



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Spätantike Textilien aus Ägypten in der Wiener
Papyrussammlung – Untersuchungen zur Technik und
Ikonographie

Verfasserin

Ines Bogensperger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 314

Studienrichtung lt. Studienblatt: Klassische Archäologie

Betreuerin / Betreuer: Ao. Univ.-Prof. HR Doz. Dr. Helmut Satzinger

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	4
Danksagung.....	4

1. Einführung

1.1. Überblick zur Forschungsgeschichte spätantiker Textilien aus Ägypten.....	5
1.2. Die Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek – die Sammlung des Erzherzogs Rainer.....	9
1.3. Definition – Begriff „spätantike Textilien“.....	11
1.4. Die Problematik der Datierung, Chronologie und die Frage nach der Provenienz spätantiker Textilien.....	12
1.5. Textilien und ihre Funktion – Kategorien von Textilien.....	15

2. Textiltechnischer Abschnitt

2.1. Übersicht über die verwendeten Materialien der spätantiken Textilien.....	17
2.1.1. Leinen.....	18
2.1.2. Wolle.....	19
2.1.3. Baumwolle.....	20
2.1.4. Seide.....	20
2.1.5. Goldfäden.....	21
2.1.6. Fäden, Zwirne und ihre Drehung.....	22
2.2. Farben und Farbstoffe und Färbemethoden.....	23
2.2.1. Rote Färbematerialien.....	24
2.2.2. Blaue Färbematerialien.....	25
2.2.3. Purpur.....	26
2.2.4. Gelbe Färbematerialien.....	27
2.2.5. Schwarze und braune Färbematerialien.....	28
2.2.6. Färbemethoden.....	28
2.2.7. Färber und Färberein.....	31
2.3. Webgeräte in Ägypten.....	33
2.4. Grundgewebe.....	36
2.4.1. Leinwandbindung.....	36
2.4.2. Schlingen-, Noppengewebe.....	37

2.4.3. Mischgewebe.....	46
2.4.4. Körperbindung.....	47
2.4.5. Samit.....	47
2.4.6. Effekte im Grundgewebe: Zwirnbindung und musterbildende Schussfäden.....	48
2.5. Webkanten und Randabschlüsse.....	49
2.6. Wirkerei	
2.6.1. Definition.....	50
2.6.2. Schlitz- und verzahnte Wirkerei.....	51
2.6.3. Fliegende Nadel	52
2.6.4. Soumakh.....	53
2.7. Wirkmustervorlagen.....	54
2.8. Dekor: Wirkereien in Form von <i>Tabulae, Orbiculi, Clavi, Sigilla</i> und <i>Gammadia</i>	64
2.9. Tunika und ihre Herstellung.....	68
3. Ikonographie: Themen und Motive	
3.1. Wiederkehrende Themenkreise der spätantiken Textilien im Überblick.....	72
3.2. Der Raub der Europa – die Darstellung des Mythos in der Spätantike.....	76
3.3. Darstellungen auf Châle-Gewebe : P. Vindob. Stoff 1 und P. Vindob. Stoff 24.....	80
3.4. P. Vindob. Stoff 157 und P. Vindob. Stoff 206 mit Exkurs über rezente Fälschungen, sog. <i>Pasticci</i>	87
4. Anhang: historischer Abriss	93
5. Zusammenfassung	95
6. Abstract	96
7. Literatur	97
8. Abbildungsverzeichnis	109
Curriculum Vitae.....	113

Vorwort

Die nachfolgende Arbeit entstand im Zusammenhang mit dem Projekt *forMuse - Forschung an Museen*, dessen Ziel es ist, den Bestand der spätantiken Textilien der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zu publizieren und somit der Fachwelt zugänglich zu machen.¹ Sie unternimmt den Versuch, einen Überblick über die Forschungsgeschichte, einen Einblick in die Technik sowie eine Zusammenstellung der Ikonographie zu geben. Veranschaulicht werden die Thesen anhand der Textilien der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Die Ergebnisse wurden dabei ausschließlich anhand optischer Untersuchungen gewonnen. Die angegebenen Maße der Gewebe beziehen sich jeweils auf die maximalen Längen der Objekte, wobei einige nicht restauriert sind. Der Begriff „Purpur“ wird nur für die Färbung mit nachweislich echtem Purpur verwendet, in allen anderen Fällen wird der Farbton als „purpurfarben“ beschrieben.

Abkürzungen wurden nach den Richtlinien für Publikationen des DAI vorgenommen, antike Autoren werden gemäß dem Kleine Pauly I (1964) XXI -XXVI und die angeführten Editionen von Papyri gemäß der Checklist zitiert.²

Danksagung

Mein Dank richtet sich natürlich an alle, die mich in diesem Vorhaben unterstützt haben. Außerdem möchte ich mich bei den MitarbeiterInnen der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek bedanken, hier insbesondere bei meiner Kollegin Frau Agnes Astl, denn ohne sie wäre dieses Vorhaben nicht möglich gewesen.

Namentlich hervorheben möchte ich an dieser Stelle meinen Betreuer, Herrn Ao. Univ.-Prof. HR Doz. Dr. Helmut Satzinger, denn schließlich war er es, der mir unermüdlich mit Rat und Tat zur Seite stand, sowie Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. Bernhard Palme, der in seiner Funktion als Direktor der Papyrussammlung und in seiner offenen Art mir überhaupt den Zugang zu den spätantiken Textilien ermöglichte.

¹ Nähere Information über die Projekte, die im Rahmen von *forMuse - Forschung an Museen* entstehen, finden sich auf der Homepage, BMWF <<http://www.formuse.at/>> (01.08.2011)

² J. F. Oates – W. H. Willis (Hrsg.), Checklist of Editions of Greek, Latin, Demotic, and Coptic Papyri, Ostraca and Tablets, zuletzt aktualisiert am 01.06.2011, <http://scriptorium.lib.duke.edu/papyrus/texts/clist_papyri.html> (21.02.2011)

1. Einführung

1.1. Überblick zur Forschungsgeschichte spätantiker Textilien aus Ägypten

Nach der Ägypten-Expedition Napoleons (1798-1801), durch die das Interesse an altägyptischen Kunstschatzen generell geweckt wurde, erreichten bereits vereinzelt Textilien europäische Institutionen. Doch erst ab dem Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts wurden größere Mengen an Geweben, die aus Nekropolen oder Verschüttungen in Ägypten stammten, von unterschiedlichen Sammlungen oder Museen erworben. Eine der Personen, die namentlich zu Beginn zu nennen ist, war Theodor Graf, der neben zahlreichen Papyrusfunden in den Jahren 1881 bis 1882 auch spätantike Textilien in Gräberfelder in Sakkara und Achmim (Panopolis) entdeckte, die den Grundstock der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek bilden.³ Zur gleichen Zeit grub damals der Afrikaforscher Georg Schweinfurt in Arsinoë (Krokodilopolis). Im Jahr 1884 entdeckte der Archäologe und damalige Direktor des Ägyptischen Museums in Kairo Gaston Maspero weitere Gräberfelder östlich von Panopolis. Außerdem forschte Franz Bock in demselben Gebiet im Zeitraum von 1886 bis 1887. Seine Funde gelangten, neben vielen anderen Sammlungen, v. a. in das *museum kunst palast* in Düsseldorf.⁴ In den Folgejahren von 1887 bis 1888 liefen Grabungskampagnen unter der Leitung von William Mathews Flinders Petri, der seine Ausgrabungen in Hawâra in der Provinz el-Fayyûm bis in die Jahre 1910-1911 fortsetzte. 1889 unternahm Vladimir Bock eine Exkursion nach Ägypten, der ebenso in Arsinoë und in Panopolis grub und dessen Funde von der Eremitage in St. Petersburg sowie vom Pushkin Museum in Moskau erworben wurden.⁵ Einige Jahre später, nämlich im Jahr 1895, leitete der Archäologe Robert Forrer eine Grabungskampagne in demselben Gebiet wie zuvor Bock. Der französische Archäologe Albert Gayet führte während der Jahre von 1896 bis 1911 vier größere Grabungskampagnen durch, während derer er an die 40.000 Gräber öffnete, und die ihn ebenfalls bis nach Antinoupolis (Antinoë, heute Schech Abade) führten.⁶ Das Hauptinteresse seiner Grabungen galt besonders den farbenfrohen und gut erhaltenen Textilienpartien. Dabei wurden die Fragmente herausgeschnitten und die nicht begehrten Teile wieder vergraben. Während der Weltausstellung in Paris im Jahre 1900

³ Riegl 1889, V-VI; Forrer 1895, 22

⁴ Hodak 2010, 11-16

⁵ Kendrick 1920, 5

⁶ Hoskins 2004, 6-13; Hodak 2010, 21 sowie Stauffer 1991, 12; dort findet sich unter der Anm. 9 eine Auflistung der Grabungen gegliedert nach Jahr, Grabungsleiter und wohin die Funde gebracht wurden.

wurden sie als Exponate gezeigt und im Katalog „*Le costume en Égypte du IIIe au XIII siècle*“ veröffentlicht.⁷ Albert Gayet gelangte zudem zur Überzeugung, dass die Textilfunde aus Antinopolis erst aus der Zeit nach 122 n. Chr., d. h. nach der Gründung der Stadt, stammten, was für die damalige Zeit ein neuer Ansatz in der Debatte um die Chronologie war, da die ersten Datierungsvorschläge von einer vorchristlichen Epoche ausgingen.⁸

In Karanis in der Provinz el-Fayyûm wurden in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts von der Universität von Michigan archäologische Ausgrabungen unternommen, wobei mehr als 3.000 Textilien gefunden wurden, die heutzutage im Kelsey Museum of Archaeology in Ann Arbor, Michigan, ausgestellt sind.⁹ Basierend auf einem Medaillon schlugen Archäologen eine zeitliche Einordnung der gefundenen Objekte um das Jahr 460 vor.¹⁰

Außerhalb Ägyptens fanden sich in Palmyra und Dura Europos im heutigen Syrien ab den 30iger Jahren des 20. Jahrhunderts vergleichbare Stücke.¹¹ Im Gegensatz zu denen aus Ägypten lassen diese Textilien aufgrund historischer Daten eindeutiger datieren und die Ähnlichkeit ihres Dekors lässt einen Austausch zwischen dem östlichen Mittelmeerraum und dem Römischen Reich in der Spätantike vermuten.

Weitere, aufgrund archäologischer Grabungen datierte Textilfunde aus Ägypten stammten vom *Mons Claudianus*, einem Steinbruch aus römischer Zeit, wo in den Jahren von 1987 bis 1993 ein internationales Team Ausgrabungen durchführte, bei denen eine geschätzte Menge von 50.000 bis 100.000 Textilfragmenten zu Tage kam.¹²

In Berenike wurden in den Jahren von 1994 bis 1995 ca. 375 Textilien aus spätrömischen Schichten gefunden und untersucht.¹³ Dabei vermuten die Bearbeiter, dass ein Großteil der vorgefundenen Gewebe nicht vor Ort hergestellt, sondern von andernorts importiert werden musste.

Im Zeitraum von 2000 bis 2007 wurden vom Papyrologischen Institut G. Vitelli in Florenz unter der Leitung von Rosario Pintaudi mehrere Ausgrabungskampagnen in Antinopolis durchgeführt.¹⁴ Seit 2007 werden diese Grabungen in der Gegend der Nordnekropole

⁷ Gayet 1900

⁸ Kendrick 1917, 14

⁹ Thomas 2001, 7; siehe auch die Homepage des Kelsey Museum of Archeology <<http://www.lsa.umich.edu/kelsey/>> (21.02.2011)

¹⁰ Erikson 1997, 20

¹¹ Bezüglich der Textilien aus Palmyra, die als *terminus ante quem* die Zerstörung im Jahr 273 als Anhaltspunkt haben, siehe die Monographien von Pfister 1934-40 sowie Schmidt-Colinet – Stauffer 2000; für die Gewebe von Dura Europos (als *terminus ante quem* ist hierzu die Zerstörung im Jahr 256 zu nennen) siehe die Monographie Pfister-Bellinger 1945.

¹² Mannering 2006, 152

¹³ Wild 1996; aufgrund Keramikfunden werden die Schichten um 500 datiert.

¹⁴ Pintaudi 2008; sowie zu den Textilien Froschauer 2006-2008

fortgesetzt, wo über 1.000 Textilien geborgen wurden, von denen ein Teil vermutlich in Verbindung zu den Unternehmungen von Albert Gayet steht.¹⁵ Unter der Leitung von Gayet am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhundert wurde, wie schon erwähnt, nur ein Teil der Gewebefragmente ausgewählt und nach Europa transportiert, während die nicht benötigten Objekte wieder an Ort und Stelle vergraben wurden.

Das Interesse an spätantiken Textilien wurde durch die in Paris stattfindende Weltausstellung im Jahre 1900 und der Präsentation von Albert Gayets Exponaten gesteigert. So sind bei all den Grabungen im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts „kistenweise Stoffe“ und Funde von Kunsthändlern und Archäologen an europäische und amerikanische Sammlungen verkauft worden.¹⁶ Bei diesen oben genannten Grabungen wurde jedoch weder im eigentlichen Sinn der Feldarchäologie vorgegangen noch der Fundkomplex genau dokumentiert.¹⁷ Außerdem waren für die Käufer vorwiegend die polychrom gewebten Partien von Interesse, d. h. die farbigen Wirkereien, und weniger die einfachen, monochromen Leinengewebe, sodass größtenteils die Kleidung und Tücher von den Körpern heruntergerissen und die Zierstücke herausgeschnitten wurden.¹⁸ Einige der so gewonnenen Dekorstücke wurden nochmals mittels Schere zerteilt, um in mehrere Sammlungen verkauft zu werden.¹⁹ Ein weiterer Punkt, der bei der Frage nicht zu vernachlässigen ist, warum Gewebe fragmentarisch erhalten blieben, erklärt sich durch den Umstand, dass den Toten während dieser Art von „Mumifizierung“ alte zerrissene Stoffreste als Füll- und Stopfmateriale in die Bauchgegend gegeben wurden.²⁰

Die Bewertung der Textilien in der Fachwelt basierte bis zum 19. Jahrhundert auf den gefundenen Objekten aus der pharaonischen Zeit Ägyptens sowie auf den Denkmälern der klassischen Antike. Aus dieser Perspektive wurde die Spätantike als Epoche der

¹⁵ De Moor – Fluck 2011, 55

¹⁶ Mit diesen Worten beschreibt Alois Riegl den Ankauf von Textilien; siehe Riegl 1889, VI.

¹⁷ Als besondere Ausnahme ist die Mumie der sog. Euphemiâan zu nennen, die Albert Gayet 1901 mitsamt ihres Grabkontextes nach Europa transportieren ließ und die sich heute im *Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Brüssel, Inv. E 1045 befindet; siehe Hoskins 2004, 10-11 sowie De Moor – Fluck 2011, 223-257.

¹⁸ Robert Forrer schreibt in einem seiner Briefe über die Gräberfelder in Achmim.: „Überall [...] 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 [...]“. (Vgl. Forrer 1895, 31)

Außerdem schildert Robert Forrer in seinen Briefen, dass er während seiner Ausgrabungen die Fundumstände dokumentierte, was von seinen Arbeitern als langsames Prozedere gesehen wurde. Er beschreibt ihr Vorgehen folgendermaßen: „Wenn diese (=seine Arbeiter) solch' eine Mumie gefunden, so hatten sie jeweils nichts Eiligeres zu thun, als, sobald nur die Mumie das Tageslicht erblickt, über sie herzufallen, die Binden und Hüllen auseinanderzureissen und das Wertvolle herauszuziehen.“ (Vgl. Forrer 1895, 44-45)

¹⁹ In Verlauf des Projekts *forMuse* gelang es, verschiedene Fragmente mit solchen aus anderen Sammlungen zusammenzuführen, etwa das *Clavus*fragment P. Vindob. Stoff 5 mit Inv. Nr. 12 931 im *museum kunst palast*, Düsseldorf (Hodak 2010, 265-267 Kat. Nr. 72).

²⁰ Robert Forrer beschreibt diese Fundumstände beim „Auswickeln“ der Mumien – siehe Forrer 1895, 46-48.

Degeneration der Kunst betrachtet und fand somit weniger Beachtung bei den Gelehrten. Das Interesse an spätantiken Textilien galt zunächst dem Reiz des Vergänglichen und dem Kuriosum spätantiker Mode. Erneut war es die Pariser Weltausstellung im Jahre 1900, während der Albert Gayet anhand einer Präsentation auf Tafeln einen Überblick über die Modegeschichte seit der Spätantike bis ins 13. Jahrhunderts gab.²¹

Albert Frank Kendrick, der sich in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts mit den Textilien im Victoria & Albert Museum in London beschäftigte, spricht sogar von einem paganen Charakter der spätantiken Gewebe und von einer Zeit des Überganges in der Kunst.²² In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts erkannte Pierre Du Bourguet, dass die textilen Funde nicht einzig der Spätantike oder dem koptischen Kulturkreis zuzuschreiben sind, sondern Merkmale der früh-arabischen Epoche aufwiesen und teilte folglich die Textilien im Musée National du Louvre in Paris anhand stilistischer Merkmale in die einzelnen Jahrhunderte ausgehend vom 3./4. bis ins 12. Jahrhundert ein.²³ Diese letztgenannte Gliederung veranschaulicht anhand der Stilistik, dass eine gewisse Kontinuität zwischen den spätantiken Materialien und den frühislamischen vorliegt. Vorrangig wurden dabei stets die Muster und Motive untersucht, jedoch weniger das Objekt Textil in Hinsicht auf Material, Technik oder Farben. Der französische Wissenschaftler Rudolph Pfister spielte diesbezüglich auf der naturwissenschaftlichen Ebene eine bahnbrechende Rolle. In den 30iger Jahren des 20. Jahrhunderts untersuchte er die Textilfragmente aus Palmyra, die aus dem 3. Jahrhundert stammen, und veröffentlichte die Resultate u. a. in einer dreibändigen Monographie.²⁴ Er teilte die Textilien analog ihren Materialien ein, analysierte diese aufgrund ihrer technischen Herstellungsmerkmale und wies erstmals die Verwendung von echtem Purpur mit naturwissenschaftlichen Methoden nach.²⁵ Unter den Gewebematerialien konnte er Baumwolle identifizieren, das in der Antike in dem Gebiet des damaligen Indien heimisch war. Ebenfalls bei den in Palmyra

²¹ Gayet 1900, siehe dazu Hoskins 2004, 9

²² Kendrick 1920,1

²³ Du Bourguet 1964, 20-21: Du Bourguet versuchte bereits damals, die Textilien mittels der Radiokarbondatierung zeitlich einzuordnen, doch betrachtete er das gewonnene Ergebnis als unzuverlässig, weil er von einer stilistischen Einordnung nach dem 10. Jahrhundert überzeugt war. Antoine De Moor untersuchte eine Gruppe von zwölf stilistisch vergleichbaren Tuniken, die textiltechnisch ähnliche Eigenschaften aufwiesen, ebenfalls mit der ¹⁴C Methode. Seine Ergebnisse ordneten diese Textilien in die Zeitspanne von ca. 450 bis ca. 650 ein. Die damals von Du Bourguet untersuchte Tunika ist diesen zwölf sehr ähnlich und das Ergebnis könnte, so die Meinung von De Moor, als Anhaltspunkt für die von Bourguet untersuchte Tunika herangezogen werden. Er bemerkte hierzu, dass Du Bourguet jedoch das damals erhaltene Resultat der Radiokarbondatierung von 610 ± 150 aus rein stilistischen Gründen anzweifelte. Siehe De Moor 2004, 1427.

²⁴ vgl. Pfister 1934, Pfister 1937, Pfister 1940

²⁵ Pfister 1935, 11 sowie Pfister 1940, 15 Anm. 1

vorgefundenen Seidenstoffen handelte es sich um importierte Gewebe aus China zur Zeit der Han-Dynastie (205 v. Chr. - 220 n. Chr.).²⁶

Erst in den letzten Jahrzehnten werden die Sammlungen vermehrt in ihrer Gesamtheit nach textiltechnischen sowie ikonographischen Merkmalen vollständig systematisch aufgearbeitet und publiziert. Dafür sind beispielsweise die Monographien von Sabine Schrenk, Karl-Heinz Brune und Suzana Hodak zu nennen, die die Sammlungen der Abegg-Stiftung in Riggisberg bzw. die Sammlung des *museum kunst palast* in Düsseldorf veröffentlichten.²⁷ Hierbei rücken Überlegungen zur ursprünglichen Funktion der Gewebe in den Vordergrund. Darüber hinaus intensivierte sich die Kooperation mit den naturwissenschaftlichen Methoden, um u. a. mittels Farbanalysen und ¹⁴C-Datierungen nähere Aussagen über einzelne Textilien bzw. über mit ihnen vergleichbare Objekte zu treffen. Zudem beschäftigt sich die Forschung mit Fragen bezüglich der Herstellung von Textilien. Neben den literarischen Quellen liefern zahlreiche papyrologische Texte schriftliche Zeugnisse über die Textilwerkstätten in der Spätantike. Außerdem gelten Papyri mit Zeichnungen oder Malereien, die als Wirkmustervorlagen identifiziert werden, als Hinweise über den Herstellungsprozess sowie über die Verbreitung der Motive.²⁸

In Wien selbst wurde mit den beiden großen Ausstellungen „Der Lebenskreis der Kopten“ in der Österreichischen Nationalbibliothek im Jahr 1995 und „Verletzte Beute“ im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst im Jahr 2005 das Interesse an spätantiken Textilien gefördert.

1.2. Die Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek – die Sammlung des Erzherzogs Rainer

Zusätzlich zur Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, die schätzungsweise 180.000 Papyri umfasst, findet sich dort auch ein Bestand von ca. 345 Textilien, die den Zeitraum vom 3. bis in das 10. Jahrhundert abdecken. Den Grundstock für diese beiden Sammlungen legte Theodor Graf (1840-1903), ein österreichischer Großkaufmann und Teppichhändler mit einer Niederlassung in Kairo, der in Ägypten eine große Anzahl an Papyri aus der Provinz el-Fayyûm sowie Textilien aus Achmim erwarb bzw. im Jahr 1882 auch mehrere eigene Grabungen in Sakkara durchführte. Allerdings

²⁶ Pfister 1937, 21-22; 39; Schmidt-Colinet - Stauffer 2000, 58-81

²⁷ Schrenk 2004; die Abegg-Stiftung wurde von Werner Abegg 1961 in Riggisberg, in der Nähe von Bern, gegründet; Brune 2004; Hodak 2010

²⁸ Bezüglich dieser Fragestellungen siehe beispielsweise die Monographien Wipszyka 1965 sowie Stauffer 2008.

wurden bereits in der damaligen zeitgenössischen Literatur widersprüchliche Aussagen über die Herkunft der Textilien getätigt.²⁹ Bei sämtlichen Provenienzangaben ist somit mit Vorsicht vorzugehen.

Im Jahr 1899 vermachte Erzherzog Rainer seine Sammlung dem Kaiser Franz Joseph als Geburtstagsgeschenk für die Hofbibliothek, wohin sie 1900 übersiedelte. Zu diesem Zeitpunkt war der Orientalist Josef von Karabaček, der Theodor Graf in beratender Funktion unterstützte, Direktor der Hofbibliothek geworden.

Aber auch von privater Seite erhielt die Papyrussammlung einige Objekte. So sollen 1892 neben Holztafeln, Papyri und Pergamenten auch „*prächtige Gewandstücke mit Stickereien in Gobelintechnik*“ von Frau Trau gespendet worden sein.³⁰ Allerdings fehlen heutzutage für diese Stücke genaue nachvollziehbare Angaben.

Der Großteil der Textilien der Theodor Graf'schen Sammlung wurde im Jahr 1910 vom Österreichischen Museum für Angewandte Kunst, damals das K. und K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie, erworben. Es fehlen jedoch verlässliche Aufzeichnungen, welche Textilien aus dem alten Bestand der Graf'schen Sammlung in die Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek übernommen wurden. Die gesamten Inventarbeschreibungen der Objekte gingen verloren. Viele Stücke aus der Sammlung Theodor Grafs gelangten u. a. nach Berlin. Sie waren auf Kartons fixiert und wurden zusätzlich mit einem Stempel, der den Schriftzug „Sammlung Theodor Graf“ trug, versehen.³¹ Bedauerlicherweise fehlen diese Indizien in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Es wird lediglich eine Anzahl von 72 Stück angegeben.³²

Über die letzten 100 Jahre wurde die Sammlung an Papyri und Textilien zusätzlich erweitert. Der Bestand an Textilien der Papyrussammlung basiert demzufolge einerseits auf den Grabungen von Theodor Graf und andererseits auf Stücken, die aus dem Kunsthandel stammen.³³

Die heutzutage zugängliche Inventarliste geht auf Ulrike Horak zurück, die sich mit den Geweben in der Papyrussammlung befasste und deren Tod jedoch den Forschungstätigkeiten im Jahr 2001 ein Ende bereitete. Als ihr Nachfolger auf dem Gebiet

²⁹ Kat. SMBK 2000, 129-131

³⁰ CPR III, 6

³¹ Kat. SMBK 2000, 125

³² Mündliche Auskunft von Prof. Harrauer; siehe dazu auch Kat. SMBK 2000, 127 Anm. 35. Im Vergleich dazu sind 709 Stück in das Österreichische Museum für Angewandte Kunst gegangen, wofür es Aufzeichnungen im dortigen Archiv gibt.

³³ Vgl. Anm. 16; diese Grabungen wurden nicht nach stratigraphischen Methoden durchgeführt, sondern waren im Grunde Plünderungen.

ist Harald Froschauer zu nennen, der sich bis 2008 u. a. mit Textilien beschäftigte. Der Bestand wurde in seiner Gesamtheit bisher allerdings noch nicht publiziert.

1.3. Definition – Begriff „spätantike Textilien“

Spätantike Textilien wurden häufig als „koptisch“ bezeichnet. Dieser Begriff wird jedoch zunehmend als irreführend und vage empfunden, sodass im neutralem Sinn von „spätantik“, „frühbyzantinisch“ oder „frühislamisch“ zu sprechen ist, was den Zeitraum vom 3. Jahrhundert bis zum 9. Jahrhundert umschließt.³⁴ Bislang lässt es sich nicht eindeutig beantworten, ob die erhaltenen Gewebe ausschließlich von Kopten hergestellt wurden, zumal andere Bevölkerungsgruppen, wie Griechen oder Römer, sich in Ägypten ansiedelten, deren kultureller Einfluss sich an den hinterlassenen Denkmälern manifestiert.³⁵ Weiters ist darauf hinzuweisen, dass es keine Sonderentwicklung in Ägypten gab - wie dieser Begriff intendieren ließe. Es lassen sich dieselben Formen, Motive und Themen für die spätantike und frühbyzantinische Zeit im gesamten Mittelmeerbereich sowie angrenzenden Einflussgebieten nachweisen. Gerade in Ägypten, wo stets viele Kulturen nebeneinander lebten, ist eine gegenseitige Beeinflussung evident. Dazu kommt außerdem der wirtschaftssoziale Aspekt, nämlich dass Ägypten im Handel mit den angrenzenden Provinzen und Gebieten stand und folglich ein interkultureller Austausch bis weit über seine Grenzen stattfand.

Sabine Schrenk weist darauf hin, dass das Adjektiv „koptisch“ mit der koptischen Kirche in Assoziation gebracht wird. Es sei ihrer Meinung nach bedenklich, einen Begriff zu verwenden, der christliches Gedankengut impliziert, wenn die Stücke selbst zwar christliche, zugleich aber auch pagane Traditionen aufweisen.³⁶ Die Motive und auch das Wissen über die Herstellung von Textilien veranschaulichen hellenistisch-römische, spätantik-frühchristliche, aber letztlich auch frühislamische Traditionen und Einflüsse. So gesehen stellen Textilien allgemein Objekte dar, an denen der interkulturelle Austausch im ersten nachchristlichen Jahrtausend in Ägypten nachvollzogen werden kann.

Anstelle von „koptisch“ soll im Nachfolgenden nun von „spätantik“, „byzantinisch“ oder „frühislamisch“ gesprochen werden, was explizit als zeitliche Einordnung zu verstehen ist.

³⁴ „Koptisch“ ist eine religiös-ethnische Bezeichnung, die aus dem Arabischen stammte und sich ursprünglich auf das griechische Wort *aigyptos* zurückführen lässt, dann zum lateinischen *egyptus* wurde und schließlich zu *qbt*, *qibt* oder *qobt* verkürzt ausgesprochen wurde. Heutzutage sind unter der Bezeichnung „Kopten“ Anhänger der christlichen Kirche in Ägypten zusammengefasst. Siehe dazu RAC I (1950) 138 s. v. Aegypten (A. Böhlig) sowie RAC XXI (2006) 536 s. v. Kopten (P. Grossmann).

³⁵ Carroll 1988, 1-2

³⁶ Schrenk 2004, 16

Immerhin wird diese Bezeichnung für die Periode ab dem Ende des 3. Jahrhundert bis zum 9. Jahrhundert verwendet, was eine Zeitspanne von 700 Jahren bedeutet.

1.4. Die Problematik der Datierung, Chronologie und die Frage nach der Provenienz spätantiker Textilien

Bevor auf die angesprochenen Problemstellungen der Datierung, Chronologie und Provenienz eingegangen werden kann, ist zuvor kurz der Umstand der Erhaltung spätantiker Textilien zu erläutern. Dies ist einerseits durch die gegebenen klimatischen Bedingungen Ägyptens und andererseits in der Änderung des Bestattungsritus in der Spätantike bedingt. Neben der traditionellen Mumifizierung, die sich bis ins 4. Jahrhundert nachweisen lässt, wurden die Toten mit Natronsalz behandelt und in ihren Gewändern bestattet.³⁷ Dabei trugen die Verstorbenen oft mehrere Schichten übereinander, wobei auch zerrissene Stoffe zum Ausstopfen der Leichen dienten.³⁸ Die Toten wurden auf einem Brett, in der Regel aus Sykomore, oder einer Bahre festgebunden und mit Leichentüchern umwickelt. Särge wurden kaum verwendet. Die Verstorbenen waren auf Kissen gebettet und man gab ihnen Objekte, wie Webgeräte, als Beigaben ins Grab. Namenstäfelchen, ähnlich den Mumientäfelchen, verzeichneten die Namen der Verstorbenen. Aufgrund zahlreicher Plünderungen und letztlich auch des Kunsthandels sind von diesen Grabbeigaben wenige im ursprünglichen Zusammenhang erhalten geblieben.

Die Mehrzahl spätantiker Textilien stammt aus den Grabungskampagnen am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wobei weder ihr Fundumstand noch ihr archäologischer Kontext dokumentiert noch die Provenienz in den meisten Fällen gesichert nachvollziehbar war. Selbst im weitesten Sinne betrachtet impliziert der „Fundort Ägypten“ nicht zwangsweise den „Herstellungsort Ägypten“, sodass die Frage nach Importen gerade bei Seidenstoffen aufgeworfen werden sollte. Durch den fehlenden Grabkontext konnte außerdem weder eine relative noch eine absolute Chronologie aufgestellt werden.³⁹

Auch einzelne Hypothesen, dass beispielsweise die Verwendung von Wollketten erst nach der Eroberung Ägyptens durch die Araber eingeführt wurde, konnten im Verlauf der letzten Dekade falsifiziert werden.⁴⁰

³⁷ Dunand 2009, 169-171; Erikson 1997, 21

³⁸ Forrer 1895, 32. 39. 40

³⁹ Bezüglich der prominenten Ausnahme siehe Anm. 17.

⁴⁰ Schrenk 2004, 12

Meist werden Textilien durch stilistische, ikonographische Kriterien oder durch Quervergleiche mit anderen Denkmälern nach dem Vorbild der klassischen Archäologie datiert. Diese Methode gilt als bedenklich, da sie darauf basiert, dass die klassische Antike stilistisch als Ausgangspunkt definiert wird und je naturalistischer, abbildhafter und dreidimensionaler die Stücke gestaltet sind, umso früher werden sie datiert. Durch den Grad der Vereinfachung, Abstraktion und Ornamentalisierung lassen sich die Darstellungen chronologisch einordnen. Eine Schwierigkeit liegt darin, dass der Kanon von Motiven und Themen auf den Textilien über mehrere Jahrhunderte gleich blieb. Die Funde aus archäologisch sicher datierten Fundstätten helfen als zusätzliches Vergleichsmaterial. Leider weisen sie nicht dieselbe Formen- und Farbenvielfalt auf, die aus den nichtarchäologischen Grabungen stammen. Dennoch können Aussagen zu Material und Technik sowie Motiven gewonnen werden.⁴¹

Für eine zeitliche Einordnung ist zu berücksichtigen, dass sich im Verlauf des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr. die Bestattungsriten geändert haben, sodass die Verstorbenen mitsamt ihrer Kleidung und ihren Heimtextilien bestattet wurden. Diese Abkehr von der traditionellen Mumifizierung bringt auch die Erhaltung der Textilien in der Form mit sich.⁴²

Die Frage der Zuweisung der Stoffe in eine bestimmte Epoche oder Kulturkreis wird kritisch gesehen, da Motive und Themen aus hellenistischer Tradition beibehalten werden und bis in die frühislamische Zeit verfolgt werden können. Dies ist mitunter ein Grund, weswegen die Bezeichnung „koptische Textilien“ durch „spätantike Textilien“ ersetzt wurde.

Durch eine enge Zusammenarbeit mit den naturwissenschaftlichen Methoden konnten eindeutiger Ergebnisse erzielt werden.⁴³ Mit Hilfe der Radiokarbondatierung können Textilien in einen chronologischen Rahmen eingeordnet werden. Durch die konstante Verbesserung der Methode in den letzten Jahrzehnten ist nur mehr eine geringe Menge von 10 bis 50 Milligramm notwendig, sodass sie auch für Textilien vermehrt angewendet wird, ohne viel zu zerstören.⁴⁴ Dabei wird die Menge des radioaktiven Kohlenstoffisotop ^{14}C , das sich in allen organischen Materialien - demnach auch in Leinen und Wolle - befindet, untersucht. Mit dem Ableben des Organismus endet auch die weitere Aufnahme des

⁴¹ Kat. MAK 2005, 12

⁴² Kendrick 1920, 16-17

⁴³ Die enorme Zeitspanne, die sich durch stilistische Datierungsvorschläge ergeben, dokumentiert am besten Suzana Hodak in ihrem Katalog, wo sich auch immer wieder auf die Datierungsproblematik hinweist. Siehe beispielsweise Hodak 2010, 126, wo sich durch stilistisch datierte Vergleichsobjekte mit dem Objekt der Sammlung eine Zeitspanne von neun Jahrhunderten ergibt.

⁴⁴ Pritchard 2006, 15

Isotops, das sich mit der Zeit bei einer bestimmten Rate zersetzt. Vereinfacht gesagt ist es dadurch möglich, anhand der bekannten Zerfallsdauer des Isotops auf den Zeitpunkt der Flachsernte bzw. Schafsschur zu schließen.⁴⁵ Unter der Annahme, dass die Verarbeitung der textilen Rohstoffe zu Fasern und Geweben zu einem unmittelbar darauffolgenden Zeitpunkt erfolgte, grenzt diese Methode die Herstellung auf einen Zeitrahmen von 100 bis 200 Jahre ein. Bedenkt man außerdem, dass die Datierung mancher Objekte nach stilistisch ikonographischen Methoden bis zu neun Jahrhunderte umschließt, so ist darin ein enormer Fortschritt zu erkennen.

Bezüglich ihres Rohmaterials handelt es sich im Falle von Textilien um leicht transportierbare Objekte. Untersuchungen über den Handel mit Stoffen gehen davon aus, dass es sich dabei explizit um qualitativ hochwertige Materialien handelt.⁴⁶ Sowohl der Rohstoff als auch das Gewebe Seide wurde, neben anderen Gütern, über den Land- sowie über den Seeweg aus China importiert, ohne Rücksicht auf die dadurch entstehenden hohen Kosten.

Professionelle Webereien siedelten sich in der Nähe von großen Siedlungsgebieten an, wo ihnen textile Rohstoffe zugänglich waren. In diesen einzelnen Städten war die Produktion von hochwertigen Textilien beheimatet, die auch exportiert wurden. Wenngleich die Herkunftsangaben der spätantiken Textilien aus Ägypten nicht immer zuverlässig erscheinen, so werden bestimmte Städte im Zusammenhang mit der Herstellung von Textilien genannt: Alexandria, Antinoupolis, Oxyrhynchos oder Panopolis.⁴⁷ In all diesen Fällen handelt es sich um große Textilzentren mit professionellen Manufakturen, die Gewebe nicht nur auf Auftrag, sondern auch auf Vorrat herstellten.⁴⁸ Aufgrund der großen Menge an Textilien, die am Ende des 19. Jahrhunderts gefunden wurden, werden meist die Städte Panopolis und Antinoupolis als Provenienzzangabe genannt.⁴⁹ Diese Angaben sind allerdings nur vage zu verstehen.

⁴⁵ Schrenk 2004, 16-17; De Moor 1993, 65-71; siehe außerdem S. Schrenk – A.-S. Lüttge (Hrsg.), online Datenbank für ¹⁴C-datierte Textilien < <http://www.textile-dates.info/> > (13.08.2011)

⁴⁶ Jones 1964, 848-850

⁴⁷ Etwa Forbes 1956, 121; Wipszycka 1966, 11; Stauffer 1991, 15; Auf einem Textil im Victoria & Albert Museum findet sich die Inschrift *Panos*, das als *Panopolis* gedeutet wird und auf einem im Textile Museum in Washington findet sich der Namenszug *Herakleias*, was auf *Herakleopolis* schließen lassen würde, wobei abgesehen von Ägypten auch in der Nähe von Konstantinopel eine gleichnamige Stadt liegt; siehe Rutschowskaya 1990, 38-41.

⁴⁸ Brune 2004, 13

⁴⁹ Siehe etwa Kendrick 1920, 9, wo die Tätigkeiten von Gayet in Antinoupolis neben Panopolis erläutert werden.

1.5. Textilien und ihre Funktion – Kategorien von Textilien

Neben der chronologischen Einordnung der Textilien stellt sich weiters die Frage nach ihrer ursprünglich zgedachten Funktion. Forschungsgeschichtlich wurde dies erst in den letzten Jahrzehnten vermehrt untersucht, da zunächst stilistische und ikonographische Aspekte bei der Untersuchung von Textilien im Vordergrund standen.

En gros können spätantike Gewebe in zwei Hauptkategorien eingeteilt werden, einerseits in ihrer Verwendung als Kleidung, andererseits in ihrer Verwendung als Einrichtungs- bzw. Gebrauchstextilien. Zu der Kategorie der Kleidungsstücke zählt insbesondere die Tunika als das meistgetragene Gewand in spätantiker Zeit, wenngleich sich auch andere Gewandtypen erhalten haben.⁵⁰ Über der Tunika wurde in der Regel ein kurzer oder halblanger Mantel getragen, der zugleich als Decke oder letztlich als Leichentuch dienen konnte.

Neben den Tuniken ist eine große Anzahl von Textilien erhalten, die ursprünglich größere Dimensionen hatten, in ihrer Ausführung auf Fernwirkung konzipiert waren und oft auf ein in der Form ursprünglich rechteckiges Gewebe schließen lassen. In diese Kategorie fallen Tücher, Kissen, Behänge oder Vorhänge. Es ist aufgrund des Erhaltungszustandes jedoch nicht immer eindeutig, ob es sich bei einem Objekt beispielsweise um einen Behang oder um einen Umhang handelte. Um einen allgemein gültigen Begriff für diese Kategorie – als Pendant zu den Kleidungsstücken – zu geben, übernahm Suzana Hodak den aus dem Französischen stammenden Begriff des Châle-Gewebes.⁵¹ Dieser Terminus bezeichnet rechteckige Gewebe, die sowohl glatt gewebt (einfache Leinwandbindung), als auch mit Noppen oder Schlingen verziert sein können. Er dient als zusammenfassender Überbegriff für diejenigen Textilien, unabhängig ihrer Oberflächenbeschaffenheit, die nicht als Tuniken zu identifizieren sind. Allerdings kann über eine ursprüngliche Funktion der Châle-Gewebe keine einheitliche Aussage getroffen werden. So können diese Textilien ebenso als Bekleidungsstück gedient haben, beispielsweise als Umhang; oder es handelte sich um sog. Ausstattungstextilien, also Tücher, Decken, Behänge usw., die im Haushalt Verwendung fanden. Nach dem Tod eines Menschen erhielten Textilien oft eine weitere zusätzliche Bedeutung. Decken, Mäntel oder dgl. hüllten den Verstorbenen als Leichentuch ein. Gerade Châle-Gewebe weisen diese Ambivalenz in ihrer Funktion auf und präzise Anhaltspunkte für eine eindeutige Zuweisung sind nicht immer gegeben.

⁵⁰ Alois Riegel verwendet den Begriff „*Costümstücke*“. Siehe Riegl 1889, VIII. Unter andere Typen zählen bsp. Socken, Schuhe oder Kopfbedeckungen.

⁵¹ Hodak 2010, 30-31

Doch selbst diese Kategorisierung in Kleidungsstücke und Châle-Gewebe lässt die Frage offen, wo genau jene Textilien verwendet wurden, ob etwa in einem privaten Haushalt. Zu welchem Anlass wurden diese Kleidungsstücke getragen – handelte es sich um eine bestimmte Festtagskleidung oder wurden die Verstorbenen in ihrer Alltagskleidung bestattet? Für letzteres spricht die Tatsache, dass viele Tuniken Gebrauchs- und Flickspuren aufweisen.⁵²

Für die Funktion von Textilien sind neben den schriftlichen auch archäologische Quellen heranzuziehen. So sind Tücher, die über Klinen gelegt wurden, und Wandbehangen auf Mosaiken dargestellt. Die bekanntesten Beispiele dafür sind die frühbyzantinischen Mosaiken der Kirche San Vitale in Ravenna. Sabine Schrenk äußert die Vermutung, dass es außerdem allerlei Tücher im Haushalt gab, die im Alltag Verwendung fanden, ohne dass sie je dargestellt worden sind und somit für uns nicht mehr fassbar sind.⁵³ Sie bezweifelt allerdings, dass es so etwas wie Tischdecken im heutigen Sinn vor dem 2. Jahrhundert n. Chr. gab, da Tische in der Regel ohne Tischtuch dargestellt wurden.

Wenngleich zwar Bildquellen für die Verwendung von Textilien aufschlussreich sind, so ist die ursprüngliche Verwendung bei zahlreichen Textilfragmenten der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek nicht immer offensichtlich. Die Zierstücke sowohl auf Kleidungsstücken als auch Châle-Gewebe unterscheidet sich in der Regel nicht wesentlich.⁵⁴ Beide Kategorien wurden nicht in einem flächendeckenden Muster, sondern mit gewirkten Zierstücken als Dekor, die nach einem bestimmten Kanon angeordnet wurden, verziert (siehe Kapitel 2.8. Dekor: Wirkereien in Form von *Tabulae*, *Orbiculi*, *Clavi*, *Sigilla* und *Gammadia* sowie Abb. 40). Form und Anordnung erfolgte nach einem strikten Schema, das sich von der Antike bis in die arabische Zeit kaum veränderte. Aufgrund der Tatsache, dass die gewirkten Zierornamente für Tuniken dieselben Formen aufweisen wie für Kissen, Tücher, Behänge oder Manteltücher, ist es schwierig lediglich anhand von Fragmenten, ihre ursprüngliche Verwendung festzustellen. Auch ikonographisch lässt sich nur schwer eine eindeutige Zuweisung für eine bestimmte Funktion erzielen.

⁵² Erikson 1997, 21; Hodak 2010, 19

⁵³ Schrenk 2004, 80

⁵⁴ Stauffer 2008, 19; Hodak 2010, 32

2. Textiltechnischer Abschnitt

Bei der Untersuchung spätantiker Textilien liegt ein Fokus auf ihren textil- und herstellungsgeschichtlichen Merkmalen. Aus diesem Grund ist der folgende Abschnitt der Erläuterung technischer Begriffe gewidmet, die Aufschluss über die Kunsthandfertigkeit der damaligen Epoche geben sollen. Die Terminologie basiert auf den Richtlinien des *Centre International d'Études des Textiles Anciens* (CIETA) sowie den Monographien von Annemarie Seiler-Baldinger und Irene Emery.⁵⁵ Außerdem diente der Katalog der Abegg-Stiftung als unterstützendes Mittel für die Gliederung sowie Beschreibung der Wirkereien.⁵⁶

Das Wort Textil leitet sich aus dem Lateinischen (*texere* - weben) her und bezieht sich auf Verbindungen mit Kette und Schuss. Als Synonym wird im Deutschen das Substantiv Gewebe gebraucht.⁵⁷ Bei einer technischen Beschreibung eines Textils müssen folgende Punkte berücksichtigt werden: die Identifikation des Materials sowie der Gewebestruktur (Bindung).⁵⁸ Unter der Struktur eines Gewebes versteht man das mechanische Verarbeiten des Rohmaterials, der Fasern.

2.1. Übersicht über die verwendeten Materialien der spätantiken Textilien

Textilien werden aus Fasern von unterschiedlichen Bestandstoffen hergestellt. In der Antike und Spätantike wird zwischen organischen Faserstoffen, die in pflanzliche und tierische unterteilt werden, oder anorganischen Faserstoffen, wie Metallen, unterschieden.⁵⁹ Durch den Prozess des Spinnens mittels Spindel und Rochen werden die Fasern zu Einzelfäden oder Garn zusammen gedreht. Wenn zwei oder mehrere Fäden wiederum ineinander verdreht werden, entsteht ein Zwirn.

Die Bandbreite dieser Rohstoffe verdeutlicht, dass gewisse Fasern in bestimmten geographischen Regionen heimisch waren. Die Materialeigenschaften der einzelnen Fasern bestimmen auch deren weitere Verarbeitung hinsichtlich Spinnen, Färben und letztlich

⁵⁵ Bühler 1971, Emery 1966; Seiler-Baldinger 1994

⁵⁶ Dabei ist die Monographie von Sabine Schrenk, die mit Regina Knaller zusammenarbeitete, heranzuziehen: Schrenk 2004.

⁵⁷ Emery 1994, xvi

⁵⁸ Emery 1994, 1

⁵⁹ Scheel 1992, 69

auch Weben. Seide beispielsweise muss nicht weiter gesponnen werden, da die naturgegebene Länge der Seidenfaser mehrere hundert Meter lang sein kann.⁶⁰

Die folgende knappe Übersicht gibt die vorkommenden Materialien der Textilien in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek wieder und beschreibt deren wichtigsten Materialeigenschaften.

2.1.1. Leinen

Leinen wird aus Flachs, der zur Gruppe der Bastfasern zählt, gewonnen. Die Fasern der Pflanze wurden zu Fäden gesponnen. Naturbelassenes Leinen ist von seiner Farbgebung her gräulich-braun. Um einen helleren Farbton zu erzielen, muss das Leinen gebleicht werden, indem es zum Beispiel für eine geraume Zeit, abhängig von der Qualität des Gewebes, dem Sonnenlicht ausgesetzt wird.⁶¹ Die Flachsfasern sind sehr fein und mittellang. Beim Trocknen dreht sich die Faser s-förmig.⁶² Was die Farbstoffe der Spätantike betrifft, so ist Leinen weniger gut zum Färben geeignet, da der Farbstoff von den Fasern nur ungenügend aufgenommen wird und rascher verblasst.⁶³ In seinen Materialeigenschaften ist es stark beanspruchbar, reißfest, obgleich an sich weich, gegenüber Abnutzung stabil und kühlend bei warmen Temperaturen. Es ist im Gegensatz zu anderen Materialien möglich, bei der Bespannung des Webstuhles die leinenen Kettfäden dicht aneinander zu setzen, ohne Gefahr zu laufen, dass diese durch das gegenseitige Aneinanderreiben Schaden erleiden. Leinengewebe an sich knittert leicht, doch wurde dies in pharaonischer Zeit Ägyptens für die Herstellung plissierter Gewänder geschätzt.⁶⁴

⁶⁰ Batigne – Bellinger 1953, 670

⁶¹ Forbes 1956, 43

⁶² Eine S-förmige Drehung erkennt man, wenn die Faser vertikal betrachtet wird und die Drehung analog dem Buchstaben „S“ verläuft. Als zweite Möglichkeit besteht die Z-Drehung. Alle tierischen Fasern verbindet die Eigenschaft, dass sie sich beim Trocknen stets in eine bestimmte Richtung drehen. Batigne – Bellinger 1953, 670-671

⁶³ vgl. u. a. LÄ III (1980) 1000 s. v. Leinen (W. Guglielmi); Carroll 1988, 21

⁶⁴ Carroll 1988, 15

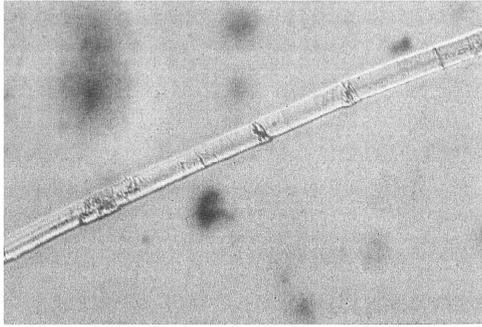


Abb. 1a: Flachsfaser unter dem Mikroskop

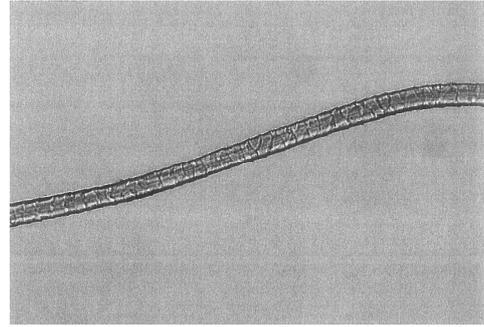


Abb. 1b: Schafswollfaser

2.1.2. Wolle

Wolle wird aus den weichen Haaren des Fells verschiedener Tieren, wie Schafe, Ziegen oder Kamele gewonnen. In Ägypten war die Schafs- und Ziegenzucht lange vor den Ptolemäern bekannt, dennoch ist es nicht geklärt, wann das Material Wolle in einer auf Bastfasern basierenden Textilindustrie - d. h. Leinen und Hanf - an Bedeutung gewann.⁶⁵ Die Fasern sind länger als jene von Leinen oder Baumwolle.⁶⁶ Da sie sich von Natur aus leicht kräuseln, liegen sie im Vergleich zu Baumwolle weniger dicht beieinander. Wie alle anderen Fasern tierischen Ursprungs drehen sie sich beim Trocknen nicht in eine bestimmte Richtung. Diane Lee Carroll weist außerdem darauf hin, dass in ptolemäischer Zeit verschiedene Schafsrassen nach Ägypten zur Züchtung für die Textilherstellung importiert wurden.⁶⁷ Bei den spätantiken Textilien wird Wolle sowohl für Wirkereien als auch für Grundgewebe verwendet, wobei es auch in Kombination mit dem Material Leinen vorzufinden ist. Die natürliche, ungefärbte Farbe von Wolle hängt von der Schafsrasse ab, sie variiert von weiß, über braun, grau bis schwarz. Wolle ließ sich außerdem leichter färben und behielt seine Färbung, sodass kräftige Nuancen erzielt werden konnten. Dieses Material trägt buchstäblich zur Weiterentwicklung der bunten Wirkereien als Zierelement bei.⁶⁸ Während zuvor in Ägypten Leinengewebe zwar bemalt, aber niemals gefärbt und im Nahen Osten mittels Reservetechnik Muster auf Gewebe aufgedruckt wurden, gelang es durch den Einsatz von gefärbter Wolle und durch die Technik der Wirkerei vielfältige Muster und Motive in das Grundgewebe einzuarbeiten.⁶⁹

⁶⁵ vgl. u. a. LÄ VI (1986) 1286 s.v. Wolle (C. Strauß-Seber); Carroll 1988, 22

⁶⁶ Batigne – Bellinger 1953, 671

⁶⁷ Carroll 1988, 22

⁶⁸ Batigne – Bellinger 1953, 672

⁶⁹ Carroll 1988, 27; Wace 1934, 110

Wolle zeichnet sich darüber hinaus durch ihre wärmende Eigenschaft aus, da sie die Körperwärme isoliert.⁷⁰

2.1.3. Baumwolle

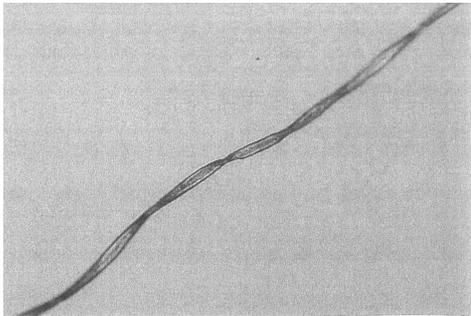


Abb. 2: Baumwollfaser unter dem Mikroskop

Bei diesem Material handelt es sich um die Samenhaare verschiedener Baumwollpflanzen, die zur Gattung der Malvengewächse zählen. Im antiken Ägypten kommt der Textilrohstoff Baumwolle zwar selten vor, dennoch konnte er an einigen Stücken der spätantiken bzw. frühislamischen Textilien der Papyrussammlung nachgewiesen werden. Außerdem fanden sich in

Berenike in spätrömischen Schichten (4. bis 5. Jh.) nachweislich Textilien aus Baumwolle. Dabei wurden die Fasern mikroskopisch untersucht und sie bildeten mit 48% den Hauptteil der Gewebe.⁷¹

Baumwolle glänzt nicht, ist farblos, weich, wenig elastisch, wenig reißfest, gegen Abnutzung jedoch resistent. Außerdem lässt sich das Material gut zum Färben verwenden. Bei der Bestimmung von Baumwolle ist darauf hinzuweisen, dass diese sich im Altertum zunächst kaum von Wolle optisch unterscheiden lässt. Um mit Sicherheit festzustellen, welche Fasern verwendet wurden, ist eine Untersuchung unter einem Auflichtmikroskop im Labor notwendig.⁷² In der Antike war das Material somit bekannt, es finden sich literarische Hinweise in den Texten von Herodot, Vergil oder Plinius d. Ä.⁷³

2.1.4. Seide

Seide gehört wie Wolle zu den Endprodukten tierischer Fasern, genau genommen handelt es sich um Fäden, die von den Raupen der Seidenspinner während ihrer Verpuppung aus

⁷⁰ Diod. I, 87

⁷¹ Wild 1996, 246; dabei wurden ca. 375 Stück untersucht.

⁷² Schmidt-Colinet - Stauffer 2000, 8 Anm. 36. 12 Dabei wird festgehalten, dass ein Textil zunächst für Wolle gehalten wurde, was sich erst unter dem Mikroskop widerlegte. Wie die einzelnen Fasern verschiedener Textilrohstoffe unter dem Mikroskop betrachtet erscheinen siehe ebenfalls Schmidt-Colinet - Stauffer 2000, Taf. 102.

⁷³ vgl. LÄ I (1975) 662 s.v. Baumwolle (W. Helck)

Lt. Plin. nat. 13,28 und Plin. nat. 19,2 wird Baumwolle in Oberägypten und in Nubien angebaut.

Hdt. III, 47 und 106 sowie VII, 65: Herodot erwähnt den Anbau von Baumwolle in Indien und einen mit Baumwolle geschmückten Leinenpanzer.

dem Drüsensekret erzeugt werden. Die Faser ist von Natur aus sehr lang und fein, muss nicht mehr versponnen werden und weist geringe Friktion auf.⁷⁴ In der Antike sind zwei Gruppen nachzuweisen. Die eine wird als Maulbeerseide bezeichnet und wird von Seidenspinnern gewonnen und die andere von Wildspinnern, die auch Wildseide genannt wird. Der Name Maulbeerseide stammt daher, dass sich die Raupen von den Blättern des Maulbeerbaumes ernähren. Um den Seidenfaden zu erhalten, wird die Seidenraupe in ihrem Kokon getötet. Die Wildseide hingegen ist in ihrer Beschaffenheit etwas gröber. Einzig durch Analysen unter einem Mikroskop können die beiden Gruppen unterschieden werden.⁷⁵

In der Antike wurden Seidengewebe und Rohseide aus China und Indien, die das Monopol an Seidengewinnung innehatten, am Landweg über die sog. Seidenstraßen nach Europa transportiert. Daneben gab es noch den Seeweg, der an Indien vorbeiführte und im Roten Meer endete.⁷⁶

Seide ist in seinen Materialeigenschaften fein, glatt, glänzend und wirkt sowohl bei Hitze als auch Kälte isolierend. Seidengewebe neigen kaum zum Knittern, verschleißern jedoch schnell und galten laut Plinius d. Ä. als begehrte Luxusware.⁷⁷ Von Halbseide wird dann gesprochen, wenn für die Kette chinesische Rohseide und für den Schuss entweder Wolle oder Leinen verwendetet. Die Halbseidengewebe erfreuten sich im Römischen Reich großer Beliebtheit, obgleich die Preise dafür, in Relation zu anderen Textilien betrachtet, hoch waren.⁷⁸

Bei Betrachtung der Motive der Seidengewebe aus Ägypten fällt eine Ähnlichkeit zu den sasanidischen Textilien auf.⁷⁹ Die Frage, wo die in Ägypten gefundenen Seidengewebe hergestellt wurden, veranlasste mehrere Diskussionen. Gewöhnlich werden die Seidengewebe mit typisch sasanidischen Mustern mit der Eroberung Ägyptens durch die Perser in der Zeit von 619-629 assoziiert.

2.1.5. Goldfäden

Im Gegensatz zu den vorher genannten Materialien zählt Gold zu den anorganischen Bestandteilen, aus denen in der Antike Fäden als Endprodukte gewonnen wurden. Dabei

⁷⁴ Batigne – Bellinger 1953, 671-72

⁷⁵ Schmidt-Colinet - Stauffer 2000, 8

⁷⁶ Von Wilckens 1991, 9

⁷⁷ Plin. nat. XI, 25-27

⁷⁸ Herausgegeben und übersetzt bei Lauffer 1971, 160, XX, 9-11.

⁷⁹ Baer 1999, 33; Weibel 1952, 6 oder Kendrick 1917, 19

wird Goldfolie in dünne und schmale Streifen (Goldlahn) geschnitten und um einen Textilfaden, die sog. Seele, gewickelt, sodass ein goldener Faden, der für Wirkmotive flexibel genug ist, entsteht. Wenn der Textilfaden dabei noch zu sehen ist, spricht man von einem „offenem Faden“ (Abb. 3).

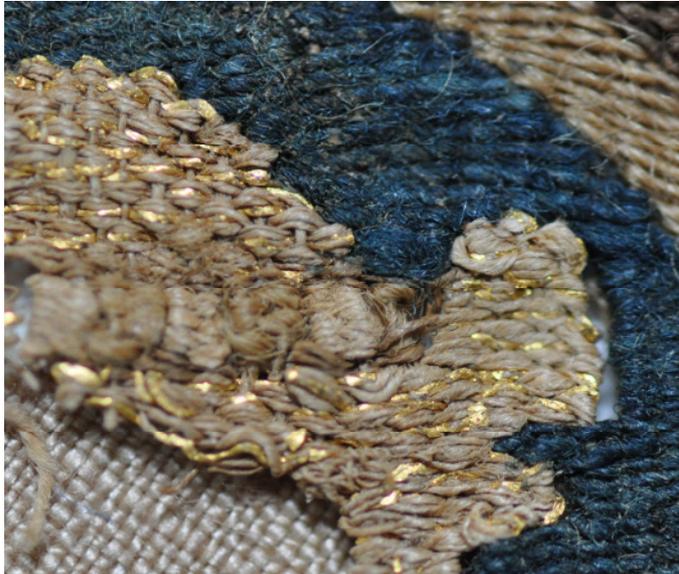


Abb. 3: Goldfäden einer Wirkerei mit „offenem Faden“

Wenn er gänzlich von den Lahn eingefasst wird, von einem „geschlossenen Faden“.⁸⁰ Solche Fäden wurden ausschließlich für die sichtbaren Schussfäden verwendet. Dass es sich dabei um ein kostbares Material handelt, zeigt sich auch in der spärlichen Zahl an Funden, da die Gewebe zum Zweck einer Wiederverwendung oftmals aufgelassen und zerstört

wurden.⁸¹

Bezüglich Herkunft wird darauf hingewiesen, dass Goldfäden im Zusammenhang mit Seidengeweben nicht zwangsläufig in Ägypten, dessen Fundort, hergestellt werden musste, sondern auch als Importware aus dem Mittleren Osten nach Ägypten gelangen konnte.⁸²

Textilien mit Goldfäden finden sich auch unter den Textilien aus Palmyra, die in die ersten drei Jahrhunderte n. Chr. datiert werden. Ungeklärt bleibt, aus welcher Zeit und woher die Technik stammte.

2.1.6. Garne, Zwirne und deren Drehung

Bei der Herstellung von Fäden wird unterschieden, ob die Spindel während des Spinnens nach rechts oder nach links gedreht wird. Dies manifestiert sich in der Drehung der Garne, wobei zwei Möglichkeiten zu unterscheiden sind: die S- und die Z-Drehung. Eine S-Drehung erkennt man daran, dass die spirale Drehung der Faser vertikal betrachtet dem

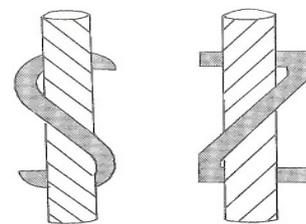


Abb. 4 Fäden mit S- bzw. Z-Drehung

⁸⁰ Schmidt-Colinet - Stauffer 2000, 17

⁸¹ Schmidt-Colinet - Stauffer 2000, 16-17

⁸² Schrenk 2004, 253

Buchstaben „S“ gleich. Ähnlich verhält es sich bei der Z-Drehung (siehe Abb. 4).

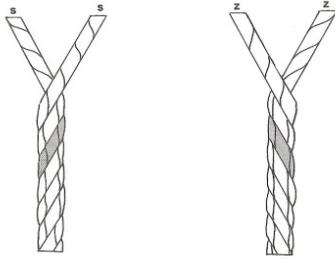


Abb. 5: Z- bzw. S- Zwirnung

Bei seinen Untersuchungen konnte Rudolph Pfister feststellen, dass Leinenfäden aus Ägypten eine S-Drehung aufwiesen, während Baumwollfäden aus den Regionen Arabiens und Indiens meist eine Z-Drehung haben.⁸³

Im weiteren Verlauf können auch zwei Fäden zu einem Zwirn gedreht werden, dabei ist ebenfalls eine S/Z Drehung, oder eine Z/S Drehung etc. zu unterscheiden

(Abb. 5).

Entscheidend für die Festigkeit der Garne ist die Stärke der Drehung oder genauer gesagt, die Anzahl der Drehungen des Fadens auf eine bestimmte Länge betrachtet. Je stärker ein Faden gedreht ist, umso fester und härter ist er.

2.2. Farben, Farbstoffe und Färbemethoden

Die spätantiken Textilien erweckten durch ihre Farbenvielfalt und ihren Dekor die Aufmerksamkeit und das Interesse von Sammlungen und Museen. Gewebe können prinzipiell vor oder nach dem Weben gefärbt werden, d. h. es wurden die Fasern, die gesponnenen Fäden oder auch die fertig gewebten Textilien gefärbt. Bereits seit der Antike wurden verschiedene Methoden angewandt etwa ein Aufdrucken des Dekors. Verwendet wurden Naturfarbstoffe, die aus pflanzlichen sowie tierischen Rohmaterialien gewonnen wurden.

Es ist nach wie vor schwierig, das verwendete Färbemittel genau zu identifizieren. Die Farbstoffe können durch verschiedene chemisch-physikalische Untersuchungsmethoden bestimmt werden. Darunter zählen die Dünnschicht-Chromatographie (DC), Hochleistungs-Flüssigkeitschromatografie (HPLC), Gaschromatographie, Nuclear Magnetic Resonance Spektographie (NMR) oder die Mikroanalytik.⁸⁴ Die Textilien des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst wurden durch die Kombination der Hochleistungs-Flüssigkeitschromatografie (HPLC) und der Foto-Dioden-Array- Detektion (PDA) untersucht.⁸⁵ Durch die so analysierten Farbstoffe lassen sich Rückschlüsse auf die verwendeten Färbematerialien ziehen.

⁸³ Pfister 1937, 39-41

⁸⁴ Szabolics 2005, 73-75; Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, 82-84

⁸⁵ Kat. MAK 2005, 26-32

Die Farben der spätantiken Textilien haben sich außerdem durch Alterungsprozess, Lagerung und chemische Reaktionen mit ihrer Umgebung verändert. Die Farben sind verblasst oder nachgedunkelt. Selbst naturbelassenes Leinen verbräunt mit der Zeit ebenso wie Wolle, die grau oder gelblich-braun wird.

Bei den Grünfärbungen kann festgestellt werden, dass sich der Farbton verändert. Es handelt sich in diesem Fall um eine Doppelfärbung von Blau und Gelb, wobei der gelbe Farbstoff mit der Zeit jedoch verblasste und letztlich der lichtechte Farbstoff Blau übrig bleibt.⁸⁶

2.2.1. Rote Färbematerialien

Zur Herstellung von Krapprot, eines warmen Rottons, wurden die Wurzeln des gewöhnlichen Färberkrapps (*Rubia tinctorum* L.) verwendet. Die Pflanze wächst in Südosteuropa und Südwestasien und wurde bereits in der 18. Dynastie aus dem heutigen palästinensischen Gebiet nach Ägypten übernommen.⁸⁷ Daneben gibt es auch das Indische Krapp (*Rubia cordifolia* L.), das seinem Namen nach aus Indien sowie Asien und dem tropischen Afrika stammte. Dieser Farbstoff ließ sich in den Textilien aus Palmyra nachweisen.⁸⁸ Als weitere Färbepflanzen für Rot dienten die Färberdistel, auch Saflor genannt, wobei ihr Farbton nicht lichtecht ist und sich mit der Zeit zu Gelb verfärbt. Darüber hinaus wurde Henna verwendet, von dessen getrockneten Stängeln und Blättern rote bis hin zu braune Farbtöne gewonnen werden konnten.⁸⁹

Neben den Färbepflanzen dienten weibliche Färbeinsekten als Färbematerialien. Die weiblichen Kermesschildläuse liefern den Farbstoff Kermessäure und leben auf den Ästen der Kermes-Eichen, die an den Küsten des Mittelmeeres und bis ins Zagrosgebirge verbreitet sind.⁹⁰ Der erzielte Farbton ist Scharlachrot, ein satter Rotton. Von den Wurzeln der Nelkengewächse in Osteuropa wurde die Polnische Cochenille gewonnen. Die Armenische Cochenille, die auch Ararat-Kermes genannt wird, gewann man von den Wurzeln verschiedener Grasarten in Ostanatolien.

Erst nach der Eroberung Ägyptens durch die Araber lässt sich der Farbstoff Lack-Dye, ein roter Stocklack, der von den auf tropischen Bäumen in Indien und Südostasien lebenden

⁸⁶ Szabolics 2005, 64-65

⁸⁷ Kat. MAK 2005, 26-28

⁸⁸ Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, 88; Kermes wird bei Plinius d. Ä. überliefert und bezeichnet dort ein hochwertiges Rot, cf. Plin. nat. 21, 45-46

⁸⁹ Szabolics 2005, 67

⁹⁰ Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, 86

Lackschildläusen ausgeschieden wird, nachweisen.⁹¹ Nach dem Trocknen und Mahlen erhält man die Färbedroge Lac. Ebenfalls erst seit dem 7. Jahrhundert können Rotholzfärbungen, insbesondere das Sappanholz, ein in den Tropen wachsendes Holz, das aus dem fernen Asien stammt, identifiziert werden.⁹²

Ausschließlich durch die genaue Analyse der Konzentrationen der in den Färbeinsekten vorkommenden Karminsäure, Kermessäure, Flavokermessäure oder Laccainsäuren kann auf das jeweilige Färbematerial rückgeschlossen werden.⁹³

2.2.2. Blaue Färbematerialien

Indigo, seine chemische Bezeichnung lautet genau genommen Indigotin, zählt zu den einzigen dauerhaften Naturfarbstoffen für den Farbton Blau.⁹⁴ Gewonnen wurde er aus den verschiedenen Indigopflanzen, die weltweit verbreitet sind. Besonders bekannt ist der Indigo-Strauch (*Indigofera tinctoria*), der in Indien beheimatet ist und dessen Farbstoff über den See- und Landweg in den Westen transportiert wurde. Der im Mittelmeergebiet heimische Färberwaid wurde ebenfalls zum Blaufärben verwendet, wenngleich die Konzentration an Farbstoff nicht so hoch ist wie beim Indigo-Strauch.⁹⁵ Indigo wurde trotz der Distanz nach wie vor aus Indien importiert. Vom Färberwaid ist bekannt, dass er ursprünglich aus Südosteuropa und Zentralasien stammte und später in der Mittelmeerregion angesiedelt wurde. Da er im Rezept auf der Seite *ιη* in P. Holm vorkommt, ist er in Ägypten spätestens seit römischer Zeit bekannt gewesen.⁹⁶ Indigotin hat die Eigenschaft, nicht in die Faser einzuziehen, sondern nur an der Oberfläche der Faser zu binden. Wie bereits erwähnt, eignet sich Leinen weniger gut zum Färben, da es ein Eindringen des Farbstoffes in die Fasern nicht erlaubt. Aus diesem Grund konnte Indigotin bei diesem schwierig zu färbenden Material verwendet werden.⁹⁷ Der gewonnene Farbstoff Indigo wird für die sog. Küpenfärberei, das den Färbevorgang von wasserunlöslichen Farbstoffen auf Zellulosefasern - wie Leinen und Baumwolle - bezeichnet, verwendet. Der Farbstoff, der aus der Pflanze gewonnen wird, ist zunächst

⁹¹ Forbes 1956, 105-106; Kat. MAK 2005, 28

⁹² Kat. MAK 2005, 28

⁹³ Für eine genaue Aufstellung der Färbeinsekten und ihrer Farbstoffe siehe Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, 85.

⁹⁴ Literarisch wird der Farbstoff Indigo, welcher importiert werden musste, ebenfalls bei Plinius d. Ä. erwähnt; cf. Plin. nat. 33, 163 sowie Plin. nat. 37, 84.

⁹⁵ Die Konzentration von Indigo beim Indigo-Strauch ist dreißigmal höher als beim Färberwaid – siehe Forbes 1956, 110.

⁹⁶ P. Holm *ιη*, 26-34; bezüglich Übersetzung und Kommentar siehe Reinking 1937, 18-20.

⁹⁷ Schmidt-Colinet - Stauffer 2000, 18

farblos und wasserlöslich. Erst durch Fermentation, Reduktion und anschließender Oxydation wird daraus ein blauer, wasserunlöslicher Farbstoff. Dieser Herstellungsprozess ist seit der 18. Dynastie in Ägypten bekannt und stammte wiederum aus dem heutigen palästinensischen Gebiet.

In den chemisch-physikalischen Analysen kann ausschließlich der Farbstoff Indigo an sich nachgewiesen werden, aber es ist unmöglich, Aussagen über seine Herkunftspflanze zu treffen. Wie bereits erwähnt, wurde Indigo trotz des Vorkommens von Färberwaid im Mittelmeerraum nach wie vor aus Indien importiert, da man seine Farbintensität schätzte.

Außerdem erwähnt R. J. Forbes weitere Pflanzen, mit denen Blau gefärbt werden konnte: Samen der Arabischen Gummi Akazie, vom Grün der Tournesolpflanze, Heidelbeere oder Hyazinthe.⁹⁸

2.2.3. Purpur

Am bekanntesten und auch am teuersten galt seit jeher der violette Farbton Purpur. Kleidungsstücke, die mit Purpur gefärbt wurden, galten als ein Zeichen der Würde und Macht. Im antiken Rom wurde er speziell mit dem Senatorenstand in Verbindung gebracht. Echter Purpur zählt zu den tierischen Farbstoffen und wurde vom Drüsensekret der Purpurmeeresschnecken gewonnen, die im Gebiet des Mittelmeeres heimisch waren. Dafür wurden verschiedene Schneckenarten verwendet. Plinius d. Ä. geht auf zwei näher ein: *murex brandaris* und *murex trunculus*.⁹⁹ Die Schnecken wurden mit einem Köder angelockt und getötet, um das Sekret, eine viskose, weiße Flüssigkeit zu erhalten, die sich bei Luftzufuhr gelb verfärbte. Die Drüsenflüssigkeit der Schnecken wurde mit Salz versetzt und verdünnt, wobei Verunreinigungen herausgelöst wurden. Das Textilgut wurde in die Lösung getaucht und ausgewrungen. Durch das Aussetzen mit Sauerstoff (Oxydation) wird der Farbstoff unlöslich, oder textiltechnisch korrekt gesprochen, wird der Farbstoff *in situ* auf dem Textil ausgefällt.¹⁰⁰ Die dadurch entstandene Geruchsbelästigung war enorm, was auch von zeitgenössischen Autoren bemängelt wurde.¹⁰¹

Die Farbpalette reichte von Rot über Violett bis Blau – abhängig von der Schneckenart und dem Herstellungsverfahren.¹⁰² Besonders begehrt war Tyrrhenischer Purpur, wobei Tyros

⁹⁸ Forbes 1956, 112

⁹⁹ Plin. nat. 9, 124-141

¹⁰⁰ Szabolics 2005, 70-72; Um sicher zu gehen, den gewünschten Farbton zu erreichen, konnten zuerst kleinere Stoffproben gefärbt werden – siehe Forbes 1956, 117.

¹⁰¹ Strab. XVI, 2, 23, 575

¹⁰² Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, 87

als Zentrum der Purpurfärberei galt. In der Tat fanden sich Textilien, die mit echtem Purpur gefärbt wurden, meist in Phönizien, welches als Ursprungsland der Purpurfärberei im 15. Jh. v. Chr. galt, obgleich auch auf Kreta Schalen von Purpurschnecken gefunden wurden, die aufgrund der Keramik in Mittelminoisch II (ca. 1800 - 1700 v. Chr.) datiert werden können.¹⁰³ Daneben wurden Purpurfärbereien in Sidon, Thyatira, Philippi, Tralles, Hierapolis, Thessalonica, Athen, Euboea, Kythera, Rhodos, Chios, Kos, Hermione, Salona, Cissa, Aquilea, Syrakus oder Tarentum archäologisch nachgewiesen.¹⁰⁴ Auch entlang der nordafrikanischen Küste gab es solche Werkstätten, wenngleich diese im Zuge der Eroberung durch die Araber aufgegeben wurden. Aufgrund des hohen Preises für echten Purpur, wurden meist kostengünstigere Ersatzfarben gesucht, wie Färberezepte in zwei Papyri, P. Holm und P. Leid II, zeigen (siehe Abschnitt 2.2.6. Färbemethoden). Rudolf Pfister konnte bei den von ihm untersuchten Textilien aus Ägypten nur zwei identifizieren, die mit echtem Purpur gefärbt waren. Die meisten imitierten lediglich den Farbstoff und werden in der Literatur als „purpurfarben“ bezeichnet.¹⁰⁵ So wurde beispielsweise zuerst mit Indigo und anschließend mit Kermes gefärbt, um den gewünschten Ton zu erhalten.

2.2.4. Gelbe Färbematerialien

Gelb wurde von diversen Färbepflanzen gewonnen, die größte Bedeutung unter ihnen hat Färberwau (*Reseda luteola*), auch Gelbkraut oder Gilbkraut genannt, eine Pflanze, die im Mittelmeerraum und in Westasien heimisch und seit der römischen Epoche in Ägypten nachzuweisen ist. In ihren Blättern enthält sie den Farbstoff Luteolin, das zur Färbung von tierischen Fasern verwendet werden kann. Bei Luteolin handelt es sich um den lichtechtesten in der Natur vorkommenden Gelbfarbstoff. Für das Färben von Wolle und Seide konnte außerdem Gelbwurzel, auch Kurkuma genannt, das aus Indien oder Mesopotamien stammte, und Safran, das gleichfalls als Gewürz für Speisen diente und in Ägypten und Syrien angebaut wurde, verwendet werden.¹⁰⁶ Daneben waren auch Pfriemenginster, Stechginster und auch verschiedene Fingerhutarten zum Färben geeignet. Färbeginster (*Genista tinctoria*) enthält neben Luteolin den Farbstoff Genistin, wobei alle Teile der Pflanze zum Gelbfärben herangenommen konnten. Sein Gelb war im Vergleich zum Färberwau von minderer Qualität.

¹⁰³ Forbes 1956, 112-121s

¹⁰⁴ Forbes 1956, 118

¹⁰⁵ Pfister 1937, 12; diese Purpurersatzmöglichkeiten finden ebenfalls bei Plinius d. Ä. Erwähnung; cf. Plin. nat. 35, 44-45.

¹⁰⁶ Forbes 1956, 121-124

2.2.5. Schwarze und braune Färbematerialien

Um die Farben Schwarz, Braun oder Grau zu erhalten, wurden im Altertum die verschiedenen natürlichen Wollsorten diverser Schafsrassen herangezogen. Um einen schwarzen Farbton zu erhalten, wurden u. a. Galläpfel verwendet, welche die Eier der gemeinen Eichengallwespe sind und sich auf der Unterseite von Eichenblättern befinden.¹⁰⁷

Für Braun wurden z. B. Walnüsse verwendet, aus deren grüner äußerer Schale der Extrakt zum Färben (*Juglans regia*) gewonnen wurde.¹⁰⁸

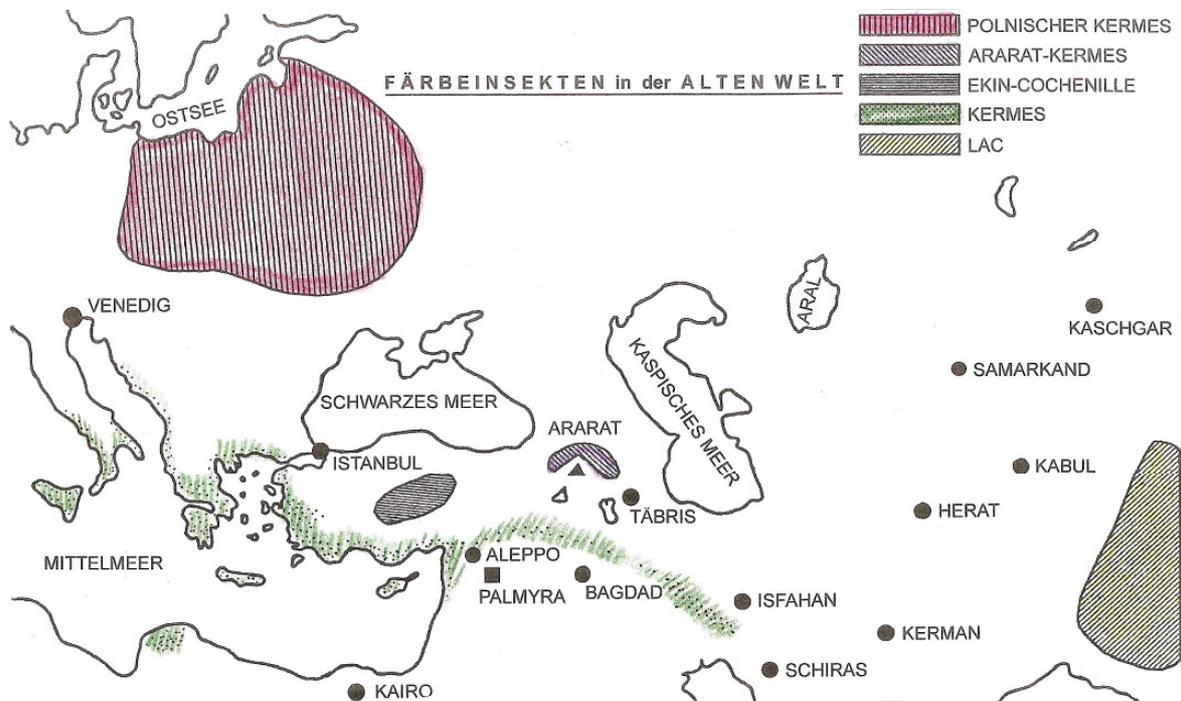


Abb. 6: Verbreitung der Färbeinsekten im Mittelmeerraum in der Antike

2.2.6. Färbemethoden

Bei den Färbemethoden allgemein ist der Zieluntergrund zu berücksichtigen, für welchen die jeweiligen Farben bestimmt sein sollen. So finden in der Malerei andere Farben Verwendung als im Textilgewerbe. Im Gegensatz zu den Malerfarben, die auf verschiedenen Pigmenten basieren, wurden in der Textilfärberei Farbstoffe verwendet, die in einer heißen, wässrigen Lösung auf die Fasern bzw. auf den Geweben in der Regel mit

¹⁰⁷ De Moor – Fluck 2007, 210

¹⁰⁸ Forbes 1956, 125

einer Vor- und Nachbehandlung des Textilguts angebracht wurden. Pflanzen, die sich dazu eignen, Textilien zu färben, gibt es viele.¹⁰⁹ Es ist jedoch von der jeweiligen Pflanze abhängig, wie der Farbstoff extrahiert wird, wodurch sich auch unterschiedliche Schwierigkeitsgrade bei der Gewinnung ergeben. Der Farbstoff kann in der Pflanze bereits vollständig entwickelt sein und muss somit nur noch herausgelöst werden. Arbeitsaufwändiger ist jedoch der Fall, bei dem der Farbstoff in der Pflanze eben nicht zur Gänze entwickelt und dazu noch farblos ist. Erst durch Gärung wird der Farbstoff herausgelöst und oxidiert an der Luft, was schließlich den gewünschten, unlöslichen Farbstoff ergibt.

Tierische Fasern, wie Wolle und Seide, lassen sich aufgrund ihrer Bestandteile an Eiweißkörpern leichter färben, da sie die sauren und basischen Farbstoffe direkt binden.¹¹⁰ Dies erfolgt mittels eines Farbbades, wobei Eigenschaften wie die Lichtbeständigkeit oder der Farbton vom jeweiligen Farbstoff abhängen. Wollfasern neigen beim Waschen leicht zum Verfilzen, daher wird das Rohmaterial zuerst versponnen und als Garn ins Farbbad getaucht. Dabei wurde darauf geachtet, dass die einzelnen Garnstränge nicht allzu dicht nebeneinander lagen, um eine gleichmäßige Färbung zu erhalten.

Zellulosefaser, wie Leinen und Baumwolle, werden erst durch die Verwendung von Beizmitteln zum Färben vorbereitet. Dabei wird zunächst das Material mit Öl imprägniert, getrocknet, dann in ein Bad von Aluminiumsalzen und abschließend in ein Bad von aufgeschlämmter Kreide getaucht. Erst nach dieser aufwändigen Vorbehandlung können Farbstoffe unlöslich auf dem Zellulosematerial aufgebracht werden.¹¹¹

Sucht man nach Hinweisen für das Färben von Geweben in antiken schriftlichen Quellen, so sind zwei Papyri aufzuführen, nämlich der *Papyrus Graecus Holmiensis* und der *Papyrus Leydensis X*.¹¹² Es handelt sich in beiden Fällen um Sammlungen von chemischen Rezepten auf einzelnen Blättern, die folglich auf die Zusammenstellung in einem Codex und nicht in einer Buchrolle hindeuten, und vermutlich aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert stammen.¹¹³ Beide Male handelt es jeweils um Abschriften von Rezepten, die für Handwerker gedacht waren. Die Form der einzelnen Gebote gleicht

¹⁰⁹ De Moor – Fluck 2007, 206

¹¹⁰ Szabolics 2005, 64-65

¹¹¹ Szabolics 2005, 67

¹¹² Gemäß der Checkliste werden die papyrologischen Quellen im Folgenden als P. Holm und P. Leid II bezeichnet.

¹¹³ Bei P. Holm sind die einzelnen Seiten (*paginae*) sogar nummeriert.

knappen Anweisungen. Als Beispiel sei hier die Übersetzung eines Rezepts aus dem *Papyrus Holmiensis* zum Färben mit Rot auf der Seite ιζ angeführt:¹¹⁴

„Eine andere Vorschrift.

Das Färben mit Maulbeeren.

Nimm unreife Weinbeeren, quetsche sie aus und weiche die Wolle darin drei Tage lang ein. Am vierten Tag tue den sauren Saft in einen irdenen Topf und koche auf. Wenn er siedet, nimm die Wolle heraus, spüle sie in Wasser und kühle sie aus. Dann nimm den Saft von schwarzen Maulbeeren, erhitze ihn, bis er zweimal gewallt hat, geh mit der Wolle ein und laß sie darin erkalten. Es wird eine schöne ansehnliche Rotfärbung entstanden sein.“

Gemäß einer Anmerkung von Karl Reinking, der sich ebenso mit den naturwissenschaftlichen Grundlagen wie der färbetechnischen Umsetzung dieser Rezepte befasste, handelt es sich beim Färben mit Beerensäften um eine der ältesten Methoden. Lilian Wilson untersuchte gemäß den überlieferten Rezepten des *Papyrus Holmiensis* verschiedene Möglichkeiten, um den Farbton Rot zu erhalten.¹¹⁵ Dabei versuchte sie, Ersatzfarbstoffe auf mineralischer und pflanzlicher Basis anstelle des kostspieligen Purpurs der Meeresschnecke zu gewinnen. Die erzielten Rottöne weisen verschiedene Nuancen auf und werden unter der Bezeichnung „purpurfarben“ zusammengefasst, was sie von dem echten Purpur, das sie zu imitieren versuchen, unterscheidet. Es handelt sich hauptsächlich um purpurimitierende Farben, die von dunkelblau bis violett variieren. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass bei den sog. Purpurwirkereien nur in den seltensten Fällen echter Purpur nachgewiesen werden konnte.¹¹⁶

Die diversen Farbnuancen wurden durch das Mischen verschiedener Farbstoffe erzielt.¹¹⁷ Durch unterschiedliche Konzentrationen und durch die Verwendung von Beizmitteln konnten mit den Primärfarben Rot, Blau und Gelb alle auf den Textilien vorkommenden Farben kreierte werden. Um beispielsweise die Farbe Orange zu erhalten, bedurfte es einer Doppelfärbung von Gelb und Rot, d. h. Färberwau mit Krapp, oder den Farbton Grün durch das Mischen von Blau mit Gelb, z. B. Färberwaid mit Färberwau. Beizmittel wurden bei den roten und gelben Farbstoffen hinzugefügt, da diese in der Regel wasserlöslich sind

¹¹⁴ Siehe P. Holm ιζ, 27-28 sowie die Übersetzung nach Reinking 1938, 15-16.

¹¹⁵ Wilson 1938, 9-13 Taf. 1

¹¹⁶ Pfister 1937, 12

¹¹⁷ Kat. MAK 2005, 30-32

und dadurch erst der gewünschte Farbton auf dem Stoff fixiert wurde. Außerdem wird so die Wasch- und Lichtechtheit von Farben erzielt. Zellulosefasern müssen generell mit Beizmitteln vorbehandelt werden, damit die Farben dauerhaft bleiben.¹¹⁸ Die größte Bedeutung hatte in der Antike das Beizmittel Alaun, da es die Farbe kaum veränderte. Ein dunklerer Farbton konnte durch u. a. ein eisen- oder kupferhaltiges Beizmittel erreicht werden.

Eine große Gruppe der spätantiken Textilien ist zweifarbig ausgeführt, meist naturfarbene, helle Grundgewebe mit Purpurfarben, wobei im Unterschied zum echten Purpur dieser Farbstoff nur imitiert wird. Der purpurfarbene Farbton konnte dadurch erreicht werden, dass zunächst mit Färberwaid Blau gefärbt wurde und im Anschluss daran durch eine Beizenfärbung mit Krapp oder Kermes den violetten Ton erhielt.

Indigo zählt wie Färberwaid und Purpur zu den Küpenfarbstoffen, die kaum wasserlöslich sind. Bei der Küpenfärberei wurden die Garne oder Gewebe zuerst in die sog. Küpe, worin der Farbstoff in der Regel in Wasser und Reduktionsmittel gelöst wird, getaucht. Danach werden die Fasern durch das Aufhängen an der Luft mit dem Farbstoff verbunden.¹¹⁹ Chemisch betrachtet, handelt es sich dabei um einen Oxydationsprozess mit Sauerstoff. So entstehen wasser- und farbechte Färbungen.

Aus den Primärfarben Rot, Blau und Gelb können durch Mischen alle weiteren Farben herzustellen werden. Für den Farbton Grün gibt es keinen dauerhaften Farbstoff, der aus pflanzlichen oder tierischen Färbematerialien besteht. In dem Fall liegt eine Doppelfärbung von Blau und Gelb vor. Betrachtet man die spätantiken Textilien, so fällt auf, dass Grün in vielen Fällen verfärbt und sich zu einem Blauton verändert. Die gelben Farbstoffe sind weniger dauerhaft als die blauen, die meist auf Indigo basieren und sehr beständig sind.¹²⁰

2.2.7. Färber und Färbereien

Ingrid Szabolics geht in ihrem Artikel außerdem der Frage nach, ob es für das Färben Darstellungen gibt. Sie bezieht sich dabei auf Fresken aus Oberägypten aus dem Neuen Reich, bei denen sie anstelle eines Waschvorganges einen Färbevorgang attestiert.¹²¹ Die Arbeitsabläufe sind in beiden Fällen ähnlich. Geht man vom Färben von Textilien aus, so

¹¹⁸ Szabolics 2005, 65

¹¹⁹ Szabolics 2005, 69-70

¹²⁰ Szabolics 2005, 72

¹²¹ Szabolics 2005, 75-81; Es handelt sich dabei um eine Darstellung auf der Ostwand des Grabs des Ipuj in Theben (TT 217) sowie weitere fragliche Deutung einer Malerei auf der Ostwand des Grabs des Huja in El-Amarna (*northern group nr. 1*); vgl. Davies 1927, Taf. 28 sowie Davies 1905, Taf. 8.

werden die Garne oder Gewebe in ein Farbbad in einem metallenen Kessel getaucht, darin erhitzt, ausgespült, ausgewrungen und dann aufgelegt, um anschließend zu trocknen. Es ist wichtig, die zu färbenden Garne oder Gewebe horizontal aufzulegen, damit es gleichmäßig trocknen kann und die Farblauge nicht an eine bestimmte (meist die unterste) Stelle läuft und dort einen intensiveren Farbton ergibt. Als Geräte werden zum Färben Kessel aus hitzebeständigem Material und Wannen bzw. Töpfe zum Ausspülen benötigt. Der Färber muss vor allen Dingen über ein ausgezeichnetes Wissen über die Farbeigenschaften einzelner Materialien und Farbstoffe verfügen. Die Erfahrung des Handwerkers war entscheidend, da dieselbe Farblauge auf verschiedenen Fasersorten unterschiedliche Ergebnisse erzielte. Es war notwendig, genau zu wissen, um welche Wolle es sich handelte, um genau den Farbton zu treffen, den der Weber benötigte. Die Vermutung liegt nahe, dass es eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Weber und Färber gab, um die vom Kunden bestellten Textilien auftragsgemäß herzustellen.

Wenngleich Handwerksbetriebe der Antike erst seit einigen Jahrzehnten archäologisch genau dokumentiert werden, findet sich bereits bei Forbes die Beschreibung einer Färberei in Athribis (Provinz Sohag), die 1908 von Sir Flinders Petrie ausgegraben wurde, deren Kesseln mit Farbresten eingemauert waren. Während der Ausgrabung wurden auch Wollreste gefunden.¹²² Neben der Färberei in Ägypten, vermutlich aus der Römerzeit, findet sich auch eine Färberei in Pompeji in der Via dell'Abbondanza, bei der ebenfalls Kesseln und Wannen gefunden wurden.¹²³ Darüber hinaus verfügte die Färberei in Italien über einen Verkaufsraum, der mit Bildnissen versehen war.

¹²² Forbes 1956, 129-131

¹²³ Forbes 1956, 130-135

2.3. Webgeräte in Ägypten

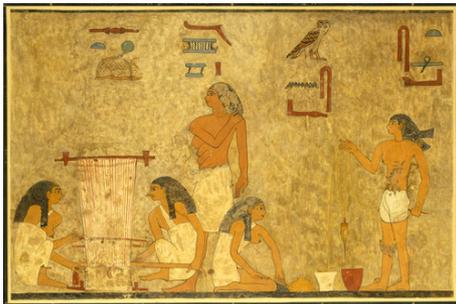


Abb. 7: Darstellung eines horizontalen Webstuhls, Grab des Khnumhotep, ca. 1900 v. Chr., 12. Dynastie, MR, Beni Hassan

Erst seit der Zeit des Mittleren Reiches gibt es konkrete Hinweise auf Webgeräte in Ägypten, wobei Leinengewebe schon aus vordynastischer Zeit und dem Alten Reich erhalten sind, die in der Provinz el-Fayyûm und in Badari gefunden wurden. Die Kenntnis darüber basiert auf Abbildungen, wobei darauf hingewiesen werden sollte, dass künstlerische Darstellungen von Tätigkeiten nicht unbedingt zuverlässige technische Hinweise liefern.¹²⁴

So findet sich auf einem Wandgemälde im Grab des Khnumhotep aus der 12. Dynastie in Beni Hasan, eine Szene mit zwei Frauen, die an einem Webstuhl tätig sind. Sie hocken dabei an den Seiten und arbeiten mit dem Trenn- bzw. Litzenstab. In typisch ägyptischer Manier sind dabei die Figuren in der Seitenansicht dargestellt, der Webstuhl, an dem sie arbeiten, jedoch in Draufsicht. In die Wirklichkeit übertragen war er allerdings horizontal aufgestellt gewesen.¹²⁵

Weiters finden sich auch Modelle von Werkstätten in Gräbern, darunter auch welche mit einer Webereiwerkstätte aus der Zeit des Mittleren



Abb. 8: Model einer Webereiwerkstätte, MR, angeblich aus Girga, ohne Rekonstruktion sowie rekonstruiert (Grab des Nehen Kwtre, Theben; heute Metropolitan Museum New York)

Reiches, wobei die Webstühle zum großen Teil rezent rekonstruiert sind.¹²⁶ Als Grundlage für die Rekonstruktion dienten dabei einzelne kleine Pfähle am Boden, an denen die Holzbalken des Webstuhles befestigt waren.

¹²⁴ Carroll 1988, 15

¹²⁵ Carroll 1988, 16

¹²⁶ Neben dem Model aus dem Metropolitan Museum, New York, finden sich auch solche Modelle im *Museum of Fine Arts*, Boston (z. B. Inv. 21.414 oder Inv. 21.891).

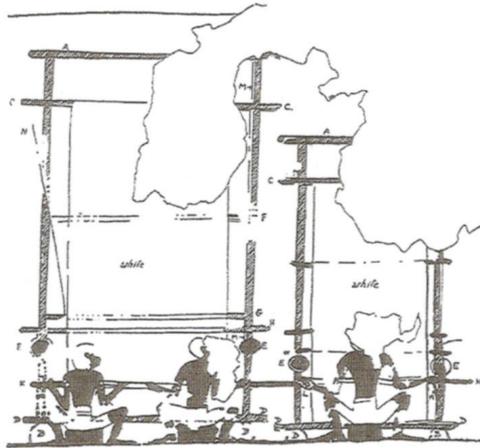


Abb. 9: Umzeichnung einer Wandmalerei aus dem Grab des Djehuti-nefer, TT 104, NR, 18. Dynastie (ca. 1425 v. Chr.), Theben: Senkrechte Webstühle, die vermutlich an einer Wand oder im oberen Teil in irgendeiner Weise befestigt gewesen sind.

Auf Wandgemälden in Gräbern der 18. Dynastie aus Theben sind Webstühle erkennbar, die senkrecht aufgestellt und zusätzlich zum waagrechten Webstuhl mit zwei seitlichen Balken als Rahmen zur Stabilisierung ausgestattet sind (Abb. 9).¹²⁷ Darauf sind Handwerker dargestellt, die von unten nach oben weben.

Aus diesen archäologischen Befunden können prinzipiell zwei Typen von Webstühlen entsprechend ihrer Konstruktion und Aufstellung unterschieden werden: Der horizontale, waagrechte bzw. liegende Webstuhl und der senkrechte Webstuhl. Es ist allerdings nicht geklärt, ab welchem Zeitpunkt die Webstühle vertikal konstruiert wurden.

Webgeräte, die aus dem griechisch-hellenistischen Einflussgebiet stammen, basieren auf einer anderen Textiltradition, deren Ursprung im neolithischen Europa zu finden ist.¹²⁸ Der Hauptunterschied lag darin, dass ein Balken (Tuchbaum) auf zwei Pfosten montiert wurde, an dem die Kettfäden befestigt waren. Diese waren am unteren Ende, knapp über dem Boden, in Bündel zusammengefasst und mit Webgewichten beschwert, sodass die Kette stets gespannt und der Webrahmen stabil blieb. Daher stammte auch der Name Gewichtwebstuhl. Gewebt wurde darauf von oben nach unten.¹²⁹ Der Tuchbaum war nicht fest montiert, sondern konnte gedreht werden, sodass das bereits fertige Gewebe aufgerollt werden konnte. Dies ermöglichte es, großformatige Textilien herzustellen.

¹²⁷ Carroll 1988, 17. Unklar bleibt auch der Ursprung dieser neuen Technologie. Diane Lee Carroll führt an, dass diese durch die Hyksos eingeführt wurde. Ebenso vermutet Forbes syrischen Einfluss; siehe Forbes 1956, 225.

¹²⁸ Forbes 1956, 199 und Carroll 1988, 23. Die frühesten Textilien werden um 2500 v. Chr. datiert und wurden in der Schweiz gefunden; siehe Vogt 1937, 44.

¹²⁹ Hdt. II, 35

Das Prinzip des Webstuhles basiert darauf, den Schussfaden abwechselnd über oder unter die Kettfäden zu führen.¹³⁰ Diese Trennung kann einerseits manuell erfolgen - wie es die Vasenmalerei veranschaulicht - oder andererseits mechanisch mit der Hilfe eines Trenn- bzw. Querstabes, was den Webvorgang vereinfachte und in Folge beschleunigte. Das sog. natürliche Fach, wodurch der Faden „durchgeschossen“ werden kann, entsteht durch die Abtrennung jedes zweiten Kettfadens mit dem Querstab. Um die anderen Fäden hochheben zu können, wurde um jeden zweiten eine Schlinge gelegt, die mit einem anderen Stab, dem sog. Schlingen- bzw. Litzenstab verbunden war. Wurde dieser Stab angehoben, entstand ein weiteres Fach, das die Bezeichnung „künstliches Fach“ trägt.



Abb. 10: Lekykos des Amasis Maler, ca. 550-530 v. Chr., Metropolitan Museum New York. Bei dem senkrechten Webstuhl sind zwei Frauen zu erkennen, wobei die linke Figur die Kettfäden teilt, damit das Webschiffchen durchgeschossen werden kann.

Die Abbildungen 10 sowie 11 veranschaulichen einen solchen senkrechten Webstuhl. Die Kette ist oben am oberen Teil des Webstuhles befestigt und unten durch Webgewichte beschwert. Sie ist von beiden Seiten her zugänglich, was die Herstellung von Mustern und Wirkereien vereinfachte. Der Anfang und das Ende der Kettfäden sind maßgebend für die Breite des hergestellten Textils.

Ein solcher Typus des vertikalen Webstuhles ist von den Bewohnern Ägyptens während der Spätantike verwendet worden. Eine kommerzielle Nutzung liegt nahe, da dieser die Herstellung großformatiger Gewebe ermöglichte.¹³¹ Der horizontale Webstuhl verschwand nie zur Gänze, es ist vielmehr davon auszugehen, dass mehrere Typen von Webstühlen zeitgleich und in Abhängigkeit davon existierten, welche Textilien hergestellt werden sollten.¹³²

¹³⁰ Dieses Prinzip ist dem Flechten ähnlich, so Forbes 1956, 172.

¹³¹ Carroll 1988, 18

¹³² Vogt 1937, 97-100; dabei beschreibt er, dass die Weiterentwicklung zum Tritt- und Zugwebstuhl aus dem horizontalen Webstuhl erfolgte, sodass dieser nie zu Gunsten des vertikalen Webstuhles aufgegeben wurde.

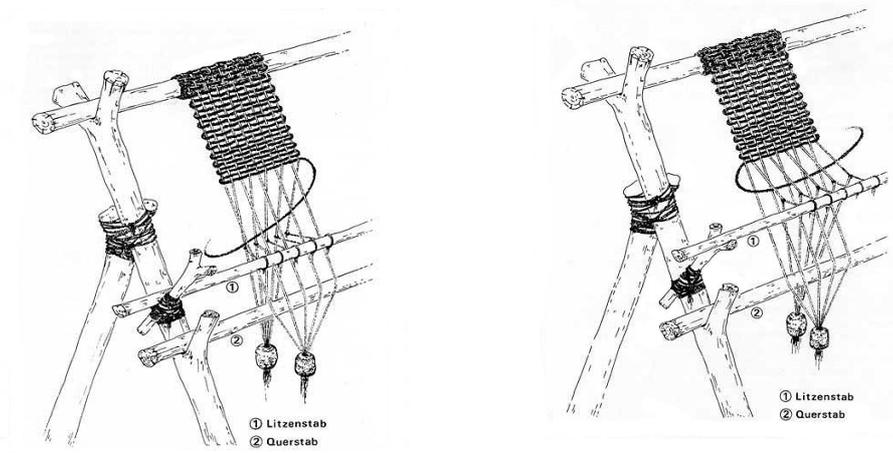


Abb. 11: Durch das Anheben des Litzenstabes (1) und den mit ihm verbundenen Kettfäden entsteht das sog. künstliche Fach.

Der Querstab (2) teilt die Kettfäden in zwei Hälften. Es entsteht das sog. natürliche Fach.

2.4. Grundgewebe

Das Grundgewebe der Textilien der Papyrussammlung der Österreichischen Natursammlung besteht meist aus Leinen oder Wolle. Erst bei den Stoffen aus frühislamischer Zeit wurde auch Baumwolle für Gewebe verwendet. Prinzipiell lassen sich Gewebe aufgrund ihrer Bindung unterscheiden. Dabei bildet die einfache Leinwandwandbindung den größten Anteil bei den spätantiken Textilien.

2.4.1. Leinwandbindung

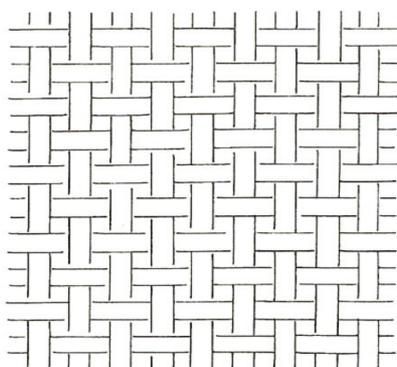


Abb. 12: Schema einer einfachen Leinwandbindung.

Es handelt sich um die einfachste Bindungsart beim Weben. Sie entsteht durch das abwechselnde Eintragen des Schussfadens über und unter den Kettfäden. Durch Abwandlung der Anzahl von Kett- oder Schussfäden lassen sich weitere Variationen in der Leinwandbindung erzeugen. Durch das Einsetzen gefärbter Kett- und Schussfäden

entsteht der Effekt einer karierten Oberfläche.

Ein besonderes webtechnisches Detail ist bei P. Vindob. Stoff 24 (siehe Kapitel 3.3) zu erkennen. Im unteren Bereich des Châle-Gewebes wurden zweimal für ca. zwei Zentimeter die Schussfäden ausgelassen, sodass nur die Kettfäden in diesem Bereich zu sehen sind. In diesem Fall spricht man von Kettflottierungen.

2.4.2. Schlingen-, Noppengewebe

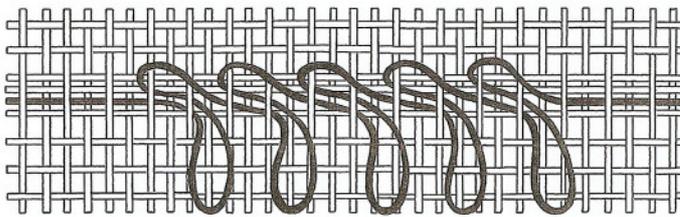


Abb. 13: schematische Skizze eines Noppengewebes

Als Untergruppe zur Leinwandbindung lassen sich Schlingen-, Noppen- und Fransengewebe anführen, die die Textur der Oberfläche durch Schlingen/Noppen oder Fransen verändern. Der Unterschied

zwischen Schlingen und Noppen wird allgemein in der Länge der Schlaufen gesehen. Noppen weisen dabei eine Länge unter einem Zentimeter auf, während bei einer Länge über einem Zentimeter von Schlingen gesprochen wird.

Bei den Noppengeweben ist häufig das Grundgewebe mit Leinen und die eingearbeiteten Noppen mit verschieden farbiger Wolle ausgeführt. In der Herstellung wird sowohl bei Schlingen- als auch bei Noppengeweben ein zusätzlicher eingetragener Schussfaden durch ein Häkchen als Schlaufe herausgezogen, der Faden um die Kette retour geführt, erneut eingetragen und schließlich als Schlaufe herausgezogen (siehe Abb. 13).

Der Effekt eines Motivs, das mit Noppen gebildet wurde, ist vergleichbar mit der Mosaikkunst, denn das Bildfeld besteht aus mehrfarbigen einzelnen Bildpunkten, die sich aus Ferne betrachtet zu einem Bild zusammenfügen. Das typische Charakteristikum dieser Textilien besteht darin, dass die Noppengewebe meist auf Fernsicht und somit für größere Gewebe konzipiert wurden.

In der antiken Literatur findet sich bei Plinius ein Hinweis auf Gewebe mit Schlingen oder Noppen, die er *gausapa* nennt.¹³³ In den dokumentarischen Papyri finden sich die Ausdrücke *γυνάχιον/γαννάχιον* oder *γαννάκης/καννάκης*, die den Noppengeweben entsprechen und in der Übersetzung als Mantel, Decke, Um- oder Behang bezeichnet

¹³³ Plin. nat. 8, 73

werden.¹³⁴ Diese Interpretation basiert auf Cherblanc, der sprachgeschichtlich den Ausdruck auf Schafsfell bzw. -pelz zurückverfolgt. Die Oberflächenstruktur der Noppengewebe ähnelt einem Schafspelz, wodurch dieser Zusammenhang zwischen Text und erhaltenen Textilien begründet liegt. Anhand der griechischen dokumentarischen Papyri erfährt man, dass es sich bei den *kaunakai* um qualitativ hochwertige Textilien aus Wolle handelt, die auf einem Webstuhl von darauf spezialisierten Webern hergestellt wurden. Die Herstellung nahm mindestens eine Woche in Anspruch. Die Gewebe wiesen zudem ein höheres Gewicht auf. Abgesehen von Zierde dienten Schlingengewebe auch zur Isolation der Temperatur, z. B. wurden schlingengefütterte Tuniken als wärmendes Untergewand angezogen. Im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst in Wien, finden sich Fragmente einer solchen Tunika, die fast bodenlang und zur Gänze mit Schlingen versehen war.¹³⁵ Gerade bei diesem Stück ist zu sehen, dass es über einen längeren Zeitraum getragen wurde bevor es als Grabgewand diente.

Im Nachfolgenden sind sieben Textilfragmente mit Noppen aus der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek angeführt, die in technischer Sicht eine besondere Gruppe darstellen, wie zuvor beschrieben. Die Gewebe sind bis auf P. Vindob. Stoff 26 bis dato weder restauriert noch publiziert, sondern sind im unveränderten Zustand, wie sie in die Sammlung gelangten und so auch aufbewahrt worden sind. Die Fragmente P. Vindob. Stoff 251 und 252 sowie P. Vindob. Stoff 268 und 269 wurden gemeinsam auf einen Trägerstoff montiert.

Noppengewebe mit geometrischen Motiven

Inv. Nr. : **P. Vindob. Stoff 26**

Maße: 32, 7 cm x 28, 2 cm; Besatz: 26 cm x 21, 5 cm

Datierung: 4.-5. Jh. nach Ulrike Horak

Material: Leinen, Wolle¹³⁶



Abb. 14: P. Vindob. Stoff 26

¹³⁴ Zum Begriff und dessen Vorkommen in koptischen Papyri siehe F. Morelli, *Gonachia e kaunakai nei papiri con due documenti inediti* (P. Vindob. G 1620 e P. Vindob. G 18884) e uno riedito (P. Brook. 25), *JJurP XXXII*, 2002, 55-81

¹³⁵ Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, Inv. T 448-1+2- 1883; siehe Kat. MAK 2005, 128-130 Kat. Nr. 70

¹³⁶ Für die weißen Noppen ergab sich die Überlegung, ob es sich nicht um Baumwolle handelt. Das Material Leinen, das Ulrike Horak vorschlägt, kann eher ausgeschlossen werden.

Technik: Noppenwirkerei in leinwandbindigem Grundgewebe; die Wolle wurde alle zwei/drei Kettfäden zu Noppen herausgezogen; Kette senkrecht im Bild

Zustand: Fehlstellen, Löcher, Risse, Wolle vergangen bzw. Noppen abgerieben, Wollnoppen flach gedrückt, beschnitten, Leinen verbräunt, Abrieb, Leinen spröde

Konservierungsmaßnahmen: die letzten Maßnahmen wurden 1995 durchgeführt

Beschreibung

Das Fragment eines leinwandbindigen Grundgewebes wurde mit geometrischen Mustern in verschiedenfarbigen Noppen gestaltet. Die Randzone des erhaltenen Motivs bildet ein dunkelviolettes Rechteck, das durch einzelne Querbalken in einer wiederkehrenden Farbabfolge von Rot - Hellblau - Orange - Hellblau - Rot gemustert wird. Im Innenfeld befindet sich ein lilafarbenes Oval, das mit je zwei weiß-blauen und weiß-roten Quadraten gemustert ist. In einem weiteren Oval in Dunkelviolett, das sich genaugenommen der Form eines Kreis nähert, ist ein kreuzartiges Motiv mit einem blau-roten Quadrat im Zentrum abgebildet, das von vier kleinen roten Quadraten umgeben wird. Die Darstellung basiert ausschließlich auf geometrischen Formen.

Vergleiche und Verwendung

Noppengewebe deuten auf eine Verwendung als Heimtextilien, d. h. großformatige Textilien, hin. Eine anschauliche Parallele zum Stück der Papyrussammlung konnte bisher noch nicht gefunden werden. Ulrike Horak bezeichnet das Stück als Kissen- oder Gewandbesatz.¹³⁷ Die Bezeichnung Besatz ist etwas irreführend, da keine Anzeichen erhalten sind, dass das Motiv separat hergestellt und auf ein Grundgewebe aufgenäht wurde. In dem vorliegenden Fall wäre die Bezeichnung als Einsatz besser. Auch die Verwendung für ein Kleidungsstück kann m. E. ausgeschlossen werden, da es als Dekor zu groß erscheint.

Publikation:

Horak 1995, 122-123 Kat. Nr. 124

¹³⁷ Horak 1995, 122 Kat. Nr. 124

Inv. Nr. : **P. Vindob. Stoff 251**

Maße: 17, 8 cm x 10, 8 cm

Datierung: undatiert

Material: Leinen, Wolle

Technik: Leinwandbindung,
kettbetont, mit Noppentextur;
Kette senkrecht im Bild,
zweifacher Schusseintrag



Abb. 15: P. Vindob. Stoff 251 und P. Vindob. Stoff 252

Zustand: verschmutzt, verbräunt, spröde, beschnitten; auf Trägerstoff zusammen mit dem Fragment P. Vindob. Stoff 252 gelegt

Konservierungsmaßnahmen: keine Angaben vorhanden

Beschreibung

Das Gewebefragment wurde an allen Seiten beschnitten. Das Motiv wurde mit Noppen in diversen Farben gestaltet. Auffallend ist die Kombination von hellblauen mit rosa Wollfäden. Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes ist eine nähere Bestimmung jedoch nicht möglich.

Vergleiche und Verwendung

Noppengewebe deuten auf eine Verwendung als Heimtextilien, d. h. großformatige Textilien, hin. Wenngleich das Fragment zusammen mit P. Vindob. Stoff 252 aufbewahrt wird, so sprechen die verwendeten Farbläufe sowie Formen nicht eindeutig für einen gemeinsamen Kontext.

Publikation:

unpubliziert

Inv. Nr. : **P. Vindob. Stoff 252** (Abb. 15)

Maße: 12, 2 cm x 11, 3 cm

Datierung: undatiert

Material: Leinen, Wolle

Technik: Leinwandbindung, kettbetont, mit Noppentextur, Kette quer im Bild, zweifacher Schusseintrag

Zustand: beschnitten, verbräunt, spröde, Flecken, Risse, auf Trägerstoff zusammen mit P. Vindob. Stoff 251 aufbewahrt

Konservierungsmaßnahmen: keine Angaben vorhanden

Beschreibung

Das Leinengewebe wurde mit einem polychromen Noppendekor verziert. Das Muster besteht aus einem Winkel in Dunkel- und Hellrosa. Daran schließen hellblaue Dreiecke mit dunkelblauer Umrandung und weißer Binnenzeichnung. Das untere Dreieck wurde nur zur Hälfte ausgeführt und ist mit einer dunkelblauen Linie abgeschlossen, was auf das Ende des Musters hindeuten könnte.

Vergleiche und Verwendung

Auch hier liegt ein Noppengewebe vor, das auf eine Verwendung als Heimtextilien schließen lässt. Die gemeinsame Aufbewahrung mit dem Fragment P. Vindob. Stoff 251 spricht aufgrund der Farbläufe sowie Formen nicht eindeutig für einen gemeinsamen Kontext.

Publikation:

unpubliziert

Inv. Nr. : **P. Vindob. Stoff 268**

Maße: 12, 1 cm x 14, 4 cm

Datierung: undatiert

Material: Leinen, Wolle

Technik: Grundgewebe: Leinwandbindung, kettbetont, mit Noppen aus Wolle; Kette senkrecht im Bild; doppelter Schusseintrag

Zustand: beschnitten, verschmutzt, Risse, Löcher, Fehlstellen, Leinen verbräunt, Abrieb der Oberfläche; auf Trägerstoff fixiert; aufgrund Farbe und Aufbewahrung vermutlich zu P. Vindob. Stoff 269 gehörig

Konservierungsmaßnahmen: keine Angaben vorhanden



Abb. 16: Rechts P. Vindob. Stoff 268 und links P. Vindob. Stoff 269

Beschreibung

Es handelt sich um ein fragmentarisch erhaltenes Leinengewebe, in dem ein mehrfarbiger Dekor mit Noppen gestaltet wurde. Das Motiv ist aufgrund des Erhaltungszustandes nicht eindeutig identifizierbar.

Vergleiche und Verwendung

Die Gestaltung des Gewebes in Noppentechnik, das für großformatige Motive verwendet wird und für Fernsicht ausgelegt ist, spricht für eine ursprüngliche Verwendung als Behang, Decke, Mantel oder dgl.

Die Montage auf einen gemeinsamen Trägerstoff mit P. Vindob. Stoff 269 und dieselbe farbliche Gestaltung könnte auf eine Zusammengehörigkeit der beiden Fragmente hindeuten.

Publikation:

unpubliziert

Inv. Nr. : **P. Vindob. Stoff 269** (siehe Abb. 16)

Maße: 16 cm x 12 cm

Datierung: undatiert

Material: Leinen, Wolle

Technik: Grundgewebe: Leinwandbindung, kettbetont, mit Noppen aus Wolle; Kette quer im Bild; zweifacher Schusseintrag

Zustand: beschnitten, verschmutzt, Risse, Löcher, Fehlstellen, Leinen verbräunt, Abrieb, auf Trägerstoff, aufgrund Farbe und Aufbewahrung vermutlich zu P. Vindob. Stoff 268 gehörig

Konservierungsmaßnahmen: keine Angaben vorhanden

Beschreibung

Das Textil stammte von zwei Geweben, die an den beiden Webkanten mit einem Zwirn zusammengenäht wurden. Der Dekor wurde in Noppen in Blau, Gelb und Rosa ausgeführt, wobei das Motiv aufgrund des Erhaltungszustandes nicht mehr eindeutig identifizierbar ist.

Vergleiche und Verwendung

siehe P. Vindob. Stoff 268

Publikation:

unpubliziert

Behangfragment mit Kreuzmotiv

Inv. Nr. : **P. Vindob. Stoff 313**

Maße: 28,6 cm x 26,1 cm;

Kreuzmotiv: 25,2 cm x 22,5 cm

Datierung: undatiert

Material: Wolle



Abb. 17: P. Vindob. Stoff 313

Technik: Kette quer im Bild; Grundgewebe:

Leinwandbindung mit zweifachen Schussfädeneintrag; Motiv als Noppengewebe

Zustand: beschnitten; verschmutzt, Flecken; verfärbt; fragmentiert; Oberfläche abgerieben; Noppen platt gedrückt bzw. Wollfäden abgerieben; unterer Arm des Kreuzes beschädigt, offenbar auch falsch rekonstruiert; auf Rückseite mit Klebestreifen fixiert; das Ganze auf Papier geklebt

Konservierungsmaßnahmen: keine Angaben vorhanden

Beschreibung

Das Motiv wurde aus dem Gewebe herausgeschnitten und stellt ein Kreuz dar, das in Noppen ausgeführt wurde. Das Innenfeld ist in petrolblau gehalten und die Kreuzform ist mit einer dicken roten Konturlinie eingefasst. Die Form basiert auf einem griechischen bzw. einem Bolnissikreuz, da sich die Kreuzarme nach außen hin verbreitern. An den Enden des Querbalkens befanden sich außerdem Fortsätze, die aufgrund des Erhaltungszustandes nicht mehr genau erkennbar sind. Die Stelle des Armes, der sich am Bild unten befindet, besteht nur mehr aus mehreren Einzelteilen, die auf Klebestreifen falsch rekonstruiert und fixiert wurden.

Vergleiche und Verwendung:

Die Ausführung des Kreuzes in Noppentechnik sowie die Größe des Motivs an sich sprechen für ein auf Fernsicht konzipiertes Textil, weswegen es unter die Rubrik „Behänge“ eingeordnet wird.

Publikation:

unpubliziert

Noppengewebe mit Portrait

Inv. Nr. : **P. Vindob. Stoff 314**

Maße: 17 cm x 11 cm

Datierung: undatiert

Material: L., W.



Abb. 18: P. Vindob. Stoff 314

Technik: leinwandbindiges Leinengewebe mit Musterung in bunten Wollnoppen

Zustand: beschnitten, verschmutzt, gepresst, Noppen platt gedrückt, Leinen spröde und stark verbräunt, Bruchstellen; mit Klebeband auf Rückseite auf Papierkarton fixiert

Konservierungsmaßnahmen: keine Angaben vorhanden

Beschreibung

Das Gewebefragment zeigt oben einen braunen Hintergrund mit gelben Quadraten. Darin ist ein Teil eines hellgrünen Kreises erhalten, in dessen Zentrum sich eingeschrieben ein dunkelgrünes Rechteck mit Portrait befindet. Der Kopf ist mit dunkelblau-weißen Haaren und blauen Augen gestaltet. Seine Gesichtszüge sind in Rot gefasst, der Hals wurde nicht dargestellt. Es fehlen jedoch jegliche Angaben oder Attribute, die einer näheren Bestimmung zulassen.

Vergleiche und Verwendung

In der Ernest Erickson Collection des National Museum of Art in Stockholm befindet sich ein Portrait in vergleichbarer Größe, das ebenfalls als Noppengewebe gestaltet wurde und das dem 4. Jahrhundert zugeschrieben wird.¹³⁸

¹³⁸ National Museum of Art, Stockholm, Inv. 322/1963; vgl. Erikson 1997, 144-145 Kat. Nr. 16

Großformatige Noppengewebe lassen generell auf eine Verwendung als Decke, Behang oder dgl. schließen. Marianne Erikson verweist im Zusammenhang mit vergleichbaren Stücken auf ein großformatiges Noppengewebe (84 cm x 94 cm) des Musée National du Louvre, auf dem in den Ecken Medaillons mit Portraits dargestellt sind. Aufgrund der Größe sowie der technischen Ausführung ist es denkbar, dass das Fragment der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ebenfalls Teil eines Behangs war.

Ein großformatiger *Orbiculus* (46,9 cm x 39,9 cm), der in Noppentechnik ausgeführt wurde, befindet sich im Pushkin Museum in Moskau.¹³⁹ Im Zentrum ist ein bekröntes Haupt ohne Hals in Dreiviertelansicht, das als Dionysos gedeutet wird, wiedergegeben. Datiert wird es in das 4. Jahrhundert.

Von der Komposition her lässt sich beim Stück der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek nur mehr vage feststellen, dass das Rechteck mit Portrait in einen Kreis eingeschrieben wurde. Dasselbe Schema findet sich bei zwei Personifikationen der Jahreszeiten in Berlin wieder.¹⁴⁰ Frühling und Sommer wurden durch zwei weibliche Portraits in Dreiviertelansicht dargestellt. Beiden Köpfen fehlt der Hals und beide werden als Einsatz für einen Wandbehang gedeutet. Stilistisch werden sie dem 3. bis 4. Jahrhundert zugeordnet. In der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek wurde das Portrait auf dem Noppengewebe ebenso in Dreiviertelansicht und ohne Hals wiedergegeben. Auffallend sind seine blau-weißen Haare sowie Augenbrauen. Eine nähere Deutung kann aufgrund des Erhaltungszustands nicht vorgenommen werden.

Einen weiteren Vergleich bietet ein Randstreifen aus den Vatikanischen Museen, der rechts oben aus einem Behang herausgeschnitten wurde.¹⁴¹ Auch ist noch ein Portrait ohne Hals in Dreiviertelansicht ohne nähere Zuweisung zu erkennen. Dorothee Renner schreibt das Behangfragment dem Zeitraum des 5. bis Anfang 6. Jahrhunderts zu.

Die angeführten Vergleichsstücke zeigen, dass der Typus eines Kopfes in Dreiviertelansicht und ohne Hals in der Noppentechnik relativ häufig belegt ist, wengleich nicht immer eine eindeutige Zuweisung als Putto, Idealportrait oder Jahreszeitenpersonifikation erfolgen kann. Die genannten Stücke stammten allesamt von Behängen.

¹³⁹ Pushkin Museum, Moskau, Inv. 5.196; vgl. Shurinova 1967, Kat. Nr. 4 Abb. 20

¹⁴⁰ Bodemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin, Inv. 9.246 und 9.247; vgl. Wulff-Volbach 1926, 2 Taf. 42

¹⁴¹ Vatikanische Museen, Inv. T 51; vgl. Renner 1982, 44-45 Kat. Nr. 9

Publikation:

unpubliziert

Neben den Noppengeweben finden sich auch Gewebe anderer Art, die an den Kanten mit Fransen versehen wurden. Unter dieser Bezeichnung versteht sich keine neue Bindungsart, sondern vielmehr eine weitere Dekorationsmöglichkeit. Diese Fransen können aus einfachen Fäden bestehen oder sie wurden zu einer Kordelschnur gedreht und dann angebracht. Selbstverständlich kamen dabei unterschiedliche Materialien und Farben zur Anwendung. Die Fransen wurden dabei sowohl bei Châle-Gewebe als auch bei Kleidungsstücken an den Kanten fixiert. Als Beispiel für das Tragen von solchen Kleidungsstücken ist die Abbildung einer weiblichen Figur in Tunika auf einem Leinentuch zu nennen. Sie trägt zwei Tuniken übereinander, wobei die obere mit schmalen *Clavi* verziert ist. Am unteren Saum sind die Fransen gut erkennbar.¹⁴²

2.4.3. Mischgewebe

Als Mischgewebe werden Textilien bezeichnet, bei denen die Kett- und Schussfäden aus verschiedenen Materialien bestehen. Als Besonderheit dieser Gruppe gelten die sog. Halbseidengewebe, die dadurch gekennzeichnet sind, dass die Kette aus Seide und der Schuss aus Wolle, Baumwolle oder Leinen bestehen. Charakteristisch ist dabei, dass die kostbaren Kettfäden aus Seide unter den Schussfäden verdeckt und somit unsichtbar bleiben. Die besondere Qualität liegt in der Geschmeidigkeit der Gewebe.

Daneben finden sich Gewebe in Körperbindung, wobei sich hier der Punkt, an dem der Schussfaden die Kette kreuzt, immer um eines verschiebt. Wie bei der Leinwandbindung gibt es auch hier verschiedene Variationsmöglichkeiten, sie alle haben einen diagonal verlaufenden Effekt der Oberfläche gemein.

¹⁴² Dabei handelt es sich um eine in Temperatechnik ausgeführte Darstellung einer weiblichen Figur auf einem leinenen Leinentuch, das vermutlich aus Antinoupolis stammte und in den Zeitraum von 170 bis 200 n. Chr. datiert wird; siehe Walker – Bierbrier 1997, 107-108 Kat. Nr. 101, heute im Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. 09.181.8. Eine weitere Mumienhülle mit weiblicher Figur, die eine Tunika mit Fransen trägt, findet sich in den Vatikanischen Museen, Inv. T 53. Zeitlich wird sie dem 2. Viertel des 3. Jahrhunderts zugeschrieben; siehe Renner 1982, 31-36 Farbtaf. 1.

2.4.4. Körperbindung

Neben der Leinwandbindung ist seit der Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. die Körperbindung als weitere Bindungsmöglichkeit bekannt. Sie entsteht durch den Wechsel von Kett- und Schussfäden im Verhältnis von 1:3, wodurch ein schräg diagonal verlaufendes Muster entsteht. Durch Variation erfolgten im Laufe der Zeit eine Vielfalt an Oberflächenmustern, z. B. Zickzack-, Fischgrat- oder Rautenkörper.¹⁴³

2.4.5. Samit

Es handelt sich um eine spezielle Bindungsart, die nach allgemeiner Meinung im Verlauf des 4. Jahrhundert entwickelt wurde, wo zwei Kettsysteme und zwei oder mehrere Schussysteme verwendet werden.¹⁴⁴ Man unterscheidet dabei die Hauptkette, die an der Oberfläche unsichtbar bleibt und die jeweiligen Schusseinträge voneinander trennt, während die Bindekette die Schussfäden in drei- oder vierbindigen Körper bindet. Diese Technik findet sich bei den Seidengeweben. Besonders bekannt ist die Gruppe der „Antinoë“-Seiden, die nach ihrem Fundort benannt wurden und vermutlich aus dem sasanidischen Persien stammen.¹⁴⁵

Ein radiokarbondatiertes Seidenfragment aus belgischem Privatbesitz bestätigt die Hypothese, dass die komplexe Technik bereits in der Spätantike bekannt war.¹⁴⁶

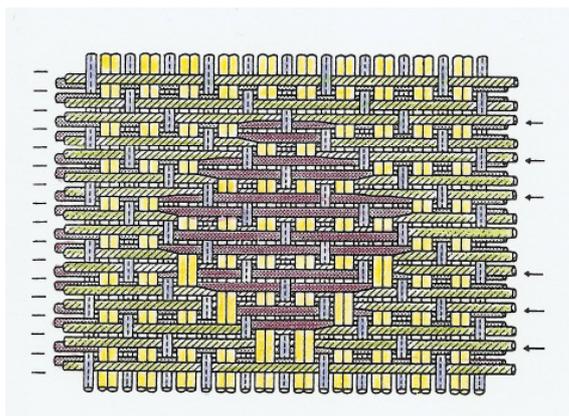


Abb. 19 a: Schematische Darstellung des Samit

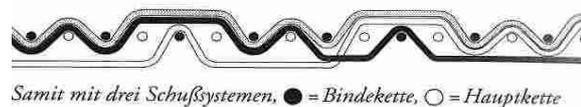


Abb. 19 b: Querschnitts durch die Kette eines Samit

¹⁴³ Von Wilkens 1991, 10-12. 383

¹⁴⁴ Von Wilkens 1991, 18-22. 385

¹⁴⁵ Stauffer 2008, 54

¹⁴⁶ Ergebnis der ¹⁴C Datierung: 240-390 (95%); Schrenk 2004, 125 Anm. 213

2.4.6. Effekte im Grundgewebe: Zwirnbinden und musterbildende Schussfäden

Zwirnbinden entstehen, indem die Schussfäden spiralförmig ineinander verwickelt werden (siehe Abb. 20 a und 20 b). Diese Technik findet sich bereits bei den Geflechtes aus der Steinzeit wieder und es lassen sich dabei viele Varianten anführen.¹⁴⁷ Betrachtet man die spätantiken Textilien, so finden sich doppelte Zwirnbinden parallel zu den *Clavi*, jedoch nicht immer bis zur gleichen Länge ausgeführt. Sie sind in demselben Material wie das Grundgewebe ausgeführt, in den meisten Fällen also aus Leinen, und dienen zur Akzentuierung.

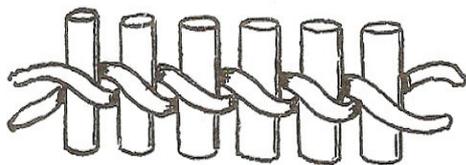


Abb. 20 a: Skizze einer einfachen Zwirnbindung

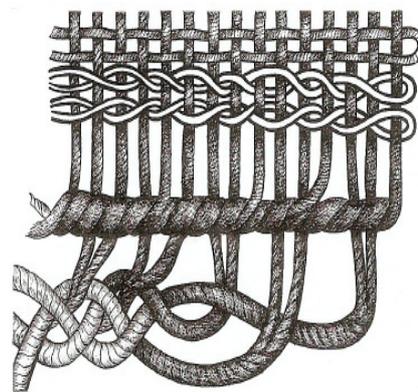


Abb. 20b: schematische Darstellung von Zwirnbinden mit einem Randabschluss des Gewebes

Daneben finden sich musterbildende Schussfäden, d. h. mehrfach oder farbig eingetragene Schüsse pro Fach, eine einfache Weise, um farbige Akzente zu setzen.



Abb. 21: P. Vindob. Stoff 284, ein Fragment einer Tunika aus Wolle mit *Clavus* und anhängendem *Sigillum*. Entlang der *Clavus*längsseite verlaufen im Abstand von einem Zentimeter Zwirnbinden.

¹⁴⁷ Vogt 1938, 12-23

2.5. Webkanten und Randabschlüsse

Sofern die Enden eines Gewebes erhalten sind, können verschiedene Gewebeabschlüsse bzw. Webekanten festgestellt werden. Die im Nachfolgenden aufgezeigten Möglichkeiten sollen nur einen kurzen Überblick über die Vielfalt der Webtechnik geben. Am Beginn eines Gewebes werden die Kettfäden oft um oder in einen Kordelfaden angebracht, um die Kante zu verstärken.¹⁴⁸ Im Anschluss daran wurde der Schussfaden oft mehrfach durchgeführt, um Kettfäden in Anschluss gleichmäßiger zu ordnen. Ebenfalls am Ende des fertig gestellten Textils können die Fäden wiederum in eine Kordel als Abschlusskante eingearbeitet werden.

Als weitere Möglichkeit wurden die abgeschnittenen Fäden in kleinen Gruppen

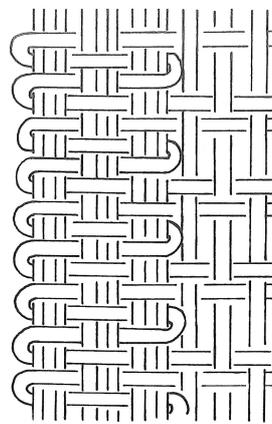
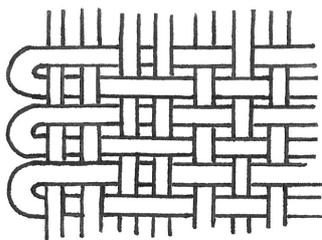


Abb. 22 a - b: Webkante mit gebündelter Kette sowie zusätzlich mit Schuss verstärkt

zusammengebunden, wobei bei Leinengewebe meist die einfachen Fransen stehen gelassen wurden, während bei Wollgeweben sie abgeflochten oder zu einer Kordel gedreht wurden.

Die Webekanten, d. h. die seitlichen Abschlüsse eines Gewebes, entstehen, indem der Schussfaden um den

äußersten Kettfaden gewendet wird. Dieser einfache Randabschluss ist oft bei den Leinengeweben zu erkennen, während bei manchen Wollgeweben auch diese Ränder verstärkt worden sind, indem mehrere Kettfäden zusammengenommen wurden, der Schussfaden nochmals eingezogen wurde oder überhaupt ein zusätzlicher Faden die Kante verstärkte. Diese gestärkten Webekanten lassen Rückschlüsse auf eine besondere Strapazfähigkeit des Saumes zu, wie sie bei Mäntel und Umhängen vorliegt.

Wie bereits erwähnt, konnten die Kanten der Gewebe auch mit Fransen oder Kordeln verziert werden, wie dies auf Leichentüchern dargestellt wurde.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Schmidt-Colinet - Stauffer 2000, 25-26

¹⁴⁹ Walker – Brierbier 1997, 108-108 Kat. Nr. 101 sowie Anm. 142

2.6. Wirkerei

2.6.1. Definition

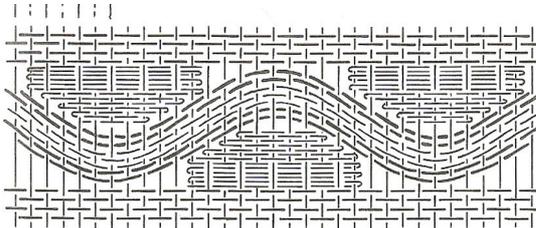


Abb. 23: schematische Darstellung einer Wirkerei

Als Wirkereien werden Muster oder Motive bezeichnet, bei denen in leinwandbindigem Webverfahren die Schussfäden entsprechenden dem Motiv eingetragen und dann wieder gewendet werden.¹⁵⁰ Vereinfacht gesagt, entsteht beim Wirken ein Muster, hingegen beim Weben ein Gewebe.¹⁵¹ Im Gegensatz zu den Geweben verhalten sich Kett- und Schussfäden nicht rechtwinklig zueinander, sondern verlaufen diagonal oder schräg, um so die gewünschte Form zu erhalten. Beim Wirken überwiegt die Anzahl der Schussfäden pro Zentimeter die der Kettfäden. In die Praxis übertragen bedeutet dies, dass die Schussfäden fest angeschlagen wurden und dicht beieinander liegen, sodass die Schüsse größtenteils die Kettfäden verdecken, die von einer anderen Farbe und auch von einem anderen Material sein können. Das Wirken wurde nicht an Webgeräten, wo die Kettfäden quasi mechanisch angehoben bzw. getrennt wurden, ausgeübt, sondern an einem senkrechten Webrahmen oder an zwischen zwei Rollen montierten Kettfäden.¹⁵² Die Motive der Wirkereien wurden einzeln vom Wirker gearbeitet, was einen arbeitsintensiven Prozess darstellt. Als Material wurde meist eine Leinenkette verwendet, wobei die Schüsse in der Regel in gefärbter Wolle ausgeführt wurden.¹⁵³

Wirkereien werden teils im Verlauf des Webprozesses in ein gewöhnlich schlichtes, einfarbiges Textil gewebt. Häufig werden die Kettfäden des Grundgewebes zu kleineren Gruppen zusammen genommen und dienen gebündelt als Kette für die Wirkerei. Um zu vermeiden, dass die Wirkerei allzu kompakt wird, kann daneben beobachtet werden, dass einzelne Kettfäden auf der Rückseite stehen gelassen oder einfach abgeschnitten wurden.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Kat. SMBK 2000, 244

¹⁵¹ Stauffer 1992, 45

¹⁵² Stauffer 2008, 10

¹⁵³ Vgl. Kat. SMPK 2000, 244. Dabei spricht die Stabilität und die Reifestigkeit von Leinen eine Rolle.

¹⁵⁴ Erikson 1997, 55: dies kann auf der Rückseite von P. Vindob. Stoff 24 beobachtet werden.

Neben den Wirkereien, die in das Grundgewebe gewebt wurden, finden sich auch zahlreiche Objekte, die ausgeschnitten und auf neue Textilien, quasi in Sekundärverwendung, aufgenäht wurden.¹⁵⁵

In Ägypten basiert die Technik der Wirkerei auf einer langen Tradition, die bis in die 18. Dynastie zurückverfolgt werden kann. Der Fund von drei Textilien aus dem Grab des Thutmosis IV in Theben enthielt bereits Leinengewebe mit Dekor ausgeführt in Wirkereitechnik, die heute im Ägyptischen Museum in Kairo aufbewahrt werden.¹⁵⁶ Das verwendete Material ist gefärbtes Leinen. Dies steht im Gegensatz zur Epoche der Spätantike, denn zu dieser Zeit wurden für die Wirkereien in der Regel Materialien verwendet, die sich leichter färben ließen, wie Wolle oder Seide.

2.6.2. Schlitz- und verzahnte Wirkerei



Abb. 24: Die Technik der Schlitz- und Verzahnten Wirkerei wurde kombiniert angewendet, wobei die Schlitz im vorliegenden Fall offen gelassen wurden (Papyrusammlung Österreichische Nationalbibliothek, Detail Inv. P. Vindob. Stoff 3).

Um die unterschiedlichen Farbfelder, die bei einer Wirkerei entstehen, miteinander zu verbinden, wurden verschiedene Methoden von den Handwerkern verwendet. Als „Schlitzwirkerei“ versteht man die Methode, dass der Schussfaden eines Farbfeldes immer am selben Kettfaden umkehrt, sodass zwischen der angrenzenden Fläche ein

vertikaler Schlitz entsteht. Diese Schlitz können abhängig von ihrem Muster unterschiedlich lang sein und werden offen gelassen oder auch vernäht. Diese Art von Musterbildung entwickelte sich fort und fand in den orientalischen Schlitzkelims, d.h. gewebte Teppiche, wobei die Schlitz zwischen den Farbfeldern des Musters offen belassen werden, ihre Weiterführung.

Um diese Schlitzbildung zu vermeiden und ineinandergehende Übergänge zu erzielen, werden Schusseinträge von zwei aufeinandertreffenden Farbfelder ineinander verzahnt, indem man sie über einen gemeinsamen Kettfaden führt. Es können auch mehrere

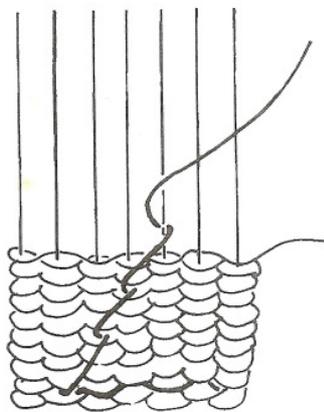
¹⁵⁵ De Moor 1993, 38

¹⁵⁶ Kendrick 1920, 3

Schussfäden um einen Kettfaden geführt werden, was die Bezeichnung „*dovetailing*“ im Englischen bzw. „Verzahnte Wirkerei“ im Deutschen erhielt.¹⁵⁷

2.6.3. Fliegende Nadel

Die Technik der fliegenden Nadel erlaubt noch freizügiger Konturlinien und Binnenzeichnungen zu gestalten. Es handelt sich dabei um einen einzelnen Faden, der unabhängig von Kett- und Schussrichtung, mitgeführt und eingewebt wird (siehe Abb. 25 a und Abb. 25 b). Der Faden selbst hat eine helle Farbe, meist Leinen, und wird über einen dunklen Hintergrund geführt, sodass geometrische oder figürliche Zeichnungen entstehen. Auf den ersten Blick ähnelt das Endresultat Stickereien, doch im Unterschied dazu werden diese erst im Nachhinein mit einer Nadel ausgeführt, während die fliegende Nadel im Verlauf des Webprozesses eingetragen wird. In ihrem Aufsatz heben René Batigne und Louisa Bellinger den Umstand hervor, dass in Ägypten während der griechisch-römischen Epoche farbiger Dekor auf Wirkereien basierte, d. h. bunte Wolle auf leinenen Kettfäden.¹⁵⁸



a

Abb. 25 a: Schematische Darstellung der Fliegenden Nadel



b

Abb. 25 b: Detail einer Wirkerei
Die Gesichtszüge wurden durch den Effekt der Fliegenden Nadel ausgeführt (Papyrussammlung Österreichische Nationalbibliothek, Detail Inv. P. Vindob. Stoff 347)

Wolle ist hinsichtlich ihrer Faser relativ dick und da in Ägypten die Kettfäden eng zueinander gelegt wurden, erschwerte dies eine Stickerei im Nachhinein. Es war einfacher, die Muster aus Wolle gleich direkt an der leinenen Kette auszuführen, anstatt an den fertig gewebten Stoffen. Diese Technik kann als besonderes Charakteristikum von Spätantiken

¹⁵⁷ Erikson 1997, 55

¹⁵⁸ Batigne – Bellinger 1953, 670-680, bes. 672; Seide ist als Material ganz anders zu verarbeiten und es bedurfte einiger Zeit, bis diese Handfertigkeit in Ägypten beherrscht wurde.

Wirkereien angeführt werden und wurde besonders bei der Ausführung von geometrisch stilisierten, nichtfiguralen Formen verwendet. Kendrick verweist darauf, dass Stickereien auf spätantiken Textilien nur selten vorkommen, während diese Technik in dem Gebiet um Mesopotamien, Kleinasien oder Persien vermehrt vorzufinden ist.¹⁵⁹

Die fliegende Nadel wird außerdem zur Ausführung einer Art von Binnenzeichnung einzelner Figuren angewendet. Sie ermöglichte - im übertragenen Sinn - ein „Zeichnen“ mit hellem Faden auf dunklem Untergrund. Wenngleich die geometrischen Wirkereien meist in den Zeitraum 4. bis 5. Jahrhundert datiert werden, lässt sich diese traditionelle Technik freilich auch noch bei Wirkereien mit frühislamischen Charakter finden.

2.6.4. Soumakh

Im Prinzip handelt es sich um eine Variante der fliegenden Nadel. Der Schussfaden wickelt sich um einzelne oder mehrere Kettfäden zusammen herum und wird dabei nicht einfach „durchgeschossen“.¹⁶⁰ Dabei kann der Schussfaden über zwei Kettfäden laufen und zurück nur über den letzten gewickelt werden, aus diesem Grund findet sich daneben auch die Bezeichnung Wickelschuss. Erst anschließend wird ein Schussfaden eingewebt. Diese Technik bietet zahlreiche Variationen für diverse Muster.¹⁶¹

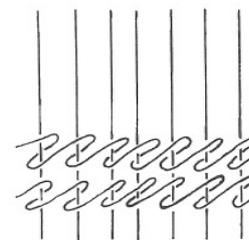


Abb. 26: Schematische Darstellung des Soumakh

¹⁵⁹ Kendrick 1920, 22

¹⁶⁰ Kat. SMBK 2000, 244

¹⁶¹ Forbes 1956, 187

2.7. Wirkmustervorlagen

Die Frage, ob in der Antike Mustervorlagen, vielleicht auch eine Art von Modellbuch, in Gebrauch war, beschäftigt die Forschung nicht nur im Bereich der Textilkunst, sondern auch in anderen Kunstgattungen, wie Mosaik, Plastik oder Malerei.¹⁶² Vorlagen, die handwerkliche Arbeitsschritte verdeutlichen, sind bereits seit dem Alten Ägypten bekannt. Dabei handelt es sich beispielsweise um Modelle, die mit einem Raster versehen wurden, um sie auf ein größeres Endprodukt, etwa eine Skulptur oder Malerei, zu übertragen.¹⁶³

Die seit der Renaissance beliebten großen Tapisserien, die mit textilen Gemälden vergleichbar sind, wurden mit Hilfe großer Kartons, die bei Malerwerkstätten in Auftrag gegeben wurden, hergestellt. Als ein prominentes Beispiel aus dem Barock gilt der Tapissierzyklus des Decius Mus, der auf acht Gemäldevorlagen von Peter Paul Rubens

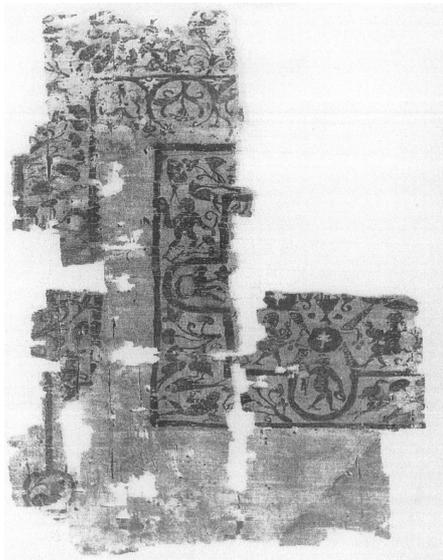


Abb. 27: Wirkmustervorlage für Tabula und Clavus mit Sigillum einer Brustpartie einer Tunika

basiert und die heutzutage im Liechtenstein Museum in Wien ausgestellt sind.¹⁶⁴

Die vielen Details, die Motivfülle sowie die verblüffende Ähnlichkeit einzelner Zierstücke, die von verschiedenen Textilien stammen, legen nahe, dass auch in antiker Zeit Vorlagen im Sinne von Kartons, die hinter oder über die Kette gelegt wurden und wonach sich der Wirker zu orientieren vermochte, verwendet wurden.¹⁶⁵ Unter den

Zeichnungen und Malereien auf Papyrus, Pergament und Papier finden sich einige Fälle, die als Anleitung bzw. Entwurf für Motive gedient

haben können, so auch für Wirkereien. Die Möglichkeiten an Formen von Zierstücken auf

Textilien waren beschränkt und ihre Anordnung auf den Geweben verlief seit der Antike kanonisch in symmetrisch angeordneten Schemata.

¹⁶² Stauffer 2008, 9

¹⁶³ Das Grabrelief des Cheti, Mittleres Reich, frühe 12. Dynastie (um 1980 v. Chr.), Inv. ÄS 202 im Kunsthistorischen Museum in Wien wurde mit einem Raster versehen, um die kanonischen Proportionen der Figuren zu gewährleisten. Bei dem beschriebenen Relief wurden die Linien allerdings stehengelassen. Siehe R. Hölzl, *Meisterwerke der Ägyptisch-Orientalischen Sammlung (Wien 2007)*, 58-59.

¹⁶⁴ Über den Decius-Mus Zyklus von Peter Paul Rubens siehe z. B. R. Baumstark, *Tod und Sieg des römischen Konsuls Decius Mus (Vaduz 1988)*

¹⁶⁵ Stauffer 2008, 13

Allerdings entsteht zu Recht die Frage, was Wirkmustervorlagen von anderen Vorlagen für Malerei oder Plastik unterscheidet. Viele Motive sind auch in anderen Kunstgattungen nachzuweisen. Bei einer kleinen Anzahl von Zeichnungen und Malereien können jedoch bestimmte Merkmale festgestellt werden, die eindeutig für die Verwendung als Wirkmustervorlage sprechen. Die Zierwirkereien der Kleidungsstücke und Châle-Gewebe, wie Decken oder Kissen, werden aus einem kleinen Formenrepertoire geschöpft. Bestimmte Formen von Wirkereien sowie deren Kombination sind ausschließlich auf Textilien und in keiner vergleichbaren Kunstgattung anzutreffen, wengleich die Kategorie oft nicht näher identifiziert werden kann.¹⁶⁶ Der Dekor dieser Gewebe ist symmetrisch angeordnet, sodass als Vorlage stets nur ein Teil vom Gesamtdekor sein muss, der analog dem zu Grunde liegenden Schema spiegelbildlich wiederholt wird.

Im Unterschied zur Darstellenden Kunst ist in der Textilkunst kein Untergrund vorhanden, worauf eine Skizze des Motivs hätte gezeichnet werden können, sondern der Weber hat zu Beginn seiner Arbeit lediglich die Kettfäden vor sich. Vorzeichnungen als Anhaltspunkte auf Kettfäden konnten bei spätantiken Wirkereien bisher nicht identifiziert werden.¹⁶⁷ Es ist anzunehmen, dass die Wirkvorlagen, von denen einige auf einem dickeren, kartonageartigen Papyrus gemalt wurden, hinter bzw. vor die Kette gelegt und je nach Belieben verschoben oder gewendet wurden. Dabei wurde die Vorlage maßstabsgetreu, d. h. 1:1, übernommen, ganz im Unterschied zur Plastik oder Malerei, wo die Vorlage meist kleiner angefertigt wurde, um auf ein größeres Endprodukt übertragen zu werden.¹⁶⁸ Bestimmte Kombinationen von Zierstücken, die bloß auf Geweben vorkommen, deuten eindeutig auf die Verwendung der Zeichnung als Wirkmustervorlage hin. Bezeichnend sind außerdem Bildfelder mit dicken Konturlinien, die den äußeren Rändern der Wirkereien entsprechen.

Insgesamt konnten von den vielen Zeichnungen und Malereien, die auf Papyrus, Pergament und Papier erhalten sind, ca. 100 als Wirkvorlagen identifiziert werden, wovon sich 16 in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befinden.¹⁶⁹ Die antiken Wirkmustervorlagen sind in der Regel Zeichnungen und Malereien auf Papyri, die mit *Kalamoi*, Binsen oder Pinseln in Tinte und teilweise auch in Farbe, ausgeführt wurden.

¹⁶⁶ Stauffer 2008, 19; für die großen flächendeckenden Behänge wurden bisher keine Vorlagen identifiziert.

¹⁶⁷ Stauffer 2008, 13 Anm. 32. Vorzeichnungen finden sich sehr wohl auf Textilien, die in einer anderen Technik gewebt wurden. Als Beispiel sei ein Fragment eines Noppengewebes angeführt, wo roter Ocker für die Vorzeichnungen verwendet wurde; siehe Schrenk 2004, 51-53 Kat. Nr. 8.

¹⁶⁸ Stauffer 2008, 19, 23

¹⁶⁹ Stauffer 2008, 17; zu den Begriffen „Malerei“ und „Zeichnung“ siehe Froschauer 2008, 2-5.

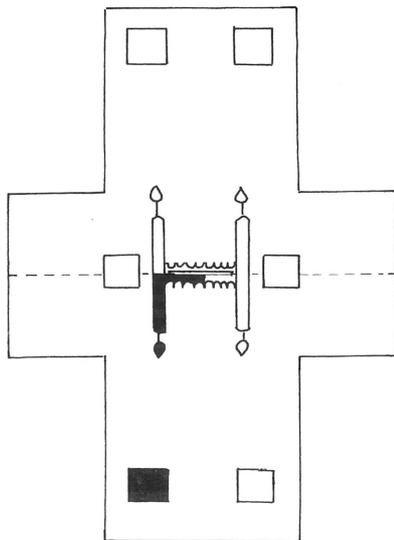


Abb. 28: Dekorationsmöglichkeit einer Tunika

Daneben wurden natürlich auch andere Materialien für Vorlagen und Skizzen verwendet, wie Pergament, Papier, Ostraka, Holztafeln oder Textilien.¹⁷⁰

Eine solch fragmentarisch erhaltene Zeichnung auf Papyrus zeigt die Abbildung 27.¹⁷¹ Zu erkennen ist links ein *Clavus* mit *Sigillum*. Daran fügt sich oben ein Querstreifen, der unten von offenen Kreisen mit vegetabilen Motiven abgeschlossen wird. Separat darunter befindet sich ein Rechteck. Der Querstreifen oben gibt die Brustpartie einer Tunika wieder, die am

Kleidungsstück zu beiden Seiten von *Clavi* mit *Sigilla* gesäumt wird. In diesem Fall liegt eine typische Kombination von Wirkereien auf Tuniken vor, weswegen eine Wirkmustervorlage für Châle-Gewebe ausgeschlossen werden kann. Gerade diese Körperstelle ist sehr markant und bietet außerdem reichlich Platz für Dekor. Beim Rechteck handelt es sich um eine *Tabula*, die sich - auf ein Kleidungsstück übertragen - nicht wie auf dem Papyrus unter der Brust-, Halspartie befindet, sondern paarweise an den Schultern und am Saum angebracht war (vgl. Abb. 28). In der Praxis bedeutet dies, dass die Vorlage der *Tabula* vom Wirker an die gewünschte(n) Stelle(n) verschoben und beliebig oft wiederverwendet werden konnte.

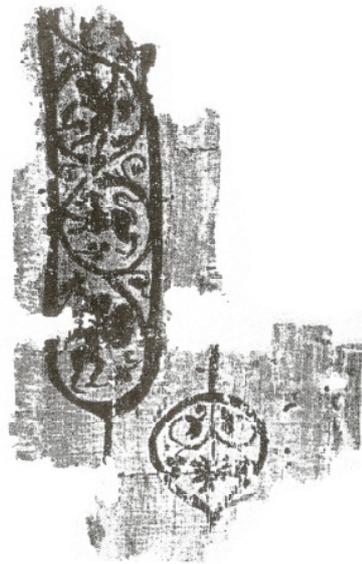
Es handelt sich bei dem gezeigten Beispiel um eine nahezu vollständig erhaltene Wirkmustervorlage, da die dargestellten Angaben dem Wirker ermöglichen, den gesamten Dekor einer Tunika herzustellen.

In Turin befindet sich ein weiteres Papyrusfragment, auf dem das untere Ende eines *Clavus* und daneben ein tropfenförmiges *Sigillum* samt seinem Verbindungsband dargestellt sind (Abb. 29 a-b).¹⁷² Das Auffallende an dieser Malerei ist, dass das auf den Textilien immer mit dem *Clavus* verbundene *Sigillum* hier unterbrochen daneben gesetzt

¹⁷⁰ Froschauer 2008, 5; Harald Froschauer hält dabei auch fest, dass sich eine eindeutige Zuordnung von Zeichnungen zur Gruppe von Vorlagen mitunter als schwierig erweist.

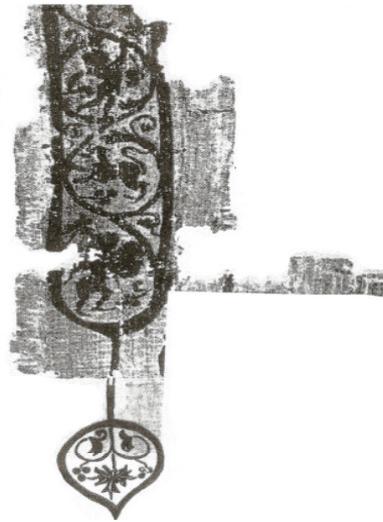
¹⁷¹ Turin, Museo Egizio, Inv. Suppl. 2200 bis (1); siehe Stauffer 2008, 128-129 Kat. Nr. 36

¹⁷² Turin, Museo Egizio, Inv. Suppl. 2200 bis (6); siehe Stauffer 2008, 25 Abb. 13



a

Abb. 29 a: Wirkmustervorlage für *Clavus* mit versetztem *Sigillum*



b

Abb. 29 b: Rekonstruktion

wurde. Aufgrund der Größe des Papyrusblattes war die Darstellung nur so möglich und da die Vorlagen für Wirkereien maßstabsgetreu sind, wurde das *Sigillum* einfach rechts neben dem *Clavus* ausgeführt. Es handelt sich demnach nicht um eine perfekte, alleinstehende Malerei *per se*, sondern stellt einen Entwurf für zwei Zierstücke bzw. deren Kombination dar. Da diese Komposition wiederum typisch für Textilien ist, geht im vorliegenden Fall Annemarie Stauffer von einer Wirkmustervorlage aus.¹⁷³ Der Wirker verschiebt einfach bei der Ausführung das Musterblatt an die benötigte Position (siehe Abb. 29 b).



a



b

Abb. 30 a-b: zwei *Orbiculi* mit Europamythos, die unterschiedlich ausgeführt wurden

¹⁷³ Stauffer 2008, 108-109 Kat. Nr. 24

Forschungsgeschichtlich fielen immer wieder Zierstücke auf, die aus einem unterschiedlichen Textilkontext stammten, jedoch in sich Übereinstimmungen aufwiesen. Zu den Zierstücken, die vermutlich nach derselben Vorlage gearbeitet wurden, zählen auch die zwei in der Abbildung 30 a-b gezeigten *Orbiculi*, die dasselbe Thema nach derselben Komposition darstellen, aber aufgrund ihrer Verarbeitung von zwei unterschiedlichen Geweben stammten. Im ersten vorliegenden Fall ist auf beiden Wirkereien ein Stier dargestellt, neben dem sich eine weibliche Figur befindet. Es handelt sich um die Darstellung des Mythos vom Raub der Europa. Beide Zierstücke gehören zur Gattung der Buntwirkereien. Die Anordnung der Figuren, die Komposition der *Orbiculi* sowie ihre Größe stimmen überein. Die Unterschiede liegen in der Farbgestaltung, wobei in einem Fall Goldfäden herangezogen wurden, während im anderen Fall rot gefasste Partien für Akzente sorgen. Die Ausführung mit Goldfäden und Seide ist die kostspieligere Variante. Sie weist auch eine detailliertere Ausführung der vegetabilen Füllmotive sowie der Randbordüre auf. Die in beiden Fällen vorliegende Darstellungsweise der Dreiviertelansicht der Figur, die Drehung des Körpers, das Durchscheinen der Körpersilhouette unter dem Gewand, die Wendung des Stierkopfs nach hinten sowie die Angabe seiner Muskulatur stehen der antiken Tradition sehr nahe. Die Konturen sind in beiden Fällen nicht mit dunklen Linien eingefasst, so wie dies in späterer Zeit häufiger vorkommt. Die Übergänge einzelner Felder sind farblich dezent abgestuft. Bei dem *Orbiculus* mit den Goldfäden wurden – außer dem Gold - kaum kräftige Farbakzente gesetzt, während beim zweiten Beispiel die Farbe Rot gegenüber den anderen hervorsteht. Die verblüffende Ähnlichkeit dieser beiden Wirkereien zeigt auf, dass sie für unterschiedliche Gewebe nach derselben Vorlage und vermutlich sogar in derselben Werkstatt gearbeitet wurden. Wenngleich die Vorlage dieselbe war, möchte die Gestaltung je nach Auftrag variieren. Ein Vorteil der Wirkmustervorlagen ist, dass diese öfters verwendet werden konnten.



Abb. 31 a: *Orbiculus*
Papyrussammlung,
Österreichische Nationalbibliothek



Abb. 31 b: *Orbiculus*
Brooklyn Museums
New York

Ebenfalls auf derselben Vorlage basieren zwei *Orbiculi*, wovon sich einer in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet und der andere im Brooklyn Museum in New York (Abb. 31 a-b).¹⁷⁴ Ersterer wurde bichrom in Rot und Weiß ausgeführt und zeigt eine weibliche Figur in Rückenansicht mit einem Stier.¹⁷⁵ Links befindet sich noch eine weitere figürliche Darstellung. Dieselbe Szene begegnet einem auf dem Zierstück des Brooklyn Museums in New York wieder, wenngleich sie dort in polychromer Wirkerei gestaltet wurde.¹⁷⁶ Die unterschiedliche Ausführung spiegelt sich ebenfalls in der Deutung wieder. Erst anhand des Stücks in Brooklyn konnte die Szene auf dem *Orbiculus* der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verstanden werden. Die weibliche Figur küsst in Anwesenheit einer Dienerin bzw. Gefährtin einen Stier. Innerhalb der Mythologie gibt es zwei Begebenheiten, die eine Frau mit einem Stier zeigen, nämlich der Mythos von Pasiphaë bzw. von Europa. Ulrike Horak hat sich für letzteres entschieden, da das Wiener Stück zu einem Ensemble mit *Clavi* und Ärmelborten gehört, auf denen Putti mit Meereswesen dargestellt sind.¹⁷⁷ Das spricht ihrer Meinung nach für die Deutung als Europa, da sie von Zeus über das Meer nach Kreta entführt wird. Die vier oben angeführten Wirkereien waren ursprünglich für verschiedene Textilien bestimmt, doch wurden sie nach derselben Vorlage, vermutlich in derselben Werkstatt angefertigt. Von den Vorlagenkartons ist nichts mehr erhalten geblieben, doch die zu Grunde liegende Komposition ist durchwegs greifbar. Wenngleich das Konzept

¹⁷⁴ Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. Stoff 172 a und Brooklyn Museum, New York, Inv. 15.429

¹⁷⁵ Horak 1998, 12-35

¹⁷⁶ Thompson 1971, 48-49 Kat. Nr. 19

¹⁷⁷ Horak 1998, 12

übereinstimmt, zeigen sie alle die Variationsbreite in der Umsetzung des Modells bis hin zur fertigen Wirkerei auf, abhängig vom Wunsch des Käufers.

Beim Vergleich der einzelnen Vorlagen mit den zahlreich erhaltenen Zierstücken auf Textilien konnte nie eindeutig die für das Gewebe verwendete Wirkvorlage identifiziert werden.¹⁷⁸ Allerdings sind einige Kartons überliefert, die den Wirkereien in ihrer Ausführung ähnlich sind und als Vergleichsbeispiele dienen können, wie eine mögliche Vorlage oder ein fertig gewebtes Textil aussehen hätte können.

Als Beispiel für einen Vergleich zwischen Vorlage und Endprodukt soll das Papyrusfragment aus dem Ägyptischen Museum und der Papyrussammlung in Berlin in Relation zum Wirkereifragment aus der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek gesetzt werden (Abb. 32 und Abb. 33).¹⁷⁹ Es handelt sich um ein Muster für eine kleinformatige Tabula, die in schwarzer Tinte auf Papyrus ausgeführt wurde und nach Annemarie Stauffer der Zeitspanne vom 4. bis 5. Jahrhundert zugeordnet werden kann. Für die Binnenzeichnung wurde Weiß verwendet und vereinzelt rote

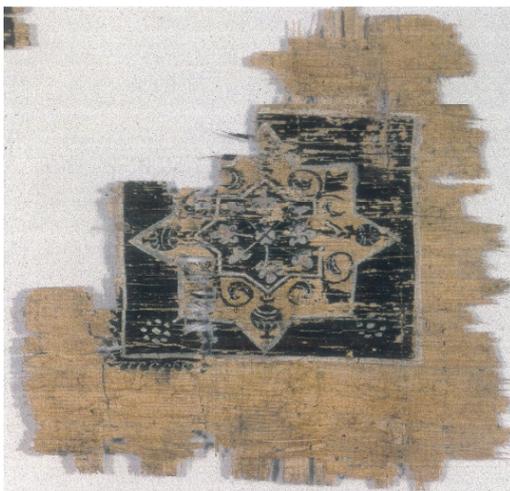


Abb. 32: Wirkmustervorlage für eine *Tabula*

Akzente gesetzt. Charakteristisch für eine Wirkvorlage ist einerseits die rechteckige Form einer Tabula, ein Dekorstück, das häufig auf Textilien auftritt, sowie andererseits die nicht vollständig ausgeführte Angabe einer laufenden Hund Bordüre in der unteren linken Ecke. Dass die Randverzierung nicht zu Ende ausgeführt ist, liegt daran, dass es nur als mögliche Variante für den Wirker

dienen sollte, denn es gab verschiedene Bordüren. Die Malereien mit weißer Farbe auf dem dunklen Hintergrund wurden beim Weben durch die Technik der fliegenden Nadel ausgeführt (siehe Kap. 2.6.3.). Zu erkennen sind zwei achteckige Sterne, ein dunkler in der Mitte, der von einem größeren, hellen umgeben wird. Diese Sternform basiert auf zwei ineinander verschränkten Quadraten und stellt ein beliebtes Motiv während der gesamten

¹⁷⁸ Stauffer 2008, 49

¹⁷⁹ Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Inv. P. 13.275; cf. Stauffer 2008, 102-103 Kat. Nr. 21; das Stück in Wien mit der Inventarnummer P. Vindob. Stoff 179 ist bisher noch unpubliziert. Bei dem Vergleich wurde geachtet, dass Form, Größe sowie Komposition weitestgehend übereinstimmen, wie von Annemarie Stauffer gefordert (vgl. Stauffer 2008, 49).

Antike in vielen Kunstgattungen dar.¹⁸⁰ Im Zentrum befindet sich eine Blüte, von der acht weitere Blüten abzweigen. Das helle Bildfeld zwischen den beiden Sternen ist abwechselnd mit Amphoren und Ranken gestaltet. Das dunkle, äußere Feld zwischen Stern und *Tabularand* wird mit stilistisch vereinfachten Rosetten in den Ecken verziert.



Abb. 33: *Tabula*
Papyrussammlung Österreichische
Nationalbibliothek

Die beiden Themen, der achteckige Stern sowie die Amphoren mit Ranke, finden sich sehr häufig und in zahlreichen Variationen auf spätantiken Textilien wieder. Abgesehen von deren Bedeutung soll anhand des vorliegenden Falls gezeigt werden, wie die Vorlage durch die Wirker auf einem Gewebe, d. h. dem Endprodukt, umgesetzt wurde. Als Beispiel für eine vergleichbare Wirkerei kann die *Tabula* aus der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek dienen (Abb. 33).¹⁸¹ Sie ist in ihren Maßen (5 cm x 5,4 cm) eindeutig kleiner als die Zeichnung auf Papyrus (6,8 cm x 7,8 cm), doch beinhaltet sie ein ähnliches Grundschema. Auch dort sind zwei achteckige Sterne zu erkennen, im Zentrum eine Blüte und im Mittelfeld Amphoren mit Ranken. Die purpurfarbene Einfassung der *Tabula* ist im vorliegenden Fall mit einer Flechtbandbordüre und nicht mit Rosetten, wie auf der Zeichnung angegeben, ausgeführt. Die abschließende Bordüre der Wirkerei unterscheidet sich ebenfalls, da es sich um einen Rankenfries handelt. Der Vorgabe des Berliner Musterblatts, die Bordüre als laufenden Hund zu gestalten, wurde in diesem Fall sozusagen nicht übernommen.

Unter den Zeichnungen, die in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek auf Papyri erhalten sind, wurden 17 Fragmente bereits von Ulrike Horak als Wirkmustervorlagen identifiziert.¹⁸² Annemarie Stauffer, die sich eingehend mit der Frage nach Vorlagen für Zierstücke beschäftigte, bestätigte dies für 14 Papyri und wies zusätzlich zwei weitere aus der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek dieser Kategorie zu. Nun soll eine weitere Malerei präsentiert werden, die von Ulrike

¹⁸⁰ Für Herkunft und Bedeutung des achteckigen Stern siehe Schmidt-Colinet, Zwei verschränkte Quadrate im Kreis. Vom Sinn eines geometrischen Ornaments, in: Stauffer 1991, 21-34. Er spricht sogar von einem „Leitmotiv“ in der Textilkunst in der Zeit vom 3. bis 6. Jahrhundert.

¹⁸¹ Papyrussammlung Österreichische Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. Stoff 179, unpubliziert; interne Aufzeichnungen von Ulrike Horak ordnen sie chronologisch ins 4. Jh. n. Chr. ein.

¹⁸² C. Illum. Pap. I, 63-97

Horak als Vorlage während eines Kongresses vorgestellt wurde und ähnlich zu dem Musterblatt aus Turin ist (Abb. 34).¹⁸³

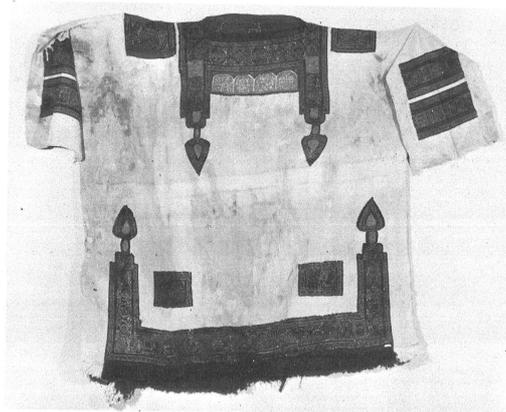


Abb. 34: Wirkmustervorlage auf Papyrus für *Clavus und Sigillum* (Österreichische Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. G 30 516; Maße: 7,5 cm x 9,5 cm)



Abb. 35: Detail eines *Clavus*fragments mit *Sigillum* (Papyrussammlung Österreichische Nationalbibliothek, Detail Inv. P. Vindob. 172 c) Obgleich die Zierstückkomposition als Besatz auf ein Grundgewebe aufgenäht und seine Kanten umgelegt wurden, ist die weiße Umrandung gerade beim Strang, der *Sigillum* mit *Clavus* verbindet, deutlich erkennbar.

Die Malerei wurde in Schwarz, Weiß und Rosa auf einem Papyrus gröberer Qualität ausgeführt. Sie ist eindeutig als Ende eines *Clavus* samt *Sigillum* identifizierbar. Die Binnenzeichnungen, vermutlich florale Motive, wurden in Weiß und Rosa angegeben.¹⁸⁴



H 203

Abb. 36: Eine vorne vollständig erhaltene Tunika aus dem Musée National du Louvre, angeblich aus Achmim (9. Jh.); auch hier die abgestuften *Clavus*enden

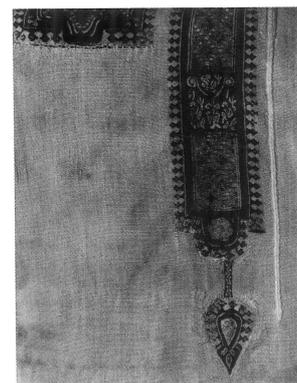


Abb. 37: Detail einer Tunika, bei welcher der *Clavus* stufenförmig endet.

Neben dem *Clavus* wurde eine weitere weiße Konturlinie gezogen, die jedoch in der Mitte des Papyrusblatts endet. Diese äußere Randlinie in Weiß begegnet einem auch bei den

¹⁸³ Horak 2001, 641-644

¹⁸⁴ Von Ulrike Horak wurden sie als Lotospflanzen bezeichnet; siehe Horak 2001, 642.

Purpurwirkereien oder ihrer Imitationen wieder (siehe Abb. 35). Für eine diesbezügliche Vorlage deuten weiters der dunkle Hintergrund und die hellen Motive hin.

Außerdem sind feine Linien zu erkennen, die mit einem *Kalamos* in verdünnter Tinte gezogen wurden. Sie dienten als Vorzeichnung für den Zierstreifen. Um das *Sigillum* zeichnet sich eine Kreislinie ab, die wohl zu groß bemessen wurde und nicht übermalt, sondern stehengelassen wurde. Bei all den Vorzeichnungen fällt auf, dass sie von freier Hand, ohne die zu Hilfenahme von Zirkel oder Lineal gezeichnet wurden.

Sofort ist es ersichtlich, dass es sich bei der vorliegenden Malerei um eine Komposition zweier Zierstücke von Textilien handelt. Der skizzenhafte Charakter der Malerei – die Vorzeichnungen sowie der nicht gänzlich ausgeführte Rand – verdeutlicht, dass es sich hierbei nicht um ein vollendetes Werk, ein Endprodukt, handelt, sondern vielmehr um einen Entwurf dafür. Aufgrund der Maße kann im vorliegenden Fall von einer Vorlage für Wirkereien ausgegangen werden, die maßstabsgetreu am Webstuhl übertragen wurde. Die Kombination der Formen von *Clavus* und *Sigillum* ist geradezu typisch für Textilien und schließt andere Kunstgattungen aus. Auch der etwas ungewöhnlich anmutende Anschluss des *Clavus* in einem abgestuften Bogen findet sich auf zwei Beispielen von Tuniken wieder (siehe Abb. 36 und 37).¹⁸⁵

Es sind die letztgenannten Kriterien, die zur Identifikation eines Musterblatts dienlich sind. Mithilfe dieser Muster ist ein Einblick in die Entstehung und Verbreitung der Motive auf Textilien gegeben. Die dargestellten Motive finden sich natürlich auch bei anderen Kunstgattungen, sodass trotz gewissenhafter Analyse eine andere Verwendung nie ausgeschlossen werden kann.

Abschließend soll der Frage nachgegangen werden, wer diese Wirkmustervorlagen herstellte. Zunächst handelt es sich bei den Kartons um Behelfsmittel zur Herstellung von Zierwirkereien, d. h. ein Mittel zum Zweck. Betrachtet man die Linienführung sowie die farbliche, plastische Gestaltung, erkennt man die geschulte Hand des Malers.¹⁸⁶ Allerdings gibt es keine schriftliche Evidenz, die nähere Auskünfte über die Bestellung solcher Vorlagen liefern. Ähnliche Darstellungen finden sich insbesondere in der Buchmalerei in der Angabe von klaren Konturen, den abgegrenzten Bildflächen sowie im Verzicht auf Raamtiefe. In beiden Gattungen sind die Zeichnungen prägnant und schnell lesbar. Annemarie Stauffers Überlegungen gehen dahin, dass es nicht die Wirker selbst waren,

¹⁸⁵ Die Tuniken werden im Musée d'Art et d'Histoire in Genf, Inv. AD 7.856 und Musée National du Louvre in Paris, Inv. AC 772 aufbewahrt.

¹⁸⁶ Stauffer 2008, 43

welche die benötigten Musterblätter anfertigten, sondern eigens dafür ausgebildete Zeichner, die ebenfalls die Illustrationen und Illuminationen in den Codices ausführten.¹⁸⁷

2.8. Dekor: Wirkereien in Form von *Tabulae*, *Orbiculi*, *Clavi*, *Sigilla* und *Gammadia*

Textilien haben sich dank spezieller örtlicher Gegebenheiten erhalten und gewähren einen - wenngleich begrenzten - Einblick in die Kleidung sowie Ausstattungstextilien jener Zeit. Bezeichnend für die spätantiken Textilien aus Ägypten ist die Technik der Wirkerei, d. h. vielfarbige Dekorstücke, die gemäß einem bestimmten kanonischen Schema an den Geweben angebracht wurden und im Gegensatz zu einem flächendeckenden Dekor stehen.¹⁸⁸ Figurale Darstellungen und bildliche Szenen auf Mosaiken, Reliefs und Malereien veranschaulichen das ursprüngliche Aussehen der in den Sammlungen und Museen oftmals bloß fragmentarisch erhaltenen Gewebe mit Verzierungen. Dabei sind dieselben Formen von Wirkereien und Gewebearten sowohl für die Verwendung als Kleidung als auch für Ausstattungstextilien nachweisbar, sodass anhand einzelner Zierstücke nur beschränkt gültige Aussagen über ihre ursprüngliche Verwendung getroffen werden können.

Welche Möglichkeiten gab es nun in der Antike, Gewebe zu verzieren? Die einfachste Form eines Dekors ist die mit farblichen Akzenten, die durch Broschierung oder Lancierung mit verschiedenfarbigen Garnen gewonnen werden.¹⁸⁹ So entstehen bunte Streifen, die in diversen Variationen auftauchen und bereits seit der pharaonischen Zeit bis in die Spätantike vorzufinden sind.¹⁹⁰

Neben der Wirkereitechnik können Muster außerdem auf den bereits fertig gewebten Stoff eingestickt werden. Im Gegensatz der fliegenden Nadel (zur Technik siehe 2.6.3.) erfolgt dies quasi als zweiter Schritt im Nachhinein, wobei das Textil nicht mehr am Webstuhl befestigt war.¹⁹¹ Als Arbeitsinstrument wurde dabei eine Nadel verwendet. Im Allgemeinen wird zum derzeitigen Forschungsstand angenommen, dass Stickereien erst nach dem Zeitpunkt der Eroberung durch die Araber vermehrt verwendet wurden.

¹⁸⁷ Stauffer 1992, 51

¹⁸⁸ Stauffer 2008, 23

¹⁸⁹ Unter Broschierung versteht man das Einarbeiten von musterbildenden Schussfäden ausschließlich für einen begrenzten Bereich eines Musters, während bei Lancierung die musterbildenden Schussfäden von Webkante zu Webkante, d. h. die gesamte Breite des Gewebes, verlaufen; siehe u. a. Kat. SMBK 2000, 241-242.

¹⁹⁰ Kat. SMBK 2000, 24

¹⁹¹ An zwei Objekten der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek sind Stickereien festzustellen (P. Vindob. Stoff 71 und P. Vindob. Stoff 248).

Als weitere Möglichkeit können Dekorationen auf Gewebe gemalt oder gedruckt werden.¹⁹² So handelt es sich bei dem Fragment P. Vindob. Stoff 12 um einen Teil einer Mumienhülle, die mit schwarz, dunkelbraun und rosa bemalt wurde (Abb. 38).

Darstellungen von Textilien auf Statuen, Mosaiken und Malereien verschaffen den Eindruck, dass auf Textilien Perlen, Edelsteine oder Halbedelsteine angebracht waren. Auf einem Mumienportrait des 2. nachchristlichen Jahrhunderts trägt der Verstorbene beispielsweise einen *balteus*, an dem Goldplättchen dargestellt sind.¹⁹³ Ein direkter Nachweis davon fehlt unter den bisher erhalten gebliebenen Textilien, allerdings findet sich unter den Textilien aus Palmyra ein Gewebefragment, an dem mehrere „Löcher“ sich unter dem Rasterelektronenmikroskop als



Abb. 38: Leinenfragment mit aufgemaltem Dekor (Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. Stoff 12)

Einstichlöcher von ehemals aufgenähten Perlen herausstellten.¹⁹⁴ Dies stellt eine weitere Möglichkeit zum Verzieren von Geweben dar, die aufgrund des Erhaltungszustands bisher kaum nachgewiesen werden konnte.

Für die spätantiken Textilien aus Ägypten sind Wirkereien als Dekor am bedeutendsten. Eine große Anzahl der Gewebe weist ein einheitliches Schema der Zierstücke an Kleidungsstücken wie auch an Châle-Geweben hinsichtlich ihrer Anordnung und ihrer Formen auf (siehe Abb. 39 und Abb. 40).

¹⁹² Reath 1926, 137

¹⁹³ Walker – Bierbrier 1997, 95-96 Kat. Nr. 87

¹⁹⁴ Schmidt-Colinet - Stauffer 2000, 120 Kat. Nr. 115 Taf. 103

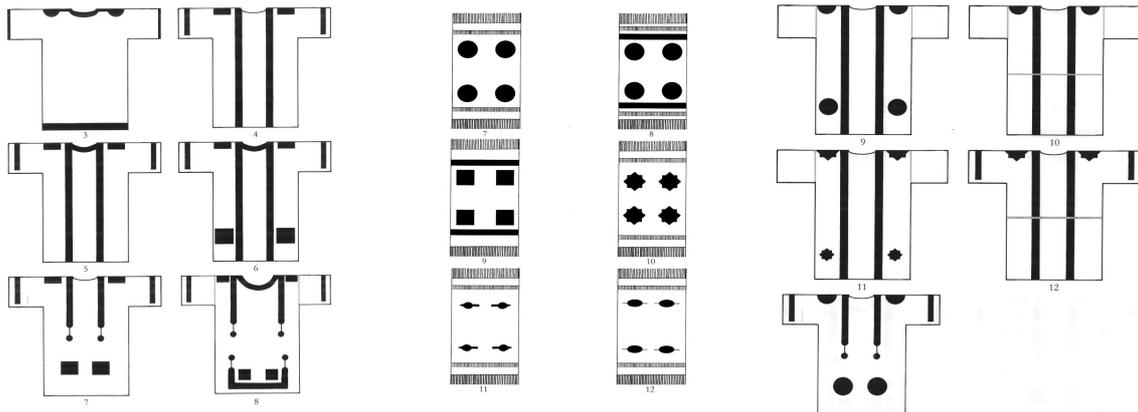


Abb. 39: Eine schematische Gegenüberstellung der Anbringung von Zierstücken diverser Formen auf Tuniken sowie Châle-Geweben.

Bei Kleidungsstücken wurden die Wirkereien in der Regel symmetrisch zur Mittelachse angebracht. Variationen dazu finden sich selten und meist sind die Abweichungen nur geringfügig anzutreffen, sodass sich eine Art von Kanon entwickelte, der sich über die gesamte Spätantike im Mittelmeerraum wiederfindet. Gewirkte Zierstücke in runder (*Orbicus*, Pl. *Orbiculi*) oder rechteckiger Form (*Tabula*, Pl. *Tabulae*) sind bei Tuniken

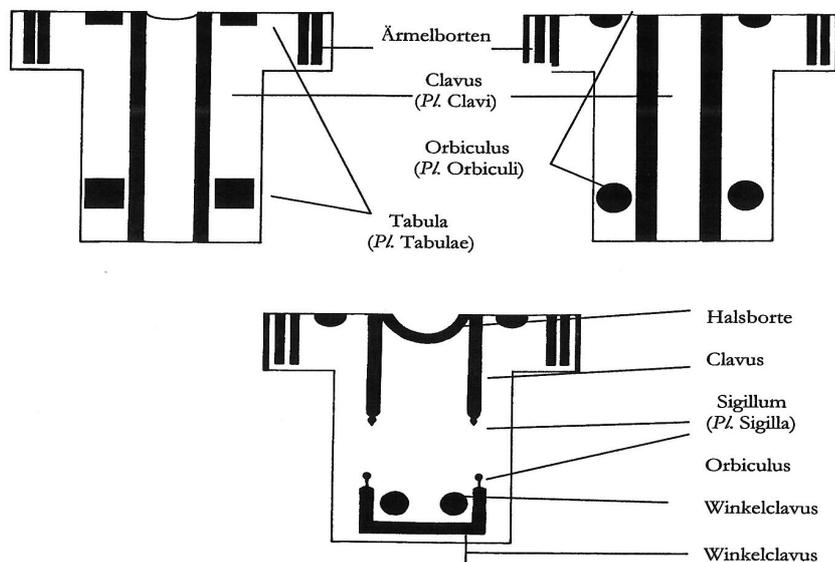


Abb. 40: Schematische Darstellung der Zierstücke und ihrer Bezeichnungen

auf Schulter- bzw. Kniehöhe angebracht. Zwei Zierstreifen (*Clavus*, Pl. *Clavi*) verlaufen jeweils längs von der Schulter bis zum Knie oder bis zum Saum. Falls der *Clavus* nicht bis zur Kante durchgängig ausgeführt ist, wird gerne ein blattförmiges Zierstück (*Sigillum*, Pl. *Sigilla*) am Ende als eine Art von Fortsatz angehängt.

Eine Besonderheit stellen die sog. Winkelclavi (*Gammadion*, Pl. *Gammadia*) dar, die im Prinzip eine Abänderung des geradläufigen *Clavus* - oft auch mit *Sigilla* am Ende – sind. Sie wurden auf Tuniken am unteren Ende, etwas oberhalb des Saumes, angebracht. Wie sämtliche Zierstücke wurden *Gammadia* auch als Dekoration von Châle-Geweben verwendet (Abb. 39).

Ausschließlich auf Tuniken sind solche Zierstreifen aufzufinden, die am unteren Ende der Ärmel angebracht wurden und quer zum Handrücken verlaufen, die sog. Ärmelborten, sowie Querstreifen, die an der Brust die beiden Schulterclavi miteinander verbinden. Das dadurch entstandene breite Bildfeld zwischen Halsöffnung und Querstreifen bietet einen gerade zu prominenten Platz als Bildträger auf einer Tunika, um mit Motiven gestaltet zu werden (Abb. 41).¹⁹⁵

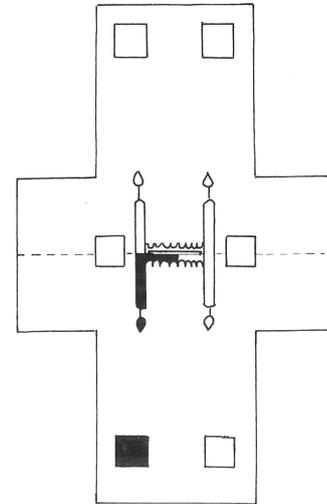


Abb. 41: Schematische Darstellung einer Tunika mit dekorativem Querstreifen über die Brust

Sicherlich ist die Zuordnung der einzelnen erhaltenen Fragmente nicht immer eindeutig möglich, doch

berücksichtigt man technische Aspekte der Herstellung sowie Gebrauchsspuren, können bestimmte Überlegungen über die ursprüngliche Verwendung der Stücke angestellt werden. *Clavi* für Tuniken weisen eine zur Längsseite quer verlaufende Kette und oft eine Umkehr des Musters im Schulterbereich auf.¹⁹⁶ Die Länge der Zierstreifen variiert von Stück zu Stück, eine durchschnittliche Breite wird zwischen 5 cm und 15 cm gesehen, doch gibt es mitunter Ausnahmen.¹⁹⁷

Bei den rechteckigen Zierstücken ist es schwieriger auf die ursprüngliche Verwendung zu schließen. Eine sprachliche Verwendung des Begriffs *Tabula* in der Antike ließ sich bis dato nicht nachweisen.¹⁹⁸ Ein erster Anhaltspunkt ist freilich die Größe der Stücke, so nimmt Sabine Schrenk ab einer Dimension von 29 cm x 29 cm eine Verwendung für Decken oder Behänge an. Weiters zeichnen sich die *Tabulae* in Kniehöhe durch eine querliegende Kette aus.¹⁹⁹ Ähnlich wie bei den *Clavi* ist dies in der Herstellungstechnik der Tuniken bedingt (siehe Kapitel 2.9. Tunika und ihre Herstellung).

¹⁹⁵ Stauffer 2008, 19

¹⁹⁶ Schrenk 2004, 230: Sabine Schrenk konstatiert sowohl bei den in Form gewebten Tuniken als auch für die abgepasst hergestellten *Tunikaclavi* eine querverlaufende Kette. Für eine Verwendung des Begriffes *Clavus* in der antiken Literatur cf. *Ov. trist.* IV, 27-30.

¹⁹⁷ Schrenk 2004, 230

¹⁹⁸ Schrenk 2004, 298

¹⁹⁹ Schrenk 2004, 298



Abb. 42: Beim Übergang wurden jeweils vier Kettfäden des Grundgewebes für die Wirkerei gebündelt (Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Detail Inv. P. Vindob. Stoff 1).

Genauso verhält es sich bei den *Orbiculi*. So lassen sich Einzelfragmente häufig nur aufgrund ihrer Größe einem Verwendungsbereich zuweisen. Doch ist anhand der Größe nur bedingt auf die Funktion zu schließen. Gerade Darstellungen von bekleideten Figuren auf Mosaiken zeigen, welche großen Dimensionen *Orbiculi* oder auch *Tabulae* aufweisen konnten.²⁰⁰

Beim Anbringen der Wirkereien auf Geweben können zwei Vorgehensweisen beobachtet werden. Zunächst können Zierstücke während des Herstellungsprozesses in das Grundgewebe eingewebt werden. Sie werden als Einsatz bezeichnet. Dabei werden die Schussfäden in die Kette des Grundgewebes eingetragen, wobei die Kettfäden für den Abschnitt der Wirkerei auch manchmal zu Gruppen gebündelt sein können.²⁰¹

Daneben wurden Wirkereien auch separat hergestellt und erst in einem zweiten Schritt auf ein Grundgewebe aufgenäht. Für diese Art von Zierstücken wird der Begriff *Besatz* verwendet.

2.9. Tunika und ihre Herstellung

Als Hauptkleidungsstück für Frauen, Männer und Kinder entwickelte sich im Verlauf der Spätantike die Tunika heraus, die es in verschiedenen Ausführungen - knie- oder knöchellang, mit oder ohne Ärmel, manchmal sogar mit Kapuze - gab. Bildnerische Darstellungen sowie Grabungsbefunde veranschaulichen, dass mehrere Kleidungsschichten, d. h. als Ober- und Untergewänder,



Abb. 43: Kindertunika mit Kapuze (9. Jh.)

²⁰⁰ Siehe beispielsweise die Mosaiken in San Vitale, Ravenna, mit Kaiserin Theodora und ihrem Gefolge oder die heute verlorene Wandmalerei der Theodosia; Durand – Saragoza 2002, 76 Abb. 1.

²⁰¹ Kat. SMBK 2000, 13-14. Dabei wird festgestellt, dass bei Grundgewebe aus Wolle mehr Schussfäden als Kettfäden nachzuweisen war, sodass diese Bündelung von Kettfäden am Übergang zwischen der Wirkerei und dem Grundgewebe nicht mehr notwendig sei. Während bei Grundgeweben aus Leinen die Anzahl an Schuss- und Kettfäden im gleichen Verhältnis zu einander stünde, eine Gruppierung von zwei oder mehreren Kettfäden für die Wirkerei nötig sei.

übereinander getragen wurden.²⁰² Ein Tuch oder ein Mantel wurde über die Tunika als letzte Kleidungsschicht geworfen.

Die Tunika war neben der drapierten Toga nicht nur in Ägypten, sondern im gesamten Mittelmeergebiet bereits ab dem Hellenismus als Kleidungsstück verbreitet und etablierte sich während der Spätantike zum Hauptkleidungsstück.²⁰³ Ihre Form blieb über mehrere Jahrhunderte lang gleich, lediglich in der Herstellungstechnologie können Veränderungen beobachtet werden.²⁰⁴ In der Antike wurden Kleidungsstücke gewebt und nicht anhand von Schnittmustern aus Stoffteilen zusammengenäht, zumal die Nähadeln aus Bein oder Bronze bestanden.²⁰⁵ Um Gewandpartien zusammenzuhalten, bediente man sich Gewandfibeln, die kunstvoll gestaltet waren und auch als Accessoires dienten.

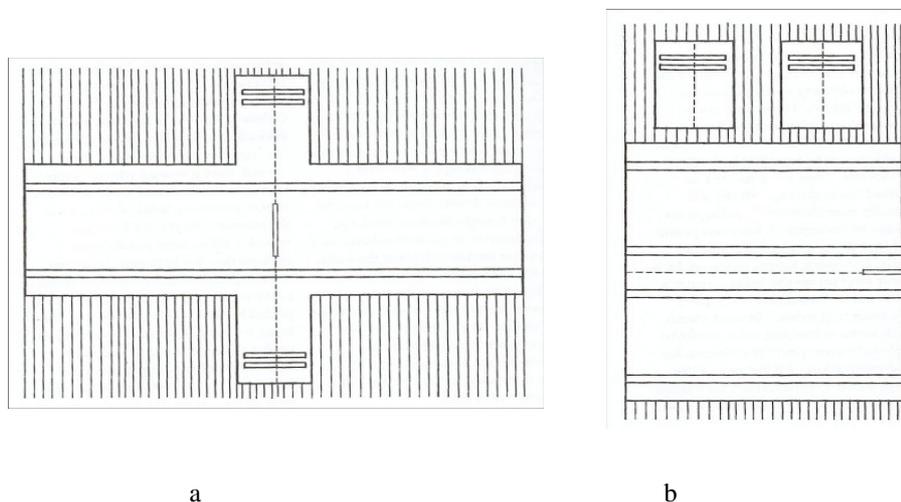


Abb. 44 a: Eine in Form gewebte Tunika hatte am Webstuhl einen kreuzförmigen Grundriss und wies die zweifache Länge auf. Der Verlauf der Kettfäden ist senkrecht im Bild.

Abb. 44 b: Daneben die aus drei Teilen gewebte Tunika. Der Webstuhl ist vergleichsweise kleiner. Der Verlauf der Kettfäden ist ebenfalls senkrecht im Bild.

Bei der Herstellung von Tuniken können prinzipiell zwei Arten unterschieden werden. So konnten sie als Ganzes am Webstuhl gewebt werden. Da Gewebe von Ärmel zu Ärmel in einer kreuzartigen Form gewebt wurde, ist folglich die Kettrichtung bei dieser Herstellungsweise quer liegend (Abb. 44 a).²⁰⁶ Die Breite der Textilien reicht von 2,50 m bis 2,70 m, das entspricht der zweifachen Länge einer Tunika. Folglich beläuft sich auch

²⁰² Siehe Walker – Bierbrier 19; 97, 101-102 Kat. Nr. 94 (Dublin, National Museum of Irland Inv. 1902.4) als ein Beispiel für Mumienportraits; bezüglich der Mumie der Euphemiâan, siehe Lafontaine-Dosogne 1988, Abb. B.

²⁰³ Wilson 1938, 55-71; Stauffer 1992, 38-39

²⁰⁴ Carroll 1988, 39

²⁰⁵ Wilson 1938, 31

²⁰⁶ Kat. SMBK 2000, 15-16; Schrenk 2004, 230

die Breite der Webstühle auf diese Ausmaße und es ist anzunehmen, dass sie senkrecht aufgestellt waren, die Kettfäden also hingen.²⁰⁷ Die Wirkereistücke wurden dabei in das Grundgewebe eingewebt. Die Tunika wurde an der Schulterlinie gefaltet und seitlich zusammengenäht. Die Ärmel stehen dabei gerade vom Vorder- und Rückenteil ab. Sie wurden seitlich zusammengenäht, sodass sie eng anlagen, wobei ein Bereich unter den Achseln oft offen gelassen wurde, um für mehr Bewegungsfreiheit zu sorgen. Da der Vorder- und Rückenteil breiter als der Körper war, fiel ein Teil über die Schulter herab. Zur Gestaltung des einfarbigen Grundgewebes ist hinzuzufügen, dass oft zwirnbindige Schusseinträge den Übergang zwischen den Ärmeln sowie dem Körperteil zieren konnten. Wenn der Webstuhl nicht die erforderliche Breite aufwies, konnte eine Tunika auch in mehreren Teilen gewebt werden, die dann zusammengenäht wurden (Abb. 44 b).²⁰⁸ Es ist nicht eindeutig festzustellen, ob diese Methode zu einem bestimmten Zeitpunkt eingeführt wurde. Es ist wahrscheinlich, dass beide Herstellungsweisen auch zeitgleich verwendet wurden.²⁰⁹

Die Halsöffnung wurde in der Regel durch einen geraden Schlitz erzielt, der während des Webens offen gelassen und dessen Kanten gesäumt wurden. Daneben finden sich auch runde Halsöffnungen, deren Form so herausgeschnitten und dann gesäumt wurde.²¹⁰

Einige der Tuniken weisen eine quer verlaufende Falte in Taillenhöhe auf, die nach innen vernäht wurde und vermutlich dazu diente, die Länge des Kleidungsstückes dem Träger anzupassen.²¹¹ Bei einer Kindertunika aus der



Abb. 45: ein sog. Kleid

Archäologischen Staatssammlung in München sind noch die quer verlaufenden Faltspure zu erkennen, die von der Quersfalte stammten und zu einem späteren Zeitpunkt aufgetrennt wurden.²¹² Dieser Umstand spricht dafür, dass die Tunika zunächst gekürzt getragen wurde und als das Kind älter und größer wurde, nahm auch die Kleidergröße bzw. -länge dadurch zu. Suzana Hodak gibt als zweite Deutungsmöglichkeit an, dass die Falte zum

²⁰⁷ Erikson 1997, 51

²⁰⁸ Hodak 2010, 29

²⁰⁹ Carroll 1988, 41; in den meisten Fällen handelte es sich um drei Teile.

²¹⁰ Kat. SMBK 2000, 17; Schrenk 2004, 193

²¹¹ Carroll 1988, 39

²¹² Wamser 2004, 272 - 273

Durchführen eines Gürtels dienen konnte.²¹³

Neben den Tuniken finden sich auch sog. Kleider als Gewandtypus. Sie unterscheiden sich in ihrer Form, Herstellung und Dekoration.²¹⁴ Kleider wurden aus separat gewebten und zugeschnittenen Textilien zusammengenäht. Charakteristisch für ihre Form sind die beiden keilförmigen Einsätze an den Seiten, wodurch sie seitlich ausgestellt wurden. Die Halsöffnung ist halbrund und mit einem Schlitz an der Schulter vergrößert, um beim Ein- und Ausziehen Platz für den Kopf zu schaffen. Beim Tragen werden die Bindebändchen zusammengebunden, sodass die zusätzliche Öffnung geschlossen ist. Abbildung 45 zeigt ein solches Kleid für ein Kind aus den Staatlichen Museen zu Berlin.²¹⁵ Obgleich der untere Teil zerstört ist, kann man die typische ausgestellte Form sowie die halbrunde Halsöffnung gut erkennen. Von der Forschung wird allgemein angenommen, dass dieser Kleidungsstypus aus dem persischen und syrischen Bereich nach Ägypten übernommen wurde und von der persischen Reitertracht abgeleitet wurde.²¹⁶ Natürlich drängt sich hier wiederum die Frage auf, ob diese Textilien als fertig gestellte Kleider importiert wurden oder ob man sie in Ägypten gemäß der Mode nachgewebt hat.

²¹³ Hodak 2010, 30

²¹⁴ Kat. SMBK 2000, 20; Kleider fanden sich in der Nord-Nekropole von Antinoupolis.

²¹⁵ Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 9935; siehe Kat. SMBK 2000, 203-204 Kat. Nr. 132

²¹⁶ Kat. MAK 2005, 16; Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, 33; unter den Textilien, die aus Gräber der wohlhabenden Bevölkerungsschichten stammen, fanden sich neben den Tuniken parthische Ärmelkaftane.

3. Ikonographie: Themen und Motive

An den Textilien des spätantiken Ägyptens widerspiegelt sich der geschichtliche sowie stilistische Verlauf mehrerer Jahrhunderte: das Ende der römischen Herrschaft im Anklang an den Hellenismus, die daran anschließende byzantinische Epoche und letztlich die Zeit nach der Eroberung Ägyptens durch die Araber. Dieser Wechsel der Regime findet seinen Widerhall einerseits in der Änderung der Themenwelt, andererseits in der Beibehaltung bestimmter Motive. Noch in der ersten Zeit der frühislamischen Kulturepoche, die etwa das 7. bis zur Mitte des 10. Jahrhunderts umfasst, erkennt man den sasanidischen und hellenistisch-römischen Einfluss.²¹⁷ Von den Sasaniden wurde in der Ikonographie z. B. die häufige Darstellung von Monarchen im Sinne von Portraits übernommen. In den Kompositionen finden sich vermehrt Frontalität, Symmetrie und eine gewisse Linearität. Aus dem hellenistisch-römischen Repertoire stammen Themengebiete wie die Jagd- oder Tanzdarstellungen, die tief verwurzelt in der mediterranen Tradition blieben.²¹⁸ Als stilistische Charakteristika der spätantiken Wirkereien ist die Auflösung, Vereinfachung und Reduktion der figuralen Darstellung sowie ein *horror vacui* in ihrer Komposition zu nennen.

Das Nachstehende soll allgemein auf die häufig vorkommenden Themen eingehen und dies exemplarisch an Textilien der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek veranschaulichen.

3.1. Wiederkehrende Themenkreise der spätantiken Textilien im Überblick

Die Themen und Motive der Spätantike umfassen ein breites Spektrum. Sie basieren auf hellenistisch-römischem Gedankengut, wo Szenen der Mythologie aufgenommen werden, an denen eine christliche Interpretation im Verlauf der Zeit beobachtet werden kann. Themen des Alten und Neuen Testaments tauchen lediglich vereinzelt auf.²¹⁹ Über Jahrhunderte hinweg werden Motive immer wiederholt und abstrahiert, in ihren Formen vereinfacht und ornamentalisiert. Besonders zu Beginn des islamischen Einfluss ist zu sehen, wie sich einige Themen vereinfacht wiederfinden und letztlich durch neue Formen ersetzt werden.²²⁰

²¹⁷ Baer 1999, bes. 33-34 sowie 40

²¹⁸ Baer 199, 33

²¹⁹ Stauffer 1992, 131

²²⁰ Baer 199, 40

Dieses Repertoire an Themen und Motiven wurde jedoch nicht ausschließlich auf den Textilien dargestellt, sondern findet sich ebenfalls auf anderen Kunstdenkmalgattungen des spätantiken Mittelmeerraumes vor. Eine besondere Eigenschaft der Gewebe soll nochmals betont werden, nämlich die des leichten Transportes, sodass Darstellungen selbst über weite Distanzen ausgetauscht werden konnten.²²¹

Anhand der Ikonographie können drei Gruppen unterschieden werden: der dionysisch-bukolische Themenkreis, Jagd- und Tierdarstellungen sowie Motive aus dem nilotisch-maritimen Umfeld.

Der Dionysoskult erfreute sich im Mittelmeergebiet der Spätantike großer Bedeutung, zumal der Gott Dionysos bzw. Bacchus mit dem ewigen Leben assoziiert wurde und in Ägypten seit den Ptolemäern besondere Verehrung erfuhr.²²² Dies manifestierte sich anhand des Synkretismus von Osiris-Dionysos-Christus, die Fruchtbarkeit und Reichtum des Lebens im Dies- sowie Jenseits versinnbildlichten. Auf den Textilien finden sich viele Darstellungen, die mit den dionysischen Thiasos in Bezug zu setzen sind. Bezeichnend für sie sind Efeu-, Weinranken, Satyrn und Nymphen als seine Begleiter sowie allgemein tanzende Figuren. Tanz und Schauspiel spielten bei Mysterien- und Kultfeiern eine große Rolle. Auch die auf Tänzer reduzierten Szenen sind in Verbindung zu diesem Bereich zu setzen.²²³

Bukolische Themen verkörpern ebenfalls das glücklich zufriedene Landleben.²²⁴ Bereits in der römischen Literatur ab dem frühen Kaisertum findet sich der Topos des *locus amoenus*, ein paradiesisch anmutender Ort, der mit dem Goldenen Zeitalter assoziiert wird. Die Vielzahl an laufenden Tieren, die in der Randzone von Wirkereien meist in Wein- oder Akanthusranken dargestellt wurden, bezeugt diesen Ausdruck an Lebenskraft sowie Fruchtbarkeit und veranschaulicht dieses bukolische Ideal. Dieses Sujet lässt sich auch auf orientalischen Einfluss zurückführen, so finden sie tierische Szenen bereits auf achämenidischen Siegeln.²²⁵ Diese Tierdarstellungen finden sich allerdings auch auf anderen Artefakten und sie zählen in römischer Zeit zu den häufigsten Themen, die auf Mosaikfriesen in Syrien dargestellt wurden.

Jagd- und Tierdarstellungen gehören zu den Themen, die auch auf Mosaiken, Wandmalereien und Sarkophagen zu finden sind. Die Jagd verkörpert dabei nicht nur die heroischen Tugenden als auch die Jagd als Jenseitsvorstellung. Zu diesem Typus lassen

²²¹ Brune 2004, 12

²²² Stauffer 1992, 68

²²³ Stauffer 1992, 111

²²⁴ Stauffer 1992, 72

²²⁵ Stauffer 1992, 73

sich auch die zahlreichen Reiterdarstellungen zählen. Die Popularität dieses Sujets war groß und die Wirkereien lassen sich vom 4. bis zum 7. Jahrhundert verfolgen. Doch ihre zugrunde liegende Bedeutung ist tief in vielen Traditionen verwurzelt. Die Haltung, Kleidung, Attribute und Begleiter vereinen mehrere Darstellungstypen, die außerhalb Ägyptens entstanden und oft mit „thrakisch“, „sasanidisch“ oder „parthisch“ beschrieben werden. Doch der Typus, der auf den Textilien zu finden ist, scheint eine eigene Entwicklung in der Spätantike zu sein, die nur im Niltal nachgewiesen werden kann.²²⁶

Darstellungen von Tieren finden sich sehr häufig auf den spätantiken Textilien. Oft werden sie von Blattranken in einem Medaillon eingefasst, was als Element seit dem Hellenismus vorzufinden ist.²²⁷

Der nilotisch-maritime Themenkreis widerspiegelt die Vorstellung von unerschöpflichen Reichtum, Fruchtbarkeit und Lebensfülle, die in der Ägyptischen Kunst mit den Nilszenen in Verbindung stehen.²²⁸ Dieser paradiesische Zustand verkörpert wiederum eine Hoffnung auf ein Glück erfüllendes Jenseits sowie allgemeingültige Wünsche für das Diesseits.²²⁹ Solche Darstellungen verbreiteten sich über das gesamte Mittelmeergebiet, von denen das bekannteste das Nilmosaik von Palestrina ist.²³⁰

In Lyon im Musée Historique des Tissus findet sich ein Behang mit zahlreichen Fischen, die untereinander gestaffelt sind.²³¹ Dieser sog. Fischbehang wird gemäß der allgemeinen Forschungsmeinung dem 3. Jahrhundert n. Chr. zugeschrieben und zählt somit zu den frühesten überlieferten Beispielen spätantiker Wirkereikunst. Die Darstellungen zeigen einen naturalistischen Stil, wenngleich die Fische farbenfroh und ein jeder ungleich dem anderen wiedergegeben wurden. Trotz dieses Unikats in der Textilgeschichte finden sich Parallelen in der hellenistisch-römischen Mosaikkunst. Ein plakatives Beispiel ist das Mosaik mit sechs unter- und nebeneinander angeordneten Fischen, das Teil eines schachbrettartigen Mosaikpaviments des Palazzo Massimo alle Terme war.²³² Es wird um 200 n. Chr. datiert, was zeitlich dem textilen Fischbehang nahe steht. Die Ähnlichkeit beider Kunstwerke liegt nicht nur im Motiv, in ihrer Komposition, sondern auch in ihrem Stil. Dass Themen von Textilien auch auf Mosaiken zu finden sind, behandelt Bernard

²²⁶ Lewis 1973, 32

²²⁷ Lorquin 1992, 28

²²⁸ Stauffer 1992, 84

²²⁹ Stauffer 1992, 118

²³⁰ u. a. Andreae 2003, 78-110

²³¹ Musée Historique des Tissus, Lyon, Inv. 28. 929; siehe Rutschowscaya 1990, 68

²³² Heute im Museo Kircheriano, Rom, Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 1.030; siehe Andreae 2003, 159.

Andreae zwar an einem anderen Beispiel, wo Bordüren von Teppichen in die Mosaikkunst übernommen wurden, doch kann dies natürlich auch umgekehrt der Fall sein.²³³

Neben diesen eindeutig zuzuordnenden Darstellungen finden sich verkürzte Szenen von fantastischen Figuren mit Meereswesen, wodurch die Zugehörigkeit zum Bereich des Wassers nahe liegt. Sie werden als Putti bezeichnet und sind in den meisten Fällen mit Flügeln ausgestattet.²³⁴ Oftmals führen diese Nilknaben in ihren ausgestreckten Händen Wasservögel oder gefüllte Körbe mit sich, was wiederum das Sujet der Lebensfülle assoziieren lässt.

All diese Vorstellungen basieren auf pagane Überlieferungen und tief verwurzeltem Gedankengut, doch wurden sie problemlos in die christliche Vorstellung übernommen, ohne die traditionellen Formeln der Darstellungen grundsätzlich zu verändern.

Bei den figürlichen Darstellungen auf den Textilien sind hinsichtlich ihrer Häufigkeit christliche Themen weniger oft aufzufinden als pagane. In der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek finden sich nur wenige Stücke, die eindeutig auf eine christliche Ikonographie hinweisen.²³⁵ Sie alle tragen das Kreuz auf unterschiedliche Art, aber eindeutig als Symbol für das Christentum erkennbar. Darüber hinaus gibt es auch Textilien, die in einem regelmäßigen Muster wiederholt Kreuzzeichen aufweisen. Das Kreuz wird somit in einem Rapport verwendet und bekommt zusätzlich eine dekorative Funktion.

Neben diesen figürlichen Darstellungen gibt es eine große Anzahl an geometrischen Motiven. Die Mehrheit darunter wird unter dem Begriff Purpurwirkereien zusammengefasst, da sie zumeist monochrom in purpurfarbenen violett bis dunkelblau ausgeführt wurden und mittels der Technik der fliegenden Nadel geometrisch ornamentale Formen und Muster angegeben wurden, die sich an das klassisch-antike Formengut orientieren.²³⁶

Vollständigkeitshalber sind darüber hinaus Streumustermotive anzuführen, die meist auf vegetabilen Darstellungen basieren und über das Gewebe verstreut angebracht sind.²³⁷ Ihr Unterschied liegt besonders in der Komposition, die nicht dem strengen Schema der *Clavi* und *Orbiculi* bzw. *Tabulae* folgt.

²³³ Andreae 2003, 33

²³⁴ Annemarie Stauffer erwähnt, dass diese Flügel denen von Schmetterlingen ähnlich sind und somit an die antiken Darstellungen der Psyche erinnern; siehe Stauffer 1992, 118. An einigen Wirkereien in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek scheinen diese Flügel als nach hinten flatternde Mäntel uminterpretiert worden zu sein, so P. Vindob. Stoff 172 und 174.

²³⁵ Als Beispiel siehe Abb. 17, Inv. P. Vindob. Stoff 313.

²³⁶ Kat. SMBK 2000, 24

²³⁷ Für eine Zusammenstellung des Grundrepertoires an Streumustermotiven siehe Renner 1982, Liste 2.

Trotz all dieser Fülle an Darstellungen und ihrer langen Darstellungstradition bleibt die Frage ungeklärt, inwiefern der Träger und der Betrachter der spätantiken Textilien ihrer symbolischen Bedeutung bewusst war. Die häufige Wiederholung sowie die Reduktion auf wenige Figuren und Formen verstärkten den Eindruck, dass der dekorative Zweck im Vordergrund stand.²³⁸

3.2. Der Raub der Europa – die Darstellung des Mythos in der Spätantike

Szenische Darstellungen finden sich seltener auf spätantiken Textilien, weswegen nachfolgende Wirkereien eine Besonderheit darstellen.

Der antike Mythos erzählt, wie Europa mit ihren Gefährtinnen auf einer dem Meer nahe gelegener Wiese spielt und der Göttervater Zeus sich in sie verliebt. Um seine Leidenschaft vor seiner Gattin Hera zu verbergen, verwandelt er sich in einen Stier und begegnet ihr in der Gestalt. Schließlich entführt er das Mädchen über das Meer nach Kreta.

Literarisch ist der Mythos in der Antike beispielsweise in dem Epyllion von Moschos oder in Ovids Metamorphosen überliefert.²³⁹ Der Raub der Europa fand jedoch nicht nur einen starken Widerhall in der Literatur, sondern auch innerhalb der darstellenden Künste. In der



Abb. 46: Innenbild der Rotfigurigen Schale des Patera-Malers (330 – 320 v. Chr.) aus Unteritalien, KHM Inv. ANSA IV189 (Dm: 21,5 cm)

griechischen Kunst sind Darstellungen des Mythos auf Metopenreliefs, Terrakotten, Mosaiken oder Vasenmalereien bekannt. Im Tondo der rotfigurigen Trinkschale des Kunsthistorischen Museums in Wien (330-320 v. Chr.) befindet sich Europa seitlich – man könnte fast sagen schwebend - neben einem weißen Stier, der nach links läuft. Sie hält sich mit ihrer Rechten am Kopf zwischen den Hörnern des Tieres fest. Die Figur ist gedreht, ihre linke Brust ist dabei entblößt, ihre Körperkonturen zeichnen sich unter ihrem Gewand

ab und ihr Mantel, der nach hinten fliegt, wird mit ihrer Linken erfasst.

Eingefasst wird das Innenbild von einem Mäanderband sowie einer weiteren geometrischen Randzeichnung. Auffallend ist die Verwendung von Weiß, was einerseits

²³⁸ Stauffer 1992, 119

²³⁹ Mosch. Europe (166 Verse) und Ov. met. 2, 836-3,2; bezüglich Übersetzung und Kommentar der Europa bei Moschos siehe Bühler 1960

den Stier farblich von der Figur der Europa nochmals abgrenzt, andererseits mit der Mehrheit der überlieferten Schilderungen aus der Antike übereinstimmt.²⁴⁰

Selbst in der römischen Kaiserzeit erfreut sich der Mythos erneut großer Beliebtheit, besonders unter in der Mosaikkunst sowie Malerei, wovon die Wandmalereien Pompejis zeugen.²⁴¹ Sie zeigen Europa zwar ebenfalls seitlich neben dem Stier. Im Gegensatz zur oben gezeigten Vasenmalerei ist sie unbekleidet in Rückenansicht dargestellt, wie sie ihn küsst.

Anhand der bereits genannten Beispiele können verschiedene Typen von Darstellungen herausgearbeitet werden, die in der Regel Europa gemeinsam mit Zeus als Stier zeigen und jeweils einen unterschiedlichen Zeitpunkt im Verlauf des Mythos veranschaulichen sollen.²⁴² Am geläufigsten sind im Allgemeinen Szenen der Entführung über das Meer oder der Begegnung mit dem Stier auf der Wiese.

Im Christentum wurde der Mythos nicht wie andere einfach übernommen. Die Liebesabenteuer des Zeus unterstanden vermehrt der Kritik, die bereits von Seiten der nichtchristlichen Philosophen geäußert wurde, und die sich die Apologeten zu Nutze machten.²⁴³ Dennoch finden sich auf spätantiken Textilien aus Ägypten Darstellungen des



Abb. 47: *Orbiculus*, bei dem Details der figürlichen Darstellungen mit eingetragenen Goldfäden ausgearbeitet wurden.

Raubs der Europa.

Auf dem *Orbiculus*, dessen Wirkereien noch zusätzlich mit Goldfäden gearbeitet wurden, ist Europa seitlich neben dem Stier dargestellt (Abb. 47). Sie wird zwar nicht sitzend wiedergegeben, doch ergreift

sie mit den Händen den Kopf und den Schwanz des Stieres. Ihr

Umfhang bauscht sich über ihrem Haupt auf und die Schrittstellung verdeutlicht die Bewegung, in der das Gezeigte stattfindet. Die Komposition ist mit jener in



Abb. 48: *Orbiculus* mit Darstellung des Europamythos

²⁴⁰ Bühler 1968, 11-12; Moschos beschreibt als Ausnahme den Stier als bräunlich mit einem weißen Stirnfleck.

²⁴¹ Bühler 1968, 60

²⁴² vgl. LIMC 4,1 s.v. Europe, 76- 89

²⁴³ Bühler 1968, 38; als Beispiel für einen christlichen Autor cf. Augustin. civ. D. 4,27; bezüglich der Kritik an den Göttern cf. Cic. nat. deor. 1,42

Abbildung 46 gezeigten Vasenmalerei vergleichbar. Die Figur wird seitlich neben dem Tier gestellt. Das Gewand lässt die Körperkonturen erahnen und bauscht sich durch die schnelle Bewegung auf. Das kreisrunde Innenbild wird bei der Trinkschale durch einen laufenden Hund eingefasst. Diese Bordüre ist in der Wirkerei sehr beliebt und wird viele Jahrhunderte beigehalten. Im Übrigen wird dieselbe Fassung bei dem rot-weißfigurigen *Orbicularis* der Papyrussammlung verwendet, der im Folgenden beschrieben wird.

Dieses Zierstück stellt eine andere Passage aus dem Mythos dar. Die Szene selbst erschließt sich im Vergleich mit einer Buntwirkerei des Brooklyn Museums.²⁴⁴ Dargestellt ist Europa in Rückenansicht, wie sie den Stier küsst. Die weibliche Figur links ist eine ihrer Gefährtinnen. Demnach ist hier die Szene vor der Entführung über das Meer dargestellt, der Begegnung Europas mit dem Stier.²⁴⁵

Dieser Darstellungstypus greift auf antike Tradition zurück. Innerhalb der römischen Wandmalereien gibt es vergleichbare Darstellungen, bei denen Europa zwar neben dem Stier schwebt, ihn jedoch mit der Hand am Kopf greift und küsst. So auf dem verlorenen Wandgemälde in Pompeji (Abb. 49).²⁴⁶ Europa schwebt unbekleidet neben dem Stier über das Meer, wobei sie das Ohr des Tieres ergreift. Dieses Sujet erinnert an die auf Meerpanthern reitenden Nereiden.



Abb. 49: Zeichnung eines heute verlorenen Wandgemäldes in Pompeji



Abb. 50: römische Tonlampe

²⁴⁴ Brooklyn Museum, New York, Inv. 15.429; vgl. Thompson 1971, 48-49 Kat. Nr. 19

²⁴⁵ Ulrike Horak sprach sich im Zusammenhang mit Erosen und Meerpanther auf den *Clavi* gegen eine Deutung der Figur als Pasiphae aus; siehe Horak 2001, 652.

²⁴⁶ Derselbe Typus ist auf einem erhaltenen Wandgemälde der Casa Sannitica in Herculaneum zu finden; siehe Horak 1998, Farbabbildung 5. Zum Zwecke eines besseren Vergleichs wurde jedoch die Zeichnung gewählt.

Im Gegensatz zu den römischen Malereien ist Europa auf den beiden *Orbiculi* mit einer Tunika bekleidet, die lediglich ihre Körperkonturen durchscheinen lässt. Trotz des kleineren Formates wird ihr eine Begleitperson zur Seite gestellt, denn diese Szene spielt auf der Wiese im Kreis ihrer Gefährtinnen.

Der Typus, bei dem Europa von vorne gezeigt wird, findet sich auf einer römischen Tonlampe (Abb. 50). Hierbei ist deutlich zu sehen, dass sie auf dem Rücken des Stieres sitzt und sich am Kopf festhalten muss, während sie mit der anderen Hand den sich aufbausenden Umhang ergreift. Diese sämtlichen Darstellungsmerkmale lassen sich auf dem *Orbicular* mit den Goldfäden wiederfinden.

Die Züge und die Proportionen des *Orbicular* weisen bereits die für die Spätantike so charakteristischen Merkmale auf, dennoch basieren sowohl Thema wie auch Darstellungstypus auf antiker Tradition. Die Haltung der Figuren lässt sich am besten durch den Vergleich mit den antiken Darstellungen auf den Wandmalereien erklären.

Mit der literarischen Überlieferung des Mythos und seinen archäologischen Zeugnissen hat sich die Forschung bereits länger beschäftigt und auch viele Zeugnisse auf diversen Materialien gefunden.²⁴⁷ Darstellungen auf spätantiken Textilien wurden allerdings kaum berücksichtigt. Die Darlegung der drei Zierstücke stellt den Versuch dar aufzuzeigen, wie sehr sich textile Abbildungen in ihrem Typus bis hin zum Hellenismus zurückverfolgen lassen.

²⁴⁷ Bühler 1968; Wattel-de Croizant 1995; Horak 1998

3.3. Darstellungen auf Châle-Gewebe: P. Vindob. Stoff 1 und P. Vindob. Stoff 24

Im Nachfolgenden sollen zwei Gewebefragmente der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek untersucht werden. Beide Fragmente zählen zur Kategorie der Châle-Gewebe, wobei aufgrund technischer Merkmale Unterschiede in ihrer Verwendung bestehen.

Fragment eines Châle-Gewebe mit Löwen und Hunden



Abb. 51: Gewebefragment mit einem Tierfries
Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. Stoff 1

Inv. Nr. : P. Vindob. Stoff 1 (Abb. 51)

Maße: 51 cm x 24, 2 cm; Wirkerei 13 cm breit, Schlingenlänge: ca. 3 cm

Datierung: 5.-6. Jh. nach Ulrike Horak

Material: Leinen ungebleicht; Wolle gefärbt

Technik: Wirkerei in leinwandbindigem Grundgewebe - kettbetont - eingewebt, Kette senkrecht im Bild

Grundgewebe: einfache Leinwandbindung, Schlingengewebe aus Leinen (S), Schlingen im Schuss des Grundgewebes; insgesamt vier Schlingenreihen in Abständen von elf normalen Schusseinträgen, was einen Abstand von ca. 2,5 cm zueinander ergibt; die Schlingen

bestehen aus zwei Schusseinträgen pro Fach; die Schlingenlänge beträgt ca. drei Zentimeter;

Wirkerei: abwechselnd drei - manchmal vier - und zwei Kettfäden des Grundgewebes für die Wirkerei gebündelt (3/2); Schlitz- und Verzahnte Wirkerei, wobei Schlitzte nicht vernäht wurden; auf der Rückseite der Wirkerei einzelne lose Fäden stehen gelassen; Zusatzeffekte: Fliegende Nadel, wobei spärlich verwendet; *false hatching*

Zustand: das Gewebe wurde an drei Seiten beschnitten; rechts eine Webkante von 22,2 cm mit einfacher Schussumkehr, ohne Verstärkung, erhalten; Leinen verbräunt; Flecken; einige Fehlstellen, Wollfaden teils ausgefallen; auf Trägerstoff gelegt

Konservierungsmaßnahmen: die letzten Maßnahmen wurden 1995 durchgeführt

Beschreibung

In einem Leinengewebe mit vier erhaltenen Reihen von Leinenschlaufen verläuft eine ca. 13 cm breite Borte mit Tiergestalten, beginnend (von links nach rechts) mit der Protome eines Löwen mit grüner Mähne, diesem gegenüber ein Hund, dann ein Löwe mit rötlicher Mähne, wiederum ein Hund und am rechten Ende ein Blattmotiv, das vermutlich als Abschlussmotiv das ursprüngliche Ende des Gewebes zierte.²⁴⁸ Die Tiere sind paarweise in trapezförmigen Bildfeldern einer Wellenranke aufgestellt, wobei freie Flächen mit Blättern und Ranken ausgefüllt wurden. Neben Dunkelblau, das für die meisten Details der Figuren verwendet wurde, finden sich die Farben Orange, Rot sowie Grün. Bei der Darstellung der Tiere sticht die Variation der Mähnenfarbe der beiden Löwen, nämlich Grün und Rot, sowie kleine Abweichungen bei den Hunden hervor, sowie die Variation des Themas der springenden Tiere an sich, die bei den meisten Geweben dieser Art in dieselbe Richtung laufen.

Die Verwendung des Textils als Behang beruht auf der Fernwirkung seiner Motive bei einer Breite der Borte von 13 cm. Die flottierenden Kettfäden auf der Rückseite der Wirkerei weisen daraufhin, dass dieses Textil nur von einer Seite aus betrachtet werden sollte.

Vergleiche und Verwendung:

Es sind einige weitere Fragmente mit einer ähnlichen Version eines solchen Frieses bekannt. Ein Stück, das ohne Schlingengewebe erhalten ist, befindet sich in der Sammlung

²⁴⁸ Suzana Hodak deutet neben dem Löwen die zweite Tiergestalt als Hase. Aufgrund des langen Schwanzes und der nicht so langen Ohren wird eine Deutung als Hund präferiert; siehe Hodak 2010, 131.

Bouvier in Freiburg.²⁴⁹ Annemarie Stauffer geht unter Berücksichtigung von Vergleichsstücken von einer Verwendung als Vorhang oder Kissenhülle aus. Sie datiert das Stück anhand stilistischer Kriterien in die Periode zwischen dem 5. und 6. Jahrhundert. In der Abegg-Stiftung in Riggisberg befindet sich ein Zierstreifen mit vergleichbarer Komposition, wobei auch dort kaum mehr etwas vom Grundgewebe erhalten blieb und folglich auch kein Hinweis, ob es sich um ein Schlingengewebe handelte.²⁵⁰ Sabine Schrenk unterstreicht in ihrer Publikation bereits die Ähnlichkeit der beiden Stücke, indem sie allerdings nicht von ein und demselben Textil ausgeht, sondern von einer Wirkmustervorlage. In ihrer Beschreibung vermutet sie einen Hasen anstelle eines Hundes, eine Beobachtung, die bei dem Textil der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufgrund der kurzen Ohren, des langen Schwanzes und der Beine des Tieres nicht bestätigt werden kann. Als Datierungsvorschlag gibt sie den Zeitraum vom 4. bis zum 6. Jahrhundert an.

Bei dem *Clavus*-fragment im Museum Rietberg in Zürich vermutet Irmgard Peter, dass es sich möglicherweise um ein Bruststück einer Tunika handle, was jedoch fragwürdig ist.²⁵¹ Erhalten sind dort nur mehr drei Tiere, zwei Raubkatzen sowie ein Hase. Es sind abermals keine Schlingen mehr erhalten, was den Kontext unklar lässt. Als Datierungsvorschlag gibt sie den Zeitraum vom 6. bis zum 7. Jahrhundert an, was zeitlich später als die anderen ist.

Im Gegensatz zu den drei oben genannten Fragmenten wurde das Wiener Stück ohne Bordüre aus dreilappigen Blättern, die die Wirkerei umrahmen, gearbeitet. Ebenso ist dies der Fall bei einem Schlingengewebe des *museum kunst palast* in Düsseldorf, bei dem es sich um eine Zierfeldkombination von *Clavus* und *Tabula* handelt.²⁵² In der *Tabula* finden sich die Darstellungen von vier Seeungeheuern wieder, während in dem dazu erhaltenen Zierstreifen dieselbe Kombination an Tierpaaren in demselben Stil und Ausführung wie in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zu finden ist. Suzana Hodak vermutet in diesem Zusammenhang, dass diese beiden Fragmente demselben Gewebekontext zuzuweisen sind.²⁵³ Eine mögliche Verwendung als Tuch oder Behang wäre in diesem Fall durch das relativ groß erhaltene Schlingengewebe in Düsseldorf bekräftigt. Bei der Datierung verweist sie auf die relativ enorme Zeitspanne, welche die von ihr zahlreich angeführten Vergleichsbeispiele vorgeben und die vom 4. bis einschließlich zum 9. Jahrhundert reichen. Sie selbst reihte es in das 5. bis 6. Jahrhundert

²⁴⁹ Stauffer 1991, 129 Kat. Nr. 45; Sammlung Bouvier, Freiburg, Inv. S 253

²⁵⁰ Schrenk 2004, 99-100, Kat. Nr. 25; Abegg Stiftung, Riggisberg, Inv. Nr. 801

²⁵¹ Peter 1976, 29-30, Kat. Nr. 21; Museum Rietberg, Zürich, Inv. Nr. RA 540

²⁵² Hodak 2010, 130-135 Kat. Nr. 26; *museum kunst palast* Düsseldorf, Inv. Nr. 12 682

²⁵³ Hodak 2010, 133.

ein, was sich mit dem Datierungsvorschlag für das Fragment der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek von Ulrike Horak deckt.

Publikation:

Horak 1995, 106-107 Kat.-Nr. 107

Im Gegensatz zu dem oben beschriebenen Fragment handelt es sich im Folgenden um ein Beispiel der sog. Purpurwirkereien. Darunter fallen sämtliche purpurfarbenen monochrom gearbeiteten Zierstücke, von lila bis zu dunkelblau in Verbindung mit einem hellen Material, meist Leinen. Bedenkt man, dass echter Purpur in der Antike und Spätantike selten und kostbar war, so wurde der Farbton oft imitiert, sodass aus diesem Grund die Bezeichnung „purpurfarben“ gewählt wurde.

Eckfragment eines Châle-Gewebes mit ovalem Zierstück



Abb. 52: Eckfragment eines Châle-Gewebes
Papyrussammlung Österreichische Nationalbibliothek, P. Vindob. Stoff 24

Inv. Nr. : P. Vindob. Stoff 24 (siehe Abb. 52)

Maße: 45,3 cm x 41 cm; Wirkerei: 30 cm x 9 cm

Datierung: 5. Jh. nach Ulrike Horak

Material: Leinen, Wolle

Technik: Wirkereieinsatz eingewebt in leinwandbindigem Grundgewebe; Kette senkrecht im Bild

Grundgewebe: einfache Leinwandbindung; Strukturstreifen in gleichfarbigen Leinen als Raster mit dreifachen Einträgen von Schuss- und je drei Kettfäden; die Abstände des Rasters sind annähernd regelmäßig gehalten; zweifache Kettflottierung; die Kettfäden sind 2,7 cm bzw. 4,7 cm lang und wurden in Gruppen von ca. acht jeweils gebündelt; die flottierenden Kettfäden wurden an dem im Bild oben liegenden Ende abgeflochten, nicht jedoch am anderen; davor ein bzw. zwei Einträge von musterbildenden, purpurfarbenen Schussfäden

Wirkerei: drei Kettfäden des Grundgewebes für die Wirkerei gebündelt, Schlitzwirkerei, auf Rückseite flottierende Fäden; Zusatzeffekt: Fliegende Nadel

Zustand: links im Bild eine Webkante erhalten mit einfacher Schussumkehr; An- oder Abschlusskante mit Überwendlingsstich gesäumt; beschnitten; Flecken; verbräunt; Kettfäden gerissen; Rückseite: einzelne Schuss- und Kettfäden des Grundgewebe stehengelassen; auf Trägerstoff gelegt

Konservierungsmaßnahmen: die letzten Maßnahmen wurden 1995 durchgeführt

Beschreibung

Über das dünne leinene Grundgewebe verläuft ein kariertes Muster, gebildet von dreifachen Einträgen von Kett- und Schussfäden als Strukturstreifen. Über der An- bzw. Abschlusskante des Leinengewebes finden sich übereinander zwei Reihen von Kettflottierungen in der Breite von 4,7 cm und 2,7 cm.²⁵⁴ Die Kettfäden wurden dabei nur an einem Ende abgeflochten, während an der anderen Seite



Abb. 53: Detail der Kettflottierungen P. Vindob. Stoff 24. Die umwickelten und abgeflochtenen Kettfäden sind nur auf einer Seite vorhanden.

²⁵⁴ Ulrike Horak bezeichnet diese Fransenreihen als Durchbruchborten; siehe Horak 1995, 107.

die Fäden ungesichert blieben. Dies ermöglichte eine geradlinige Ausführung der Schussfäden. Da diese sichernde Maßnahme quasi als Basis für die Leinwandbindung diente, ist bei diesem Fragment mit großer Wahrscheinlichkeit die untere rechte Kante mitsamt ihrer Webkante erhalten, wo das Gewebe begonnen wurde.

Über- und unterhalb dieser Kettflottierungen wurden ein- bzw. zweifache wollene Schusseinträge in Purpurfarben geführt, was die beiden Reihen optisch nochmals hervorhebt.

Das ovale Zierstück wurde in purpurfarbener Wolle als Einsatz in das Grundgewebe eingewebt. Seine Innenzeichnungen wurden mittels fliegender Nadel-Technik ausgeführt. So entstand im Inneren eine verknotete Schlaufe, in der rechts als einzige figürliche Darstellung ein Vogel sitzt. Um dieses innere Motivfeld herum verläuft ein Flechtband und ganz außen schließt eine laufende Hund-Bordüre den Rand des Zierstückes ab.

Die beiden Spitzen der Längsachse des Zierstücks werden mit zwei unterschiedlich gestalteten Bändern als Fortsätze verlängert. Auf der einen Seite wurde es als eine Reihe von Perlen und der anderen als Band ausgeführt.

Auf der Rückseite der Wirkerei erkennt man, dass die leinenen Schussfäden des Grundgewebes stehengelassen wurden. Die Kettfäden wurden zu je drei gebündelt, wobei auch hier mehrere flottierend und nicht vernäht wurden. Eine Erklärung dafür liefert Marianne Erikson, nämlich dass die Wirkerei nicht zu kompakt werden würde.²⁵⁵

In der Literatur findet sich für diese farblich monochromen Wirkereien der Begriff der Purpurwirkerei.²⁵⁶ Darunter zählen figürliche, aber auch geometrische Darstellungen, die monochrom, d. h. purpurfarben kombiniert mit dem hellen Leinen oder Wolle des Grundgewebes, ausgeführt wurden. Sie stehen entstellungsgeschichtlich der klassisch antiken Tradition noch sehr nahe, weswegen sie meist in den Zeitraum vom 4. Jahrhundert bis zum 6. Jahrhundert zugeordnet werden.

Vergleiche und Verwendung

Ein ähnliches Gewebefragment befindet sich im *museum kunst palast* in Düsseldorf aus dem 6. Jahrhundert.²⁵⁷ Suzana Hodak betont den gemeinsamen Kontext beider Stücke und geht davon aus, dass je zwei solcher Zierstücke zu einem Dekor eines Châle-Gewebes zusammengefasst wurden. Das Düsseldorfer Exemplar ist ebenfalls nur ein Teil bzw. eine Ecke eines rechteckigen Gewebes. Beim näheren Vergleich fällt auf, dass einige

²⁵⁵ Erikson 1997, 55

²⁵⁶ Stauffer 2008, 53 sowie Kat. SMBK 2000, 25

²⁵⁷ *museum kunst palast*, Düsseldorf, Inv. 12.989; siehe Hodak 2010, 754-757 Kat. Nr. 262

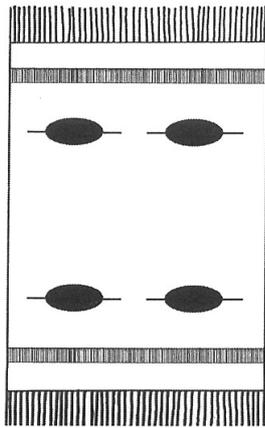


Abb. 54: Schema eines Châle-Gewebes
ähnlich zu P. Vindob. Stoff 24

technische Aspekte der beiden Textilien übereinstimmen. So wurden in beiden Fällen der Kettflottierungen jeweils nur an einer Seite die Kettfäden umwickelt, während die andere Seite ungesichert blieb.²⁵⁸ Parallele Musterschüsse in Purpurfarben schließen diese Flottierungen als jeweils zusätzlichen optischen Effekt ab.

Der karierte Oberflächeneffekt, der durch dreifache Schusseinträge bzw. Bündelung dreier Kettfäden entsteht und der dem Grundgewebe, das in einfacher Leinwandbindung gearbeitet wurde,

einen besonderen optischen Reiz verleiht, ist bei den beiden Textilien zu beobachten. Wenngleich das Motiv des Zierstücks verschieden ist, so sind seine Form und seine Dimensionen vergleichbar.²⁵⁹ Dazu passt auch die Variation in der Gestaltung der beiden Ausläufe in einem Band bzw. in einer Perlenschnur. Diese Besonderheiten beider Gewebe unterstreichen den gemeinsamen textilen Kontext.

Ein weiteres Fragment findet sich im Musée National du Louvre in Paris, allerdings wird es bereits in das 3. bis 4. Jahrhundert datiert.²⁶⁰ Es sind deutliche Ähnlichkeiten in der Struktur des Grundgewebes sowie in der Form der Wirkerei selbst zu erkennen.

Die Längshälfte eines über zwei Meter langen Châle-Gewebes mit zwei vergleichbaren Zierstücken in den Ecken sowie Kettflottierungen kurz vor der An- und Abschlusskante befindet sich in den Vatikanischen Museen.²⁶¹ Dorothee Renner datiert dieses Fragment Ende 4. bis Anfang des 5. Jahrhunderts und vermutet, dass diese Hälfte eines Leinentuches zu Lebzeiten als Mantel gedient haben könnte.²⁶²

Anhand des Vergleichsmaterials wird deutlich, dass es sich bei dem Wiener Stück um ein Eckfragment eines Châle-Gewebes handelt, das vermutlich als Dekor vier solche Ziereinsätze besaß (Abb. 54). Bei der früheren Publikation wurde von einer Verwendung

²⁵⁸ Fransen, die im Prinzip freiliegende Kettfäden sind und nur an einer Seite durch Verknoten gesichert wurden, lassen sich auch bei einem aus einer Privatsammlung stammenden Leinentuch feststellen; vgl. Bichler 1989, 84 Kat. Nr. 90.

²⁵⁹ Die Maße des Zierfelds im *museum kunst palast* in Düsseldorf wird mit 30,5 cm x 7,8 cm angegeben; siehe Hodak 2010, 754.

²⁶⁰ Musée National du Louvre, Paris, Inv. X 4.751; siehe Du Bourget 1964, 50 Kat. Nr. A4.

²⁶¹ Vatikanische Museen, Inv. T 61; siehe Renner 1982, 81-82 Kat. Nr. 43

²⁶² Dass Leinentücher primär oder besser gesagt zu Lebzeiten der Personen getragen bzw. benützt wurden und erst sekundär als Leichen- oder Grabtücher Verwendung fanden, betont Suzana Hodak in ihrer Einführung zu den koptischen Textilien; vgl. Hodak 2010, 30-31.

als Schal ausgegangen, jedoch kann eine eindeutige Zuordnung der Funktion noch nicht festgelegt werden.²⁶³

Die oben genannten Vergleichsstücke sind zusammengenommen in eine Zeitspanne vom 3. bis ins 6. Jahrhundert datiert worden, was die Schwierigkeit einer Datierung anhand stilistischer Merkmale veranschaulicht.

Publikation

Horak 1995, 107-108 Kat.-Nr. 109

Beide oben beschriebenen Textilfragmente zählen zur Kategorie der Châle-Gewebe. Doch hinsichtlich ihrer Verwendung sind deutliche Unterschiede auszumachen. Schlingengewebe, zu denen P. Vindob. Stoff 1 gehört, wurden häufig als Heimtextilien, wie Decken oder Kissen verwendet und können durchwegs größere Dimensionen erreichen. Ganz anderes verhält es sich bei P. Vindob. Stoff 24. Das Textil besteht aus einem feinerem Gewebe und die zwei Reihen der Kettfäden (Kettflottierung) als eine Art von Fransen lassen eine Verwendung als Kleidungsstück (Umhang?) vermuten.

3.4. P. Vindob 157 und P. Vindob. 206 mit Exkurs über rezente Fälschungen, sog. *Pasticci*

Dieser Begriff wurde von Sabine Schrenk übernommen.²⁶⁴ Er charakterisiert solche Stücke, die in rezenter Zeit aus mehreren original spätantiken Fragmenten kreiert wurden.²⁶⁵ Es handelt sich insofern um Fälschungen, als dass die Objekte nicht mehr in ihrem ursprünglichen Kontext vorliegen, sondern in bestimmter Absicht für den Erwerb passend zusammengestellt wurden. Aussagen über ihre eigentliche Funktion können dadurch nicht getroffen werden. Allerdings sind sie wichtige Zeugnisse im Umgang mit spätantiken Geweben und sind unabhängig unter dem Motto „Nachleben spätantiker Textilien“ zu betrachten.

Manipulative Spuren, die von kommerzieller Seite stammen, gibt es bei vielen Fragmenten. Doch ist in den meisten Fällen ersichtlich, dass das Textil nahezu in seinem

²⁶³ Horak 1995, 107-108 Kat. Nr. 109

²⁶⁴ Schrenk 2004, 434

²⁶⁵ Ursprünglich stammt dieser Begriff aus der Musik und bezeichnet die Zusammenstellung eines längeren Musikstückes aus Werken verschiedener Herkunft. Da es bei den textilen *Pasticci* nicht gerade um schwer erkennbare Fälschungen handelt, sondern mehr um ein Zusammenfügen verschiedener spätantiker Reste, trifft dieser Begriff den Kern ihres Wesens sehr gut.

ursprünglichen Zustand vorliegt. Dies verhält sich jedoch anders bei den *Pasticci*, wo die Fragmente nicht unbedingt aus demselben Kontext stammten.

Die *Pasticci* der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek sind allesamt insofern leicht erkennbar, da die Fragmente unabhängig von textiltechnischen Gegebenheiten, wie dem Kettverlauf, zusammengestellt wurden. Sie sind also keine überzeugenden Fälschungen, da bereits bei näherer Betrachtung der Betrug sofort auffällt. Trotz dieser leichten Identifikation finden sich solche Textilien auch in bedeutenden Sammlungen wie Katoen Natie in Antwerpen und in der Abegg-Stiftung in Riggisberg, weswegen auch die Stücke der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek behandelt werden sollen.

Insgesamt konnten bisher vier Objekte der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (P. Vindob. Stoff 155, Stoff 157, Stoff 206 und Stoff 216) als sog. *Pasticci* eingeordnet werden. Davon soll im Folgenden auf zwei näher eingegangen werden.

***Pasticcio* einer *Tabula* mit Reiter**

Inv. Nr. : P. Vindob. Stoff 157 (Abb. 55)

Maße: 15,8 cm x 17 cm

Material: Leinen, Wolle

Technik: moderne Zusammensetzung von Fragmenten spätantiker Textilien zu einer *Tabula*; vermutlich aus Fragmenten eines *Clavus* mit einer *Tabula* kombiniert

Leinengewebe: einfache Leinwandbindung; **Wirkerei:** Schlitz-, Verzahnte Wirkerei; Zusatzeffekt: Fliegende Nadel

Zustand: beschnitten, Klebespuren, Flecken, Verfärbungen, Risse

Konservierungsmaßnahmen: 1995 vom Stütztextil getrennt, sodass Rückseite zugänglich

Beschreibung:

Auf den ersten Blick meint man eine *Tabula* zu erkennen, doch sodann bemerkt man die unterschiedliche Farbgebung des inneren Quadrats mit dem äußeren Streifen. Wendet man das Objekt, so erkennt man auf der Rückseite, dass mehrere Leinenstreifen mit einem



Abb. 55: Inv. P. Vindob. Stoff 157

leimartigen Klebstoff aufgeklebt wurden, um die verschiedenen Fragmente zusammenzuhalten. Die Fragmente an sich stammten von zwei unterschiedlichen Textilien aus der Spätantike, die beide zu den sog. Purpurwirkereien zählen. Das Feld innen mag ursprünglich sogar Teil einer spätantiken Tabula gewesen sein, gerade weil sich solche purpurfarbenen Reiterdarstellungen häufig auf rechteckigen Zierstücken finden.²⁶⁶ Jedenfalls ist in dem Quadrat ein Oval eingeschrieben, in dem ein Reiter mit Stein als Waffe rückwärts gewandt auf einem galoppierenden Pferd sitzt. Am Boden befindet sich ein Objekt, das sich nicht mit Gewissheit deuten lässt. Betrachtet man vergleichbare Textilien, so findet man unter dem Pferd meist eine figürliche Darstellung oder einen Schild. In diesem Fall könnte es sich ursprünglich ebenfalls einen am Boden liegenden



Abb. 56: Auf der Rückseite sind die Klebespuren deutlich erkennbar.

Schild gehandelt haben. Weitere leere Flächen wurden mit stilisierten Blättern ausgefüllt. In den Ecken wurde je eine Fadenrosette in fliegender Nadel-Technik wiedergegeben.

Die rechteckige Außenzone wurde durch mindestens acht Fragmente eines Zierstreifens zusammengesetzt, der ursprünglich ein Wellenband mit stilisierten Weinblättern und Stufenpyramiden war. Fest steht, dass dieser Zierstreifen gerade verlief und erst rezent zum Außenrand einer Tabula gemacht wurde.

Vergleich

Das *Pasticcio* lehnt sich an ein häufig vorkommendes Sujet auf Textilien, nämlich die der Reiter, an. Eine vom Aufbau her ähnliche *Tabula* befindet sich im Musée National du Louvre in Paris.²⁶⁷ Die Bordüre ist vergleichbar mit dem Stück der Papyrussammlung. Als Zentralmotiv findet sich dort allerdings eine figürliche Darstellung, die als Erote gedeutet wird, womit auch sie aus dem mythologischen Bereich stammt. Wenngleich die Photographie in Schwarzweiß ist, sind dort ebenfalls einige Fehlstellen zu erkennen. Datiert wurde die *Tabula* von Du Bourguet ins 7. Jahrhundert.

²⁶⁶ In der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befinden sich zwei spätantike *Tabulae* mit Reiter; vgl. P. Vindob. Stoff 20 sowie P. Vindob. Stoff 21.

²⁶⁷ Musée National du Louvre, Paris, Inv. X 4.873; siehe Du Bourguet 1964, 161 Kat. Nr. D 110

Publikation:

unpubliziert

Textilfragment mit Viktorien unter Bögen

Abb. 57: P. Vindob. Stoff 206

Inv. Nr. : P. Vindob. Stoff 206 (Abb. 57)

Maße: 69,4 cm x 10,7 cm; Höhe der Figuren: ca. 7,2 cm

Material: Leinen (bei Wirkerei), Wolle

Technik: Schlitz- und Verzahnte Wirkerei in leinwandbindigem Grundgewebe;
Zusatzeffekte: Fliegende Nadel, Soumakh

Zustand: verschiedene Fragmente zwar desselben Gewebes zusammengesetzt und rezent
zusammengenäht; Webkante links eingenäht; Verfärbungen; Löcher; Risse

Konservierungsmaßnahmen: keine Angaben vorhanden

Beschreibung:

Das Gewebefragment liegt nicht in seinem ursprünglichen Aussehen vor. Auf den ersten Blick erkennbar zeichnen sie die Spuren rezenter Nähte ab, die diverse Gewebe- sowie Wirkereifragmente zusammenfügen (siehe Abbildung 58 a: Detailaufnahme der linken äußeren Figur im Bereich der Beine; man erkennt, wie ein Wirkereifragment als Reparatur angenäht wurde). Besonders auffällig ist es an jenen Stellen im Grundgewebe, wo helle Partien übergangslos auf dunkle treffen (siehe Abbildung 58 b, wo ein helles Gewebefragment auf ein dunkles mit Webkante angefügt wurde).

Auf dem Gewebefragment im jetzigen Zustand sind insgesamt sechs bekleidete Figuren mit Flügeln in mehreren Variationen dargestellt. Fünf Figuren befinden sich in Abwechslung mit Amphoren zwischen Bögen, von denen nur schwerlich zu erschließen ist, ob es sich um architektonische Elemente handelt oder etwa um florale Girlanden, die

aus den Vasen wachsen. Wenn man Parallelen zu den Tänzern ziehen möchte, die häufig auf Textilien dargestellt wurden, so handelt es sich wohl um Arkadenbögen mit einem Schlussstein. Das Gewand der Figuren bauscht sich über ihren Köpfen auf. In der Mitte konzentriert sich die Abfolge auf drei Figuren, wobei sich eine unter einem solchen Bogen befindet. Ungeklärt ist nicht nur die Deutung des horizontal liegenden Gegenstandes unter der Figur, sondern auch die Verlängerung des rechten Armes, an dessen Ende ein Kreuzmotiv dargestellt ist. Einen solchen überlangen Arm gibt es noch zweimal an Figuren. Beide Male hält er einen Gegenstand, vielleicht einen Kranz oder eine Schale. An der Figur rechts ist festzustellen, dass die Figur ursprünglich so konzipiert war. Der verlängerte Arm ist demnach nicht in Folge der rezenten Reparaturen entstanden. Neben dem naturfarbenen Leinen und der hellen Wolle wurde ein purpurfarbenes Rot verwendet, wobei die Binnenzeichnungen in Ocker und Leinen ausgeführt wurden.



a

Abb. 58 a: rezente Nahtspuren bei Wirkerei



b

Abb. 58 b: Ergänzung eines helleren Gewebefragments

Vergleiche und Verwendung:

Geflügelte weibliche Figuren sind nach antiker Tradition als Viktorien zu bezeichnen. Das Aufbauschen des Gewandes verweist ebenfalls auf antike Darstellungstradition.

Zwei in seiner Darstellung ähnliche Textilien befinden sich in Heidelberg und stammten wahrscheinlich aus den Grabungskampagnen von 1913-14 aus Karara.²⁶⁸ Die Wirkereien werden von der Bearbeiterin als Nereiden unter Arkaden gedeutet und die Fragmente selbst als Teile von Vorhängen bezeichnet.

²⁶⁸ Nauerth 1996, 88 Kat. Nr. 16 Abb. 125.126

Die zahlreichen rezenten Reparaturen des in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindlichen Stückes erschweren allerdings eine Deutung des Textils bezüglich des Themas, aber auch hinsichtlich der Herstellung sowie Verwendung.

Publikation:

unpubliziert

Neben den hier angeführten Hauptmotiven, die sich über mehrere Jahrhunderte wiederholt auf den Textilien wiederfinden, gibt es eine Anzahl an Einfassungen bzw. Bordüren. Ein sehr beliebtes Muster ist der laufende Hund. Von den 329 Objekten der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek sind 59 Gewebefragmente mit diesem Muster eingefasst, was mit Abstand die beliebteste Möglichkeit darstellt. Chronologisch reichen die Fragmente dabei vom 4. bis ins 9. Jahrhundert.

Das Muster des wellenförmigen laufenden Hundes entspricht in der Architektur und der Kunst dem rechtwinkligen Mäander und stellt eine sehr alte antike Tradition dar. So findet es sich häufig auf Mosaiken und auch sehr häufig auf Vasenmalereien.²⁶⁹ Auf eine gegenseitige Beeinflussung wurde zuvor bereits verwiesen.



Abb. 59: Detailaufnahme eines Clavusfragments mit Fransen; trotz der stilistischen Zuschreibung bereits in das 9. bis 10. Jahrhundert, findet sich auf diesem Stück der laufende Hund, ein antikes Motiv, als Bordüre wieder.

²⁶⁹ Von Lorentz 1937, 198

4. Anhang: historischer Abriss

Ägypten stand bereits vor seiner Eingliederung in das römische Reich als Provinz im Jahre 30 v. Chr. unter dem Einfluss anderer Kulturen. Der Hellenismus hinterließ seine Spuren in der Kunst und Bildung, die auf griechischen Wurzeln fußte. Dennoch blieb daneben die altägyptische, pharaonische Kultur bestehen, was sich etwa an der Beibehaltung von Darstellungsperspektiven sowie religiöser Sitten manifestiert. Ein Beispiel ist das Relief des römischen Kaisers Trajan auf der Nordseite des Chnum-Tempels in Latopolis (Esna) wo er in der traditionellen Pose als Herrscher, der seine Feinde erschlägt, dargestellt ist.²⁷⁰ Dennoch war Ägypten ein Vielvölkerstaat, in dem neben den ägyptischen Einwohnern u. a. eine griechische Bevölkerung lebte, allerdings besaßen die Gesellschaftsschichten unterschiedliche Rechte. Bei den vielen Kulturen fanden sich auch unterschiedliche Religionen. In diesem Umfeld breitete sich auch das Christentum aus. Diese neue Glaubensbewegung fasste bald Fuß in der Hauptstadt Alexandria, die seit langem Sitz einer jüdischen Gemeinde war.

Die diokletianischen Reichsreformen hatten zur Folge, dass Ägypten dem Verwaltungsbereich des oströmischen Reiches angehörte und unter dessen Einfluss stand. Im Jahr 395 wurde das *Imperium Romanum* schließlich zwischen dem west- und oströmischen Reich geteilt.²⁷¹

Christenverfolgungen sind auch für Ägypten belegt, doch auch nach deren Ende waren es immer wieder Glaubensdiskussionen, die Unruhen schürten. So wurde 381 das Patriarchat von Alexandria dem von Rom und Konstantinopel untergeordnet, was dogmatische Streitigkeiten auslöste. Die Unruhen vom 4. bis 6. Jahrhundert werden oft auf Streitigkeiten der Patriarchen von Alexandria zurückgeführt, die ihre Machtposition gegenüber Konstantinopel abgrenzen und sichern wollten. Das Konzil von Chalcedon (451) hatte als Folge das Schisma der altorientalischen, darunter die koptische Kirche, von den chalcedonischen Kirchen. Entschieden wurde u. a. über das Verhältnis zwischen der göttlichen und menschlichen Natur Jesus Christus.

Im Jahr 391 wurden von Kaiser Theodosius I die paganen Kulte sowie deren Ausübung verboten. Trotz dieser Anordnung wurde der Isiskult in Ägypten weiterhin ausgeübt und

²⁷⁰ Bowman 1986, 38

²⁷¹ Hierbei handelt es sich nur um einen kurzen Abriss mit einigen wichtigen Daten und Aspekten. Da dies nie einer Geschichtsdarstellung gerecht werden kann, soll an dieser Stelle an andere Monographien verwiesen werden, etwa Jones 1964, Bagnall 2009 oder Butler 1978.

der Isistempel von Philae wurde erst unter Justinian I (527-565) in den Jahren 535 oder 537 endgültig geschlossen.

Jahre 619 fielen die Perser in das Land ein und hielten die Macht über zehn Jahre. Diese relativ kurze Zeit der Machtübernahme hinterließ dennoch ihre Spuren. Der oströmische bzw. byzantinische Kaiser Herakleios (610-641) drängte die Perser in die Defensive und eroberte Ägypten zurück.

Im Zuge der islamischen Expansion fielen die zum Islam bekehrten Araber in Ägypten und besetzten im Jahr 642 das Land. Mit dem Verlust der Provinzen Ägypten, Syrien und Palästina wird das Ende des oströmischen Reichs und der Beginn der byzantinischen Epoche markiert.

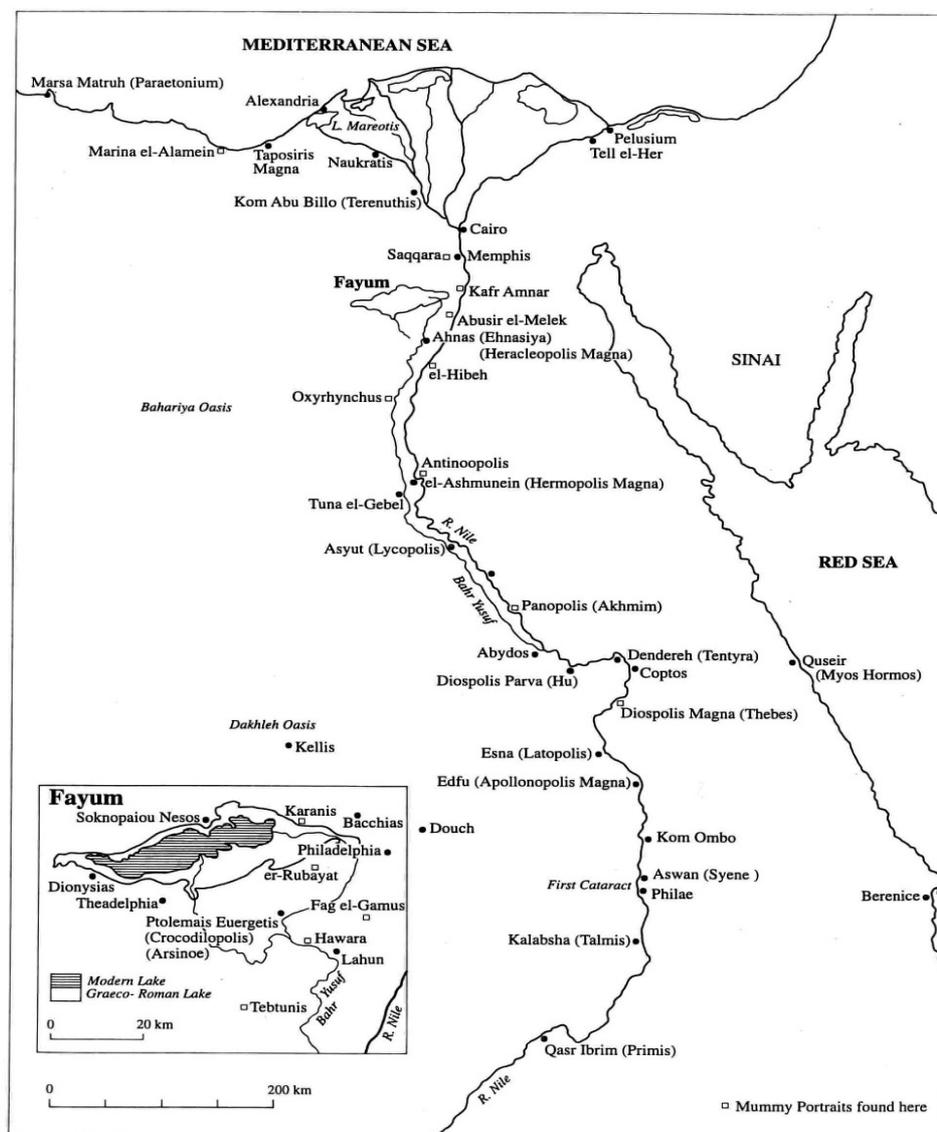


Abb. 60

5. Zusammenfassung

Der Beginn der Forschungs- und Sammlungsgeschichte spätantiker Textilien ist am Ende des 19. Jahrhunderts anzusetzen. Der Forschung steht eine Unmenge an spätantiken Geweben zur Verfügung, doch aufgrund der damaligen Vorgehensweise bei den Grabungen bleibt die Provenienz in den meisten Fällen ungeklärt. Ebenso fehlt eine verlässliche Chronologie. Die meisten Datierungsvorschläge basierten auf stilistischen Kriterien, die im Vergleich mit anderen Denkmälern aufgestellt wurden. Doch um verlässliche Daten zu erhalten, werden immer mehr naturwissenschaftliche Methoden zur Beurteilung herangezogen.

Weben ist grundsätzlich ein Prozess, bei dem zwei Fadensysteme - ein waagrechtes und ein senkrechtes - miteinander verbunden werden. Das Grundprinzip lässt sich vereinfacht so darstellen, dass der senkrechte Faden die waagrecht abwechselnd oben und unten durchläuft. Am letzten waagrecht Faden wird der senkrechte umgekehrt und zurückgeholt. Abhängig von den Dimensionen des verwendeten Webstuhls entsteht so ein Gewebe. Dieses vereinfachte Schema ist vor Augen zu führen, wenn die gewirkten Zierstücke betrachtet werden. Das Prinzip der Wirkerei ist im Gegensatz zum Weben nicht linear. Der Handwerker, in diesem Fall könnte man vom Wirker sprechen, verwendet die senkrechten Schussfäden nicht über die Länge des gesamten Gewebes, sondern jeweils in Abhängigkeit zum darzustellenden Motiv. Er füllte verschiedene Flächen mit unterschiedlichen Farben aus, was letztlich als Resultat eine bildliche Darstellung ergab. Dies umzusetzen war mit einer mathematischen Vorstellungsweise des Wirkers verbunden, da er die waagrecht Kettfäden zählen musste, durch die er die senkrechten Fäden führte. Dies ermöglichte das freie Gestalten verschiedenster Muster. Die gewirkten Zierstücke bezeichnen den Dekor spätantiker Textilien, der auf wenige Grundtypen (*Clavus*, *Tabula*, *Orbiculus*, *Gammadion*, *Sigillum*) reduziert ist und meist symmetrisch an den Kleidungsstücken sowie an den Châle-Geweben angebracht wurde.

Im Übrigen mussten diese Handwerker abstrahierende Fähigkeiten besitzen. Die Vorlagen, nach denen sie sich orientierten, befanden sich auf einer Art von Kartons, die neben oder hinter dem Webstuhl angebracht waren. Um das Motiv herzustellen, musste der Wirker es von der Vorlage auf die Kettfäden projizieren, bevor er die Schussfäden einarbeiteten konnte. Die Beschäftigung mit Wirkmustervorlagen beleuchtet den Herstellungsprozess und die Arbeit in einer Werkstatt, die Schritte von dem Entwurf auf einem Papyrus bis hin zur fertigen Wirkerei.

Die dargestellten Themen lassen sich auf einige größere Zyklen reduzieren. Sie wurzeln in hellenistisch-römischen Traditionen und setzen sich bis in die Zeit nach der Eroberung durch die Araber fort. Christliche Motive sind nicht so häufig, wie man zunächst vermuten möchte, und es hat den Anschein, dass mehr ein Nebeneinander verschiedensten Gedankenguts existierte. Die Ikonographie auf Textilien ist nicht auf dieses Kunsthandwerk beschränkt, sondern findet sich in vielen anderen Kunstgattungen und auf das gesamte Mittelmeergebiet verstreut wieder.

6. Abstract

The beginning of the research on late-antique textiles can be located at the end of the 19th century when huge amounts were exported to European and to many other collections worldwide. Despite of the enormous figures on fabrics there is no reliable chronology as the main purpose of these excavations merely lay on securing the multicoloured decorations which were often cut out from the less valuable plain linen. Therefore the first chronological dates were simply based on stylistic issues. Only in the recent decades the implement of natural scientific methods has achieved a more reliable age determination.

Weaving is in general terms a process where two systems of threads – a horizontal and a vertical - are combined with each other in an alternate way that finally results in a fabric. This simplified scheme has to be compared with the process of tapestry weave. The latter one is applied to produce colourful patterns where the weft is woven independently back and forth, not strictly perpendicular but to create the desired motif with different coloured areas.

The weaver has to rely on a specific kind of cartoon which enables him to transfer the illustrated motif from the drawing to the loom. By analyzing the meaning of such weaving cartoons one can explore the development of the required workflow – from a drawing on a papyrus to the final product, i. e. a textile.

A multiplicity of motifs on textiles was created in tapestry weave. However the decoration of the late-antique textiles were based on a limited number of fixed designs, including *clavi*, *tabulae*, *orbiculi*, *gammadia* and *sigilla*, which were located in a strict symmetrical order on tunics and furnishing fabrics.

The themes on late-antique textiles can be traced back to hellenistic-roman traditions and are maintained even after the conquest of Egypt by the Arabs. The iconography is generally comparable with many genres of art throughout the Mediterranean regions.

7. Literatur

Andreae 2003

B. Andreae, *Antike Bildmosaiken* (Mainz 2003)

Auth 2004

Susan H. Auth, Significance of Egyptian, classical and Christian themes in Coptic art, in: M. Immerzeel – J. van der Vliet (Hrsg.), *Coptic Studies on the threshold of a new millennium. Proceedings of the seventh international congress of Coptic studies. Leiden, 27 August – 2 September 2000* (Leuven 2004), 1141-1158

Baer 1999

E. Baer, *The Human Figure in Early Islamic Art: Preliminary Remarks*, *Muqarnas* 16, 1999, 32-41

Bagnall 2009

R. S. Bagnall (Hrsg.), *Egypt in the Byzantine World, 300-700³* (Cambridge 2009)

Balty 1995

J. Balty, *Mosaïques antiques du proche-orient. Chronologie, Iconographie, Interpretation* (Paris 1995)

Batigne – Bellinger 1953

R. Batigne – L. Bellinger, *The Significance and technical analysis of ancient textiles as historical documents in: Proceedings of the American Philosophical Society* 97, 6 (Philadelphia 1953), 670- 680

Baumstark 1988

R. Baumstark, *Peter Paul Rubens, Tod und Sieg des römischen Konsuls Decius Mus* (Vaduz 1988)

Bichler 1989

P. Bichler (Hrsg.), *Antike Koptische Textilien aus österreichischem Privatbesitz* (Wien 1989)

Bowman 1986

A. K. Bowman, *Egypt after the Pharaohs. 332 BC-AD 642 from Alexander to the Arab Conquest* (London 1986)

Brune 2004

K.-H. Brune, *Die koptischen Textilien im museum kunst palast Düsseldorf. Teil 1: Wirkereien mit figürlichen Motiven* (Wiesbaden 2004)

Bühler 1968

Winfried Bühler, *Europa. Ein Überblick über die Zeugnisse des Mythos in der antiken Literatur und Kunst* (München 1968)

Bühler 1969

Winfried Bühler, *Die Europa des Moschos. Text, Übersetzung und Kommentar* (Wiesbaden 1960)

Butler 1978

A. J. Butler, *The Arab Conquest of Egypt and the last thirty years of the Roman Dominion* ² (Oxford 1978)

Brune 1999

K.-H. Brune, *Der koptische Reiter: Jäger, König, Heiliger. Ikonographische und stilistische Untersuchungen zu den Reiterdarstellungen im spätantiken Ägypten und die Frage ihres „Volkscharakters“.* (Altenberge 1999)

Casson 1989

L. Casson, *The Periplus Maris Eurythraei* (Princeton 1989)

Croom 2002

A. T. Croom, *Roman Clothing and Fashion* ²(Stroud 2002)

Davies 1905

N. de G. Davies, *The Rock Tombs of El Amarna. Part III. The Tombs of Huya and Ahmes* (London 1905)

Davies 1927

N. de G. Davies, *Two Ramesside Tombs at Theben* (New York 1927)

Del Francia 2007

L. Del Francia, *Antinoupolis et Panopolis. Nouvelles hypothèses sur la datation de quelques tissus*, in: N. Bosson – A. Boud'hors (Hrsg.), *Actes du Huitième Congrès international d'études coptes*, Paris, 28 juin -3 juillet 2004 (Leuven 2007) 147-160

De Moor 1993

De Moor (Hrsg.), *Coptic textiles from Flemish private Collections* (Zottegem 1993)

De Moor 2004

Radiocarbon dating of a particular type of coptic woolen tunics, in: M. Immerzeel – J. van der Vliet (Hrsg.), *Coptic Studies on the threshold of a new millennium. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies*. Leiden, 27 August – 2 September 2000 (Leuven 2004), 1425-1442

De Moor 2007

Antoine De Moor, *Progress in Radiocarbon Dating of Coptic Textiles*, in: N. Bosson – A. Boud'hors (Hrsg.), *Actes du Huitième Congrès international d'études coptes*, Paris, 28 juin -3 juillet 2004 (Leuven 2007) 161-165

De Moor – Fluck 2007

A. De Moor – C. Fluck (Hrsg.), *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*. Proceedings of the 4th meeting of the study group "Textiles from the Nile Valley" Antwerp, 16-17 April 2005 (Tielt 2007)

De Moor – Fluck 2011

A. De Moor – C. Fluck (Hrsg.), *Dress accessories of the 1st millennium AD from Egypt*. Proceedings of the 6th conference of the research group "Textiles from the Nile Valley", Antwerp, 2-3 October 2009 (Tielt 2011)

Du Bourguet 1964

P. Du Bourguet (Hrsg.), Musée National du Louvre. Catalogue des étoffes coptes I (Paris 1964)

Dunand 2009

F. Dunand, Egyptian funerary practices in late antiquity, in: R. Bagnall (Hrsg.), Egypt in the Byzantine World, 300-700³ (Cambridge 2009) 163-184

Durand – Saragoza 2002

M. Durand – F. Saragoza (Hrsg.), Égypte, la trame de l'Histoire. Textiles pharaoniques, coptes et islamiques (Paris 2002)

Effenberger 1976

A. Effenberger, Koptische Kunst (Wien 1976)

Emery 1966

I. Emery, The Primary Structures of Fabrics. An Illustrated Classification (Washington 1966)

Erikson 1997

M. Erikson, Textiles in Egypt 200-1500 A. D. in Swedish Collections (Göteborg 1997)

Fluck - Helmecke 2006

C. Fluck – G. Helmecke (Hrsg.), Textile messages. Inscribed Fabrics from Roman to Abbasid Egypt (Leiden 2006)

Forbes 1956

R. J. Forbes, Studies in Ancient Technology IV (Leiden 1956)

Froschauer 2006

H. Froschauer, Koptische Textilien mit Inschriften in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, 131-150 in: C. Fluck – G. Helmecke (Hrsg.), Textile messages. Inscribed Fabrics from Roman to Abbasid Egypt (Leiden 2006)

Froschauer 2006-2008

H. Froschauer, Antinoupolis. Erster Vorbericht zu den Textilfunden aus der Nekropole Nord (Grabungskampagnen Frühjahr und Herbst 2007), *AnalP* 18-20, 2006-2008, 269-274

Horak 1995

H. Buschhausen - U. Horak - H. Harrauer (Hrsg.), *Der Lebenskreis der Kopten. Dokumente, Textilien, Funde, Ausgrabungen. Katalog zur Ausstellung Papyrussammlung Nationalbibliothek*, MPER NS 25 (Wien 1995)

Horak 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. Andorli (Hrsg.), *Atti del XXII Congresso Internazionale di Papirologia*, Firenze, 23-29 agosto 1998 (Firenze 2001), 641-653; Taf. 28-35

Hoskins 2004

Nancy Arthur Hoskins, *The Coptic Tapestry Albums & the Archaeologist of Antinoé*, Albert Gayet (Seattle 2004).

Jones 1964

Arnold Hugh Martin Jones, *The later Roman Empire 284-602. A Social Economic and Administrative Survey*, vol. I-III (Oxford 1964)

Karabaček 1883a

Joseph von Karabaček, *Katalog der Theodor Graf'schen Funde in Aegypten* (Wien 1883)

Karabaček 1883b

Joseph von Karabaček, *Die Theodor Graf'schen Funde in Aegypten. Der Papyrusfund von El-Faijûm. Die textilen Gräberfunde* (Wien 1883)

Karabaček 1894

Joseph von Karabaček (Hrsg.), Führer durch die Ausstellung (Wien 1894)

Kat. MAK 2005

P. Noever (Hrsg.), Verletzliche Beute. Spätantike und frühislamische Textilien aus Ägypten (Wien 2005)

Kat. SMBK 2000

C. Fluck - P. Linscheid – S. Merz (Hrsg.), Textilien aus Ägypten. Teil 1: Textilien aus dem Vorbesitz von Theodor Graf, Carl Schmidt und dem Ägyptischen Museum Berlin (Wiesbaden 2000)

Kendrick 1917

A. F. Kendrick, Woven Fabrics from Egypt, The Burlington Magazine for Connoisseurs 31, 1917, 13-15. 18-20

Kendrick 1920

A. F. Kendrick, Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt. Vol. I. Graeco-Roman Period (London 1920)

Kendrick 1921

A. F. Kendrick, Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt. Vol. II. Period of Transition and of Christian Emblems (London 1921)

Kendrick 1922

A. F. Kendrick 1922, Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt. Vol. III. Coptic Period (London 1922)

Kybalová 1967

L. Kybalová, Die alten Weber am Nil. Koptische Stoffe. Ein Beitrag zu ästhetisch-technologischen Problematik (Prag 1967)

Lafontaine-Dosogne 1988

J. Lafontaine-Dosogne, Textiles Coptes des Musées Royaux d'art et d'histoire (Brüssel 1988)

Lauffer 1971

S. Lauffer, Diokletians Preisedikt (Berlin 1971)

Lewis 1973

S. Lewis, The Iconography of the Coptic Horseman in Byzantine Egypt, JARCE 10, 1973, 27- 63

Lirsch 2006

A. Lirsch, Spätantike Textilien in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien, MiChA 12, 2006, 36-55

Lorquin 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 (Paris 1992)

Mannering 2006

Ulla Mannering, Questions and Answers on Textiles and Their Find Spots: The Mons Claudianus Textile Project, in: S. Schrenk (Hrsg.), Textiles in situ. Their Find Spots in Egypt and Neighbouring Countries in the First Millenium CE, Riggisberger Berichte 13 (Riggisberg 2006), 149-159

Martiniani-Reber 1991

M. Martiniani-Reber (Hrsg.), Tissus Coptes. Collection du Musée d'art et d'histoire de Genève, I, II (Genf 1991)

Metzger 1999

I. Metzger, Koptische Textilien aus den Sammlungen des Rätischen Museums Chur (Chur 1999)

Nauerth 1996

C. Nauerth, Karara und El-Hibe. Die spätantiken („koptischen“) Funde aus den badischen Grabungen 1913-1914 (Heidelberg 1996)

P. Illum. Pap.

U. Horak (Hrsg.), Illuminierte Papyri, Pergamente und Papiere I (Wien 1992)

Pekridou-Gorecki 1989

A. Pekridou-Gorecki, Mode im antiken Griechenland. Textile Fertigung und Kleidung (München 1989)

Peter 1976

I. Peter, Textilien aus Ägypten im Museum Rietberg Zürich (Zürich 1976)

Pfister 1934

R. Pfister, Textiles de Palmyre. Découverts par le service des antiquités du haut-commissariat de la république française dans la nécropole de Palmyre (Paris 1934)

Pfister 1937

R. Pfister, Nouveaux Textiles de Palmyre. Découverts par le service des antiquités du haut-commissariat de la république française dans la nécropole de Palmyre (Tour d'Élahbel) (Paris 1934)

Pfister 1940

R. Pfister 1940, Textiles de Palmyre. Découverts par le service des antiquités du haut-commissariat de la république française dans la nécropole de Palmyre III (Paris 1940)

Pfister – Bellinger 1945

R. Pfister – L. Bellinger (Hrsg.), The Excavations at Dura-Europos. Final report. 4,2 The textiles (New Haven 1945)

P. Holm

O. Lagercrantz (Hrsg.), *Papyrus Graecus Holmiensis, Recepte für Silber, Steine und Purpur* (Uppsala und Leipzig 1913)

Pintaudi 2008

R. Pintaudi (Hrsg.), *Antinoupolis I* (Florenz 2008)

P. Leid. II

C. Leemans (Hrsg.), *Papyri Graeci Musei Antiquarii Lugduni-Batavi*, Bd. II, 199-259 (Leiden 1885)

Pritchard 2006

F. Pritchard, *Clothing Culture: Dress in Egypt in the First Millenium AD. Clothing from Egypt in the collection of the Whitworth Art Gallery, the University of Manchester* (Manchester 2006)

Reath 1926

Nancy Andrews Reath, *Weaves in Hand-Loom Fabrics*, *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, 22 Nr. 102, 1926, 137-144

Reath 1927

Nancy Andrews Reath, *Weaves in Hand-Loom Fabrics. VI. Brocading*, *Bulletin of the Pennsylvania Museum* 22 Nr. 113, 1927, 382-289

Reinking 1938

K. Reinking, *Die in den griechischen Handschriften aus dem Altertume erhaltenen Vorschriften für Wollfärberei* (Frankfurt a. M. 1938)

Renner 1982

D. Renner, *Die koptischen Textilien in den vatikanischen Museen* (Wiesbaden 1982)

Renner 1985

D. Renner, Die spätantiken und koptischen Textilien im hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Wiesbaden 1985)

Renner-Volbach 1992

D. Renner-Volbach, Spätantike und koptische Textilien im erzbischöflichen Diözesanmuseum in Köln (Wiesbaden 1992)

Rutschowscaya 1990

M.-H. Rutschowscaya, Tissus Coptes (Paris 1990)

Seiler-Baldinger 1994

A. Seiler-Baldinger, Textiles. A Classification of Techniques (Basel 1994)

Schmidt-Colinet - Stauffer 2000

A. Schmidt-Colinet – A. Stauffer (Hrsg.), Die Textilien aus Palmyra. Neue und alte Funde. Damaszener Forschungen 8 (Mainz 2000)

Scheel 1992

E. Scheel, Der Textile Bildträger. Textile support for paintings, Restauratorenblätter 13, 1992, 69-70

Shurinova 1967

Raisa Shurinova, Coptic textiles. Collection of Coptic Textiles. State Pushkin Museum of Fine Arts Moscow (Moskau 1967)

Stauffer 1991

A. Stauffer, Textilien aus Ägypten aus der Sammlung Bouvier. Spätantike, koptische und frühislamische Gewebe (Bern 1991)

Stauffer 1992

A. Stauffer, Spätantike und koptische Wirkereien. Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in spätantiken und frühmittelalterlichen Textilwerkstätten (Bern 1992)

Stauffer 2008

A. Stauffer, Antike Musterblätter. Wirkkartons aus dem spätantiken und frühbyzantinischen Ägypten (Wiesbaden 2008)

Stryzowski 1902/03

J. Stryzowski, Der koptische Reiterheilige und der Hl. Georg, ZÄS 40, 1902/03, 49-60

Szabolics 2005

I. Szabolics, Untersuchungen von Farbstoffen und Färbemethoden an spätantiken Stoffen, MiChA 11, 2005, 63-86

Thomas 2001

T. K. Thomas, Textiles from Karanis, Egypt, in the Kelsey Museum of Archaeology. Artefacts of Everyday Life (Ann Arbor 2001)

Thomas 2009

T. K. Thomas, Coptic and Byzantine textiles found in Egypt: Corpora, collections, and scholarly perspectives, in: R. Bagnall (Hrsg.), Egypt in the Byzantine World, 300-700³ (Cambridge 2009) 137-162

Thompson 1971

D. Thompson, Coptic Textiles in the Brooklyn Museum (New York 1971)

Vogt 1937

E. Vogt, Geflechte und Gewebe der Steinzeit (Basel 1937)

Von Wilkens 1991

L. von Wilckens, Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500 (München 1991)

Von Wilkens 1997

L. von Wilckens, Geschichte der deutschen Textilkunst. Vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart (München 1997)

Wace 1934

A. J. B. Wace, The Veil of Despoina, *AJA* 38, 1934, 107-111

Walker-Bierbrier 1997

S. Walker – M. Bierbrier (Hrsg.), *Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt* (London 1997)

Wattel-de Croizant 1995

Odile Wattel-de Croizant, *Les mosaïques représentatives en mythes d'Europe (Ier – Vè siècles)* (Paris 1995)

Weibel 1952

A. C. Weibel, *Two Thousand Years of Textiles. The Figured Textiles of Europe and the Near East* (New York 1952)

Wilson 1938

L. M. Wilson, *The Clothing of the Ancient Romans* (Baltimore 1938)

Wipszycka 1965

E. Wipszycka, *L'Industrie textile dans l'Égypte Romaine*, *archiwum filologiczne* 9 (Warschau 1965)

Wipszycka 1966

E. Wipszycka, *Das Textilhandwerk und der Staat im römischen Ägypten*, *ArchPF* 18, 1966, 1-22

Wulff-Volbach 1926

O. Wulff – W. F. Volbach, *Spätantike und Koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen Kaiser-Friedrich Museum, Ägyptisches Museum, Schliemann-Sammlung* (Berlin 1926)

7. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1a: Schmidt-Colinet - Stauffer 2000, Taf. 102 Abb. a
- Abb. 1b: Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, Taf. 102 Abb. d
- Abb. 2: Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, Taf 102 Abb. b
- Abb. 3: Verf., Privatsammlung
- Abb. 4: Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, 14 Abb. 2b. 2c
- Abb. 5: Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, 14 Abb. 3a. 3b
- Abb. 6: Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, 86 Abb. 55, nachträglich koloriert
- Abb.7: Metropolitan Museum of New York, Inv. 33.8.16
<http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/collection_database/egyptian_art/weavers_tomb_of_khnumhotep_norman_de_garis_davies//objectview.aspx?OID=100005482&collID=10&dd1=10> (13.07.2011)
- Abb. 8a: Forbes 1956, 196 Abb. 28
- Abb.8b: Metropolitan Museum of New York, Inv. 30.7.3
<http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/egyptian_art/model_of_a_weavers_shop/objectview.aspx?page=6&sort=6&sortdir=asc&keyword=model&fp=6&dd1=10&dd2=0&vw=1&collID=10&OID=100032452&vT=1&hi=0&ov=0> (13.07.2011)
- Abb. 9: De Moor 1993, 33 Abb. 2
- Abb. 10: Metropolitan Museum, New York, Inv. 31.11.10
<<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/130013840>> (13.07.2011)
- Abb. 11: K. Joseph, Webstuhl in einem sächsischen Grubenhaus (Rekonstruktionszeichnung), Abb.1-2, zuletzt aktualisiert am 01.03.2004, veröffentlicht im Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
<http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=518&url_tabelle=tab_medien> (22.07.2011)
- Abb. 12: Schmidt-Colinet - Stauffer 2000, 20 Abb. 4
- Abb. 13: Schrenk 2004, 47
- Abb. 14: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Inv. P. Vindob. Stoff 26

- Abb. 15: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Inv. P. Vindob. Stoff 251, P. Vindob. Stoff 252
- Abb. 16: Verf.: Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Inv. P. Vindob. Stoff 268, P. Vindob. Stoff 269
- Abb. 17: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Inv. P. Vindob. Stoff 313
- Abb. 18: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Inv. P. Vindob. Stoff 314
- Abb. 19 a: Von Wilckens 1997, 261, nachträglich koloriert;
- Abb. 19 b: Kat. SMBK 2000, 204
- Abb. 20 a: Vogt 1938, 13 Abb. 14
- Abb. 20 b: Kat. SMBK 2000, 193
- Abb. 21: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Inv. P. Vindob. Stoff 284
- Abb. 22 a: Verf.; anhand P. Vindob. Stoff 64
- Abb. 22 b: Schmidt-Colinet – Stauffer 2000, 26 Abb. 28b
- Abb. 23: Erikson 1997, 81 Abb. 4
- Abb. 24: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Detail P. Vindob. Stoff 3
- Abb. 25 a: Metzger 1999, 61
- Abb. 25 b: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Detail P. Vindob. Stoff 347
- Abb. 26: Metzger 1999, 61
- Abb. 27: Stauffer 2008, 21, Abb. 8
- Abb. 28: Stauffer 2008, 25 Abb. 16
- Abb. 29 a, b: Stauffer 2008, 25 Abb. 13 -14 Kat. Nr. 24
- Abb. 30 a: Horak 1998, Farbabb. 11
- Abb. 30 b: Horak 1998, Farbabb. 9
- Abb. 31 a: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Inv. P. Vindob. Stoff 172 a
- Abb. 31 b: Horak 1998, Farbabb. 3
- Abb. 32: Stauffer 2008, Farbtafel 12
- Abb. 33: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Inv. P. Vindob. Stoff 179

- Abb. 34: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. G30516
- Abb. 35: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Detail P. Vindob. Stoff 172c
- Abb. 36: Martiniani-Reber 1991, 93 Kat. Nr. 380 Abb. 83
- Abb. 37: Du Bourguet 1964, 582 Kat. Nr. H 203
- Abb. 38: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. Stoff 12
- Abb. 39: Hodak 2010, 34 Abb. 9-13;33 Abb. 3-8;36 Abb. 7-12
- Abb. 40: Brune 2004, 18 Abb. 3
- Abb. 41: Stauffer 2008, 25 Abb. 16
- Abb. 42: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. Stoff 1
- Abb. 43: Du Bourguet 1964, 573 Kat. Nr. 183
- Abb. 44 a: Carroll 1988, 38 Ab. 12A sowie eine aus drei Teilen gewebte Tunika
- Abb. 44 b: Carroll 1988, 38 Abb. 12B
- Abb. 45: Kat. SMBK 2000, 204 Kat. Nr. 132
- Abb. 46: Bilddatenbank des Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. ANSA IV 189
<<http://bilddatenbank.khm.at/KHMSearch/viewThumblistname=searchresult>> (13.07.2011)
- Abb. 47: Horak 1998, Farbabb. 11
- Abb. 48: Verf., Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. Stoff 172 a
- Abb. 49: LIMC 4,1 s. v. Europe I 140
- Abb. 50: Bühler 1968, Abb. 8a
- Abb. 51: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. Stoff 1
- Abb. 52: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. Stoff 24
- Abb. 53: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Detail Inv. P. Vindob. Stoff 24
- Abb. 54: Hodak 2010, 36 Abb. 12
- Abb. 55: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Inv. P. Vindob. Stoff 157

- Abb. 56: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek,
Rückseite Inv. P. Vindob. Stoff 157
- Abb. 57: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Inv. P.
Vindob. Stoff 206
- Abb. 58 a, b: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Details
Inv. P. Vindob. Stoff 206
- Abb. 59: Verf.; Papyrussyammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Detail
Inv. P. Vindob. Stoff 187
- Abb. 60: Walker – Bierbrier 1997, 8

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Curriculum Vitae

INES BOGENSPERGER, geb. am 12. Januar 1981

- Juni 1999 Matura am Bundesgymnasium Tamsweg
- 2004 - 2005 Beginn des Studiums der Klassische Archäologie an der Karl Franzens Universität Graz
- seit 2005 Fortsetzung des Studiums an der Universität Wien mit Wahlfächern in Ägyptologie, Alter Geschichte, Kunstgeschichte, Numismatik und Lateinischer Philologie
- August 2006 Lehrgrabung in Globasnitz (Iuenna) sowie in St. Peter in Holz (Teurnia)
- Oktober 2009 Praktikum im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums in Wien
- seit 2010 Mitarbeiterin des Projekts „*forMuse* – Forschung an Museen: Papyrusmuseum – Museum der Kulturen in Ägypten: Neue Aspekte in einem Museum mit besonderem Potential“ in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek