

# Zum Motiv der „Tänzer in Arkaden“ als Hals- und Schulterdekor auf spätantiken Tuniken. Ein Beispiel für eine modulare Bildkomposition

*Typical representations in the neck and shoulder decoration on late antique tunics are dancers (attributed to Dionysus: satyrs and maenads) set individually in arcades. The motif functions as a superordinate (modular) system, which is composed of various types of figures (modules), for example “figure with pan flute”. In turn, different (modular) elements such as the internal drawing and smaller details can be observed in them. A small group of pieces will be used as an example to demonstrate that these modules and modular elements can be combined and interchanged to achieve greater variance. The factor of variance created by the modularity can thereby be described as an important characteristic of this group. These observations also shed more light on the use of weaving patterns for tapestries. The modular systematization will be helpful in comparing a larger number of pieces and will thus be able to contribute more detailed clues to answering artist or workshop questions.*

*Keywords: textiles/Textilien, neck and shoulder decoration/Hals- und Schulterdekor, dancing figures/Tänzer, tapestry weaving/Wirkerei*

## **Einleitung**

Der Hals- und Schulterdekor auf spätantiken Tuniken ist als prominentester, weil auf den ersten Blick sichtbarer Teil, von besonderer Bedeutung.<sup>1</sup> Der große Bestand an textilen Originalfunden stammt überwiegend aus Ägypten, wo das trockene Wüstenklima für eine ausgezeichnete Konservierung sorgte. Als Dekoration findet sich meist mit bunter Wolle und in der Technik der Wirkerei gefertigt eine große Bandbreite an Motiven.<sup>2</sup> Typische Darstellungen im Halsbereich sind Tänzer, die einzeln in Arkaden gesetzt sind. Die weiblichen Figuren sind fast nackt dargestellt, die männlichen oft mit flatterndem Mäntelchen und Schilden ausgestattet. Einige dieser Gestalten lassen sich dem Gefolge des Gottes Dionysos – etwa Satyrn und Mänaden – zuordnen.<sup>3</sup> Die Gruppe

---

<sup>1</sup> Dies wird im laufenden Promotionsprojekt der Autorin in Bonn (Arbeitstitel: Hals- und Schulterdekor auf spätantiken bis frühislamischen Tuniken, Betreuerin: Prof. Dr. Sabine Schrenk) genauer untersucht.

<sup>2</sup> Fluck 2013, 108.

<sup>3</sup> Die sog. Waffentänzer, die ebenfalls häufig innerhalb einer Arkadengliederung im Hals- und Schulterdekor spätantiker Tuniken auftreten, sind hingegen wohl mit dem antiken und spätantiken Theater in Verbindung zu bringen. Siehe dazu: Schrenk 2004, 194.

wird nach ihren am häufigsten auftretenden Figuren daher oft als „Mänadenstoffe“ bezeichnet. Die Bezeichnung ist jedoch irreführend, da eine viel größere Bandbreite an Figuren abgebildet wird. Ich präferiere und verwende daher im Folgenden die neutralere Bezeichnung der „Tänzer in Arkaden“.

Auf einer kleinen Untergruppe innerhalb der Arkadentänzer nimmt der Panflötenspieler als gemeinsames Merkmal eine verbindende Rolle ein. Nach einem kurzen Abriss zur Forschungsgeschichte der Gruppe allgemein wird im Folgenden anhand von vier Beispielen, die sich ikonographisch besonders eng zusammenschließen, eine (modulare) Systematisierung, die auf dem Denkmodell der „Modularen Systeme“ fußt, vorgenommen und genauer erläutert. Das ist besonders ergiebig, weil auf diese Weise der Frage nachgegangen werden kann, warum sich die Vertreter dieser Gruppe auf den ersten Blick so sehr ähneln, bei näherer Betrachtung jedoch eine recht große Varianz aufweisen.

Bei eingehender Betrachtung lassen sich beim Motiv der „Arkadentänzer mit Flötenspieler“ verschiedene (modulare) Ebenen beobachten und unterscheiden: Der Halsdekor, spezieller das Motiv der Tänzer in Arkaden, funktioniert dabei als übergeordnetes (Modulares) System, welches sich aus verschiedenen Figurentypen (Modulen) zusammensetzt. Diese lassen sich zum Beispiel sehr reduziert als „Figur mit Panflöte“, „Figur mit Stab“ oder „Figur mit Krotalen“ bezeichnen. Darin lassen sich wiederum die unterschiedlichen (Modularen) Elemente „Binnenzeichnung“ sowie kleinere Details wie etwa das „Zwickelblatt“ beobachten. Das Motiv der Arkadentänzer besteht nach diesem Modell also aus den verschiedenen Modulen „Figurentypus“ (Figur mit Panflöte, Stab, Krotalen etc.) und dem (Modularen) Element „Binnenzeichnung“. Die dabei zu beobachtende Kombinierbarkeit und Austauschbarkeit von Modulen und Modularen Elementen und die daraus resultierende große Varianz wirft die Frage nach modularen Arbeitsprozessen innerhalb der (modularen) Bildkomposition auf. Ein Exkurs zur Benutzung und Umsetzung von Vorlagen, sog. Wirkkartons, soll zur Beantwortung dieser Frage beitragen.

### ***Abriss zur Forschungsgeschichte***

Innerhalb der Forschungsgeschichte kursiert seit längerem der Begriff der sog. Mänadenstoffe als übergeordnete Bezeichnung dieser textilen Gruppe. Lange Zeit wurden die Darstellungen gemeinhin als „Jagdszenen nach orientalischem Vorbild“, Krieger oder tanzende Paare bezeichnet – erst später unternahm man den Versuch einer Deutung des Motives als „bacchantische/dionysische Szene“ und im selben Zuge der weiblichen Figuren als „Mänaden“. Geprägt wurde der Begriff durch Irmgard Peter, die sich in ihrer 1976 erschienenen Arbeit über die Textilien aus dem spätantiken und frühislamischen Ägypten im Museum Rietberg in Zürich erstmals ausführlicher den Darstellungen tänzerisch bewegter Figuren in Kombination mit Vierfüßlern selbst sowie

den Formvariationen widmete. Sie entschied sich, diese Gruppe nach ihren am häufigsten dargestellten Figuren als „Mänadenstoffe“ zu bezeichnen.<sup>4</sup>

Diese Bezeichnung besteht innerhalb der Forschung bis heute weiter, dient jedoch inzwischen eher als Oberbegriff zur Zusammenfassung verschiedener Charakteristika, zum Beispiel eines bestimmten Schmucksystems/Dekorationschemas einer Tunika mit langen Clavi und einem querliegenden Zierstreifen als Halsdekor in Verbindung mit der zuvor erläuterten spezifischen Motivik.<sup>5</sup> Dabei wurde schon früh beobachtet, dass es sich bei diesen Stoffen vermehrt um monochrome Wirkereien handelt, also um eine dunkle Zeichnung der halbnackten, tanzenden Figuren auf hellem Grund.<sup>6</sup> Die Figuren erscheinen dann in den Clavi oft im Wechsel mit laufenden Tieren, im Hals- und Nackenbereich taucht hingegen die Säulengliederung mit den spezifischen Arkadenbögen auf.<sup>7</sup> Annette Paetz gen. Schieck bezeichnet diese Gruppe als etablierten Gewandtypus, dessen starres Dekorschema auch bei variierendem Stil der Figuren kaum aufbricht.<sup>8</sup>

Früh fiel das Weiterleben des Themas noch lange über die islamische Eroberung Ägyptens hinaus auf.<sup>9</sup> Die zeitliche Einordnung dieser Textilgruppe stellt sich jedoch noch immer als problematisch dar. Innerhalb der Forschung wurde aufgrund der zuvor beschriebenen, prägnanten Charakteristika und Darstellungsweisen versucht, eine relative Chronologie aufzustellen.<sup>10</sup> Demnach zeichnen sich besonders frühe Vertreter dieser Gruppe (vermutlich 4. – 7. Jh. n. Chr.) durch mehrere Figurentypen aus, die sich jedoch selten wiederholen – sie unterscheiden sich in Kleidung, Attributen, Bewegung, feinen Detailzeichnungen und der naturalistischen Wiedergabe ihrer Proportionen. Spätere Vertreter der Gruppe der Arkadentänzer (vermutlich 5.–8. Jh. n. Chr.) scheinen hingegen einige Unterschiede aufzuweisen. Es wirkt, als seien die Figuren zu wenigen festen Typen erstarrt, die statisch wiederholt würden. Die Körper weisen dabei eine starke Vereinfachung ihrer Darstellungsweise auf, sie seien zu Chiffren stilisiert wiedergegeben, so Paetz gen. Schieck.<sup>11</sup> Dorothee Renner bemerkt bei späteren Darstellungen ein auffallend beziehungsloses Nebeneinander anstatt Miteinander der tanzenden

---

<sup>4</sup> Peter 1976, 23 f.

<sup>5</sup> Paetz gen. Schieck 2003, 10 f.

<sup>6</sup> Dauterman Maguire 1999, 87–89. Dauterman Maguire überlegte, ob die dunkle Färbung der tanzenden Figuren Auskunft über ihre Identität geben könnte, sprich ob sie als Anspielung auf eine dunkle Hautfarbe der Figuren zu verstehen sein könnte. Dass die Mehrzahl dieser Stücke eine dunklere Wirkerei in hellem Leinengrund zeigt, könnte aber auch mit der Beschaffenheit von Leinenfasern in Verbindung gebracht werden, die eine Färbung schlecht oder gar nicht aufnehmen können. Daher sei der größtmögliche zu erzielende Kontrast zum hellen Leinengrund eben mit der zu beobachtenden Kombination aus monochromer Wirkerei zu erzielen.

<sup>7</sup> Paetz gen. Schieck 2005, 48–50; Peter 1976, 23–25; Rutschowscaya 1990, 50 f.

<sup>8</sup> Paetz gen. Schieck 2003, 10.

<sup>9</sup> Peter 1976, 23.

<sup>10</sup> Paetz gen. Schieck 2003, 10. In der Forschung fehlt jedoch bis heute eine Gegenüberstellung dieser relativen Chronologie mit den Ergebnissen neuerer Radiocarbonuntersuchungen innerhalb dieser Gruppe.

<sup>11</sup> Paetz gen. Schieck 2003, 10.

Figuren.<sup>12</sup> Auch Eunice Dauterman Maguire unterscheidet die Darstellungsweisen in die Kategorien „eher statische“ und „nicht statische“ Tänzerdarstellungen.<sup>13</sup>

### ***Vorstellung und Beschreibung der Gruppe***

In das Zentrum meiner Überlegungen stelle ich hier eine kleine Untergruppe innerhalb der Arkadentänzer, welche zurzeit vier Tuniken von unterschiedlichem Erhaltungszustand aus der Dumbarton Oaks Collection in Washington und aus zwei kleineren Museen in Frankreich umfasst – dem Musée Labenche in Brive-la-Gaillarde und dem Musée Joseph-Déchelette in Roanne. Alle vier Tuniken weisen im Hals- und Nackenbereich das bereits erörterte Motiv der „Arkadentänzer mit Flötenspieler“ auf. Um den großen Variationsreichtum innerhalb des Motives aufzuzeigen, wird im Folgenden jedes Stück kurz vorgestellt und beschrieben. Gleichzeitig wird dabei auch verdeutlicht, wie sich die Modularität genauer zusammensetzt.

Das erste Fragment aus der Dumbarton Oaks Collection in Washington<sup>14</sup>, umfasst eine fragmentarisch erhaltene Tunika (Abb. 1), auf welcher jedoch der rechteckige Hals- und Nackenbereich erhalten blieb.<sup>15</sup> Die schlitzförmige Halsöffnung ist dabei rundherum von einem Zierstreifen eingefasst, der seitlich direkt in die Schultertabulae, auf Vorder- und Rückseite in die langen bis zum Saum reichenden Clavi übergeht. Zwischen diesen befindet sich wiederum ein rechteckiges Dekorfeld mit Arkadengliederung (Modulares System). Die Bögen ruhen auf Säulen mit stilisierten korinthischen Kapitellen, in den vier Interkolumnien stehen jeweils Figuren (Module), deren Geschlecht sich nicht immer zweifelsfrei erkennen lässt. In den Händen halten sie verschiedene Attribute, durch welche sie sich einem bestimmten Figurentypus zuordnen lassen. Durch das (Modulare) Element der Binnenzeichnung lassen sich bestimmte Details wie Frisuren, Körpermerkmale oder die Schrittstellung genauer definieren. Die erste Figur von links ist eindeutig männlichen Geschlechts und bis auf ein Manteltuch, dessen eines Ende der Mann mit der gesenkten Hand greift, unbekleidet. In der erhobenen Hand hält er einen Stab.<sup>16</sup> Die darauffolgende Figur mit gekreuzten Beinen könnte weiblich sein, ist fast nackt dargestellt und trägt in beiden Händen je ein – auf den ersten Blick – scherenartiges Objekt, welches sich aus dem Vergleich mit großformatigeren Darstellungen, wie etwa dem Fragment einer Tänzerin aus der Abegg-Stiftung in Riggisberg, als Musikinstrument, den sog. Krotalen, bezeichnen lässt.<sup>17</sup> Die dritte Figur, männlich, hält eine

---

<sup>12</sup> Renner 1982, 7 f.

<sup>13</sup> Dauterman Maguire 1999, 87–93. Auch sie beobachtet eine Entwicklung von Bewegung hin zu Stillstand. Das Motiv als solches sei bei späteren Beispielen oft nur noch anhand der charakteristischen Armhaltung erkennbar.

<sup>14</sup> Washington DC, Dumbarton Oaks Collection, BZ.1933.44, 139,3 x 116,3cm, 4.–6. Jh. n. Chr.: Dospěl Williams 2019b.

<sup>15</sup> Siehe dazu Dospěl Williams 2019b; Thomas 2016, 46–48.

<sup>16</sup> Dospěl Williams 2019b.

<sup>17</sup> Vgl. Fragmente eines Wandbehanges aus der Abegg-Stiftung in Riggisberg. Siehe dazu: Schrenk 2004, 35 f.

Panflöte in den Händen, ist jedoch im Gegensatz zum Beispiel des großformatigen Pans auf dem Riggisberger Dionysosbehang gänzlich nackt dargestellt.<sup>18</sup> Die letzte Figur, vielleicht weiblich, mit gekreuzten Beinen und bis auf das Manteltuch unbekleidet, hält in ihrer erhobenen Hand einen Gegenstand. Sowohl die Figurentypen als auch ihre Anordnung entsprechen sich auf Vorder- und Rückseite der Tunika. Und doch sind beide Bildfelder nicht völlig gleich, denn jeder Figurentyp wurde einzeln gespiegelt, wodurch alle Details, wie etwa die Ausrichtung der Köpfe, die Arm- und Beinhaltung sowie die Attribute jeweils spiegelverkehrt erscheinen.

In ähnlich gutem Erhaltungszustand ist eine Tunika (Abb. 2) aus dem Musée Labenche in Brive-la-Gaillarde.<sup>19</sup> Die Gestaltung des Dekors um die schlitzförmige Halsöffnung herum entspricht in seiner Komposition dem zuvor besprochenen Beispiel aus Washington. Die rechteckigen Dekorfelder im Hals- und Nackenbereich zeigen auch hier eine Arkadenreihe (Modulares System). Die vier Bögen liegen auf Säulen mit stilisierten korinthischen Kapitellen, darin befinden sich wiederum abwechselnd männliche und weibliche nackte Figuren (Module). In ihren Händen halten sie jeweils einen Stab, die Krotalen, eine Panflöte sowie einen weiteren Gegenstand.<sup>20</sup> Auch hier entsprechen sich die Dekorfelder in der Darstellung der Figurentypen und ihrer Anordnung im Hals- und Nackenbereich der Tunika. Besonders auffällig ist auch hier die Spiegelung der einzelnen Figurentypen, wodurch Details, wie z. B. die markante Frisur des Panflötenspielers, spiegelverkehrt erscheinen. Vergleicht man nun die beiden Dekorfelder der Tunika aus Washington mit denen der Tunika aus Brive-la-Gaillarde, so fällt auf, dass sich die Figurentypen (Module) und ihre Anordnung, die Gestaltung der Körper, die Arm- und Beinhaltung, ebenso wie die Frisuren bis hin zur Spiegelung entsprechen. Selbst das (Modulare) Element der Binnenzeichnung für die Körpermerkmale (z. B. Gestaltung der Brustpartie und der Körpermittellinie) bis hin zum Detail der Zwickelblätter entsprechen sich nahezu. Die Spiegelung der jeweiligen Figurentypen kann an dieser Stelle ebenfalls als Art der Variation verstanden werden.

Das nächste Stück stellt ein Ensemble von schlecht erhaltenen Tunikafragmenten (Abb. 3) im Musée des beaux-arts et d'archéologie Joseph-Déchelette in Roanne dar.<sup>21</sup> Das, was noch vom ursprünglichen Dekor zu erkennen ist, gleicht zunächst in Motiv und Komposition den vorangegangenen zwei Beispielen.<sup>22</sup> Zu sehen sind zwei rechteckige Dekorfelder des Hals- und Nackenbereiches einer Tunika, mit jeweils einer Arkadenreihe

<sup>18</sup> Willers – Niekamp 2015, 36–38.

<sup>19</sup> Brive-la-Gaillarde, Musée Labenche d'Art et d'Histoire, 87.83.58, 74 x 169cm (Halsdekor mit Schultertabulae und Ärmeln), 32 x 33,5cm (Halsdekor andere Seite), byzantinisch: Lintz – Coudert 2013, 263, no. 83.

<sup>20</sup> Lintz – Coudert 2013, 263.

<sup>21</sup> Roanne, Musée des beaux-arts et d'archéologie Joseph-Déchelette, D.82.0652 a-d, 57 x 65cm, byzantinisch oder frühislamisch: Lintz – Coudert 2013, 316, no. 164.

<sup>22</sup> Die Anordnung des Ensembles auf der Gesamtaufnahme entspricht dabei nicht mehr der originalen Anordnung. Wie auch bei den beiden vorangegangenen Beispielen saßen die beiden Dekorfelder mit Arkadenreihe ursprünglich zu beiden Langseiten des Halsschlitzes und schmückten so den Hals- und Nackenbereich der Tunika.

(Modulares System), deren Bögen auf stilisierten korinthischen Kapitellen ruhen. Innerhalb der Bögen stehen nackte oder halbnackte männliche und weibliche Figuren (Module), teilweise mit den bereits bekannten Musikinstrumenten in den Händen: Die erste Figur in der Reihe trägt einen Lendenschurz aus Tierfell und hält in der einen Hand einen korbartigen Gegenstand, in der anderen ein nicht erkennbares kugelförmiges Objekt, vielleicht einen Granatapfel.<sup>23</sup> Es folgt die bekannte nackte Figur mit Krotalen in den Händen, die Beine wohl ursprünglich gekreuzt. Die dritte männliche Figur hält die Panflöte in den Händen. Die letzte, wohl weibliche Figur, weicht etwas von dem bekannten Schema ab – auch sie ist nackt, nur mit einem Manteltuch bekleidet, hält jedoch keinerlei Attribut in ihren Händen. Sie scheint mit diesen auf Höhe ihres Kopfes zu winken.<sup>24</sup> Und noch etwas fällt abweichend von den übrigen Beispielen auf: Die Anordnung der Figurentypen auf Vorder- und Rückseite der Tunika entspricht sich hier nicht – der Panflötenspieler ist von seiner Position innen an den äußeren linken Rand der Szene gewechselt und hat so den Platz mit dem Lendenschutzträger getauscht. Zusätzlich zur abgewandelten Anordnung kommen nun noch zwei neue Figurentypen (Frau mit erhobenen Händen und Mann mit Lendenschurz) zum ursprünglichen Repertoire hinzu.

Das letzte Beispiel, ebenfalls aus der Dumbarton Oaks Collection in Washington<sup>25</sup>, zeigt ein gewirktes Dekorfeld einer Tunika (Abb. 4).<sup>26</sup> Das Fragment weicht von den übrigen Beispielen ab, da hier nur eine Seite des Hals- und Nackenbereiches einer Tunika erhalten geblieben ist. Das Feld wird von einem querliegenden Zierstreifen oben, nahe des nicht mehr vorhandenen Halsausschnittes, und je einem seitlichen Zierstreifen, welcher jeweils den oberen Teil der Clavi repräsentiert, eingerahmt. Alle Zierstreifen zeigen einen umlaufenden Fries aus Amphoren und Weinranken. Der querliegende Streifen unterhalb des Bildfeldes befindet sich nicht an seinem ursprünglichen Platz, sondern ist durch seine Ausrichtung und den Verlauf der Kettfäden einem Clavus oder einem Ärmelstreifen zuzuordnen. Die Szene im rechteckigen Dekorfeld verfügt über eine architektonische Rahmung in Form einer Arkadenreihe (Modulares System), deren vier Bögen auf Säulen mit stilisierten korinthischen Kapitellen ruhen. Die Interkolumnien sind abwechselnd mit stehenden männlichen und weiblichen Figuren (Module) gefüllt. Von links nach rechts ist hierbei zunächst eine unbekleidete Frauenfigur zu sehen, die einen Schal oder ein Tuch über ihrem Kopf hält.<sup>27</sup> Daneben befindet sich eine ebenfalls bis auf ein Manteltuch unbekleidete männliche Figur mit gekreuzten Beinen, die einen langen Stab in der erhobenen Hand hält, die Beine sind gekreuzt. Die dritte unbekleidete Figur von links ist abermals eine Frau mit einer auffälligen Kette samt langem Anhänger um den Hals. In der erhobenen Hand hält sie möglicherweise eine Blume, an der

<sup>23</sup> Vgl. dazu Lintz – Coudert 2013, 316.

<sup>24</sup> Lintz – Coudert 2013, 316.

<sup>25</sup> Washington DC, Dumbarton Oaks Collection, BZ.1953.2.95, 31,9 x 38,5cm, 4. –6. Jh. n. Chr.: Dospěl Williams 2019a.

<sup>26</sup> Siehe dazu Dospěl Williams 2019a; Thomas 2016, 46–48.

<sup>27</sup> Dospěl Williams 2019a.

gesenkten Hand baumelt ein spitz zulaufender Gegenstand. Im letzten Bogen steht wieder eine männliche Figur, die eine Art kurzen Lendenschurz trägt und in ihren Händen eine Panflöte hält.<sup>28</sup> Da das entsprechende zweite Dekorfeld fehlt, kann über die Anordnung und das Verhältnis des Hals- und Nackendekors zueinander keine Aussage gemacht werden. Was jedoch auffällt, ist zum einen die Positionierung des Panflötenspielers, bei dem sich nun im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Beispielen ein Platzwechsel an den äußeren rechten Bildrand vollzogen hat. Auch der Mann mit dem Stab, der als Figurentypus auch auf den beiden Tuniken aus Washington und Brive-la-Gaillarde vorkommt und dort jeweils am äußeren linken Rand positioniert ist, steht nun im zweiten Interkolumnium von links. Zum anderen wird das Repertoire der Figurentypen bei diesem Beispiel abermals um die weibliche Figur mit dem über den Kopf gespannten Tuch erweitert.

### ***Erste Zusammenfassung***

Fassen wir an dieser Stelle einmal kurz zusammen: Die Untergruppe umfasst vier Tuniken. Auf allen ist im prominenten Brust- und Nackenbereich das Motiv der „Arkadentänzer mit Flötenspieler“ wiedergegeben, wobei es sich bei einigen um Tänzer, also in deutlicher Bewegung dargestellte Figuren, bei anderen um Musiker mit verschiedenen Instrumenten, handelt, die allesamt einen größeren oder loseren Bezug zum dionysischen Umzug, dem sog. Thiasos aufweisen. Das Motiv der Arkadentänzer stellt das übergeordnete (Modulare) System dar. Die Module werden wiederum durch verschiedenen Figurentypen (Figur mit Panflöte, Krotalen, Stab usw.) gebildet. Diese setzen sich wiederum aus den verschiedenen (Modularen) Elementen der Binnenzeichnung sowie kleineren Details zusammen.

Die Vorstellung der Untergruppe zeigt, dass diese Elemente beliebig kombiniert und ausgetauscht werden können, um so eine größere Varianz zu erreichen. Das gilt auch für die ganze Gruppe der Arkadentänzer. So können die Module entweder als Ganzes variieren – z. B. kann ein Figurentypus einfach an anderer Position auftauchen, sprich den Platz wechseln, wie etwa der Panflötenspieler nicht immer an derselben Stelle innerhalb der vier Bögen sitzen muss. Beim Beispiel der Tunika aus Roanne variiert die Positionierung des Panflötenspielers auf Vorder- und Rückseite der Tunika, bei den übrigen Beispielen taucht er stets an unterschiedlicher Position auf. Lediglich die beiden Stücke aus Washington (Inv. Nr. BZ.1933.44) und Brive-la-Gaillarde entsprechen sich in Anordnung und Komposition der Figurentypen (Module) untereinander. Bei diesen beiden eng miteinander verwandten Beispielen kann die Spiegelung der jeweiligen Figurentypen als Variation angesprochen und verstanden werden. Darüber hinaus variiert das Repertoire der Figurentypen auf verschiedenen Tuniken und scheint somit nicht auf eine bestimmte Konstellation festgelegt zu sein. Häufig wiederkehrende

---

<sup>28</sup> Vergleichbar mit großformatigen Darstellungen der Ariadne und des Pan auf dem Riggisberger Dionysosbehang. Siehe dazu: Willers – Niekamp 2015, 32–39. Die animalischen Merkmale eines Pans fehlen allerdings bei der hier behandelten Gruppe.

Figuren wie der Panflötenspieler, die Figur mit den Krotalen oder die Figur mit dem Stab, können mit anderen Figurentypen kombiniert werden, z. B. mit der Figur mit dem über den Kopf gespannten Tuch, jener mit Halsschmuck und Handgirlande oder gänzlich ohne näher beschreibendes Attribut – es entsteht dabei eine neue Zusammensetzung von Modulen innerhalb des Motives. Aber auch die Binnenzeichnung (Modulare Elemente) wie Kleidung, die Körperhaltung und die Attribute der Module können sich zusätzlich unterscheiden, z. B. kann der Panflötenspieler und auch der Mann mit dem Stab in einen Lendenschurz gekleidet oder nackt, mit gekreuzten Beinen oder in Schrittstellung dargestellt werden. Insgesamt bleibt festzuhalten, dass die Bandbreite an Variationsmöglichkeiten bei dieser kleinen Untergruppe von nur vier Beispielen bereits groß ist. Sie zeigt deutlich das Spiel mit den Figurentypen, das Versetzen und Verändern der Module untereinander. Ginge man noch tiefer in die Umsetzung der Details und Binnenzeichnungen, so wären weitere Abweichungen auch dieser Elemente festzustellen.

All dies zeigt nun also eine modulare Bildkomposition des Motives der „Arkadentänzer mit Flötenspieler“. Besonders bei der Betrachtung des einen Beispiels aus Washington (Inv. Nr. BZ.1933.44) und Brive-la-Gaillarde stellt sich die Frage nach einer gemeinsamen Vorlagennutzung – die beiden Stücke sind sich so ähnlich, dass eine voneinander unabhängige Entstehung als sehr unwahrscheinlich erscheint. Im nächsten Schritt soll also der Frage der technischen Umsetzung dieser modularen Bildkomposition nachgegangen werden, um dem Ursprung dieser Varianz ein wenig näher zu kommen.

### ***Überlegungen zur modularen Bildkomposition – Vorlage und Umsetzung***

Wie hat man sich nun konkret den Arbeitsprozess einer solchen modularen Bildkomposition vorzustellen? Vorlagen in Form von sog. Wirkkartons, also Zeichnungen die mit Tinte auf Papyrus im Maßstab 1:1 angefertigt wurden, sind zwar in großer Zahl und unterschiedlichsten Erhaltungszuständen aus Ägypten bekannt, doch zeigen sie in Verbindung mit dem Bestand an textilen Originalfunden eine große Flexibilität von Vorlage und „Fertigprodukt“.<sup>29</sup> Eine solche Vorlage ist dabei aber deutlich von einer „Entwurfsskizze“ zu unterscheiden, denn ihre Maßgleichheit macht sie konkreter als einen Entwurf. Dennoch bietet sie auf der anderen Seite mehr Freiheit bei der Umsetzung.<sup>30</sup> Für die Halspartie sind nur wenige Beispiele solcher Wirkkartons erhalten.<sup>31</sup> Als Beispiel einer solchen Zeichnung kann ein Papyrusfragment aus dem Ägyptischen Museum in Berlin gelten (Abb. 5a).<sup>32</sup> Es zeigt den aus zwei horizontalen Streifen komponierten Halsdekor, der obere Streifen greift dabei das Muster des Clavus auf und enthält Medaillons mit Tieren, sowie Blattrosetten, Granatäpfel und Pferdeprotome. Der zweite

<sup>29</sup> Stauffer 2008, 19.

<sup>30</sup> Elsner 2020, 17–19.

<sup>31</sup> Stauffer 2008, 28–30.

<sup>32</sup> Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, P. 9922, 11,8 x 7cm, 4.–5. Jh. n. Chr.: Stauffer 2008, 90 f., Kat. 14. – Ein großer Dank gilt an dieser Stelle Frau Dr. Olivia Zorn, der stellvertretenden Direktorin des Ägyptischen Museums und der Papyrussammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, für ihre schnelle und unbürokratische Hilfe.

querliegende Zierstreifen lässt noch den Ansatz einer Arkade erkennen, in der sich eine männliche Figur mit überkreuzten Beinen in geschürztem Gewand befindet und mit einem mächtigen Schild bewaffnet ist.<sup>33</sup> Es handelt sich demnach um eine Vorlage für eine Tunika mit Arkadentänzern als Halsdekor, wie ihn auch die vorgestellte Gruppe aufweist.

Der Karton ist dabei nicht als Kopiervorlage zu verstehen, sondern viel mehr als „festgehaltene Idee“ des Grundgerüsts einer Komposition, die alle essenziellen Bausteine – also die Module (Figurentypen) und vielleicht auch Modularen Elemente (Binnenzeichnung und kleinere Details) des übergeordneten Modularen Systems (Arkadentänzer) – enthielt.<sup>34</sup> Diese Bausteine (Modulare Elemente) werden zum fertigen Produkt kombiniert und ausgestaltet. Der Karton wurde dabei hinter den Webstuhl geklemmt, konnte verschoben oder gedreht werden, wie es gerade benötigt wurde. Durch Wiederholung und Drehung von Grundelementen ergeben sich so in der Umsetzung mannigfaltige Spielarten und Kombinationsmöglichkeiten, die noch dadurch erweitert werden, dass die Details und Binnenzeichnungen in den Vorlagen ggf. nur angedeutet oder nicht ausgestaltet sind.<sup>35</sup> Besonders gut zu sehen ist das z. B. an der unterschiedlichen Positionierung des Panflötenspielers auf den vorgestellten Beispielen. Eine Erklärung für den häufig zu beobachtenden Platzwechsel des Moduls wäre also in der Verschiebbarkeit des Wirkkartons zu finden. Auch der Aspekt der Wiederholbarkeit ist bei den Beispielen der Untergruppe klar nachzuvollziehen – z. B. in Form der unterschiedlichen Kombinierbarkeit der Module „Frau mit Krotalen“ oder „Mann mit Stab“. Gleichermaßen könnte so der Faktor der gleichen Abfolge der Figurentypen auf dem einen Beispiel aus Washington und dem aus Brive-la-Gaillarde plausibel erklärt werden: Nimmt man an, dass die ursprüngliche Vorlage für beide Tuniken ein Wirkkarton mit Arkadenreihe und der Abfolge „Figur mit Stab, Krotalen, Panflöte, Gegenstand“ war, muss man diesen lediglich um 180° drehen und an der gegenüberliegenden Seite des Halsschlitzes anlegen, um dieselbe Figurenfolge zu erhalten.<sup>36</sup>

Doch erklärt sich auf diese Weise nicht der spiegelbildliche Dekor der beiden Tuniken. Es sei denn, man rechnet die Spiegelung dem Können des Wirkers zu, der möglicherweise so versiert war, die Spiegelung der Figurentypen im Kopf und somit ‚frei Hand‘ umzusetzen. Auch ein ‚Durchpausen‘ mit der Tinte auf die Rückseite des Wirkkartons ist unwahrscheinlich und kann am Beispiel der Rückseite des Berliner

---

<sup>33</sup> Stauffer 2008, 90.

<sup>34</sup> Siehe Stauffer 2008, 25, Abb. 15–17 für Beispiele, die verschiedene Dekorationsmöglichkeiten mit nur einem einzigen Wirkkarton zeigen.

<sup>35</sup> Stauffer 2008, 28–30.

<sup>36</sup> Bei diesem Denkmodell ist es wichtig, die Ausrichtung des Webstuhls beim Webprozess zu bedenken: Tuniken wurden oft auf dem Webstuhl mitsamt Dekor von Ärmel zu Ärmel, also „in Form“ gewebt, die Kettfäden verlaufen dann quer durch die Motivik im Hals- und Nackenbereich. Zwischen den beiden Dekorfeldern liegt der nun senkrecht ausgerichtetete, eingewebte Halsschlitz der Tunika. Unklar ist, ob der Weber die Dekorfelder in Gänze und nacheinander fertigte oder ob er beide Dekorfelder zu beiden Seiten des Halsschlitzes Stück für Stück parallel webte. Zur Konstruktion von Tuniken siehe auch: De Jonghe – Verheeken-Lammens 1993, 41–52.

Papyrusfragments (Abb. 5b) konkret ausgeschlossen werden. Die Forschungsliteratur kann für die Herstellung von spiegelbildlichem Dekor bis dato keine Lösung anbieten.<sup>37</sup> Aus diesem Grund bleibt uns an dieser Stelle nur das Spekulieren anhand von Beispielen. Eine Möglichkeit, um spiegelbildlichen Dekor im Halsbereich herzustellen, wäre etwa das Anfertigen einer zweiten, gespiegelten Vorlage auf der Grundlage der Ersten. Folglich hätte man für den Dekor im Hals- und Nackenbereich der Tunika aus Washington und der aus Brive-la-Gaillarde zwei Vorlagen in Form von Wirkkartons benötigt – eine Art ‚Standardexemplar‘ und einen dazu passenden, spiegelbildlichen Karton. Auf der Ebene der Binnenzeichnung (Modulare Elemente) des Motives wäre dann ein freies Arbeiten der Wirker denkbar, die z. B. verschiedene Details wie Kopfform mit Frisur, Körperproportionen und -umrisse mit oder ohne Kleidung, Arm- und Beinhalten sowie verschiedene Attribute wirken und auf verschiedene Weise miteinander kombinieren. Eine Schablonennutzung könnte so zum einen das große Repertoire der Figurentypen erklären, die in immer neuen Konstellationen miteinander kombiniert werden konnten. Zum anderen wäre dies ein Lösungsansatz für die (frei gearbeiteten) Abweichungen der Binnenzeichnung z. B. des Panflötenspielers, der sowohl halb nackt mit Manteltuch als auch mit einem Lendenschurz bekleidet abgebildet sein kann.

Für die Komposition und Ausführung der Arkadentänzer ergeben sich also drei Hypothesen: Der Wirker benötigte für die Komposition des Motives einen Karton wie den aus Berlin mit der wiedergegebenen Grundstruktur von vielleicht 2–3 abgebildeten Interkolumnien mit Figurentypen (Modulen) und den Modularen Elementen der Binnenzeichnung für die Ausgestaltung der Halspartie. Oder es gab auch Wirkkartons mit einer Art festen Grundstruktur für eine komplette Arkadengliederung inklusive der notwendigen Elemente, die sich aber leider nicht im archäologischen Befund erhalten haben. Wenn ein solcher Karton in seiner Ausführung schematisch und vage geblieben wäre, hätte der Wirker durch das Drehen und Verschieben der Vorlage trotzdem viel Freiheit für die Variation der Szene gehabt. Können und Erfahrung des Wirkers tragen dann zu der entstehenden Varianz innerhalb der Module und Modularen Elemente bei. Die spiegelbildliche Wiedergabe der Figurentypen hätte er dann ohne Vorlage gearbeitet. Da sich die Spiegelung der Figurentypen nicht allein aus Drehung oder Positionierung eines einzelnen Wirkkartons ergibt, wäre eine zweite Hypothese die Existenz eines zweiten, passenden Wirkkartons mit spiegelbildlichem Dekor. Eine dritte Hypothese ist die Benutzung von Schablonen pro Figur, die vor allem die grobe Anordnung und Haltung einer Figur betreffen. Die Variation der Binnenzeichnung und kleinere Details wie etwa die Zwickelblätter wären dann individuell und ohne Vorgabe gearbeitet. Die bei den Beispielen zu beobachtende Varianz kann also entweder das Ergebnis verschiedener Vorlagen bzw. Wirkkartons sein, auf den Wirker selbst zurückgehen oder aber eine Kombination aus beiden Faktoren sein, inklusive kleinerer Veränderungen, die die Wirker frei vornehmen. Auch können Faktoren wie etwa der Vergleich mit anderen Werkstätten, die zeitgenössischen „Mode“ sowie der Wunsch oder die Bestellung von Auftraggebern oder Käufern eine Rolle gespielt haben. All diese Überlegungen

---

<sup>37</sup> Stauffer 2008, 59 f.

untermauern die Vorstellungen einer modularen Kompositionsweise nicht nur von Tunikadekor allgemein, sondern spezieller auch beim Motiv der Arkadentänzer.

### **Fazit und Ausblick**

Das Motiv „Arkadentänzer mit Flötenspieler“, dessen Vertreter sich gleichzeitig stark ähneln und doch im Detail mannigfaltige Variationen aufweisen, lässt sich in verschiedene (modulare) Ebenen untergliedern. Die Systematisierung des Halsdekors (Arkadentänzer) als (Modulares) System und die Untergliederung der Figurentypen in Module und der Binnenzeichnung in Modulare Elemente konnte dazu beitragen, diese Varianz genauer zu fassen und zu benennen – so etwa die unterschiedliche Positionierung und Wiederholbarkeit von Bausteinen (Modulen) wie z. B. dem Panflötenspieler oder die Kombinierbarkeit unterschiedlicher Figurentypen wie z. B. „Figur mit Krotalen“ oder „Figur mit Stab“ mit „Figur mit erhobenen Händen“ oder „Figur mit über den Kopf gespannten Tuch“. Der Blick auf Wirkkartons als Vorlage und die Überlegungen zur Umsetzung modularer Bildkompositionen speziell am Beispiel dieser Untergruppe hat zu verschiedenen Rekonstruktionen geführt, wie der konkrete Arbeitsprozess des Wirkers ausgesehen haben könnte. In jedem Fall kann das Motiv als Beispiel einer modularen Bildkomposition gelten. Darüber hinaus hat die modulare Betrachtungsweise bereits dabei geholfen, eine größere Materialmenge besser untergliedern und miteinander vergleichen zu können. Die vorangegangenen Untersuchungen haben folglich gezeigt, dass der Aspekt der Modularität auf diversen Ebenen auf das Untersuchungsmaterial der Arkadentänzer als Hals- und Schulterdekor spätantiker Tuniken angewendet werden kann. Weiterführend gilt es diese Thesen übergreifend auf eine breite Materialgrundlage anzuwenden und weiter zu überprüfen. Eventuell ergeben sich daraus bestimmte stilistische oder auch technische Merkmale zur Beantwortung der Frage nach weiteren Untergruppen sowie übergreifend nach Werkstätten.<sup>38</sup>

ORCID®

Sarah Faldieck  <https://orcid.org/0000-0002-1641-1483>

---

<sup>38</sup> Es wird an dieser Stelle bewusst die Bezeichnung Werkstatt- statt Künstlerfrage gewählt, weil in dieser Frage die handwerkliche Komponente der künstlerischen gegenüber klar überwiegt.

**Literaturverzeichnis**

Dauterman Maguire 1999

E. Dauterman Maguire, Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt. The Rich Life and the Dance (Turin 1999)

De Jonghe – Verhecken-Lammens 1993

D. De Jonghe – C. Verhecken-Lammens, Technological discussion, in: A. De Moor (Hrsg.), Coptic Textiles from Flemish Private Collections (Zottegem 1993)

De Moor 1993

A. De Moor, Coptic Textiles from Flemish Private Collections (Zottegem 1993)

Dospěl Williams 2019a

E. Dospěl Williams, Tunic Neck Panel, BZ.1953.2.95, Katalogbeitrag, Mai 2019 in: G. Bühl – E. Dospěl Williams (Hrsg.), Catalogue of the Textiles in the Dumbarton Oaks Byzantine Collection (Washington DC 2019),  
<<https://www.doaks.org/resources/textiles/catalogue/BZ.1953.2.95>> (24.10.2021)

Dospěl Williams 2019b

E. Dospěl Williams, Tunic Fragments, BZ.1933.44, Katalogbeitrag, Mai 2019 in: G. Bühl – E. Dospěl Williams (Hrsg.), Catalogue of the Textiles in the Dumbarton Oaks Byzantine Collection (Washington DC 2019)  
<<https://www.doaks.org/resources/textiles/catalogue/BZ.1933.44>> (24.10.2021)

Elsner 2020

J. Elsner, Mutable, Flexible, Fluid. Papyrus Drawings for Textiles and Replication in Roman Art, ArtB 2020, 7–27

Fluck 2013

C. Fluck, Gewebter Schmuck. Textile Schmuckimitationen aus spätantiker und frühbyzantinischer Zeit, in: M. Eichhorn-Johannsen (Hrsg.), 25,000 Jahre Schmuck aus den Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin (München 2013) 110–23

Lintz – Coudert 2013

Y. Lintz – M. Coudert (Hrsg.), Antinoé. Momies, textiles, céramiques et autres antiques. Envois de l'État et dépôts du musée du Louvre de 1901 a nos jours (Paris 2013)

Paetz gen. Schieck 2003

A. Paetz gen. Schieck, Aus Gräbern geborgen. Koptische Textilien aus eigener Sammlung. Ausstellungskatalog Krefeld (Krefeld 2003)

Paetz gen. Schieck 2005

A. Paetz gen. Schieck, Die koptischen Textilien – Gewebe und Gewänder des ersten Jahrtausends aus Ägypten. Ausstellungskatalog Köln (Köln 2005)

Peter 1976

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

Renner 1982

D. Renner, Die koptischen Textilien in den Vatikanischen Museen. Monumenti musei e gallerie pontificie pinacoteca vaticana, Kataloge, Bd. 2 (Wiesbaden 1982)

Rutschowscaya 1990

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

Schrenk 2004

S. Schrenk, Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit. Abegg-Stiftung. Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung Bd. 4 (Riggisberg 2004)

Stauffer 2008

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

Thomas 2016

T. K. Thomas (Hrsg.), Designing Identity. The Power of Textiles in Late Antiquity (Princeton 2016)

Willers – Niekamp 2015

D. Willers – B. Niekamp, Der Dionysosbehang der Abegg-Stiftung. Riggisberger Berichte 20 (Riggisberg 2015)

**Abbildungsnachweis:**

**Abb. 1.** © Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington, DC.

**Abb. 2.** © Dépôt de l'État au musée Labenche, Brive, Corrèze; cliché Ville de Brive/S. Marchou.

**Abb. 3.** © Jean-François Claustre pour le Musée Joseph Déchelette, Ville de Roanne.

**Abb. 4.** © Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington, DC.

**Abb. 5a.** © SMB Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Foto: Sandra Steiß.

**Abb. 5b.** © SMB Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Foto: Sandra Steiß.

**Abbildungen**

Abb. 1: Fragmentarisch erhaltene Leinentunika mit eingewirktem Hals- und Schulterdekor. Washington, Dumbarton Oaks, Inv. BZ.1933.44, 4.-6. Jh.

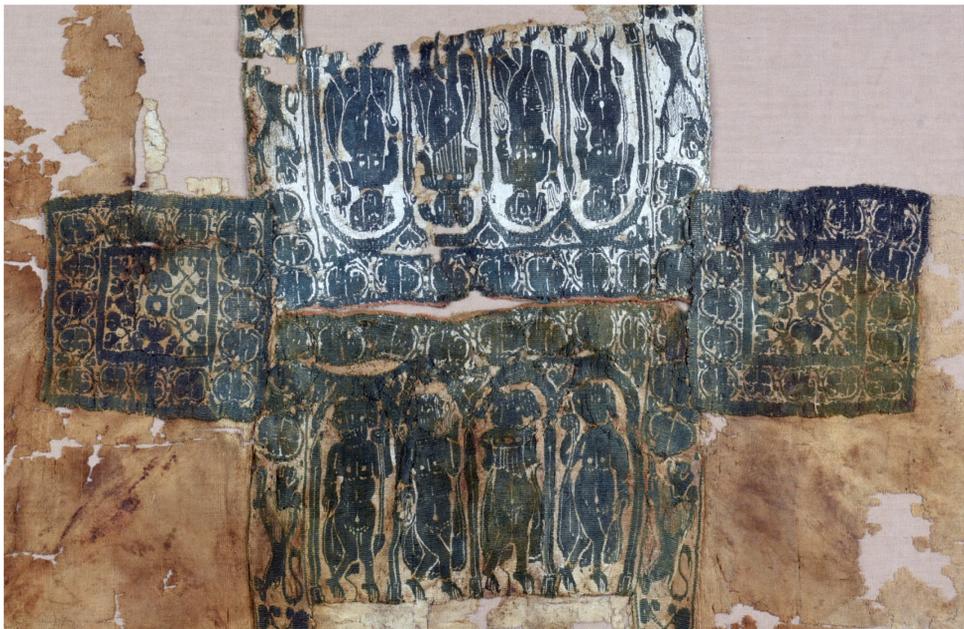


Abb. 2: Fragmentarisch erhaltene Leinentunika mit eingewirktem Hals- und Schulterdekor. Brive-la-Gaillarde, Musée Labenche d'art et d'histoire, Inv. 87.83.58, „byzantinisch“.



Abb. 3: Stark fragmentierte Leinentunika mit dem Motiv der sog. Arkadentänzer. Roanne, Musée des beaux-arts et d'archéologie Joseph-Déchelette, Inv. D.82.0652 a-d, „byzantinisch“.



Abb. 4: Halsdekor einer Leinentunika mit dem Motiv der sog. Arkadentänzer. Washington, Dumbarton Oaks, Inv. BZ.1953.2.95, 4.-6. Jh. n. Chr.



Abb. 5a: Papyrusfragment (Vorderseite) mit Tintenzeichnung von Halspartie und Zierstreifen einer Tunika – sog. Wirkkarton. Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, P. 9922, 4.-5. Jh. n. Chr.



Abb. 5b: Papyrusfragment (Rückseite). Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, P. 9922, 4.-5. Jh. n. Chr.