Frankfurt 1999, 285 Nr. 185; 299 ff. Nr. 199–201.

<sup>761</sup> Rutschowskaya 1990, 51; 71 f.; 76; 84 ff.; 110.

<sup>762</sup> Siehe dazu Kapitel 2.1.2.

<sup>763</sup> Schneider 1983, 5 ff.

<sup>757</sup> Trilling 1982, 98 Nr. 109 (2,39 × 1,33 cm, 5. Jh. n. Chr.); vgl. Fragment aus Achmim, 6. Jh. n. Chr.: Pfister 1950, 501 ff. bes. 510 Anm. 1 Taf. XXIX c.

Domäne sind Schönheit und Erotik zugeordnet, die in einem wohlgeformten Körper, reichhaltigen Geschmeiden und zahlreichen Gewändern zum Ausdruck kommen.<sup>764</sup> Im 4. Jahrhundert n. Chr. finden sich diese Darstellungen zum Beispiel in den Wandmalereien der Grabkammer von Durostorum bei Silistra und auf dem Silberkasten der Proiecta in London, der zur Hochzeit der Proiecta mit Secundus gefertigt wurde.<sup>765</sup> (Taf. XV, Abb. 2; Taf. VII, Abb. 6) Dabei ist die querformatige Bildfläche durch Säulen gegliedert, die mit wechselnden Spitzgiebeln und Bögen überwölbt und in deren Interkolumnien Figuren eingefügt sind. An zentraler Stelle des Unterteils ist Proiecta wiedergegeben, die auf einem Sessel sitzt und sich mit dem schmückt, was ihre Diener ihr zutragen. Zudem wird der Wohlstand durch die Präsenz dienenden Personals ausgedrückt, das diese edlen Stoffe, kostbaren Geschmeide und Geräte heranbringt. Die Diener treten zwischen zwei seitlich gerafften Vorhängen hervor, Säulen und Vorhänge verlegen die Szenen somit in die Innenräume eines kostbar ausgestatteten Gebäudes.

Auch die geschrägten Deckelplatten sind mit Reliefs verziert. Unmittelbar über der Proiectadarstellung wird Venus in der Muschel präsentiert, von Hippokampen und Eroten flankiert. Proiecta und Venus nehmen direkten Bezug aufeinander, nicht allein durch ihre räumliche Nähe, sondern auch durch ihre Wiedergabe in gleicher Körperhaltung.<sup>766</sup> Venus sitzt leicht ins Profil gerückt und streckt ihre Beine aus, während Proiecta aufrecht auf einem Stuhl thront. Beide wenden ihre Köpfe zur linken Seite, halten einen Gegenstand in ihrer linken Hand und stecken ihr Haar auf. Auf diese Weise findet eine Parallelisierung der mythologischen und der irdischen Welt statt, die eine Gleichsetzung der Figuren impliziert, obwohl sie dennoch auch in konträrer Weise vorgeführt werden. Venus, als antike mythologische Figur, ist in traditioneller Darstellungsweise nackt angegeben, Proiecta entspricht dagegen ihrer Rolle als Ehefrau, indem sie in ein üppiges Gewand gekleidet ist und ihre körperlichen Reize vollständig verhüllt. Diese Gegenüberstellung findet sich auch in anderen Bereichen wie Lambert Schneider am Beispiel von Hochzeitsgedichten vorführt. Diese preisen die Schönheit der Braut und besingen eindringlich ihre sexuelle Anziehungskraft.<sup>767</sup> Doch wird sie nicht direkt angesprochen und namentlich genannt, stattdessen werden aber klassische Zitate verwendet. Sie nennen die besungene Person nicht unmittelbar, können aber auf sie bezogen werden. Schneider bezeichnet die herangezogenen Figuren als »heidnisch-mythologische Requisiten« für eine in der öffentlichen Kommunikation verdrängte Erotik. Sie entstammen weder dem Alltäglichen noch dem religiösen Umfeld und werden als Ausdruck einer »klassischen Bildung« verwendet.<sup>768</sup>

Die nahezu nackten Mänaden auf den Gewändern stellen einen ähnlichen Bezug zwischen der Trägerin und dem Bild her, wie er zwischen Proiecta und Venus

herrscht. Das Prinzip eine reale, den gesellschaftlichen Anforderungen ihrer Zeit entsprechende Frau mit einer mythologischen Frauengestalt zu parallelisieren, findet sich meines Erachtens auch in den »Mänadenstoffen« wieder. Dabei entsteht ein reizvoller Kontrast zwischen der sittsamen und vollständigen Verhüllung der Trägerin und den rauschhaft entblößten Figuren. Als solche führen sie besonders auf den Textilien Jugendlichkeit und Dynamik vor, was durch das Fehlen des etwas grobschlächtigen, trunkenen Paposilen noch unterstrichen wird. Dennoch zeigen die Figuren trotz ihrer Nacktheit immer auch eine gewisse Sittlichkeit, die sich in den stets geschlossenen Beinen der Frauenfiguren darstellt.

Ein zweiter, vermeintlicher Widerspruch besteht in der Verwendung der dionysischen Motive in Kombination mit christlichen Symbolen. Hierzu sei besonders auf eine bichrome »Mänadentunika« in den Vatikanischen Museen in Rom und ein weiteres Fragment im Louvre in Paris hingewiesen.<sup>769</sup> (Taf. XX, Abb. 1) Bei den Geweben handelt es sich um »Mänadentuniken«, auf deren Schultern an herausragender Position je ein Medaillon mit christlichem Kreuz eingearbeitet ist. Zusätzlich fallen sie besonders durch ihre polychrome Ausführung ins Auge. Das Stück in Rom weist zudem eine strahlenförmige Rahmung in hellem Rot auf, deren Binnenfläche purpurfarben ist und ein weißes Kreuz mit geschweiften Enden enthält, in das gelbe, rote und grüne Felder eingefügt sind, die wohl Gemmen andeuten sollen. In die Zwickel ist zudem je ein gelber Punkt eingefügt.

Die Kombination der heidnischen und christlichen Motive ist auch an mehreren Beispielen der späteren wollenen »Mänadentuniken« zu beobachten.<sup>770</sup> Als charakteristischer Vertreter kann erneut die Tunika in Recklinghausen angeführt werden, in deren Clavi in regelmäßigen Abständen hellrot gerahmte Medaillons eingebunden sind.<sup>771</sup> (Taf. XXI, Abb. 6) Sie enthalten Lotuspflanzen und Tierfiguren aber auch eucharistische Kreuze, die auf der Schulter zu liegen kommen, während sie sich am restlichen Fries eher an untergeordneten Positionen finden. Ein größeres Kreuz ist zudem in den Fransenabschluss des querformatigen Bildes eingefügt. Es liegt an zentraler Stelle auf der Brust des Gewandträgers, unterhalb des Kinns, an einer für den Betrachter unübersehbaren Position. Diese Zutat ist somit als vom Besitzer bewusst gewähltes Motiv zu verstehen, zumal derartige Gewänder mit und ohne Kreuzzeichen erhältlich waren bzw. in Auftrag gegeben werden konnten.<sup>772</sup> Es

<sup>769</sup> du Bourguet 1964, 186 E 2 (8. Jh. n. Chr.); Kat. Vatikan 1982, 72 ff. Nr. 38 Farbt. V, Taf. 26. 27 (4. Jh. n. Chr.). Vgl. auch: Tunika dieses Typs mit vegetabilen Motiven und Pferdeköpfen, die Schultern zierte ein Kreuzmedaillon: Kat. Vatikan 1982, Nr. 58 Farbt. VI, Taf. 38. 39; zugehörig zu MAK Köln Inv. Nr. D 1135.

<sup>770</sup> Bsp.: du Bourguet 1964, 207 E 52. E 53 (Tabulae mit umlaufendem Fries und zentralem Kreuz mit kleinen Kreuzen in den Zwickeln); 124 D 16 (Clavus aus Ranken mit eingeschriebenen Kreuzen).

<sup>771</sup> Kat. Recklinghausen 1996, 38 ff. Nr. 30.

<sup>772</sup> Siehe auch: Kat. Vatikan 1982, 13: »Offenbar wurden die Kreuze auf besonderen Bestellerwunsch dem hellenistischen Bildprogramm anstelle einer vorgesehenen paganen Medaillonverzierung eingefügt, nach der erstklassigen und sicher kostspieligen Ausführung der Streifen wohl ein Angehöriger der an der Christianisierung des Landes maßgebend beteiligten

<sup>764</sup> Schenke 2003, bes. 169.

<sup>765</sup> Grabkammer: Schneider 1983, 5 ff. 39 ff.; Dalton 1901, Taf. XIII–XVII; Vgl. Proiecta-Kasten und Venus-Patera: Schneider 1983, 5 ff.; 10 ff. Abb. 4 ff.; 15 Abb. 8.

<sup>766</sup> Vgl. Schaubild: Schneider 1983, 30 f. bes. 32.

<sup>767</sup> Schneider 1983, 32 f., siehe auch Anm. 111.

<sup>768</sup> Vgl. auch: Nauerth 1988, 108.

kann als Bekenntnis des Besitzers zum christlichen Glauben gewertet werden.

Dass Paganes und Christliches nebeneinander bzw. in Kombination verwendet werden konnte, belegen auch weitere zeitgenössische Objekte und Quellen, wie der Schriftzug auf erwähntem Proiecta-Kasten aus dem hervorgeht, dass das Hochzeitspaar ein Leben in christlichem Sinne führen möge.<sup>773</sup> Es scheint, als setze man je nach Bedarf heidnische oder christliche Elemente ein. Als Zeugnisse dienen hierfür die magischen Texte auf ägyptischen Papyri, in denen zugleich Dämonen und Christus angerufen werden.<sup>774</sup> Auch in den Bestattungskontexten findet sich Dionysisches und Christliches vereint, wie es der Kontext des Dionysosbehangs in Riggisberg vorführt.<sup>775</sup> Der Wandbehang diente als Umhüllung eines Verstorbenen und war mit einem Seidentuch mit szenischen Darstellungen um Maria kombiniert. Der dionysische Wandteppich, ist nach Dietrich Willers in die 1. Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren und Flickstellen deuten auf eine lange Nutzungsdauer, bevor er für die Bestattung verwendet wurde. Nach Lieselotte Kötzsche ist die 'Marienseide' später, im frühen 5. Jahrhundert n. Chr. entstanden.<sup>776</sup> Daher geht Willers davon aus, dass das christliche Thema eine größere Relevanz hatte als das Heidnische und dass beide aus dem Grab eines Christen stammen müssen.<sup>777</sup> Daraus schließt er weiterhin, dass die 'Marienseide' unmittelbar den Körper umgab und der dionysische Behang als äußere Hülle diente.

Nach Willers standen sich zur Zeit der Grablege der christliche Glaube und der Dionysoskult unversöhnlich gegenüber und er erklärt das gemeinsame Auftreten der beiden Objekte mit ihrem großen materiellen Wert für die Angehörigen, den sie ungeachtet der Bildthemen darstellten.<sup>778</sup> Als wertvolles Gewebe wurde der ausgediente Dionysosbehang würdig in der Bestattung entsorgt. Man entsprach damit den Appellen zeitgenössischer Kirchenväter, wie Epiphanius von Salamis († Ende 4. Jahrhundert n. Chr.) der in Analabata, Palästina, einen Vorhang mit der Darstellung Christi zerriss, das Entfernen bildgeschmückter Vorhänge propagierte und forderte, sie armen Mitmenschen für ihre Bestattungen zu geben, ungeachtet ihrer Darstellungen.<sup>779</sup>

In Anbetracht der Themenkombination ist jedoch vielmehr von der bereits geschilderten Chiffrenhaftigkeit der dionysischen Bilder als klassische Zitate auszugehen, wie es für den Proiecta-Kasten festgestellt wird. Zudem stellen die mit dem Dionysischen verbundenen Vorstellungen von Erlösung und Wohlleben eine

inhaltliche Verbindung der vermeintlich konträren Glaubensrichtungen dar. So ist es auch für Nonnos aus Panopolis kein Widerspruch, um die Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr., die *Dionysiaka* zu verfassen, in denen er die Geschichte des Dionysos und seines Zuges nach Indien nachzeichnet, und in der Folgezeit die *Paraphrase des Johannes Evangeliums* verfasst.<sup>780</sup> Trotz der in dieser Zeit noch vorhandenen Kenntnisse um die Einzelheiten des Dionysosmythos mögen seine Attribute und vor allem seine Anhänger zu Chiffren für 'paradiesische Zustände' und Erlösung geworden sein.<sup>781</sup> Er selbst wird als Gott der Vollendung, der ein glückliches Dasein garantiert, angesehen. Er verkörpert das Beglückende und die Erfüllung der Tryphe, gilt als Herr der Natur und Schenker von Reichtum.<sup>782</sup> Bezogen auf die 'Mänadentuniken' ist davon auszugehen, dass dionysische Darstellungen sich auf das mythologische Gefolge beziehen, dass sie sich aber zunehmend von dem Inhalt lösen. Die fortschreitend skizzenhaften und stilisierten Körperformen, die fast schon Ornamentcharakter gewinnen, dienen dabei als Zitate, die der Betrachter dem Themenbereich zuordnen kann, zumal sie in einem unveränderten Präsentationsschema vorgeführt werden. Als Teil eines Kommunikationssystems dienen die Figuren als Vermittler und als Ausdruck tabuisierter Themen wie Erotik. Die Mechanismen entsprechen den bei bereits erwähnten Hochzeitsgedichten angewendeten des 4.–5. Jahrhunderts n. Chr., die in frivoler Form die Attraktivität der Frauen und besonders der Braut preisen.<sup>783</sup> Doch halten sie eine Distanz zur Gepriesenen und lassen lediglich einen Vergleich mit ihr zu.<sup>784</sup> In gleicher Funktion und mit den gleichen Mitteln können sie meines Erachtens auch bei den Mänadendekoren auf Gewändern nachgewiesen werden. Hier findet die Parallelisierung der Trägerin in sittlich kleidender Tunika mit den freizügigen mythologischen Figuren statt. Dafür, dass, wie im Fall der Proiecta, sich auch Christinnen dieser Sprache bedienten, sprechen die zusätzlichen christlichen Kreuzdekore auf den Tuniken.

Die von Peter zitierte These Odile Contamins, die besagt, dass der dionysische Zug von der christlichen Ikonografie einverleibt wurde, indem der Thiasos als Prozession und die Tanzenden als Adoranten gedeutet wurden, ist daher ebenso abzulehnen, wie die Vorstellung, dass die Körperhaltung mit erhobenen Armen eine »koptische Defensivhaltung gegen die arabischen Eroberer« darstellt. Contamins Deutung beruht auf der späten Datierung der Gewebe in arabische Zeit, deren Dekore aber bereits wesentlich früher, im 3. Jahrhundert n. Chr., einsetzen. Anhand der Darlegung der Bildgenese konnte dargelegt werden, dass es sich vielmehr um die Tradierung einer zunehmend reduzierten und verkürzten Darstellungsform von tänzerischen Posen handelt.

---

*griechisch-römischen Oberschicht. ...*

<sup>773</sup> Schenke 2004, 449 ff. bes. 452.

<sup>774</sup> Kat. Wien (Christliches) 1999, 47 Nr. 36 (P. Vindob. G 337, 4. Jh. n. Chr.)

<sup>775</sup> Willers 1987.

<sup>776</sup> Willers 1993, 11 ff.; Flury-Lemberg 1988, 364 ff. Abb. 771 ff.

<sup>777</sup> Willers 1988, 2, 76 ff.; Willers 1992, 141 ff. bes. 150 f.; Willers 1993, 11; vgl.: Macmillan Arensberg 1977, 4 ff.; Shephard 1976, 306 ff.

<sup>778</sup> Willers 1993, 12 f.

<sup>779</sup> Epiphanius von Salamis, Flugschrift gegen Bilder; Epiphanius von Salamis, Epistolae Ad Joh. (Holl 1916, 841 ff. bes. 843; Luedtke 1874, 17 ff.)

---

<sup>780</sup> von Scheffer 1929.

<sup>781</sup> Geyer 1977, 18 f., 22.

<sup>782</sup> Geyer 1977, 28; siehe auch Horn 1972, 11 ff.

<sup>783</sup> Schneider 1983, 32 ff.

<sup>784</sup> Schneider 1983, 33.

### 4.3. Jagdmotive

Unter den szenischen Dekoren bilden die Jagdmotive einen weiteren Themenschwerpunkt. Sie sind in allen bekannten farblichen und konzeptionellen Gestaltungsformen umgesetzt worden und bleiben bis in die islamische Zeit sehr populär. Dabei durchlaufen sie jedoch Veränderungen in der Darstellungsweise, die auf diverse kulturelle Einflüsse zurückzuführen sind und Verschiebungen in der Aussage beinhalten. Den Kern der Bilder stellen berittene Jäger dar, die Orbiculi und Tabulae schmücken, während Jagdhelfer und zu jagendes Wild meist in Rankenfrieze eingebracht sind, die als Clavi und als Rahmenleisten verwendet werden. (Taf. 9, Abb. 1. 2; Taf. XXII, Abb. 1–4). Selten sind mehrere Teilnehmer einer Jagd in einem Feld angeordnet, eher stehen einzelne Figuren isoliert auf dem Gewand in eigenem Schmuckfeld. Der erzählende Zusammenhang ergibt sich erst aus der Betrachtung aller Zierfelder eines Ensembles.

Tuniken mit Jagdmotiven lassen ein Gestaltungs- und Bildprogramm erkennen, das aus kurzen Clavi mit Sigillum am Band und Tabulae, seltener Orbiculi, auf den Schultern und in Kniehöhe besteht. (Abb. 7) Als vollständig erhaltenes Beispiel für eine Tunika des Genres ist auf die Kölner Kindertunika von Kolumba hinzuweisen.<sup>785</sup> Sie verdeutlicht das Verteilungsschema, bei dem die exponierten Schulterfelder den Hauptakteur, einen berittenen Jäger – in diesem Fall einen Kentaur – enthalten. Zweimal ist die gleiche Figur in gespiegelter Ausrichtung wiedergegeben, sodass sich beide Figuren zur gleichen Gewandseite hin – wohl zur Vorderseite – orientieren. Sie sind derart ausgerichtet, dass sie von einem seitlich stehenden Betrachter gelesen werden können. Die Felder am unteren Gewandbereich, die in getragenen Zustand vom Betrachter nicht so deutlich zu erkennen sind, präsentieren dagegen flüchtendes Wild, Löwen und Panther.<sup>786</sup>

Nicht nur die Kölner Kindertunika belegt, dass beide Gewandseiten gleichartig gestaltet und mit mindestens zwei gleichen, gespiegelt ausgerichteten Reiterbildnissen verziert gewesen sind. Ergänzend treten vier Felder im unteren Gewandbereich mit entsprechenden Motiven hinzu. Auch hier sind menschliche Figuren immer für den Betrachter lesbar ausgerichtet und Tierfiguren stets rechtwinklig versetzt angebracht. Sie laufen am Gewand aufwärts.<sup>787</sup> (Taf. XVI, Abb. 1. 3; Taf. XVII, Abb. 2; Taf. XVIII, Abb. 1–4; Taf. XIX, Abb. 4. 6; Taf. XX, Abb. 1; Taf. XXII, Abb. 4) Derart können sie sowohl als einzelne Motive in den Tabulae und Orbiculi als auch in Clavi und Manicae eingepasst sein. Mehrere hintereinander angeordnete Tiere formen einen Reigen, der häufig von Ranken umgeben ist. Das Spektrum an Beutetieren ist dabei eher klein, weist aber keine hierarchische Wertung der Tierarten auf. In gleichwertiger Folge reihen sich Bären, Löwen, Panther, Rehe, Hirsche und Hasen hintereinander und bewegen sich grundsätzlich in dieselbe Richtung. Vor allem die Clavi werden genutzt, um weitere Tiere anzugeben. Es vermischen sich hier Darstellungs-

konventionen der 'Mänadentuniken' mit denen der 'Jagdtuniken' und es entsteht eine Verknüpfung der Jagdmotive mit den dionysischen Bildern, die auch auf inhaltlicher Ebene funktioniert: In beiden Situationen wird Wild im Wald aufgeschreckt und gejagt, wenn das auch in dem einen Fall in ekstatischer Raserei geschieht und im anderen zum Nahrungserwerb und Zeitvertreib.

Im Gegensatz zu Mänadenreigen kommen Jagdmotive nicht nur auf Tuniken vor, sondern schmücken auch Manteltücher. Ein solches, bereits mehrfach besprochenes Tuch, befindet sich unter der Inv. Nr. T 36 a im SLM Aachen. (Abb. 6; Taf. III, Abb. 2–4; Taf. IV, Abb. 1) In das glatte, leinene Tuch sind vier bichrome Medaillons eingewirkt, die die gleiche Reiterfigur enthalten, wobei zwei Darstellungen gespiegelt angegeben sind. Die beiden Figuren der kurzen Gewebeseiten nehmen aufeinander Bezug, indem sie als gespiegelte Varianten zur Mittelachse orientiert sind. Sie bilden somit eine Einheit bilden, zumal diese jeweils aus derselben Perspektive zu lesen sind, bei der die Füße der Pferde und Reiter zur Fransenkante weisen. Für das ganze Gewebe ergibt sich daraus das Gestaltungskonzept, dass die beiden kurzen Gewebekanten mit ihrem Dekor gegenüberstehen und die Figuren mit ihren Köpfen zum monochromen Hauptfeld des Tuches weisen. Zusätzlich bieten die versetzt angeordneten Füllelemente weitere Ansichten, die besonders bei der Bewegung zum Tragen kommen. Wird das Tuch, wie im Fall der Darstellungen im Luxortempel und in Silistra, um die eine Schulter gelegt und auf der anderen gefibelt, dann fallen die verzierten Tuch-Enden an dieser Körperseite herab und schwingen in eine für den Betrachter lesbare Position. (Taf. XV, Abb. 2 a; Taf. XI, Abb. 2 a)

Nach dem gleichen Prinzip sind die rechteckigen Tabulae in Schlingenweberei mit einer Seitenlänge von mehr als 30 cm gestaltet. Sie entsprechen darin den bereits anhand der großformatigen Swastika belegten Formen. Vier gleich gestaltete, große Tabulae sind mit einem gewissen Abstand zu den Gewebekanten in die Ecken eingewirkt. Ein parallel zu den schmalen Gewebeseiten verlaufender, abschließender Zierstreifen schmückt die ganze Breite.<sup>788</sup>

Neben dem texturbedingten Kontrast von flacher Wirkerei in flauschigem Schlingengewebe besteht auch ein starker farblicher Gegensatz zwischen dem weißen Grund und den farbigen Motiven.<sup>789</sup> Im Kern sind sie als bichrome Dekore konzipiert, aber durch sehr kleine farbige Details wie Tierzungen, wehende Mäntel oder andere Elemente ergänzt. (Taf. 7, Abb. 4–7) Die Rahmung der Tabulae besteht meist aus sich verknotenden Ranken, die Bildmedaillons formen, in die, symmetrisch verteilt und auf den Reiter ausgerichtet, flüchtendes Jagdwild und Jagdhelfer eingefügt sind.<sup>790</sup> (Taf. 9, Abb. 1) Letztere knien stets, sind mit einem wehenden Manteltuch ausgestattet, halten einen Stein in der erhobenen Hand und schützen ihren Rumpf mit einem kleinen Rundschild. Die Anzahl der Helfer kann zwischen zwei und vier variieren,

<sup>785</sup> Kat. Köln 2005, 30 ff. Nr. 5.

<sup>786</sup> Vgl. auch Kat. Krefeld 2003, 37 Nr. 41; 38 Nr. 44.

<sup>787</sup> Kat. Köln 2005, 30 ff. Nr. 5.

<sup>788</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 10252 (Kat. Krefeld 2003, 103 Nr. 211 Abb. Einband).

<sup>789</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.2.2.

<sup>790</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 00086. 00105 (Kat. Krefeld 2003, 102 Nr. 209. 210).

wobei sie regelhaft zur Mitte gewendet sind und in schräger Achse oben rechts und unten links sowie oben links und unten rechts angebracht sind. Sie wechseln sich regelmäßig mit dem Wild ab. Anders als bei den kleinformatischen Tunikadekor liefert hier jede Tabula eine geschlossene Erzählung aus einem berittenen Jäger, mehreren Jagdhelfern und flüchtendem Wild.<sup>791</sup> Neben den standardisierten Rankenleisten treten auch Varianten aus vier Eckmedaillons und sie verbindenden halbrund gebogenen Leisten auf. In die so entstandenen Flächen sind meist polychrom gestaltete Körbe eingestellt, die nicht, wie Brune annimmt, Früchte enthalten, sondern halbierte malvenartige Blüten vom Typ der Kreuzrosette aus vier herzförmigen Blättern.<sup>792</sup> (Taf. 1, Abb. 5 a) Während alle Figuren gleich ausgerichtet sind, sind die Blütenkörbe in vier Richtungen angegeben, indem die äußere Rahmung als Standlinie genutzt wird.<sup>793</sup>

Allen gewirkten Reiterdarstellungen, seien sie Tunikadekor oder Mantelschmuck, ist gemeinsam, dass die Hauptfiguren nicht als mythologische oder historische Persönlichkeiten gekennzeichnet sind. Eine spät zu datierende Ausnahme bildet die in zwei Exemplaren vorliegende Darstellung eines verdoppelten und gespiegelten Reiters in Washington und Cleveland, der mit *MAKETON AAEKCANTEPOC* überschrieben ist.<sup>794</sup> Andere Ausnahmen stellen vereinzelte Kentauren- und Amazonenbilder dar, die jedoch keine namentlich bestimmbar Figuren verkörpern, sondern eher als Stellvertreter mythischer Völker anzusehen sind. Kentauren sind hier als eine Variante der berittenen Jäger zu werten, Pferd und Reiter verschmelzen zu einer Figur, deren Haltung, Ausstattung und Attribute identisch mit dem üblicherweise angegebenen Reiter sind.<sup>795</sup> Ebenso verhält es sich auch mit Meereskentauren.<sup>796</sup> (Taf. 7, Abb. 4. 5)

Amazonen sind häufiger in Orbiculi eingefügt als in Tabulae, beispielhaft sei auf das Medaillon DTM Krefeld Inv. Nr. 12516 und den Schulterorbiculus SLM Aachen

<sup>791</sup> Kybalová 1967, 98 ff. Abb. 49–51; 102 f. Nr. 53. 54; Kat. Moskau 1969, Abb. 26.

<sup>792</sup> Brune 1999, 113 ff.; vgl.: Renner-Volbach 2001, 81 ff.

<sup>793</sup> Das Gestaltungskonzept mit seiner charakteristischen Feldeinteilung hat diverse Parallelen in der Mosaikkunst, wo es sogar einen eigenen Dekortyp ausmacht. Er kommt laut Gisela Salies kaum in Italien, aber vermehrt in Spanien, Gallien und Nordafrika vor und die Mosaiken werden ins 3.–4. Jh. n. Chr. datiert. Möglicherweise ist auch hier von einer Anregung der Textilkunst durch Mosaiken auszugehen. (Typ Kreissystem IV a mit Zentralkomposition, siehe: Salies 1974, 1 ff. Bild 4 Nr. 59. 63; 16; 166 f.; Bsp. auf Sizilien: von Boeselager 1983, 77 Taf. XXXIX (Tyndaris, Mitte 2.–Anfang 3. Jh. n. Chr.)) Die Rahmung der textilen Felder kann variieren. Auf jeder Seite der Tabula werden vier und mehr Medaillons aus verschlungenen Ranken gebildet. In die sind meist Pflanzenmotive und Blütenkörbe eingefügt. Siehe dazu: Brune 1999, 146 ff.

<sup>794</sup> Berliner 1963, 39 ff.; Shephard 1971, 245 ff.; Datierung nach der Mitte des 7. Jhs.

<sup>795</sup> Siehe dazu: Kat. Köln 2005, 30 ff. Nr. 5; DTM Krefeld Inv. Nr. 12950 (Kat. Krefeld 2003, 33 Nr. 30).

<sup>796</sup> Bsp.: Meeresthiasos: SLM Aachen Inv. Nr. T 406/AT 13; T 407/AT 10; Jagdmotive: Objekt ohne Inv. Nr.; Jäger und blaue Gans, FM Essen Inv. Nr. 1795; DTM Krefeld Inv. Nr. 00066. 00079. 00086 (Kat. Krefeld 2003, 102 Nr. 209). 00109.

Inv. Nr. SB 0396/T 396 hingewiesen.<sup>797</sup> (Taf. 9, Abb. 1; Taf. XXII, Abb. 1) Während die Aachener Ausführung lediglich bichrom gestaltet ist, wurden beim Krefelder Stück blaue, rote und orangefarbene Akzente gesetzt. Beide Fälle präsentieren zwischen den Hufen keine weiteren Motive, stattdessen ist die gesamte umgebende Fläche überbordend mit vegetabilen Formen gefüllt.

Obwohl sich zahlreiche Veröffentlichungen mit Reitermotiven auf spätantiken ägyptischen Geweben befasst haben, blieb eine Betrachtung der Gewänder als Träger eines dekorativen Programms bislang ebenso aus, wie die Berücksichtigung der Anbringung auf bewegter getragener Kleidung, die keine reine Begräbnisausstattung verkörpert.<sup>798</sup> Somit ist meines Erachtens auch der Dekor als weltliches und auf das Diesseits bezogenes Bild zu verstehen.<sup>799</sup>

### 4.3.1. Bichrome Reiterdarstellungen

Wie die 'Mänadenstoffe', so sind auch die bichromen Jagddarstellungen durch eine kontrastreiche Zeichnung charakterisiert. Dabei haben die Körper eine dunkle, meist braune, blaue oder violette Grundfarbe und sind durch eine feine weiße Binnenzeichnung in 'Fliegender Nadel' differenziert. Wie bei diesen Wirkereien üblich bestehen auch hier die farbigen Partien aus Wollgarnen, die in weißes Leinen eingewebt sind. Hauptakteur ist stets ein Jüngling auf einem Pferd. (Taf. III, Abb. 4; Taf. XXII, 1–4) Reiter und Tier sind im Profil angegeben und können sowohl nach rechts als auch nach links gerichtet sein, wobei Brune feststellt, dass keine bevorzugte Orientierung vorherrscht.<sup>800</sup> Unter den bekannten Fragmenten finden sich des Öfteren mehrere, die aufgrund gestalterischer Charakteristika und Größenverhältnisse den gleichen Werkstätten und sogar denselben Gewändern zuzuweisen sind. Brunes Ergebnis ist meines Erachtens darauf zurückzuführen, dass die Gewänder als 'Sets' gestaltet und mit aufeinander bezogenen Motiven verziert sind, sodass jede Ausrichtung pro Gewand mindestens zweimal vorkommt.

<sup>797</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12516 (Kat. Krefeld 2003, 30 Nr. 21).

<sup>798</sup> Vor allem die Arbeit von Karl-Heinz Brune ist grundlegend, der die Bildelemente analysiert und statistisch ausgewertet hat. Weiterhin sind die Abhandlungen von Alan M. Jones und Suzanne Lewis zu nennen, wobei Jones Betrachtungen sich besonders auf die Bedeutung des Reiterbildnisses in verschiedenen Epochen und Kulturen sowie deren Einflussnahme auf die 'koptischen' Darstellungen richten. Er stellt ägyptische sowie thrakische Traditionen fest, aber auch römische Einflüsse. Dabei werden jedoch die zeitgenössischen Einflüsse und die Chiffrenhaftigkeit der Bilder, unter denen auch die spätantiken ägyptischen standen, wenig beachtet. Siehe: Brune 1999, bes. 108 ff. (Teil B); Lewis 1973; Jones 1974.

<sup>799</sup> Anders Jones. Er nimmt für die letztgenannte Gruppe an Tabulae die Funktion als Kissenbezugsstoffe an und misst ihnen eine starke religiöse Bedeutung mit einer starken Jenseitsausrichtung bei. Das Pferd deutet er als Garant für Triumph und Unsterblichkeit. Siehe: Lewis 1973, 31 ff.

<sup>800</sup> Brune 1999, 115.

Das Pferd befindet sich meist im Galopp. Dabei fasst der Reiter das Zaumzeug sehr kurz und öffnet seine Körperhaltung dem Betrachter, indem er die vordere Hand hinter dem Rücken erhoben hält. Meist ist der Reiter, abgesehen von einem wehenden Manteltuch, unbekleidet angegeben und nur gelegentlich in eine kurze Tunika gewandet. Der Mantel formt einen Bogen hinter seinem Rücken und verstärkt den Eindruck einer schnellen und gerichteten Bewegung, die durch den gestreckten Lauf des Pferdes erweckt wird.

Auch das Tier ist kleinteilig gestaltet. Zaumzeug, Brustgurt und Schweifband mit hängenden Medaillons, den 'Phalerae', sind deutlich zu erkennen und zwischen den Hufen finden sich meist ergänzende Motive wie laufende Hasen, Löwen, Hunde und Schilde.<sup>801</sup> Während der Hund die Funktion des Jagdhelfers und Begleiters für den Jäger hat, sind Hase, Löwe und Panther als Jagdbeute anzusehen. Der liegende Schild dagegen, der nach Brune als überwiegendes Füllelement verwendet wurde, diente als Ausrüstungsgegenstand des Jägers. Die hier untersuchten sechzehn Bildfelder zeigen ein ausgewogenes Verhältnis von vier Darstellungen mit Hasen, vier mit Hunden und vier mit Schilden. Mal erscheint ein Panther und Mal ein Löwe, zwei Gewebe sind ohne weitere Attribute ausgestattet.<sup>802</sup> Als Waffe dient ein für einen Reiter ungewöhnliches Instrument. (Taf. III, Abb. 4; Taf. XXII, Abb. 1–4) Die erhobene Hand umfasst auf den textilen Darstellungen stets einen rundlichen Gegenstand, der bei den großformatigen Feldern der Manteltücher oft auch farbig hervorgehoben ist. Dieses Objekt hat zu diversen Interpretationen geführt. Vorgeschlagen wurden unter anderem die Interpretation als Ball und die Deutung der Gesamtszene als Spiel. Weiterhin ist der Reiter als Kämpfer einer leichten Waffengattung interpretiert worden und auch als Treiber bei der Jagd zu Pferd.<sup>803</sup>

In Analogie zu Darstellungen der kaiserzeitlichen römischen Kunst, insbesondere aus der Toreutik und der Sarkophagkunst, wo die rundliche Form mit einer charakteristischen unregelmäßigen Oberfläche versehen ist, ist jedoch die textile Darstellungsvariante als Stein zu deuten.<sup>804</sup> (Taf. XV, Abb. 5) Im Unterschied sind in den römischen Bildern ausschließlich Jagdhelfer mit Steinen ausgestattet, die zu Fuß mit Hunden das Wild im Unterholz aufstöbern.<sup>805</sup> Berittene Treiber kommen in diesen

Kunstgattungen nicht vor, vielmehr erlegt der Reiter, der in den querformatigen Kompositionen meist im Zentrum steht, das Wild. Dazu verwendet er eine Lanze, die er herabstößt.<sup>806</sup>

Diese Form von Arbeitsteilung scheint im römischen Umfeld üblich gewesen zu sein, da sie auch auf den Mosaiken der Villa von Piazza Armerina aus dem frühen 4. Jahrhundert n. Chr. vorgeführt wird. Entsprechend der Reliefdarstellungen auf Sarkophagen ist die Gesamtszene auch auf ägyptischen Geweben durch Jagdhelfer mit Stein vervollständigt. Allerdings sind sie stets einzeln, ohne Interaktion mit anderen, in separaten Zierfeldern und – in den Tabulae der Manteltücher – in kleinen Medaillons angebracht. (Taf. XVII, Abb. 5) Sie werden kniend präsentiert, schützen sich mit einem kleinen Rundschild, halten in der erhobenen Hand einen Stein und sind mit einem verwehten Mantel bekleidet. Regelhaft sind sie zur Mitte der Tabula ausgerichtet. In solchen Medaillons wird auch das zu jagende Wild vorgeführt, dessen Spektrum von den römischen Darstellungen abweicht. Sarkophage präsentieren vor allem große Tiere wie Löwen und Eber, die als besonders gefährliche und schwer zu erlegende Beute gelten.<sup>807</sup> Dadurch, dass die Hauptfigur sie dennoch besiegt, werden ihre Fähigkeiten und Kraft besonders hervorgehoben. Jagddarstellungen auf zeitgenössischen Silberplatten wie der Meerstattplatte zeigen darüber hinaus ebenfalls große Tiere, darunter Rehe und Hirsche, die schnell bewegte Ziele von großer Anmut verkörpern und Ausdruck für die Wendigkeit der Jäger und die Geschwindigkeit der Handlung sind. In Mosaikdarstellungen Siziliens und Nordafrikas treten zudem Hasenjagden zu Pferde als beliebtes Thema hinzu.<sup>808</sup> So zeigt die 'kleine Jagd' der Villa von Piazza Armerina eine Szene mit einem im Gebüsch kauernden Hasen, der vom Pferd aus mit einer Lanze erlegt wird.<sup>809</sup>

Die Epigramme Martials belegen, dass Hasenjagden zu Pferde durchaus verbreitet gewesen sind. Wegen des Tempos und der Wendigkeit des Hasen galten sie als besonders gefährlich und erforderten ein enormes Geschick in der Beherrschung des Pferdes.<sup>810</sup> Gerade diese Aspekte scheinen auf den ägyptischen Textildarstellungen im Vordergrund gestanden zu haben, denn einen Großteil des wiedergegebenen Jagdwildes machen Hasen aus. Der Jäger wird dadurch als besonders geschickt präsentiert, was durch die Wahl der Waffe, den Stein, noch gesteigert wird. Denn zusätzlich zur Kontrolle über das Pferd bei großer Geschwindigkeit erfordert auch das Werfen und

<sup>801</sup> Vgl. auch: Brune 1999, 124 ff.

<sup>802</sup> Hase: SLM Aachen Inv. Nr. NN 72/36 a; MAK Köln Inv. Nr. D 1083; SM Köln Inv. Nr. N 9; Hund: DTM Krefeld Inv. Nr. 12123. 12528. 00020. 12538 (Kat. Krefeld 2003, 35 Nr. 36); Löwe: SM Köln Inv. Nr. N 7; Panther: SLM Aachen Inv. Nr. AT 19; Schild: FM Essen Inv. Nr. 1708; DTM Krefeld Inv. Nr. 00086 (Kat. Krefeld 2003, 102 Nr. 209). 00079. 12537; ohne Attribute: SLM Aachen Inv. Nr. SB 0396/T 396; DTM Krefeld Inv. Nr. 12516.

<sup>803</sup> Brune 1999, 118 ff., 119.

<sup>804</sup> Sarkophag aus Rom, Catacombe die Pretestato: Andreae 1980, 160 Nr. 86 Taf. 23,1; 28, 4; Brenk 1977, Abb. 74 (Sarkophag Osimo, 1. Drittel 4. Jh. n. Chr., Pferdeführer mit Stein in der erhobenen Hand); siehe dazu auch: Brune 1999, 115 ff.; Meerstattplatte: Alföldi-Rosenbaum/Baratte/Cahn 1984, Nr. 62 Taf. 129,2.

<sup>805</sup> So auch im linken unteren Frieselement mit Jagdszenen zu Fuß der um 340 n. Chr. entstandenen silbernen Meerstattplatte aus Kaiseraugst. Siehe: Alföldi-Rosenbaum/Baratte/Cahn 1984, 224

Nr. 62 Taf. 124. 133–135; zur Diskussion weiterer Vorschläge: Brune 1999, 118 f.; vgl. auch: Andreae 1980, 150 Nr. 42 Taf. 6, 3.

<sup>806</sup> Lanze: Andreae 1980, 147 Nr. 28 Taf. 7, 6; 157 f. Nr. 75 Taf. 13,2; 167 Nr. 128 Taf. 13,1 u. a.; ohne Waffe: Andreae 1980, 169 f. Nr. 150 Taf. 74, 2; 164 Nr. 112 Taf. 95, 4, Detail Taf. 112, 3.

<sup>807</sup> Gogräfe 1999, 113.

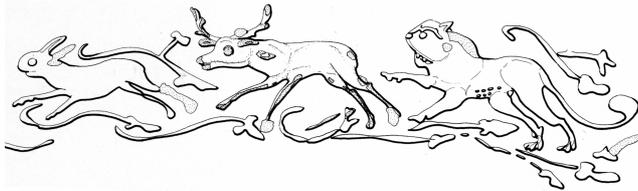
<sup>808</sup> El Djem, frühes 3. Jh. n. Chr., siehe: Raeck 1992, Abb. 19.

<sup>809</sup> Raeck 1992, 25 Textabb. 1.

<sup>810</sup> Martial, Epigramme I, 49, 25 f.; XII, 14, 2–4 (Über. von Friedländer 1886, 227): »Gebrauche recht sparsam, ich warne Dich, das schnelle Pferd, Priscus, und gehe nicht so ungestüm auf die Hasen los. Oft bezahlte der Jäger für seine Beute und fiel herab, geschüttelt vom heftigen Pferd und kehrte nicht zurück. Was erfreuen Dich verwegene Zügel? Häufiger ist es, Priscus, jenen gegeben, das Pferd fast zu Tode zu hetzen, als den Hasen.«

Treffen des sehr kleinen und schnellen Ziels ein hohes Maß an Geschicklichkeit.<sup>811</sup>

Im Gegensatz zu den Jagdmosaiken zeigen Textilien Tiere selten verwundet oder erlegt, ebenso selten im Zweikampf mit einem Menschen bei *venationes*.<sup>812</sup> Stattdessen zieren Tierreigen Gewänder, die wiederum Entsprechungen in anderen Kunstgattungen haben. (Taf. XVII, Abb. 2. 3; Taf. XVIII, Abb. 3) Häufig schmücken solche Reigen als umlaufende Register den Rand kostbarer Silberteller des 3. Jahrhunderts n. Chr. wie zum Beispiel auf einem Teller aus Karnak, Ägypten, einem weiteren aus Graincourt-lès-Havrincourt, Gallien, und einem versilberten Bronzeteller aus Niederbieber. Auch ihre kostengünstigen Abformungen in Ton weisen diesen Schmuck auf, wie zum Beispiel auf dem Tablett in Sarsina.<sup>813</sup> Weiterhin sind luxuriöse Glasbecher mit Emailmalerei des 3. Jahrhunderts n. Chr. und eher täglich genutzte Keramikbecher wie die Kölner Jagdbecher des 2.–3. Jahrhunderts n. Chr. derart verziert und belegen die weite Verbreitung dieser Motive innerhalb der verschiedenen Kunstgattungen und zudem im römischen Kulturkreis überhaupt.<sup>814</sup> (Abb. 22) Tierreigen dienen somit als beliebtes Schmuckmotiv, wenn es gilt eine schmale, längliche Fläche oder das Register eines Gefäßes zu dekorieren.<sup>815</sup> Sie nehmen dabei die Funktion eines Ornamentfrieses ein und können als Versatzstücke verwendet werden.



**Abb. 22 Kölner Jagdbecher, tönernes Trinkgefäß mit Barbotine-Dekor**

Dorothee Renner-Volbach führt die textilen Tierreigen auf Vorlagen der altorientalischen Kunst zurück.<sup>816</sup> Sie verbindet damit Vorstellungen von herrschaftlichen Privilegien als königliche Insignie und den Ausdruck von Macht und Wohlstand und versteht sie als Verkörperung der Überlegenheit des Herrschers in einer fiktiven Situation. Rüdiger Goggräfe kann dagegen aufzeigen, dass sich Unterschiede in der Bedeutung von Jagden in

verschiedenen Kulturen einstellen und er merkt an, dass Jagddarstellungen in der frühen Kaiserzeit ausschließlich mythologische Komplexe wiedergeben.<sup>817</sup>

Für die spätantiken Gewebe, die in einer römisch beeinflussten Gesellschaft entstanden sind, ist dabei die Betrachtung der kaiserzeitlichen Darstellungen von Interesse. Die bereits aufgeführten Kunstgattungen und Dekore belegen, dass die bichromen Wirkereien viel eher einer zeitgenössischen und alle Lebensbereiche zierende Sitte entspringen. Sie zeigen, dass diese Tierhatzen nicht nur in Ägypten beliebt waren, sondern in allen Teilen des römischen Kulturkreises. Somit stehen die Textilien unmittelbar in der Bildtradition des 2. Jahrhunderts n. Chr. und spielen auf die Jagdgesellschaften der Wohlhabenden an, die im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. ein beliebtes Bildmittel zur Hervorhebung der *virtus* eines Mannes sind.

Goggräfe führt die zunehmende Beliebtheit der Jagdmotive auf Kaiser Hadrian zurück, der sich bei seiner mehrjährigen Inspektionsreise durch das Römische Reich immer wieder auch der Jagd widmete, was bei Cassius Dio überliefert ist.<sup>818</sup> Seit dem 3. Jahrhundert und im Verlauf des 4. Jahrhunderts werden diese Darstellungsformen vor allem von Personen in gehobener gesellschaftlicher Stellung übernommen und nehmen in ihrer Anzahl stark zu.<sup>819</sup> Sie schildern neben dem Virtusideal auch die zur gesellschaftlichen Stellung gehörende Rolle des wohlhabenden Auftraggebers, der solche Jagden auszurichten hatte.<sup>820</sup> Dabei dienen Darstellungen von Jagdgesellschaften, wie auf den Mosaiken der Villa von Piazza Armerina, der Präsentation von Wohlstand, Großzügigkeit und Annehmlichkeiten, die der Villenbesitzer zu bieten hat.<sup>821</sup> Zudem ist zu betonen, dass sowohl die Bilder als auch die schriftlichen Überlieferungen bezeugen, dass die Jagd allein der männlichen Domäne vorbehalten war, bei der ein Mann der wohlhabenden Oberschicht sich im Rahmen der eigenen Ländereien und der dort veranstalteten Vergnügungen abbilden ließ.<sup>822</sup> Das häusliche Umfeld war dagegen der Frau vorbehalten, die stets mit ihrem kostbaren Schmuck, ihren Gewändern, ihrem Toilettgerät und bei der Körperpflege vorgeführt wird.<sup>823</sup>

Jagden und Gastmähler verkörpern somit den gehobenen Status und die Zugehörigkeit des Gastgebers zu den *potentiores*, der auf seinem eigenen Grund, seiner Domäne, Jagdgesellschaften als luxuriösen Zeitvertreib ausgerichtet hat. Die Bilder manifestieren die finanzielle Potenz, die sich auch in der großen Anzahl der Jäger, der Vielfalt der Jagdarten und des zu jagenden Wildes äußern. Gerade das zunehmend exotische Wild, das in dem Rahmen präsentiert wird, ist als Symbol für den Reichtum zu deuten und wird von Lambert Schneider als »ausgelesene Gaben der Natur«, als »Naturalien« tituliert.<sup>824</sup> Diese Vorstellungen werden meines Erachtens

<sup>811</sup> Raeck 1992, 25 Textabb. 1; Mosaiken des Pompeianus-Bades von Oued Athmenia, siehe: Raeck 1992, 41 Textabb. 4; vgl. auch das Pektoral in thrakischem Stil, das eine berittene Hasenjagd mit Stein vorführt. Es stammt aus dem Grab Philipps in Vergina. Siehe: Andronicos 1984, 188 Abb. 151; Glasteller: Goggräfe 1999.

<sup>812</sup> SLM Aachen Inv. Nr. T 327/AT 9; Kat. Köln 2005, 38 ff. Nr. 8; Kat. Halle 2005, 314 f. Nr. A.24; Kat. Fribourg 1991, 113 Nr. 34 Taf. S. 57.

<sup>813</sup> Mielsch 1997, 41 ff. bes. 50 f. Abb. 10. 11; Baratte 1997, 59 ff. bes. 62 Abb. 2; Menninger 1997, 99 ff. bes. 118 ff. Abb. 36–41; Franken 1997, 33 f. Abb. 3.

<sup>814</sup> Fremersdorf 1970, 59 ff., bes. Taf. 8, Abb. 1–4; Oenbrink 1998, 71 ff.

<sup>815</sup> Beispiel Rahmung einer marmornen Tischplatte aus Ägypten in Berlin, spätes 4. – frühes 5. Jh. n. Chr.: Kat. München 2004, 235 Nr. 351.

<sup>816</sup> Renner 1984, 138 ff.; vgl. auch Goggräfe 1999, 113.

<sup>817</sup> Goggräfe 1999.

<sup>818</sup> Goggräfe 1999, 120 ff.: Cassius Dio 69,3; 69,10; Athenaios 15.677 d–f.

<sup>819</sup> Raeck 1992, 24, 27 f., 29, 31.

<sup>820</sup> Dunbabin 1978, 48 ff., 52; siehe auch: Raeck 1992, 31 f.

<sup>821</sup> Goggräfe 1999, 113.

<sup>822</sup> Schneider 1983, 73 ff.

<sup>823</sup> Vgl. Proiecta: Dalton 1901, Taf. XIII–XVII.

<sup>824</sup> Im späten 3. und Verlauf des 4. Jhs. n. Chr. ist jedoch nach

auch mit den gewirkten Motiven der spätantiken ägyptischen Gewänder transportiert und wurden – worauf das häufige Vorkommen der Gewebe hindeutet – von einer breiten Masse der Gesellschaft geschätzt und getragen.

Die Bildthemen sind dem Bereich der ‚realistischen‘ Jagden auf Niederwild entnommen, selten nehmen an den Reigen auch mythologische Wesen wie Kentauren und Greifen teil.<sup>825</sup> Brune interpretiert Tuniken mit Jagddekor als unmittelbaren Nachweis für die Teilnahme des Besitzers an einem solch herrschaftlichen Spektakel einerseits und andererseits als Ausdruck vom Wunschen des Besitzers, Teil dieser elitären Gesellschaftsschicht zu sein.<sup>826</sup> Dabei versteht er diese Jagden als Veranstaltungen, die von »ausländischen Eliten« ausgerichtet wurden, bei denen die ägyptischen Mitwirkenden nur eine untergeordnete Position einnehmen konnten und aus finanziellen Gründen niemals als Reiter in Erscheinung traten.<sup>827</sup> Meines Erachtens kann jedoch kein Bezug zu realen Ereignissen hergestellt werden. Viel eher fungieren die Motive als Ornamente, die aufgrund ihrer Größe und der Anbringung auf dem bewegten Untergrund des Gewandes allgemeiner zu bewertende Inhalte transportieren. Zudem lassen die weite Verbreitung und die zum Teil grobe Qualität darauf schließen, dass sie von weiten Teilen der Bevölkerung getragen wurden, das heißt vor allem von Teilen der Gesellschaft, die mangels finanzieller Mittel an vergleichbaren Ereignissen nicht teilnehmen konnten.

Die Bilder spielen auf aristokratische Freizeitvergnügen an, denen auch in Ägypten nachgestrebt wurde. Sie vermitteln Vorstellungen von Luxus, Überfluss und die Segnung mit Gaben der Natur, die zugleich durch die üppigen Ranken zum Ausdruck kommen. Darin entsprechen sie den dionysischen Bildern der ‚Mänadentuniken‘ und können wie diese in Folge mit christlichen Symbolen wie dem Kreuz kombiniert sein. Ein solches Beispiel stellt das Fragment SLM Aachen Inv. Nr. AT 19 dar, in dessen Sigilla – an deutlich sichtbarer Position auf der Brust des Gewandes – je ein christliches Kreuz eingefügt ist. (Taf. XXII, Abb. 4) Sie präsentieren Werte, die zugleich als Ausdruck ‚paradiesischer Zustände‘ in christlichem Kontext verwendet werden können. Zudem kann aufgrund des männlich besetzten Themas davon ausgegangen werden, dass Tuniken mit Jagdmotiven als Männerkleidung gedient haben. Wie bei den ‚Mänadentuniken‘ eignet sich auch hier die weiße Grundfarbe der Gewänder nicht zur Arbeitskleidung, sodass es sich bei den Tuniken um festliche, repräsentative Kleidung einer ‚bürgerlichen‘ Schicht handeln muss.

---

Dunbabin in den Mosaikdarstellungen ein Bildrepertoire zu beobachten, das statt des ‚realistischen‘ Wildrepertoires exotische Tiere wie Großkatzen enthält und die Jagdszenen mit landwirtschaftlichen Nutzbauten kombiniert. Siehe: Schneider 1983, 108 ff.

<sup>825</sup> Greifen: Kat. Krefeld 2003, 22 f. Nr. 1; Kentaur, Elefant: Kat. Hamm 1996, 333 Nr. 379 a. b.

<sup>826</sup> In dieser Hinsicht ist problematisch, dass Brune von Tabulae als Bekleidungsdekor ausgeht, ohne das Material nach seiner Komposition und seinen unterschiedlichen Größen zu unterscheiden.

<sup>827</sup> Brune 1999, 124.

### 4.3.2. Gelbe Wolltuniken mit Reitermotiven – eine zeitversetzte Parallelentwicklung

Wie bei den ‚Mänadentuniken‘ ist auch bei den Jagdmotiven eine parallele Dekorgattung aus Wolle und mit gemildertem Farbkontrast entstanden. Ihre kompositorischen und stilistischen Merkmale entsprechen denen der Mänadenstoffe und legen eine Datierung in die gleiche Phase – ab dem 5. Jahrhundert n. Chr. nach den <sup>14</sup>C-Untersuchungen De Moors et al. – nahe.<sup>828</sup>

In gleicher Weise führen auch die reinwollenen Gewebe von dunkelgelber Grundfarbe in bichromer Gestaltung das Jagdthema fort. Dabei wird ebenfalls mit dem abgeschwächten Hell-Dunkel-Kontrast gearbeitet, indem eine meist dunkelbraune Zeichnung verwendet wird. Zu den weiterhin beliebten Tabulae treten vermehrt auch Orbiculi und Clavi, die wesentlich breiter als zuvor werden und bis zum Saum laufen. Tabulae enthalten eine zentrale Reiterfigur, die jedoch in ihrer Proportion stark verzerrt ist. Die Körper sind vollständig zergliedert und verschmelzen mit der unförmigen Fläche. Erst bei eingehender Betrachtung sind die ornamental wirkenden Linien einer menschlichen Kontur zuzuordnen, deren Beine in Form einer senkrechten Leiste angegeben sind. Sie gabeln sich am unteren Ende und geben so die Füße an. Der Körper ist eher schmal und undifferenziert. Beispiele für derartige Darstellungen in Tabulae sind die Fragmente SRheydt Inv. Nr. T 1184 e und DTM Inv. Nr. 12739 (Taf. 8, Abb. 5–8) sowie DTM Krefeld Inv. Nr. 12528 und 12537, eine stärkere Zergliederung weisen die Fragmente und DTM Krefeld Inv. Nr. 11748 auf.<sup>829</sup> Die Pose des Reiters entspricht jedoch weiterhin der der früheren Wiedergaben. Der Pferdekörper füllt als unförmige Masse die Fläche und zeigt untergeschlagene Beine. Trotz der vereinfachten Form lassen die Körper dennoch ein differenziertes Brust- und Schweißband erkennen und zwischen den Hufen ist häufig eine ebenso vereinfachte und verzerrte Tierfigur eingefügt. Zahlreiche Parallelen belegen die weite Verbreitung dieses Motivs, das zunehmend mit dionysischen Tänzern vermischt und zum bloßen Ornament ohne spezifische Eigenschaften wird.

Im Gegensatz zu diesen früheren bichromen Darstellungen können die rein aus Wolle gefertigten auch als Medaillonfelder in Clavi und Manicae integriert sein. Sie bilden eines von mehreren Schmuckelementen von denen Abschnitte mit tanzenden Mänaden gefüllt sind. Solche Abbildungen liefern Gewebe im DTM Krefeld wie der Ärmel Inv. Nr. 12402 sowie die Clavi Inv. Nr. 12168, 12169, und 00020.<sup>830</sup> (Taf. 8, Abb. 2; Taf. VIII, Abb. 5; Taf. XXI, Abb. 2–4)

---

<sup>828</sup> Siehe dazu Kapitel 3.3.1.

<sup>829</sup> Kat. Krefeld 2003, 55 Nr. 91; 56 Nr. 94.

<sup>830</sup> Kat. Krefeld 2003, 52 Nr. 82; 54 Nr. 88.

### 4.3.3. Polychrome Reiterdarstellungen – Ausblick ins 7. Jahrhundert

Als Ergebnis aus der Betrachtung der Gruppe der bichromen Wirkereien in der Ausführung aus Wolle und Leinen und in ihrer fortgeführten Variante als reinwollene Interpretation ist festzustellen, dass es sich um eine homogene Gruppe handelt, bei der die Hauptfigur einen berittenen Jäger wiedergibt, der in ein festes, in zwei Varianten vorliegendes Dekorschema eingefügt und stets mit den gleichen Motiven kombiniert wird. Diese Systeme erfahren jedoch in den polychromen Ausführungen einen grundsätzlichen Wandel, der sich sowohl auf die Gesamtkomposition der Zierfelder als auch auf die transportierten Inhalte auswirkt und zudem auf fremde kulturelle Einflüsse in Kombination mit bekannten Elementen zurückzuführen ist. Polychrome Reiterbilder treten unter arabischem Einfluss zunehmend ab der Mitte des 7. Jahrhunderts n. Chr. auf, was sich an den bereits mehrfach dargestellten, charakteristischen, auch technischen Merkmalen dieser Zeit aufzeigen lässt.<sup>831</sup>

Hinsichtlich der Gesamtkomposition der Gewanddekore fällt auf, dass die Reiter nun nicht mehr, wie bei den meisten bichromen Wirkereien, Tabulae schmücken, sondern vornehmlich Orbiculi.<sup>832</sup> (Taf. 9, Abb. 3–6) In der Ausgestaltung weichen die polychromen Dekore dahingehend ab, dass ihre Rahmungen nicht mehr aus bevölkerten Ranken mit flüchtendem Jagdwild gebildet werden, sondern aus den für die späte Zeitstellung charakteristischen drei Zierleisten, bestehend aus einem Band aus polychromem Stäbchendekor, Wellenranken mit roten Blüten und einem Fries aus verschachtelt angeordneten Winklelementen.<sup>833</sup> (Abb. 25)

In der Gestaltung der Binnenfläche treten zwei Darstellungsformen auf, die auf Bildkonventionen verschiedener Provenienz zurückgehen. Die eine zeigt einen einzelnen, nimbierten Reiter, die andere einen spiegelsymmetrisch verdoppelten.

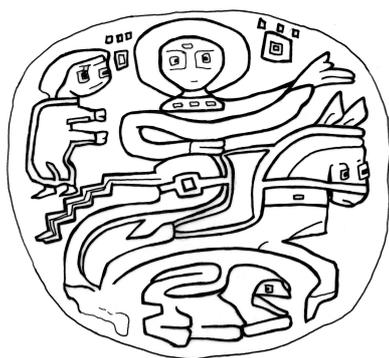


Abb. 23 Orbiculus Kolumba, Köln

### 4.3.3.1. Einzelne Reiter

In den Medaillons mit einzelnen Reitern ist die Fortführung der bichromen Gestaltungen mit neuen Mitteln zu erkennen. Die polychromen Darstellungen weisen eine plakative Farbgestaltung auf, bei der das Bild durch markante Umfassungslinien abgeteilt und flächig gefüllt wird. Die Formen und Körper werden stark vereinfacht und aus Farbflächen zusammengesetzt. Plastizität, die durch Farbverläufe und Schattierungen modelliert werden könnte, wird nicht angestrebt.

Wie bei den früheren Dekoren, so werden auch hier die Pferde mit einem Reiter in gestrecktem Lauf gezeigt.<sup>834</sup> Die Fläche unter ihrem Leib ist mit einem Motiv – meist einem Löwen – ausgefüllt. Das regelmäßig mit weißem Fell dargestellte Pferd ist mit Zaumzeug, Schweifband und Sattel versehen. Im Gegensatz zu den bichromen Darstellungen ist der Reiter stets nimbiert wiedergegeben und weist einen dunkelroten Fleck auf der Stirn auf. Er ist immer bekleidet und unbewaffnet wiedergegeben. Statt den dem Betrachter zugewendeten Arm hinter dem Körper hoch zu halten, winkelt er ihn seitlich an und weist mit seinem anderen Arm horizontal voraus. Die zugehörige Hand kann ohne Attribut sein. Varianten zeigen in der einen Hand einen Globus und in der anderen eine Art Zepter, das wie eine Lanze geformt ist, aber statt des zugespitzten Blattes eine blütenförmige Rosette und am Ende des Holmes mit einer rundlichen Verdickung, einen Lanzenschuh, aufweist.<sup>835</sup> Die Figur verwendet das Gerät nicht als Waffe, die er gegen ein Tier richtet, sondern hält es aufrecht am Körper, wie eine Insignie.

Die umgebenden Flächen können mit weiteren Elementen gefüllt sein. Beiderseits des Kopfes des Reiters sind meist Punkte angebracht, die möglicherweise als Gestirne zu deuten sind.<sup>836</sup> (Abb. 23) Beliebte sind Tierdarstellungen, darunter hundartige Wesen und Vögel, aber auch menschliche Figuren und vereinzelt menschliche Köpfe.<sup>837</sup> Das Beispiel von Kolumba Köln zeigt im Rücken des Reiters eine kleine stehende Figur ohne Nimbus, mit dunklem Haar und dunkler Kleidung, die ihre ausgestreckten Arme nach dem Reiter reckt. (Abb. 23) Andere, wie ein Beispiel im VA Museum in London und eines im Cooper Union Museum in New York, präsentieren zwei Figuren mit auf den Rücken gebundenen Armen und überkreuzten Beinen, gekleidet in Hosen, Kaftan und Mütze.<sup>838</sup> Die rechte der beiden Figuren in London wird an einem Band geführt. Ihre Kleidung kennzeichnet sie als Gestalten von östlicher, möglicherweise persischer Herkunft und ihre Haltung, zudem an einer Leine, definiert sie als Gefangene. Da weitere Attribute und Beischriften fehlen, kann die Aussage dieser Darstellung nicht näher bestimmt werden.

Reiter und Pferd im Galopp sind bereits in den älteren

<sup>831</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.3.

<sup>832</sup> Kat. Moskau 1969, Abb. 96; SLM Aachen Inv. Nr. T 412/AT 18; Kat. Krefeld 2003, 92 Nr. 185 (DTM Krefeld Inv. Nr. 00040).

<sup>833</sup> Siehe dazu Kapitel 4.2.1.

<sup>834</sup> Bsp.: Kat. Köln 2005, 101 f. Nr. 33; Kybalová 1967, 105 Nr. 56; siehe auch: Kat. Moskau 1969, Taf. 96 Kat. Nr. 175.

<sup>835</sup> Berliner 1963, 45 Abb. 13 (Zeichnung nach VA London); 46 Abb. 14; 49 Abb. 18.

<sup>836</sup> Siehe dazu Kapitel 4.4.3.2.1.

<sup>837</sup> Berliner 1963, 46 Abb. 14; 47 Abb. 16; 48 Abb. 17; Kat. Moskau 1969, Taf. 96 Kat. Nr. 175.

<sup>838</sup> Berliner 1963, 49 Abb. 18.

Jagdscenen vorgeprägt, ebenso das Wild, das zwischen den Hufen angebracht ist. Als neues Element treten vor allem die Körperhaltung des Reiters, sein Nimbus, die seinen Kopf umgebenden Punkte, die fehlende Bewaffnung und das weiße Fell des Tieres hinzu. Zudem ergänzen weitere menschliche Figuren das Geschehen.

Meines Erachtens geht dieses Reiterbild nicht mehr auf Jagdszenen zurück, sondern orientiert sich vielmehr an der spätromischen Herrscherikonografie. Besonders nahe steht dabei den `koptischen` Wirkereien das Bildnis des Constantius II. (317–361 n. Chr.) wie zum Beispiel im Tondo eines Silbertellers in St. Petersburg, der um 350 n. Chr. datiert wird.<sup>839</sup> Wiedergegeben ist der nach rechts reitende Kaiser, dessen Pferd nicht galoppiert, sondern über einen am Boden liegenden Schild schreitet. Constantius II. ist mit einer seitlich am Körper gehaltenen und aufwärts weisenden Lanze bewaffnet und mit einem Nimbus versehen. Vor seinem Kopf befindet sich eine rundliche Form, die in Analogie zu der in der frühen Kaiserzeit aufkommenden Konvention einen Stern versinnbildlicht.<sup>840</sup> Vor ihm steht eine sich umwendende Victoria mit erhobenem Siegerkranz und hinter ihm eine junge männliche Figur in Hosen, langärmeligem Obergewand und mit einem großen Schild, möglicherweise ein Gardesoldat.<sup>841</sup> Hier ist eine Adventusszene wiedergegeben, der triumphale Einzug eines Herrschers oder seines Stellvertreters nach festgelegtem liturgischem Brauch.<sup>842</sup> Möglicherweise beziehen sich die gewirkten Darstellungen auf Bildvorlagen vergleichbaren Inhaltes, was zum Beispiel den Nimbus und die umgebenden Punkte am Kölner Gewebe erklären würde, ebenso wie die zusätzlichen menschlichen Figuren, die wie bei dem Silberteller symmetrisch verteilt sind. Bei dem gewirkten Medaillon von Kolumba Köln, Inv. Nr. 1995/006, ist lediglich eine Figur wiedergegeben und die andere möglicherweise aus Platzgründen entfallen. Der Löwe zu Füßen des Reiters verkörpert dabei eventuell eine herrscherliche Insignie.

Die Bilder lassen aber auch eine weitere viel diskutierte Interpretation als `Reiterheilige` zu. Bestimmend ist hierfür der Nimbus. Vor allem christliche Reisende, die zu Heiligtümern wie dem Menas-Kloster im Nordwesten Ägyptens pilgerten, verehrten sie als Schutzpatrone vor den Gefahren in der Wüste.<sup>843</sup> Dazu zählen auch wilde Tiere, die in den Bildern von einem Löwen verkörpert werden. Die textilen Darstellungen können somit eine apothropäische Funktion haben und den Leib des Reisenden sowohl auf der Vorderseite als auch auf der Rückseite schützen. Als Teil eines `Sets` aus zwei Feldern

<sup>839</sup> Vgl.: Brune 1999, 124 ff.; Grabar 1966, 302 Farbt. Nr. 347.

<sup>840</sup> Es handelt sich um das stilistische Mittel vergöttlichte bzw. göttlich begünstigte und begnadete Personen bildlich zu kennzeichnen. Siehe dazu Kap. 4.4.3.2.1. Vgl. Mareinseide Rom (Taf. 10, Abb. 3 b); Hortfund Nikosia (Taf. XXIII, Abb. 7. 8c. d); Maximilianus Kathedra Ravenna (Taf. XXIV, Abb. 3; Taf. XXV, Abb. 2).

<sup>841</sup> Alföldi 1999, 174 f.

<sup>842</sup> Vgl. Renner-Volbach 2004, Nach Lewis treten diese Bilder im 4.–5. Jh. n. Chr. auf und nehmen an Beliebtheit zu. Siehe: Lewis 1973, 29 f.

<sup>843</sup> Kat. Köln 2005, 101 f. Nr. 33; vgl. auch: Brune 1999, Abb. 1.12; 11.10; 11.15–21.

auf den Schultern und je zwei weiteren im Kniebereich pro Gewandseite zierten ursprünglich mindestens vier, wohl aber sechs gleichartige Medaillons das Gewand.

Mehrere reitende Heilige sind namentlich belegt. Es handelt sich um Georg, Menas, Viktor, Phoibammon und Merkurios, die alle als ehemalige Soldaten für ihren christlichen Glauben ein Martyrium erleiden mussten. Da sie die gleiche Funktion erfüllten, sind sie nicht namentlich oder durch Attribute gekennzeichnet und eine Benennung war nicht unbedingt erforderlich. Somit bleibt offen, um welchen Reiterheiligen es sich hier handeln könnte.

#### 4.3.3.2. Verdoppelte und gespiegelte Reiterdarstellung

Parallel zu den beschriebenen Bildnissen treten weitere Darstellungsformen von Reitern auf, die sowohl stilistisch als auch in ihren Details abweichen. Es handelt sich um rechteckige gewirkte Felder mit eingeschriebenem Medaillon, in dessen Innerem eine kandelaberartige bzw. vegetabile Form die Bildachse markiert, an der sich in verdoppelter Wiedergabe die gleichen Motive spiegeln. Die Hauptfigur besteht aus einem Reiter im Galopp, der von einem oder mehreren Tieren begleitet wird, die unterhalb des Pferdes angeordnet sind. Bei diesen Tieren handelt es sich um Hunde, die Begleiter des Jägers sowie um Jagdwild, das nicht näher zu bestimmen ist. Jäger und Wild können Mal zur Bildmitte orientiert sein und Mal nach außen gewendet. Exemplarisch sei auf vier nahezu identische Gewebe in Krefeld, Aachen, Trier und Paris verwiesen, die dieses Schema aufweisen. Weiterhin seien auch das Fragment Inv. Nr. 00040 im DTM Krefeld und Inv. Nr. T 329/AT 20/TK 6 im SLM Aachen erwähnt.<sup>844</sup> (Taf. 9, Abb. 3. 4) Einige dieser textilen Darstellungen hat Berliner zusammengestellt.



Abb. 24 Amazonenseide aus Achmim, 6. Jahrhundert n. Chr.

<sup>844</sup> SLM Aachen Inv. Nr. T 412/AT 18; Kat. Krefeld 2003, 92 Nr. 185 (DTM Krefeld Inv. Nr. 00040); du Bourguet 1964, 293, F 128; Kat. Trier 1989, 127 f. Fach 31 Taf. 33 Nr. VII. 142; vgl. andere gespiegelte Reitermotive: Kat. Krefeld 2003, 92 Nr. 186 (DTM Krefeld Inv. Nr. 00070); SLM Aachen Inv. Nr. T 329/AT 20/TK 6, wohl zugehörig zu Kendrick 1922, Taf. VIII Nr. 628. Siehe auch: Berliner 1963, 39 ff. Abb. 1–4; vgl. auch: Shephard 1971.

Bereits Otto von Falke hat diese in der Wirkerei neuartigen Bekleidungsmotive auf in Seide gefertigte Vorbilder in Samittechnik zurückgeführt, deren Herstellungsverfahren es möglich macht, ein Motiv in einem Arbeitsgang beliebig oft zu vervielfältigen und zugleich symmetrisch zu spiegeln.<sup>845</sup> (Abb. 24; Taf. VI, Abb. 5; Taf. 9, Abb. 3–6) Weiterhin treten auch bei diesen Motiven rahmende Schmuckleisten auf, die ihre Parallelen in der Samitweberei haben.<sup>846</sup> (Abb. 25 a–f)

Unter den gewirkten Reiterbildnissen treten verschiedene Stränge auf. Einzelne Beispiele, wie die beiden Exemplare der Alexanderdarstellung in Washington und Cleveland – die vor allem wegen ihrer Beschriftung als Ausnahmeerscheinung zu werten sind – präsentieren in dieser Darstellungsform einen römischen Herrscher in voller Rüstung mit kleinem Rundschild und gezücktem Schwert bzw. einer abwärts weisenden Lanze. Im Fall eines Elfenbeinreliefs aus Ägypten in der Walters Art Gallery in Baltimore sind Parallelen in der Darstellung und besonders der Ausgestaltung der Details so eng, dass von der Umsetzung derselben Bildvorlage in den verschiedenen Kunstgattungen ausgegangen werden kann.<sup>847</sup> Nur exemplarisch sei auf die groben und unförmig gearbeiteten Körper der Eroteten verwiesen, sowie auf die Haargestaltung des Reiters, die konzentrischen Kreismotive des Brustpanzers und die Hinterläufe des Tieres unter dem Pferd. Allerdings ist der Reiter in der beinernen Version nicht verdoppelt ausgeführt, wie in der textilen Variante. Andere geschnitzte Paneele wie der triumphierende Herrscher aus Ägypten im Aachener Dom, oder das Paneel im Barberini Diptychon in Paris zeigen den römischen Herrscher eher mit Lanze und im Galopp, bekränzt bzw. bekrönt von Victorien und bei der Jagd.

Neben diesen Darstellungen von traditionell römisch bekleideten und bewaffneten Reitern treten zugleich auch Neuerungen auf, die für eine inhaltliche Verschiebung und neue kulturelle Einflüsse sprechen. Es handelt sich um die Verwendung eines Bogens als Jagdwaffe in vollem Galopp. Das Gewebe SLM Aachen Inv. Nr. T 329/AT 20/TK 6 zeigt die Prinzipien der Darstellung, die ebenfalls aus der Samitweberei übernommen und in Wirkereitechnik transponiert worden sind. (Taf. 9, Abb. 6) Die beiden symmetrisch gespiegelten Figuren sprengen auseinander, wenden sich aber zur Mitte zurück und zielen mit einem Bogen auf Jagdwild, das unter ihnen angeordnet ist. Deutlich zu erkennen sind der weit aufgezugene Bogen mit der gespannten Sehne und der eingelegte Pfeil mit dem großen dreieckigen Blatt. Während die grobe Zeichnung der Aachener Wirkerei weitere Details der Figuren wie ihre Kleidung nicht erkennen lässt, sind auf vergleichbaren Ausführungen in Samittechnik Bekleidungs-elemente wie Kaftan mit Mittelstreifen, Hosen und einer spitzen Kappe angegeben.<sup>848</sup> Der Bogen als Attribut und Jagdwaffe ist im römischen Bildrepertoire unüblich und verweist stattdessen auf orientalische Einflüsse mit weit zurückreichender Tradition. Bereits im Alten Orient wurde laut Gogräfe »das

*Thema Jagd zu einer Art königlicher Insignie*« gemacht.<sup>849</sup> In den Bildern der ersten Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr. wurde die Befähigung und Überlegenheit des Regenten zum Ausdruck gebracht, indem er als erfolgreicher Jäger präsentiert wird. Seine besondere Geschicklichkeit wird vor allem durch das Bogenschießen vom Pferderücken verdeutlicht. Es wird die Beherrschung des Pferdes, das stets in heftiger Bewegung angegeben ist, hervorgehoben, zumal für dessen Führung keine Hand zur Verfügung steht, da beide Hände für den gleichzeitig kontrolliert auszuführenden Schuss benötigt werden. Die Präsentation der besonderen Körperbeherrschung des Reiters wird erneut gesteigert, indem er in der Taille gewendet den Schuss rückwärts abgibt, wie es die Aachener Wirkerei und einige der Seidensamite vorführen. Diese Schusshaltung wird als »parthischer Schuss« oder auch als »skythische Technik/Taktik«, allerdings setzt sich der Reiter bei letzterer während des Rittes vorübergehend vollständig um und schießt rittlings vom Pferd nach hinten.<sup>850</sup> Ob die Weber der textilen Bilder nicht mehr über das Wissen verfügten, sie sich aber dennoch auf dieses Reitermotiv beziehen wollten, ist nicht zu klären.

Offenbar haben diese persischen bzw. sassanidischen Bilder auch die zeitgenössische Textilkunst beeinflusst. Zunächst in Seidensamiten gewebt scheinen sie als luxuriöse Exporte über Byzanz oder unmittelbar mit persischen Truppen, die in Antinoopolis stationiert waren, nach Ägypten gelangt zu sein. Dort werden sowohl ihre Technik als auch ihre Bildern in lokal produzierten Samiten nachgeahmt und weiterhin in der »bürgerlichen« Qualität, der Wirkereitechnik mit Wolle und Leinen. Wie in römischem Kontext stehen die östlich geprägten Reiterbilder zunächst für ein herrscherliches Umfeld und verkörpern Wohlstand, Luxus und Ideale der gesellschaftlichen Oberschicht dem von allen Teilen der Gesellschaft nachgestrebt wurde.<sup>851</sup>

<sup>845</sup> von Falke 1913, 8 ff. Abb. 38. 39. 45. 47. 48. 58. 59, Taf. VI a; vgl. auch: Berliner 1963, 43 Abb. 8.

<sup>846</sup> Siehe dazu Kapitel 4.4.1.; 4.4.2.

<sup>847</sup> Berliner 1963, 44 Abb. 9; Shephard 1971, bes. 247 ff. Abb. 6.

<sup>848</sup> Kat. München 1996, 13.

<sup>849</sup> Gogräfe 1999, 113 linke und mittlere Spalte.

<sup>850</sup> Takeuchi 2004.

<sup>851</sup> Bsp. Silberschale mit der Darstellung des Großkönigs Peroz oder Chosrau II. in Paris, siehe: Gogräfe 1999, 127 Abb. 17; siehe weitere reliefierte Silberschalen: Ghirshman 1962, 207 f. Abb. 247 ff. (3.–4. Jh. n. Chr.); 212 Abb. 252 (König Schapur II., 4. Jh. n. Chr.); 253 (König Chosrau II. (?), 6.–7. Jh. n. Chr.); 248 Abb. 314 (5.–6. Jh. n. Chr.); Irwin 1998, 25 Abb. 11 (Silberteller, 7.–8. Jh. n. Chr.)

#### 4.4. Szenische Darstellungen frühislamischer Zeit

Im Folgenden werden zwei alttestamentarische Bilderzyklen vorgestellt: Die Jugendjahre des späteren König David und die des Joseph aus Ägypten. Auch sie zierten als gewirkte Schmuckfelder Tuniken und finden sich besonders häufig und zudem in standardisierter Form wieder, worin sie sich von anderen, wesentlich seltener auftretenden alttestamentarischen Themen wie die Opferung Isaaks oder Adam und Eva, unterscheiden.<sup>852</sup> Für David und Joseph wurden jedoch eigene Erzählformen geschaffen, die auf antike Präsentationsweisen zurückgehen und für die zum Teil sogar antike Bilder übernommen wurden.

Es gilt hier die speziellen Eigenheiten jedes Themas herauszustellen, die Vorlagen, gestalterischen Traditionen sowohl im Bild als auch auf der gesamten Tunika als Bildträger und schließlich beide Präsentationsformen gegenüberzustellen. Trotz der unterschiedlichen Lösungen für die Erzählungen sind den beiden Gestaltungsformen dennoch gewisse Charakteristika gemein, die vorab erläutert werden.

##### 4.4.1. Rahmende Leisten

Den 'David-' und 'Josephstoffen' sind die farblichen und technischen Charakteristika eigen, die sie, unterstützt von den Ergebnissen einzelner <sup>14</sup>C-Analysen, in die Zeit ab dem mittleren 7. Jahrhundert n. Chr. datieren lassen.<sup>853</sup> Weiterhin weisen sie gestalterische Elemente auf, die in steter Kombination mit dem dunkelroten Untergrund auftreten.<sup>854</sup> Sowohl der Grundfarbton als auch die Leisten, die bei den 'koptischen' Geweben in Wirkereitechnik vorkommen, weisen unmittelbare Parallelen zu zeitgenössischen Luxusprodukten auf, bei denen es sich kostbare, wohl am byzantinischen Hof produzierte Samitgewebe aus Seide handelt. Ausgehend von der These, dass stets luxuriöse Produkte in einfachen Techniken und Materialien kopiert werden, deuten die Dekore der Wirkereien auf eine direkte Übernahme und Nachahmung von Seidengeweben der byzantinischen Werkstätten hin, was besonders an den Schmuckleisten deutlich wird, obwohl auch ihre Datierungen weite Margen umfassen.<sup>855</sup> Sie fassen die meist runden Bildfelder des flächendeckenden Medaillondekors ein.<sup>856</sup> Es folgen drei aufeinander und bilden eine Rahmung, deren mittlerer Fries grundsätzlich breiter ist, als die äußeren Leisten. Das Repertoire der Formen ist begrenzt, für die schmalere, äußeren Leisten werden zwei Arten von polychromen

Friesen verwendet. Die eine besteht aus L-förmigen Abschnitten, die miteinander verschränkt sind<sup>857</sup>, die andere aus farbigen Stäbchen, die sich mit kurzen weißen Abschnitten abwechseln.<sup>858</sup> (Abb. 25 a. b) Die erste Form geht auf Vorlagen zurück, wie sie die Amazonenseide in Maastricht liefert und die zu blockhaften Abschnitten vereinfacht sein kann.<sup>859</sup> Die zweite Form hat ihre Vorlage in Dekoren, die sich auf der Marienseide in Rom, der Samsonseide in Berlin, London und Chur, der Dioskurenseseide in Maastricht und zahlreichen anderen finden.<sup>860</sup> Als dritte Variante sind zweisträngige Flechtbänder beliebt, deren Windungen ovale Ösen mit je einem eingeschriebenen Punkt bilden.<sup>861</sup> Dieses Motiv findet sich häufig als äußere Leiste angewendet, wie bei einem Seidenstoff von St. Kunibert in Köln.<sup>862</sup> Alle diese Gewebe werden aus stilistischen Gründen in die Zeit zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert datiert.

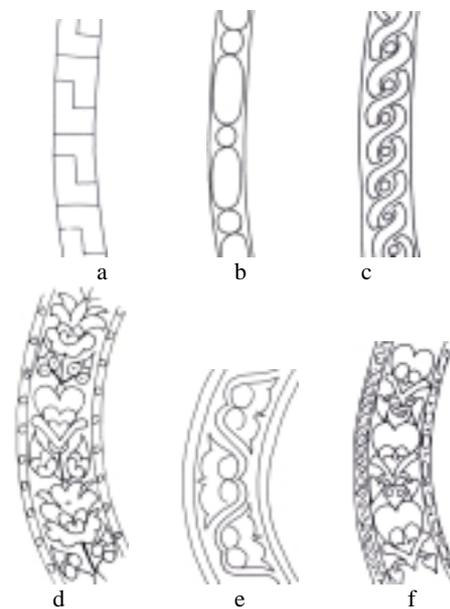


Abb. 25 Rahmende Ornamentleisten

<sup>852</sup> Kendrick 1922, 48 Nr. 747 Taf. XIV; Pillinger 2002, 18 ff.; Rutschowscaya 1990, 129 oben; mögliche Ausnahme: Schrenk 2004, 218 f. Nr. 77.

<sup>853</sup> Siehe dazu Kapitel 3.3.2. und Tabelle 4 im Appendix.

<sup>854</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.3.

<sup>855</sup> Bsp. Marienseide: von Falke 1913, Farbtaf. III; Tietzel 1988, 54 Nr. 37.

<sup>856</sup> Im Ansatz dazu: Abdel-Malek 1980, 196.

<sup>857</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 10270. 12425. 12422. 00103. 00070. 00110 (Kat. Krefeld 2003, 84 Nr. 168 Abb. S. 4; 90 Nr. 180; 91 Nr. 182; Nr. 183; 92 Nr. 186; 93 Nr. 187.); in vereinfachter Form: DTM Krefeld Inv. Nr. 00038. 10246 (Kat. Krefeld 2003, 85 Nr. 169; 86 Nr. 171.)

<sup>858</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12623 (Kat. Krefeld 2003, 88 Nr. 174); vgl.: von Falke 1913, Farbtaf. III; Tietzel 1988, 54 Nr. 37.

<sup>859</sup> Muthesius 1997, Abb. 21 A M 326; Stauffer 1991, 102 f. Nr. 35; von Wilckens 1992, 28 Nr. 31; die vereinfachte Form nennt Nauerth 'Rainbow-Muster'. (Nauerth 1985, 275 ff.)

<sup>860</sup> Muthesius 1997, 175 Abb. 20 A–B M 35 (9. Jh.); 211 f. Abb. 21 A M 362 (8.–9. Jh.); 173 ff. Abb. 22 A–B M 30. M 36 (8.–9. Jh.); 213 Abb. 23 B. 24 A M 356. M 357 (8.–9. Jh.); Stauffer 1991, 47 ff. Nr. 1 Taf. I f. (7.–8. Jh.); 74 Nr. 10 (7.–8. Jh.); 102 f. Nr. 35 Taf. VI (8. Jh.).

<sup>861</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 00040 (Kat. Krefeld 2003, 92 Nr. 185); SLM Aachen Inv. Nr. T 412/AT 18; vgl.: von Falke 1913, 12.

<sup>862</sup> Muthesius 1997, 174 Abb. 25 A–B M 31. M 347 (8.–9. Jh.); Abb. 26 A. 79 B M 350 C (8.–9. Jh.).

Der Mittelfries enthält meist eine vegetabile Ranke mit roten und rosafarbenen Blüten auf weißem Grund. Drei verschiedene Typen lassen sich hier feststellen, die unterschiedlich aufwendig gestaltet sind: Eine detaillierte Variante besteht aus einer grünen Ranke, die im rhythmischen Wechsel drei Phasen des Erblühens der gleichen Blüte darstellt. Wiedergegeben sind eine herzförmige Knospe, eine leicht geöffnete Blüte und eine weit geöffnete in rosa und weiß. (Abb. 25 d) Diese Rahmung entspricht in Motiv und Gestaltung der Marienseide im Vatikan, die wahrscheinlich um 800 n. Chr. entstanden ist.<sup>863</sup> (Taf. 10, 3 a. b) Einen ähnlichen Fries kann von Falke auf dem Gewand der Theodora und der Begleiterin zu ihrer rechten auf der Mosaikdarstellung in San Vitale in Ravenna ausmachen, wodurch das Motiv als Bekleidungsdekor bereits im späten 6. Jahrhundert n. Chr. gegeben ist.<sup>864</sup> (Taf. 10, Abb. 7)

Eine weniger aufwendige Ranke besteht aus einer gleichmäßigen Wellenranke mit dreigeteilten Blättern und roten, trichterförmigen Blüten, die in gestauchter Form auf dem ins 8.–9. Jahrhundert datierten Maastrichter Dioskurenstoff vorgeführt wird.<sup>865</sup> (Abb. 25 e) Als dritte Form sind herzförmige Blütenblätter übereinander angeordnet. (Abb. 25 f) Sie werden durch vegetabile Elemente voneinander abgesetzt und begleitet. Während die seidenen Ausführungen sehr detailliert sind, verlieren die der Wirkereien ihre Form und können bei einer starken Vereinfachung zu Herzformen reduziert sein.<sup>866</sup>

Seltener angewendet ist ein Motiv aus gleich großen Abschnitten, die lediglich aus der oberen, geteilten Rundung der Herzform besteht und ihre Parallele bei einer Goldkanne in Wien aus dem 8.–9. Jahrhundert findet.<sup>867</sup>

Besonders deutlich wird die Nachahmung der Seidengewebe am Beispiel der Krefelder Wirkerei Inv. Nr. 12623, auf der sich die gesamte dreizonige Gestaltung in Kombination mit dem Stäbchendekor der 'Marienseide' wieder findet. (Taf. 10, Abb. 1. 3 a. b) Vor allem entspricht sich bei diesen Stücken die Verknötung der Rahmenleisten, die die Bildfelder einfassen. Sie bilden keine separaten Einzelmedaillons, sondern ein sich endlos fortsetzendes System aus gewundenen Bändern.<sup>868</sup> In horizontaler und vertikaler Achse verschlingen sie sich mit weiteren Bändern und formen die runden Bildfelder.

<sup>863</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 12623 (Kat. Krefeld 2003, 88 Nr. 174); vgl. Marienseide: von Falke 1913, Farbt. III; Tietzel 1988, 54 Nr. 37; weitere Vergleiche zum Blütenfries: von Falke 1913, Abb. 45. 47. 49; stark vereinfacht: DTM Krefeld Inv. Nr. 12425. 12422. 00103 (Schieck, 2003, 90 f. Nr. 180. 182. 183).

<sup>864</sup> Nach von Falke nimmt die Häufigkeit dieses Ornamentes bereits im 7. Jh. n. Chr. wieder ab.

<sup>865</sup> Wirkereien: DTM Krefeld Inv. Nr. 10185 (Kat. Krefeld 2003, 86 Nr. 171; 92 Nr. 186; 93 Nr. 187 (stark vereinfacht)); vgl.: von Falke 1913, Abb. 50.

<sup>866</sup> Wirkereien: DTM Krefeld Inv. Nr. 12425. 12422. 00103. 00071 (Kat. Krefeld 2003, 90 f. Nr. 180. 182. 183; 89 Nr. 176); Seiden: Muthesius 1997, 173 Abb. 23 A M29 (8.–9. Jh.); 174 Abb. 25 A. 25 B M 31. M 347. Abb. 26 A M 350 C (8.–9. Jh.).

<sup>867</sup> Wirkereien: DTM Krefeld Inv. Nr. 10185 (Kat. Krefeld 2003, 92 Nr. 184); Seidensamite: Kendrick 1922, 87 Nr. 338 f. Taf. XXX (6.–7. Jh.); Stauffer 1991, 92 ff. Nr. 28 (6.–7. Jh.); vgl.: Volbach/Lafontaine-Dosogne 1968, 251 XXX.

<sup>868</sup> Vgl. auch bichromen Seidensamit: Stauffer 1991, 92 ff. Nr. 28 (evtl. Ägypten, 6.–7. Jh.).

Vergleiche aus der Toreutik belegen, dass diese Motive nicht nur auf Seidengeweben vorkommen, sondern auch auf anderen zeitgenössischen Luxusprodukten wie der bereits erwähnten Goldkanne in Wien.<sup>869</sup>

#### 4.4.2. Die Davidzyklen

Die zu beschreibenden Wirkereien wurden von Claudia Nauerth als Präsentationen des Davidthemas identifiziert, aber zunächst als Tischtücher interpretiert. Thomas E. A. Dale konnte sie jedoch aufgrund mehrerer großformatiger Gewebefragmente des gleichen Typs überzeugend zu Tuniken rekonstruieren.<sup>870</sup> (Abb. 26) Ihr Dekorsystem entspricht dem in der 1. Hälfte des 7. Jahrhunderts n. Chr. in der Seidenweberei entwickelten, das in die Wirkereitechnik übernommen und kopiert wurde.<sup>871</sup> Maßgebend ist ein breiter Zierstreifen, der entlang des Saumes appliziert ist, eine rote Grundfarbe hat und durch Bildmedaillons strukturiert wird. Jedes dieser Medaillonfelder trägt eine szenische Darstellung aus bis zu drei Figuren. Zusätzlich zum Saumschmuck zieren zwei quadratische Felder das Gewand oberhalb des Streifens und verdecken die Seitennähte der leinenen Tunika. Weiterhin flankieren geradlinige Clavi den Halsausschnitt und treffen rechtwinklig auf den Saumschmuck. Ein Querriegel begrenzt und verstärkt den rechteckig geformten Halsausschnitt und die Ärmel werden von Manicae und Schulterfeldern geziert.

Eines der hier vorzustellenden Fragmente dieses Typs, DTM Krefeld Inv. Nr. 10246, ist auf seinen <sup>14</sup>C-Gehalt untersucht worden. Der ermittelte Entstehungszeitraum liegt zwischen 619 und 799 n. Chr. (2 σ).<sup>872</sup>

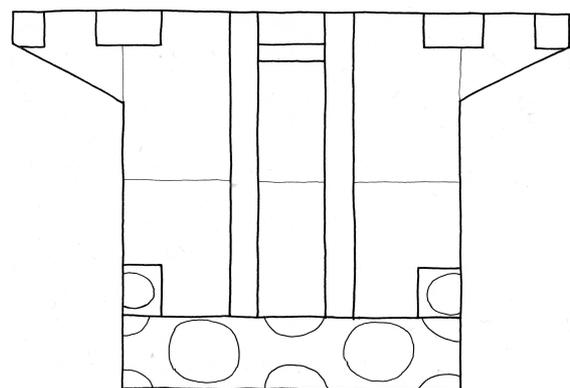


Abb. 26 Dekorschema der 'Davidtuniken'

In der Komposition der Bildflächen sowie in der Motivauswahl treten bei den Wirkereien im 7. Jahrhundert

<sup>869</sup> Volbach/Lafontaine-Dosogne 1968, 251 XXX.

<sup>870</sup> Nauerth 1985, 283; Dale 1993, 23 ff. bes. 33 Nr. 23 (Riggisberg); 34 Nr. 24 (New York); 36 Nr. 28 (Skizze nach dem Fragment der Walters Art Gallery).

<sup>871</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.3.2.

<sup>872</sup> Siehe dazu Kapitel 3.3.2. und Tabelle 4 im Appendix.

neuartige Formen auf. Wie bereits für die rahmenden Leisten ausgeführt, finden sich weiterhin sowohl in der Farbgestaltung als auch in der szenischen Darstellungsweise unmittelbare Parallelen zu byzantinischen Seidensamiten, wodurch sie wohl als Anregungen und Vorlagen für die Wirkereien zu verstehen sind. Zwar hat sich bislang kein Seidengewebe mit Davidszenen gefunden, aber Fragmente mit anderen Bildthemen weisen enge Verbindungen zu den gewirkten Motiven auf. Ein solches Beispiel repräsentiert die `Marienseide` in den Vatikanischen Museen in Rom. (Taf. 10, Abb. 3 a. b) Auch sie weist einen roten Grund und eine Flächengliederung in Medaillonfelder mit je einer Szene auf. Die Felder sind in horizontalen Reihen aus gleichartigen Dekoren angeordnet, zwei Mal zwei dieser Bilder haben sich erhalten.<sup>873</sup> Die Oberen zeigen in symmetrisch ausgerichteteter und geschlossener Komposition die neutestamentarische Darstellung der Heiligen Familie. Maria (nimbiert) steht links, Joseph rechts und zwischen ihnen liegt das nimbierte Kind in der Krippe. Im Hintergrund sind ein Esel und ein Ochse zu erkennen und über der Szene prangt ein blütenförmiger Stern.<sup>874</sup> Die zweite Szene stellt die Verkündigung dar und ist ebenso symmetrisch und ausgewogen gestaltet. Maria sitzt in der linken Bildhälfte auf einem mit Edelsteinen besetzten und gepolsterten Thron und von rechts tritt ein Engel mit erhobener Hand heran.

Dass die gestalterischen Merkmale nicht allein auf christliche Themen angewendet wurden, belegt ein weiteres Samitgewebe in Nancy, die `Europaseide`.<sup>875</sup> Das erhaltene Fragment zeigt einen weißen, nach rechts gerichteten Stier, der im Zentrum steht, und an dessen Schultern sich die Hände einer Frauenfigur klammern. Über dem Kopf des Tieres erscheint in einem Medaillon die Büste eines nackten, bärtigen Mannes, bei dem es sich in verdoppelter Wiedergabe um Zeus handelt. Insgesamt ist die Szene als `Europa auf dem Stier` zu deuten.<sup>876</sup>

Beide Gewebe, die Marien- und die Europaseide, entsprechen sich in ihrer Gestaltung, weshalb meines Erachtens davon ausgegangen werden kann, dass sie – trotz unterschiedlicher Sujets – in derselben Werkstatt entstanden sind. Sowohl die Anordnung der Medaillons in der Grundfläche, als auch die vegetabilen Füllelemente in den Zwischenräumen, die Ausnutzung der vorhandenen Bildfläche, das farbliche Konzept sowie die Gestaltung der Zeichnung mit dunklen Konturlinien, großen runden Augen mit erkennbaren Pupillen, Brauen und einem

<sup>873</sup> von Falke 1913, Taf. III; Schulze 1920, 34 Abb. 28; Tietzel 1988, 54 Nr. 37; Muthesius 1997, 20 A. B (8.–9. Jh.).

<sup>874</sup> Die Komposition aus dem Kind in der Krippe, Ochse, Esel und die Form des Sterns entspricht dem aus Elfenbein geschnittenen Panel an der Maximilianus-Kathedra in Ravenna aus dem 6. Jh., siehe dazu Taf. XXIV, Abb. 3.

<sup>875</sup> Horak 1998, 29 Farbt. 16 (9. Jh.).

<sup>876</sup> Zeus ist in einem eigenen Bildmedaillon in die Szene eingefügt. Diese Bildlösung entspricht einer Darstellung des Mondes bei der Illustration des wichtigsten Traumes von Joseph aus Ägypten in der Wiener Genesis, 6. Jh. n.Chr. (Taf. XXV, Abb. 1). In einem runden Medaillonrahmen ist eine weibliche Büste mit Lunula-Kopfbedeckung angegeben, allerdings ist sie entsprechend der Erzählung schräg ausgerichtet, um sich zu verneigen. Siehe: Mazal 1980, 119 f. (Wiener Genesis Seite 29 Blatt 15 r, oberes Register, linke Szene).

kurzen, roten Mund, kennzeichnen die Ausführung. Ebendiese Merkmale finden sich auch bei den Wirkereien mit Davidthema wieder und belegen die Verbindung zwischen den beiden Textilgattungen. (Vgl. besonders Taf. 10, Abb. 3 und Taf. 11, Abb. 3. 4)

Dale hat weltweit 25 gewirkte Fragmente mit Darstellungen des Davidthemas nachgewiesen. Vier bislang unerkannte Stücke aus Sammlungen Nordrhein-Westfalens sowie ein für die Werbung zu einer Auktion verwendetes Motiv können nun noch hinzugefügt werden: Es handelt sich um das Medaillon MAK Köln Inv. Nr. D 1114 (Taf. 11, Abb. 3), den unteren Gewandbereich einer Tunika im Schnütgen-Museum Köln SM Köln Inv. Nr. P 771 (Abb. 27) und die beiden Fragmente DTM Krefeld Inv. Nr. 10246 und 10272 (Taf. 11, Abb. 2. 4).<sup>877</sup> Alle aufgeführten Stücke haben den obligatorischen roten bzw. heute ausgebleichten Grund und tragen Bildmedaillons mit je einer einzelnen szenischen Darstellung.

Die Identifizierung des Davidthemas beruht auf zwei Umständen. So weist ein Gewebefragment der Gruppe in der *Walters Art Gallery* in Baltimore die eingewirkte Beischrift  $\Delta\alpha(\nu)\delta$  auf, die die Hauptfigur eindeutig als David bestimmt.<sup>878</sup> Weiterhin stützt sie sich auf den Vergleich mit neun Silbertellern eines Hortfundes in Nikosia auf Zypern. Jeder der Teller trägt eine in erhabenem Relief gearbeitete Szene aus dem Leben Davids. In der Zusammenschau ergibt sich ein fortlaufender Erzählreigen, der durch wechselnde Größen der Platten rhythmisiert ist.<sup>879</sup> (Taf. XXIII, Abb. 7, 8; Taf. XXIV, Abb. 1) Vier der Platten haben einen Durchmesser von 14 cm und zeigen David in freier Natur mit einer zweiten Figur bzw. im Kampf mit einem wilden Tier.<sup>880</sup> Wiedergegeben sind Davids Bären- und Löwenkampf, seine Konfrontation mit Eliab und seine Anrufung durch Samuel, während er die Lyra spielt. (Taf. XXIII, Abb. 8 a–d) Vier weitere Platten haben einen Durchmesser von 26 cm und präsentieren höfische Szenen in architektonischer Rahmung mit jeweils fünf Personen, in deren Mitte zweimal David steht.<sup>881</sup> Es handelt sich um die Szene in der David Saul vorgestellt wird, seine Hochzeit mit Prinzessin Michel, seine Salbung und Bewaffnung. (Taf. XXIV, Abb. 1 a. b. d) Eine Platte, die nicht nur durch ihren beachtlichen Durchmesser von 49,4 cm abweicht, sondern auch durch ihre Untergliederung in drei Register, führt drei

<sup>877</sup> Kat. Krefeld 2003, 86 f. Nr. 171. 172. – Weitere Fragmente im Simeonstift Trier sind ebenfalls nicht bei Dale aufgeführt. Siehe: Kat. Trier 1989, Taf. 31 VII.135 (Reitermedaillon und Medaillon mit den beiden gleichwertigen Figuren); Taf. 31 VII.190 a (David vor Saul; unbestimmte Szene); Taf. 42 VII.193 (David im Löwenkampf); Taf. 42 VII.193 (David mit der Lyra und einer zweiten nimbierten Figur). Taf. 42 VII. 179 (zwei gleiche Figuren und eine unbestimmte Szene). Taf. 42 VII.69 (Löwenkampf).

<sup>878</sup> Nauwerth 1985, 275 ff.; Nauwerth 1990, 285 ff. – Meist kommen einzelne Buchstaben vor, sehr selten ganze Schriftzüge. Eine Ausnahme bildet hierbei das Gewebe SLM Aachen Inv. Nr. T 331/SB 0331 (Taf. VI, Abb. 8) mit der in rotem Wollgarn eingewirkten Schriftzeile. Häufig handelt es sich bei den Schriftzeichen jedoch um `Pseudo-Inschriften`, die keine eindeutige Lesung erlauben und selten ein Wort ergeben.

<sup>879</sup> Silberteller: Wander 1973, 89 ff.; siehe auch: Kat. New York 1977, 475 ff.; Dale 1993, bes. 25 f. Abb. 2.

<sup>880</sup> Wander 1973, 91 Abb. 3; 94 Abb. 7–9.

<sup>881</sup> Wander 1973, 90 Abb. 1. 2; 91 Abb. 4; 93 Abb. 6.

Etappen des Kampfes zwischen David und Goliath vor (Taf. XXIII, Abb. 7)<sup>882</sup>: Im oberen Bereich treten David (von links) und Goliath (von rechts) aus Städten heraus und stehen sich gegenüber. Im Hauptregister sind sie ins Kampfgeschehen verwickelt, David steht in abwehrender Haltung und hält in seiner rechten Hand die Steinschleuder, während Goliath mit erhobener Lanze auf ihn zustürmt. Im unteren Bild ist Goliath bereits von David überwältigt, ihre Waffen liegen verstreut und David ist im Begriff den gestürzten Goliath zu enthaupten.

Dank der Stempelung der Teller können sie in die Regierungszeit des Heraklius zwischen 610 und 641 n. Chr., genauer zwischen 613–630 n. Chr., datiert werden. Sie sind somit als wahrscheinlich zeitgenössisch zu den Wirkereien anzusehen. Im Unterschied zu diesen weisen lediglich vier der zyprischen Szenen in der Wahl des Momentes und in der Komposition unmittelbare Parallelen auf. Die Silberreliefs entsprechen in der Auswahl der Momente, nicht aber in der Komposition der Bilder, den Holzschnitzereien der Kirchentür von St. Ambrosius in Mailand aus dem Ende des 4. Jahrhunderts.<sup>883</sup> Weiterhin auch in der Gestaltung der Details eher den zyklischen Darstellung zum Davidthema in den Wandmalereien der Kapelle III in Baouît, Ägypten, die zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert entstanden sind.

Die Schnitzereien präsentieren David bei der Herde, seinen Triumph über Bär und Löwe, Samuels Besuch bei Isai und seinen Söhnen, seine Salbung durch Samuel, die Zuführung zu Saul, das Musizieren vor Saul, seine Meldung zum Kampf gegen Goliath, seine Ausrüstung, den Abschied vor dem Kampf und seinen Sieg über Goliath.

Die Wandmalereien in Baouît führen weiterhin vor, wie Isai seine Söhne Samuel vorstellt, die Salbung Davids durch Samuel, wie David Saul vorgestellt wird, wie er vor ihm musiziert und mit der Lanze bedroht wird, die Vorbereitungen zum Kampf, seine Durchführung mit dem Tod Goliaths, Davids Besuch bei Abimelech, seine Freundschaft mit Jonathan und nach drei nicht mehr identifizierbaren Szenen schließlich die Krönung Davids zum König.

Gemeinsam ist den zeitgenössischen Zyklen jedoch die Wiedergabe der Geschichte an sich, die offenbar sehr präsent war und eine große Relevanz hatte, worauf die weite Verbreitung der Geschichte in den verschiedenen Kunstgattungen auch in anderen Regionen hinweist. Offenbar herrschte ein allgemeiner Konsens über die Wertigkeit und Darstellungswürdigkeit des Themas und im Speziellen und über die Darstellung der Jugendjahre Davids. Dieser Konsens erstreckte sich auch auf die Gestaltung der Einzelszenen mit der stets wiederkehrenden Hauptfigur, jedoch nicht auf die Wahl der einzelnen Momente und ihre Komposition. Sie variieren bei den verschiedenen Ausführungen beträchtlich. Generell kann festgestellt werden, dass die Konfrontation mit Goliath in allen Bildgattungen mit Ausnahme der textilen

Darstellungen eine zentrale Rolle spielt.<sup>884</sup> Immer wieder finden sich die beiden Figuren als Einzelepisode wiedergegeben, so zum Beispiel auf einer Öllampe in Yale.<sup>885</sup>

Jede Darstellungsform verwendet eigene Gestaltungslösungen, so auch die textilen Varianten. Innerhalb der Gruppe der gewirkten Textilien werden die Bilder jedoch standardisiert nach stets wiederkehrenden Vorlagen vervielfältigt und weichen lediglich in der mal rechtsgerichteten und mal linksgerichteten Ausführung und in der Reihenfolge ab. Dale kann auf den Geweben sechs Szenen bestimmen, während Nauerth sieben Momente erkennt. Grund dafür ist, dass eines der Motive in Details variiert und somit in leicht veränderten Varianten auftritt, wodurch verschiedene Deutungen möglich sind<sup>886</sup>:

- David im Kampf gegen den Löwen
- David wird Saul vorgestellt
- David wird von Saul zum Kampf gegen Goliath ausgewählt
- Davids Einberufung beim Lyraspiel
- David musiziert vor Saul
- David musiziert vor seiner Muse
- Berittener David mit abgeschlagenem Kopf Goliaths in Händen

In der Zusammenschau der bekannten Saumdekore zeigt sich, dass die Bildmedaillons meist wechselnde Kombinationen von zwei bis vier Davidszenen enthalten. So trägt zum Beispiel der Saum im BM London ein Medaillon mit 'David meldet sich bei Saul zum Kampf gegen Goliath' und eines mit 'David mit der Lyra'.<sup>887</sup> Das Fragment im VA London weist die gleiche Szene von David vor Saul auf und ist mit 'David im Kampf gegen den Löwen' kombiniert.<sup>888</sup> (Taf. 11, Abb. 1) Ein Fragment in Riggisberg sowie ein weiteres in Paris zeigen den Löwenkampf und eine unbestimmte Zweierszene.<sup>889</sup> Die Reihenfolge der Bilder kann im Saum beliebig variieren, woraus zu schließen ist, dass die Chronologie der Ereignisse bei dieser Bildergeschichte nicht von Bedeutung gewesen ist.

Von dieser im Saum angewendeten Gleichwertigkeit der Momente ist jedoch eine Darstellung ausgenommen. Sie wird stets in einem eigenen, an hervorgehobener Stelle applizierten rechteckigen Feld präsentiert. Es handelt sich

<sup>882</sup> Wander 1973, 92 Abb. 5.

<sup>883</sup> Zusammenstellung der Datierungsansätze für Baouît mit weiterführender Literatur: Dassmann 1991, bes. 129; Baouît: Clédât 1904, 13 ff. Taf. XII. XVI–XIX; vgl.: Dale 1993, 35 Abb. 26. 27; St. Ambrosius: Goldschmidt 1902; Reinhard-Felice 1995; Reinhard-Felice 1996.

<sup>884</sup> Siehe auch drei Fragmente von marmornen Tischplatten in Paris, St-Petersburg und Istanbul: Dresken-Weiland 1991, 131 ff., Taf. 29, Abb. 51; Taf. 46, Abb. 82; Taf. 71, Abb. 133.

<sup>885</sup> Baur 1928.

<sup>886</sup> Suckale-Redlefsen hat frühchristliche Daviddarstellungen in Einzelszenen untersucht, allerdings ohne textile Bilder zu berücksichtigen. Er kann 19 Einzelszenen zusammentragen, die die Jugend Davids illustrieren, von denen allerdings nur sechs Szenen häufiger als drei Mal überliefert sind. dazu zählt der Löwen- und der Bärenkampf, das Spiel auf der Harfe, die Salbung, der Kampf zwischen David und Goliath, vorher und nachher, und das Abtrennen des Kopfes von Goliath. Siehe: Suckale-Redlefsen 1972, 59.

<sup>887</sup> Dale 1993, 28 Abb. 8.

<sup>888</sup> Dale 1993, 29 Abb. 12.

<sup>889</sup> Dale 1993, 33 Abb. 23 (Detailaufnahmen siehe: Stauffer 1992, 246 ff. Nr. 67 Taf. 34 f.). 34 Abb. 25.

um die Darstellung Davids mit der Lyra, die stets oberhalb des Saumstreifens, seitlich am Gewand und von der Vorder- auf die Rückseite übergreifend und die Seitennaht überdeckend aufgesetzt worden ist.<sup>890</sup> (Abb. 25; Taf. 11, Abb. 1. 4)

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstmals identifizierten Dekore dieses Themas entstammen allen möglichen Schmuckfeldern der Davidtuniken. Sie werden im Folgenden hinsichtlich ihrer szenischen Gestaltung, Komposition und ihrer Bildvorlagen behandelt.

#### 4.4.2.1. David im Kampf mit dem Löwen

Das Schnütgen-Museum in Köln beherbergt ein großformatiges Gewandfragment – SM Köln Inv. Nr. P 771 – bei dem es sich um den Saum einer `Davidtunika` handelt. (Abb. 27) Er liegt trotz seines schlechten Erhaltungszustandes in seiner ganzen Breite und mitsamt dem unteren Gewebeabschluss vor, wohingegen er im oberen Stoffbereich ausgerissen und zerfasert ist. Das Fragment besteht aus einem leinenen Trägergewebe und der querformatigen, rechteckigen Applikation, die den Saum schmückt. Rechtwinklig treffen die parallelen Clavi auf die Querapplikation und ehemals quadratische Felder zieren die Gewebeseiten. Der Zustand des gesamten Gewebes ist sehr desolat, der polychrome Wolleintrag ist mit Ausnahme kleinster Bereiche ausgefallen, sodass nur noch die leinenen gewirkten Partien und die Kette vorliegen. Eine fotografische Aufnahme ist daher unergiebig. Dennoch deuten charakteristische, skizzenhafte Umrisslinien das `Negativ` des früheren Dekors an und ermöglichen dank besser erhaltener Vergleichsstücke eine Zuweisung zu der Gruppe der Davidstoffe und eine Diskussion der verwendeten Bildmotive.<sup>891</sup>

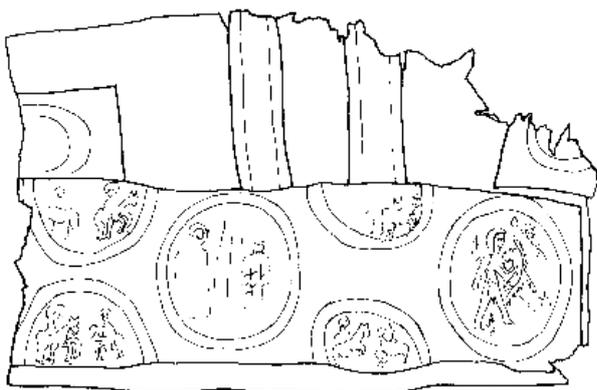


Abb. 27 Gewandsaum SM Köln Inv. Nr. P 771



Abb. 28 Halbirtes Reitermedaillon

Der Bildschmuck der Saumapplikation lässt zwei vollständige und vier halbierte Medaillons erkennen. Letztere öffnen sich paarweise zu den Gewebekanten und enthalten je zwei gegenständige Reiterfiguren. Während die beiden oberen Felder nach außen orientierte Figuren aufweisen, sind die der beiden unteren nach innen gerichtet. (Abb. 28) Größere Variationen zeigen die vollständigen Medaillons, von denen das linke zwei frontal sitzende, nimbierte Figuren und das rechte einen nimbierten nackten Mann erkennen lassen, der mit einem großen Tier ringt.

Zwei Gewandsäume im Louvre Paris und Metropolitan Museum in New York weisen die gleiche Motivkombination auf. Zudem entspricht das New Yorker Gewebe dem Kölner in seinen Ausmaßen und dem Erhaltungszustand, sodass sie möglicherweise Teile desselben Gewandes waren.<sup>892</sup> Bei dem Objekt in Paris liegt der Dekor separat und vom antiken Trägergewebe abgetrennt in drei Teilen vor. Er besteht aus einer querformatigen Saumapplikation und einer in zwei Teile zerschnittenen Tabula. Die Wollgarne sind hier besser erhalten und nur zu etwa 70 % ausgefallen. Trotz der Parallelen zum Kölner Schnütgen-Fragment liegen auch hier Variationen in der Reihenfolge der beiden Szenen vor. Während sich der Tierkampf beim Kölner Fragment rechts befindet, ist er bei den beiden anderen Stoffen links angeordnet.

Dieser Tierkampf, ein Löwenkampf soll nun zunächst von Interesse sein. Die leinene Zeichnung des Kölner Fragmentes lässt links den nackten menschlichen Körper mit Nimbus erkennen, der sich im Ausfallschritt gegen einen von rechts kommenden, auf seinen Hinterläufen stehenden Löwen stemmt. Von der gezackten Mähne haben sich lineare Reste erhalten und oberhalb des Löwenrückens befindet sich eine zweite, wesentlich kleinere und ebenfalls nimbierte menschliche Figur. (Abb. 29)

<sup>890</sup> Dale 1993, 24 Abb. 1. 28 Abb. 10. 27 Abb. 6.

<sup>891</sup> Dale 1993, 30 f.

<sup>892</sup> Metropolitan Museum Inv. Nr. 90.5.814, Louvre Inv. Nr. X 4749; Dale 1993, 34 Abb. 24. 25. – Eine nahezu vollständig erhaltene Tunika in Riggisberg weist die gleichen Szenen auf, variiert sie aber im Wechsel Reitermedaillons. (Abegg-Stiftung Inv. Nr. 1388; Dale 1993, 33 Abb. 23.)



Abb. 29 David im Kampf mit dem Löwen

Dank eines nahezu vollständig erhaltenen Fragments im Ikonenmuseum Recklinghausen können die fehlenden farbigen Partien rekonstruiert werden.<sup>893</sup> Das Vergleichsstück hat einen stark verblassten roten Hintergrund. Es lässt erkennen, dass der Löwe seinen Kopf dem Betrachter zuwendet und dass die Hauptfigur unter sein Kinn greift. Zwischen den Beinen des Mannes befindet sich ein grüner Vogel und hinter seinem Rücken ein Baum. Sämtliche Konturen sind mit schwarzem Wollgarn ausgeführt, die Nimben mit gelbem Wollgarn und die menschlichen Körper mit weißem Leinengarn. Der Leib des Löwen besteht aus ockerfarbenem Wollgarn, die Schattierungen seines Fells sind in hellem ocker- und petrolfarbenem Garn gefertigt. Das ausdrucksstarke Gesicht des Tieres wird von einer massiven Mähne mit gezackten Konturen gerahmt, die bis auf die Schultern herabreicht. Sie ist petrolfarben mit einer gefleckten Zeichnung versehen und die mächtigen Krallen sind weiß ausgeführt.

Der Interpretation als 'David im Kampf mit dem Löwen', die sich auf die Parallele zu einem der Silberteller von Nikosia stützt, kann zugestimmt werden, auch wenn weder bei dem Teller noch bei dem Gewebe eine Zuweisung zum Davidkontext zwingend ist, denn es kommt ihr in der Geschichte keine Schlüsselfunktion zu.<sup>894</sup> (Taf. XXIII, Abb. 8 b) Sie ist vielmehr beiläufig und gemeinsam mit einem Bärenkampf in 1. Samuel 17, 34 ff. erwähnt und dient lediglich dazu Saul von Davids Mut zu überzeugen.<sup>895</sup> Der Bärenkampf findet auf den Textilien

<sup>893</sup> Fluck (Besatz) 1996, 44 f. Nr. 35; Nauerth 1990, 285 ff. bes. 286 Abb. 1. – Die Parallelen erstrecken sich auch auf die Gestaltung der zweizonigen Rahmenleiste. Weitere Fragmente mit der gleichen Darstellung, zum Teil in Kombination mit anderen Szenen: Dale 1993, 29 Abb. 12 (London); 33 Abb. 23 (Riggisberg); 34 Abb. 24 (New York); 34 Abb. 25 (Paris).

<sup>894</sup> Dale 1993, 31 Abb. 15; Wander 1973, 94 Abb. 7.

<sup>895</sup> Samuel 17, 34 ff.: »... Dein Knecht [David] hütete die Schafe seines Vaters; und kam dann ein Löwe oder ein Bär und trug ein Schaf weg von der Herde, so lief ich [David] ihm nach, schlug auf ihn ein und errettete es aus seinem Maul. Wenn er aber auf mich losging, ergriff ich ihn bei seinem Bart und schlug ihn tot. ...« Der Bärenkampf ist auf dem Silberteller als gespiegeltes Pendant zum Löwenkampf komponiert. (Siehe: Wander 1973, 94 Abb. 8.) Ein weiterer Silberteller aus Kama zeigt eine eher pyramidale Anordnung und einen mit Schwert und Schild bewaffneten David (7. Jh.): Kessler 1977, 449 ff. bes. 451 Abb. 61. – Auf einem der geschnitzten Paneele der Holztür von St.

keine Wiedergabe. (Taf. XXIII, Abb. 8 a)

Isoliert und aus dem Zusammenhang herausgelöst betrachtet, bietet die textile Szene auch Raum für andere, naheliegendere Interpretationen. So spielen Löwenkämpfe in zwei weiteren Geschichten des Alten Testaments, der des Simson und der Daniel, eine wesentlich bedeutendere Rolle. Von Simson heißt es in Richter 14, 5 ff. »... , siehe, da kam ein junger Löwe brüllend ihm entgegen. ..., und er zerriß ihn, wie man ein Böcklein zerreißt, und hatte doch gar nichts in der Hand. ...« Die Episode nimmt eine Schlüsselfunktion im Fortgang der Geschichte ein und wird in Richter 14, 14 ff. erneut aufgegriffen. Die Textquelle betont besonders die Tötung ohne Waffe, was der textilen Darstellung entspricht.

Auch die Deutung als Daniel in der Löwengrube nach Daniel 6, 23 liegt nahe. Die auf den Wirkereien vorkommende zweite Figur könnte dabei den Engel verkörpern. Es heißt dort: »Mein Gott hat seinen Engel gesandt, der den Löwen den Rachen zugehalten hat, so daß sie mir kein Leid antun konnten; ...«.

Separat betrachtet enthält die gewebte Darstellung somit Hinweise, die sowohl eine Interpretation als David, Simson als auch als Daniel erlauben.<sup>896</sup> Aber es wurde auch noch eine vierte Interpretation vorgeschlagen: Nauerth, die sich mit dem Fragment in Recklinghausen befasst hat, deutet die Szene als Herakles im Kampf mit dem nemeischen Löwen.<sup>897</sup> Zudem findet sie in demselben Bild Zitate zu drei weiteren Heraklestaten: Die kleine geflügelte Figur am rechten Bildrand versteht sie als König Eurystheus, dem Herakles den erymanthischen Eber bringt, den Eber erkennt sie in dem geschulterten Löwenfell. Den zwischen den Beinen der Figur angegebenen Vogel deutet Nauerth als stymphalischen Vogel und den Baum am linken Bildrand als Symbol für die Äpfel der Hesperiden, die Herakles bei seiner letzten Tat beschafft. Die dunkle Fläche in der Baumkrone soll dabei den Drachen verkörpern, der die Äpfel bewacht.

Meines Erachtens ist die Angabe von vier kombinierten Heraklestaten in einem Bild generell ungewöhnlich. Die einzige Ausnahme, in der zwei Heraklesthemen – seine erste und seine letzte Tat – wiedergegeben sind, bildet ein rechteckiges gewirktes Schmuckfeld im Benaki-Museum in Athen.<sup>898</sup> Es ist ebenfalls von ehemals roter Grundfarbe, trägt einen Medaillondekor mit einer Löwenkampfszene und weist den Ansatz eines Sigillums sowie Reste des leinenen Trägergewebes auf. Diese Indizien weisen daraufhin, dass dieses Fragment in gleicher Weise eine Tunika zierte, wie es die separaten Davidfelder taten. Das Bild zeigt in stark vereinfachter Zeichnung die gleiche Kampfszene wie sie für David genutzt wurde, allerdings ist die Figur durch eine Beischrift eindeutig als Herakles

Ambrosius in Mailand findet sich im unteren Register eine Szene, die David im Kreis seiner Herde zeigt. Am unteren rechten Bildrand sind der offenbar bereits erlegte Bär und der Löwe zu erkennen. Goldschmidt 1902, Taf. II.

<sup>896</sup> Dale 1993, 29 Abb. 12 (VA London).

<sup>897</sup> Nauerth 1990, 285 ff.; siehe auch: Fluck 1996, 44 f. Nr. 35.

<sup>898</sup> Kat. Rouen 2002, 145, Abb. 112; vgl. Beinschnitzerei, Paneel in Baltimore, 4. Jh. n. Chr. Herakles tritt von rechts auf den Löwen zu, hält seinen Hals umfassen und ist im Begriff mit seiner Keule, die er in seiner erhobenen rechten Hand hält, zuzuschlagen. Siehe: Randall 1985, 72 f., Nr. 84, Farbt. 32.

gekennzeichnet und neben dem Löwen ist *AEQN* zu lesen.<sup>899</sup> Weiterhin ist Herakles ohne Nimbus wiedergegeben, aber mit dem umgehängten, grün angegebenen Löwenfell, zusätzlich findet sich am rechten Bildrand eine längliche Form, die die Keule verkörpert und eine pyramidal angeordnete Gruppe von drei runden Formen, die die drei Äpfel der Hesperiden symbolisieren.

Nauerths vierfache Deutung der Bildvorlage für Davids Löwenkampf ist aus verschiedenen Gründen nicht überzeugend: Die zweite Figur, 'Eurystheus', ist sehr klein wiedergegeben und an untergeordneter Position angebracht. Zudem ist sie nackt und geflügelt dargestellt, weshalb sie im antiken Sinne eher einen Erosen verkörpert, der in diesem Zusammenhang aber keine Funktion hat. Zudem fehlt das wichtigste Attribut des Eurystheus, das große Gefäß in dem er sich vor Herakles versteckt.<sup>900</sup> Weiterhin lässt der Baum kein Ungeheuer erkennen und der Vogel ist als Füllelement oder vielmehr als Kennzeichen des Webers zu verstehen, denn er erscheint des Öfteren auf Wirkereien des gleichen Stils und der gleichen Zeitstellung wie zum Beispiel den Josephstoffen.<sup>901</sup> Nicht zuletzt stellt das um die Schultern geknotete Fell keinen Eber dar, sondern das zentrale Heraklesattribut, den bereits getöteten und gehäuteten Löwen. Somit ist die Szene lediglich als einzelne Heraklestat zu verstehen, die unmittelbar als ideale Daviddarstellung übernommen und umgedeutet wurde. Für ihre Gestaltung wurde auf lange bekannte Heraklesbilder zurückgegriffen, das zugleich auch unter den textilen Darstellungen in seiner Reinform weiterverwendet wurde, wie das beschriebene Fragment im Benaki-Museum in Athen belegt. Es wurde nur geringfügig verändert und dem alttestamentarischen Inhalt angepasst, wie sich besonders an dem umgehängten Löwenfell ablesen lässt. Nicht nur in der Wahl der Kontrahenten sondern auch in der pyramidalen Komposition und der Körperhaltung entspricht die Darstellung dem offenbar bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. entstandenen Bildtypus des nackten Herakles im Kampf mit dem Löwen, der bereits in der schwarzfigurigen griechischen Vasenmalerei präsentiert wird, obschon auch Varianten des Bildtyps vorkommen. Eine solche zeigt die Halsamphore eines Malers der attischen Gruppe E, auf der Herakles und den Löwen hintereinander gestaffelt und nach rechts gerichtet angeordnet sind und Herakles das Tier mit einem Schwert tötet.<sup>902</sup> Eine Halsamphora des Exekias und eine Oinochoe des Amasis-Malers präsentieren das Thema aber bereits in der Form, die wesentlich später für die Textilien gewählt wird.<sup>903</sup> (Taf. XXIII, Abb. 6) Doch treten auch bei diesem

Schema Variationen auf, Mal ist Herakles mit einem kurzen Gewand bekleidet und mit einem Pfeilköcher, Bogen, Schwert und Schwertscheide ausgerüstet und seine Keule lehnt im Hintergrund, Mal ist die Verschränkung der Kontrahenten stärker gelockert und Mal ist die Kampfpose stärker auf den Boden gedrückt.<sup>904</sup>

Der für die Wirkerei verwendete Bildtypus tritt somit erstmals in der archaischen Kunst auf. Als charakteristische Heraklesdarstellung etabliert er sich jedoch erst in hellenistischer Zeit und wird in Kleinbronzen, römischen Säulensarkophagen, den Rankenpfeilern in Leptis Magna und sogar noch auf spätantiken ägyptischen Stoffen wiedergegeben.<sup>905</sup> Dabei erfährt er nur geringe Veränderungen, wie eine bichrome Wirkerei im *Museum Kunstpalast* Düsseldorf vorführt.<sup>906</sup> Herakles ist hier nackt und ohne Löwenfell abgebildet, vor seinen Füßen liegt aber seine Keule, durch die er auch ohne Beischrift eindeutig gekennzeichnet ist.<sup>907</sup> Dem entsprechen auch die drei Clavusfragmente im DTM Krefeld, im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe und in Prag.<sup>908</sup> (Taf. 5, Abb. 7) Anhand dieser Beispiele kann gefolgert werden, dass die Kämpfe des Herakles und ihre Darstellungsweise noch in frühislamischer Zeit verstanden worden sind. Auch seine Attribute waren in arabischer Zeit noch bekannt, allerdings scheinen Details zur Chronologie der Taten nicht mehr präsent gewesen zu sein. Es hat sich ein Paradigmenwechsel eingestellt, der sich in der Loslösung der bildlichen Szene von ihrem mythologischen Inhalt äußert. Die Darstellung wird als ideales Bild für einen Löwenkampf verwendet und mit einem anderen Inhalt versehen. Indiz hierfür ist das umgehängte Löwenfell, das wie bei den drei Fragmenten in Krefeld, Karlsruhe und Prag eher einem Fuchsfell mit schmalem Kopf und ohne Mähne gleicht.<sup>909</sup> Gerade diese Tierhaut versinnbildlicht den Verlust der Kenntnis über die Abfolge der Heraklestaten, denn sie stammt vom nemeischen Löwen, den Herakles bei seiner Ersten von zwölf Taten tötet und die er fortan als Markenzeichen trägt. In der Wirkerei hat er jedoch bereits das Fell umgeschlungen, während er noch gegen den Löwen kämpft und das sogar bei dem durch Beischrift und weitere Attribute eindeutig zu bestimmende Medaillon in Athen. Es liegt also eine Dopplung vor, die den überdeutlichen Hinweis dafür liefern soll, dass mit diesem Bild ausschließlich Herakles gemeint ist. Die nun für David verwendete Bildvorlage scheint von einem Wirker kreiert worden zu sein, der zwar noch wusste, dass Herakles mit dem Löwenfell zu

Abb. 176, Paris, Louvre F 37 (um 540 v. Chr.).

<sup>904</sup> Keule im Hintergrund: Boardman 1974, 109 ff. Abb. 188 (530–510 v. Chr.); tiefer Stand: Boardman 1975, 15 ff. Abb. 7 (vgl. auch Schale des Euergides Malers 60 f. Abb. 104; 515–500 v. Chr.); Abb. 10 (530–515 v. Chr.).

<sup>905</sup> Kleinbronzen: LIMC V,1 9 ff. Nr. 1824; Säulensarkophage: LIMC V,1 9 ff. Bsp. Nr. 1724. 1725. 1732; Rankenpfeiler: LIMC V,1, 9 ff. Nr. 1726.

<sup>906</sup> Brune 1996, 309 f. Nr. 351.

<sup>907</sup> Vgl. polychrome Darstellung mit Löwenfell und Keule: Kat. Rouen 2002, 145 Nr. 112.

<sup>908</sup> Güntner 1992, 437 ff.; Kybalová 1967, 144 f. Nr. 96–98; Nauerth (Herakles) 1984, 147 ff.

<sup>909</sup> Das Tierfell ist besonders gut auf dem Londoner Fragment zu erkennen. Siehe: Dale 1993, 29 Abb. 12 (VA London, Inv. Nr. 631).

<sup>899</sup> Eine Terra Sigillata-Schale aus Nordafrika in Mainz (2. Hälfte 4. Jh. n. Chr.), zeigt Herakles in gleicher Kampfpose eng mit dem Löwen verschlungen. Im Hintergrund steht ein Baum, die Keule liegt abseits. Siehe: Kat. Speyer 1990, 50 f. Abb. 18.

<sup>900</sup> Vgl. Vasen: Boardman 1985, Nr. 192; Boardman 1988, Nr. 89; Metope am Zeus-Tempel Olympia: Fuchs 1983, 410 Nr. 456.

<sup>901</sup> Kat. Hamm 1996, 287 Nr. 326; 311 Nr. 353 a; Kat. New York 1995, 37 Nr. 29; Schieck 2005, 313 ff., 315 f. A.26 Detail 11 S. 90 Abb. 51; Stauffer 1992, Nr. 67 a Taf. 35.

<sup>902</sup> Halsamphore der Gruppe E: Boardman 1974, 56 ff. Abb. 98 (um 545–530 v. Chr.).

<sup>903</sup> Halsamphore des Exekias: Boardman 1974, 56 ff. Abb. 97 (um 545–530 v. Chr.); Oinochoe des Amasis-Malers: Carpenter 1991,

assoziiieren ist, dem der Zusammenhang von Löwenkampf und Fell nicht (mehr) bekannt waren.<sup>910</sup> Auf der Suche nach Bildvorlagen für die Davidszene, griff er auf die bereits überzeichnete Heraklesdarstellung zurück, übernahm das Kernmotiv und nutzte es als ideales Motiv für einen Jüngling im Kampf mit einem Löwen. Als einzige Veränderung fügte er der menschlichen Figur einen Nimbus bei.<sup>911</sup>

#### 4.4.2.2. Zweierszene

Das zweite erhaltene Medaillon vom Saum SM Köln Inv. Nr. P 771 zeigt zwei nimbierte Figuren, die nebeneinanderstehen bzw. -sitzen und je eine Hand erhoben halten.<sup>912</sup> (Abb. 30; Taf. XXIII, 5) Sie sind frontal ausgerichtet, variieren etwas in der Größe, sind aber ebenbürtig wiedergegeben. Die Hintergrundfläche ist mit vegetabilen Formen gefüllt, woraus zu schließen ist, dass sich die Szene im Freien abspielt. Ihre Identität ist weder durch besondere Kennzeichen noch durch Beischriften definiert.

Zahlreiche auch in den Wollgarnen erhaltene Beispiele führen die Gestaltung in Details vor, darunter auch ein Beispiel in Paris.<sup>913</sup> Sie lassen eine nähere Betrachtung zu. Dale interpretiert die Szene als Konfrontation von David und Goliath, wofür meines Erachtens jedoch keine Hinweise vorliegen, denn die Figuren sind nicht in einer Kampfsituation wiedergegeben, wie es zum Beispiel der große Silberteller aus Nikosia oder die Wandmalereien der Kapelle III in Baouit vorführen.<sup>914</sup> (Taf. XXIII, Abb. 7) Daher wäre zu erwarten, dass sie, entsprechend der anderen Darstellungen, bewaffnet und in Interaktion gezeigt würden.



Abb. 30 Zweierszene

Viel eher lassen sich in Analogie zu den Silbertellern folgende Themen für eine Deutung vorschlagen. Einer der kleinen Teller zeigt zwei gleich große Figuren, die sich gegenüberstehen und je einen Arm erhoben haben.<sup>915</sup> (Taf. XXIII, Abb. 8 d) Steven H. Wander interpretiert die Gruppe als David im Streit mit seinem Bruder Eliab, der in *1. Samuel 17, 28* erwähnt ist. Ebenso wäre auch eine Interpretation als Jonathan, Sohn Sauls, dessen Freundschaft in *1. Samuel 18, 1. 3 f.* thematisiert wird, möglich.<sup>916</sup> Eine endgültige Deutung der textilen Darstellung muss jedoch offen bleiben.

#### 4.4.2.3. David vor Saul

Die stark fragmentierte Applikation in Krefeld – DTM Krefeld Inv. Nr. 10272 – die noch auf ihrem originalen, leinenen Trägergewebe appliziert ist, hatte ehemals eine rechteckige Form.<sup>917</sup> (Taf. 11, Abb. 2) Erhalten ist die linke obere Ecke, die eine umlaufende Rahmenleiste mit einer Ranke trägt und eine rote Grundfläche aufweist, und weit reichend auch die Wolleinträge. Sie war ursprünglich mit mehreren über- und nebeneinander angeordneten Medaillonfeldern geschmückt, von denen lediglich ein nahezu vollständiges Medaillon erhalten ist. Unterhalb dessen zeichnet sich ein weiteres ab und deutet auf die Fortführung der Schmuckfelder im heute verlorenen Bereich.

Wenn auch das vollständige Medaillon im Bereich der linken Figur Zerstörungen aufweist, so lässt es dennoch eine Szene erkennen, die vor allem auf einem wesentlich besser erhaltenen Fragment in Baltimore und in gespiegelter Darstellung auf einem weiteren in London vorkommt.<sup>918</sup> (Abb. 31) Insgesamt konnte Dale sieben Medaillons dieses Bildtyps identifizieren, die in der Ausführung der Zeichnung stark variieren.

<sup>910</sup> Raeck bezeichnet dieses Vorgehen als 'neue Deutlichkeit'. Eine überdeutliche Formulierung der Bildinhalte wird durch identifizierende Beischriften gesteigert, wie sie in der Mosaikunst ab dem 3. Jh. n. Chr. üblich werden. (Raeck 1992, 160 ff.)

<sup>911</sup> Nimben treten bereits bei hellenistischen Darstellungen wie Götterdarstellungen von Zeus, Helios und Aphrodite auf. Im 2. Jh. n. Chr. ist Christus vereinzelt mit Nimbus wiedergegeben, seit dem 4. Jh. n. Chr. regelmäßig. In der Folgezeit werden auch Propheten, Bischöfe und andere Figuren nimbiert wiedergegeben. Ab dem 7. Jh. n. Chr. sind Heiligenscheine für christliche Darstellungen als obligatorisch anzusehen. Siehe: G. Spitzing, Lexikon der byzantinisch-christlichen Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasien (1989) 246 f.; LCI III (1971) 323 ff. s. v. Nimbus (Weiglé).

<sup>912</sup> Vgl. auch die beiden Saumapplikationen in Paris und Riggisberg: Dale 1993, 33 f. Nr. 23. 25.

<sup>913</sup> du Bourguet 1964, F 179.

<sup>914</sup> Dale 1993, 32 ff.; Silberteller: Wander 1973, 92, Abb. 5; vgl.: Dale 1993, 35, Abb. 26. 27; Wandmalerei Baouit: Clédat 1904, Taf. XII. XVIII. XIX; vgl.: Dale 1993, 35 Abb. 26.

<sup>915</sup> Wander 1973, 91 Abb. 3.

<sup>916</sup> *1. Samuel 18, 1. 3 f.*: »... verband sich das Herz Jonatans mit dem Herzen Davids, und Jonatan gewann ihn lieb wie sein eigenes Herz. ... Und Jonatan schloß mit David einen Bund, denn er hatte ihn lieb wie sein eigenes Herz.«

<sup>917</sup> Kat. Krefeld 2003, 86 f. Nr. 172.

<sup>918</sup> Dale 1993, 25, Abb. 2; 28, Abb. 12; 29, Abb. 12; 28 ff.



Abb. 31 David vor Saul

In einer geschlossenen Komposition sind drei Figuren wiedergegeben, von denen die beiden äußeren nimbiert sind. Auf dem Krefelder Fragment sitzt die linke Figur nach rechts gerichtet auf einem mehrstufigen Thron und unter einer architektonischen Konstruktion mit Spitzgiebel. Sie hält ihre linke Hand erhoben, während ihre rechte an der Hüfte ruht und die Handinnenfläche zeigt. Gekleidet ist sie in ein voluminöses Gewand und einen Mantel. Vor ihr steht eine kleinere, als Kind zu verstehende Figur, die nur mit einem um die Schultern geschlungenen Manteltuch bekleidet ist und mit ausgestreckten Armen auf den Sitzenden zugeht. Ihr folgt eine zweite größere, die mit der rechten Hand ihren Mantel hält, den sie über einer reich geschmückten Tunika mit breitem Saumbesatz trägt. Ihre linke Hand berührt den Hinterkopf der kindlichen Figur.

Alle Fragmente dieses Bildtyps weisen versprengte griechische bzw. koptische Buchstaben auf, die allerdings nicht immer einen sinnvollen Zusammenhang ergeben. Bei dem Krefelder Fragment verteilen sich zwischen den Figuren drei Kolumnen, die sich als *οσ υιοσ χαπ* lesen lassen, was möglicherweise als eine Herstellersignatur zu verstehen ist. Eine solche hat Preisigke auf einem Papyrus des Jahres 706 nachgewiesen.<sup>919</sup> Weitere, nicht zu identifizierende Buchstaben sind auch in dem unteren, fragmentierten Medaillon zu erkennen.

Dale interpretiert die Darstellung als die bei *1. Samuel 17, 31 ff.* beschriebene Szene, in der sich David freiwillig zum Kampf gegen Goliath meldet.<sup>920</sup> Um Saul zu überzeugen, erzählt David die Geschichte von seinen Löwen- und Bärenkämpfen und erhält daraufhin die Erlaubnis gegen Goliath anzutreten. Die unter dem Giebeldach sitzende, besonders hervorgehobene Figur ist somit als Saul zu deuten, die kindliche Figur als David und in der dritten Figur ist möglicherweise der Bote zu erkennen, der David zu Saul gebracht hat.

Das Thema findet sich auch auf einem der zyprischen Silberteller und auf der Holztür von St. Ambrosius wiedergegeben, die Komposition der textilen Wiedergabe weicht jedoch ab.<sup>921</sup> (Taf. XXIV, Abb. 1 a) Der Teller zeigt fünf Personen, das Zentrum wird vom thronenden Saul unter einem erhöhten Rundgiebel eingenommen. Links neben ihm steht David, der ihm wie bei den Wirkereien mit einer erhobenen Hand zugewandt ist. Rechts von Saul steht

der Bote. Ähnlich ist die Szene auch auf der Tür wiedergegeben, allerdings zeigt die Komposition acht Figuren, in deren Zentrum aber erneut die Dreiergruppe aus Saul, David und dem Boten steht.<sup>922</sup> Saul thront auch hier erhöht, allerdings ist er nicht in eine architektonische Rahmung eingebunden.

In den beiden Kunstgattungen – den Silbertellern und den Textilien – bediente man sich jedoch der zeitgenössischen gestalterischen Mittel. Bezeichnend sind die Pose Sauls, die architektonische Rahmung und die Ausrichtung der anderen Figuren auf ihn.<sup>923</sup> Damit wird dieser Figur eine besondere Bedeutung beigemessen, auch wenn sie bei den Wirkereien nicht zentral im Bildfeld, sondern am linken Rand platziert ist.

Die architektonische Rahmung zur Hervorhebung einzelner Figuren findet sich auf diversen Bildern wie dem Sockelrelief des Theodosiusobelisken in Istanbul bereits im späten 4. Jahrhundert n. Chr. Dargestellt ist hier die kaiserliche Familie unter einem Baldachin.<sup>924</sup> Im 5. und 6. Jahrhundert n. Chr. rahmen Spitzgiebel auf Säulen Elfenbein-Diptychen wie das des Boëthius in Brescia und das des Anastasios in Paris.<sup>925</sup> Boëthius ist auf der linken Platte stehend und auf der rechten Platte thronend angegeben, Anastasios in beiden Fällen sitzend. Neben der Giebelarchitektur ist den thronenden Figuren gemeinsam, dass sie ihren rechten Arm erhoben halten, während sie mit ihrer linken Hand ein Szepter umfassen. Dieses stilistische Mittel der Herrscherikonografie wird auch zur Hervorhebung Christi angewendet, wie die Frontplatte eines Scheinsarkophags in Berlin um 400 n. Chr. und das zentrale Bildnis eines fünfteiligen Elfenbein-Diptychons in Ravenna mit dem thronenden Christus und vier Anhängern unter einem Baldachin zeigen.<sup>926</sup> Zudem ist es auch bei einer Silberpatene mit der Darstellung der Apostelkommunion in Washington eine architektonische Variante verwendet worden, die des Öfteren auf Silbertellern wie dem Theodosiusmissorium in Madrid zu finden ist.<sup>927</sup> Hierbei wird die gesamte Szene von einem horizontalen Gesims auf Säulen überdacht, das aber über der Hauptfigur einen Bogen formt.

#### 4.4.2.4. David mit der Lyra

Während Dale zwölf Medaillons dieses Bildtyps gezählt hat, können dank der vorliegenden Arbeit noch ein Fragment im MAK Köln und ein weiteres im DTM Krefeld hinzugefügt werden.<sup>928</sup> Kennzeichnend ist bei allen die sitzende und musizierende Gestalt, die als David

<sup>919</sup> Preisigke 1922, 471.

<sup>920</sup> Dale 1993, 30.

<sup>921</sup> Wander 1973, 90 Abb. 1.

<sup>922</sup> Goldschmidt 1902, Taf. V (oben).

<sup>923</sup> Alföldi 1935, 1 ff. bes. 126 f.

<sup>924</sup> Kraus 1990, Nr. 255 (390 n. Chr.).

<sup>925</sup> Boëthius: Kraus 1990, Nr. 383 (487 n. Chr.); Anastasios: Volbach/Lafontaine-Dosogne 1968, Abb. 89 (517 n. Chr.).

<sup>926</sup> Volbach/Lafontaine-Dosogne 1968, Nr. 106 (um 400 n. Chr.).

<sup>927</sup> Volbach/Lafontaine-Dosogne 1968, Nr. 70 b (565–578 n. Chr.); Nr. 90 (5.–6. Jh. n. Chr.).

<sup>928</sup> MAK Köln Inv. Nr. D 1114, DTM Krefeld Inv. Nr. 10246 (Kat. Krefeld 2003, 86 Nr. 171); Dale 1993, 26 ff.; ein weiteres Fragment wurde bei Seaby angeboten.

mit der Lyra zu interpretieren ist, und die durch eine weitere Figur, die bei den textilen Varianten mit unterschiedlichen Attributen ausgestattet sein kann, ergänzt ist.

Im DTM Krefeld wird unter der Inv. Nr. 10246 ein Gewebefragment verwahrt, das aus der rechten Hälfte einer ehemals rechteckigen und als einzelne Applikation konzipierten Wirkerei besteht. Drei Seiten weisen die originalen Gewebekanten auf, die vierte wird von einem nahezu senkrechten Schnitt begrenzt, der sowohl die Applikation als auch das anhaftende Trägergewebe durchtrennt hat. (Taf. 11, Abb. 4) Beide Gewebe befinden sich darüber hinaus in einem wenig beschädigten Zustand, auch die Farben der Wollgarne sind gut erhalten. Die Wirkerei hat eine hellrote Grundfarbe und trägt eine polychrom gestaltete Medaillonhälfte, die von einer zweizonigen Rahmung umgeben ist. Auf einen Fries aus farbigen Abschnitten folgt eine weißgrundige Leiste mit einer roten Wellenranke, Blüten und Blättern. Die Binnenfläche enthält eine auf einem dreistufigen Podest sitzende männliche Figur in einem farbigen Gewand mit dunkelblauem Mantel, Stirnband und Nimbus. Körper und Füße sind nach links gewendet, Oberkörper und Kopf weisen nach rechts. In ihrer linken Hand hält die Figur eine rechteckige Lyra mit Giebel und zwei Saiten, die sie mit ihrer rechten Hand anreißt. Bemerkenswert ist, dass bei allen vergleichbaren Darstellungen der linke Arm, der sich hinter der Lyra befindet, unterbrochen dargestellt ist und nicht durch die Saitenbespannung durchscheint.

Durch den Kontext dieser Bildszenen mit denen anderer der Davidgeschichte kann davon ausgegangen werden, dass auch in der Lyraspielenden Figur David zu erkennen ist. Die Ikonografie und speziell die Hauptfigur der textilen Darstellungen, geht auf das weit verbreitete, mythologische Bildschema des Orpheus mit der Lyra zurück.<sup>929</sup> Auch er ist sitzend wiedergegeben, hält das Instrument auf seiner linken Körperseite und reißt die Saiten mit den Fingern seiner rechten Hand bzw. einem Plektron an. Dabei treten geringfügige Variationen auf, die vor allem in der Kleidung, aber auch in der Ausrichtung und Torsion des Körpers bestehen, der mal stärker ins Profil und mal mehr in die Frontalität gerückt ist.

Sowohl das nur als halbes Medaillon vorliegende Krefelder Fragment als auch die vollständig erhaltenen Bildfelder gleichen Typs legen nahe, dass auch dem Krefelder David eine zweite Figur beigeordnet war. Hierfür bieten sich unter den erhaltenen Geweben drei Varianten an, die jeweils einen von drei Momenten der Geschichte illustrieren. Eine solche repräsentiert das vollständige Medaillon im MAK Köln Inv. Nr. D 1114, zu dem sich Parallelen in London, Paris, Brüssel und New York befinden.<sup>930</sup> (Taf. 11, Abb. 3) Das Kölner Medaillon ist entlang der äußeren Rahmenleiste ausgeschnitten, Reste des roten Grundgewebes sind vorhanden und lassen darauf schließen, dass das ovale Feld, wie das Krefelder Stück auch, in ein größeres rotes Gewebe eingearbeitet war. Die Farben sind heute stark ausgebleichen und verbräunt. Die

rechte Figur, David, wiederholt abgesehen von kleinen Details in der Musterung des Gewandes und der Ausformung der Füße, die Krefelder Darstellung.<sup>931</sup> (Taf. 11, Abb. 4) Möglicherweise wurde sogar die gleiche Bildvorlage verwendet, allerdings ist sie von verschiedenen Webern bzw. Händen umgesetzt worden, was sich am Stil der Wirkerei ablesen lässt.

Für die zweite Figur ist eine stehende, nimbierte Gestalt gewählt worden, die sich David zuwendet. Sie streckt ihren rechten Arm nach ihm aus und berührt ihn fast an der Schulter.<sup>932</sup> Auch sie trägt ein voluminöses Gewand, das aus einem senkrecht gestreiften Untergewand mit Kragenabschluss besteht und das durch Querstreifen unterhalb der Taille und entlang des Saumes untergliedert ist. Zudem ist sie in ein schräg fallendes Manteltuch gehüllt.<sup>933</sup> Abweichungen finden sich auch hier bei der Ausführung der Gewänder und in der Fußstellung. Während die Kölner Figuren ihre Füße parallel halten, sind die der Baltimoregruppe auswärts gestellt.

Dale deutet die zweite Figur als männlich und interpretiert sie als Samuel, der David zur Salbung ruft als er bei seiner Herde weilt, so wie in *1. Samuel 16, 11 f.* geschildert.<sup>934</sup> Allerdings enthält der Text keinen Hinweis darauf, dass David musizierte, als er gerufen wurde. Doch unterstützt der zeitgenössische Silberteller in Nikosia diese Interpretation.<sup>935</sup> (Taf. XXIII, Abb. 8 c) Auch er zeigt eine Figur, die von links auf David zutritt, ihn mit zwei ausgestreckten Fingern seiner rechten Hand anspricht und David mit der gleichen Geste reagiert. Stilistisch und kompositorisch weichen die Gestaltungen jedoch voneinander ab.

Eine zweite Figurenvariante führt ein Fragment in Trier vor.<sup>936</sup> David sitzt frontal und von links tritt eine weibliche Figur ohne Nimbus heran. Sie greift mit ihrer linken Hand unter seinen rechten Ellenbogen. Dale deutet die Gestalt als Muse Melodia und beruft sich hierbei auf den Pariser Psalter aus dem 10. Jahrhundert, in dem David auf einem Fels inmitten seiner Herde sitzt und sich an seinem Rücken eine Frauenfigur anlehnt.<sup>937</sup> Denkbar wäre auch die Deutung als Begleiter Davids, der ihn zu Saul bringt, so wie es die Dreifigureszene im unteren Register eines der geschnitzten Paneele der Tür von St. Ambrosius in Mailand nahelegt.<sup>938</sup> Hier besteht die Gruppe aus dem Musizierenden, allerdings in stehender Position, der hinter ihm stehenden und gleich ausgerichteten Figur sowie dem thronenden Saul.

Eine dritte Variante bezieht sich auf das Musizieren vor

<sup>929</sup> Kern 1920; Ovadia/Mucznik 1981, 152 ff.; Kleinkunst: Brilliant 1977, 182 f. Nr. 161. 162.; vgl.: Kat. Frankfurt 1984, 597 ff. Nr. 193. 599 f. Nr. 194.

<sup>930</sup> Dale 1993, 27 Abb. 5; 28 Abb. 8; 34 Abb. 24. 25.

<sup>931</sup> Das helle Gewand ist durch drei parallele, dunkle Linien mit S-Schwung strukturiert. Zudem unterteilen es drei waagerechte Linien in Abschnitte. Die Füße der Krefelder Darstellung laufen spitz zu, die des Kölner Fragments haben eine Einschnürung in der Sohle, die die Ferse abteilt.

<sup>932</sup> Dale 1993, 24 f. Abb. 1. 5. 8.

<sup>933</sup> Vgl. auch: Dale 1993, 24 Abb. 1.

<sup>934</sup> Dale 1993, 25 ff.

<sup>935</sup> Dale 1993, 26 Abb. 4.

<sup>936</sup> Nauerth 1978, Abb. 47; Dale 1993, 28 Abb. 9. – Die Gesichter sind mit kleineren Augen und feinerem Mund versehen. Der Wirker hat großen Wert auf die feinteilige Gestaltung der Gewänder gelegt.

<sup>937</sup> Dale 1993, 26 (Bibliothèque Nationale cod. gr. 139, fol. 1 v).

<sup>938</sup> Goldschmidt 1902, Taf. III.

Saul, der sich durch die Musik besänftigen ließ.<sup>939</sup> Allerdings ließ die Wirkung des Spiels nach. Zwei Fragmente, von denen sich eines in Berlin befindet und das andere lediglich als Werbemotiv in der Ankündigung einer Auktion in London bekannt ist, zeigen Saul in Rage.<sup>940</sup> (Taf. 11, Abb. 5) Während David in bekannter Weise wiedergegeben ist, ist die zweite Figur stark vereinfacht und grob dargestellt. Sie steht hinter David, ist in eine Art gegürteten Hosenanzug gekleidet, hält in der erhobenen linken Hand einen hellblauen Vogel und in ihrer rechten einen horizontal ausgerichteten Speer. Das keilförmige Blatt ist auf den Rücken des Musikers gerichtet, der abgewendet nach rechts blickt. Im Gegensatz zu den anderen Bildtypen ist diese Szene eindeutig zu bestimmen und führt eine Schlüsselsituation vor, die sich in der Davidgeschichte zweimal wiederholt: *1. Samuel 18, 10 f.*: »...; David aber spielte auf den Saiten mit seiner Hand, wie er täglich zu tun pflegte. Und Saul hatte einen Speiß in der Hand und zückte den Speiß und dachte: Ich will David an die Wand speißen. David aber wich ihm zweimal aus.«

*1. Samuel 19, 9 f.*: »Aber der böse Geist vom Herrn kam über Saul, und Saul saß in seinem Hause und hatte seinen Speiß in der Hand. David aber spielte mit der Hand auf den Saiten. Und Saul trachtete danach, David mit dem Speiß an die Wand zu speißen. Er aber wich aus vor Saul, und der Speiß fuhr in die Wand. ...«

Trotz aller Abweichungen ist jedoch dieser Moment auch in den Wandmalereien des Klosters von Baouît wiedergegeben.<sup>941</sup> Links im Bild ist Saul schräg auf einem Ruhebett liegend zu erkennen. In ausladender Geste hält er einen Speer über seinem Kopf und richtet ihn auf Davids Kopf während David stehend wiedergegeben ist.

#### 4.4.2.5. Exkurs: Rezeptionsstränge der Orpheusikonografie

Während David und Orpheus sich in ihrer Sitzhaltung entsprechen, unterscheiden sie sich jedoch darin, dass Orpheus stets von Tieren umringt ist, die friedvoll seiner Musik lauschen. Dieses Bild verkörpert die besondere Fähigkeit des Orpheus, mit seinem Lyraspiel wilde Tiere friedlich zu stimmen. Seine frühesten Abbildungen auf rotfigurigen Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr. jedoch präsentieren ihn zwar in diesem Bildtypus, allerdings noch

ohne Tiere. Meist sitzt er im Profil und trägt griechische Kleidung, bestehend aus einem um die Hüften geschlungenen Mantel.<sup>942</sup> Erst im 4. Jahrhundert v. Chr. wird er seiner östlichen Herkunft entsprechend in parthischer Tracht abgebildet.<sup>943</sup> Trotz dieser Vorläufer scheint sich das Bild des musizierenden Orientalen erst wesentlich später, zum Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., etabliert zu haben. Seither führen zahllose Beispiele das Schema mit leichten Variationen auch im 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. fort.<sup>944</sup> (Taf. XXIII, Abb. 1) Etwa zur gleichen Zeit entsteht das Bild des *David lyricus* und entwickelt sich zu einem eigenen Bildschema, dessen Merkmal die 'westliche' Kleidung wird.<sup>945</sup> Möglicherweise geht die definitive Festlegung auf die 'östlichen' Bekleidungsattribute des Orpheus mit der zeitgleichen Umnutzung der Figur für andere Themen wie David, der erst noch an Bedeutung gewinnt, einher. Erst diese Umdeutung erfordert eine klar abgesetzte Bildsprache, die es dem Betrachter ermöglicht, die Inhalte zu trennen.

Das früheste Beispiel für die Verwendung der Orpheusfigur zur Illustration des David findet sich in der Synagoge in Dura Europos, deren *terminus post quem* im Jahr 256 n. Chr. liegt.<sup>946</sup> Der Raum ist mit zahlreichen Szenen des Alten Testaments ausgemalt, in deren Zentrum sich über einer Nische die Darstellung des David befindet. Er ist im klassischen Orpheustypus, in östlicher Tracht mit phrygischer Mütze und zwischen Tieren abgebildet.<sup>947</sup> Das Orpheusbild ist übernommen worden, ohne es dem alttestamentarischen Thema anzugleichen oder es umzugestalten. Die Funktion des Raumes als Synagoge und das übrige Bildprogramm lassen jedoch allein die Deutung als David zu und schließen die als Orpheus aus.<sup>948</sup> Somit ist hier die erste bekannte, bewusst gewählte Verbindung und aspektorientierte Gleichsetzung von David und Orpheus zu erkennen.

Die Entwicklung der Davidikonografie, bei der die phrygische Mütze gegen den Nimbus und die Hosen gegen Himation und Mantel getauscht werden, lässt sich besonders gut an Mosaikdarstellungen nachvollziehen. Eine solche in Tolmeita, früher Ptolemais, Kyrenaica, führt David in Tunika und Manteltuch vor, präsentiert ihn aber sowohl mit der phrygischen Mütze, als auch mit Nimbus.<sup>949</sup> Zudem umgeben ihn ein Bär, ein Tiger, eine Schlange und andere wilde Tiere. In diesem Bild treten somit zu gleichen Teilen Orpheus und David auf. Ähnlich verhält es sich bei einem Mosaik des späten 4. bis frühen 5. Jahrhunderts n. Chr. in Jerusalem, das Orpheus mit phrygischer Mütze, aber in Tunika und Manteltuch

<sup>939</sup> *1. Samuel 16, 16*: »... Sooft nun der böse Geist über Saul kam, nahm David die Harfe und spielte darauf mit seiner Hand. So wurde es Saul leichter, ..., und der böse Geist wich von ihm.« (*1. Samuel 16, 23*) Die beiden weiteren Erwähnungen finden sich bei *1. Samuel 18, 10–11*; *19, 9–10*.

<sup>940</sup> Dale 1993, 27 Abb. 6; Kat. Hamm 1996, 339, Nr. 388. – Die Farbabbildung befindet sich auf dem rückwärtigen Einband eines Minerva-Heftes und dient als Werbung für eine Auktion der Seaby Antiquities Gallery, Old Bond Street, London. (Minerva 5 Nr. 2, 1994) Die Berliner Bildwerkerei ist gegenüber dem Seaby-Fragment differenzierter ausgeführt und weist ein breiteres Farbspektrum auf.

<sup>941</sup> Dassmann 1991, Taf. 15 a.

<sup>942</sup> LIMC VII Orpheus Nr. 7–14.

<sup>943</sup> LIMC VII Orpheus Nr. 15 (Krater, Anfang 4. Jh. v. Chr.). 20 (Krater, um 340 v. Chr.).

<sup>944</sup> LIMC VII Orpheus Nr. 94. 95. 97. 98. 100.

<sup>945</sup> Klauser 1958, 20 ff. bes. 33 ff. – Nur bei einem weiteren Bild wurde erneut eine Orpheusszene für David verwendet. Es handelt sich um das Motiv des guten Hirten, der ein Tier auf seinen Schultern trägt.

<sup>946</sup> Millet 1939.

<sup>947</sup> Millet 1939, 49 f. Taf. VII.

<sup>948</sup> Bilder aus der Geschichte des Mose: auf dem Sinai, Exodus, Moses in der Wüste, Apotheose; Aaron; Abraham; Arche; Elias; Esther, u. a.

<sup>949</sup> Brilliant 1977, 126 ff. Abb. 22.

abbildet, erneut umgeben von Tieren.<sup>950</sup> Von besonderer Bedeutung ist jedoch das Davidmosaik aus den Jahren 508–509 in einer Synagoge in Gaza.<sup>951</sup> (Taf. XXIII, Abb. 4) Die Figur ist in eine reich geschmückte Tunika und ein Manteltuch gekleidet, zwar ohne weitere Kopfbedeckung, aber mit einem Nimbus versehen und von Tieren umringt. In diesem Bild ist nun endgültig der Bedeutungswandel zu David vollzogen und wird dem Betrachter durch die hebräische Beischrift neben dem Kopf des Dargestellten deutlich gemacht.<sup>952</sup> Dank dieses Mosaiks ist die Entwicklung des David- aus dem Orpheusschema im frühen 6. Jahrhundert n. Chr. als vollzogen anzusehen.

Insgesamt lassen sich in der Spätantike mindestens fünf Rezeptionsstränge der Orpheusikonografie nachvollziehen, die sowohl mythologische Themen, als auch alttestamentarische Geschichten illustrieren: Auf dem Rücken eines Delphins platziert verkörpert die Figur Arion. (Taf. XXIII, Abb. 2) Es wurden geringe Veränderungen an der Kleidung vorgenommen, Kaftan und Hose sind gegen eine Tunika ausgetauscht worden, die phrygische Mütze aber beibehalten.<sup>953</sup> Auch zur Darstellung des Achilles in den Frauengemächern vor Deidameia und ihren Schwestern ist die Figur im 4. und 5. Jahrhundert n. Chr. verwendet worden. Als prominentestes Beispiel ist der in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. entstandene Augster Silberteller anzuführen, der in seinem umlaufenden Randfries und dem zentralen Medaillon das Leben Achills in elf Szenen vorführt.<sup>954</sup> Das Lyraspiel findet sich im Fries, zeigt Achill im Profil nach rechts und in eine Tunika mit Manteltuch gekleidet. Das gleiche Motiv mit einem eher frontal wiedergegebenen Achill trägt eine Elfenbeinpyxis aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. in Xanten.<sup>955</sup>

Wie auch bei der Verwendung für die Davidgeschichte steht bei den mythologischen Varianten das musikalische Thema im Vordergrund und führt zu einer Gleichsetzung der Figuren mit David in dem dargestellten Moment. Während bei Achill und Arion lediglich die musische Begabung vorgeführt wird, gleichen sich Orpheus und David darüber hinaus auch in ihrer Wirkung auf die Umwelt.

Eine inhaltliche Veränderung des Themas geht aber mit der Verwendung des Bildes für Adam im Bodenmosaik der Nordkirche Michaelion von Huarte in Syrien einher, das dank einer Stifterinschrift in das Jahr 483 n. Chr. datiert werden kann.<sup>956</sup> (Taf. XXIII, Abb. 3) Adam ist die zentrale Figur an hervorstechender Position. Er ist an der der Apsis zu gewandten Seite eingefügt und von Tierfiguren

umgeben. Frontal sitzend hält er seine rechte Hand leicht angehoben und in seiner linken eine Buchrolle. Seine Kleidung besteht aus einer weißen Tunika mit Purpurclavi und einem weißen Manteltuch. Auch diese Darstellung greift das Sitzschema des Orpheus auf, modifiziert aber die Haltung und rückt sie eher in die Frontalität. Ebenso werden die Geste und die Attribute verändert und die für Orpheus typischen Hosen, der Kaftan und die phrygische Mütze durch eine magistratische Tunika mit Mantel ersetzt. Im Gegensatz zu den anderen Bildvarianten sind jedoch die für Orpheus typischen Tiere beibehalten worden, die auf den paradiesischen Kontext verweist.

Neben dem Kopf Adams ist die Figur mit einer griechischen Namensbeischrift versehen. Darin entspricht die Darstellung von Huarte einem weiteren Adam-Mosaik, das sich in Hama, Syrien, befindet, sowie dem Davidmosaik in Gaza. Dadurch ist die Deutung der Szene vorgegeben. Wulff Raeck bezeichnet diese Beischriften als Kennzeichen der 'neuen Deutlichkeit', die gerade in der Mosaikkunst seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. zunehmend zu beobachten ist und die für eine zweifelsfreie Identifizierung sorgt.<sup>957</sup> Er geht davon aus, dass Beischriften eingefügt wurden, weil die Rezipienten mit der alten Bildsprache nicht mehr vertraut waren.<sup>958</sup> Meines Erachtens verhält es sich jedoch so, dass dem Betrachter das mythologische Bild sowie seine ursprüngliche Bedeutung durchaus noch bekannt gewesen sind, denn parallel zu den adaptierenden Achill-, Arion-, Adam- und Daviddarstellungen findet sich auch immer noch die explizit Orpheus meinende Wiedergabe. Zur eindeutigen Kennzeichnung des angestrebten Sinns bedurfte es der Beischriften. Allerdings fand bei Orpheus eine stärkere Prononcierung der Identität durch die explizit 'östliche' Kleidung statt.<sup>959</sup>

Zur Illustration der neuen Bildthemen wurde auf bekannte Bilder zurückgegriffen, zumal sie, auch inhaltlich, das gleiche Moment und in etwa die gleiche Aussage transportieren. Gerade beim Orpheusmotiv führen die musischen Fähigkeiten von David, Achill und Orpheus zu der Übernahme dieser idealen Kerndarstellung, sodass die Lyra als Kennzeichen beibehalten wird und die Tiere wegfallen. Für Adam ist jedoch die Herrschaft über die Tiere bedeutsam, die als Attribute beibehalten werden, der musische Aspekt ist dagegen unbedeutend. Da dem Betrachter aber das ursprüngliche Bild bekannt war, mussten, im Fall der Mosaiken von Gaza und Huarte, Beischriften die gewünschte Interpretation liefern.

<sup>950</sup> Ovadiah/Mucznik 1981, 152 ff.

<sup>951</sup> Barasch 1980, 1 ff.; Ovadiah/Ovadiah 1987, Nr. 83 Taf. LVIII; Hanfmann 1980, 75 ff. bes. 87; Ovadiah 1996, 49 ff. (53 Abb. 4, noch mit Kopf).

<sup>952</sup> Vgl. 'neue Deutlichkeit': Raeck 1992, 160 ff.

<sup>953</sup> LIMC II Taf. 434 f. Nr. 2–7, siehe bes. Nr. 8 (Mosaik in Henchir Thina (Sfax), Tunesien, spätes 3. Jh. n. Chr.); vgl.: Carandini/Picci/de Vos 1982, 258 f. Abb. 41 (Piazza Armerina, frühes 4. Jh. n. Chr.).

<sup>954</sup> Jungck 1984, 310 ff. Taf. 146–155; bes. 227 Abb. 114 (Dekorschema); Taf. 154; Stutzinger 1984, 175 ff. – vgl.: LIMC I Nr. 98–99 (Sarkophage 220–230 n. Chr.). 102 Taf. 69 (Augster Silberteller).

<sup>955</sup> Jungck 1984, 306 Taf. 174 Abb. 1.

<sup>956</sup> Strube 1996, 54 ff. bes. 57 Abb. 99; Detail: Brenk 1977, Abb. 256 a.

<sup>957</sup> Raeck 1992, 160 ff.

<sup>958</sup> Raeck 1992, 161 f.; Raeck führt das auf die soziale Krise und die Umwälzung der Machtstrukturen im 3. Jh. n. Chr. zurück.

<sup>959</sup> Koptische Textilien: Kybalová 1967, 94 Nr. 46 (4.–5. Jh. n. Chr.); Kat. Fribourg 1991, 62 Taf. VIII Nr. 59; 145 Nr. 59; 147 Nr. 60 (6.–7. Jh. n. Chr.); Beinkamm: Kat. Hamm 1996, 201 Nr. 202 (4.–5. Jh. n. Chr.); weitere Objekte: von Falck 1992, 107 ff. Taf. 8.

#### 4.4.2.6. Erscheinungsbild der `Davidtunika`

Hinsichtlich des gesamten textilen Zyklus stellt die Szene des musizierenden David eine Schlüsselszene dar, die zudem auf dem Gewand eine besondere Position einnimmt. (Abb. 26) In den meisten Fällen ist dieses Bildmedaillon als Zentrum eines separat gewirkten, rechteckigen Feldes konzipiert worden.<sup>960</sup> Nur in Ausnahmen wie am Londoner Beispiel findet es sich unter den Medaillons der Saumapplikation.<sup>961</sup> Stattdessen sind diese rechteckigen Felder regelhaft an den Gewandseiten oberhalb der Saumapplikation angebracht. Zwei dieser Applikationen greifen von der Vorder- auf die Rückseite der Tunika und ersetzen die sonst üblichen vier Tabulae. In dieser Weise war auch das Krefelder Fragment Inv. Nr. 10246 auf einer Tunika appliziert. Sein senkrechter Schnitt verläuft nicht nur mittig durch das Medaillon, sondern auch durch das noch anhaftende Leinengewebe. Allerdings wurde beim Zerschneiden nicht auf den Verlauf der verdeckten Gewandnaht geachtet, denn unter der Applikation befinden sich noch Abschnitte des eingeschlagenen Saumes und der verbindenden Naht. An gleicher Stelle weisen auch zwei Fragmente desselben Medaillontyps in Paris und New York Schnitte auf.<sup>962</sup> Das New Yorker Stück besteht aus dem Saum einer Tunikaseite. Die Seitennaht, die die Gewandvorderseite mit der Rückseite verbunden hat, ist zum Teil noch vorhanden. In Fortführung dieser Linie befindet sich die Schnittkante des rechteckigen Schmuckfeldes. Diese Schnitte, die die vollständig erhaltenen Gewänder in ihre Vorder- und Rückseite zerteilen, sind neuzeitlich, möglicherweise bei der Auffindung oder im Kunsthandel, angelegt worden.<sup>963</sup> Die aufgesetzten Felder entsprechen den Tunikadekoren, die im Verlauf des 7. Jahrhunderts entstanden sind. Allerdings fehlen den Davidfeldern die stilisierten, daran ansetzenden Sigilla am Band.<sup>964</sup>

Das Motiv des Lyraspielers ist nicht nur aus dem Bildzyklus des Saumes herausgelöst worden, sondern auch an exponierter Lage auf der Tunika angebracht worden. Es sitzt höher am Gewand und ist dadurch für einen Betrachter leichter zu erkennen und zu erschließen. Zudem befindet es sich an der Seite des Gewandes und wird in zweifacher Ausführung wiederholt. Damit kommt dieser Darstellung eine zentrale Bedeutung zu, zumal sie unter den Davidmedaillons die einzige wirkliche Schlüsselszene wiedergibt. Die Wahl ihrer Vorlage und die vereinzelt vorkommenden Beischriften lassen sie zudem eindeutig interpretieren, wodurch dem Bild die Funktion eines `Determinatives` zukommt, dank dessen sich auch die weniger eindeutigen Bilder der Davidgeschichte erschließen lassen.

Auf den Tuniken wird der musische Aspekt besonders hervorgehoben. Darin entspricht der textile Reigen zwar den Wiedergaben des Themas in einzelnen Bildern wie den Mosaiken der Synagoge von Gaza und der Kirche von Huarte, er unterscheidet sich grundlegend von den

Davidzyklen auf den Silbertellern, auf der geschnitzten Tür in Mailand und den Wandmalereien in Baouît. Beide Gattungen führen Szenen vor, die vor allem die Vorbereitung und Ausführung des Kampfes gegen Goliath zum Inhalt haben. Das Lyraspiel rückt zum Beispiel in Baouît an eine untergeordnete Position nahe der linken, hinteren Raumecke. Bei den zyprischen Silbertellern kulminiert die Geschichte auch kompositorisch in der einzigen großformatigen Platte, deren Dekor zudem aus drei Registern besteht. (Taf. XXIII, Abb. 7) Hier werden zusammenfassend drei Szenen auf einem Grund vorgeführt, bestehend aus dem Antreten, dem Kampf und der Enthauptung Goliaths.

Die Wiederholungen des Davidthemas in diversen Kunstgattungen des 5.–7. Jahrhunderts finden sich im gesamten Mittelmeerraum verstreut und sprechen für eine allgemeine Bekanntheit und Präsenz, deren Beliebtheit im Messianischen zu sehen ist. David gilt als Repräsentant der idealen Königsherrschaft, der eine besonders enge Beziehung zu Gott hat und als Mittlergestalt wirkt. Er ist zudem der Begründer der davidischen Dynastie, aus der später auch Christus stammt.

Offenbar bestand besonders im 6. und 7. Jahrhundert das Bedürfnis, alttestamentarische Themen in Bildern und besonders gern in Zyklen vorzuführen.<sup>965</sup> Dabei herrschte nur für wenige Motive ein Konsens über die Auswahl und der Schlüsselszenen. Ihre Ausführung und Komposition fand aber in jeder Gattung auf eigene Weise statt, was sicher auch auf die Größe der zu gestaltenden Bilder und den Ort ihrer Anbringung zurückzuführen ist. Dabei wurden zudem die Erzählungen unterschiedlich gewichtet.

<sup>960</sup> Dale 1993, 24 Abb. 1; 27 Abb. 6; 28 Abb. 9. 10.

<sup>961</sup> Dale 1993, 28 Abb. 8.

<sup>962</sup> Dale 1993, 34 Abb. 24. 25.

<sup>963</sup> Dale 1993, 34 Abb. 24. 25; evtl. auch SM Köln P 771.

<sup>964</sup> Siehe dazu Kapitel 3.2.3.2.

<sup>965</sup> Opferung Isaaks: Stierlin 1996, 89 Nr. 70 (Genf); vgl. auch Mänade mit Silen: Volbach/Lafontaine-Dosogne 1968, 195 Nr. 71 a (St. Petersburg).

#### 4.4.3. Die Josephzyklen

Der zweite alttestamentarische Bilderzyklus ist in wesentlich größeren Stückzahlen überliefert als der Davidzyklus. Er weist ebenfalls die in Kapitel 3.2.3. aufgeführten technischen und farblichen Charakteristika auf, zudem erbrachte die <sup>14</sup>C-Analyse des 'großen' Krefelder Zyklus einen Entstehungszeitraum zwischen von 642 und 776 n. Chr. bei einer Wahrscheinlichkeit von 95,4 % (2  $\sigma$ ), weshalb hier davon ausgegangen wird, dass diese Bildwerkereien in arabische Zeit, ab der Mitte des 7. Jahrhunderts n. Chr., zu datieren sind.<sup>966</sup> Im Folgenden werden verschiedene Aspekte des Josephthemas behandelt. Im Zentrum der Betrachtungen steht der Zyklus in seiner gewirkten, das heißt textilen Fassung. Dabei ist von besonderem Interesse, welche Einzelszenen das Thema präsentieren, wie sie als Erzählung arrangiert sind, wie Schmuckfelder in sich komponiert sind und schließlich, wie sie als Gesamtensemble auf einem Kleidungsstück wirken. Zudem werden auch zeitgenössische Darstellungen anderer Kunstgattungen betrachtet und Parallelen in der Themen- und Motivwahl daraufhin untersucht, ob es einen Konsens in der Auswahl der Schlüsselszenen gibt. Darüber hinaus werden die textilen Dekorfelder aber auch hinsichtlich ihrer stilistischen Entwicklung betrachtet und nach ihrem zunehmenden Grad an Stilisierung untersucht.

In Josephzyklen wird immer wieder die gleiche Bildvorlage mit starrer szenischer Reihenfolge wiederholt. Diese Dekore sind daher als einzigartige Ausnahme unter den gewirkten Gewandornamenten anzusehen.<sup>967</sup> Meines Erachtens ist sogar von derselben Werkstatt auszugehen, deren Lokalisierung jedoch in Ermangelung von Grabungsinformationen heute nicht mehr möglich ist. Variationen in der Ausführung der Zeichnung deuten auf verschiedene Künstlerhände und eine lange Fertigungstradition, die möglicherweise über Generationen das beliebte Thema nach der gleichen Vorlage umsetzten.<sup>968</sup> Die Identifizierung der Darstellungen ist seit den 1910er Jahren anerkannt.<sup>969</sup> Leila Abdel-Malek hat sich in ihrer Dissertation dieser Dekorgruppe gewidmet und konnte 51 Objekte zusammentragen.<sup>970</sup> Seither sind jedoch zahlreiche weitere Stücke bekannt geworden, zu denen noch die im Rahmen der vorliegenden Arbeit ermittelten hinzuzuzählen sind.<sup>971</sup>

Wiedergegeben ist die alttestamentarische Geschichte *Genesis 37*, die den jugendlichen Joseph zum Inhalt hat. Er ist mit der besonderen Begabung versehen prophetische

<sup>966</sup> Siehe dazu Kapitel 3.3.

<sup>967</sup> Nauerth vertritt die These, dass sie mit einer Schablone hergestellt wurden, die sich wenden ließ, sodass das Motiv mal rechts- und mal linksläufig umgesetzt werden konnte. Siehe: Nauerth 1978, 24 ff. bes. 30.

<sup>968</sup> Bsp.: Kat. Trier 1989, 68 f. Fach 32 VII.52 Frontispiz; vgl.: Kat. New York 1995, 37 Nr. 29.

<sup>969</sup> von Falke 1913, 9; vgl. auch: Schulze 1920, 18.

<sup>970</sup> Abdel-Malek 1980.

<sup>971</sup> Bisläng war DTM Krefeld Inv. Nr. 10189 unbekannt, Abdel-Malek führt DTM Krefeld Inv. Nr. 00038 auf und der große Krefelder Zyklus Inv. Nr. 10270 ist bereits bei Schulze erwähnt. Siehe: Schulze 1920, 18, vgl. auch: Erikson 1997, 122 ff. Nr. 12; 125 ff. Nr. 2 (zwei Fragmente); Kat. Louvain-la-Neuve 1988, 38 Nr. 57.

Träume zu haben und die anderer deuten zu können. Zudem war ihm sein Vater besonders zugetan, was die Missgunst seiner Brüder schürte. Als er nun einen Traum hatte, in dem sich Sonne und Mond vor ihm verneigten, beschlossen die Brüder sich seiner zu entledigen. Einer von ihnen – Ruben – konnte die anderen jedoch davon überzeugen, ihn lediglich in eine Zisterne zu werfen, aus der er ihn später befreien wollte. Als Beleg für seinen Tod trankten die Brüder Josephs Gewand im Blut eines Ziegenbocks und brachten es dem Vater. Ruben kam jedoch ein vorüberziehender Karawanenführer zuvor, der Joseph an eine weitere Karawane verkaufte. Diese nahm ihn mit nach Ägypten und veräußerte ihn an Potiphar, den Kämmerer des Pharaos.<sup>972</sup>

Bis zu diesem Moment liefern die Werkereien Bilder. Die wesentlich markanteren Episoden, die Joseph schließlich zu einer Retterfigur für eine ganze Region werden lassen, sind hier jedoch nicht wiedergegeben. Sie setzen sich in *Genesis 39 ff.* fort und schildern das Schicksal, das ihn auf Umwegen an den Hof des Pharaos führt, der von Träumen umgetrieben wird, die keiner zu deuten vermag. Joseph jedoch schließt auf eine drohende Hungersnot, wird zur Organisation einer Vorratswirtschaft eingesetzt und bewahrt das ägyptische Volk vor der großen Not, während die umliegenden Regionen unter der Dürre leiden und in Ägypten um Hilfe bitten müssen. So kommen auch Josephs Brüder zu ihm erhalten schließlich seine Hilfe. Im späteren Verlauf kommt es zur Versöhnung mit den Brüdern und zur Begegnung mit dem Vater. Das Thema ist in der etwa zeitgenössischen Kunst recht beliebt und findet sich auf dem Bischofsthron von Ravenna, der Kathedra des Maximilianus, auf Pyxiden und in einer anderen Textilgattung, einem in Reservatechnik verzierten Seidenstoff in Sens.<sup>973</sup> Auch in der Buchmalerei des 6. Jahrhunderts ist es weitläufig bebildert.<sup>974</sup>

<sup>972</sup> *Genesis 39 ff.*: Joseph lebt fortan im Hause Potiphars, wird wegen seiner Geschicklichkeit sehr geschätzt und nahezu ebenbürtig behandelt. Nach einigen Wirrungen deutet er die Träume des Pharaos, dem sieben fette und sieben magere Kühe erschienen sind, ebenso wie fette und verdorrte Ähren. Joseph deutet die Träume als Vorboten einer Hungersnot und wird mit der Organisation einer Vorratswirtschaft betraut.

<sup>973</sup> Seidenstoff Sens: Muthesius 1995, 169 f. Nr. 26 B M 16; Muthesius 1997, Taf. 10 A; Bsp. für Reservatechnik siehe Taf. VI, Abb. 4; Kathedra: Auf der Innenseite der Lehne befinden sich Szenen aus der Jugend Christi. (Datierung: 6. Jahrhundert n. Chr.). Siehe dazu: Cecchelli 1966.

<sup>974</sup> Bsp. Wiener Genesis: Joseph erhält von Jakob einen bunten Rock, während seine Brüder die Tiere hüten (Blatt 14 r, unteres Register); erste Traumszene mit sich verneigenden Ähren (Blatt 14 v, oberes Register); Joseph berichtet seinen Brüdern von dem Traum (Blatt 14 v, unteres Register); zweite Traumszene, Sonne und Mond verneigen sich (Blatt 15 r, oberes Register links) und Bericht vor der Familie (Blatt 15 r, oberes Register rechts); Josephs Brüder bei der Herde in Sichem (Blatt 15 r, unteres Register); Abschied von Jakob, Benjamin und seiner Stiefmutter und Verabschiedung von Benjamin begleitet von einem Engel (Blatt 15 v, oberes Register); Treffen mit einem Fremden (Blatt 15 v, unteres Register); Versuchung und Anklage durch die Frau Potiphars (Blatt 16 r); Joseph im Gefängnis (Blatt 17 r); Gastmahl des Pharaos (Blatt 17 v); Pharaos Traum von Ähren und Kühen und die Deutung durch Joseph (Blatt 18 r); Einführung einer Vorratswirtschaft, Zusammentreffen mit den Brüdern (Blatt 18 v, 19 r); Heim-

#### 4.4.3.1. Dekorationsprinzip, Bildkomposition und Motivanordnung auf `Josephstuniken`

Im Gegensatz zu den `Davidstuniken`, die nach dem erst im 7. Jahrhundert aufkommenden Dekorationsschema verziert sind, wird für die `Josephstuniken` das bereits im frühen 3. Jahrhundert n. Chr. entwickelte Schema aus kurzen Clavi mit Sigilla am Band, Manicae und Schulter- und Saumboriculi beibehalten.<sup>975</sup> Die Zierelemente können dabei jedoch eine beachtliche Größe erreichen.<sup>976</sup> (Abb. 32)

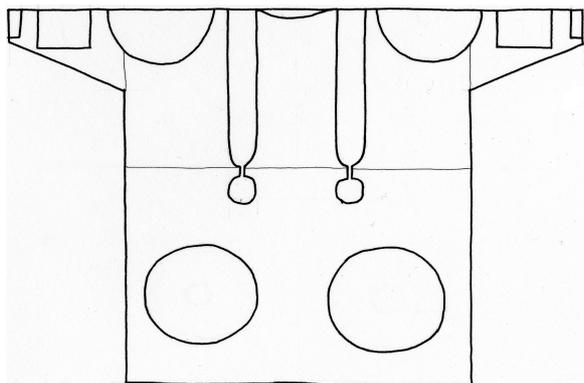


Abb. 32 Dekorationsschema der `Josephstuniken`

Generell stellen sich bei Tuniken dieses Typs Veränderungen in der Komposition und Bildanordnung ein, die auch bei den Josephdekoren bestimmend werden. Manicae, die bislang aus zwei separaten Streifen bestanden, verschmelzen zu einem rechteckigen Block, dessen Dekor aber die ursprüngliche Zweiteilung in Form von Registern beibehält. (Abb. 44–46) Unterbrochen werden sie von einem zentralen Schmuckfeld, das über beide Streifen ausgreift und das die Mittelachse bildet.<sup>977</sup> Orbiculi sind in eine konzentrische Schmuckzone und ein zentrales Medaillon unterteilt.<sup>978</sup> (Taf. 2, Abb. 1; Taf. 10, Abb. 2) Dabei zieren regelhaft acht Motive den Fries, je

sendung zum Vater, Bericht vor Jakob, Reisevorbereitungen mit Benjamin, Reise und Eintreffen in Ägypten, Begegnung Josephs mit Jakob und Benjamin, Tod und Beisetzung Jakobs (Blatt 19 v; 20 r & v; 21 r; 21 v & r; 22 r & v; 23 v; 24 r & 24 v).

<sup>975</sup> Bsp. Berlin: Fluck 2001, 9 ff. bes. Taf. 1–4; vgl. auch: Abdel-Malek 1980, 47 ff.; Nauerth 1976, 109 ff. bes. 111; Nauerth 1978, 24 ff. bes. 28. – Ein weiteres Fragment in Lund stammt aus dem Besitz von Franz Bock aus Aachen. Er erwarb es 1886 in Achmim. Es ist wohl neuzeitlich überarbeitet, besteht lediglich im Gewandsaum aus einer Josephstunika. Zwei große Zyklen mit verkürzter Darstellung des Reigens schmücken den Kniebereich. Siehe: Erikson 1994, 181 ff. Abb. 1.

<sup>976</sup> Im Fall der Josephorbiculi können sie eine Breite von bis zu 30 cm haben.

<sup>977</sup> Bsp.: Török 1993, 50 Taf. L T 87; vgl. Seidenapplikation aus Achmim-Panopolis: Schrenk 2004, 224 f. Nr. 82 = Tab. 1, Nr. 29<sup>(14C-Datierung: 620–724 n. Chr. (2 σ, 88,3 %))</sup>.

<sup>978</sup> Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 12422. 00103. 10185 (Kat. Krefeld 2003, 91 f. Nr. 182–184). Inv. Nr. 00110 (Kat. Krefeld 2003, 93 Nr. 187). Inv. Nr. 00073 (Kat. Krefeld 2003, 90 Nr. 181; Figur, ohne Nimbus).

vier entsprechen sich. Sie wechseln sich regelmäßig ab, sodass die eine Motivgruppe im Quadrat angeordnet ist und die andere in einer Raute. Während für die im Quadrat verteilten Elemente meist vegetabile Ornamente verwendet werden, bilden menschliche und tierische Figuren die Raute. Dadurch entsteht eine inhaltliche Gewichtung und eine Betonung auf der Rautenform, die im Zusammenhang mit dem zentralen Bildmedaillon als `Fünfpunktekreuz` hervortritt.<sup>979</sup>

Dieses Grundschemas aus zweimal vier gleichen Motiven, die sich symmetrisch um ein Mittelbild anordnen, ist bereits im 4. Jahrhundert n. Chr. auf anderen Materialgattungen wie einem Goldglasmedaillon in New York, sowie einer Bronze- und einer Silberschale in London zu beobachten.<sup>980</sup> So befindet sich im Zentrum des gläsernen Gefäßbodens ein Büstenmedaillon, gerahmt von einem umlaufenden Fries aus acht Figuren des Alten und Neuen Testaments. Die bronzene Griffschale in London zeigt das Gesicht des Okeanos im Tondo, umrahmt von vier Szenen mit menschlichen Figuren in kreuzförmiger Anordnung. In der vertikalen Achse sind zwei stehende männliche Gestalten angebracht und in der horizontalen je zwei Erosen im Boot. In gleicher Anordnung zieren bukolische Szenen die Innenwände der Londoner Silberschale. Beiden Metallgefäßen ist gemeinsam, dass die Hauptmotive im `Fünfpunktekreuz` zueinanderstehen. Im Unterschied zu den Geweben weisen die Figuren jedoch mit den Füßen zum Tondo und bilden einen fortlaufenden Fries auf einer gekrümmten Standlinie. Dagegen sind die hervortretenden Zierelemente der Wirkereien in gleicher Weise ausgerichtet und aus derselben Perspektive zu lesen. Den anderen, weniger gewichteten Motiven, wie den vegetabilen Formen und Körben mit Blüten, dient die äußere Rahmung des Orbiculus als Standlinie. Sie ragen aus vier verschiedenen Richtungen in die Bildmitte hinein. Das Prinzip wurde somit hinsichtlich der Verwendung der geschmückten Objekte variiert.

Der Grund für die Wahl einer Hauptansicht bei der textilen Umsetzung ist in der Anbringung des Schmuckfeldes auf einem Gewand zu sehen, dessen Bilder sich einem Betrachter in festgelegter Perspektive erschließen sollen. Dieser hat vor allem bei den Orbiculi nur eine frontale Ansicht und kann die Bildträger nicht,

<sup>979</sup> Siehe dazu besonders: Kat. Essen 1963, 336 Nr. 346 (Benaki Museum Athen); Skizze zum Schema: Abdel-Malek 1980, 318 Nr. 125; vgl. originale Gewebe mit anderem Dekor: SLM Aachen Inv. Nr. T 325/AT 25. T 335/AT 24. ohne Inv. Nr. (Fragmente einer hellroten Wolltunika); MAK Köln Inv. Nr. D 1156. D 1109. D 1158. D 1067 u. a. Im 4.–5. Jh. n. Chr. findet sich ein ähnliches Schema auf rechteckigen `Kissenplatten`. Allerdings wird hier das zentrale Medaillon durch seine Größe besonders hervorgehoben und das Gewicht liegt auf den im Quadrat angeordneten Eckmedaillons die vier auf die Mittelszene bezogene Figuren zeigen. DTM Krefeld Inv. 00105 (Kat. Krefeld 2003, 102 Nr. 210); SLM Aachen Inv. Nr. T 406/AT 13. T 407/AT 10. Varianten zeigen vier Medaillons pro Seite und Motive, die in ihrer Bedeutung abgestuft sein können. Bsp.: DTM Krefeld Inv. Nr. 00109. 11747. 0086. 00105 (Kat. Krefeld 2003, 100 ff. Nr. 207–210).

<sup>980</sup> Kat. Frankfurt 1984, 621 ff. Nr. 211 (Griffschale, Mitte 4. Jh. n. Chr.). 627 ff. Nr. 216 (Silberschale, spätes 4. Jh. n. Chr.); Kat. New York 1977, 430 f. Nr. 388 (Dm. 10,2 cm).

wie im Fall der Gefäße, drehen. Obwohl das 'Fünfpunkteschema' vereinzelt auch schon früher bei Orbiculi und Tabulae angewendet wurde, entwickelt es sich erst ab dem 7. Jahrhundert zum dominierenden Prinzip.<sup>981</sup> Als unmittelbare Inspiration haben hier vermutlich erneut luxuriöse Seidensamite gedient, die, wie die gewirkten Orbiculi, im gleichen Zierschema auf leinene Gewänder appliziert waren.<sup>982</sup>

Dieses Anordnungssystem wird auch bei den 'Josephstoffen' angewendet, allerdings in abgewandelter Form. (Taf. 12, Abb. 1) Als Bildelemente dienen acht figürliche Szenen, die die Geschichte Josephs vorführen. Der Fries umläuft eine zentrale neunte Szene, die in der Geschichte eine Schlüsselstellung innehat. Sie nimmt die Funktion eines 'Determinativs' ein und schließt eine Fehlinterpretation des Zyklus aus. Die Figurengruppen des Frieses sind dabei nicht durch architektonische Elemente oder Bildfeldeinteilungen voneinander getrennt. Ihre Grenzen verwischen und die ausgreifenden Bilderzählungen gehen nahezu ineinander über. Darin unterscheiden sie sich von zeitgenössischen szenischen Darstellungen auf anderen Medien, wie der gläsernen Theklaschale der Herstatt-Sammlung in London.<sup>983</sup> Bei den 'Josephstoffen' kommt hinzu, dass die Szenen in chronologischer Folge angeordnet sind. Die Erzählung hat somit einen Anfangs- und einen Endpunkt und muss in einer festgelegten Reihenfolge gelesen werden, wobei sie sowohl rechts- als auch linksläufig ausgerichtet sein kann.<sup>984</sup>

#### 4.4.3.2. Der 'große' Josephzyklus

Die Bezeichnung dieser Gruppe von Schmuckmedaillons als 'große Zyklen' bezieht sich weniger auf die tatsächliche Größe dieser Felder, als vielmehr auf die Anzahl der wiedergegebenen szenischen Momente. Während der 'große' neun Szenen in einer starren Reihenfolge wiedergibt und lediglich in ihrer Ausrichtung variiert – was auf den ursprünglichen Anbringungsort des Gewandes zurückzuführen ist – beschränken sich die 'kleinen Zyklen' auf ein Bildmedaillon ohne Friesunterteilung und präsentieren lediglich einen Bildausschnitt. Dieser erfasst eine vollständige Szene des Josephreigens sowie zwei weitere und liefert dem eingeweihten Betrachter lediglich ein Zitat.

Auch das DTM Krefeld besitzt einen großen Orbiculus. Das Fragment mit der Inv. Nr. 10270 misst 27 × 28 cm und ist mit Leinenzwirn auf seinem leinenen, ehemals weißen, heute verbräunten, Trägergewebe appliziert.<sup>985</sup> (Taf. 12,

<sup>981</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 17441. 11748. 12563. 12569 (Kat. Krefeld 2003, 56 Nr. 93–95; 75 Nr. 145).

<sup>982</sup> Coulin Weibel 1952, 92 f. Nr. 56 (Achmim-Panopolis); Martiniani-Reber 1986, 63 f. Nr. 33; Schrenk 2004, 378 f. Nr. 180 (7.–9. Jh.); von Wilckens 1992, 19 Nr. 10 (7.–8. Jh.).

<sup>983</sup> Nauerth 1982, 14 ff. Taf. VIII f. Abb. 7 f.

<sup>984</sup> Rechtsläufige Zyklen: Kendrick 1922, Nr. 623 Taf. 10; Kybalová 1967, 140 ff. Nr. 92; siehe auch: Kat. Moskau 1969, Taf. 98 Nr. 183.

<sup>985</sup> Kat. Krefeld 2003, 84 Nr. 168 Abb. S. 4; siehe auch: Schulze

Abb. 1) Beide Gewebe sind stark zerstört. Das linke obere Viertel der Wirkerei ist innerhalb der Rahmung ausgerissen, im linken unteren Bereich fehlen sowohl das Trägergewebe als auch Teile des Dekors, so wie auch die untere Partie des zentralen Medaillons. Trotz der Beschädigungen sind die Charakteristika des Bildzyklus deutlich erkennbar. In den nicht zerstörten Bereichen hat sich die farbige Fassung aus Wollgarnen gut erhalten und zeigt die Bilder in allen Details auf dem obligatorischen scharlachroten Grund. Fehlstellen lassen sich dank vollständiger Orbiculi wie dem Trierer Stück ergänzen.<sup>986</sup> In seinen Ausmaßen und in stilistischer Hinsicht stimmt das Krefelder Stück mit einem weiteren in Prag überein. Beide haben eher eine breite als hohe Form, ein sehr ähnlich wirkendes Trägergewebe, weisen die gleiche Auswahl rahmender Leisten und eine gleichartige Zeichnung auf, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sie ursprünglich zusammengehört haben, das heißt, wohl aus derselben Werkstatt stammen und eventuell das gleiche Gewand verziert haben.

#### 4.4.3.2.1. Das Zentralmotiv

Im Zentrum des Orbiculus steht ein Medaillon, um das der erzählende Fries einen breiten Rahmen formt. Sein Motiv wird standardisiert nur als Einzelelement eingesetzt und steht abgesondert von den anderen Szenen. In dieser Form schmückt es neben den großen Zyklen auch des Öfteren Sigilla am Band, wie bei einem Fragment in Moskau.<sup>987</sup> (Abb. 33) Die gesonderte Position legt nahe, dass dem Medaillon und seinem Motiv eine hervorgehobene Bedeutung innerhalb der Geschichte zukommt. Dargestellt ist eine nach links gerichtete liegende Figur, die mit einem Mantel und einer farbenfrohen Tunika bekleidet ist und auf einem gepolsterten Ruhebett liegt. Das Bettgestell wird lediglich durch eine mit Kassetten versehene Leiste angegeben.<sup>988</sup> Die Beine des Möbels sind hier aus Platzgründen nicht angegeben.

1920, 18; von Falke 1913, 9.

<sup>986</sup> Kybalová 1967, 142 Nr. 93 (Das Stück stammt aus dem Besitz Franz Bocks und wurde 1886 erworben.). Die Rahmung des Krefelder Stücks besteht aus einem polychromen Fries aus L-förmigen Abschnitten, einem weißgrundigen Fries mit vereinfachter, wellenförmiger Ranke und einer zweisträngigen Flechtbandleiste. Vgl.: Kat. Trier 1989, 68 f. Taf. 35 Nr. VII.52 (30 × 28 cm).

<sup>987</sup> Wiethäger 1986, 75 ff.; siehe auch: Fluck 2004, 208 ff. bes. 245 ff. Nr. 121; vgl.: Kat. Moskau 1969, Nr. 184 Abb. 99; Brustpartie einer Tunika mit beiden Clavi und Sigilla in Liberec: Kybalová 1967, 132 f. Nr. 83; siehe auch: Nauerth (Joseph) 1984, 135 ff.

<sup>988</sup> Vgl. auch die erste Szene des Frieses: Jakob verabschiedet Joseph; siehe Kapitel 4.4.3.2.2. Bei den Varianten in der Wandmalerei der Katakomba an der Via Latina in Rom (Arcosolium C der Kammer B) aus dem 4. Jh. n.Chr. und in der Wiener Genesis Blatt 14 & 15 v (oberes Register links) des 6. Jhs. sind die gedrechselten Beine des Bettes sowie ein erhöhtes Kopfteil angegeben. Siehe: Ferrua 1991, 78 f. Abb. 60; Mazal 1980, 118, 28, 29; vgl. auch im Relief wiedergegebene Klinen in Palmyra: Schmidt-Colinet 1995, 36 f., Abb. 48, 50, 51.

In der oberen Bildhälfte befinden sich zwei menschliche Gesichter in schräger Ausrichtung. Das linke ist rosafarben, das rechte weiß und von beiden weisen je zwei Strahlen oder Flügel zur liegenden Figur. Bei den meisten erhaltenen Wirkereien sind die beiden Gesichter über dem Kopf der Figur angebracht, im Fall des Krefelder Orbiculus und seines Prager Pendants allerdings über den Beinen, sie neigen sich aber zum Kopf des Schlafenden.<sup>989</sup> Neben ihnen bilden weiße Punkte kleine Dreiecksformen, die in drei Reihen übereinander geordnet sind.<sup>990</sup> Das Krefelder Fragment ist an dieser Stelle stark beschädigt, die Trierer Wirkerei lässt hier zwölf Punktgruppen erkennen.



Abb. 33 Zentralmotiv (nach dem Trierer Fragment)

Diese Szene verbildlicht das Schlüsselmotiv der Geschichte, das zum Auslöser für den gesamten Verlauf der Geschichte Josephs wird, und das seine Brüder dazu veranlasst, sich seiner zu entledigen.<sup>991</sup> Joseph wird liegend und im Schlaf präsentiert und die Bildelemente über seinem Körper versinnbildlichen seinen zweiten, entscheidenden Traum. Die beiden Gesichter stehen für Sonne und Mond, ihre hellen und dunklen Gesichtsfarben verkörpern das antizyklische Erscheinen und die Punkte repräsentieren die Sterne. Das Bild bezieht sich jedoch nicht nur eine konkrete Szene in der Geschichte, sondern zugleich auch die besondere Begabung Josephs zu prophetischen Träumen.<sup>992</sup> Abgesehen von der direkten Wiedergabe der Gestirne als Teil von Josephs Traum sind sie auch als Stilmittel zur Kennzeichnung göttlich begnadeter Personen eingesetzt worden.<sup>993</sup> Dieses astrale Element geht zurück auf ein Ereignis, das bei mehreren antiken Autoren, darunter auch Plinius und Sueton überliefert ist.<sup>994</sup> Im Jahre 44 v. Chr. erschien während der

Festspiele zu Ehren des verstorbenen Julius Caesar ein Komet am Himmel, der eine Woche zu sehen gewesen sein soll. Die Naturerscheinung wurde laut Plinius als Zeichen verstanden, dass Caesar unter die Götter aufgenommen worden sei. Seither wird der Stern auf kaiserzeitlichen Münzen und Gemmen wie der Gemma Augustea abgebildet und auch noch in der spätantiken, byzantinischen und frühen islamischen Kunst eingefügt, wie es die Kathedra des Maximilianus in Ravenna, der Silberteller des Constantius II. in St. Petersburg, drei der neun Silberteller mit Darstellungen des Davidzyklus aus dem Hortfund von Nikosia mit dem Davidthema vorführen.<sup>995</sup> (Taf. XXIII, Abb. 7. 8 c. d; Taf. XXIV, Abb. 3; Taf. XXV, Abb. 2) Bei den Silbertellern von Nikosia wurde zudem noch ein spezielles Stilmittel angewendet: Die besondere Gunst ist dadurch hervorgehoben, dass die Sonne stets David beigeordnet und die Mondsichel zwar seinem Gegenüber zugewiesen ist, sich aber immer zu David öffnet, unabhängig davon, ob er in der Komposition rechts oder links angeordnet ist. Bei der großen Platte mit der dreifachen Registereinteilung wird dieses Motiv noch gesteigert, indem die umgebende Fläche mit Sternen gefüllt ist und aus ihr eine Hand – die göttliche Hand – zum siegreichen David weist. Auch dieses Stilmittel findet sich in zeitgenössischen Darstellungen wie den Malereien der Wiener Genesis aus dem 6. Jahrhundert wieder.<sup>996</sup> Wie auf den Silbertellern ist eine halbrunde Fläche im oberen Bildbereich abgeteilt, die den Himmel verdeutlicht, aus dem stets eine Hand auf die Hauptfigur der Darstellung deutet bzw. ihr die einzuschlagende Richtung weist. Das Sternmotiv findet sich ebenfalls in anderen zeitgenössischen Bildern wieder. So steht er bei den geschnitzten Paneelen der Maximilianskathedra in Ravenna (5. Jahrhundert) in drei Szenen über der jeweiligen Hauptfigur, die mal aus dem Alten und mal aus dem Neuen Testament stammt.<sup>997</sup> Bei der Figur des Alten Testaments handelt es sich wiederum um Joseph aus Ägypten, die beiden Szenen des Neuen Testaments zeigen Jesus als Säugling auf dem Schoß Marias und in der Krippe liegend.<sup>998</sup> (Taf. XXIV, Abb. 3; Taf. XXV, Abb. 2)

Im Gegensatz zu den anderen Szenen des textilen Zyklus, für die sich keine Bildvorlagen finden lassen und die daher als Neuschöpfungen anzusehen sind, haben die ägyptischen Weber bei dem Zentralmotiv auf eine bereits im 4. Jahrhundert n. Chr. etablierte Darstellung zurückgegriffen. Das gewirkte Bild entspricht einer Wandmalerei in der Katakomben an der Via Latina in Rom sowohl in der formalen Gestaltung, als auch der Komposition und der Wahl der stilistischen Mittel.<sup>999</sup> Der einzige Zusatz besteht aus den sich ebenfalls verneigenden

<sup>989</sup> Bsp. Moskau und Trier: Kybalová 1967, 140 f. Nr. 92; Kat. Trier 1989, Fach 32 VII.2; Bsp. Krefeld und Prag: Kybalová 1967, 142 Nr. 93; DTM Krefeld Inv. Nr. 10270 (Kat. Krefeld 2003, 84 Nr. 168 Abb. S. 4).

<sup>990</sup> Vikan 1979, 99 ff. bes. 99 f.; Vikan interpretiert die Traumscene als Kombination aus zwei Träumen, die der sich verneigenden Garben und der Gestirne. Meines Erachtens sind die dargestellten Punkte jedoch als Sterne zu verstehen, die zusammen mit Sonne und Mond in Josephs zweitem Traum von Bedeutung sind.

<sup>991</sup> Genesis 37, 9.

<sup>992</sup> Genesis 37, 5–11; 40; 41.

<sup>993</sup> Kat. Berlin 1988, 371 ff. Nr. 204.

<sup>994</sup> Plinius n.h. II, 93 f.; Sueton Iul. 88; Böhmer 1952, 27 ff.

<sup>995</sup> Gemma Augustea: Kat. Berlin 1988, 492 f. Nr. 280; Constantius-Teller: Grabar 1966, 302 Farbt. Nr. 347; Hortfund Nikosia: Wander 1973, 91 Abb. 3; 92 Abb. 5; 94 Abb. 9; Maximilianus-Kathedra: Cecchelli 1966.

<sup>996</sup> Mazal 1980, Blatt 1 v & r. 3 r. 4 v. 13 r.

<sup>997</sup> Cecchelli 1966, Taf. XVII (oben). XXV. XXVI.

<sup>998</sup> Abgesehen von der Gestaltung des Sterns als Blüte mit schmalen Blütenblättern auf allen Paneelen, entspricht auch die Krippenszene mit Ochs und Esel der Marienseide im Vatikan. (Taf. 10, Abb. 3 b)

<sup>999</sup> Laibung des Arcosolium C der Kammer B: Ferrua 1991, 78 f. Abb. 60.

Ähren, die den zweiten Teil desselben Traumes illustrieren. Die Komposition findet sich erneut in der Buchmalerei der Wiener Genesis. Es handelt sich hierbei um die einzig übereinstimmende thematische Fokussierung auf diesen Moment, für das zudem auch ein bereits bestehender Bildtyp aufgegriffen wurde. (Taf. XXV, Abb. 1) Die bildliche Ausführung der gemalten Buchfassung unterscheidet sich jedoch von der textilen Darstellung in ihrem Grad an Detailliertheit. Die Malerei präsentiert Joseph in einem hölzernen Bett mit gedrechselten Beinen, ausgestattet mit voluminösen Kissen und Bettdecken und zudem in einer raffinierten Perspektive und Körperhaltung wiedergegeben, doch entsprechen sich die Darstellungen auch in wesentlichen Aspekten. Gemeinsam sind den Abbildungen die liegende Position der Hauptfigur und die Anordnung der Gestirne darüber. In beiden Fällen handelt es sich um weiße Sterne und zwei weitere stellare Elemente. In der Malerei wurden zwei weibliche Büsten gewählt, um Sonne und Mond zu verkörpern. Während die Sonne gelb angegeben ist und von ihr Strahlen auf Joseph herabzielen, ist der Mond durch eine durchscheinend wirkende Zeichnung einer Frauenbüste mit sichelförmigem Halbmond als Kopfbedeckung in einem eigenen Kreis angeordnet. Beide Büsten sind im gleichen Winkel schräg ausgerichtet und so in Verneigung vor Joseph angegeben.

#### 4.4.3.2.2. Der Fries

Der umlaufende Fries besteht aus einem Reigen von acht Figurengruppen, die in chronologischer Abfolge je eine Szene der Geschichte illustrieren und die, mit einer Ausnahme, immer die gleiche Hauptfigur vorführen. Diese ist durch einen Nimbus und gelbes, das heißt blondes Haar von den anderen abgesetzt. Dieses Stilmittel ist auch in der Wiener Genesis angewendet worden. Weiterhin ist diese Figur kleiner angegeben, was sie als Kind bzw. Jugendlichen charakterisiert. Es handelt sich um Joseph, der zu Beginn der Geschichte 17 Jahre alt ist.

Die Erzählung beginnt bei allen Wirkereien mit dem oberen, mittig angebrachten Motiv und verläuft beim Krefelder Stück – das hier maßgebend ist – linksgerichtet. Die erste Szene ist leicht beschädigt, kann aber dank der besser erhaltenen Orbiculi wie folgt rekonstruiert werden (Abb. 34).

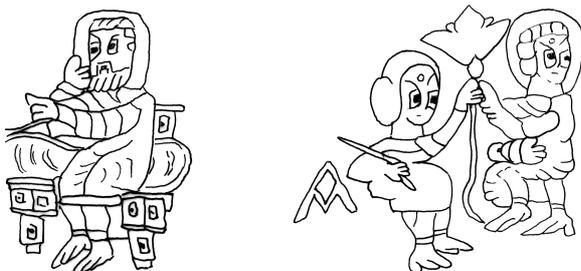


Abb. 34. 35 Jakob; Josephs Abschied vom Vater und Zusammentreffen mit dem Fremden in der Wüste

Eine linksgerichtete Figur mit einer erhobenen und einer zum Gesicht geführten Hand ist durch einen grauen Vollbart als alter Mann charakterisiert. Er ist als einzige Figur neben Joseph nimbiert und als Josephs Vater Jakob zu identifizieren, der ihn zu seinen Brüdern aufs Feld sendet.<sup>1000</sup> In ein langes Gewand gekleidet sitzt er auf einer mit Kissen gepolsterten Kline mit Rückenlehne, deren Gestell mit Kassetten gestaltet ist, die ein hölzernes Möbel verbildlichen.

In direkter Fortsetzung und fast noch als Teil der ersten Szene schließt sich die zweite an, die aus zwei Figuren besteht.<sup>1001</sup> (Abb. 35) In der rechten Gestalt ist Joseph zu erkennen, der zwar seinem Vater den Rücken zuwendet, aber noch zu ihm zurückblickt. In Josephs Haltung drückt sich der Abschied vom Vater aus, zugleich aber auch eine Bewegungstendenz, die sich auf die zweite Figur richtet. Diese hat dunkles Haar, trägt einen Mantel über Hosen und einen auf der Schulter ruhenden Stab. Sie reicht ihm mit vorgestreckter Hand eine Blüte. Bei dem Trierer Zyklus findet sich neben dieser Figur der eingearbeitete Buchstabe Alpha mit gebrochener Haste, der möglicherweise den Anfang der Bildergeschichte kennzeichnet, wobei derselbe Buchstabe auch an anderer Stelle, unter der siebten Szene, wiederkehrt. In der Figur ist der Fremde zu erkennen, der Joseph den Weg zu seinen Brüdern weist, die bei ihrer Herde weilen.<sup>1002</sup> Während der Moment in der Wiener Genesis ein ganzes Register füllt und in zwei Szenen die Begegnung und Josephs Eintreffen bei den Brüdern thematisiert wird, bietet die textile Darstellung keinen Bezug zu den Brüdern.

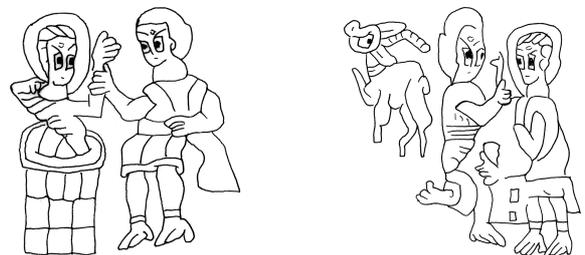


Abb. 36. 37 Joseph im Brunnen; Joseph – Midianiter-Szene

<sup>1000</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.4.3.2.1.; *Genesis 37, 14*: »... Geh hin und sieh, ob's gut steht um deine Brüder und um das Vieh, und sage mir dann, wie sich's verhält. Und er sandte ihn aus dem Tal von Hebron, und er kam nach Sichern.« Die Abschiedsszene findet sich in der Wiener Genesis wiedergegeben. Jakob sitzt auch hie, allerdings auf einem Stuhl, und ergänzend sind die Stiefmutter und Benjamin beigefügt. In einer zweiten Szene zieht Joseph in Begleitung eines Engels aus und Benjamin bleibt zurück. Siehe: Mazal 1980, 30. 120, Blatt 15 v (oberes Register); zu hölzernen Möbeln siehe Anmerkung 988.

<sup>1001</sup> Nauerth versteht die hier als zwei separate Momente interpretierten Szenen als eine Darstellung, die zwei Momente in sich vereint, bestehend aus dem Abschied vom Vater und der Begegnung mit einem Fremden. Vgl.: Nauerth 1976, 105 f.

<sup>1002</sup> *Genesis 37, 15–17*: »Da fand ihn ein Mann, wie er umherirrte auf dem Felde; der fragte ihn und sprach: Wen suchst du? Er antwortete: Ich suche meine Brüder; sage mir doch wo sie hüten.« Vgl. Wiener Genesis: Mazal 1980, 30. 120, Blatt 15 v (unteres Register).

Die dritte Szene, die sich in horizontaler Achse links befindet, ist beim Krefelder Zyklus beschädigt und vornehmlich in der Leinenzeichnung vorhanden. (Abb. 36) Dennoch ist ein aus Quadern gemauerter Brunnen mit ausladendem Rand zu erkennen, aus dessen Öffnung der nur mit einem Manteltuch bekleidete nimbierte Joseph herausragt. Er wird von einer zweiten Figur mit dunklem Haar und kurzem Gewand am Handgelenk gehalten, die mit der anderen Hand einen länglichen, gebogenen Gegenstand umfasst.

Charakterisierend ist der gemauerte Brunnenrand, der die Öffnung einer Zisterne symbolisiert und mit dem die in *Genesis 37, 20–24* geschilderte Wassergrube gemeint ist, in die die Brüder Joseph werfen. Anders als erwartet enthielt sie kein Wasser, sodass Joseph überlebte. Ob die Darstellung allerdings den Moment wiedergibt, in dem er hineingeworfen oder der in dem er gerettet wird, kann meines Erachtens nicht bestimmt werden.<sup>1003</sup>

Der Brunnen ist als besonders markantes Zeichen für die Geschichte zu deuten und kehrt noch ein weiteres Mal wieder, sodass zu seinen Gunsten andere Inhalte ausgelassen worden sind. Zum Beispiel bleibt das Ansinnen der Brüder Joseph zu töten und der Versuch Rubens ihn zu retten, ohne Darstellung.<sup>1004</sup>

Während die Brunnenszene in der Wiener Genesis nicht illustriert wurde, ist sie jedoch an einem Sarkophageckel in Rom und in ähnlicher Komposition auf der Kathedra des Maximilianus in Ravenna thematisiert.<sup>1005</sup> (Taf. XXV, Abb. 2) Sie befindet sich im rechten Bereich eines Paneels, kombiniert mit der folgenden Opferszene, die hier jedoch links angeordnet ist. Zwar entspricht die Gestaltung des Brunnens der textilen Darstellung, aber die Anzahl der Figuren, die Komposition der Szene und zahlreiche Details weichen stark von der Variante ab, sodass nicht von einer gemeinsamen Vorlage ausgegangen werden kann. In der Reliefszene sind drei Brüder wiedergegeben, von denen zwei den Brunnen flankieren und Joseph an den Armen halten, der ebenfalls bereits halb im Brunnen verschwunden ist. Der dritte Bruder befindet sich im Hintergrund. Joseph ist hier jedoch nicht nackt wiedergegeben, sondern mit einem schräg geführten Gewand bekleidet. Wie in der textilen Fassung ist er nimbiert, aber über seinem Kopf steht ein Stern, der ihn als göttlich begünstigt charakterisiert. Seine Brüder sind zudem in antiker Tradition als Hirten gekennzeichnet, indem sie mit hohen Stiefeln, schräg getragenen kurzen Fellen, struppigem Haar und Lagobolon ausgestattet sind.

<sup>1003</sup> Nauerth geht z. B. davon aus, dass der Moment des Hineinwerfens gemeint ist. Vgl.: Nauerth 1976, 105 f.

<sup>1004</sup> *Genesis 37, 18–22: »Als sie ihn nun sahen von ferne, ehe er nahe zu ihnen kam, machten sie einen Anschlag, dass sie ihn töteten, und sprachen untereinander: Seht, der Träumer kommt daher! So kommt nun und lasst uns ihn töten und in eine Grube werfen ...«; Genesis 37, 22: »... Er wollte ihn aber aus ihrer Hand erretten und ihn seinem Vater wiederbringen.«*

<sup>1005</sup> Der Sarkophageckel ist durch eine *tabula ansata* in zwei Bildfelder unterteilt, von denen die linke drei Josephsszenen trägt und die rechte die Verehrung des Jesuskindes durch die heiligen drei Könige. Die Brunnenszene steht nahezu im Mittelpunkt. Auch hier befindet sich die Hauptfigur zur Hälfte in einer gemauerten Brunnenöffnung und wird von einer hinter ihr stehenden Gestalt an den Armen gehalten. Siehe: Kat. New York 1977, 466, Nr. 417.

Die vierte Szene der Textildarstellung bildet im Zusammenhang mit der Josephsgeschichte das zentrale Motiv, obwohl sie im 'großen Zyklus' nicht besonders hervorgehoben ist. (Abb. 37) Sie befindet sich im linken unteren Bereich des Medaillons und ist aus der Achse gerückt. Es ist aber diese Darstellung, die bei kleineren, ausschnitthaften Umsetzungen des Themas wie dem 'kleinen Josephszyklus' herangezogen und in verschiedener Fassung vervielfältigt wird.

Joseph steht rechts, vor ihm kniet links eine dunkelhaarige Gestalt in kurzem Gewand. Beide reichen sich die Hände und halten bei dem Krefelder Stück gemeinsam eine Blüte.<sup>1006</sup> Die Fläche unterhalb ist in den verschiedenen Ausführungen meist farbig gestaltet, aber ohne erkennbare Form, doch deutet Nauerth sie als das mehrfach geschilderte farbenfrohe Gewand Josephs, das er als Geschenk seines Vaters erhielt und das ihm seine Brüder entwendeten, um es blutgetränkt als Beleg für seinen Tod vorzulegen.<sup>1007</sup> Da sie jedoch Josephs nicht habhaft werden, töten sie einen Ziegenbock aus ihrer Herde. Auch dieses Tier findet sich in dem Bilderreigen wiedergegeben. Es ist im Rücken der knienden Figur abgebildet und füllt die Fläche zwischen der dritten und vierten Szene. Es ist im Profil nach links ausgerichtet, bewegt sich von der Gruppe weg, wendet aber beim Krefelder Zyklus seinen Kopf zurück.<sup>1008</sup>

Anders als in der textilen Darstellung zeigt die geschnitzte Variante der Maximilianskathedra in Ravenna das Opfer selbst. Die Szene wurde auf demselben Paneel angeordnet und unmittelbar neben den Brunnenwurf platziert, die Chronologie der Erzählung wurde somit beibehalten. Sie unterscheidet sich aber von der textilen Fassung in der Ausführlichkeit der Szene. Es sind vier Hirten wiedergegeben, von denen einer den Hals des Tieres durchtrennt und ein anderer ein Gewebe – wohl Josephs Rock – an die Wunde hält, um es mit dem Blut zu tränken. (Taf. XXV, Abb. 2)

Nauerth kommt bei der vierten Szene zu dem Schluss, dass sich hier mehrere Momente der Erzählung verbinden. Zum einen wird Joseph das Gewand ausgezogen.<sup>1009</sup> Weiterhin ist das Opfertier, der Ziegenbock, angegeben und nicht zuletzt deuten Nauerth und Fluck die kniende Figur als einen der Brüder, der eigentlich das Opfer an Joseph vollziehen will, es in Ermangelung seiner aber nur am Ziegenbock durchführen kann. In Letzterem sieht Nauerth eine zusätzliche metaphorische Ebene, indem sie das eigentliche Tieropfer zugleich als die symbolische Opferung Josephs versteht. Daher seien sowohl Joseph als auch der Bock im gleichen Bild wiedergegeben.<sup>1010</sup> Meines Erachtens wäre bei dieser Interpretation zu erwarten, dass das Opfer in seiner unterlegenen Position flehend kniet und nicht der Opfernde. Weiterhin ist das Opfermesser, das Nauerth in der Hand des Bruders erkennt, nicht zu

<sup>1006</sup> Vgl. ohne Blüte Orbiculi in Moskau und Trier: Kybalová 1967, 140 Nr. 92; Kat. Trier 1989, Fach 32 VII.52 Farbabb. Detail Frontispiz.

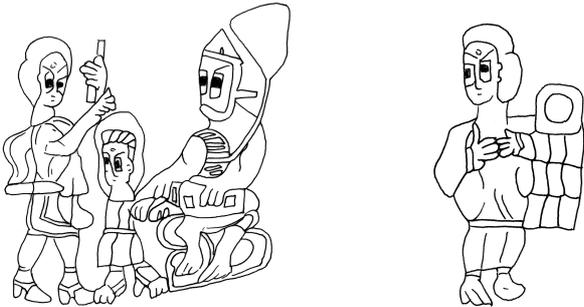
<sup>1007</sup> Nauerth 1976, 105 ff.

<sup>1008</sup> Bei dem Trierer Orbiculus blickt es geradeaus und lässt zudem ein langes Gehörn erkennen. Siehe: Kat. Trier 1989, Fach 32 VII.52 Farbabb. Detail Frontispiz.

<sup>1009</sup> *Genesis 37 31–33.*

<sup>1010</sup> Nauerth 1976, 108 ff.; Nauerth 1987, 135 ff.; Fluck 2001, 13.

identifizieren; die farbige Fläche kann nicht als Gewand gelesen werden und die vermeintlich durchschnittene Kehle des Tieres stellt vielmehr ein Halsband dar und ist als Kennzeichen eines domestizierten Tieres zu verstehen.<sup>1011</sup> Der Deutung ist weiterhin entgegenzuhalten, dass die Szene die Einzige im Verlauf wäre, die mit mehreren Ebenen ausgestattet wäre, wobei verwundert, dass sie weder an herausragender Position im Reigen, noch durch stilistische Mittel hervorgehoben ist. Daher ist dieses Bild, meines Erachtens wie die anderen, eindimensional zu verstehen und stellt die Illustration des Momentes dar, der in *Genesis 37, 28* beschrieben ist, vorüberziehende midianitische Kaufleute befreien.<sup>1012</sup> Somit handelt es sich bei der Szene eher um die Begrüßung Josephs durch seinen Retter. Die Deutung des Vierbeiners als zu opfernder Ziegenbock kann jedoch bestehen bleiben, obwohl er im Zusammenhang mit der Midianiterszene keine Funktion einnimmt. Zudem ist das Tier nicht unmittelbar einer der Szenen zuzuordnen, weshalb ihm eher die Funktion eines Füllelements zukommt, so wie einem weiteren, an gleicher Stelle angebrachten grünen Vogel im Krefelder und einem Blattelement am Trierer Zyklus.



**Abb. 38. 39 Josephs erster Verkauf; Ruben am Brunnen**

Die fünfte Szene besteht aus drei Figuren und illustriert den Verkauf Josephs an einen ismaelitischen Karawanenführer.<sup>1013</sup> (Abb. 38) Rechts sitzt eine dunkelhäutige Figur auf einem Stuhl im Dreiviertelprofil nach links. Es handelt sich um den Ismaeliter, der seine rechte Hand vorstreckt und seine linke auf eine hölzerne Schatulle legt, die, wie die Kline Jakobs, ebenfalls durch Kassetten als hölzernes Möbel charakterisiert ist.<sup>1014</sup> Im

<sup>1011</sup> Nauerth (Joseph) 1984, 135 ff. bes. 136; vgl.: Andreae 2003, 38 f. (sitzender Hund, 1. Hälfte 2. Jh. v. Chr.). 40 (Alexandersittich, Mitte 2. Jh. v. Chr.); Carandini/Ricci/de Vos 1982, 176 f. Abb. 90. 91; 181 Abb. 94; 185 Abb. 98 (Halsbänder von Jagdhunden mit Halteöse, Piazza Armerina, frühes 4. Jh. n. Chr.); vgl. Wirkereien: DTM Krefeld Inv. Nr. 10181 (Kat. Krefeld 2003, 71 Nr. 133; zwei überkreuzt stehende Sittiche); zugehörig zu: MAK Köln D 1141); vgl.: Trilling 1982, 38 Nr. 15 (zwei überkreuzt stehende Sittiche mit Lunulaanhängern).

<sup>1012</sup> Nomadischer Stämmeverband der Syrisch-Arabischen Wüste. Vgl. *Genesis 25, 1 f.*

<sup>1013</sup> *Genesis 37, 28.*

<sup>1014</sup> Vgl. hölzerne Schatulle in Baltimore mit eingesetzten Beintäfelchen, teils im Relief erhaben, teils als vertieftes Relief gearbeitet und mit farbigen Pasten gefüllt. Das Unterteil hat eine kastige Form, während das Oberteil hoch und abgeschrägt aufragt und auf der Oberseite abgeplattet ist. Siehe: Randall 1985, 90 f. Nr. 135; 107 Farbtaf. 44; vgl. auch Kat. Hamm 1996, 147, Nr.

Arm hält er zugleich einen Fächer. Er trägt eine spitze Kappe, die unter dem Kinn gebunden ist und ein helles, kurzes Gewand mit ornamentiertem Saum. Seine Kleidung unterscheidet sich von der der anderen und charakterisiert ihn als fremdländisch. Vor ihm steht mit ausgestreckten Armen der wesentlich kleiner angegebene Joseph, der seinen Kopf zur dritten Figur zurückwendet. Diese trägt ein kurzes Gewand, bewegt sich ebenfalls auf den Thronenden zu, streckt einen Arm aus und hält in der anderen Hand einen Stab. In ihm ist der midianitische Kaufmann zu erkennen. Erneut ist hier durch die Hinwendung Josephs zu der neu eingeführten Figur und das Zurückblicken zum Retter eine Bewegungsrichtung angegeben, die den Besitzerwechsel ausdrückt, die in Erzählrichtung verläuft.

Bei der Maximilianskathedra scheint dieser Szene eine besondere Bedeutung zuzukommen, denn sie füllt ein ganzes Paneel. (Taf. XXV, Abb. 3) Insgesamt ist die Komposition ausgewogen, im Zentrum steht die gleiche Dreifigurengruppe, die auch bei der textilen Fassung das Ereignis schildert. Zusätzlich werden die Hauptfiguren aber von begleitenden Gestalten umgeben. Doch anders als in den Geweben verhandeln hier Josephs Brüder. Hinter dem hauptsächlich Verhandelnden stehen noch zwei weitere, auch der Midianiter wird von einem Mann und zwei Kamele begleitet. Joseph und seine Brüder nehmen die linke Bildhälfte ein und sind im Profil nach rechts gerichtet, die andere Partei bewegt sich von rechts ins Bild. Wie bereits für die anderen Szenen geschildert, sind die Hirten als solche in antiker Tradition mit Lagobolon gekennzeichnet, während die Karawanenführer in Hosen, mit freier Brust, langem geordnetem Haar und einer Peitsche charakterisiert sind. In der Gestaltung weichen sowohl die Hirten als auch die Midianiter von der gewebten Darstellung ab, obwohl auch in dieser Variante auf ethnisch bedingte Kleidung geachtet wurde. Weiterhin unterscheiden sich die Bilder darin, dass der Midianiter in der Stoffdarstellung sitzt, während er in der Schnitzerei steht. Zudem reicht er in der Schnitzerei Josephs Bruder einen Geldbeutel über dessen Kopf hinweg. Dieses Element fehlt in der gewebten Wiedergabe. Nicht zuletzt bewegt sich Joseph auf den Midianiter zu, wendet sich aber bei der gewebten Variante noch einmal um.<sup>1015</sup>

In der textilen Szene vier und fünf kommt eine inhaltliche Verdopplung zum Ausdruck, die bereits in der Textvorlage vorliegt und die aus zwei Erzählsträngen besteht, die auf unterschiedliche Quellen zurückzuführen sind.<sup>1016</sup> Im Text ist die Dopplung derart gelöst, dass zuerst Ismaeliter vorbeiziehen, denen die Brüder Joseph verkaufen wollen. Aber es kommen ihnen Midianiter zuvor, befreien ihn aus der Zisterne und verkaufen ihn ihrerseits an Ismaeliter. Letztere verschleppen Joseph zwar nach Ägypten, doch sind es dann wieder Midianiter, die Joseph verkaufen. Für die bildliche Wiedergabe wurden die Figuren über ihre verschiedenen Hautfarben und durch

109 (bemaltes Kästchen mit Bildmedaillons).

<sup>1015</sup> Dass dieses Motiv in zeitgenössischen Darstellungen – mit Abwandlung – auch als Einzelbild verwendet worden ist, belegt eine Elfenbeinpyxis in der Wallerstein-Sammlung. Siehe: Kat. New York 1977, 463 f., Nr. 414.

<sup>1016</sup> *Genesis 37, 25. 27. 28. 36*; siehe dazu: von Rad 1981, 288 f.; 297 ff.

ihre Kleidung kenntlich gemacht und voneinander differenziert.

In der sechsten textilen Szene steht eine einzelne Figur vor der leeren Brunneneinfassung. (Abb. 39) Während sie sich umwendet, greift sie sich mit beiden Händen an die Brust und zeigt eine nackte Schulter. Es handelt sich um Ruben, der die Zisterne aufsucht, um Joseph zu retten, sie leer findet und sich aus Trauer sein Gewand zerreißt. Darauf folgt in waagerechter Achse rechts die siebte Szene, die aus einem Kamel mit zwei Reitern besteht.<sup>1017</sup> (Abb. 40)

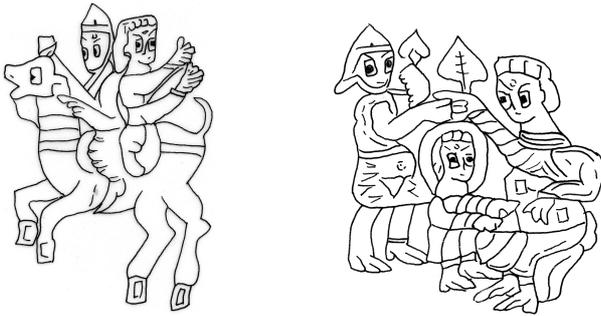


Abb. 40. 41 Reise nach Ägypten; Josephs zweiter Verkauf

Das Tier wird von dem ismaelitischen Karawanenführer gelenkt, hinter dem Joseph sitzt, sich umwendet und die Arme ausstreckt. Wiedergegeben ist erneut eine Bewegungstendenz, die Reise Josephs von Palästina nach Ägypten, wo er – in der letzten Szene des Zyklus – an Potiphar verkauft wird. Zwar enthält der Text keine Schilderung des Kamelrittes, doch steht das Motiv symbolhaft für `Karawane`, wie es auch bei der Sarkophagdarstellung in Rom und der Maximinianskathedra vorgeführt wird.<sup>1018</sup> (Taf. XXV, Abb. 4) Allerdings wird es hier in anderer Weise gezeigt: Zusammen mit der auch in der textilen Fassung folgenden Szene, dem zweiten Verkauf, geht sie fließend darin über. Wiedergegeben sind hier zwei Kamele, die von den beiden Ismaelitern geführt werden. Auf dem Rücken eines der Tiere sitzt Joseph. Das im Gewebe gestaltete Bild ist neben der Figur des schlafenden Joseph und der vierten Episode das einzige Thema, das auch eigenständig Verwendung findet. Es ist sowohl als einzelner Orbiculus in einem kleinen Medaillonfeld präsentiert worden, wie bei einem Beispiel in Wien, als auch als Mittelmotiv eines Ärmelbesatzes, wie in Moskau.<sup>1019</sup> (Abb. 44)

<sup>1017</sup> Genesis 37, 29.

<sup>1018</sup> Genesis 37, 28. 36. Kat. New York 1977, 466, Nr. 417: In dem Text zu dem Sarkophagdeckel werden lediglich drei Josephepisoden angesprochen, es findet sich aber noch eine dritte unter ihnen. Am rechten Rand der Bildfläche erscheint eine Figur, die ein Kamel führt. Hierin ist die Chiffre für die Karawane zu sehen, die Joseph nach Ägypten bringt. Auch im rechten Bildbereich treten die drei Könige im Jesuskontext mit Kamelen auf, was ihre östliche Herkunft unterstreicht.

<sup>1019</sup> Als separater kleiner Orbiculus mit rahmender Schmuckleiste siehe: Egger 1967, 21 Nr. 53. Bei einem Ärmelbesatz als Zentralmotiv verwendet, siehe: Kat. Moskau 1969, Abb. 100; vgl. auch: Rutschowskaya 1990, 78 f.

Die achte und letzte Figurengruppe besteht aus Joseph, der sich mit ausgestreckten Armen nach rechts einer sitzenden Figur zuwendet. (Abb. 41) Hierin ist Potiphar zu erkennen, Kämmerer des Pharaos von Ägypten. Er trägt ein reich gemustertes Gewand und hält wiederum in seinem Schoß eine hölzerne, kassettenartig gegliederte Schatulle mit geöffnetem Deckel.<sup>1020</sup> Hinter Joseph steht der ismaelitische Händler, der, wie auch in der ersten Verkaufsszene, seinem Handelspartner über Josephs Kopf die Hand reicht und längliche Objekte austauscht, möglicherweise Zahlungsmittel. Die Ausrichtung Josephs lässt erkennen, dass der Verkauf bereits abgeschlossen ist, da er sich vom Verkäufer abwendet und mit ausgestreckten Armen auf seinen neuen Besitzer zugeht.

Diese zweite Verkaufsszene bildet die letzte Übereinstimmung in der Präsentation des Josephthemas auf den Stoffen und der Kathedra des Maximinians. Erneut steht im Zentrum eine Dreifigurengruppe, der Karawanenführer mit erhaltener Entlohnung links, Potiphar rechts und Joseph in kleiner Größe, zu ihm gerichtet, im Zentrum. Zusätzlich sind hinter Potiphar eine Frau und eine weitere Figur angegeben, die in einer architektonischen Rahmung mit detaillierter Säule stehen. Dieses Ensemble verkörpert den Haushalt Potiphars, in den Joseph zukünftig integriert wird.

Während der Darstellungszyklus auf den Wirkereien mit dieser Szene endet, wird der ältere, geschnittene Zyklus in Ravenna mit zahlreichen weiteren Szenen des späteren Geschichtsverlaufes fortgesetzt. Insgesamt sind folgende Episoden aufgeführt:

- Das Tieropfer,
- der Brunnenwurf,
- der Verkauf an die Ismaeliter,
- die Übergabe des Josephsgewandes an Jakob,
- die Ägyptenreise,
- der Verkauf an Potiphar,
- die Bezeichnung durch Potiphars Frau und die Verhaftung,
- Pharaos Träume,
- Joseph wird zum Pharaos geführt,
- Anordnung einer Vorratswirtschaft,
- Befragung der Brüder durch Joseph,
- Vereinigung mit dem Vater.

#### 4.4.3.2.3. Die Vorlagen

Der Bilderzyklus führt die Jugend Josephs mit seinem Weg nach Ägypten vor. Genesis 39, die die Fortsetzung der Geschichte in Potiphars Haus und die Zeit am Hofe zum Inhalt hat, war für die ägyptischen Weber offenbar nicht von zentraler Bedeutung. Die Einteilung der Bildergeschichte entspricht der Textvorlage sehr genau. Sie geht auf die Bibelfassung der Masoreten zurück, die sich im 7. Jahrhundert n. Chr. damit befassten, den

<sup>1020</sup> Vgl. Anmerkung 1014.

biblischen Urtext zu rekonstruieren.<sup>1021</sup> Den Personen, die die Vorlagen für die textilen Darstellungen entwarfen, war die Kapitelaufteilung geläufig und es ist anzunehmen, dass ihnen ebendieser Masoretentext vorlag.

Anders als beim Davidzyklus wird für die szenischen Darstellungen nicht auf ältere und etablierte bzw. antike Bildvorlagen zurückgegriffen, auch wenn sich Parallelen in der Auswahl einzelner Schlüsselepisoden und ähnliche kompositorische Lösungen in der Katakomba an der Via Latina in Rom, der Wiener Genesis und der Kathedra des Maximilianus in Ravenna aufzeigen lassen.<sup>1022</sup>

Das zentrale Motiv des Schlafenden leitet sich von einer offenbar bereits im 4. Jahrhundert n. Chr. geläufigen Illustration in der Wandmalerei ab, wird aber in der Perspektive variiert, und findet seine Fortführung neben der textilen Variante lediglich in der Malerei der Wiener Genesis im 6. Jahrhundert. Für die anderen Szenen sind in der Schnitzerei der Kathedra in Ravenna in ähnlicher Weise lediglich vier weitere Motive verwendet worden, doch stehen sie hier in einem wesentlich umfangreicheren Erzählkontext, als die gewebten Orbiculi ihn vorführen. Somit sind diese gewebten Zyklen als vollkommen neu entworfenen Bilder zu bewerten, um den alttestamentarischen Inhalt zu illustrieren, der im 6. und 7. Jahrhundert ein aufkeimendes Interesse erfuhr. Dabei gingen die ägyptischen Wirker eigene Wege und erschufen zu der Textvorlage einen Bildzyklus, dessen Einzelmotive nach ihrem Verständnis charakteristisch erschienen.<sup>1023</sup> Ziel war es, die Geschichte für das klassische Schmucksystem der Tuniken mit Clavi, Sigilla, Orbiculi und Manicae zu gestalten, worin sich die für die Wirkereien entwickelten Motive auch von anderen zeitgenössischen Stoffarten unterscheiden. Zum Beispiel ist das Thema auch auf einem Seidensamt in Sens, der 'Josephseide', abgebildet worden, doch wurden andere Schlüsselmomente genutzt, die zudem mit Beischriften versehen sind, um die Bilder eindeutiger zu machen.<sup>1024</sup>

Wie sich bei den weiteren Betrachtungen abzeichnet, ist der gewirkte Bilderzyklus speziell auf die großen Orbiculi abgestimmt und hierfür konzipiert worden, denn nur in dieser szenischen Anordnung und Reihenfolge ergeben die Figurengruppen einen sinnvollen Zusammenhang. Dabei wird die Achtfachzahl der Schmuckelemente, die hier als erzählende Episoden vorliegen, beibehalten.<sup>1025</sup> Bei Manicae und Clavi zeigt

<sup>1021</sup> Eine Gruppe jüdischer Bibelforscher bemühte sich bereits im 7.–8. Jh. n. Chr. darum, den alttestamentarischen Urtext zu erschließen. Aus diversen Abschriften verfassten sie einen hebräischen Text, der mit zahlreichen Anmerkungen versehen war und verwendeten alle zugänglichen Bibelabschriften. Siehe: LThK 7, 1986, 152 ff. (Kaiser).

<sup>1022</sup> Ferrua 1991, 78 f. Abb. 60.

<sup>1023</sup> Weitzmann hat bei anderen Materialgattungen vier verschiedene Darstellungsstränge festgestellt, die hier aber nicht wiederholt werden sollen. Siehe: Weitzmann 1952/1953, 96 ff.; vgl. Zusammenfassung: Vikan 1979, 100 ff.; vgl. Elfenbeinpyxis: Boehm 1987, 11 ff. (5. Jh. n. Chr.).

<sup>1024</sup> Dargestellt sind Jakob, der Joseph zu seinen Brüdern bringt, Joseph und ein Engel und Joseph unter seinen Brüdern. (6.–7. Jh. n. Chr.) Siehe: Muthesius 1995, 169 f. Nr. 26 B M 16; Muthesius 1997, Taf. 10 A.

<sup>1025</sup> Vgl. neun Silberteller mit Davidthemen: Wander 1973, 95 Abb. 10.

sich dann, dass die kanonischen Bilder teils in einzelne Figuren zergliedert, teils in neue Gruppen aufgeteilt sind, dass ihnen allen aber der 'große' Zyklus zugrunde liegt. Sie verlieren dadurch ihren inhaltlichen und chronologischen Erzählbezug, etablieren sich aber in Folge auch als Einzelbilder in anderen Kontexten.

#### 4.4.3.3. Der 'kleine' Josephzyklus in drei Varianten

Die Bezeichnung 'kleiner' Josephzyklus bezieht sich auf ein Medaillon von kleinerer Größe, das aber vor allem eine reduzierte Darstellung bzw. ein Zitat aus dem großen Zyklus enthält. (Taf. 12, Abb. 3) Auch bei dieser Präsentation des Josephthemas handelt es sich nicht um eine singuläre Erscheinung, sondern um eine geläufige Form, die in zahlreichen Exemplaren wiedergegeben ist. Ausgangspunkt für die Betrachtungen ist der Krefelder Orbiculus DTM Krefeld Inv. Nr. 00038.<sup>1026</sup>

Wesentliche Unterschiede zu den 'großen' Orbiculi bestehen in der Gestaltung, der Bildkomposition und Motivauswahl. So weist das kleine Medaillon keine Einteilung in Fries und Zentralmotiv auf. Stattdessen füllen vier Figuren vor rotem Hintergrund die Fläche. Eine 1,5 cm breite Rahmung, die nicht zu dem üblichen Repertoire zählt, umgibt das Feld und ist in zwei Zonen aus polychromen Würfeln separiert, getrennt von einer gelben Leiste und unterbrochen von vier Generalspunkten in waagerechter und senkrechter Achse.<sup>1027</sup> Im oberen Bildbereich, der zwei Drittel der Fläche einnimmt, stehen drei Figuren nebeneinander. Im Zentrum befindet sich, nach links gerichtet, die nach dem bekannten Schema hervorgehobene Josephsfigur mit blondem Haar und Nimbus. Vor ihm kniet am linken Bildrand und nach rechts gerichtet, eine dunkelhaarige zweite Gestalt. Mit den vorgestreckten Zeigefingern berühren sie gemeinsam einen blütenförmigen Gegenstand. Im Rücken des Knienden befindet sich eine verzerrte Grimasse. Zum rechten Bildrand gewendet steht hinter Joseph eine zweite dunkelhaarige Figur, die sich von der Gruppe abwendet. Sie trägt ein hellblaues, kurzes Gewand und ein Manteltuch, das im Bogen herabfällt. Im unteren Bereich des Bildfeldes liegt quer die schlafende Josephsfigur mit dem Kopf nach links. Der rechte Arm liegt am Bein an, während der linke zum Gesicht geführt ist. Die Zwischenräume füllen Rosetten.

Die Anordnung der Figuren vermittelt den Eindruck einer geschlossenen Komposition. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der zentralen und nimbierten Figur, die von den anderen Gestalten symmetrisch gerahmt wird. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber, dass diese Gruppierung nicht etwa für diese kleineren Medaillons kreiert worden ist, sondern dass es sich um einen Bildausschnitt der Vorlage eines linksläufigen großen Josephzyklus handelt. Dabei geben die drei Figuren im

<sup>1026</sup> 14 × 15 cm; Abdel-Malek 1980, 217 Nr. 40 Abb. 43; zuletzt: Kat. Krefeld 2003, 85 Nr. 169; bislang unveröffentlicht: KM Hannover Inv. Nr. 1894,5,150.

<sup>1027</sup> Vgl. dazu Abb. 25 a–f.

oberen Bildfeld zwei chronologisch aufeinander folgende Szenen und im unteren Bereich eine dritte Episode wieder. Lediglich eine vollständige Szene ist also auszumachen: Es handelt sich um die vierte des großen Zyklus, in der Joseph vor dem knienden Midianiter steht. Sie ist als Begrüßungsszene zu verstehen, in der Joseph auf seinen Retter, den midianitischen Kaufmann, trifft.

Die Tierfratze an der Seite des Bildfeldes gibt in starker Vereinfachung den Kopf des Ziegenbocks wieder, der das Opfertier verkörpert.<sup>1028</sup> (Abb. 37) Die dritte, rechte Figur stammt aus der unmittelbar folgenden Szene und stellt den Midianiter dar, der Joseph an den Ismaeliter verkauft. (Abb. 38) Kompositorisch bildet er zwar ein symmetrisches Gegengewicht zu dem Knienden, sorgt aber nicht für Ausgewogenheit, da er sich von dem Geschehen abwendet. Zwar ist die Vorlage exakt wiedergegeben, aber so knapp ausgeführt, dass die linke, erhobene Hand der Figur entfallen ist.

Der 'kleine' Zyklus geht somit auf die gleiche Bildvorlage zurück, wie 'große' linksläufige Zyklen. Allerdings ist bei der Verkürzung der Darstellung keine Rücksicht auf den ursprünglichen Erzählzusammenhang und die Geschlossenheit der Szene genommen worden, stattdessen stand die Wahl eines symmetrischen Bildausschnittes im Vordergrund. Der Inhalt erschließt sich dem Betrachter daher erst durch die vierte Figur im unteren Bildbereich, den Schlafenden, der bereits bei den großen Zyklen als 'Determinativ' angesprochen wurde. Auch bei der Kurzfassung nimmt er die Funktion der Chiffre ein, jedoch fehlen ihm – wohl ebenfalls aus Platzmangel – seine Attribute, Nimbus und Gestirne.

Aufgrund der stilistischen Parallelen, der nahezu identischen zeichnerischen Ausführung, der farblichen Gestaltung sowie den gleichen Füllelementen an gleicher Position ist das Krefelder Medaillon als ursprünglich zu einem großen Tunikafragment in Wien gehörender Teil anzusehen.<sup>1029</sup> (Abb. 43) Dieses Wiener Gewebe besteht aus der Brust- und Nackenpartie einer leinenen Tunika mit vollständigem, gefasstem Halsausschnitt und beiden Clavi, von denen in einem Fall noch der gerundete Abschluss vorliegt. Die vorhandene Schulterpartie weist noch das rechtwinklig zu den Clavi ausgerichtete Schmuckmedaillon auf, das dem Krefelder Stück entspricht. Es ist jedoch nur noch zu Zweidrittel vorhanden und besteht aus dem oberen Bereich des Feldes. Das Wiener Fragment belegt, dass auch die 'kleinen' Zyklen nach dem Dekorsystem der 'großen' angeordnet wurden, aber eine eigene Variante dieser verkörpern.

Leila Abdel-Malek geht von einer fest umrissenen Gruppe dieses Dekortyps aus, doch lassen sich meines Erachtens Untergruppen feststellen<sup>1030</sup>: Der ersten Gruppe gehören die bereits beschriebenen Stücke in Krefeld und Wien an. (Taf. 12, Abb. 3) Die zweite umfasst ein vollständiges Medaillon in Paris und ein Fragment in Mannheim.<sup>1031</sup> (Taf. 12, Abb. 4; Taf. XXV, Abb. 2)

<sup>1028</sup> Siehe dazu Kapitel 4.4.3.2.2.; Abb. 37; vgl.: Nauerth 1978, 27; Nauerth (Joseph) 1984, 135 ff. bes. 136 f.

<sup>1029</sup> Abdel-Malek 1980 217 f.; DTM Krefeld Inv. Nr. 00038 (Kat. Krefeld 2003, 85 Nr. 169); vgl. Fragment Wien: Lässig 2002, 9 ff. bes. 10 Abb. 1.

<sup>1030</sup> Abdel-Malek 1980, 217 f.

<sup>1031</sup> du Bourguet 1964, 478 G 335; zuletzt: Kat. Nantes 2001, 136

Letztere weisen exakte Übereinstimmungen sowohl in der zeichnerischen Umsetzung, der Farbigkeit, der Bildrahmung, der Auswahl der Füllelemente und ihrer Platzierung auf, sodass davon ausgegangen werden kann, dass auch sie vom selben Wirtler hergestellt worden sind und ursprünglich zusammengehören. So befindet sich neben dem Kopf Josephs ein seitenverkehrt ausgerichtetes 'λ', über seinem Gesicht ein 'M', unter seinen Füßen ein nach links gekipptes 'T' sowie ein grüner Vogel. Oberhalb seines Rumpfes flankieren zwei kleine Quadrate ein Kreuz mit geschweiften Enden und statt der Tierfratze wurde ein lineares Füllmotiv verwendet.

Zwar geht die Gruppe Mannheim-Paris auf die gleiche Bildvorlage zurück, die auch für die Gruppe Krefeld-Wien verwendet wurde, aber die Ausführung der Zeichnung weicht erheblich ab. Besonders machen sich die Unterschiede in der Beinhaltung des liegenden Joseph bemerkbar: Bei der Mannheim-Pariser Variante sind sie einzeln angegeben, eines ist angewinkelt und das andere gestreckt, während sie in Krefeld und Wien als eine undifferenzierte Fläche aufgefasst wurden.

Über die beiden Ausführungen der nahezu gleichen Vorlage hinaus hat sich eine dritte, stärker veränderte Variante ausgebildet, die bislang drei Fragmente in Berlin, Hannover und Stockholm umfasst.<sup>1032</sup> Als Vorlage diente auch hier die bereits verkürzte Fassung. (Taf. XXV, Abb. 6) Während die Aufteilung der Fläche und die Komposition im Wesentlichen beibehalten werden, sind in der Gestaltung gravierende Veränderungen vorgenommen worden. Die zentrale, stehende Josephfigur und die rechte, nach außen gewandte Gestalt treten unverändert auf, die linke, kniende Figur wurde aber durch eine nach links schreitende Figur ersetzt, die für eine symmetrische und ausgewogene Komposition sorgt. Weiterhin ist der schlafende Joseph entfallen und statt seiner ein stilisierter Baum mit zwei horizontalen Ästen eingesetzt worden, neben dessen Stamm beiderseits je ein Vogel platziert wurde. Durch den Wegfall der determinierenden Figur und die Umgestaltung der Dreiergruppe sind der Darstellung die erläuternden Faktoren genommen. Es entstammen nur noch die zentrale und die rechte Figur dem ursprünglichen Kontext, während die dritte Gestalt eine Neuerung ohne Zusammenhang zum ursprünglichen Zyklus ist. Das Austauschen der Elemente führt zu einer starken Reduzierung und Abweichung von der ursprünglichen Vorlage und lässt annehmen, dass dem Betrachter der Bezug zum Josephzyklus nicht mehr bekannt war.

Nr. 100 (Farbabb.); Schieck 2005, 313 ff., bes. 315 f. A.26, Detail 90 Abb. 51.

<sup>1032</sup> Berlin: Wulff/Volbach 1926, 98 Taf. 96 Nr. 4608; zuletzt: Fluck 2001, 9 ff. bes. 24 ff. Taf. 11 Abb. 5; Stockholm: Erikson 1997, 129 ff. Nr. 13.3; unveröffentlicht: KM Hannover Inv. Nr. 1894,5,154.

#### 4.4.3.4. Clavi und Sigilla – die vierte Szene in fortschreitender Abstraktion

Ergänzend zu den Orbiculi sind die 'Josephstuniken' auch mit meist kurzen Clavi mit Sigillum am Band versehen gewesen. Die vertikale und recht schmale Binnenfläche kann dabei mit verschiedenen Figurenkombinationen ausgefüllt sein. So präsentiert das Brustfragment einer 'Josephstunika' in Liberec, das aus dem geschneiderten Leinengewand mit applizierten, recht breiten und kurzen Clavi, die in einer Rundung enden und ein Sigillum am Band aufweisen.<sup>1033</sup> Die Clavi bestehen aus einem Vorder- und einem Rückenstück, die auf der Schulter zusammengenäht sind. Die Figuren sind derart ausgerichtet, dass sie sich dem Betrachter 'richtig herum' erschließen.

Kybalová deutet sämtliche Szenen fälschlicherweise als Darstellungen um Christus und seine Geburt. Dem ist jedoch vehement zu widersprechen, da die Bilder nahezu exakt die Motive der 'großen Josephzyklen' wiederholen.

Drei rahmende Leisten vom gängigen Typ fassen die Applikationen ein und rahmen einen zentralen rotgrundigen Bildstreifen. (Abb. 25 a. f. (Blütenfries). a) Dieser ist mit übereinander angeordneten Zweifigureszenen gefüllt, alle vier Clavusabschnitte sind nach derselben Vorlage gefertigt und weisen die gleichen Figuren in ebensolcher Reihenfolge auf. (Abb. 42) Wiedergegeben sind sieben Figurengruppen, die nach der Bildvorlage der 'großen Josephzyklen' gestaltet sind. Eine achte Episode findet sich im Sigillum wieder und verkörpert das 'Determinativ', den Schlafenden, allerdings in vertikaler Orientierung.

Im unteren gerundeten Abschluss befindet sich eine bärtige und nimbierte männliche Figur, die nach links orientiert auf einem Möbel sitzt und eine Hand erhoben hält. (Abb. 34) Während Kybalová hierin den thronenden Christus in himmlischer Herrlichkeit und Cherubim ohne Flügel erkennt, handelt es sich vielmehr um Josephs Vater Jakob in der ersten Szene, der nach einer linksläufigen Zyklusvorlage gestaltet ist. Bei der kleinen nackten Figur in erhöhter Position könnte es sich um den kindlichen Joseph handeln.

Die zweite Gruppe besteht aus zwei sich gegenüber stehenden Figuren, von denen die linke blond und nimbiert wiedergegeben ist. Hieraus liest Kybalová die Verkündigung Mariä, die sie in der nimbierten Figur erkennt und den Engel ohne Flügel in der rechten. Tatsächlich handelt es sich jedoch um die zweite Szene des textilen Bilderreigens, in der Joseph auf einen Fremden in der Wüste trifft. (Abb. 35) Auch für diese Gruppe diente ein rechtsläufiger Zyklus als Vorbild.

In der dritten Gruppe sind erneut zwei sich gegenüber tretende Figuren angegeben, von rechts tritt die nimbierte und blonde Hauptfigur heran, von links eine dunkelhaarige Gestalt mit dunklem Gewand und ohne Nimbus. Zwischen ihnen ist eine größere Fläche angegeben. Kybalová deutet die Episode als Taufe Christi, rechts Christus, links Johannes mit Fell. Vielmehr handelt es sich jedoch um die schon häufig diskutierte vierte Szene des Reigens, die hier jedoch nach einer linksläufigen

Vorlage gearbeitet worden ist. (Abb. 37) Nach einer Ebensolchen ist auch die darüber angeordnete Brunnenszene gearbeitet. Joseph befindet sich zur Hälfte in der Brunnenöffnung und wird von einer davor stehenden Gestalt am Handgelenk gehalten. (Abb. 36) Kybalová schlägt als Deutung die Versuchung Christi durch den Teufel vor, Christus ist nimbiert und von Mauern umgeben, davor steht der Teufel, der noch an Pan erinnern soll.

Darüber befindet sich eine Gruppe, von der nur die linke Figur als solche zu erkennen ist. Die rechte, bei der es sich um den thronenden Karawanenführer der fünften Szene handelt, wurde vom Wirker nicht als menschlicher Körper verstanden und als farbige Flächen wiedergegeben, in denen aber noch charakteristische Formen an die Standfläche unter dem Sitzmöbel, Punkte an die Holzkassette auf seinem Schoss und weitere Elemente an die Wedel erinnern. (Abb. 38) Gedeutet wurde diese Darstellung von Kybalová als »... *Christi Begegnung mit dem Zöllner Zachäus, eine etwas unübersichtliche Szene, die Figur des Zachäus ist unverständlicherweise mit der Baumkrone verbunden.*«

Oberhalb dessen findet sich am linken Bildrand die leere Brunneneinfassung, die nahezu in die letzte Szene aus einem nach links reitenden Kamel mit Satteldecke sowie einem hell- und einem dunkelhäutigen Reiter, integriert ist. Die Brunneneinfassung verkörpert die siebte Szene des 'großen Zyklus' und der Kamelritt, der von allen Episoden die geringsten Veränderungen aufweist, die achte, die Reise nach Ägypten. (Abb. 39. 40) Kybalová versteht die beiden Episoden als zusammengehörig und deutet sie als »*Einzug Christi in Jerusalem: Christus mit segnender Geste auf dem Esel reitend; Jerusalem ist, ähnlich wie bei der Versuchungsszene, durch Mauerwerk angedeutet.* ...«

Den Abschluss der Clavi bilden große Sigilla am Band mit einer einzelnen Szene in ovalem Grund das Fragment in Liberec enthält in den Sigilla eine vermeintlich stehende Figur, die von einer farbigen, kleinteilig untergliederten Farbfläche umgeben ist. Sie hat Kybalová zu der folgenden und abwegigen Deutung veranlasst: »*In dem Kreismedaillon Christus mit Nimbus, zu seiner rechten Seite die Andeutung des aufgesperrten Höllentors, das auf Darstellungen des Jüngsten Gerichts häufig zu finden ist. Links zwei kleine Figuren, offenbar die in der Vorhölle auf ihre Erlösung wartenden Gerechten. Die Flammen der Hölle sind durch waagerechte, in vier Säulchen übereinandergeschichtete Striche angedeutet ...*« Wendet der Betrachter jedoch seinen Kopf im rechten Winkel und besieht sich das Sigillum in veränderter Perspektive, erklärt sich das Bild als der schlafende Joseph, vor dem sich Sonne und Mond verneigen, nach einer rechtsgerichteten Zyklusdarstellung.<sup>1034</sup> (Abb. 33)

In Anbetracht dessen, dass Kybalová in derselben Veröffentlichung, gleich zwei große Orbiculi mit vollständigen Josephzyklen beschreibt, ist nahezu unverständlich, wie sie zu den frappanten Fehldeutungen der Clavusepisoden kommen konnte.<sup>1035</sup>

<sup>1033</sup> Kybalová 1967, 132 f. Nr. 83.

<sup>1034</sup> Siehe dazu Kapitel 4.4.3.2.1.; Wiethäger 1986, 75 ff.; Fluck 2004, 208 ff. bes. 245 ff. Nr. 121.

<sup>1035</sup> Kybalová 1967, 140 ff. Nr. 92. 93.

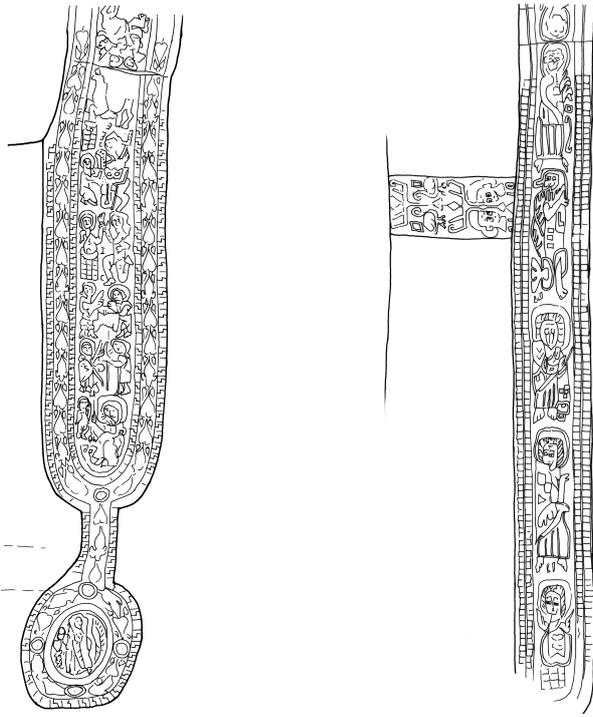


Abb. 42. 43 Josephclavus, Liberec; Josephclavus Wien

In ähnlicher Weise missdeutet auch Elisabeth Lässig die Bilder des Wiener Tunikafragments, das ebenfalls aus der Brustpartie einer Leinentunika mit applizierten Clavi und einem fragmentierten Schultermedaillon besteht.<sup>1036</sup> (Abb. 43)

Die beiden Clavi, die auch hier separat gefertigt und auf eine geschneiderte Tunika appliziert wurden, sind ebenfalls als kurze Streifen konzipiert, die in einer Rundung enden.<sup>1037</sup> Daran ansetzend muss ein Sigillum am Band rekonstruiert werden. Im Gegensatz zu den Clavi der Tunika in Liberec weisen die Wiener Clavi eine abweichende Konzeption auf: Sie sind wesentlich schmaler gestaltet, und bieten in der Breite lediglich Raum für eine stehende Figur, fünf stehen in jedem Gewandabschnitt übereinander geordnet. Die Einfassung bilden bei dieser Wirkerei nicht die üblichen Leisten, sondern eine umlaufende, in zwei Register unterteilte Zone aus polychromen Würfeln, wie er auch beim 'kleinen' Krefelder Zyklus DTM Inv. Nr. 00038 angewendet ist. (Taf. 12, Abb. 3)

Wie bereits Kybalová bei dem Gewebe in Liberec, so deutet auch Lässig die Figuren – mit einer Ausnahme, dem Brunnenwurf – fälschlich als Illustrationen zu anderen Inhalten des Alten oder gar des Neuen Testaments. Im unteren Bereich, in der Rundung findet sich der nimbierte Joseph in der Zisterne, oberhalb folgt eine weitere, nimbierte Figur mit blondem Haar. Ihr Körper ist nach rechts gewendet, ihr Kopf wendet sich zurück. Während Lässig diese Figur als »Person aus dem Alten Testament« bezeichnet, die »eventuell in Verbindung zu Josef steht«

kann die Identität im Vergleich mit dem 'großen Zyklus' eindeutig bestimmt werden<sup>1038</sup>. Es handelt sich hier erneut um Joseph und zwar in der ersten bzw. zweiten Bildepisode, als er sich von seinem Vater verabschiedet und auf den Fremden in der Wüste trifft. (Abb. 35) Der Körper ist zwar schmaler gestaltet, aber dennoch lässt sich sein erhobener rechter Arm erkennen, mit dem er auf den Fremden deutet, sowie die vor den Bauch gelegte linke. Als Vorlage diente ein rechtsläufiger Zyklus wie der im Pushkin-Museum in Moskau.<sup>1039</sup>

Als dritte Figur ist eine frontal stehende nimbierte Gestalt ausgewählt worden, deren in üppige Gewänder denen der zweiten Figur, dem Joseph, entsprechen. Die Figur hält eine Hand erhoben, in der anderen Hand einen Stab und neben ihr befindet sich eine farbige Fläche. Möglicherweise handelt es sich hierbei um Joseph in der vierten Szene bei der Begegnung mit dem Midianiter. Lässig deutet die Gestalt aufgrund des Stabes als Wiedergabe eines »Wunders oder eines wunderbaren Ereignisses«, als Mose oder Christus selbst.<sup>1040</sup>

In der vierten Figur erkennt Lässig Johannes den Täufer, auch weil sie die dunkle Kleidung als Fell deutet.<sup>1041</sup> Dem ist jedoch zu widersprechen und stattdessen auf die kniende Figur der vierten Szene – Joseph und der Midianiter – in einem linksläufigen Zyklus hinzuweisen. (Abb. 37) Zwar ist die Figur des Wiener Clavus stark vereinfacht und zergliedert, dabei aber wesentlich kompakter und schmaler aufgefasst als die der 'großen' Orbiculi, doch lassen sich zahlreiche Parallelen aufzählen, die nur diese Deutung zulassen: Wie in den Orbiculi weist die Figur eine kniende Körperhaltung auf. Eines der Beine ist aufgestellt, das andere rückwärts abgewinkelt. Zudem hält sie einen Arm angehoben und hoch- bzw. vorgestreckt. Sie trägt ein dunkles Gewand mit charakteristischem Punktmuster und eine hellere Partie vor dem Rumpf. Das Haar ist dunkel gestaltet und der Kopf nicht von einem Nimbus umgeben.

Die letzte Figur weist eine Körperhaltung auf, die der Josephs in der vierten Szene eines rechtsläufigen Frieses entspricht. Der Stand ist breit und zeigt den Unterkörper frontal, der Oberkörper wendet sich jedoch zur Seite und mit ihm die beiden erhobenen Hände, während der Kopf sich zurückwendet. Wie bereits zuvor aufgeführt, ist auch hier die Körpergestalt kompakter und weniger ausgreifend als beim 'großen' Zyklus. Auch die farbliche Gestaltung des Gewandes entspricht mit seinen hellen gelben und sandfarbenen Tönen denen des Frieses. Unklar scheint hier jedoch die Deutung der farblich abgesetzten drei Kompartimente im Nimbus der Figur. Lässig interpretiert sie als Kreuznimbus und die Figur somit als Christus, doch zeigen die kompositorischen Parallelen zu den Figuren des Josephreigens und darüber hinaus die Zusammenstellung dieser Clavi mit dem Josephorbiculus auf der Schulter das übergeordnete alttestamentarische Thema an.<sup>1042</sup>

Als dritter Clavustyp sind separat gewirkte und

<sup>1036</sup> Lässig 2003, 9 ff.; siehe dazu auch Kapitel 4.4.3.3.

<sup>1037</sup> Während die Sigilla des Wiener Stückes verloren sind, weist ein vergleichbares Stück in St. Petersburg eines mit unbestimmbarem Motiv auf. Siehe: Lässig 2002, 9 ff. Abb. 1–7.

<sup>1038</sup> Lässig 2002, 12, Abb. 4; 13.

<sup>1039</sup> Kybalová 1967, 140 f. Nr. 92.

<sup>1040</sup> Lässig 2002, 12, Abb. 5; 13.

<sup>1041</sup> Lässig 2002, 12, Abb. 6; 14.

<sup>1042</sup> Lässig 2002, 12 ff., Abb. 7.

applizierte Zierstreifen von gleich bleibender Breite verwendet worden, die lediglich ein Motiv in stets sich spiegelnder Wiederholung ziert. Sie zeigen ausschließlich die vierte Szene – Joseph und der kniende Midianiter – als geschlossene Komposition in einer ovalen Rahmung. Bislang sind diese Wirkereien jedoch nicht als zum Josephthema gehörend identifiziert worden, doch legt die eingehende Betrachtung der Motive diesen Zusammenhang nahe. Einen solchen Gewanddekor stellt der Zierstreifen DTM Krefeld Inv. Nr. 10189 dar, zu dem sich ein wohl zugehöriges Fragment in Wien befindet.<sup>1043</sup> (Taf. 12, Abb. 2) Beide Zierstreifen haben einen dunkelrot bis rosafarbenen Grund und sind mit übereinander angeordneten Medaillons geschmückt. In die Zwickel ragen parallel halbierte, sich zu den Gewebekanten öffnende Rosetten.

Die ovalen Zierfelder enthalten zwei zueinander gerichtete Figuren, die mit einer Hand zu einem kandelaberartigen Gegenstand weisen, der die Mittelachse zwischen den Figuren bildet. Körperhaltung und Anordnung entsprechen denen des `großen` sowie des `kleinen` Zyklus, reduzieren sie aber erneut. Trotz der stark zergliederten Wiedergabe ist zu erkennen, dass die stehende Figur eine gestreifte Kopfbedeckung trägt. Hinter der knienden dunkelhaarigen Figur finden sich bei beiden Fragmenten die drei übereinander angeordneten Buchstaben `COX` deren Bedeutung nicht zu klären ist.

In ganz anderer Weise ist diese vierte Zyklusszene auch als Sigillum und als Zentralmotiv eines großformatigen, ebenfalls rotgrundigen Orbiculus vom Typ DTM Krefeld Inv. Nr. 00110 eingesetzt.<sup>1044</sup> (Taf. 10, Abb. 2) Während das Krefelder Medaillon nicht diese Darstellung aufweist, gehört es aber zu einer umfassenden Gruppe von Applikationen, die einen weit verbreiteten Schmuck verkörpern. Eine vollständige Tunika dieses Typs im VA London zeigt das erwähnte Motiv im Zentrum.<sup>1045</sup> Zudem präsentieren zweieinzelne Medaillons, eines in Mannheim und ein Pendant in Rouen, diese Szene als Sigillum.<sup>1046</sup> (Taf. 12, Abb. 5)

Schließlich, in letzter Vereinfachung, kann noch eine Gruppe von Zierbändern den Josephstoffen zugeordnet werden, die ohne die Reihe der zunehmenden Vereinfachungen bislang nicht als solche erkannt worden sind.<sup>1047</sup> (Abb. 43; Taf. 12, Abb. 6) Für die Identifikation ist die Halspartie der Wiener Josephstunika von besonderer Bedeutung. Ein schmales Band von dunkelblauem Grund und mit scharlachrot gewirkter Zeichnung ist entlang des

Halsausschnittes aufgesetzt. Es zeigt je zwei einander zugewandte Gesichter im Dreiviertelprofil zwischen denen sich am Wiener Beispiel eine verzweigte vegetabile Form abzeichnet. Zudem treten auch verdoppelte und gespiegelte Vögel auf. Ein Fragment in Krefeld – DTM Krefeld Inv. Nr. 10173 – weist nur einen schmalen Gegenstand auf und zusätzlich zu den Vögeln einen Vierbeiner, bei dem es sich um den Ziegenbock handelt, der aber bei dem Wiener Fragment nicht vorkommt.<sup>1048</sup> Die Köpfe wechseln sich regelmäßig mit den Vögeln und anderen Elementen ab. Nicht allein durch den hier bestätigten Kontext zum Josephthema, sondern auch durch die Kombination der konfrontierten Köpfe und dem Vierbeiner kann die stark vereinfachte Wiedergabe dem Josephthema zugewiesen werden.

#### 4.4.3.5. Manicae

Die szenischen Darstellungen des `großen` Zyklus werden nicht nur in den Orbiculi variiert, sondern auch bei Ärmelbesätzen. Sie bilden rechteckige Felder, deren langen Seiten von den dreifachen Rahmenleisten flankiert werden. (Abb. 44, 45) Das rotgrundige Hauptbild ist im Querformat in zwei Register unterteilt, die im Zentrum von einem Bildmedaillon mit einer vollständigen Szene des Zyklus unterbrochen werden. Mal wird hier der Schlafende abgebildet und mal der Kamelritt. Dadurch entstehen vier gleich große Felder, die in dreierlei Weise geschmückt sein können. Den einen Typus der Ausgestaltung verkörpert eine Wirkerei in Moskau.<sup>1049</sup> (Abb. 44) In die Felder sind Gruppen aus drei Figuren eingestellt, die in derselben Perspektive, im Querformat, ausgerichtet sind. Sie sind nach der Vorlage des großen Frieses gearbeitet, sodass die Figuren in der dort vorgegebenen Reihenfolge ausgewählt und angeordnet sind. Da die Szenen ursprünglich aber nicht regelmäßig aus drei Figuren bestehen, sondern meist nur aus zwei, wurde stets eine Figur der vorhergehenden oder der folgenden Gruppe hinzugenommen, sodass die Zusammenstellung im Einzelfeld keinen im Sinne der Bildergeschichte verständlichen Inhalt vermittelt, die Erzählung also über die Feldeinteilung hinweg läuft. Oben links ist hierfür die erste Szene eines linksläufigen Zyklus vollständig wiedergegeben und die folgende Figur von Szene zwei einbezogen worden. Dargestellt sind der Abschied vom Vater und das Zusammentreffen mit dem Fremden. Oben rechts ist die Josephfigur der zweiten Szene gespiegelt wiederholt und neben die vollständige dritte in rechtsläufiger Anordnung gestellt, in der er sich in der Zisterne befindet. Unten links folgt zunächst die sechste Szene mit Ruben vor dem leeren Brunnen und dem sitzenden Ismaeliten der fünften Gruppe sowie Joseph kombiniert – beide Gruppen sind rechtsläufig orientiert. Diese Szene setzt sich im rechten unteren Feld fort, indem sie mit der dritten Figur der fünften Szene, dem verhandelnden Midianiter beginnt und sie mit der vierten, dem Kniefall mit Ziegenbock fortführt. Diese letzte

<sup>1043</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 10189 (Kat. Krefeld 2003, 85 Nr. 170 (16,7 × 10,7 cm)); Egger 1967, 21 (64 × 11,5 cm); vgl. auch: Wulff/Volbach 1926, 99 Farbtaf. 30, Taf. 104 Nr. 6848.

<sup>1044</sup> Kat. Krefeld 2003, 93 Nr. 187.

<sup>1045</sup> Das häufige Vorkommen der Dekorelemente legt nahe, dass es sich auch hierbei um einen typisierten Tunika-Schmuck handelt, der in größeren Stückzahlen hergestellt worden ist. – Kendrick 1922, 6 f. Nr. 619 Taf. III (Tunika); 30 Nr. 689 Taf. XIII (Manicae); vgl.: du Bourguet 1964, 490 G 366; Brune 2004, 161 ff. Nr. 101. 102 a–b; Schrenk 2004, 338 f. Nr. 155 = Tab. 1, Nr. 28 (<sup>14</sup>C-Datierung: 605–717 n. Chr. (2 σ, 95,6 %)); Török 1993, 49 f. T 86–T 99 Taf. XLIX–L; zwei unveröffentlichte Objekte, KM Hannover Inv. Nr. 1894.5/124; Inv. Nr. 1934.72.

<sup>1046</sup> Schieck 2005, 313 ff. bes. 316 f. A.27–28 b Detail 11 Abb. 7; zugehörig zu: Kat. Rouen 2002, 15 f. Abb. 1.

<sup>1047</sup> Lässig 2002, 10 Abb. 1.

<sup>1048</sup> DTM Krefeld Inv. Nr. 10173.

<sup>1049</sup> Kat. Moskau 1969, Nr. 100.

Gruppe wiederholt somit den für den 'kleinen' Zyklus verwendeten Bildausschnitt in rechtsläufiger Ausrichtung.

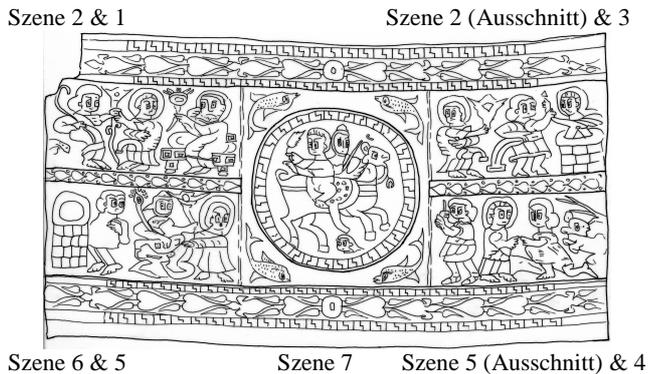


Abb. 44 Ärmelbesatz Moskau

In vereinfachter Ausführung präsentiert auch ein Ärmelbesatz in Wien das Thema.<sup>1050</sup> (Abb. 45) Hier sind Dreifigurengruppen wiedergegeben, es handelt sich jedoch lediglich um zwei Varianten in gespiegelter Ausrichtung. Oben links und unten rechts ist das Motiv des 'kleinen' Zyklus angebracht, oben rechts und unten links eine Kombination aus Szene eins und zwei.

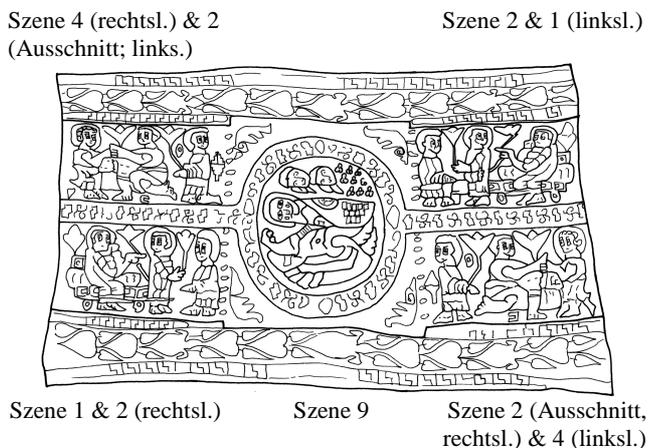


Abb. 45 Ärmelbesatz, Wien

Neben diesen beiden Typen von Manicae findet sich ein weiterer in Mailand.<sup>1051</sup> (Abb. 46) Das Feld ist Längsrichtung mit einer Blöckchenrahmung gefasst, die den 'kleinen' Zyklusmedaillons und darunter besonders dem Typ Mannheim-Paris entsprechen. Die Unterteilung in vier Bildfelder und ein zentrales Medaillon mit dem Träumenden ist beibehalten worden, die Felder selbst fallen aber schmaler aus und enthalten nur je eine Figur, die zudem um 90° versetzt ausgerichtet ist und mit den Füßen zu den kurzen Seiten weist. Eindeutig zu bestimmen

<sup>1050</sup> Egger 1967, 20 Taf. 44.

<sup>1051</sup> Pirovani 1987, 106 ff. Nr. 37. Nr. 46 ff.; Zanni 1997, 23. 31. 36 (Detail) Nr. 14. 15.

sind die beiden oberen Figuren, links der kniende Midianiter aus Szene vier und rechts der Midianiter in Verkaufsverhandlungen aus Szene fünf. Die anderen beiden Figuren sind dagegen weniger eindeutig benennbar. Auffallend ist, dass beide nimbiert sind, aber dunkles Haar aufweisen, anders als Joseph in den anderen Episoden. Dennoch ist wohl er gemeint, doch ist die linke Figur nicht näher zuzuordnen, die rechte aber der vierten, ebenfalls der Verkaufsszene.

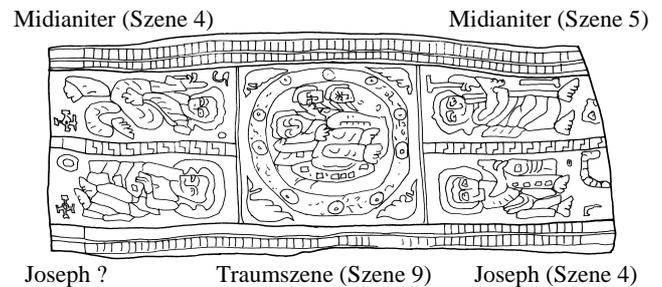


Abb. 46 Ärmelbesatz, Mailand

#### 4.4.3.6. Josephzyklen im Überblick

Kein anderes Thema ist auf 'koptischen' Textilien so häufig wiedergegeben wie die Geschichte des Joseph aus Ägypten. Das spricht für eine weite Verbreitung, eine große Beliebtheit sowie eine standardisierte Produktion in großen Stückzahlen. Es scheint zudem eine Spezialisierung innerhalb bestimmter Werkstätten vorgelegen zu haben, die stets die gleichen Vorlagen umsetzten. Dennoch lassen sich Unterschiede in der Ausführung feststellen, die auf verschiedene Künstlerhände zurückzuführen sind.<sup>1052</sup>

Die verwendeten Bilder sind kanonisiert und chiffrenhaft, halten sich streng an den zu illustrierenden Text der *Genesis* 37 und die dort vorgegebene Chronologie. Sie liegen lediglich bei den großen Orbiculi als vollständige Bildergeschichte vor, während andere Schmuckfelder lediglich Teilszenen des Zyklus präsentieren. Aus der Feststellung, dass sich nur bei seinem Arrangement sinnvolle Figurengruppen ergeben, kann geschlossen werden, dass die Bildergeschichte ursprünglich für den großen Zyklus komponiert worden ist. Er diente als Vorlage für Manicae, Clavi und kleinere Medaillons, deren Figuren immer wieder kopiert und in Form von Bild- bzw. Friesausschnitten zu neuen Gruppen arrangiert worden sind. Je nach der zur Verfügung stehenden Fläche ist eine vollständige Szene abgebildet und aus Gründen der Symmetrie eine weitere Figur der nachfolgenden Szene hinzugefügt. Dabei fällt auf, dass vor allem die vierte Szene mannigfaltigen Varianten vorgeführt wird. Obwohl sie in der Gesamtkomposition der Bilder und im Verlauf der Geschichte eher eine untergeordnete Position einnimmt, wurde ihr offenbar eine besondere Bedeutung beigemessen.

Gary Vikan geht davon aus, dass die Bilder nicht

<sup>1052</sup> Stark abstrahiert: Kat. New York 1995, 37 Nr. 29.

originär für gewirkte Textilien entwickelt worden seien, da er den Webern nicht zu traut, eigene Schöpfungen für ihre Dekore zu entwickeln.<sup>1053</sup> Er nimmt an, dass die Weber lediglich als Handwerker fungierten, deren Vorlagen speziellen Künstlern, gestaltet wurden. Vikan postuliert stattdessen, dass es sich bei den Wirkereien um Nachahmungen von Bildern anderer Kunstgattungen handelt, doch kann er keine direkten Vorbilder ausmachen. Lediglich für das Motiv Josephs in der Zisterne führt er parallele Darstellungen an der Kathedra des Maximianus in Ravenna an, die in die Mitte des 6. Jahrhunderts n. Chr. datiert wird.<sup>1054</sup> Daher geht Vikan von einer Verbindung zur Buchmalerei aus und beruft sich auf die von Kurt Weitzmann festgestellten vier Bildtraditionen.<sup>1055</sup> Die älteste dieser Handschriften, die 'Cotton Genesis' in London soll aus Alexandria stammen und datiert ins 5.–6. Jahrhundert, die 'Wiener Genesis' ins 6. Jahrhundert. Auch hier ist die Geschichte Josephs in Einzelszenen vorgeführt von denen einzelne den textilen Ausführungen entsprechen: der Aufbruch nach Sechem, eine nackte Gestalt im Brunnen und der Verkauf Josephs an Potiphar.

Eine Verbindung zur Buchmalerei wird auch von Claudia Nauerth angenommen, doch sind auch bei dieser Gattung keine unmittelbaren kompositorischen Parallelen zu den gewirkten textilen Darstellungen nachzuweisen.<sup>1056</sup> Sie sind somit nicht als direkte Vergleiche zu verwenden und nicht nach den gleichen Vorlagen gestaltet. Dennoch belegen sie und die zahlreichen Wiedergaben der verschiedenen Kunstgattungen, die bereits im 4. Jahrhundert n. Chr. einsetzen und vermehrt im 5.–6. Jahrhundert auftreten, die Beliebtheit des Themas, über dessen Schlüsselszenen jedoch kein Konsens herrschte.<sup>1057</sup> Nicht zuletzt findet sie sich auch in einer weiteren Textilgattung wieder, die durch den bichromen Seidensamt in Sens aus dem 6.–7. Jahrhundert repräsentiert wird.<sup>1058</sup> Das Fragment weist noch zwei Register mit szenischen Darstellungen auf, Beischriften tragen zu ihrer Identifizierung bei. Erhalten sind drei Szenen: die Aussendung Josephs zu seinen Brüdern, die Ankunft bei den Brüdern und die Anrufung durch einen Engel. Lediglich in der Aussendung findet sich eine Parallele zu den Wirkereien, die beiden anderen Szenen sind nicht wiedergegeben bzw. erhalten. Als paralleles Gestaltungselement ist auch bei diesem Gewebe stets die gleiche Hauptfigur angegeben, die Erzählweise ist also die gleiche. Sie geht auf die antike Form zurück, wie sie bereits in der archaischen Kunst für Helden wie Herakles, Theseus, Telephos und Achill angewendet wird. Als besonders hervorzuhebendes Beispiel, das für die Grundidee des Josephzyklus als Modell gewirkt haben könnte.

<sup>1053</sup> Vikan 1979, 99 ff. bes. 100 (rechte Spalte).

<sup>1054</sup> Volbach 1958, 235; vgl. eine Pyxis in St. Petersburg mit einer Szene aus *Genesis 43 ff.*, die nicht zum Zyklus gehört: Boehm 1987, 11 ff.

<sup>1055</sup> Weitzmann 1952–1953, 96 ff.

<sup>1056</sup> Nauerth (Joseph) 1984, 135 ff.

<sup>1057</sup> Elfenbeinpyxiden, nordafrikanische Terra Sigillata, Marmorrelief, marmorner Sarkophagdeckel: Kat. New York 1977, 463 ff. Nr. 414–419.

<sup>1058</sup> von Falke 1913, 6 Abb. 29; siehe auch: Muthesius 1997, 169 f. Taf. 26 B M 16; Kat. New York 1977, 463 f. Nr. 414.

Die zur Illustration der Geschichte gewählten Josephdarstellungen lassen sich somit nicht, wie im Fall der 'Davidtuniken', auf bereits in der Antike entstandene Bilder zurückführen. Stattdessen stellen sie mit Ausnahme des Schlafenden – das in Abwandlung bereits im 4. Jahrhundert n. Chr. in der Katakomben an der Via Latina nachzuweisen ist – neu komponierte Motive dar, die von anderen zeitgenössischen Josephdarstellungen abweichen. Doch tun sie das nicht nur in der Bildkomposition, sondern auch in der Auswahl der Schlüsselszenen und so kommt es, dass das Arrangement der Josephwirkereien als Bildgenre mit eigenständigen Regeln anzusehen ist. Meines Erachtens handelt es sich daher bei dem textilen, gewirkten Zyklus um eine Neuschöpfung, die speziell für zur Applikation auf Tuniken von ägyptischen Textilmanufakturen geschaffen worden ist.<sup>1059</sup>

#### 4.4.4. 'David-' und 'Josephstoffe' – Gestaltungskonzepte im Vergleich

Den Illustrationen zu alttestamentarischen Inhalten sind neben allen Unterschieden auch zahlreiche Faktoren gemeinsam. Dank zweier <sup>14</sup>C-Analysen können sie etwa in den gleichen Entstehungszeitraum datiert werden, der um die Mitte des 7. Jahrhunderts liegt und bis ins 8. Jahrhundert reicht.<sup>1060</sup> Dafür, dass sie etwa zeitgleiche Phänomene sind, sprechen neben dem Bedürfnis, eine alttestamentarische jugendliche und heldenhafte Figur zu präsentieren, auch farbliche und technische Hinweise, die bereits mehrfach hinreichend dargestellt worden sind. Im Gegensatz zu anderen Themen des Alten Testaments kommt den Darstellungen von David und Joseph eine besondere Bedeutung zu, die sich aus der häufigen Wiederholung der standardisierten Bilder ableitet. Immer wieder kommen bei der Präsentation im Ganzen und im Detail 'bewahrende' und 'fortschrittliche' Tendenzen zum Tragen. Dabei dürfen die Bilder nicht nur als solche betrachtet werden, sondern müssen stets im Kontext ihrer Präsentation auf ihrem weißgrundigen, bewegten Bildträger – der Tunika – innerhalb eines Verteilungssystems und im Rahmen ihrer Verwendung betrachtet werden. Hier werden daher die Bezeichnungen 'David-' und 'Josephstuniken' bzw. 'David-' und 'Josephstoffe' verwendet. Während für das Josephthema das bereits seit dem 3. Jahrhundert etablierte Schmucksystem aus kurzen Clavi mit Sigillum am Band, Orbiculi auf Schulter- und Kniehöhe sowie Manicae verwendet wurde, wobei die Zierfelder eine beachtliche und bis dahin unübliche Größe erreichen, wird für das Davidthema das im 6.–7. Jahrhundert entwickelte System aus einem breiten Saum, zwei seitlich ansetzenden rechteckigen Feldern und Clavi, die in unverminderter Breite auf den Saum stoßen, verwendet. Die Vorbilder hierfür liegen in der beschriebenen byzantinischen, höfischen Mode, die sich

<sup>1059</sup> So auch: Abdel-Malek 1980, 105.

<sup>1060</sup> Siehe dazu Kapitel 3.3.

zunächst auf Seidengewebe erstreckte und in Folge in einer ‚bürgerlichen Qualität‘ nachgeahmt wurde.<sup>1061</sup> Vorgegeben durch die Form der Dekorfelder haben sich zwei Lösungen zur Bildkomposition entwickelt, denen jedoch gemeinsam ist, dass charakteristische Momente der Geschichten ausgewählt und in Form von Bildgeschichten als einzelne Szenen gestaltet wurden. Hierin führen sie Erzählformen fort, die sich bereits in der griechischen Kunst für Herakles, Theseus, Achill und Telephos etabliert haben.<sup>1062</sup> Die durch blondes Haar und Nimbus hervorgehobene Hauptfigur bildet den Mittelpunkt jeder Episode. Diese Figurengruppen sind wiederum zu einem Ensemble gruppiert worden, wobei sich auch hier zwei sehr unterschiedliche und verschieden flexible Lösungen ergeben haben.

Jedes der Davidthemen ist als ein einzelnes Bild aufgefasst und von einer Rahmung umgeben. Es befindet sich in einem roten Grundgewebe mit weitem solchen Medaillons, die aus einem Repertoire von sieben Episoden ausgewählt werden. Wie die erhaltenen Gewebe verdeutlichen, ergibt sich der Inhalt der Geschichte aus dem Gesamtkontext, die Reihenfolge der Szenen ist nicht festgelegt und eine Erzählchronologie wird nicht angestrebt. Lediglich eine Szene scheint einen besonderen Status unter den Darstellungen zu haben, denn sie ist an exponierter Position und aus dem Kontext herausgenommen auf dem Gewand angebracht. Im Konzept der Bildgestaltung entspricht die textile Variante im Wesentlichen der der zeitgenössischen Silberteller von Nikosia.

Anders verhält es sich mit der Konzeption des Josephthemas. Der vollständige Erzählkontext aus neun Episoden beschränkt sich auf große Orbiculi und wurde ursprünglich für diese Bildform kreiert. In diesem Fall befindet sich das zentrale und alle anderen Szenen determinierende Motiv in einem zentralen Medaillon, die anderen Episoden verlaufen streng chronologisch geordnet um das Motiv herum. Die Anordnung kehrt bei allen Fragmenten wieder und wird selbst bei verkürzten Zitaten nicht variiert. Einzige Abweichung besteht in der links- oder rechtsgerichteten Leserichtung der Bilder. Dieser Bildaufteilung liegt ein gestalterisches Konzept zugrunde, das sich bereits bei früheren Orbiculi feststellen lässt. Der Fries ist stets mit acht Motiven gefüllt, von denen sich immer vier entsprechen. Diese sind in Form eines Quadrates und einer Raute angeordnet, sodass sich das Prinzip der verschränkten Quadrate, das häufig bei den ornamentalen Purpurwirkereien auftritt, auch in diesen Geweben wieder finden lässt. Darüber hinaus tritt eine Unterteilung in ein Mittelfeld und einen figürlich dekorierten Fries bereits bei beweglichen Gegenständen runder Form auf, die aus keiner festgelegten Perspektive zu betrachten sind. Hierzu zählen Glasteller, bronzene Schalen, silberne und keramische Platten sowie marmorne Tischplatten, bereits aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. Zwar

gibt das Mittelbild eine Hauptansicht vor, der Fries kann aber nur betrachtet werden, wenn die Platte gedreht wird, denn die innere Abgrenzung zum Mittelfeld oder einer undekorierten Zone dient als gekrümmte Standlinie für die Figuren, sodass ihre Füße ins Innere der Platte weisen.<sup>1063</sup> Ein solches Beispiel verkörpert Silberplatte mit Achillesdarstellungen aus Kaiseraugst.

Hinsichtlich der Bildvorlagen für die einzelnen Episoden sind verschiedene Tendenzen festzustellen: Unter den Daviddarstellungen finden sich zwei Motive, die auf antike Bilder zurückgehen. Es handelt sich um in zahlreichen Bildgattungen auftretende Illustrationen von Herakles im Kampf gegen den nemeischen Löwen und um Orpheus mit der Lyra. Während das Bild des Herakles unmittelbar übernommen wurde, die heroische Nacktheit blieb und lediglich ein Nimbus hinzugefügt wurde, ist die Gestalt des Lyraspielenden Orientalen mit Hosen, Kaftan und phrygischer Mütze, umgestaltet worden. Seine östliche Kleidung wurde durch westliche ersetzt, statt der Mütze erhielt er einen Nimbus und gelegentlich ein Stirnband und die Tiere, die Orpheus üblicherweise umgeben, sind einer zweiten, offenbar variablen, Figur gewichen. Bei diesen Motiven handelt es sich um die eindeutig kennzeichnenden, die anderen wurden unter Verwendung einer zeitgenössisch üblichen Bildersprache für den textilen Zyklus neu geschaffen. Nur wenige Momente wie der Löwenkampf, das Vorstellen Davids bei Saul und das Lyraspiel treten in anderen zeitgenössischen Bildgattungen in der Wandmalerei von Baouît, der geschnitzten Tür von St. Ambrosius in Mailand und auf den Silbertellern von Nikosia auf. In diesen Zyklen geht die Bildgeschichte über die auf den Textilien geschilderte hinaus und es wird ein größeres Gewicht auf die Kampf- und Siegesituation über den befeindeten Goliath gelegt.

Für die Bilder zur Illustration des Josephthemas sind dagegen keine unmittelbaren, geschweige denn antiken Vorlagen auszumachen. Lediglich eine Situation, die des Schlafenden und von den Gestirnen Träumenden erscheint bereits in den Katakombenmalereien des 4. Jahrhunderts in Rom, weist aber Unterschiede allein schon in der Gestaltung des Bettes auf. Dagegen scheint aber über die Festlegung der markanten Episoden ein größerer Konsens darüber bestanden zu haben, welche Momente als bebildernswürdig angesehen wurden. So finden sich allein an der Kathedra des Maximilianus fünf gleiche Momente wie auf den Textilien, in der Wiener Genesis immerhin drei, zwei auf einem marmornen Sarkophagdeckel und ein weiteres Motiv auf einer Elfenbeinpyxis. Dabei ist hervorzuheben, dass keinesfalls die gleichen Vorlagen verwendet wurden. Es bestand aber ein Konsens in der Vorstellung zur Gestaltung der Elemente: Joseph wird immer als bereits mit den Beinen in der Brunnenöffnung befindlich gezeigt, die Brunneneinfassung ist stets gemauert und mit einem

<sup>1061</sup> Belege für die Imitation der Seidensamite bieten nicht zuletzt die verwendeten Rahmenleisten der Bildmedaillons und die rote Grundfarbe. Siehe dazu Kapitel 3.2.3.; 4.4.

<sup>1062</sup> Bsp. Heraklesmetopen des Zeus-Tempels in Olympia (um 465–460 v. Chr.) und Perseusmetope des Tempel C in Selinunt: Fuchs 1983, 410 ff.; vgl. auch Silberplatte aus Kaiseraugst mit Achilleszyklus: Jungck 1984, 310 ff. bes. 227 ff. Taf. 146–155.

<sup>1063</sup> Jungck 1984, 310 ff. bes. 227 ff. Taf. 146–155 (Dm. 53 cm); vgl. auch eine Marmorplatte in Rom und Terra Sigillata Platten aus Nordafrika. Die Achillesplatte präsentiert elf Szenen aus dem Leben Achills. Die Rahmung ist von architektonischen Elementen untergliedert, die in ihrer Breite variieren, sodass sich kein symmetrisches Verteilungsschema ergibt und die Bilder auch über die Ecken der kantigen Rahmung hinaus laufen. Vgl. auch: Dresken-Weiland 1991.

steinernen Ring abgeschlossen und als Symbol für eine Karawane gilt das Kamel.

Generell ist festzustellen, dass sich sowohl David als auch Joseph in der Kunst des 6. bis 8. Jahrhunderts einer großen Beliebtheit erfreuten und als Zyklus aber auch als Einzelszenen in zahlreichen Materialgattungen und mittels verschiedener Techniken abgebildet worden sind. Die abgebildeten Objekte entstammen dabei allen Nutzungsbereichen, darunter sind Pyxiden, Sarkophagdeckel, Mosaiken, Wandmalereien und verschiedene Textilarten, ein Bischofsthron und eine Kirchentür, gefunden von Rom, Norditalien bis Zypern und dem heutigen Israel. Wobei rein inhaltlich beim Josephthema von einer lokal begründeten Beliebtheit in Ägypten auszugehen wäre, was sich jedoch nicht unbedingt bestätigt hat.<sup>1064</sup> Josephs besonderen Fähigkeiten drücken sich in seiner prophetischen Gabe aus, die ihn letztlich eine Vorratswirtschaft organisieren lassen, durch die Ägypten und die Nachbarregionen vor einer Hungersnot bewahrt werden. Dabei wird seine Religionszugehörigkeit besonders betont, denn als Jude rettet er die ägyptischen Heiden und gelangt in eine dem Pharaon nahezu gleichgestellte Position bei Hofe.<sup>1065</sup> Seine Geschichte stellt eine Erfolgsgeschichte dar, die mit seiner versuchten Ermordung beginnt, die von Leid, Erfolgen und Rückschlägen geprägt ist, und die dennoch zur Erfüllung eines göttlich durch Träume angekündigten Schicksals in der Fremde führt. In der Geschichte werden Standhaftigkeit und Tugend als Grund für den Erfolg hervorgehoben, wodurch er zu einem immer wieder auch von Kirchenvätern beschworenen Vorbild wird. Darüber hinaus diene ein Zweig seiner Geschichte, der in der Genesis nur eine untergeordnete Bedeutung hat, als Vorlage für einen antiken Liebesroman, der zwischen dem 2. Jahrhundert v. Chr. und dem 2. Jahrhundert n. Chr. in jüdischer Tradition entstand, offenbar eine weite Verbreitung fand und große Beliebtheit genoss. Er befasst sich mit der Verbindung Josephs zu seiner Frau Asenath, die schließlich durch Joseph vom Heidentum zum Judentum konvertiert.<sup>1066</sup> Aus Schriftquellen, nicht zuletzt aus den Texten der Kirchenväter, lässt sich die besondere Wertschätzung Josephs durch Christen entnehmen.<sup>1067</sup> So heißt es bei Ambrosius († 397 n. Chr.), dass dem Knaben die Gunst Gottes leuchtete und dass er sich durch seine Tugendhaftigkeit vor seinen Brüdern auszeichnete.<sup>1068</sup> Er nennt ihn als Vorbild für Menschlichkeit, als liberalen Berater und idealen Priester, der die religiöse und zivile Verwaltung meisterlich in sich vereint. Er verkörpert für Ambrosius den Wohlfahrtsgedanken für die Gemeinschaft, dem auch die Ausführung Organisation dessen auferlegt ist. Chrysostomus († 407 n. Chr.) betont in seiner Auslegung der *Genesis* auch die leibliche Schönheit Josephs, die mit seiner seelischen Schönheit konkurrieren

konnte.<sup>1069</sup> Zudem hebt er dessen Standhaftigkeit gegenüber der Versuchung in Form von Potiphars Gemahlin hervor. Wegen der durchlebten Leiden gilt Joseph den Kirchenvätern als Antitypus und als Präfiguration Christi, der wie dieser durch Visionen als künftiger König angekündigt war, von seinen Brüdern verraten wurde und nach dem Tod auferstanden ist. Das Heraufsteigen aus einem Brunnen wird bei Joseph als 'Auferstehung' gewertet wird. Nicht zuletzt ist diese Verbindung am Bischofsthron des Maximilianus in Ravenna (Erzbischof von 546–554 n. Chr.) zum Ausdruck gebracht, denn auf der Innenseite der Rückenlehne finden sich Szenen aus der Jugend Jesu und auf der Außenseite Episoden aus dem Leben des Joseph, doch handelt es sich hier nicht um eine unmittelbare Parallelisierung der beiden Themen.

Wie Joseph, so war auch David besonders für die Kirchenväter ein beliebtes Vorbild. Ambrosius von Mailand hat sich intensiv mit David befasst und zahlreiche Schriften über ihn verfasst.<sup>1070</sup> Er gilt ihm als Überwinder des Bösen, das ihm in Form von Saul und dann auch Goliath entgegen tritt. Er versteht ihn als gerechten Herrscher, der mit Kampfgeist, Glaube und Demut einen leidensvollen Weg absolviert und schließlich selbst zum idealen König wird, aus dessen Familie, der davidischen Dynastie, später Christus hervorgehen wird.

Beide Figuren dienen als Vorbilder für die persönliche Lebensführung, die wegen ihrer besonderen Talente und Fähigkeiten, aber auch ihrer Tugendhaftigkeit verehrt wurden. Sie führen die gleichen heilandschaftlichen Züge und *virtus* eines antiken Helden vor, wie sie bereits Herakles oder Achill verkörpern, sie stehen somit in einer Tradition von Figuren mit vorbildhaftem Charakter, die Dagmar Stutzinger als »göttliche Männer« bezeichnet.<sup>1071</sup> In Fortführung der antiken Heldenepen und Bildtraditionen vor alttestamentarischem Hintergrund im Allgemeinen und der Übernahme von klassisch-antiken Bildern für David im Speziellen eignen sich beide Figuren besonders als mahnende Beispiele und Vorbilder für Angehörige des christlichen Glaubens und als Vergleichsgrundlage für christliche Kirchenhäupter.<sup>1072</sup> Doch galten beide Gestalten auch bei Juden und Muslimen als verehrungswürdig und es wurde ihnen Bildern eine apotropäische Wirkung beigemessen.<sup>1073</sup>

Möglicherweise ist den Dekoren der derart verzierten Gewänder eine solche Wirkung zugeschrieben worden.

<sup>1069</sup> Johannes Chrysostomus, Homilia in Genesim.

<sup>1070</sup> Reinhard-Felice 1995, 22 ff.

<sup>1071</sup> Stutzinger 1984, 175 ff. bes. 175.

<sup>1072</sup> Laut Hanfmann basiert alle figurale christliche Kunst auf der klassischen figuralen Kunst, und die Transformation zum Christlichen geschieht durch ähnliche Inhalte, die allegorisch mit den früheren Formen verbunden sind. Siehe: Hanfmann 1980, 75 ff.; 93.

<sup>1073</sup> Eine erste Erwähnung findet er in der *Sure* 2, 250 ff. bes. 252: »...; und David erschlug Dschalut, und Allah verlieh ihm Herrschaft und Weisheit und lehrte ihn, was Ihm gefiel. ...« Eine weitere in der 38. *Sure*, 17–18 dient vor allem der Veranschaulichung von Standhaftigkeit. Für Mohammed war Joseph ein leuchtendes, tugendhaftes Beispiel. Er widmete ihm 111 Verse der 12. *Sure* des *Koran*. Saladin wurde von Zeitgenossen mit Joseph verglichen. Siehe: Möhring 2005, 83 ff. bes. 89 f.; zur apothropäischen Wirkung: Dale 1993, 37 f.

<sup>1064</sup> Vikan 1979, 99 ff. bes. 99 Anm. 3.

<sup>1065</sup> Zusammenfassend mit weiterer Literatur: van Seters 2004, 361 ff.

<sup>1066</sup> Burchard 1983, 613 ff.

<sup>1067</sup> Bammel 1988, 4.

<sup>1068</sup> Abdel-Malek 1980, 111 ff.; Schapiro 1952, 27 ff.; Ambrosius, *De Joseph patriarcha*, Loc. Cit., 642–672; Ambrosius Pat. Lat. XVI, 884. 885.

Bemerkenswert ist jedenfalls die späte zeitliche Stellung der beiden Tunikatypen, die mit Beginn der arabischen Zeit in Ägypten entstehen, das heißt, als fremde Machthaber eine neue Religion einführen. Unter den neuen Herren durften Christen und Juden zwar zunächst ihren Glauben beibehalten und weiterhin ausüben, aber die Kopfsteuer für Andersgläubige wurde bald stark erhöht, sodass viele ihren Glauben aufgaben und zum Islam konvertierten.<sup>1074</sup> In diese Phase fällt nun das Aufkommen der alttestamentarischen Bildergeschichten und neuen Gewandtypen. Bleibt nach den Besitzern und ihrer religiösen Zugehörigkeit zu fragen. Muslime besaßen ein strenges Bilderverbot, das es nicht gestattete lebendige Wesen zu zeigen, wenn ihre Bilder eine Anbetung ermöglichten. Sollten sie jedoch auf Kissen wiedergegeben sein, war die Abbildung gestattet, denn das Sitzen auf einem Gegenstand garantierte, dass seinem Schmuck keine Verehrung zu Teil werden konnte. Bei Juden hatte sich das Bilderverbot in der Spätantike gelockert, wie sich am Beispiel des Davidmosaiks in der Synagoge in Gaza belegen lässt. (Taf. XXIII, Abb. 4) Hinsichtlich der Kleidung spricht aber das Vermischungsverbot von Wolle und Leinen dagegen, dass sie von Juden getragen worden ist. Die Auseinandersetzung der Kirchenväter mit den alttestamentarischen Themen und die Parallelisierung der Figuren mit dem Leben Jesu sprechen dafür, dass diese für Christen von Bedeutung waren, zumal sich die christliche Religion aus der jüdischen abgeleitet hat. Beiden religiösen Richtungen dient das Alte Testament als Grundlage des Glaubens. Somit ist es wahrscheinlich, dass die Gewänder von Christen getragen wurden. Diese These wird durch ein kleines Element an dem 'kleinen Josephzyklus' vom Typ Mannheim-Paris und an dem Ärmelbesatz in Mailand verdeutlicht. Es handelt sich bei den Orbiculi um ein kleines Kreuz mit geschweiften Enden, das oberhalb des Rumpfes der schlafenden Josephsfigur eingefügt ist, bei dem Ärmelbesatz ist in den beiden linken Feldern unterhalb der Füße der Figuren eine andere Kreuzform eingearbeitet.<sup>1075</sup> (Taf. 12, Abb. 4; Taf. XXV, Abb. 5; Abb. 46)

Das besonders häufige Vorkommen dieser Dekore lässt eine weit reichende Beliebtheit und in der charakteristischen, themengebundenen Verteilung der Felder auch eine Uniformität erkennen. Bereits aus einer größeren Distanz konnte der Betrachter aufgrund des signalhaften Charakters erkennen, dass es sich um ein Gewand des 'Joseph-' oder 'Davidtyps' handelte. Daher muss man meines Erachtens davon ausgehen, dass diese Tuniken als Zeichen einer Gruppenzugehörigkeit zu werten sind. Bestenfalls fanden sie im Rahmen bestimmter, möglicherweise religiöser Feierlichkeiten oder Liturgien einer gesellschaftlichen Gruppierung Verwendung, möglicherweise dienten sie lediglich als begehrtes modisches Accessoire. Die religiöse Thematik, die zudem

in der Zeit neuer Herrschaft mit einem neuen Glauben etabliert, lässt aber eher auf eine intentionelle Verwendung der Gewandtypen und Bilder schließen. Da den Mitgliedern monastischer Gemeinschaften sehr schlichte Kleidung geboten war, scheiden sie als Besitzer aus.<sup>1076</sup> Zudem spricht die Auffindung in Grabkontexten für eine Nutzung in der Bevölkerung, von Laien einer religiösen – meines Erachtens christlichen – Gemeinschaft, die den neuen Machthabern und finanziellen Zwängen zum Trotz den christlichen Glauben beibehielten, ein neues Selbstbewusstsein entwickelten und dieses durch die weithin identifizierbare Kleidung zum Ausdruck brachten.<sup>1077</sup>

<sup>1074</sup> Mehr als 90 % der Bewohner Ägypten blieben nach der Arabischen Eroberung Kopten. Die christliche Religion erfuhr eine Wiederbelebung, bis Kopfsteuern für Kopten erlassen wurden. Siehe: Badawy 1978, 8; Butler 1978, 452 ff.; Kat. Zottegem 1993, 11; Hillebrand 2005, 3 ff. bes. 7 f.; 10 f.

<sup>1075</sup> du Bourguet 1964, 478 G 335; zuletzt: Kat. Nantes 2001, 136 Nr. 100 (Farbabb.); Schieck 2005, 313 ff., bes. 315 f. A.26, Detail 90 Abb. 51.

<sup>1076</sup> Johannes Cassianus, *Institutiones Cenobitis* I,3 (Übers. von Guy 1965, 43 ff.)

<sup>1077</sup> Thomas E.A. Dale geht ebenfalls von Laien aus. Siehe: Dale 1993, 37.

## 5. Schlussbemerkungen

Im späten 19. Jahrhundert erweckten die 'koptischen' Gewebe ein bis dahin unbekanntes Interesse bei einem breiten Publikum. Sie wurden jedoch nicht in Form vollständiger Gewänder geschätzt, die durchaus in großen Mengen vorhanden waren, sondern lediglich ihre Ornamente waren begehrt. Die monochromen Flächen galten als Ballast, weshalb die gewirkten Schmuckfelder ausgeschnitten, der undekorierte Rest aber vernichtet wurde. Die ornamentierten Felder dienten als Musterproben vor allem kunstgewerblich orientierter Sammlungen, denen es im Fall sich wiederholender Motive genügte, nur einen Rapport zu besitzen.

Auch bei wissenschaftlichen Grabungen wurde den Geweben kaum Aufmerksamkeit zuteil. Wirkereien aus frühen archäologischen Grabungen liegen daher heute meist als aus dem Fundzusammenhang gerissene isolierte Objekte vor, was deren Datierung stark erschwert. So bleiben einzig die Herstellungstechnik und die Ikonografie als Vermittler von Informationen.

Die zahllosen, meist kleinteiligen Gewebefragmente der spätantiken ägyptischen Textilien ohne Fundkontext, scheinen als Individuen nur wenig aussagen zu können. In der Zusammenschau mit einer größeren Anzahl sind jedoch stets wiederkehrende Schmucksysteme zu erkennen, dank derer das Einzelstück einer Dekorgruppe zugeordnet und zu einem Gewand rekonstruiert werden kann. Zahlreiche, aber dennoch überschaubare Schmuckformen sind fassbar, die ein recht einheitliches Bild der Bekleidung von spätantiken bis frühislamischzeitlichen Bewohnern Ägyptens vermitteln, die in ihrer besonders guten Kleidung, wohl ihrer Festtagskleidung, bestattet worden sind. Wenn auch über den früheren Besitzer, seine persönliche Habe oder seinen Glauben keine Aussagen mehr getroffen werden können, so ermöglichen die Gewänder und textilen Bilder in Ansätzen den Schluss, dass zumindest in der Phase der aufkommenden Gewanddekore die gleichen spätantiken gesellschaftlichen Strukturen, Normen und Wertvorstellungen herrschten, wie auch in anderen Regionen des römischen Kulturkreises. Lediglich in Ägypten konnten sich die Gewebe in dieser Fülle und Qualität erhalten und stellen ein Massenphänomen dar. Von einer weiteren Verbreitung auch in nördlichen, wesentlich feuchteren Regionen, wo Körperbestattungen erst mit der fortschreitenden Christianisierung aufkommen und sich die Bodenlagerung auf die Erhaltung von Textilien nicht optimal auswirkt, ist jedoch auszugehen.

Die Betrachtung der Textiltechnik, insbesondere die Umsetzung und Ausrichtung des Motivs im Webstuhl, bietet entscheidende Hinweise für den ursprünglichen Gewebeverband des Hauptkleidungsstückes, der Tunika. Zudem liefern veränderte Verfahren Informationen über eine etwaige zeitliche Stellung, wie am Beispiel der separat gefertigten Schmuckelemente in gezwirnter Leinenkette gezeigt werden konnte. Herstellungspraktiken werden über lange Zeiträume kontinuierlich fortgeführt und weisen lediglich geringfügige Veränderungen auf, die sich zum Beispiel in der schleichenden Ablösung der 'Fliegenden Nadel' durch gewebte Konturlinien und Soumakh-Leisten festmachen lassen. Gravierende Einschnitte, wie das

Schneidern von Gewändern mit separat gefertigtem Dekor und unter Verwendung neuartiger Farben, um die Mitte des 7. Jahrhunderts n. Chr., bieten einen *terminus post quem*.

An den im Ganzen gewebten Tuniken aus der Zeit vor der Mitte des 7. Jahrhunderts n. Chr. lassen sich Fertigungsprinzipien feststellen, die bei allen im Stück hergestellten und mit eingewirktem Dekor versehenen Gewändern auftreten. Dabei sind die Schmuckfelder stets an gleicher Position angebracht und weisen eine festgelegte Ausrichtung des Motivs in der Kette auf. Die Figuren der Schulterfelder sind in Kettrichtung orientiert, während die im Kniebereich und in den Clavi quer zur Kette liegen. Starre Systeme wie dieses ermöglichen es bei Dekorfragmenten nicht nur festzustellen, ob sie Bestandteil des textilen Hausrats oder von Bekleidung gewesen sind, sondern auch deren jeweilige Position im ursprünglichen Gewebeverband.

Bei den vorgenommenen Untersuchungen stand – nicht zuletzt für eine Datierung – immer wieder der Vergleich der Fragmente mit bildlichen Darstellungen von Bekleidungstextilien aber auch von Dekorationsprinzipien in verschiedenen Kunstgattungen, wie der Wandmalerei und Mosaikkunst, im Vordergrund. Durch ikonografische Parallelen konnten Motive und Ornamente verfolgt und weiterführende Informationen zu ihrer Verwendung sowie ihrem Arrangement am Gewand gewonnen werden. Diese Bildquellen bieten Hinweise für das Aufkommen und die Verbreitung spezieller Dekore und Gewandtypen im römischen Kulturkreis, die damit verbundene Trageweise und das Selbstverständnis seines Besitzers im gesellschaftlichen Umfeld. Darüber hinaus konnte unter besonders günstigen Umständen für manche Ornamente ein Datierungszeitraum ermittelt werden. Beispielsweise belegen die häufig vorkommenden großformatigen Hakenkreuze, die in zahlreichen datierbaren Darstellungen sowohl in der Wandmalerei als auch auf ägyptischen Mumienbildnissen abgebildet sind, einen Gebrauch des Motivs im 3.–5. Jahrhundert.

Bislang unbeachtet blieben bei der Bearbeitung 'koptischer' Gewebe soziologische Fragen. Doch sind es gerade diese Aspekte, die eine nähere Erforschung bedürfen. In der Wahl der Bekleidung – ob Tunika oder Kaftan mit Hose – der Verwendung von Stoffqualitäten und Materialien, der Feinheit der Verarbeitung, der Farbkomposition, den Dekormotiven und schmückenden Themen, hat der Besitzer und Träger der Kleidung sein Selbstbild dem Betrachter vermittelt. Seine gesellschaftliche Stellung, seine Geschlechterrolle, sein Wohlstand und auch die religiöse Zugehörigkeit werden darin zum Ausdruck gebracht. Wandmalereien in den Katakomben Roms, in der Grabkammer bei Silistra im heutigen Bulgarien und Malereien auf ägyptischen Mumienmasken belegen für die Swastika, dass derartige Motive rechteckige Manteltücher zierten, die ausnahmslos von Männern getragen wurden. Zudem zeigen die Bildquellen, dass der Gewandtyp im gesamten römischen Kulturkreis verbreitet war. In gleicher Weise verhält es sich mit dem hier erstmals als eigenständig erkannten Gewandtyp der Weinblatttunika. Zahlreiche Fragmente mit bichromen Weinblättern lassen sich in Analogie zu der im Suermondt-Ludwig Museum verwahrten Tunika ergänzen. Ein Gewand dieses Typs findet sich auf einer Wandmalerei

in Rom, womit eine über Ägypten hinaus reichende Verwendung im 4. Jahrhundert n. Chr. belegt ist. Zudem zeigt es sie ebenfalls als Männergewand und legt ein christliches Umfeld nahe. Die Möglichkeit zur Rekonstruktion dieser beiden Gewandformen ist ein Ausnahmefall unter besonders günstigen Umständen.

Andere, bei den ägyptischen Gewändern sehr häufig vorkommende Dekore wie die 'Mänadentuniken' und Jagdstoffe, die im 3.–4. Jahrhundert aufkommen und – mit Veränderungen – bis in islamische Zeit hergestellt wurden, sind als Gewandtypen dagegen nicht in bildlichen Quellen rezipiert worden. Dennoch transportieren auch sie Themen und damit verbundene Vorstellungen, die im gesamten römischen Kulturkreis geherrscht haben. Die Chiffren wurden allseits verstanden, denn sie finden sich im 3. und 4. Jahrhundert von Germanien bis Nordafrika auf silbernen Tellern und Schatullen, ebenso wie auf Tonbechern und Mosaiken.

Dadurch, dass die präsentierten, stets wiederkehrenden Themen dem spätantiken Wertesystem unterliegen, können wiederum Schlüsse auf das Geschlecht des Gewandbesitzers und seine Rolle in diesem Gefüge gezogen werden. In den verwendeten Bildchiffren ist die Domäne der Frau von der des Mannes klar abgegrenzt. Für den Bereich der Frau, das häusliche Umfeld, führt dies eindrücklich der Silberkasten der Proiecta in London aus dem 4. Jahrhundert vor. Die Hausherrin ist in der von den Kirchenvätern geforderten sittlichen Kleidung und mit Attributen für Schönheit und Reichtum abgebildet. Ihre Weiblichkeit ist nicht direkt thematisiert, sondern tritt durch die Parallelisierung mit der nackten Venus auf dem Kastenendeckel hervor. Auf diese Weise wird indirekt auf die körperlichen Vorzüge der Proiecta aufmerksam gemacht, obwohl sie offenbar eine Christin und Erotik in der Zeit des fortschreitenden Christentums ein tabuisiertes Thema war.

Analog zum Proiecta-Kasten müssen auch die 'Mänadentuniken' und ihre Trägerinnen gelesen werden. Zwar fehlen die Fundkontexte, die eine eindeutige Zuweisung der Gewänder zu einem Geschlecht ermöglichen, aber sowohl die meist weiblichen Figuren auf den Tuniken, als auch die bis zu den Knöcheln reichende Gewandlänge deuten auf weibliche Besitzer hin. Die freizügigen Bilder von ekstatischen Frauen und vereinzelt männlichen Tänzern des dionysischen Umfeldes sind bereits in hellenistischer Zeit entwickelte Typen und verkörpern Anmut, Schönheit, Jugendlichkeit und Dynamik. Wie im Fall der Proiecta entsteht so für den Betrachter ein Spannungsfeld zwischen der bedeckten gekleideten Trägerin und den freizügigen mythologischen Dekoren. Dabei wurden die Motive als antike Zitate auch mit christlichen Kreuzen kombiniert, ohne dass dies als Widerspruch zum christlichen Glauben der Besitzerin wahrgenommen wurde.

Auch wenn 'Mänadentuniken' möglicherweise eine lokale ägyptische Erscheinung waren, so ist ein gemeinsamer Einfluss, der auch auf andere römische Kunstgattungen einwirkte, spürbar. Die Art der Bildkomposition hat Parallelen auf römischen Sarkophagen. Das farbliche Konzept, ebenso wie die Präsentation des Themas, findet sich zum Beispiel auf zeitgenössischen Schwarz-Weiß-Mosaiken wie in Ostia.

Während die frühen Textilien dieses Typs im 3.–4. Jahrhundert noch enge Bezüge zu den römischen Bildern aufweisen, entwickelt sich die Gewandgattung eigenständig weiter. Die Formen lösen sich zunehmend von den Vorlagen und führen zu vereinfachten, erstarrten, stilisierten und eigenständigen Formen. Schließlich entsteht ab dem 5. Jahrhundert eine rein wollene Parallelgattung, deren Zusammenhänge mit den 'Mänadenstoffen' in der vorliegenden Arbeit erstmals festgestellt worden sind.

In gleicher Weise wurde auch das Thema Jagd betrachtet und festgestellt, dass solch Gewandschmuck im Gegenzug männlichen Besitzern zuzuordnen ist, denn im Allgemeinen steht es zunächst als Ausdruck für die *virtus* eines Mannes. In der Spätantike dann, verkörpert die Ausrichtung einer Jagdgesellschaft mit exotischen Tieren, zahlreichen Gehilfen und auf eigenem Grund, wie es die Mosaiken der Villa von Piazza Armerina auf Sizilien aus dem frühen 4. Jahrhundert beispielhaft vorführen, sind Ausdruck von Wohlstand.

Jagdmotive, besonders der reitende Jäger, treten bei mit Tabulae und kurzen Clavi verzierten Tuniken im späteren 3. Jahrhundert auf und werden lange in bichromer Zeichnung aus dunklen Woll- und weißen Leinengarnen gefertigt. Zunächst lehnen sich ihre Figuren an antike Vorlagen an und nehmen dann wie die 'Mänadenstoffe' ab dem 5. Jahrhundert als reine Wollgewebe eine eigenständige, möglicherweise rein ägyptische Entwicklung.

Berittene Jäger bleiben bis in islamische Zeit beliebt und zieren häufig Kleider. Während das Ziersystem der Tunika beibehalten wird, führen unterschiedliche kulturelle Einflüsse zu einem Wandel in der Bildkomposition und der Wahl der Attribute. Es entwickeln sich parallel auftretende Darstellungsformen, die sich zum einen auf sassanidische Herrscherdarstellungen mit Pfeil und Bogen bei der Löwenjagd zurückführen lassen, zum anderen entsteht aus der römischen Herrscherikonografie unter dem Einfluss des Christentums das Bildnis des unbewaffneten Reiterheiligen mit Nimbus. Das System der Anordnung der Zierelemente auf der Tunika bleibt jedoch unverändert. Die Gewänder hatten daher eine weithin sichtbare Erkennbarkeit als 'Mänaden-', 'Jagd-' oder 'Weinblatttunika'. Die damit verbundene Frage, ob das Motiv oder die Farbe Aussagen über die gesellschaftliche Stellung des Trägers vermittelt hat, wurde verneint. Belegen für das 1. Jahrhundert Schriftquellen, dass frühere Standeszeichen wie die Clavi nicht mehr als solche gedient haben, so zeigen spätantike Bildquellen, dass weder bestimmte Farben noch Motive einzelnen gesellschaftlichen Gruppen vorbehalten waren.

Die figürliche Gestaltung der Clavi geht vermutlich auf östliche Einflüsse zurück. Es scheinen sich parthische Kleiderkonzepte mit der römischen Tunika vermischt zu haben. Noch im 2. Jahrhundert sind die Clavi der römischen Tuniken lediglich monochrome Zierstreifen, die bis zum Saum laufen, wie zahlreiche Quellen belegen. In Hatra wurden zur gleichen Zeit parthische, dreiviertellange Obergewänder getragen, die mit breiten und figürlich dekorierten Zierstreifen versehen waren, wie die Kalksteinstatue von König Sanatruq II. in Bagdad zeigt. Diese waren sowohl als einzelne Streifen mittig auf dem

Gewand platziert als auch als doppelte Friese, die den Halsausschnitt flankierten. Dabei waren geflochtene bzw. verknotete Ranken besonders beliebt, in deren Medaillonfelder Figuren eingestellt sind. Im 3. Jahrhundert finden sich solche Rankengeflechte auch bei der palmyrenischen Grabplastik wieder, die allerdings keine Aussagen über eine farbliche Fassung zulassen. Die Formen und Ornamente wandern weiter nach Westen und treten ab dem 3.–4. Jahrhundert, möglicherweise aber bereits früher, auch auf gewöhnlichen `koptischen` Gewändern auf.

Auch das Dekorelement des Orbiculus geht möglicherweise auf östlichen Einfluss zurück, wofür das als bislang frühestes Beispiel dieser Art geltende Fragment einer Tunika aus Palmyra – aus der Zeit vor dem 3. Jahrhundert – spricht. Die im frühen 3. Jahrhundert auch auf den spätrömischen Gewändern vorkommenden Orbiculi bleiben nicht der gesellschaftlichen Oberschicht vorbehalten – wie ein Mosaik in Cherchel mit Landleuten bei der Arbeit zeigt – und die `ornamentalen Purpurwirkereien` der kaiserlichen und militärischen Kleidung – beispielhaft wiedergegeben im Luxortempel – finden sich als Nachahmung auf zeitgenössischen Darstellungen sogar bei Frauen und Kindern. Eine wie auch immer geartete gesellschaftliche Differenzierung hat daher vielmehr über das Material, die Feinheit der Garne und die Ausführung der Motive stattgefunden, ist aber im Einzelnen heute nicht mehr nachzuvollziehen.

Auch in späterer Zeit sind immer wieder östliche Einflüsse bemerkbar. So werden ab dem 5. Jahrhundert in Ägypten die Schmuckformen sassanidischer Seidensamite imitiert und für das Dekorsystem der `koptischen` Tunika adaptiert. Ebenso verhält es sich mit den byzantinischen Seidengeweben des 6.–7. Jahrhunderts, deren farbliche Gestaltung mit rotem Grund sowie deren durch die Samittechnik bedingten Kompositionsmerkmale nachgeahmt werden. Auch übernehmen die ägyptischen Weber ein neues Dekorationsschema für Tuniken vom byzantinischen Hof. Somit können modische Einflüsse punktuell aufgezeigt werden. Ein detailliertes, modisches Gesamtsystem innerhalb dessen Entwicklungen auch zeitlich festzumachen sind, kann jedoch nicht ermittelt werden. Dennoch ist auffallend, dass sich die Weber von jeglicher verfügbaren Dekorgattung anregen ließen, seien sie römisch, sassanidisch oder byzantinisch, wobei die byzantinischen Produkte ihrerseits sassanidische Einflüsse aufweisen. Dabei ist festzustellen, dass bis weit in arabische Zeit der Schnitt der Tunika und ihre Dekorsysteme in der herkömmlichen Form standardisiert bleiben.

Bemerkenswert ist, dass bei all diesen Eindrücken die klassischen mythologischen Gestalten wie Dionysos, der Thiasos zu Lande sowie mit Nereiden und Hippokampen zu Wasser, die vorherrschenden Themen blieben. Erst im mittleren 7. Jahrhundert entstand das Bedürfnis zur Schaffung christlicher zyklischer Bildergeschichten, die sowohl silberne Teller und hölzerne Türen als auch ägyptische Tuniken zierten. Bei letzteren sind es vor allem zwei alttestamentarische Geschichten – die des Joseph aus Ägypten und die des David – die in unzählbarer Häufigkeit wiederholt wurden. Dabei fällt auf, dass Joseph unter den Textildekoren eine weit größere Verbreitung fand, als

David, was wohl auf seinen lokalen Bezug zu Ägypten zurückzuführen ist.

Trotz der regionalen Vorlieben ist ein überregionaler und alle Kunstgattungen übergreifender Konsens hinsichtlich der Schlüsselszenen der Geschichten festzustellen, deren Gestaltung jedoch stark variieren kann. Allen gemeinsam ist aber die in jeder Szene wiederholte Hauptfigur, die durch einen Nimbus hervorgehoben ist. Unmittelbar mit dem Auftreten dieser Zyklen auf ägyptischen Tuniken geht jedoch eine Standardisierung in der Wiedergabe einher. Die Vorlagen für die Bilder der beiden Themen sind speziell für die Umsetzung als Gewebe angefertigt worden. Die Wirkereien haben alle die gleiche Vorlage und variieren nur noch in der Handschrift des Webers.

In der Gestaltung der Tunika und bei den Motiven werden bekannte Formen mit neuen Moden kombiniert. So sind die Josephszenen in traditioneller Weise in Orbiculi und kurzen Clavi mit Sigillum am Band angeordnet. Sie finden sich auf Tuniken mit dem alten Schmucksystem und haben aber wesentlich größere Dimensionen. Anders verhält es sich bei den Davidszenen, die als einzelne Medaillons gefasst und in ein neumodisches Schmucksystem integriert sind, das im späten 6. – frühen 7. Jahrhundert am byzantinischen Hof geprägt wurde. Wie bereits die `Mänadentuniken`, so weisen auch diese Tuniken eine weithin sichtbare Einheit aus Dekorationsschema und den illustrierten Geschichten auf. Es ist daher auch hier von festen Gewandtypen, den `David-` und den `Josephstuniken` zu sprechen.

In der Gestaltung der Bilder vermischen sich bei beiden Themen auf unterschiedliche Weise antike und neuartige Elemente. So sind für die als fortlaufenden Reigen konzipierte Josephgeschichte vollständig neue Motive geschaffen worden, die Erzählweise jedoch lehnt sich an eine bereits in spätantiker Zeit gewählte Form an, die beispielhaft auf dem Augster Silberteller des 4. Jahrhunderts zu sehen ist, wobei hier ein mythischer Held, Achill, im Mittelpunkt steht. Das Davidthema wird dagegen auch in anderen Gattungen wie den Silbertellern von Nikosia stets in einzelnen in sich geschlossenen Episoden erzählt. Die Zugehörigkeit zu einem Zyklus ergibt sich dabei erst aus der Gesamtschau. Die Kompositionen weisen zudem zu gleichen Teilen vollständig neu geschaffene Motive und Zitate antiker, lang tradierter Darstellungen zum Beispiel von Herakles und Orpheus auf.

Vermutlich handelt es sich bei den Geweben um ägyptische Produkte, die über Handelskontakte in weit entlegene Regionen transportiert wurden. Möglich wäre auch eine lokale Produktion, die nach gemalten Vorlagen auf Musterblättern arbeitete und die als wesentlich leichter zu transportierendes Gut über die großen Distanzen gewandert sind. Jedenfalls ergaben die Untersuchungen, dass die ägyptischen Gewänder zunächst in römischem Stil geschmückt waren und die Weber dazu Anregungen der hellenistisch-römischen Kunst aufgriffen, indem sie modische Einflüsse jeder Art vermischten. Weiterhin griffen sie Anregungen besonders östlicher Luxusprodukte auf und entwickelten sie für die Tunika weiter. Nicht zuletzt scheinen aber antike Elemente und Bildtypen noch bis in die islamische Zeit hinein bekannt und verwendet

worden zu sein. Allerdings haben sie eine Umgestaltung und damit verbunden auch einen Bedeutungswandel erfahren, denn die Bilder lassen erkennen, dass Details der Geschichten, insbesondere in der Chronologie der Ereignisse, nicht mehr präsent waren. Es bedurfte daher vermehrt an überdeutlich eingesetzten Attributen und Beischriften, um die gewünschte Interpretation der Figur verständlich zu machen. Die Betrachtung des David-Zyklus hat dieses Vorgehen besonders deutlich gemacht.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit konnte gezeigt werden, dass Bekleidungstextilien spätantike Wertvorstellungen transportieren. Die exemplarisch betrachteten Gewanddekore, die in Ägypten weit verbreitete Typen darstellen, führen trotz lokaler Eigenheiten das gleiche Themen- und Bildrepertoire vor, wie andere Funde aus anorganischen Materialien. Die Gewebe bereichern daher das Fundspektrum um besonders häufig genutzte Gebrauchsgegenstände, die zudem als unmittelbarer Ausdruck von Persönlichkeit anzusehen sind. Bislang wurden die gewebten Dekore lediglich hinsichtlich ihrer Bildaussage analysiert, unbeachtet blieb dabei die Funktion dieser Bilder als Schmuck von Kleidung. Durch ihre Anbringungsorte auf bewegtem Untergrund musste ihre farbliche Gestaltung und Komposition plakativ und für einen Betrachter leicht zu identifizieren sein. Dabei sind die Dekore grundsätzlich auch geschlechtlich differenziert, was sich nicht nur in Länge des Gewandes ausdrückt, sondern auch in bestimmten Ornamenten oder Farbkombinationen.

Neben diesen tendenziellen Datierungshinweisen kam auch die <sup>14</sup>C-Untersuchung zum Einsatz. Bislang sind einzelne Dekorgattungen wie die gelben Wollgewebe mittels systematisch ausgewählter Vertreter der Gruppe untersucht worden und können einem Entstehungszeitraum ab dem 5. Jahrhundert zugeordnet werden. Diese publizierten Ergebnisse flossen ebenso in die Betrachtungen ein, wie die eigens in Auftrag gegebene Testreihe an bichromen figürlichen Wirkereien sowie einem 'David-' und einem 'Josephstoff'. Beide Dekorgattungen wurden bis jetzt nicht auf ihren <sup>14</sup>C-Gehalt untersucht. Es ist zu betonen, dass die gewonnenen Ergebnisse zwar keine exakte, punktgenaue Datierung ermöglichen und besonders bei den früheren, den bichromen Wirkereien, lediglich Datierungszeiträume angeben, sie aber die durch Analysen der konzeptionellen und ikonografischen Aspekte ermittelten Einordnungen bestätigen.

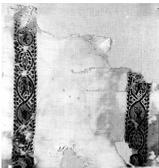
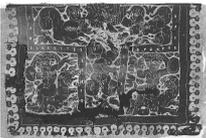
Anders verhält es sich jedoch bei den 'David-' und 'Josephstoffen'. Die Untersuchungen ergaben kürzere Datierungszeiträume, die annähernd 100 Jahre umfassen und deren Entstehung mit dem Auftreten der Sassaniden und der Araber in Ägypten zusammenfallen. Somit sind auch die bislang auf textil- und farbtechnischen Bestimmungen basierenden Annahmen bestätigt und die einschneidenden Veränderungen in dieser Hinsicht auf den kulturellen Einfluss neuer Machthaber zurückzuführen.

Die in Einzeluntersuchungen gewonnenen Ergebnisse vermitteln erst in der Zusammenstellung ein abgerundetes Bild vom Auftreten von Schmuckelementen und Motiven auf Kleidung, der Genese ihrer Dekore und der Ablösung durch neue Formen. Daraus ergeben sich unter anderem Ansätze, die manche Gewanddekore bereits um die Wende

vom 2. zum 3. Jahrhundert datieren und somit eine frühere Einordnung zulassen als bislang üblich. Die exemplarischen <sup>14</sup>C-Analysen haben die durch stilistische Betrachtungen gewonnenen früheren Einordnungen zum Teil bestätigt.

## Appendix

### Tabelle 4 Resultate der <sup>14</sup>C-Altersbestimmungen

Nr.	Objekt	Kalibriertes Alter n.Chr.		<sup>14</sup> C-Alter BP	Delta C 13	Labor-Nr.
		Vertrauensintervall 68,3 % = 1 σ	Vertrauensintervall 95,4 % = 2 σ			
1	SLM Aachen Inv. Nr. SB 0396  	78 AD – 384 AD (68,3%)	90 BC – 77 BC (0,5%) 58 BC – 539 AD (94,9%)	1803 ± 135	-24,3	Erl-5992
2	DTM Krefeld Inv. Nr. 12489  	360 AD – 366 AD (2,5%) 383 AD – 439 AD (36,8%) 448 AD – 467 AD (8,8%) 482 AD – 511 AD (12,5%) 515 AD – 531 AD (7,8%)	261 AD – 276 AD (3,1%) 324 AD – 329 AD (0,6%) 336 AD – 538 AD (91,7%)	1630 ± 45	-23,3	Erl-5991
3	FM Essen Inv. Nr. 1704  	262 AD – 275 AD (6,4%) 338 AD – 430 AD (61,9%)	258 AD – 283 AD (9,1%) 286 AD – 301 AD (3,1%) 318 AD – 442 AD (68,9%) 445 AD – 469 AD (4,3%) 478 AD – 532 AD (9,0%)	1660 ± 45	-24,1	Erl-5993
4	DTM Krefeld Inv. Nr. 00093  	416 AD – 469 AD (33,7%) 477 AD – 533 AD (34,6%)	266 AD – 271 AD (0,4%) 342 AD – 370 AD (3,8%) 379 AD – 544 AD (88,8%) 546 AD – 561 AD (1,9%) 590 AD – 595 AD (0,5%)	1604 ± 45	-24,1	Erl-5985
5	DTM Krefeld Inv. Nr. 12467  	402 AD – 440 AD (26,3%) 447 AD – 468 AD (12,2%) 479 AD – 532 AD (29,7%)	264 AD – 273 AD (1,2%) 340 AD – 374 AD (6,8%) 376 AD – 540 AD (87,4%)	1617 ± 43	-12,9	Erl-5988
6	Privatbesitz  	261 AD – 276 AD (8,9%) 324 AD – 329 AD (2,1%) 336 AD – 436 AD (79,6%) 452 AD – 463 AD (4,8%) 519 AD – 529 AD (4,5%)	257 AD – 284 AD (8,8%) 285 AD – 302 AD (3,6%) 318 AD – 535 AD (87,7%)	1554 ± 139	nicht angegeben	Erl-4303

7	DTM Krefeld Inv. Nr. 12479	434 AD – 535 AD (68,3%)	411 AD – 599 AD (95,4%)	1568 ± 45	-24,1	Erl-5990
						
8	DTM Krefeld Inv. Nr. 12478	400 AD – 441 AD (27,0%) 446 AD – 469 AD (12,7%) 479 AD – 532 AD (28,6%)	263 AD – 274 AD (1,5%) 339 AD – 540 AD (93,9%)	1618 ± 44	-24,1	Erl-5989
						
9	DTM Krefeld Inv. Nr. 00024	264 AD – 273 AD (3,4%) 340 AD – 373 AD (16,3%) 377 AD – 435 AD (43,2%) 453 AD – 461 AD (2,8%) 521 AD – 528 AD (2,5%)	261 AD – 277 AD (5,1%) 293 AD – 295 AD (0,3%) 323 AD – 331 AD (1,4%) 335 AD – 534 AD (88,6%)	1645 ± 42	-17,7	Erl-5984
						
10	DTM Krefeld Inv. Nr. 10270	657 AD – 692 AD (39,3%) 699 – 716 AD (14,2%) 747 – 765 AD (14,8%)	642 AD – 776 AD (95,4%)	1331 ± 43	-23,6	Erl-5987
						
11	DTM Krefeld Inv. Nr. 10246	656 – 693 AD (37,3%) 698 – 717 AD (14,8%) 746 – 767 AD (16,1%)	619 AD – 630 AD (1,2%) 637 AD – 778 AD (93,8%) 795 AD – 799 AD (0,3%)	1331 ± 47	-23,3	Erl-5986
						

## Glossar

Grundlegend für die aufgeführten Definitionen sind die Veröffentlichungen von Burnham, Seiler-Baldinger und dem Centre International d'Étude des Textiles Anciens Lyon (C.I.E.T.A.).\*

### **Anch**

Ägyptische Hieroglyphe für 'Leben', die aufgrund ihrer Kreuzform und Bedeutung in den christlichen Symbolkanon aufgenommen worden ist. Sie ist das einzige genuin ägyptische Motiv, das tradiert wird. (Taf. 3, Abb. 4; Taf. 4, Abb. 5. 7)

### **Applikation = Besatz**

Separat gefertigtes Gewebe, meist ein Dekorfeld, das auf ein Trägergewebe aufgenäht ist. (Bsp. Taf. 2, Abb. 1–4)

### **Bichrome Wirkerei**

Mit bichromen Wirkereien werden hier gewirkte Dekore bezeichnet, deren Charakteristika dunkle Silhouetten mit feiner weißer Binnenzeichnung in weißem Grundgewebe sind. Üblicherweise werden diese Dekore als 'monochrom' angesprochen, da die weiße Grundfläche als Teil des Grundgewebes des Gewandes verstanden wird. Hier wird jedoch zwischen dem Gewebe des Gewandes und den als eigene, gerahmte Bildfelder gestalteten Dekoren unterschieden. Das Grundgewebe kann von anderer Farbe sein. Die Dekore, die aus gerahmten Bildfeldern bestehen und gelegentlich auch fein schraffierte Hintergrundflächen aufweisen, werden somit als eigenständige Felder verstanden und als zweifarbig angesehen. Die Bezeichnung 'bichrom' ist dem Vokabular zur Beschreibung schwarz-weißer Mosaiken zum Beispiel in Ostia entlehnt, die die gleichen gestalterischen Kriterien aufweisen. (Bsp. Taf. V, Abb. 2. 3; Taf. XIV; Taf. XV, Abb. 1; Taf. XVI, Abb. 1. 3; Taf. XVII, Abb. 2. 4; Taf. XVIII; Taf. XIX, Abb. 1–7; Taf. XX, Abb. 1–3)

### **Bindung**

Verkreuzung von Kett- und Schussfäden nach festgelegtem System. Die Art der Bindung wird bestimmt durch die Anzahl der auf- und abtauchenden Kett- und Schussfäden. Als 'Grundbindung' bezeichnet man die drei elementaren Bindungsarten von Kette und Schuss: Leinwandbindung, Köperbindung und Atlasbindung. Von ihnen sind alle anderen Bindungsarten abgeleitet. Bei den 'koptischen' Textilien findet sich vor allem die Leinwandbindung.

### **Brettchenweberei**

Kettfäden werden durch Brettchen mit Löchern gezogen. Durch Verdrehen ergeben sie Fächer, in die der Schuss eingetragen wird. In dieser Technik werden meist Zierbänder hergestellt.

### **Broschierung und Lancierung**

Zierfaden, der in Schussrichtung in die Kette eingetragen wird. Er verläuft auf der Unterseite des Gewebes und erscheint zur Musterbildung auf der Schauseite. Anders als die Lancierung erstreckt er sich nicht von Gewebekante zu Gewebekante, sondern beschränkt sich auf den Dekor. (Taf. VI, Abb. 7)

### **Brustsaum**

In einem Stück gewebte Tuniken sind durch einen eingenähten Saum unterhalb der Brust verkürzt worden. Dazu wurde das Gewebe von der Innenseite horizontal abgenäht, der Saum nach oben, zum Hals, angelegt und mit zwei parallelen Nähten befestigt.

### **Drehung (S- oder Z- gerichtet)**

Je nach Spinnrichtung des Fadens ergeben sich schräge Linien. Nach rechts gedreht ergibt sich eine S-förmige Kurve, nach links gedreht, eine Z-förmige. (Abb. 1) Beschrieben wird diese Richtung mit Großbuchstaben.

### **Einfachgarn**

Einfacher in S- oder Z-Richtung gesponnener Faserstrang.

### **F./cm**

Fäden pro Zentimeter.

### **Fach**

Öffnung der Kette, in die der Schuss eingetragen wird, um das Gewebe zu bilden.

### **Flachs**

Flachspflanzen liefern verspinnbare Bastfasern für die Textilherstellung. Sie gelten neben Hanffasern als stabilste natürliche Faser, mit geringer Dehnbarkeit. Die glatte Oberfläche bietet Schmutz und Bakterien wenig Möglichkeit zur Haftung und ist zudem kochfest.

### **Fliegende Nadel**

Reiner Zierschuss, der zusätzlich zu Kette und Schuss beim Weben mitgeführt wird. Er flottiert auf der Schauseite des Gewebes und umwindet einzelne Kettfäden um Halt zu gewinnen. Sie wird zur Differenzierung der Zeichnung eingesetzt. (Taf. V, Abb. 6)

### **Flor**

Erhabene, voluminöse Gewebeoberfläche, die durch Noppen oder Schlingen erzielt wird. Siehe Noppen- bzw. Schlingenweberei. (Taf. 3, Abb. 6. 7; Taf. 4, Abb. 5. 7; Taf. 7, Abb. 4. 5; Taf. 9, Abb. 1; Taf. V, Abb. 4. 5; Taf. VI, Abb. 1)

### **Flottieren**

Sowohl Kett- als auch Schussfäden können Bindungspunkte überspringen und frei liegen. Zumeist befinden sich diese Fäden auf der Gewebeunterseite.

### **Gammadion**

Winkelförmiges Zierelement, benannt nach dem griechischen Buchstaben Γ.

\* Burnham 1972; C.I.E.T.A. (Centre International d'Étude des Textiles Anciens, Lyon), Vokabular der Textiltechniken. Deutsch (1971); Seiler-Baldinger 1991.

**gimpenartige Umwicklung**

Mehrfach mit dem Schussfaden umwundener Kettfaden.

**Grundgewebe**

Flächiges, meist monochromes Gewebe, in das Dekorfelder eingearbeitet sind.

**Kappnaht**

Zur Verbindung zweier Stoffbahnen werden diese aufeinander gelegt, die zu verbindenden Enden umgefaltet und die obere Stoffbahn in Gegenrichtung darüber geschlagen. Zwei parallele Nähte verlaufen an der oberen und unteren Kante und durchstechen alle Stoffbahnen.

**Kette = Kettfäden**

Senkrecht in den Webstuhl gespannte Garne, die im Wechsel gehoben und gesenkt werden und so die Fächer bilden.

**Leinwandbindung**

Der Schussfaden über- und unterkreuzt regelmäßig einen Kettfaden. Kett- und Schussfadenzahl entsprechen sich pro Zentimeter, wodurch ein gleichmäßiges Gewebe entsteht.

**Mänade**

Ekstatisch verzückte Anhängerin des Dionysos, die durch verrutschte und zum Teil verlorene Kleidung gekennzeichnet ist.

**Mehrfachzwirn**

Zwirn, der aus mehreren gezwirnten Garnen hergestellt ist.

**Noppenweberei**

Auf mehrere einfache Schüsse in Leinwandbindung folgt ein aus mehreren, parallel geführten Garnen, meist aus Wolle. In regelmäßigen Abständen tritt er auf der Schauseite aus und formt eine kurze, noppenartige Schlinge. (Taf. 3, Abb. 7. 7; Taf. 4, Abb. 5. 7; Taf. VI, Abb. 1; Taf. XV, Abb. 1)

**Purpur**

Tierischer Farbstoff, der aus der Hypobronchialdrüse der Purpurschnecke gewonnen wird. Der Gewinnungsprozess ist aufwändig, langwierig und die gewonnene Menge sehr gering, was den hohen Wert dieses Farbstoffes ausmacht. Das Farbergebnis ist leuchtend hellviolett. (Taf. 1, Abb. 7)

**Rapport = Musterrapport**

Gewebedekoration, die aus einem oder mehreren, sich wiederholenden Motiven besteht.

**Register**

Durch die Umgrenzung definierte Kolumne in horizontaler oder vertikaler Ausrichtung.

**Reservage = Reserve-Technik**

Einfärben eines Gewebes nachdem Partien mit Wachs oder anderen Materialien abgedeckt wurden. Nur die freien Partien nehmen die Farbe an. (Taf. VI, Abb. 4)

**Rippen = Strukturstreifen**

Veränderte Webdichten, Fadenstärken oder eine vermehrte

Anzahl von Schussfäden, die in ein Fach eingetragen werden und erhabene, gleichfarbige Rippen im Gewebe bilden.

**Ripsbindung**

Leinwandbindung, bei der die Anzahl der Kett- oder Schussfäden erhöht sind, wodurch sich eine gerippte Struktur ergibt.

**Samit**

Gewebe mit zwei Kett- und zwei oder mehr Schussystemen. (Taf. 10, Abb. 3. 5; Taf. VI, Abb. 5)

**Schattierung = Schraffur**

Flächengestaltung durch im Wechsel eingetragene Schussfäden verschiedener Farben, bzw. gemeinsam eingetragene Schussfäden zweier Farben. (Taf. V, Abb. 2. 3)

**Schlingenweberei**

Auf zahlreiche, einfache Schussfäden in Leinwandbindung folgt ein Schuss aus mehreren, parallel geführten Garnen, die regelmäßig aus dem Gewebe austreten. Sie formen Schlingen von mehreren Zentimetern Länge. (Taf. 7, Abb. 4. 5; Taf. 9, Abb. 1; Taf. V, Abb. 4. 5)

**Schuss = Eintrag**

Faden, der in das geöffnete Fach der Kette eingetragen ist. Er verläuft rechtwinklig zur Kette und bildet das Gewebe.

**Sprang**

In Sprang-Technik werden elastische, netzartige Gewebe hergestellt. Hierfür wird kein Schuss benötigt. Die Kettfäden werden verdreht, übersprungen, gelochten und verzwirnt, wodurch an beiden Kettbäumen die gleichen Netzmuster entstehen. Zur Fertigstellung wird an der Stelle, an der die Bereiche aufeinander treffen ein Faden eingezogen und verknotet. Nähte schließen die Seiten und formen Mützen und Taschen. (Taf. V, Abb. 9)

**Taqueté**

Leinwandkompositbindung mit zwei Kett- und zwei oder mehr Schussystemen. Wie beim Samit bleibt die Hauptkette auf der Oberseite unsichtbar. (Taf. VI, Abb. 2)

**Trägergewebe**

Gewebe, auf das Dekorfelder appliziert werden.

**Überwendlichstich**

Nähstiche, die schräg über die Gewebekanten hinweg greifen.

**Umkehrkante = Webkante**

Kante, die bei der Wende des Schussfadens um den letzten Kettfaden entsteht. Verstärkungen werden erzielt, indem die letzten Kettfäden zusammengenommen und gemeinsam umwebt werden.

**Vorstich**

Einfacher Nähstich, bei dem der Faden in regelmäßigen Abständen von der Gewebeunterseite auf die -oberseite geführt wird.

**Wirkerei = Tapisserie**

Webtechnik, bei der nicht die Festigkeit des Gewebes im Vordergrund steht, sondern das Motiv. Mit verschiedenen Garnen werden Farbfelder nebeneinander gewebt, die verschiedentlich verbunden sein können (zum Beispiel Schwalbenschwanzwirkerei, getrepte Wirkerei). Lange Schlitze entlang der Bildfelder werden nachträglich durch Nähte geschlossen. Zudem werden die Schüsse nicht nur rechtwinklig eingetragen, sondern entsprechend dem Motiv auch schräg und gebogen. (Abb. 5)

**Zwirn**

Stabiles Garn, das aus zwei oder mehr Einfachgarnen gedreht wird. Auch seine Drehrichtung zeichnet sich am Garn ab und wird mit s und z beschrieben, im Gegensatz zum Einfachgarn jedoch mit kleinen Buchstaben.

LCI	Lexikon der Christlichen Ikonographie
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
LThk	Lexikon für Theologie und Kirche
MDIK	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo
MiChA	Mitteilungen zur Christlichen Archäologie
MüJb	Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst
PropKg	Propyläen Kunstgeschichte
RdA	Rivista di archeologia
RM	Römische Mitteilungen
SBMünchen	Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte
ZÄS	Zeitschrift für Ägyptologie und Sprache

**Abkürzungen****Sammlungen und Museen**

DTM	Deutsches Textilmuseum, Krefeld
FM	Folkwang-Museum, Essen
KM	Kestner-Museum Hannover
MAK	Museum für Angewandte Kunst, Köln
REM	Reiss-Engelhorn Museen, Mannheim
RGM	Römisch Germanisches Museum, Köln
RJM	Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln
SLM	Suermondt-Ludwig Museum, Aachen
SM	Schnütgen-Museum, Köln
SR	Schloss Rheydt
VA	Victoria and Albert Museum, London

**Literatur**

AJPh	American Journal of Philology
BClevMus	The Bulletin of the Cleveland Museum of Art
BJb	Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn
CIETA	Centre International d'Étude des Textiles Anciens, 34 Rue de la Charité, 69002 Lyon, France
GBA	Gazette des Beaux-Arts
GM	Göttinger Miszellen
HdArch	Handbuch der Archäologie
JARCE	Journal of American Research Center in Egypt
JbAC	Jahrbuch für Antike und Christentum
JdI	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
JEA	Journal of Egyptian Archaeology
JRA	Journal of Roman Archaeology
JWaltersArtGal	The Journal of the Walters Art Gallery
KölnJb	Kölner Jahrbuch

**Literaturverzeichnis**

Abdel-Malek 1980: L. H. Abdel-Malek, Joseph Tapestries and Related Coptic Textiles (1980)
Adams 2004: C. Adams, Transition and Change in Diocletian's Egypt: Province and Empire in the Late Third Century, in: S. Swain/M. Edwards, Approaching Late Antiquity. The Transformation from Early to Late Empire (2004), 82 ff.
Adorlini 1998: I. Adorlini, Gli Scavi di John de Monins Johnson ad Antioe (1913–1914), in: Kat. Florenz 1998, 19 ff.
von Albrecht 1992: M. von Albrecht, Publius Ovidius Naso. Ars amatoria. Liebeskunst (1992)
Alföldi 1935: A. Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, RM 50, 1935, 1 ff.
Alföldi-Rosenbaum/Ward-Perkins 1980: E. Alföldi-Rosenbaum/J. Ward-Perkins, Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches (1980)
Alföldi-Rosenbaum/Baratte/Cahn 1984: E. Alföldi-Rosenbaum/F. Baratte/H. A. Cahn et al. (Hrsg.), Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst (1984)
Alföldi 1999: M.-R. Alföldi, Bild und Bildersprache der römischen Kaiser (1999)
al-As'ad/Schmidt-Colinet 1995: K. al-As'ad/A. Schmidt-Colinet, Kulturbegegnung im Grenzbereich, in: Schmidt-Colinet 1995, 28 ff.
Andreae 1980: B. Andreae, Die römischen Jagdsarkophage (1980)
Andreae 2003: B. Andreae, Antike Bildmosaiken (2003)

- Andronicos 1984: M. Andronicos, Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City (1984)
- Aurigemma 1962: S. Aurigemma, L'Italia in Africa, Tripolitania 1, I Monumenti d'arte decorativa 2 (1962)
- Badawy 1978: A. Badawy, Coptic Art and Archaeology: The Art of Christian Egyptians from the Late Antique to the Middle Ages (1978)
- Baerlocher 1983: M. Baerlocher, Grundlagen zur systematischen Erfassung koptischer Textilien (1983)
- Baginski/Tidhar 1980: A. Baginski/A. Tidhar, Textiles from Egypt 4<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Centuries C. E. (1980)
- Balty 1977: J. Balty, Mosaiques Antiques de Syrie (1977)
- Bammel 1988: E. Bammel, Das Judentum als eine Religion Ägyptens, in: M. Görg (Hrsg.), Religion im Erbe Ägyptens. Beiträge zur spätantiken Religionsgeschichte zu Ehren von Alexander Böhlig. Ägypten und Altes Testament 14, 1988, 4
- Barber 1991: E. J. W. Barber, Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with special Preference to the Aegean (1991)
- Baratte 1997: F. Baratte, Silbergeschirr aus Gallien und den benachbarten Provinzen, in: Kat. Bonn 1997, 59 ff.
- Barasch 1980: M. Barasch, The David Mosaic of Gaza, Assaph. Studies in Art History 1, 1980, 1 ff.
- Bartel/Codreanu-Windauer 1995: A. Bartel/S. Codreanu-Windauer, Spindel, Wirtel, Topf. Ein besonderer Beigabekomplex aus Pfakofen, Lkr. Regensburg, Bayerische Vorgeschichtsblätter 60, 1995, 251 ff.
- Batcheller 2001: J. Batcheller, Goat-hair Textiles from Karanis, Egypt, in: Rogers/Bender Jørgensen/Rast-Eicher 2001, 38 ff.
- Baur 1928: P. V. C. Baur, David and Goliath on an Early Christian Lamp, Yale Classical Studies 1, 1928, 43 ff.
- Becatti 1961: G. Becatti, Scavi di Ostia. Mosaici e Pavimenti Marmorei 4 (1961)
- Behlmer 1996: H. Behlmer, Schenute von Atripe. De Iudicio (Torino, Museo Egizio, Cat. 63 000, Cod. IV) (1996)
- Bellinger 1954: L. Bellinger, Patterned Stockings: Possibly Indian, found in Egypt, in: The Textile Museum Journal 10, Dec. 1954.
- Ben Abed-Ben Khader/de Balanda/Uribe Echeverría 2003: A. Ben Abed-Ben Khader/E. de Balanda/A. Uribe Echeverría Image de pierre. La Tunisie en mosaïque (2003)
- Bender Jørgensen 1988: L. Bender Jørgensen, A Coptic Tapestry from the Frankish Boy's Grave of Cologne Cathedral, in: Archaeological Textiles. Report from the 2<sup>nd</sup> NESAT Symposium 1.–4.5.1984, Arkæologiske Skrifter 2, 1988, 126 ff.
- Bender Jørgensen/Mannering 2001: L. Bender Jørgensen/U. Mannering, Mons Claudianus. Investigating Roman Textiles in the Desert, in: Rogers/Bender Jørgensen/Rast-Eicher 2001, 1 ff.
- Bergmann 1982: M. Bergmann, Zeittypen im Kaiserportrait?, in: H. Klein (Hrsg.), Römische Porträts. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Wissenschaftliche Konferenz 12.–15. Mai 1981, Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin 2/3, 1982, 143 ff.
- Berliner 1963: Horsemen in Tapestry Roundels found in Egypt, Textile Museum Journal 1.2, 1963, 39 ff.
- Bernhard-Walcher 1999: A. Bernhard-Walcher, Theodor Graf und die Wiederentdeckung der Mumienporträts, in: Kat. Wien 1999, 26 ff.
- Beyen 1938: H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil (1938)
- Bianchi Bandinelli 1971: R. Bianchi Bandinelli, Rom. Das Ende der Antike. Die römische Kunst in der Zeit von Septimius Severus bis Theodosius I (1971)
- Bielefeld 1997: D. Bielefeld, Stadtrömische Erosen-Sarkophage 2. Weinlese- und Ernteszenen (1997)
- Bishop/Coulston 1993: M. C. Bishop/J. C. N. Coulston, Roman Military Equipment from the Punic Wars at the Fall of Rome (1993)
- Blümner 1892: H. Blümner, Die Farbenbezeichnungen bei den römischen Dichtern (1892)
- Boardman 1985: J. Boardman, Athenian Black Figure Vases (1974, Nachdruck 1985)
- Boardman 1988: J. Boardman, Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period (1975, Nachdruck 1988)
- Bock 1886: F. Bock, Kunstgeschichtliche Beiträge über die vielfarbigen Gobelin-Wirkereien und Purpurstickereien der spätrömischen und frühbyzantinischen Kunstperiode (III.–IV. Jahrhundert) aufgefunden in altkoptischen Begräbnisstätten Oberägyptens im Frühjahr und Sommer 1886 (1886)
- Bock 1887: F. Bock, Katalog der frühchristlichen Textilfunde des Jahres 1886. Beschreibung von Gobelin-Wirkereien in verschiedenfarbiger Purpurwolke und von vollständig erhaltenen Bekleidungsgegenständen der spätrömischen und früh-byzantinischen Kunstperiode (4.–8. Jahrhundert) aufgefunden in koptischen Begräbnisstätten Oberägyptens (1887)

- von Boeselager 1983: D. von Boeselager, Antike Mosaiken in Sizilien. Hellenismus und römische Kaiserzeit. 3. Jahrhundert v. Chr. – 3. Jahrhundert n. Chr., *Archaeologica* 40, 1983
- Boehm 1987: B. D. Boehm, The Program of the Leningrad Joseph Pyxis, *GESTA* 26, 1, 1987, 11 ff.
- Böhmer 1952: F. Böhmer, Über die Himmelserscheinung nach dem Tode Caesars, *BJb* 152, 1952, 27 ff.
- Böhmer/Karadag 2001: H. Böhmer/R. Karadag, Farb-analytische Untersuchungen, in: Schmidt-Colinet/Stauffer 2001, 87
- Borg 1996: B. Borg, Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext (1996)
- Borg 1998: B. Borg, „Der zierlichste Anblick der Welt ...“. Ägyptische Porträtmumien (1998)
- Borg/Witschel 2001: B. Borg/C. Witschel, Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jahrhunderts n. Chr., in: G. Alföldy/S. Panciera (Hrsg.), *Inchriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt* (2001) 47 ff.
- Borkopp 1989: B. Borkopp, Franz Bock und Wilhelm Rautenstrauch. Zur Geschichte der koptischen Sammlung in Trier, in: *Kat. Trier* 1989, 16 ff.
- Borkopp 1991: B. Borkopp, Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert, unpublizierte Diss. 1991
- Borkopp 1993: B. Borkopp, Franz Bock. 1823–1899. Kanonikus, in: K. Schein (Hrsg.), *Christen zwischen Niederrhein und Eifel – Lebensbilder aus zwei Jahrhunderten* 1, 1993, 25 ff.
- Boschung 1993: D. Boschung, Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie: ein kritischer Forschungsbericht, *JRA* 6, 1993, 39 ff.
- Bowes/Goldfus 2000: K. Bowes/H. Goldfus, New Late Roman Carvings from Halusa and the Problem of Regional Bone Carving Workshops in Palestine, *Israel Exploration Journal* 50 (2000) 185 ff.
- Bowman 1994: A. K. Bowman, *Life in Letters on the Roman Frontier. Vindolanda and its People* (1994)
- Breasted 1936: J. H. Breasted, *Geschichte Ägyptens* (1936)
- Brenk 1977: B. Brenk (Hrsg.), *Spätantike und frühes Christentum. PropKg Suppl. 1* (1977)
- Brilliant 1977: R. Brilliant, *Mythology*, in: *Kat. New York* 1977, 182 f.
- Brune 1996: K.-H. Brune, Besatzstück einer Tunika mit Kampfszene, in: *Kat. Hamm* 1996, 309 f.
- Brune 1999: K.-H. Brune, *Der koptische Reiter: Jäger, König, Heiliger. Ikonographische und stilistische Untersuchung zu den Reiterdarstellungen im spätantiken Ägypten und die Frage ihres „Volkskunstcharakters“* (1999)
- Brune 2004: K.-H. Brune, *Die koptischen Textilien im museum kunst palast Düsseldorf 1. Wirkereien mit figürlichen Motiven* (2004)
- Burchard 1983: C. Burchard, *Joseph und Asenath. Unterweisung in erzählender Form. Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit* 2 (1983)
- Burnham 1972: D. K. Burnham, *Coptic Knitting: An Ancient Technique*, *Textile History* 3, 1972, 116 ff.
- Butler 1978: A. J. Butler, *The Arab Conquest of Egypt and the Last Thirty Years of Roman Dominion* (1901, <sup>2</sup>1978)
- Calament 1996: F. Calament, *Une découverte récente: Les costumes authentiques de Thaïs, Leukyoné et Cie*, *Revue du Louvre* 2, 1996, 27 ff.
- Calament-Demerger 1998: F. Calament-Demerger, *Les fouilles d'Albert Gayet à Antinoé*, in: *Kat. Florenz* 1998, 15 ff.
- Carandini/Ricci/de Vos 1982: A. Carandini/A. Ricci/M. de Vos, *Filosofiana la Villa di Piazza Armerina. Imagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino* (1982)
- Carpenter 1991: T. H. Carpenter, *Art and Myth in Ancient Greece* (1991)
- Cecchelli 1966: C. Cecchelli, *La Cattedra di Massiminiano ed altri Avorii Romano-Orientali* (1966)
- Cimok 2000: F. Cimok, *Antioch Mosaics. A Corpus* (2000)
- Clédat 1904: M. J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît* (1904)
- Coles/Foroboschi (14) 1920: R. A. Coles/D. Foraboschi et al., *The Oxyrhynchos Papyri* 14 (1920)
- Coles/Foroboschi (36) 1920: R. A. Coles/D. Foraboschi et al., *The Oxyrhynchos Papyri* 36 (1920)
- Colledge 1976: M. A. R. Colledge, *The Art of Palmyra* (1976)
- Cortopassi 2002: R. Cortopassi, *Un amphimallon au Musée du Louvre*, *CIETA-Bulletin* 79, 2002, 33 ff.

- Coulin Weibel 1952: A. Coulin Weibel, Two Thousand Years of Textiles. The Figured Textiles of Europe and the Near East (1952)
- Czaja-Szewczak 2002: B. Czaja-Szewczak, Burial Tunics from Naqlun, Polish Archaeology in the Mediterranean 14, Reports 2002, 177 ff.
- Dähn 1970: B. Dähn, 90 Jahre Gewebesammlung in Krefeld. Nachrichten der Industrie- und Handelskammer, F 5062 E.H. 6, 1970.
- Dale 1993: T. E. A. Dale, The Power of the Anointed: The Life of David on two Coptic Textiles in the Walters Gallery, JWaltersArtGal 51, 1993, 23 ff.
- Dalton 1901: O. M. Dalton, Catalogue of the Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East (1901)
- Dassmann 1991: E. Dassmann, Zu den Davidzyklen im Apollon-Kloster von Bawit, in: E. Dassmann/K. Thraede (Hrsg.), Tesserae. Festschrift für Josef Engemann. JbAC Erg. Bd. 18, 1991, 126 ff.
- Daszewski 1985: W. A. Daszewski, Corpus of Mosaics from Egypt 1 (1985)
- Dauphin 1987: C. Dauphin, The Development of the 'Inhabited Scroll' in Architectural Sculpture and Mosaic Art from Late Imperial Times to the Seventh Century A.D., Levant 19, 1987, 183 ff.
- Deckers 1979: J. G. Deckers, Die Wandmalerei im Kaiserultraum von Luxor, JdI 94, 1979, 600 ff.
- Deckers 2001: J. G. Deckers, Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott. Die Imperialisierung des Christentums im Spiegel der Kunst, in: F. A. Bauer/N. Zimmermann (Hrsg.), Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter (2001) 3 ff.
- De Moor/Verheekens van Lammens/van Strydonck 2004: A. De Moor/C. Verheekens van Lammens/M. van Strydonck, Radiocarbon Dating of a Particular Type of Coptic Woollen Tunics, in: M. Immerzeel/J. van der Vliet (Hrsg.), Coptic Studies on the Threshold of a new Millennium 2. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies Leiden 2000, Orientalia Lovaniensia Analecta 133 (2004) 1425 ff.
- Deichmann 1958: F. W. Deichmann, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna (1958)
- Dietrich 1988: G. Dietrich, Museum für Angewandte Kunst, Köln. Chronik 1888–1988. Museum, Kunst und Stadt im Spiegel der Presse (1988)
- Dimand 1924: M. Dimand, Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien. Stilprobleme der spätantiken und koptischen Kunst (1924)
- Dimitrov/Čičicova 1986: D. P. Dimitrov/M. Čičicova, Das spätantike Grabmal bei Silistra (1986)
- Doetsch-Amberger 1987: E. Doetsch-Amberger, Ägyptische Sammlung 1 (1987)
- Doetsch-Amberger 1992: E. Doetsch-Amberger, Ägyptische Sammlung 2 (1992)
- Doppelfeld 1959: O. Doppelfeld, Die Domgrabung 11. Das fränkische Jungengrab, Kölner Domblatt 1959, 41 ff.
- Doppelfeld 1960: O. Doppelfeld, Das fränkische Frauengrab unter dem Chor des Kölner Domes, Germania 38, 1960, 89 ff.
- Doumas 1991: A. Doumas, Dolls in Greek Life and Art from Antiquity to the Present Day (1991)
- Doxiadis 1995: E. Doxiadis, The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt (1995)
- du Bourguet 1957: P. du Bourguet, Carbone 14 et Tissus Coptes, Bulletin du laboratoire du Musée du Louvre. Supplément a la revue des Arts, Octobre 1957, 57 ff.
- du Bourguet 1958: P. du Bourguet, Datation des Tissus Coptes et Carbone 14. Nouvelle Contribution, Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre, Juin 1958, 52 ff.
- du Bourguet 1964: P. du Bourguet, Musée du Louvre. Catalogue des étoffes coptes 1 (1964)
- Dresken-Weiland 1991: J. Dresken-Weiland, Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit (1991)
- Dreyspring 2002: B. Dreyspring, Textiltechnische Untersuchungen an einer frühchristlichen Sarkophagbestattung aus St. Maximin in Trier, in: S. Martius/S. Ruß (Hrsg.), Historische Textilien. Beiträge zu ihrer Erhaltung und Erforschung, 2002, 9 ff.
- Dunbabin 1978: K. M. D. Dunbabin, The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage (1978)
- Dunbabin 1999: K. M. D. Dunbabin, The Mosaics of the Greek and Roman World (1999)
- Effenberger 1974: A. Effenberger, Koptische Kunst (1974)
- Egger 1963: G. Egger, Koptische Wirkerei mit figuralen Darstellungen, in: Kat. Essen 1963, 240 ff.
- Egger 1967: G. Egger, Koptische Textilien. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst Wien (1967)
- Elliger 1930: W. Elliger, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten (nach den Angaben der zeitgenössischen kirchlichen Schriftsteller), in: J. Ficker (Hrsg.), Studien über christliche

- Denkmäler (1930) 38 ff.
- Emmel/Krause/Richter/Schaten 1999: S. Emmel/M. Krause/S. G. Richter/S. Schaten (Hrsg.), Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit. Akten des 6. Internationalen Koptologenkongresses Münster, 1996, 1, Materielle Kultur, Kunst und religiöses Leben (1999)
- Engemann 1987: J. Engemann, Elfenbeinfunde aus Abu Mena/Ägypten, *JbAC* 30, 1987, 172 ff.
- Ensslin 1953: W. Ensslin, Die Religionspolitik des Kaisers Theodosius des Großen, SBMünchen 1953
- Erikson 1994: M. Erikson, Josef och Mamluksultanen – idoler i egyptisk textilkonst, in: *Årsbok Kulturen* (Museum Lund) 1994, 181 ff.
- Erikson 1997: M. Erikson, Textiles from Egypt 200–1500 A.D. in *Swedish Museum Collections* (1997)
- Errera 1916: I. Errera, Collection d'anciennes étoffes égyptiennes. *Musées Royaux des Arts Décoratifs de Bruxelles* (1916)
- Etinhof 1999: O. Etinhof, The Coptic Art Collection of Vladimir Semjonovich Golenischev in Moscow, in: Emmel/Krause/Richter/Schaten 1999, 127 ff.
- von Falck 1992: M. von Falck, Orpheus in der koptischen Kunst, in: O. Brehm/S. Klie (Hrsg.), *ΜΟΥΣΙΚΟΣ ANHP*. Festschrift für Max Wegner zum 90. Geburtstag, 1992, 107 ff.
- von Falke 1913: O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei (1913)
- Ferrua 1991: A. Ferrua, Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina (1991)
- Fischhaber 1997: G. Fischhaber, Mumifizierung im koptischen Ägypten. Eine Untersuchung zur Körperlichkeit im 1. Jahrtausend n. Chr. (1997)
- Flinders Petrie 1889: W. M. Flinders Petrie, Hawara, Biahmu and Arsinoe (1889)
- Flinders Petrie 1908: W. M. Flinders Petrie, Athribis. *British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account* (1908)
- Fluck (Besatz) 1996: C. Fluck, Ovaler Besatz, in: *Kat. Recklinghausen* 1996, 44 f.
- Fluck 1996: C. Fluck, Puppentunika, in: *von Kat. Hamm* 1996, 376.
- Fluck 1999: C. Fluck, Eine koptische Puppentunika, in: Emmel/Krause/Richter/Schaten 1999, 136 ff.
- Fluck/Linscheid/Merz 2000: C. Fluck/P. Linscheid/S. Merz, Textilien aus Ägypten 1: Textilien aus dem Vorbesitz von Theodor Graf, Carl Schmidt und dem Ägyptischen Museum Berlin. *Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz. Bestandskatalog* 1 (2000)
- Fluck 2001: C. Fluck, Vestimenta Josephi Berolinensia. Gedanken zur Josefsgegeschichte auf Wirkereien des Museums für Byzantinische Kunst in Berlin, in: *Horak (Realia)* 2001, 9 ff.
- Fluck 2004: C. Fluck, Textilien spätantiker, christlicher und islamischer Zeit aus Ägypten, in: *Kat. Hamm* 2004, 208 ff.
- Fluck/Vogelsang-Eastwood 2004: C. Fluck/G. Vogelsang-Eastwood (Hrsg.), *Riding Costume in Egypt. Origin and Appearance. Studies in Textile and Costume History* 3 (2004)
- Flury-Lemberg 1988: M. Flury-Lemberg, *Textilkonservierung im Dienste der Forschung* (1988)
- Forbes 1956: R. J. Forbes, *Studies in Ancient Technology* 4 (1956)
- Forrer 1889: R. Forrer, Versuch einer Klassifikation der antik-koptischen Textilfunde (1889)
- Forrer 1891: R. Forrer, Die Graeber- und Textilfunde von Achmim-Panopolis (1891)
- Forrer 1893: R. Forrer, Die frühchristlichen Altertümer von Achmim (1893)
- Forrer 1895: R. Forrer, Mein Besuch in El-Achmim. *Reisebriefe aus Aegypten* (1895)
- Franken 1997: N. Franken, Imitationen römischer Silber-tabletts in Ton, in: *Kat. Bonn* 1997, 31 ff.
- Fremersdorf 1970: F. Fremersdorf, Seltene Varianten steilwandiger römischer Glasbecher, *KölnJb* 11, 1970, 59 ff.
- Friedländer 1886: L. Friedländer, M. Valerii Martialis. *Epigrammaton libri* (1886)
- Fuchs 1983: W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1983)
- Fuji/Sakamoto 1992: H. Fuji/K. Sakamoto, New Discoveries (Roman Textiles) from At-Tar Caves. Iraq, in: *50 Years of Polish Excavations in Egypt and the Near East. Acts of the Symposium at the Warsaw University* 1986 (1992) 96 ff.
- Fuji/Sakamoto 1993: H. Fuji/K. Sakamoto, Cultural Contacts between the East Mediterranean Coastal Area and Mesopotamia in Centuries 1–3 A.D.: Marked Characteristics of the Textiles unearthed from At-Tar-Caves, Iraq, in: A. Invernizzi/J.-F. Salles (Hrsg.),

- Arabia Antiqua. Hellenistic Centres around Arabia. Serie Orientale Roma LXX.2 (1993) 201 ff.
- Gaffar Shedid 1994: A. Gaffar Shedid, Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten (1994)
- Gastgeber 1999: C. Gastgeber, Theodor Graf, in: Kat. Wien (Hofbibliothek) 1999, 44 ff.
- Gayet 1900: A. Gayet, Le costume en Egypte du IIIe au XIIIe siècle. Exposition universelle de 1900. Palais du Costume (1900)
- Gayet (exploration) 1901: A. Gayet, L'exploration des ruines d'Antinoë, Annales du Musée Guimet 1897 (1901)
- Gayet (1899) 1901: A. Gayet, Notice relative aux objets recueillis à Antinoë pendant les fouilles exécutées en 1899–1900 (1901)
- Gayet (1900) 1901: A. Gayet, Notice relative aux objets recueillis à Antinoë pendant les fouilles exécutées en 1900–1901 (1901)
- Gayet (nécropoles) 1902: A. Gayet, L'exploration des nécropoles gréco-byzantines d'Antinoë, Annales du Musée Guimet (1902)
- Gayet (Thaïs) 1902: A. Gayet, Antinoë et les Sépultures de Thaïs et Sérapion (1902)
- Gayet (montagne) 1902: A. Gayet, L'exploration des nécropoles de la montagne d'Antinoë, Annales du Musée Guimet (1902)
- Gayet 1903: A. Gayet, Catalogue sommaire des objets recueillis à Antinoë en 1903–1905 (1903)
- Geijer/Thomas 1964: A. Geijer/E. B. Thomas, The Viminacium Gold-Tapestry, Meddelanden från Lunds Universitets Historiska Museum, 1964–1965, 223 ff.
- Gerspach 1890: M. Gerspach, Les Tapisseries Coptes (1890; überarbeitete Fassung: M. Gerspach, Coptic Textile Designs (1975))
- Gervers 1977: V. Gervers, An Early Christian Curtain in the Royal Ontario Museum, in: V. Gervers (Hrsg.), Studies in Textile History. In Memory of Harold B. Burnham (1977) 56 ff.
- Geyer 1977: A. Geyer, Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit (1977)
- Ghirshman 1962: R. Ghirshman, Iran. Parther- und Sasaniden (1962)
- Giner 2001: C. A. Giner, Recent Discoveries of Gold Textiles from Augustan Age Gadir (Cádiz), in: Rogers/Bender Jørgensen/Rast-Eicher 2001, 77 ff.
- Goette 1990: H. R. Goette, Studien zu römischen Togadargestaltungen, in: Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 10, 1990
- Gogräfe 1999: R. Gogräfe, Die Jagd-Bilder der Wint Hill-Werkstatt, in: M. J. Klein (Hrsg.), Römische Glaskunst und Wandmalerei (1999), 113 ff.
- Goldschmidt 1902: A. Goldschmidt, Die Kirchentüre des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur (1902)
- Grabar 1953: A. Grabar, Byzantine Painting. The Great Centuries of Painting (1953)
- Grabar 1966: A. Grabar, Byzantium. From the Death of Theodosius to the Rise of Islam (<sup>2</sup>1967)
- Grabar 1967: A. Grabar, The Beginnings of Christian Art 200–395 (<sup>2</sup>1967)
- Granger-Taylor 1982: H. Granger-Taylor, Weaving Clothes to Shape in the Ancient World: The Tunic and Toga of the Arringatore, Textile History 13.1, 1982, 3 ff.
- Grenfell/Hunt 1899: B. P. Grenfell/A. S. Hunt, The Oxyrhynchos Papyri 2 (1899)
- Griffith/Crowfoot 1934: F. L. L. Griffith/G. M. Crowfoot, On the Early Use of Cotton in the Nile Valley, JEA 20, 1934, 5 ff.
- Grimm 1974: G. Grimm, Die römischen Mumienmasken aus Ägypten (1974)
- Grimm 1997: G. Grimm, Verbrannte Pharaonen? Die Feuerbestattung Ptolemaios VI. Philopator und ein gescheiterter Staatsstreich in Alexandria, Antike Welt 3, 1997, 233 ff.
- Grimme 1963: E. G. Grimme, Das Suermondt-Museum, Aachener Kunstblätter 28, 1963, 382 ff.
- Grimme 1966: E. G. Grimme, Führer durch das Suermondt-Museum Aachen. Skulpturen, Gemälde, Schatzkunst, Kunsthandwerk (1966)
- Grimme/Oellers/Puvogel 1982: E. G. Grimme/A. C. Oellers/R. Puvogel et al., Museum. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen (1982)
- Grossmann 1998: P. Grossmann, Koptische Architektur, in: Krause 1998, 209 ff.
- Guentch-Ogloueff 1997: M. Guentch-Ogloueff, Comptendu du Déshabillage des Momies de Sérapion, Thaïs, Leukyoné, et 'La Dame Byzantine', in: Kat. Colmar 1997, 68 ff.
- Güntner 1992: G. Güntner, Herakles auf koptischen Stoffen. Bemerkungen zu einigen Clavusfragmenten in

- Karlsruhe und Krefeld, in: KOTINOS. Festschrift Erika Simon (1992) 437 ff.
- El Guindi 1991: F. El Guindi, Das Islamische Kleid *al-hidschab*, in: Kat. Köln 1991, 164 ff.
- Guimet 1903: E. Guimet, Symboles asiatiques trouvés a Antinoë, *Annales du Musée Guimet* 30. 3, 1903, 145 ff.
- Guy 1965: J.-C. Guy, Jean Cassien. *Institutiones Cénobitiques* (1965)
- Haase 1920: F. Haase, Die koptischen Quellen zum Konzil von Nicäa (1920)
- Hackstein 1996: A. Hackstein, Die Karl Ernst Osthaus Rezeption (1996)
- Halleaux 1981: R. Halleaux, Les alchimistes grecs 1. Papyrus de Leyde – Papyrus de Stockholm. *Fragments et recettes* (1981).
- Hanfmann 1980: G. M. A. Hanfmann, The Continuity of Classical Art: Culture, Myth, and Faith, in: Weitzmann 1980, 75 ff.
- Hassine Fantar 1994: M. Hassine Fantar (Hrsg.), *La Mosaïque en Tunisie* (1994)
- Heinen 1998: H. Heinen, Das spätantike Ägypten (284–646 n. Chr.), in: Krause 1998, 35 ff.
- Hengstl 1978: J. Hengstl (Hrsg.), Griechische Papyri aus Ägypten als Zeugnisse des öffentlichen und privaten Lebens (1978)
- Henning 2001: A. Henning, Die Turmgräber von Palmyra. Eine lokale Bauform als Ausdruck kultureller Identität, Diss. Köln 2001
- Hesse-Frielinghaus 1971: H. Hesse-Frielinghaus, Folkwang I, in: Hoff 1971, 120 f.
- Hillebrand 2005: C. Hillebrand, Ankunft im Vorderen Orient: Die politische und religiöse Situation, in: Kat. Halle 2005, 3 ff.
- Hirth 1885: F. Hirth, China and the Roman Orient: Researches into their Ancient and Medieval relations as represented in Old Chinese Records (1885)
- Hofenk de Graaff 2004: J. H. Hofenk de Graaff, The colourful past. Origins, chemistry and identification of natural dyestuffs (2004)
- Hoff 1971: A. Hoff (Hrsg.), Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk (1971)
- Hofmann 2002: U. Hofmann, Zwei koptische Leinentuniken aus den Sammlungen des Badischen Landesmuseums, Karlsruhe, in: S. Martius/S. Ruß (Hrsg.), *Historische Textilien. Beiträge zur Erhaltung und Erforschung*, Nürnberg 2002, 25 ff.
- Holl 1916: K. Holl, Die Schriften des Epiphanius gegen die Bilderverehrung, *Sitzungsberichte der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften* 35, 1916, 841 ff.
- Hodak 2000: S. Hodak, Die ornamentalen Purpurwirkereien – *De variis purpureis segmentis, paragaudis, clavis et ceteris ornamentis cum ornamento*, Diss. Münster 2000
- Hodak 2004: S. Hodak, Variationsprinzipien des Flächenrapportmotivbestandes der ornamentalen Purpurwirkereien, in: De Moor/Verheckens van Lammens/van Strydonck 2004, 1273 ff.
- Horak 1992: U. Horak, *Illuminierte Papyri, Pergamente und Papiere* 1, Pegasus Oriens I, 1992.
- Horak 1998: U. Horak, Europa und der Stier. Ein Orbiculus mit der Darstellung der Europa (1998)
- Horak (Mode) 2001: U. Horak, Antike Mode auf Papyrus. Zwei Wirkmustervorlagen aus der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und ein Stoff mit der Darstellung der Europa, in: I. Andorlini – G. Bastiani et al. (Hrsg.) *Atti del XXII Congresso Internazionale di Papirologia*, Firenze 1998. *Istituto Papirologico 'G. Vitelli'* (2001) I 641 ff. bes. 645 ff. Taf. XXXI a
- Horak (Realia) 2001: U. Horak (Hrsg.), *Realia Coptica als Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Harrauer* (2001)
- Horn 1972: *Mysteriensymbolik auf dem Kölner Dionysosmosaik* (1972 = Beihefte der Bonner Jahrbücher 33.)
- Hunger 1962: H. Hunger (Hrsg.), *Aus der Vorgeschichte der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Briefe Theodor Grafs, Josef von Karabaceks, Erzherzog Rainers und anderer* (1962)
- Hunt 1910: A. S. Hunt, *The Oxyrhynchos Papyri* 7 (1910)
- Huskinson 2000: J. Huskinson, Looking for Culture, Identity and Power, in: J. Huskinson (Hrsg.), *Experiencing Rome. Culture, Identity and Power in the Roman Empire* (2000) 3 ff.
- Ierusalimskaya 1996: A. A. Ierusalimskaya, Die Gräber der Mošcevajaja Balka. Frühmittelalterliche Funde an der Nordkaukasischen Seidenstraße (1996)
- Jansen 1955: F. Jansen, *Ausstellung: Koptische Gewebe. Leihgaben und eigene Bestände. Kleine Mitteilungen des städtischen Museums Schloss Rheydt* 7, August 1955.
- Janssen 1996: R. M. Janssen, Soft Toys from Egypt, in: D. M. Bailey, *Archaeological Research in Roman Egypt*.

- The Proceedings of the Seventeenth Classical Colloquium of the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum 1993. JRA Suppl. 19, 1996, 231 ff.
- Janvér/Eastop/Janssen 1999: A. Janvér/D. Eastop/R. Janssen, A Sprang Cap Preserved on a Naturally Dried Egyptian Head, *Textile History* 30 I, 1999, 135 ff.
- Johnson/West 1949: A. C. Johnson/L. C. West, *Byzantine Egypt: Economic Studies* (1949)
- Jones 1974: A. M. Jones, *The Equestrian Motif in Coptic Textiles including a Catalogue of the Kelsey Museum of Ancient and Medieval Archaeology*, Diss. Wayne State University 1974
- de Jonghe/Tavernier 1977/1978: D. de Jonghe/M. Tavernier, Die spätantiken Köper 4-Damaste aus dem Sarg des Bischofs Paulinus in der Krypta der St.-Paulinus-Kirche zu Trier, *Trierer Zeitschrift* 40/41, 1977/1978, 145 ff.
- Jungck 1984: C. Jungck, Zu den einzelnen Szenen auf der Achillesplatte, in: Alföldi-Rosenbaum/Baratte/Cahn 1984, 310 ff.
- Kähler 1973: H. Kähler, *Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina* (1973)
- von Karabacek 1883: J. von Karabacek, *Katalog der Th. Grafischen Funde in Ägypten* (1883)
- Kat. Aachen 2005: K. Sporn (Hrsg.), *Europas Spiegel. Die Antikensammlung im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Bestandskatalog* (2005)
- Kat. Bagdad 1975: F. Basmachi, *Treasures of the Iraq Museum* (1975/1976)
- Kat. Basel 1999: M. Fortin (Hrsg.), *Syrien. Wiege der Kultur*, Ausst. Basel/Quebec 1999
- Kat. Bonn 1995: Kunst- und Ausstellungshalle Bonn (Hrsg.), *Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel*, Ausst. Bonn 1995
- Kat. Bonn 1997: H.-H. von Prittwitz und Gaffron/H. Mielsch (Hrsg.), *Das Haus lacht vor Silber. Die Prunkplatte von Bizerta und das römische Tafelgeschirr*, Ausst. Bonn 1997
- Kat. Brüssel 1980: J.-C. Balty et al., *Musées Royaux d'Art et d'Histoire Bruxelles* (1988)
- Kat. Cluny 1992: A. Lorquin, *Les tissus coptes au musée national du Moyen Age – Thermes de Cluny. Catalogue des étoffes égyptiennes de lin et de laine de l'Antiquité tardive aux premiers siècles de l'Islam*, Bestandskatalog 1992
- Kat. Colmar 1997: M. Rassart-Debergh, *Textiles d'Antinoé (Égypte) en Haute Alsace. Donation É. Guimet. Muséum d'Histoire Naturelle, Colmar* 1997
- Kat. Dijon 1985: P. Cauderlier, *Les Tissus Coptes. Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Ausst. Dijon 1985.
- Kat. Essen 1963: K. Wessel (Hrsg.), *Koptische Kunst. Christentum am Nil*, Ausst. Essen 1963
- Kat. Florenz 1998: L. Del Francia Barocas (Hrsg.), *Antinoe cent'anni dopo*, Ausst. Florenz 1998
- Kat. Frankfurt 1984: H. Beck/P. C. Bol (Hrsg.), *Spätantike und frühes Christentum*, Ausst. Frankfurt 1984
- Kat. Frankfurt 1999: K. Parlasca/H. Seemann (Hrsg.), *Augenblicke. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit*, Ausst. Frankfurt 1999
- Kat. Fribourg 1991: A. Stauffer, *Textilien aus Ägypten aus der Sammlung Bouvier. Spätantike, koptische und frühislamische Gewebe*, Ausst. Fribourg 1991
- Kat. Halle 2005: A. Wiczorek/M. Fansa (Hrsg.), *Saladin und die Kreuzfahrer*, Ausst. Halle/Oldenburg/Mannheim 2005
- Kat. Hamm 1996: M. von Falck (Hrsg.), *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil*, Ausst. Hamm/München 1996
- Kat. Hamm 2004: M. von Falck/C. Fluck, *Die ägyptische Sammlung des Gustav-Lübcke-Museums Hamm* (2004)
- Kat. Istanbul 1964: M. Gönül, *Coptic Fabrics in the Archaeological Museum of Istanbul. Istanbul Arkeoloji Müzeleri Yilligi, Annual of the Archaeological Museums of Istanbul* 11. 12, 1964
- Kat. Köln 1964: O. Doppelfeld (Hrsg.), *Rom in Karthago. Mosaiken in Tunesien*, Ausst. Köln 1964
- Kat. Köln 1991: G. Völger/K. von Welck/K. Hackstein (Hrsg.), *Pracht und Geheimnis. Kleidung und Schmuck aus Palästina und Jordanien, Sammlung Widad Kawar*, Ausst. Köln 1991
- Kat. Köln 2005: A. Paetz gen. Schieck, *Kolumba. Die koptischen Textilien. Gewebe und Gewänder des ersten Jahrtausends aus Ägypten*, Bestandskatalog 2005
- Kat. Krefeld 1961: R. Jaques, *Textilkunst des frühen Christentums. Koptische Gewebe vom 2.–12. Jahrhundert. Gewebesammlung Textilingenieurschule Krefeld*, Ausst. Krefeld 1961
- Kat. Krefeld 2003: A. Paetz gen. Schieck, *Aus Gräbern geborgen. Koptische Textilien aus eigener Sammlung*, Ausst. Krefeld 2003

- Kat. Linz 1999: U. Horak/H. Harrauer (Hrsg.), Mumie-Schau'n. Totenkult im hellenistisch – römischerzeitlichen Ägypten, Ausst. Linz 1999
- Kat. Louvain-la-Neuve 1988: M. Rassart-Debergh, Arts tardifs et chrétiens d'Égypte, Ausst. Louvain-la-Neuve 1988
- Kat. Mariemont 1997: M.-C. Bruwier (Hrsg.), Égyptiennes étoffes coptes du Nil, Ausst. Mariemont 1997
- Kat. Mönchengladbach 1959: W. F. Volbach, Koptische Stoffe. Städtisches Museum Mönchengladbach. Oskar-Kühlen-Stiftung, Bestandskatalog 3, 1959
- Kat. Moskau 1969: R. Shurinova, Coptic Textiles. Collection of Coptic Textiles. State Pushkin Museum of Fine Arts, Bestandskatalog Moskau 1969
- Kat. München 1996: A. A. Ierusalimkaja/B. Borkopp, Von China nach Byzanz. Frühmittelalterlich Seiden aus der Staatlichen Ermitage St. Petersburg, Ausst. München 1996
- Kat. München 2004: L. Wamser (Hrsg.), Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur, Ausst. München 2004
- Kat. Nantes 2001: M.-H. Santrot (Hrsg.), Au fil du Nil. Couleurs de l'Égypte chrétienne, Ausst. Nantes 2001
- Kat. New York 1977: K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century, Ausst. New York 1977
- Kat. New York 1995: J. P. O'Neill, Textiles of Late Antiquity. The Metropolitan Museum, Ausst. 1995
- Kat. Paris 1999: A. Lorquin, Étoffes égyptiennes de l'Antiquité tardive du musée Georges-Labit, Ausst. Paris 1999
- Kat. Paris 2000: M.-H. Rutschowskaya/D. Bénazeth (Hrsg.), L'art copte en Égypte. 2000 ans de Christianisme, Ausst. Paris 2000
- Kat. Paris 2004: M.-F. Aubert/R. Cortopassi, Portraits funéraires de l'Égypte romaine I. Masques en Stuc. Département des Antiquités Égyptiennes, Bestandskatalog Paris 2004
- Kat. Recklinghausen 1996: M. von Falck/C. Fluck/E. Haustein-Bartsch, Die koptische Sammlung des Ikonen-Museums Recklinghausen, Bestandskatalog 1996
- Kat. Rouen 2002: M. Durand/F. Saragoza (Hrsg.), Égypte, la trame de l'Histoire. Textiles pharaoniques, coptes et islamiques, Ausst. Rouen 2002
- Kat. Speyer 1990: RGZM (Hrsg.), Von Constantin zu Karl dem Großen, Ausst. Speyer 1990–1991
- Kat. Tongeren 1999: H. Willems/W. Clarysse (Hrsg.), Keizers aan de Neijl, Ausst. Tongeren 1999
- Kat. Trier 1989: C. Nauerth, Die koptischen Textilien der Sammlung Wilhelm Rautenstrauch im Städtischen Museum Simeonsstift Trier, Bestandskatalog 1989
- Kat. Vatikan 1982: D. Renner-Volbach, Die koptischen Textilien in den Vatikanischen Museen. Monumenti Musei e Gallerie Pontificie Pinacoteca Vaticana 2, Ausst. Rom 1982
- Kat. Washington 1982: J. Trilling, The Roman Heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean 300 to 600 AD, Ausst. Washington 1982
- Kat. Wien 1995: H. Buschhausen/U. Horak/H. Harrauer (Hrsg.), Der Lebenskreis der Kopten. Dokumente, Textilien. Funde, Ausgrabungen, Ausst. Wien 1995
- Kat. Wien 1999: W. Seipel (Hrsg.), Bilder aus dem Wüstensand. Mumienporträts aus dem Ägyptischen Museum in Kairo, Ausst. Wien 1999
- Kat. Wien (Christliches) 1999: J. Henner/H. Förster/U. Horak, Christliches mit Feder und Faden. Christliches in Texten, Textilien und Alltagsgegenständen aus Ägypten, Ausst. Wien 1999
- Kat. Wien (Hofbibliothek) 1999: G. Mauthe/C. Gastgeber (Hrsg.), Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende. Josef Ritter von Karabacek Direktor der K. K. Hofbibliothek in Wien (1899–1917), Ausst. Wien 1999
- Kat. Worms 2002: D. Renner-Volbach, Die sogenannten koptischen Textilien im Museum Andreasstift der Stadt Worms, Bestandskatalog 2002
- Kat. Würzburg 1974: D. Renner, Die koptischen Stoffe im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Bestandskatalog 1974
- Kat. Zottegem 1993: A. De Moor (Hrsg.), Coptic Textiles from Flemish Private Collections, Ausst. Zottegem 1993
- Kat. Zürich 1957: H. Fischli/W. Rotzler (Hrsg.), Koptische Gewebe. Textilkunst der ägyptischen Frühchristen des 2. bis 9. Jahrhunderts, Ausst. Zürich 1957
- Kat. Zürich 1976: I. Peter, Textilien aus Ägypten im Rietberg Museum Zürich, Ausst. Zürich 1976
- Kawar 1991: W. Kawar, Die Geschichte meiner Sammlung, in: Kat. Köln 1991, 16 ff.
- Keali `Inohomoku 1979: J. W. Keali `Inohomoku, You Dance What You Wear, and You Wear Your Cultural Values, in: J. M. Cordwell/R. A. Schwarz, The Farbrics

- of Culture. *The Anthropology of Clothing and Adornment* (1979) 77 ff.
- Kendrick 1920: A. F. Kendrick, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of the Textiles from Burying-Grounds 1* (1920)
- Kendrick 1921: A. F. Kendrick, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of the Textiles from Burying-Grounds 2* (1921)
- Kendrick 1922: A. F. Kendrick, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of the Textiles from Burying-Grounds 3* (1922)
- Kern 1920: O. Kern, *Orpheus. Eine Religionsgeschichtliche Untersuchung* (1920)
- Kessler 1977: H. L. Kessler, *Narrative Representations*, in: *Kat. New York 1977*, 449 ff.
- Kisa 1902: A. Kisa, *Führer durch das Suermondt-Museum der Stadt Aachen* (1902)
- Klauser 1958: T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte des Kreuzzeichens 1*, *JbAC 1*, 1958, 20 ff.
- Koch-Mertens 2000: W. Koch-Mertens, *Der Mensch und seine Kleider 1: Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900* (2000)
- Koch/Sichteremann 1982: G. Koch/H. Sichteremann, *Römische Sarkophage*, *HdArch* (1982).
- Koch 2000: G. Koch, *Frühchristliche Sarkophage* (2000)
- König 1971: R. König, *Die Mode erfaßt den ganzen Menschen*, in: R. König (Hrsg.), *Macht und Reiz der Mode*, 1971, 71 ff.
- König/Winkler 1984: R. König/G. Winkler, *C. Plinius s. Ä.. Naturkunde Buch XXXIII* (1984)
- Kossourova 2002: T. Kossourova, *La Collection Textile de J. Krauth au Musée de l'Ermitage*, *CIETA-Bulletin 79*, 2002, 109 ff.
- Kraus 1990: T. Kraus (Hrsg.), *Das römische Weltreich*, *PropKg 1990*
- Krause 1956: M. Krause, *Apa Abraham von Hermonthis. Ein oberägyptischer Bischof um 600*, *Diss. Berlin 1956*
- Krause (Einführung) 1998: M. Krause (Hrsg.), *Ägypten in spätantik-christlicher Zeit. Einführung in die Koptische Kultur. Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients 4*, 1998
- Krause 1998: M. Krause, *Die Koptologie und ihre Forschungsgeschichte*, in: *Krause 1998*, 1 ff.
- Kretschmer 2000: W. Kretschmer, *Accelerator Mass Spectrometry and its Applications in Archaeology, Geology and Environmental Research*, *Acta Physica Polonica B*, 31, Nr. 1, 2000, 123 ff.
- Kybalová 1967: L. Kybalová, *Die alten Weber am Nil. Koptische Stoffe. Ein Beitrag zur ästhetisch-technologischen Problematik* (1967, Nachdruck Deutsch 1988)
- Lässig 2002: E. Lässig, *Ein Tunikafragment mit zwei clavi, Halsausschnittborte und Orbiculus im Museum für Angewandte Kunst in Wien (MAK Inv. Nr. T 689)*, *MiChA 8* (2002) 9 ff.
- Lafontaine-Dosogne 1988: J. Lafontaine-Dosogne, *Textiles Coptes. Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (1988)
- Lafontaine-Dosogne 1978: J. Lafontaine-Dosogne, *Notes sur les 'cartons' de Tissage du Tombeau de la Brodeuse Euphemiân aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*, *Bulletin du CIETA 1/2*, Nr. 47/48, 1978, 71 f.
- Lagercrantz 1913: O. Lagercrantz, *Papyrus Graecus Holmiensis. Recepte für Silber, Steine und Purpur* (1913)
- Lahusen/Formigli 2001: G. Lahusen/E. Formigli, *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik* (2001)
- Leipoldt 1903: J. Leipoldt, *Schenute von Atripe* (1903)
- Lenzen 1960: V. F. Lenzen, *The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt* (1960)
- Lewis 1973: S. Lewis, *The Iconography of the Coptic Horseman in Byzantine Egypt*, *JARCE 10*, 1973, 27 ff.
- Linfert 1975: A. Linfert, *Römische Wandmalerei der nordwestlichen Provinzen* (1975)
- Loebenstein 1983: H. Loebenstein, *Vom 'Papyrus Erzherzog Rainer' zur Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. 100 Jahre Sammeln, Bewahren, Edieren* (1983)
- Luedtke 1874: C. Luedtke, *Die Bilderverehrung und bildlichen Darstellungen in den ersten christlichen Jahrhunderten* (1874)
- Macmillan Arensberg 1977: S. Macmillan Arensberg, *Dionysos: A Late Antique Tapestry*, *Boston Museum Bulletin 75*, 1977, 4 ff.
- Manfredi (scavi) 1998: M. Manfredi, *Gli scavi italiani ad Antinoe (1935–1993)*, in: *Kat. Florenz 1998*, 23 ff.
- Manfredi (Storia) 1998: M. Manfredi, *Storia della città di Antinoe*, in: *Kat. Florenz 1998*, 39 f.
- Marangou 1976: L. Marangou, *Bone Carvings from Egypt I. Graeco-Roman Period* (1976)

- Marcuzzi o. J.: L. Marcuzzi, Aquileia. Kunst und Geschichte in Farbtafeln (o. J.).
- Martiniani-Reber 1986: M. Martiniani-Reber, Lyon, Musée Historique des Tissus. Soieries sassanides, coptes et byzantines Ve–Xe siècles (1986)
- Martiniani-Reber 1991: M. Martiniani-Reber, Tissus Coptes (1991)
- Martiniani-Reber 1993: M. Martiniani-Reber, Tissus d'Égypte. Témoins du monde Arabe VIIIe–XVe siècles, Collection Bouvier (1993)
- Matz (1) 1968: F. Matz, Die dionysischen Sarkophage 1 (1968)
- Matz (2) 1968: F. Matz, Die dionysischen Sarkophage 2 (1968)
- Matz 1975: F. Matz, Die dionysischen Sarkophage 4 (1975)
- Mazal 1980: Kommentar zur Wiener Genesis. Faksimile-Ausgabe des Codex theol. Gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (1980)
- Menninger 1997: M. Menninger, Die römischen Silbergefäße im Rheinischen Landesmuseum Bonn, in: Kat. Bonn 1997, 99 ff.
- Merz 2000: S. Merz, Die Textilien von Theodor Graf, vormals Besitz der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung Berlin-Dahlem, in: Fluck/Linscheid/Merz 2000, 126 f.
- Meyer-Kuckuk 1994: T. Meyer-Kuckuk, Kernphysik. Eine Einführung (1994)
- Mielsch 1997: H. Mielsch, Römisches Tafelsilber aus Ägypten, in: Kat. Bonn 1997, 41 ff.
- Mielsch/Niemeyer 2001: H. Mielsch/B. Niemeyer, Römisches Silber aus Ägypten in Berlin (2001)
- Mikaeloff 1997: Y. Mikaeloff (Hrsg.), Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident (1997)
- Millet 1939: M. G. Millet, Les Peintures de la Synagoge de Doura-Europos 245–256 après J.-C. (1939)
- Möhring 2005: H. Möhring, Muslimische Reaktionen: Zangi, Nuraddin und Saladin, in: Kat. Halle 2005, 83 ff.
- Monneret de Villard 1953: U. Monneret de Villard, The Temple of the Imperial Cult at Luxor, *Archaeologia* 95, 1953, 85 ff.
- Muth 1998: S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (1998)
- Muth 2001: S. Muth, Eine Kultur zwischen Veränderung und Stagnation. Zum Umgang mit den Mythenbildern im spätantiken Haus, in: F. A. Bauer/N. Zimmermann (Hrsg.), *Epochewandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter* (2001) 112 ff.
- Muthesius 1995: A. Muthesius, *Studies in Byzantine and Islamic Silk Weaving* (1995)
- Muthesius 1997: A. Muthesius, *Byzantine Silk Weaving AD 400 to AD 1200* (1997)
- Nauerth 1976: C. Nauerth, Die Josefsgeschichte auf koptischen Stoffen, *ENCHORIA* 8, 1978, Sonderbd. 2: 1. Internationaler Kongress für Koptologie Kairo 1976, 109 ff.
- Nauerth 1978: C. Nauerth (Hrsg.), *Koptische Textilien im spätantiken Ägypten* (1978) 22 ff.
- Nauerth 1982: C. Nauerth, Nachlese von Thekla-Darstellungen, in: G. Koch (Hrsg.), *Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst und Kultur des Orients* 6, 1982, 14 ff.
- Nauerth (Joseph) 1984: C. Nauerth, Bemerkungen zum koptischen Joseph, *Rivista degli Studi Orientali* 58 Fasc. 1–4 (1984), 1987, 135 ff.
- Nauerth (Herakles) 1984: C. Nauerth, Formen des Herakles. Seine Taten auf koptischen Stoffen, in: D. Ahrens (Hrsg.), *ΘΙΑΣΟΣ ΜΟΥΣΩΝ*. Studien zu Antike und Christentum. Festschrift für Josef Fink zum 70. Geburtstag (1984), 147 ff.
- Nauerth 1985: David Lyricus, in: G. Freund/E. Stegemann (Hrsg.), *Theologische Brosamen für Lothar Steiger*, *Dielheimer Blätter zum Alten Testament und seiner Rezeption in der Alten Kirche* 5, 1985, 275 ff.
- Nauerth 1986: C. Nauerth, *Koptische Stoffe*. Liebieghaus Monographie 9, 1986
- Nauerth (Perseus) 1986: C. Nauerth, Perseus und Andromeda: Zur Deutung eines mythologischen Bildes in der koptischen Textilkunst, in: G. Koch (Hrsg.), *Studien zur frühchristlichen Kunst* 3, 1986, 7 ff.
- Nauerth (Aphrodite) 1986: C. Nauerth, Aphrodite und Pendant auf koptische Stoffen in Heidelberg und Freiburg, G. Koch (Hrsg.), *Studien zur frühchristlichen Kunst* 3, 1986, 29 ff.
- Nauerth 1988: C. Nauerth, Mythologische Liebespaare der Spätantike. Dargestellt an Beispielen aus der koptischen Kunst, *Dielheimer Blätter zum Alten Testament und seiner Rezeption in der Alten Kirche*, 25, 1988, 97 ff.
- Nauerth 1990: C. Nauerth, Evidence for a David Cycle on Coptic Textiles, in: W. Godlewski (Hrsg.), *Coptic Studies. Acts of the Third International Congress of*

- Coptic Studies Warschau 1984 (1990) 285 ff.
- Nauerth 1992: C. Nauerth, Mythologische Themen in der koptischen Kunst – eine Bestandsaufnahme, *Journal of Coptic Studies* 2, 1992, 43 ff.
- Nauerth 1996: C. Nauerth, Karâra und El Hibe. Die spätantiken (koptischen) Funde aus den badischen Grabungen 1913–1914. *Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens* 15 (1996)
- Oenbrink 1998: W. Oenbrink, Die Kölner Jagdbecher im römischen Rheinland. Form und Dekor, Funktion und Handelsgeschichte einer Kölner Geschirrproduktion im 2. Jahrhundert n. Chr., *KölnJb* 31, 1998, 71 ff.
- Ovadiah/Mucznik 1981: A. Ovadiah/S. Mucznik, Orpheus from Jerusalem-Pagan or Christian Image?, in: L. I. Levine (Hrsg.), *The Jerusalem Cathedra. Studies in the History, Archaeology, Geography and Ethnology of the Land of Israel* 1, 1981, 152 ff.
- Ovadiah/Ovadiah 1987: A. Ovadiah/R. Ovadiah, Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel (1987)
- Ovadiah 1996: A. Ovadiah, Symbolism in Jewish Works of Art in Late Antiquity, *Assaph. Studies in Art History Section B* Nr. 2, 1996, 49 ff.
- Parlasca 1966: K. Parlasca, Mumienporträts und verwandte Denkmäler (1966)
- Parlasca 1999: K. Parlasca, Bedeutung und Problematik der Mumienporträts und ihr kulturelles Umfeld, in: *Kat. Frankfurt* 1999, 39
- Pekridou-Gorecki 1989: A. Pekridou-Gorecki, Mode im antiken Griechenland. Textile Fertigung und Kleidung (1989)
- Peri 1996: P. Peri, *Tessuti copti nelle collezioni del Museo del Bargello* (1996)
- Petraschek-Heim 1991: I. Petraschek-Heim, Probleme archäologischer Textilfunde – einige grundsätzliche Überlegungen, *Restauratorenblätter* 12, 1991.
- Pfister (X.1) 1936: R. Pfister, Matériaux pour servir au classement des Textiles Égyptiens postérieurs à la Conquête Arabe, *Revue des Arts Asiatiques* X.1, 1936, 1 ff.
- Pfister (X.2) 1936: R. Pfister, Matériaux pour servir au classement des textiles Égyptiens postérieurs à la Conquête Arabe, *Revue des Arts Asiatiques* X.2, 1936, 73 ff.
- Pfister 1940: R. Pfister, Textiles de Palmyre. Découvertes par le service des Antiquités du Haut-Commissariat de la Publique Française dans la Nécropole de Palmyre 3 (1940)
- Pfister/Bellinger 1945: R. Pfister/L. Bellinger, *The Excavations at Dura-Europos, Final Report 4 Part 2, The Textiles* (1945)
- Pfister 1950: R. Pfister, Les tissus orientaux de la Bible de Théodulf, in: *The Byzantine Institute (Hrsg.), Coptic Studies in the Honour of Walter Ewing Crum* (1950) 501 ff.
- Pfister 1951: R. Pfister, Textiles de Halabiyeh (Zenobia) découverts par le Service des Antiquités de la Syrie dans la Nécropole de Halabiyeh sur l'Euphrate (1951).
- Pillinger 2002: R. Pillinger, Gewandfragment mit menschlichen Figuren und anderen Darstellungen im Museum für Angewandte Kunst in Wien. Versuch einer ikonographischen Deutung, *MiChA* 8 (2002) 18 ff.
- Pirenne 1982: H. Pirenne, Mohammed und Karl der Große. Untergang der Antike am Mittelmeer und Aufstieg des germanischen Mittelalters (1936, 21982)
- Pirovani 1987: C. Pirovani (Hrsg.), *Museo Poldi Pezzoli. Arazzi-Tappeti-Tessuti Copti* (1987)
- Plassmann 1960: O. Plassmann, *Das Almosen bei Johannes Chrysostomus*, Diss. Bonn 1960
- Preisigke 1922: F. Preisigke, *Namenbuch*, enthaltend alle griechischen, lateinischen, ägyptischen, hebräischen, arabischen und sonstigen semitischen und nicht semitischen Menschnennamen, soweit sie in griechischen Urkunden (Papyri, Ostraka, Inschriften, Mumienschildern, usw.) Ägyptens sich vorfinden (1922)
- Priester 2001: S. Priester, *Ad summas tegulas*. Untersuchungen zu vielgeschossigen Gebäudeblöcken mit Wohneinheiten und Insulae im kaiserzeitlichen Rom (2002)
- Pritchard 2001: F. Pritchard, *Medieval Textiles in the Bock Collection at the Whitworth Art Gallery*, *Textile History* 32 (1), 2001, 48 ff.
- Qibti 1993: ohne Autor, *QIBTI. I Tessuti Copti della Collezione Antonio Ratti* 2 (1993)
- Rackham 1967: H. Rackham, *Pliny. Natural History 3, Libri VIII–XI* (1967)
- von Rad 1981: G. von Rad, *Das Alte Testament* (1981)
- Raeck 1992: W. Raeck, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen* (1992)
- Randall 1985: R. H. Randall, *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery* (1985)
- Ranke 1926: H. Ranke, *Koptische Friedhöfe bei Karâra und der Amontempel Scheschonks I bei El Hibe. Bericht über die Badischen Grabungen in Ägypten* in

- den Wintern 1913 und 1914 im Auftrage der Heidelberger Akademie der Wissenschaften und der wissenschaftlichen Gesellschaft in Freiburg i. B. (1926)
- Rast-Eicher 2001: A. Rast-Eicher, Roman Textiles in Switzerland, in: Rogers/Bender Jørgensen/Rast-Eicher 2001, 84 ff.
- Reinhard-Felice 1995: M. Reinhard-Felice, Die Holztüre von Sant' Ambrogio in Mailand. Ein Entwurf von Bischof Ambrosius? In: H.-R. Meier/C. Jäggi/P. Büttner, Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn: Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Beat Brenk zum 60. Geburtstag (1995) 21 ff.
- Reinhard-Felice 1996: M. Reinhard-Felice, Ad Sacrum Lignum. La porta maggiore della basilica di Sant' Ambrogio a Milano (1996)
- Renner 1981: D. Renner, Spätantike figürliche Purpurwirkereien, in: M. Flury-Lemberg/K. Stolleis (Hrsg.), Documenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen (1981) 82 ff.
- Renner 1984: D. Renner, Eine Motivkombination aus Antinoe, JbAC 27/28, 1984/1985, 138 ff.
- Renner-Volbach 1992: D. Renner-Volbach, Spätantike und koptische Textilien im Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Köln (1992)
- Renner-Volbach 2001: D. Renner-Volbach, Glückbringende Rosen. Eine spätantik-koptische Wirkerei, in: Horak (Realia) 2001, 81 ff.
- Renner-Volbach 2004: D. Renner-Volbach, Der einreitende Imperator und sein Siegeskranz: Eine verspätete Adventus-Darstellung auf einem Streifenrest in Worms, in: M. Immerzeel/J. van der Vliet (Hrsg.), Coptic Studies on the Threshold of a new Millennium 2. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies Leiden 2000, Orientalia Lovaniensia Analecta 133 (2004), 1479 ff.
- Renz-Rathfelder 1992: S. Renz-Rathfelder, Faserpflanzen. Palmengarten Frankfurt Sonderheft 18, 1992.
- de Ricci 1902: S. de Ricci, Quatre papyrus d'Antinoë au Musée Guimet trouvés dans la tombe d'Aurélius Colluthus, Annales du Musée Guimet, 1902, 47 ff.
- Richter 2000/2001: S. G. Richter, Koptische Textilien im Archäologischen Museum der Universität Münster, BOREAS 23/24, 2000/01, 223 ff.
- Riederer 1994: J. Riederer, Echt und Falsch. Schätze der Vergangenheit im Museumslabor (1994)
- Riegl 1889: A. Riegl, Die ägyptischen Textilfunde im K. K. Österreichischen Museum Wien (1889)
- Rinaldi 1964–1965: M. L. Rinaldi, Il Costume Romano e i Mosaici di Piazza Armerina, Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, N.S. 13–14, 1964–1965
- Roderer 1986: U. Roderer, Mode als Symbol. Ein interaktionistischer Ansatz zur Bedeutung der Mode für Altersgruppen. Theorie und Forschung 8, Soziologie 2 (1986)
- Rösch 1983: E. Rösch, Publius Ovidius Naso. Matamorphosen (<sup>10</sup>1983)
- Rogers/Bender Jørgensen/Rast-Eicher 2001: P. W. Rogers/L. Bender Jørgensen/A. Rast-Eicher (Hrsg.), The Roman Textile Industry and its Influence. A Birthday Tribute to John Peter Wild (2001)
- Rosati 1998: G. Rosati, Un pressoio ... da leggere, in: Kat. Florenz 1998, 43 f.
- Roth 1913: H. L. Roth, Ancient Egyptian and Greek Looms (1913)
- Rutschowskaya 1990: M.-H. Rutschowskaya, Tissus Coptes (1990)
- Rutschowskaya 2004: M.-H. Rutschowskaya, Le châle des Sabine. Chef d'œuvre de l'art copte (2004)
- Sadurska 1977: A. Sadurska, Palmyre 7. Le tombeau de famille de Alainê (1977)
- Sadurska/Bounni 1994: A. Sadurska/A. Bounni, Les sépultures funéraires de Palmyre, RdA Suppl. 13, 1994
- Sakamoto 2001: K. Sakamoto, A Re-Consideration of the Human-Figure Emblems excavated in the At-Tar Caves in Iraq, in: Rogers/Bender Jørgensen/Rast-Eicher 2001, 57 ff.
- Salies 1974: G. Salies, Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken, BJB 174, 1974, 1 ff.
- Schädler 1999: U. Schädler, Leichentuch eines Kindes, in: Kat. Frankfurt 1999, 299 ff.
- Schapiro 1952: M. Schapiro, The Joseph Scenes on the Maximianus Throne in Ravenna, GBA 40, 1952, 27 ff.
- von Scheffer 1929: T. von Scheffer, Die Dionysiaka des Nonnos 1 (1929)
- Schenke 2001: G. Schenke, Mumienporträts im römischen Ägypten: Totenbildnisse oder Privatporträts? Chronique d'Égypte 76 (2001) Fasc. 151–152, 281 ff.
- Schenke 2003: G. Schenke, Schein und Sein. Schmuckgebrauch in der römischen Kaiserzeit (2003)
- Schenke 2004: G. Schenke, Die Venus in der Muschel.

- Darstellungen der Liebesgöttin im spätantiken Ägypten, in: R. Pintaudi (Hrsg.), *Papyrologica Florentina* 34, Gedenkschrift Ulrike Horak (P. Horak) 2004, 449 ff.
- Schieck 2005: A. Paetz gen. Schieck, Orientalische Christen am Beispiel der Kopten, in: *Kat. Halle 2005*, 313 ff.
- Schmedding 1983: B. Schmedding, Gegen den Zerfall. Pflege und Erhaltung historischer Gewebe, in: *Museum. Deutsches Textilmuseum Krefeld-Linn* (1983) 116 ff.
- Schmidt-Colinet 1991: A. Schmidt-Colinet, Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom Sinn eines geometrischen Ornaments, in: *Kat. Fribourg 1991*, 21 ff.
- Schmidt-Colinet 1992: A. Schmidt-Colinet, Das Tempelgrab Nr. 36 in Palmyra. Studien zur palmyrenischen Grabarchitektur und ihrer Ausstattung, *Damaszener Forschungen* 4, 1992.
- Schmidt-Colinet 1995: A. Schmidt-Colinet (Hrsg.), *Kulturbegegnung im Grenzbereich* (1995)
- Schmidt-Colinet/Stauffer 2000: A. Schmidt-Colinet/A. Stauffer, *Die Textilien aus Palmyra. Neue und alte Funde* (2000)
- Schmitz 1967: A. L. Schmitz, Das Totenwesen der Kopten. Kritische Übersicht über die literarischen und monumentalen Quellen, *ZÄS* 65, 1967, 1 ff.
- Schneider 1982: H. D. Schneider, *Beelden van Behnasa. Egyptische kunst uit de Romeinse Keizertijd 1e–3e eeuw na Chr.* (1982)
- Schneider 1983: L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache* (1983)
- Schnitzler 1968: H. Schnitzler, Spätantike und mittelalterliche Kleinkunst aus der ehemaligen Sammlung Fremersdorf, Köln, *Aachener Kunstblätter* 35, 1968, 124.
- Schrenk 1999: S. Schrenk (Hrsg.), *Spätantik-frühislamische Textilien in der Studiensammlung des F.J. Dölger-Instituts*, *JbAC* 42, 1999, 72 ff.
- Schrenk 2004: S. Schrenk, *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit* (2004)
- Schümann 1983: C.-W. Schümann, *Fragile Materialien. Zur Geschichte des Deutschen Textilmuseums*, in: *Museum. Deutsches Textilmuseum Krefeld-Linn* (1983) 8 ff.
- Schweppe 1992: H. Schweppe, *Handbuch der Naturfarbstoffe. Vorkommen. Verwendung. Nachweis* (1992)
- Seemann 1999: H. Seemann, *Augenblicke der Geschichte – Augenblicke der Ewigkeit*, in: *Kat. Frankfurt 1999*, 11 ff.
- Seiler-Baldinger 1991: A. Seiler-Baldinger, *Systematik der Textilien Techniken. Basler Beiträge zur Ethnologie* 32 (1991)
- Seyrig 1937: H. Seyrig, *Note sur Hérodiens, prince de Palmyre*, *Syria* 18, 1937, 1 ff.
- Seyrig 1940: H. Seyrig, *Ornamenta Palmyrena antiquiora*, *Syria* 21, 1940, 277 ff.
- Shamir 1999: O. Shamir, *Textiles, Basketry and Cordage from ‘En Rahel*, *‘Atiqot* 38, 1999, 91 ff.
- Sheffer/Granger-Taylor 1991: A. Sheffer/H. Granger-Taylor, *The Textiles from the ‘En-Boqeq excavation in Israel*, *Textile History* 22.1, 1991
- Sheffer/Granger-Taylor 1994: A. Sheffer/H. Granger-Taylor, *Textiles from Masada. A Preliminary Selection*, in: *Masada 4. The Yigael Yadin Excavations 1963–1965. Final Reports* (1994)
- Shephard 1971: D. Shephard, *Alexander the Victorious Emperor*, *BClevMus* 10, 1971, 245 ff.
- Shephard 1976: D. G. Shephard, *Late Classical Tapestry*, *BClevMus* 12, 1976, 306 ff.
- Sidebotham/Wendrich 1996: S. Sidebotham/W. Z. Wendrich (Hrsg.), *Berenike ‘95. Preliminary Report of the Excavations at Berenike (Egyptian Red Sea Coast) and the Survey of the Eastern Desert* (1996)
- Smith 1991: R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (1991)
- Sporbeck 1993: G. Sporbeck, *Vages und Ungewisses. Spurensuche zur Geschichte der Textilsammlung Alexander Schnütgens*, in: *Westermann-Angerhausen* 1993, 197 ff.
- Staatliche Museen 1992: *Staatliche Museen zu Berlin* (Hrsg.), *Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg* (1992)
- Stamm 2002: R. Stamm (Hrsg.), *Karl Ernst Osthaus. Reden und Schriften. Folkwang. Werkbund. Arbeitsrat* (2002).
- Stauffer 1991: A. Stauffer, *Die mittelalterlichen Textilien von St. Servatius in Maastricht. Schriften der Abegg-Stiftung* 8, 1991
- Stauffer 1992: A. Stauffer, *Spätantike und koptische Wirkereien. Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in spätantiken und frühmittelalterlichen Textilwerkstätten* (1992)
- Stauffer 1995: A. Stauffer, *Kleider, Kissen, bunte Tücher*.

- Einheimische Textilproduktion und weltweiter Handel, in: Schmidt-Colinet 1995, 60 ff.
- Stauffer 1996: A. Stauffer, Cartoons for Weavers from Graeco-Roman Egypt, *Archaeological Research in Roman Egypt. The Proceedings of the Seventeenth Classical Colloquium of the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum 1.–4.12.1993*, JRA Suppl. 19, 1996, 223 ff.
- Stein 1996: F. Stein, Die Gräber unter dem Kölner Dom im Vergleich zu anderen Grablegen der Merowingerfamilie, in: A. Wolff (Hrsg.), *Die Domgrabung Köln. Studien zum Kölner Dom 2*, 1996, 99 ff.
- Stierlin 1994: H. Stierlin, *Städte in der Wüste* (21994)
- Stierlin 1996: H. Stierlin, *Byzantinischer Orient. Von Konstantinopel bis Armenien und von Syrien bis Äthiopien* (1996)
- Stowasser/Petschenig/Skutsch 1979: J. M. Stowasser/M. Petschenig/F. Skutsch, *Stowasser. Lateinisch – deutsches Schulwörterbuch* (1979)
- Strube 1996: C. Strube, *Die «Toten Städte». Stadt und Land in Nordsyrien während der Spätantike* (1996)
- Stutzinger 1984: D. Stutzinger, *Die spätantiken Achilleusdarstellungen – Versuch einer Deutung*, in: *Kat. Frankfurt 1984*, 175 ff.
- Suckale-Redlefsen 1972: G. Suckale-Redlefsen, *Die Bilderzyklen zum Davidleben. Von den Anfängen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Diss. München 1972.
- Tanabe 1986: K. Tanabe (Hrsg.), *Sculptures from Palmyra 1. Memoirs of the Ancient Orient Museum 1* (1986)
- Thomas 1968: E. B. Thomas, *Severisches Goldgewebe im ungarischen Nationalmuseum aus Viminacium*, *Studien zur Geschichte und Philosophie des Altertums*, 1968, 337 ff.
- Thompson 1983: D. Thompson, *Rare Coptic Textiles with Bucolic and Mythological Iconography 1*, *Bulletin du CIETA 57–58*, 1983, 1–2, 90 ff.
- Thompson 1991: D. Thompson, *Further Observations on the Classification of Coptic Textiles 3. Some Early Garment Ornaments and Curtain Fragments in the Dumbarton Oaks Collection*, *CIETA-Bulletin 69*, 1991, 25 ff.
- Tóth 1989: E. Tóth, *Die spätrömische Festung und ihr Gräberfeld*, *Antike Welt 20*, 1, 1989, 31 ff.
- Török 1993: L. Török, *Coptic Antiquities 2* (1993)
- Touloupa 1988: E. Touloupa, *Bronzene Reiterstatue des Augustus*, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, *Kat. Ausst. Berlin 1988*, 311 ff.
- Tronzo 1986: W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting* (1986)
- Unger 2000: A. Unger, *Zur Farbstoffanalyse der Textilien*, in: *Fluck/Linscheid/Merz 2000*, 33 ff.
- Verheeken-Lammens/De Jonghe 1991: C. Verheeken-Lammens/D. De Jonghe, *Weeftechnologisch Onderzoek van een Koptische Kindertuniek, Oudheidkundige Medelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden* (1991) 55 ff.
- Verstegen 2003: U. Verstegen, *St. Gereon in Köln in römischer und frühmittelalterlicher Zeit* (2003)
- Verstegen 2006: U. Verstegen, *Ausgrabungen und Bauforschungen in St. Gereon zu Köln*, *Kölner Forschungen 9* (2006)
- Vikan 1979: G. Vikan, *Joseph Iconography on Coptic Textiles*, *GESTA 18*, 1, 1979, 99 ff.
- Vogelsang-Eastwood 1995: G. Vogelsang-Eastwood, *Die Kleider des Pharaos. Die Verwendung von Stoffen im Alten Ägypten* (1995)
- Vogt 1934: E. Vogt, *Ein spätantiker Gewebefund aus dem Wallis*, *Germania 18*, 1934, 198 ff.
- Volbach 1958: W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom* (1958)
- Volbach/Lafontaine-Dosogne 1968: W. F. Volbach/J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Orient. Propyläen Kunstgeschichte* (1968)
- Volbach 1976: W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (1976)
- van Driel Murray/Wild 1993: C. van Driel-Murray/J. P. Wild, *Vindolanda. Research Reports, N.S. 3, The Early Wooden Forts. Preliminary Reports on Leather, Textiles, Environmental Evidence and Dendrochronology* (1993)
- van Seters 2004: J. van Seters, *The Joseph Story – Some Basic Observations*, in: G. N. Knoppers/A. Hirsch (Hrsg.), *Egypt, Israel, and the Ancient Mediterranean World. Studies in the Honor of Donald B. Redford* (2004) 361 ff.
- van Strydonck/van den Borg/de Jong 1993: M. van Strydonck/K. van der Borg/A. de Jong, *The Dating of Coptic textiles by radiocarbon analysis*, in: *Kat. Zottegem 1993*, 65 ff.
- van Waveren/Wendrich 1995: A. M. I. van Waveren/W. Z. Wendrich (Hrsg.), *Berenike '94. Preliminary Report of the Excavations at Berenike (Egyptian Red Sea Coast) and Survey of the Eastern Desert* (1995)

- Vial 1985: G. Vial, Deux Exemplaires d'Utilisation de Soie non-murier (Tussah) dans les Tissus Anciennes, Bulletin du CIETA 61–62, 1985, 50 ff.
- Viereck/Zucker 1926: P. Viereck/F. Zucker, Papyri, Ostraka und Wachstafeln aus Philadelphia im Fayyûm (1926)
- Vogelsang-Eastwood 1993: G. Vogelsang-Eastwood, Pharaonic Egyptian Clothing (1993)
- Vogelsang 2004: W. Vogelsang, The Sasanians in Egypt: A short Introduction, in: Fluck/Vogelsang-Eastwood 2004, 29 ff.
- Vogt 1995: C. Vogt, Bürgerlicher Geschmack in Aachener Kunstsammlungen, in: U. Schneider/D. Preising, Museumsverein Aachen (Hrsg.), Aachener Kunstblätter 61, 1995–1997, 258 f.
- Wagner 1961: E. Wagner, Die textilen Rohstoffe (1961)
- Walker/Bierbrier 1997: S. Walker/M. Bierbrier, Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt (1997)
- Wander 1973: S. H. Wander, The Cyprus Plates: The Story of David and Goliath, Metropolitan Museum Journal 8, 1973, 89 ff.
- Weippert 1991: H. Weippert, Textilproduktion und Kleidung im vorhellenistischen Palästina, in: Kat. Köln 1991, 136.
- Weitzmann 1952/1953: K. Weitzmann, Die Illustration der Septuaginta, MüJb 3–4, 1952/1953, 96 ff.
- Weitzmann 1980: K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality: A Symposium, 1980
- Westermann-Angerhausen 1993: H. Westermann-Angerhausen (Hrsg.), Alexander Schnütgen. Colligite Fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers (1993)
- Wietheger 1986: C. Wietheger, Ein koptischer 'Josephstoff' im Gustav-Lübcke-Museum zu Hamm, GM 94 (1986) 75 ff.
- von Wilckens 1991: L. von Wilckens, Die textilen Künste. Von der Spätantike bis 1500 (1991)
- von Wilckens 1992: L. von Wilckens, Mittelalterliche Seidenstoffe. Bestandskatalog des Kunstgewerbemuseums Staatliche Museen zu Berlin 18 (1992)
- Wild 1963: J. P. Wild, The Textile Term *scutulatus*, Classical Quarterly 57, Neue Serie 13, 1963, 263 ff.
- Wild 1967: J. P. Wild, Two Technical Terms used by Roman Tapestry-Weavers, Philologus 111, 1967, 151 ff.
- Wild 1968: J. P. Wild, Clothing in the North-West-Provinces of the Roman Empire, BJB 168, 1968, 166 ff.
- Wild (Memoria) 1970: J. P. Wild, Die Textilfunde aus der Memoria II K in Xanten, BJB 170, 1970, 267 ff.
- Wild (Manufacture) 1970: J. P. Wild, Textile Manufacture in the Northern Roman Provinces (1970)
- Wild 1987: J. P. Wild, Ein römischer Seidenstoff aus dem Wallis. Vallis Poenina an der antiken Seidenstrasse?, Helvetia Archaeologica 18, 1987, 59 ff.
- Wild/Wild 1996: J. P. Wild/F. C. Wild, The Textiles, in: Sidebotham/Wendrich 1996, 245 ff.
- Will 1951: E. Will, Le Relief de la Tour de Kithot et le Banquet Funéraire a Palmyre, Syria 28, 1951, 70 ff.
- Willers 1987: D. Willers, Der Dionysos-Behang der Abegg-Stiftung (1987)
- Willers 1988: D. Willers, Zur Deutung eines spätantiken Wandbehangs aus Ägypten, oder die alltägliche Not der archäologischen Analogie, WissZWPU G-Reihe 37 (1988) 76 ff.
- Willers 1992: D. Willers, Dionysos und Christus – ein archäologisches Zeugnis zu Nonnos, Museum Helveticum 49, 1992, 141 ff.
- Wilson 1938: L. M. Wilson, The Clothing of the Ancient Romans (1938)
- Winlock 1955: H. E. Winlock, Models of Daily Life in Ancient Egypt. From the Tomb of Meket-Re at Thebes (1955)
- Winter/Youtie 1944: J. G. Winter/H. C. Youtie, Cotton in Graeco-Roman Egypt, AJPh 65, 1944, 249 ff.
- Wipszycka 1965: E. Wipszycka, L'industrie Textile dans l'Égypte Romaine (1965)
- Witte 1926: F. Witte (Hrsg.), Die liturgischen Gewänder und kirchlichen Stickereien des Schnütgen-Museums Köln (1926)
- Wouters 1993: J. Wouters, Dye Analysis of Coptic Textiles, in: Kat. Zottegem 1993, 53 ff.
- Wulff/Volbach 1926: O. Wulff/W. F. Volbach, Spätantike und koptische Stoffe aus Ägyptischen Grabfunden (1926)
- Yadin 1963: Y. Yadin, The Finds of the Bar Kokhba Period in the Cave of Letters (1963)

## Abbildungsnachweis

### Textabbildungen

Abb. 1. 3–9. 11. 12. 14. 17–46: Zeichnungen von A. Paetzgen. Schieck; Abb. 2 nach Mikaeloff 1997; Abb. 10 nach Sheffer/Granger-Taylor 1991, 3 ff.; Abb. 13 nach Vogt 1934; Abb. 15, 16 nach Seyrig 1937, 21 Abb. 12; Abb. 16 b nach Sadurska 1977, 84 Nr. 27.

### Farbtafeln

**Taf. 1:** Abb. 1. 2. 4. 7: Dieter Gasse, DTM; Abb. 3. 5 a–b. 6: Verf.

**Taf. 2:** Abb. 1. 2. 7: Dieter Gasse, DTM; Abb. 3. 4. 6: Verf.; Abb. 5 nach Horak (Mode) 2001, I, 645 ff. Taf. XXXI a.

**Taf. 3:** Abb. 1. 3. 5. 8. 9: Dieter Gasse, DTM; Abb. 2. 4. 6. 7: Verf.

**Taf. 4:** Abb. 1–7: Verf.

**Taf. 5:** Abb. 1 a. b. 2–4. 6–8: Verf.; Abb. 5: Dieter Gasse, DTM.

**Taf. 6:** Abb. 1–8: Verf.

**Taf. 7:** Abb. 1: nach Cimok 2000, 71; Abb. 2–3: nach Ben Abed-Ben Khader/de Balanda/Uribe Echeverría 2003, 124. 421 f.; Abb. 4–8: Verf.

**Taf. 8:** Abb. 1–3: Dieter Gasse, DTM; Abb. 4–8: Verf.

**Taf. 9:** Abb. 1. 4. 6: Verf.; Abb. 2. 3. 5: Dieter Gasse, DTM.

**Taf. 10:** Abb. 1. 2. 4–6: Verf.; Abb. 3 a–b. 7. 8 nach Grabar 1966, 334 f. Abb. 391. 392; 161 f. Nr. 173; 133 Nr. 143; 334 f. Nr. 391. 392.

**Taf. 11:** Abb. 1–4: Verf.; Abb. 5 rückwärtiges Cover von Minerva 5 Nr. 2, 1994.

**Taf. 12:** Abb. 1–6: Verf.

### s/w-Tafeln

**Taf. I:** Clemens Eichhorn/Verf.

**Taf. II:** Abb. 1 nach Kat. Frankfurt 1999, 11; Abb. 2 nach Mauthe/Gastgeber 1999, Frontispiz; Abb. 3 nach Kat. Paris 2000, 21; Abb. 4 nach Kat. Florenz 1998, 33 Abb. 4.

**Taf. III:** Abb. 1 nach Lafontaine-Dosogne 1988, Taf. B; Abb. 2: SLM Aachen; Abb. 3. 4: Verf.

**Taf. IV:** Abb. 1. 2. 4. 6 a–b: Verf.; Abb. 3. 5 nach Kat. Moskau 1969, Taf. 66.

**Taf. V:** Abb. 1. 2: RBA; Abb. 3–7. 9. 10: Verf.; Abb. 8 nach Kat. Colmar 1997, 150 Abb. 199.

**Taf. VI:** Abb. 1: RBA; Abb. 2–6: Verf.

**Taf. VII:** Abb. 1 a–c nach Schneider 1982, Abb. 35. 36. 38. 41; Abb. 2. 3 nach Kat. Bagdad 1975; Abb. 4. nach Colledge 1976, Abb. 79; Taf. VII Abb. 5 nach Ghirshman 1962, 77 Abb. 89; Abb. 6 a nach Grabar 1966, 300, Abb. 344; Abb. 6 b nach Dalton 1901, Taf. XIII.

**Taf. VIII:** Abb. 1. 2. 4. 6–8: Verf.; Abb. 3. 5: Dieter Gasse, DTM.

**Taf. IX:** Abb. 1–3: Dieter Gasse, DTM; Abb. 4. 5: RBA; Abb. 6. 8: Verf.; Abb. 7. 9: FM Essen.

**Taf. X:** Abb. 1 a–b nach Kat. Frankfurt 1999, 351 f. Nr. 240 f.; Abb. 2 nach Kat. Frankfurt 1999, 299 Nr. 199; Abb. 3 a–d nach Kat. Vatikan 1982, 31 ff. Nr. 1.

**Taf. XI:** Abb. 1 a–c: RBA; Abb. 1 d. e: Verf.; Abb. 2 a–b nach Deckers 1979, Abb. 25, Taf. 34; Abb. 3 a–d: Verf.

**Taf. XII:** Abb. 1–4 c: Verf.; Abb. 5 nach Tóth 1989 Abb. 16; Abb. 6 nach Kat. Colmar 1997, 108 Abb. 133.

**Taf. XIII:** Abb. 1 nach Bianchi Bandinelli 1971, Taf. 236; Abb. 2: nach Kat. Köln 1964, 28 Nr. 6; Abb. 3: Postkarte; Abb. 4. 5 b nach Grabar 1967, 151 Abb. 162; 219 f. Abb. 242; Abb. 5 a. b nach Grabar 1967, 119 f. Abb. 242. 243.

**Taf. XIV:** Abb. 1: RBA; Abb. 2–6: Verf.

**Taf. XV:** Abb. 1 a–b: Dieter Gasse, DTM; Abb. 1 c nach Kat. Würzburg 1974, 13 f. Nr. 1 Taf. I; Abb. 2 a–b nach Dimitrov/Čičicova 1986; Abb. 3 nach Grimm 1974, Taf. 52 Abb. 4; Abb. 4 nach Ferrua 1991, 141 Abb. 141; 145 ff. Abb. 148; Abb. 5 a–b nach Andreae 1980, 160 Nr. 86 Taf. 23,1; Taf. 28, 4.

**Taf. XVI:** Abb. 1 a–b. 3 a–b: Verf.; Abb. 2 a–b nach Tanabe 1986, Taf. 407 Abb. 376; Taf. 412 Abb. 381; Abb. 3 c nach Kat. Moskau 1969, Nr. 44 Abb. 66; Abb. 4 nach Pfister 1940, Taf. I e.

**Taf. XVII:** Abb. 1 a–b. 2 a–c. 4: Verf.; Abb. 3 a–b. 5 nach Becatti 1961, Taf. XCV Nr. 268; Taf. XCV Nr. 268; Taf. CXXIX Abb. 70; Taf. CXXXVIII.

**Taf. XVIII:** Abb. 1 nach Kat. Moskau 1969, Abb. 2; Abb. 2 nach Koch-Mertens 2000, 103; Abb. 3: Dieter Gasse, DTM; Abb. 4: RBA; Abb. 5. 6: Verf.

**Taf. XIX:** Abb. 1: Philipp Groß; Archäologisches Institut Köln; Abb. 2–7: Verf.; Abb. 8 a–b nach Kat. Essen 1963, Kat. Nr. 172. 173.

**Taf. XX:** Abb. 1: nach du Bourguet 1964, 186 E 2; Abb. 2. 3. 5. 6: Verf.; Abb. 4 a–g: nach Marangou 1976.

**Taf. XXI:** Abb. 1 a–b: Dieter Gasse, DTM; Abb. 2–4: Verf.; Abb. 5 nach Kat. Washington 1982, 98 Nr. 109; Abb. 7 nach Kat. Florenz 1998, 29.

**Taf. XXII:** Abb. 1. 2. 4. 6: Verf.; Abb. 3. 5: RBA.

**Taf. XXIII:** Abb. 1: Verf.; Abb. 2 nach nach Ben Abed-Ben Khader/de Balanda/Uribe Echeverría 2003, 358; Abb. 3: Postkarte; Abb. 4 nach LIMC VII, 97 Taf. 76 Nr. 170; Abb. 5 nach du Bourguet 1964, F 179; Abb. 6 nach Boardman 1974, Abb. 188; Abb. 7. 8 b. d nach Wander 1973, 91 Nr. 3; 92 Nr. 5; 94 Nr. 7; Abb. 8 a. c nach Grabar 1967, 307 Nr. 354; 307 Nr. 351.

**Taf. XXIV:** Abb. 1 a–c nach Wander 1973, 90 Nr. 1; 91 Nr. 4; 93 Nr. 6; Abb. 1 d nach Grabar 1967, 308 Nr. 355; Abb. 2 nach Goldschmidt 1902 Taf. III; Abb. 3 nach Cecchelli 1966, Taf. XXV.

**Taf. XXV:** Abb. 1 nach Mazal 1980, 29; Abb. 2–4 nach Cecchelli 1966, Taf. XVII oben, XVIII; Abb. 5 nach du Bourguet 1964, 478 G 335; Abb. 6 nach Erikson 1997, 129 ff. Nr. 13.3.