

Arkaden stehen Kopf – zur Rekonstruktion eines frühbyzantinischen Tunikadekors

Sarah Fahldieck

Aus großem Dank und zu Ehren des 65. Geburtstages von Achim Arbeiter ist der folgende Beitrag entstanden. Als ich mein Studium der Archäologie an der Universität Göttingen begann, war die genaue fachliche Ausrichtung noch sehr ungewiss. In den folgenden Jahren hat Achim Arbeiter jedoch durch eine Reihe gemeinsamer, spannender Exkursionen – so etwa nach Rom, in die Nordosttürkei, nach Spanien und auch nach Istanbul – den Grundstein für mein wachsendes Interesse am Fach Christliche Archäologie gelegt.

Einleitung

In der Forschungsliteratur lassen sich bis dato sieben Textilfragmente mit einer einheitlichen und farbenfrohen figürlichen Motivik miteinander in Verbindung bringen. Alle Fragmente zeigen als charakteristisches Merkmal eine Arkadenreihe, in deren Rundbögen abwechselnd weibliche Büsten mit markantem Haar- und Ohrschmuck und Blumen-Ornamente eingestellt sind. Diese Stücke wurden innerhalb der Forschung stets unter Bezugnahme auf ein Fragment im Puschkín-Museum in Moskau als „Kragenbesätze“ einer speziellen Gruppe von Tuniken angesprochen. Die eingehende Betrachtung dieser Fragmente im Zuge meines laufenden Dissertationsprojektes zum Hals-, Schulter- und Brustdekor auf spätantiken bis frühislamischen Tuniken bei Prof. Dr. Sabine Schrenk (Bonn) hat zu einer differenzierteren Betrachtungsweise geführt, die in einem neuen Rekonstruktionsvorschlag mündete, der im folgenden Beitrag vorgestellt und diskutiert wird.

Ausgangspunkt und Begriffsdefinition

Das Fragment aus Moskau¹ (Abb. 1), welches bereits den Ausgangspunkt für die bisherige Diskussion der Gruppe innerhalb der Forschung markierte, soll im Folgenden die Basis für neue Überlegungen zur Funktionsweise und zum Anbringungsort des Tunikadekors bilden. Es handelt sich um ein Fragment bestehend aus je einem querliegenden Zierstreifen an beiden Langseiten eines eingewebten, ebenfalls querliegenden Schlitzes. Beide Streifen zeigen eine Arkadenreihe ohne Stützen mit abwechselnd einer Büste und einem Pflanzenmotiv in den Öffnungen – die Pflanzen stehen dabei auf dem Kopf bzw. sind hängend dargestellt. An den beiden Eckpunkten der schlitzförmigen Halsöffnung schließt symmetrisch zum Gesamtensemble je ein rundes Dekorfeld (sog. *orbiculus* / *orbiculi*) an. Darauf ist je ein fantastisches Wesen mit einem menschlichen Oberkörper und Kopf, dazu

1 Pushkin-Museum, Nr. 360, 52,5 × 14,5 cm, 6. Jh. n. Chr.: Kybalova 1967, 146, Nr. 99 f.; Shurino-va 1969, Nr. 164, Abb. S. 78 f.

aber einem fischähnlichen, gewundenen Unterleib dargestellt, möglicherweise handelt es sich hierbei um Hippocampi. In ihren Händen halten sie jeweils einen Gegenstand, vielleicht eine Lampe oder Miniatur.² Aus dem Vergleichen mit zahlreichen vollständig erhaltenen und dekorierten Tuniken sowie Fragmenten verschiedenster Erhaltungszustände³ wird deutlich, dass es sich bei dem Moskauer Stück um den Hals- und Schulterdekor einer Tunika handelt, der losgelöst von seinem einstigen Kontext überdauert hat. Zusätzlich handelt es sich hierbei um eine spezielle Herstellungsweise des Tunikadekors: Entgegen dem üblicheren Vorgehen wurde der Hals- und Schulterdekor nicht gemeinsam mit der Tunika in einem Arbeitsschritt in das Grundgewebe eingewebt, sondern separat von diesem auf einem kleineren Webgestell gefertigt und anschließend auf das bereits fertiggestellte Kleidungsstück als Besatz aufgenäht.

Die Art der separaten Herstellungsweise von Hals-, Schulter- und Brustdekor hat innerhalb der deutschsprachigen Forschungsliteratur in den häufig genutzten Begriff der sog. Kragenbesätze⁴ gemündet. Bei genauerer Betrachtung des Begriffes „Kragen“ wird allerdings deutlich, dass dieser nicht mit der Funktion dieser Art von Tunikadekor übereinstimmt. So weist der Kragen laut Reclams Mode- und Kostümllexikon⁵ zweierlei Definitionen auf: Zum einen beschreibt er den Teil der Kleidung, der den Hals teilweise oder ganz umschließt. Zum anderen kann dieser Teil per Definition auch lose vorkommen, sprich nicht fest an einem Kleidungsstück angenäht sein. Als wichtiger Unterschied zwischen der ersten Definition und der eigentlichen Funktionsbestimmung des Tunikadekors lässt sich jedoch festhalten, dass der Hals-, Schulter- und Brustdekor einer Tunika nicht den Hals als solchen umschließt, sondern viel eher die der Halsöffnung benachbarten Brust-, Rücken- und Schulterbereiche mit verschieden gewirkten Feldern dekoriert.⁶ Die Bezeichnung als Kragenbesatz ist demnach irreführend und trifft nicht die Funktion des Dekors – sie sollte daher in Zukunft innerhalb der Forschungsliteratur besser vermieden werden. Auch der zweite Teil der Definition trifft auf das Untersuchungsmaterial nicht in Gänze zu. Denn auch wenn es sich bei einem Besatz um ein separates, im Grunde einzeln gefertigtes Dekorteil handelt, so ist dieses durch eine umlaufende Naht in der Regel fest mit dem Grundgewebe der Tunika im Brust- und oberen Rückenbereich verbunden.

2 Shurinova 1967, 164.

3 Vgl. Anmerkung 28.

4 Vgl. Paetz gen. Schieck 2003, 79; Germer – Körberlin 2012, 149; Nauerth 1989, 36; Zander-Seidel 2007, 390.

5 Loschek 1999.

6 Als Gegenbeispiel, bei dem die Definition ‚Kragen‘ sehr gut zu passen scheint, kann ein grüner Mantel eines Mannes aus Antioche gelten. Genauer dazu bei Calament – Durand 2013, 120–127.

Vorstellung der Gruppe – Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Neben dem Hals- und Schulterdekor aus Moskau lassen sich noch weitere Textilien ausmachen, die eine identische Komposition – eine Rahmung mit Punktfries, eine Arkadengliederung ohne Stützen und eine Mischung aus Köpfen und Blumen-Ornamenten in den Interkolumnien – aufweisen. Zusätzlich entspricht die ikonographische Umsetzung dieser Füllmotive einander und auch die Farbgestaltung stimmt auf allen Stücken überein. So können dem Untersuchungsmaterial also noch vier weitere Fragmente aus Krefeld⁷ (Abb. 2), Leipzig⁸ (Abb. 3), Hamburg⁹ (Abb. 4) und Nürnberg¹⁰ (Abb. 5) sowie zwei Objekte aus Trier¹¹ (Abb. 6a und 6b) zugeordnet werden. Bei dem Objekt aus Moskau sowie den beiden Stücken aus Trier handelt es sich um einzelne Dekorfelder, die vom ursprünglichen Kontext, also vom ehemaligen Trägergewebe, losgelöst sind. Alle drei weisen keine die Motivik betreffenden Schnittkanten auf und die rote Randbordüre mit weißem Punktfries fasst die dargestellte Arkadenreihe auch an den Schmalseiten ein. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass es sich bei ihnen nicht um Fragmente handelt, sondern um vollständige Besätze einer oder mehrerer Tuniken. Im Gegensatz dazu weisen die restlichen vier Stücke der Gruppe durchweg eine oder zwei sehr markante Schnittkanten auf, welche die Blumen-Ornamente teilweise mittig durchschneiden. Auch zeigen die Stücke aus Krefeld, Nürnberg, Leipzig und Hamburg keine Randbordüre an beiden Schmalseiten, sie scheinen demnach in ihrer Motivik nicht mehr vollständig zu sein. Eher erscheinen sie als Teilstücke bzw. als Fragmente eines heute nicht mehr vorhandenen Ganzen. Annette Paetz gen. Schieck bezeichnete das Krefelder Stück als „*linke Ecke eines fortlaufenden Zierfrieses*“¹² und auch Theodor Hampe beschrieb das Nürnberger Stück um 1896 als „*Eckstück eines großen Einsatzes oder einer gewirkten Decke*“¹³. Babette Küster beschreibt das Leipziger Stück zwar als Bortenfragment, geht jedoch nicht näher auf die beiden Schnittkanten an den Schmalseiten ein.¹⁴ Und auch bei dem Hamburger Stück findet lediglich die Schnittkante eine kurze Erwähnung durch Renate Germer und Gisela Körbelin¹⁵. Im Zentrum der weiteren Überlegungen stehen zwei Fragen: Handelt es sich um

7 Deutsches Textilmuseum, Inv. 08382, 28,3 × 7 cm, 3. Jh. n. Chr.: Paetz gen. Schieck 2003, 79, Nr. 156.

8 GRASSI Museum für Angewandte Kunst (ehemals Museum für Kunsthandwerk), Inv. V 1855, 31,5 × 6,5 cm, 7.–8. Jh. n. Chr.: Küster 2002, 72, Nr. 21.

9 Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. 1887.16, 31,5 × 6,5 cm, 5.–6. Jh. n. Chr.: Germer – Körbelin 2012, 149, Nr. 109.

10 Germanisches Nationalmuseum, Inv. Gew245, 30,5 × 6,6 cm, 6.–8. Jh. n. Chr.: Hampe 1896, 37, no. 245; Zander-Seidel 2005, 12; Zander-Seidel 2007, 390, Kat. 31, Abb. 357.

11 Städtisches Museum Simeonstift, Inv. VII.5, 24 × 7 cm und 25 × 7 cm, 5.–6. Jh. n. Chr.: Nauerth 1989, 36 Taf. 8.

12 Paetz gen. Schieck 2003, 79.

13 Hampe 1896, 37.

14 Küster 2002, 72.

15 Germer – Körbelin 2012, 149.

Stücke, die zufällig eine besonders ähnliche Motivik und Farbgestaltung aufweisen und die alle vom Hals- und Schulterdekor verschiedener Tuniken stammen? Oder könnte es sich um Teilstücke eines einzigen, ursprünglich zusammengehörenden Tunikadekors handeln, der zu einem unbestimmten Zeitpunkt von der Tunika losgelöst und zerschnitten wurde?

Um einer Antwort auf diese Fragen näher zu kommen, müssen zunächst die technischen Eigenschaften der sieben Stücke genauer betrachtet werden. Bei allen Objekten handelt es sich um polychrome Wirkereien. Bei allen Besätzen verlaufen die Kettfäden waagrecht durch die Figurenachse. In Bezug auf die Materialanalyse ist sich die Forschungsliteratur bis dato nicht vollständig einig.¹⁶ Die Stücke aus Trier, Hamburg, Krefeld und Leipzig konnten im Rahmen einer eigenen textiltechnischen Analyse¹⁷ auf diese Frage hin untersucht werden: Dabei wiesen alle Textilien eine in Aussehen und Beschaffenheit einheitliche Kette auf. Zusätzlich konnte das Material der Kettfäden des Krefelder Stückes durch eine mikroskopische Untersuchung klar als Wolle identifiziert werden.¹⁸ Mit der Frage nach der Beschaffenheit der verwendeten Garne – etwa Spinnrichtung und Fadendurchmesser – verhält es sich innerhalb der publizierten Informationen ähnlich.¹⁹ Die Untersuchung der Stücke aus Krefeld und Trier hat ergeben, dass auch sie eine S-Drehung als Spinnrichtung aufweisen. Für das Nürnberger Stück ergab sich aus der unveröffentlichten Untersuchung von Frau Petra Kress ebenfalls eine S-Drehung aller Garne.²⁰

16 So geben Shurinova, Patz gen. Schieck und Nauerth für die jeweiligen Stücke in Moskau, Krefeld und Trier an, es handele sich um eine Wollwirkerei auf einer Leinenkette. Im Gegensatz dazu bezeichnen Küster und Gerner-Körperlin die Stücke aus Leipzig und Hamburg als Wollwirkereien auf einer Wollkette. Für das Nürnberger Stück schreibt Hampe 1896 noch, es handele sich um eine bunte Wollwirkerei auf einer Kette aus Naturleinen. Diese Einschätzung wird im 2007 erschienen Katalog der Schausammlung des Germanischen Nationalmuseum revidiert und zu „*Kette: Wolle, weiß, Schuss: Leinen, weiß, Wolle, mehrere Farben*“ geändert.

17 Ein großer Dank gilt Herrn Bernd Röder (Stadtmuseum Simeonsstift, Trier), Frau Jenny Brauer (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg), Frau Dr. Annette Paetz gen. Schieck (Deutsches Textilmuseum Krefeld) und Frau Dr. Stefanie Seeberg (GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Leipzig) für die Ermöglichung und freundliche Betreuung meiner Besuche an den jeweiligen Museen im Jahr 2022.

18 Ebenfalls gilt mein großer Dank Frau Katja Wagner (Deutsches Textilmuseum Krefeld) für die mikroskopische Untersuchung des Fragments Inv. 08382 (Dino-Lite Digitalmikroskop bei 250facher Vergrößerung).

19 Die Angabe von Spinnrichtung und Fadendurchmesser innerhalb der Forschungsliteratur ist nicht durchgängig. Die Spinnrichtung der Garne wurde lediglich von Shurinova, Küster und Gerner-Körperlin für die Stücke in Moskau, Leipzig und Hamburg bestimmt: Alle geben an, die verwendeten Garne wiesen durchgehend eine S-Drehung auf. Für alle übrigen Stücke aus Krefeld, Nürnberg und Trier ist keine Spinnrichtung publiziert. Angaben zum Fadendurchmesser fehlen innerhalb der Forschungsliteratur durchgängig.

20 Restaurierungsdokumentation, Restaurierung von Textilien, Germanisches Nationalmuseum, Petra Kress 21.09.2005.

Als weiteres Kriterium zum webtechnischen Vergleich der Stücke kann die Frage nach der Webqualität gemessen an ihrer jeweiligen Webdichte gelten. Dabei ergibt sich ein relativ einheitliches Bild bei den Angaben der Anzahl an Kettfäden pro Zentimeter: Sowohl Shurinova, Küster, Germer-Körbelin als auch Nauerth geben für die Stücke in Moskau, Leipzig, Hamburg und Trier die Anzahl mit 8 KF/cm an.²¹ Und auch die webtechnischen Angaben von Petra Kress im Rahmen der im Jahr 2005 durchgeführten Restaurierungsdokumentation passen mit 7–9 KF/cm gut zu den übrigen Stücken.²² Im Rahmen der eigenen Untersuchung vor Ort ergab sich auch für das Stück aus Krefeld eine passende Anzahl von 8–9 KF/cm. Die Anzahl an Schussfäden pro Zentimeter ist hingegen nur für Moskau und Trier publiziert und weicht dabei relativ stark voneinander ab: Für Moskau bestimmt Shurinova eine Anzahl von 22 SF/cm²³, Nauerth für Trier hingegen eine deutlich höhere Anzahl von etwa 50 SF/cm²⁴. Für das Nürnberger Stück gibt Kress eine Schussdichte von 34 SF/cm an, diese Angabe bewegt sich damit im ungefähren Mittelfeld zwischen den für Moskau und Trier angegebenen Schussdichten.²⁵ Die eigene Untersuchung der Stücke in Hamburg, Leipzig und Krefeld ergab bei allen eine Schussdichte von ca. 38–40 SF/cm und passt damit gut zur Webdichte des Nürnberger Stückes. Trier und Moskau weisen hingegen eine leicht Abweichung in ihrer Schussdichte auf.

Betrachtet man die Maße aller Stücke und vergleicht sie miteinander, ergeben sich daraus weitere Anhaltspunkte für auffällige Gemeinsamkeiten. So variiert die Breite der jeweiligen Zierstücke – abgesehen vom Moskauer Hals- und Schulterdekor – zwischen 6,5 und 7 cm. Die Abweichung von maximal einem halben Zentimeter ist minimal und könnte verschiedene Ursachen haben. So könnte sie in den üblichen minimalen Abweichungen beim Messen begründet sein, auf die tatsächlichen und üblichen minimalen Abweichungen bei Dekorelementen untereinander zurückgehen oder aber den Zustand nach restauratorischer Behandlung als Ursache haben. Die Einheitlichkeit der Breitenangaben aller Stücke kann jedoch auch mit einberechneter minimaler Abweichung als auffälliger und interessanter Faktor bezeichnet werden. Leider ist für das Moskauer Stück nur eine Maßangabe für das gesamte Zierelement publiziert²⁶, so dass die jeweilige Breite der beiden querliegenden Zierstreifen als unbekannt gelten muss. Man könnte sich dieser Maßangabe jedoch zumindest ungefähr nähern, indem man die Hälfte der Gesamtbreite

21 Für das Hamburger Stück schwankt diese Angabe leicht bei einer Anzahl von 8-9 KF/cm. Für die Stücke in Trier gibt Nauerth die Kettfäden pro Zentimeter mit „circa 8 KF/cm“ an. Beide Angaben bewegen sich damit absolut im vertretbaren Rahmen der gewöhnlichen Schwankungen innerhalb der Webdichte, auch bei Teilstücken eines einzigen Tunikadekors.

22 Restaurierungsdokumentation, Restaurierung von Textilien, Germanisches Nationalmuseum, Petra Kress 21.09.2005.

23 Shurinova 1969, Nr. 164; Kybalova 1967, 146.

24 Nauerth 1989, 36.

25 Restaurierungsdokumentation, Restaurierung von Textilien, Germanisches Nationalmuseum, Petra Kress 21.09.2005.

26 Shurinova 1969, Nr. 164; Kybalova 1967, 146.

berechnet. Zieht man nun noch 0,1–0,2 cm für die Breite des Halsschlitzes ab, läge auch die Breite der beiden querliegenden Zierstreifen am Hals bei etwa 7 cm und würde so wiederum mit der Breite der übrigen Stücke korrespondieren. Der Umstand, dass die beiden Trierer Stücke, bei denen es sich eindeutig nicht um Teilstücke, sondern um intakte Zierfelder handelt, sowohl in ihrer Breite mit den übrigen Stücken als auch in ihren Maßen untereinander nahezu übereinstimmen, ist eine weitere Auffälligkeit. Die Länge der beiden Stücke weicht mit 24 und 25 cm ebenfalls minimal voneinander ab. Sie entsprechen sich jedoch innerhalb ihrer Komposition, Motivik und Ikonographie, so dass diese Abweichung plausibel mit der üblichen minimalen Abweichung von Dekorfeldern untereinander begründet werden kann. Da es sich bei der überwiegenden Zahl der Stücke um Teilstücke bzw. Fragmente handelt, ist ein Vergleich der einzelnen Längenangaben an dieser Stelle nicht zielführend, wird jedoch an späterer Stelle in Bezug auf einen neuen Rekonstruktionsversuch noch einmal aufgegriffen.

Eine der auffälligsten Gemeinsamkeiten, welche die Textilien auch gleichzeitig als eigene Gruppe definiert, ist die Motivik, die Ikonographie und die Farbgestaltung der Stücke. Wie bereits für den Moskauer Besatz beschrieben, zeigen ausnahmslos alle Zierstücke einen roten Rundbogenfries auf gelbem Grund, deren Arkaden abwechselnd mit weiblichen Portraitbüsten und Blumen-Ornamenten gefüllt sind. Die auffälligen, stark stilisierten Büsten weisen einen markanten Haar- und Ohrschmuck auf und bleiben bisher ohne ikonographische Parallele.²⁷ Die frontal dargestellten Gesichter bestehen aus zwei Augen, die stark vereinfacht als zwei einfache Kreise ausgeführt sind, einer einzelnen, gebogenen Linie als Nase und einer zweiten, gezackten Linie als Mund. Die Nasenlinie ist jeweils mit einem der beiden Augen-Kreise verbunden, eine Füllung der Augen in Form einer Pupille gibt es nicht. Diese stark vereinfachte Ausführung der Gesichter verleiht den Portraitbüsten ein geradezu maskenhaftes Erscheinungsbild. Die ebenfalls frontal ausgeführten Haare erscheinen in einer starren und blockhaften Frisur, in die eine Art Diadem als Schmuck eingearbeitet ist – umgesetzt als vier einfache weiße Punkte, die durch eine gelbe Linie unregelmäßig miteinander verbunden sind. Ergänzt werden die Accessoires noch durch auffällig große weiß-gelbe Ohringe, die ebenso unverhältnismäßig große, henkelähnliche Ohren zieren. An Gesicht und Ohringe schließt eine ovale Fläche an, die als Ansatz eines Gewandes zu verstehen ist. Darauf wird wohl durch jeweils drei

27 Vgl. Büsten bzw. Brustbilder auf runden Schulterfeldern: Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv. S.131.OA.T, 6. Jh. n. Chr.: Cauderlier 1985, 58 Nr. 80; Leipzig, GRASSI Museum für Angewandte Kunst (ehemals Museum für Kunsthandwerk), Inv. V 4292, 5.–6. Jh. n. Chr.: Küster 2002, 71 Nr. 15; Roanne, Musée des beaux-arts et d'archéologie Joseph-Déchelette, Inv. D.82.1112 und D.21.2002.94, byzantinisch oder islamisch: Lintz – Coudert 2013, 325 Nr. 177; ferner auch Cleveland Art Museum, Inv. 1926.148, 5.–6. Jh. n. Chr.: Online Katalog <<https://www.clevelandart.org/art/1926.148>> (14.04.2023); vgl. Büsten als Füllmotiv unter Rundbogenfries: London, Victoria & Albert Museum, Inv. T.126-1922, 400–599 n. Chr.: Online Katalog <<http://collections.vam.ac.uk/item/O264385/neck-border/>> (14.04.2023); Fribourg, Musée d'art et d'histoire – Sammlung Bouvier, Inv. S 306, 6.–7. Jh. n. Chr.: Stauffer 1991, 150 Nr. 63.

sichelförmige Elemente eine Art Gewanddekor angedeutet. Die Farbgestaltung von Gewand und Dekor variiert dabei zwischen rot mit gelb, grün mit dunkelblau und mittel- mit hellblauen Details. Die Arkaden zwischen zwei Büsten sind stets mit ornamental gestalteten Blumen- oder Blütenständen gefüllt. Diese setzen sich aus jeweils einem Paar volutenförmiger Außenblätter und einem Paar größerer, gezackter Innenblätter zusammen. In ihrem Zentrum steht wiederum eine einzelne, frontal dargestellte Blume mit dreiblättrigem Blütenstand, vergleichbar mit der Darstellung von Liliengewächsen. Auch hier variiert die Farbstellung innerhalb der einzelnen Blattpaare zwischen je einem roten Blatt in Kombination mit einem blauen oder einem grünen Blatt.

Lediglich die Anzahl der dargestellten Arkaden weicht voneinander ab, da die in Gänze erhaltenen querliegenden Zierstreifen aus Moskau zeigen jeweils eine ungerade Anzahl von insgesamt fünf Bögen, gefüllt mit drei Büsten und zwei Blütenständen. Diese liegen sich immer paarweise zu beiden Seiten des Halsschlitzes gegenüber, entsprechen sich demnach also auch in ihrer Anordnung zueinander. Die beiden ebenfalls vollständig erhaltenen Trierer Stücke zeigen dagegen jeweils eine gerade Anzahl von insgesamt vier Bögen, gefüllt mit zwei Büsten und zwei Blütenständen. Im Gegensatz zum Hals- und Schulterdekor aus Moskau entsprechen sich die beiden Zierstücke in Trier jedoch nicht in ihrer Anordnung: Eines beginnt mit der Büste im ersten Bogen von links, das andere zeigt einen Blütenstand als erstes Bogenmotiv. Bei den Teilstücken aus Krefeld, Leipzig, Hamburg und Nürnberg kann dagegen nicht mehr mit Sicherheit bestimmt werden, wie die Komposition und Anzahl der Arkaden ursprünglich ausgesehen haben mag. Festzuhalten ist jedoch, dass sich die Anzahl der Arkaden dabei klar von Moskau und Trier unterscheidet. Denn schon die einzelnen Teilstücke verfügen mit sechs bis sieben Bögen bereits über eine größere Anzahl als das Moskauer Stück und die beiden Trierer Stücke.

Wie im Vorfeld eingehend erläutert, entsprechen sich die einzelnen Stücke in ihrer Motivik, ihrer Ikonographie und ihrer Farbgestaltung, unterscheiden sich jedoch teilweise in ihrer Komposition. Ein bedeutungsschwerer Unterschied fällt hingegen erst bei eingehender Betrachtung des Untersuchungsmaterials ins Auge: Die Ausrichtung der Arkaden in Beziehung zu ihrem Füllmotiv. Auf dem Moskauer Stück entspricht die Ausrichtung der zwei Arkadenreihen ganz der Ausrichtung vergleichbarer Arkaden mit figürlichem Dekor im Hals-, Schulter- und Brustbereich einer Tunika. Die Büsten sind jeweils mit der Frisur zum Bogen und dem Gewand zur Bogenöffnung ausgeführt – auf diese Weise erscheinen die Büsten den Betrachtern sowohl von der Vorder- als auch von der Rückseite der Tunika aus als ‚richtig herum‘. Ein ähnliches Prinzip lässt sich bei der Ausrichtung der beiden Schulter-*orbiculi* beobachten. Die Hippocampen weisen jeweils mit ihrem Kopf zur Halsöffnung und entsprechen damit einer seitlichen Betrachtungsweise des Tunikadekors.

Vergleicht man nun aber die Ausrichtung der Arkadenreihe samt Inhalt auf dem Moskauer Stück mit all den übrigen Stücken, so wird deutlich: Auf ausnahmslos jedem der übrigen Besatzstücke verhält sich die Ausrichtung der Arkaden im Verhältnis zu deren Inhalt genau gegenteilig. Im Gegensatz zu Moskauer Exemplar orientieren sich die Büsten hier mit der Frisur zur Bogenöffnung und dem Gewand zum Bogenrund. Man könnte also sagen, die Arkaden stehen, gemessen an ihrem figürlichen Inhalt, auf dem Kopf. Ebenso

befindet sich die rote Rahmung samt weißem Punktfries auf dem Moskauer Stück oberhalb der Köpfe. Auf allen übrigen Fragment- und Teilstücken sitzt die Rahmung jedoch unterhalb der Köpfe. Diese Feststellung scheint auf den ersten Blick keinerlei Sinn zu ergeben, erst bei einem zweiten Blick auf die Interpretation der übrigen Stücke als Besätze der Halsöffnung ergibt sich die Möglichkeit einer anderen Funktionsbestimmung, die wiederum eine veränderte Perspektive auf das Untersuchungsmaterial ermöglicht.

Die Funktionsbestimmung als „Hals-, Brust- und Schulterdekor“ trifft bei eingehender Betrachtung nur bei einem der Stücke mit Sicherheit zu: Das Moskauer Dekorstück lässt sich durch die Einheit aus schlitzförmiger Öffnung, den zwei querliegenden Zierstreifen und den *orbiculi* sowie dem Vergleiche mit anderen Dekorelementen dieser Art²⁸ zweifelsfrei als ursprünglich applizierter Hals- und Schulterdekor einer Tunika identifizieren. Die übrigen Stücke unterscheiden sich in ihrer Ausrichtung, ihrem Erhaltungszustand und in der Anzahl und Anordnung der Arkaden davon. Es lassen sich auf diese Weise drei ‚Cluster‘ beobachten: Der vollständig erhaltene Hals- und Schulterbesatz aus Moskau (zwei Zierstreifen mit je fünf Arkaden; gegenüberliegende paarweise Anordnung; Ausrichtung zum Betrachter), die beiden kleineren, ebenfalls intakten Zierstreifen aus Trier (je vier Arkaden, Anordnung versetzt; Ausrichtung auf dem Kopf) und die übrigen vier Fragmente aus Krefeld, Leipzig, Nürnberg und Hamburg (jeweils sechs bis sieben sichtbare Arkaden; Anordnung abwechselnd Eck- und Mittelstücke; Ausrichtung auf dem Kopf). Ganz besonders diese Unterschiede machen deutlich, dass eine Interpretation und Funktionsbestimmung all dieser Stücke als „Krägenbesätze“ oder eben als „Hals- und Schulterdekor“ nicht korrekt sein kann – ausgenommen natürlich das Moskauer Stück. Eine unterschiedliche Anzahl an Arkaden ließe sich noch plausibel durch variierende Größenverhältnisse bei Erwachsenen- oder Kindertuniken erklären. Die Ausrichtung der Arkaden samt figürlichem Inhalt auf dem Kopf lässt sich hingegen mit einer Anbringung im Hals- und Schulterbereich einer Tunika nicht vereinbaren: Im Rahmen meines Dissertationsprojektes ist mir kein einziges Stück bekannt, bei dem figürlicher Dekor im Hals- und Brustbereich einer Tunika entgegen der Leserichtung abgebildet oder angebracht worden ist. Warum weisen also alle Stücke eine einheitliche Motivik, Ikonographie und Technik auf, weichen aber in ihrer Komposition, Anordnung und Ausrichtung klar voneinander ab? Der Vergleich mit weiteren intakten Tuniken mit dieser auffälligen Art von Hals- und Schulterdekor – einer Einheit von schlitzförmiger Halsöffnung mit begleitenden querliegenden

28 So etwa Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv. S.131.OA.T, 6. Jh. n. Chr.: Cauderlier 1985, 58 Nr. 80; Leipzig, GRASSI Museum für Angewandte Kunst (ehemals Museum für Kunsthandwerk), Inv. V 4292, 5.–6. Jh. n. Chr.: Küster 2002, 71 Nr. 15; Roanne, Musée des beaux-arts et d'archéologie Joseph-Déchelette, Inv. D.82.1112 und D.21.2002.94, byzantinisch oder islamisch: Lintz – Coudert 2013, 325 Nr. 177; Toulouse, Musée Georges-Labit, Inv. AI 49 685, ohne Datierung; Lorquin 1999, 44 f. Nr. 8; London, Victoria & Albert Museum, Inv. T.543-1974, 4.–6. Jh. n. Chr.: Online Katalog <<http://collections.vam.ac.uk/item/O355010/textile-fragment-unknown/>> (14.04.2023); Düsseldorf, museum kunst palast, Inv. mkp.P 12810, 4.–5. Jh. n. Chr.: Hodak 2010, 493–497 Nr. 161; ferner auch Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. 1026, 4.–6. Jh. n. Chr.: Schrenk 2004, 201 f. Nr. 68.

Zierstreifen und runden Zierstücken auf den Schultern – wird im Folgenden bei der Einordnung dieser textilen Gruppe helfen und in einem neuen Rekonstruktionsvorschlag der Stücke münden.

Einordnung der Gruppe und Vergleich

Um die Stücke der hier beschriebenen Gruppe noch genauer zueinander in Bezug setzen zu können, ist ein Vergleich der Dekorstücke und -fragmente mit intakten Tuniken aus dem archäologischen Denkmälerbestand nötig. Dabei sind nur eine Handvoll vollständig erhaltener Tuniken bekannt, die den hier beschriebenen Typus von Hals- und Schulterdekor aufweisen. Als Fragmente mit teilweise erhaltenem bzw. ohne weiteren Gewandkontext lassen sich eine größere Anzahl an Vergleichsbeispielen²⁹ ausmachen, was vielleicht mit der Herstellungsweise dieser Stücke zusammenhängen könnte: Der überwiegende Teil wurde als Besatz hergestellt, d. h. separat gewebt und auf ein Trägergewebe appliziert.³⁰ Für einen Vergleich des Dekorschemas sind jedoch die intakten Tuniken mit Gesamtdekor am aussagekräftigsten. Denn wenn die Stücke der Gruppe mit abweichender Ausrichtung als Hals- und Schulterdekor ausgeschlossen werden können, die große Ähnlichkeit jedoch eine nahe Verwandtschaft der Stücke untereinander nahelegt, wäre die einfachste Erklärung, dass die Dekorstücke eine andere Funktion haben und entweder von derselben Tunika oder aber von unterschiedlichen Tuniken mit identischem oder ähnlichem Dekor stammen.

Neben den einfachen, applizierten Zierborten besteht die einfachste Art der Hals- und Schulterdekoration spätantiker bis frühislamischer Tuniken in der Applikation eines Ensembles bestehend aus einem einfachen, querliegenden Zierstreifen und einem Zierelement auf Schulterhöhe. Bei diesem Zierelement handelt es sich entweder um runde *orbiculi* – wie beim Moskauer Stück – oder quadratische bis rechteckige *tabulae*, die am Start- und Endpunkt des Halsschlitzes ansetzen und meist durch einen schmalen, mitgewebten Steg unmittelbar mit den beiden querliegenden Zierstreifen zu beiden Langseiten der Halsöffnung in Verbindung stehen. Diese Dekorationsform des querliegenden Halsschlitzes ist nur bedingt zu den gängigen Dekorationsschemata spätantiker Tuniken zu zählen, da sie webtechnisch ausschließlich in applizierter oder gemischter (teils mitgewebt, teils appliziert) Form vorkommen, nicht aber als rein mitgewebter Tunikadekor. Als besonders charakteristisch für diese spezielle Art des Hals- und Schulterdekors kann zum einen der

29 Vgl. Anm. 28.

30 Bei den Vergleichsstücken aus Roanne, Toulouse und Düsseldorf handelt es sich sicher um applizierte Besätze, da in allen Fällen noch genug Trägergewebe vorhanden ist. Auch das Vergleichsstück aus Riggisberg verfügt über genügend Trägergewebe, um eine Applikation sicher nachzuweisen. Die Fragmente aus Dijon, Leipzig und London sind hingegen von ihren ursprünglichen Kontext gelöst, es ist also kein Trägergewebe mehr vorhanden, was eine sichere Identifizierung als Besatz erschwert. Als Indikatoren können aber bei allen Fragmenten die Nahtzugaben und die Reste von Nähspuren gelten.

auffällige Steg zwischen Zierstreifen am Hals und Dekorfeld auf der Schulter gelten, zum anderen das Fehlen der *clavi* bzw. des Brustdekors allgemein.

Diese Charakteristika lassen sich bei vier besonders gut erhaltenen Tuniken (Abb. 7–8) beobachten: zwei Kindertuniken aus dem Museum Kunstpalast Düsseldorf (Inv. mkp.P. 12806³¹ und mkp.P. 12807³²), einer Tunika (Abb. 9) aus dem Pushkin-Museum in Moskau³³ (Inv. 5194) sowie einer Tunika (Abb. 10) aus dem Museum of Fine Arts in Boston³⁴ (Inv. 01.8365). Als besonders interessant kann dabei das Schmucksystem allgemein gelten. Alle Vergleichsbeispiele weisen zusätzlich zum speziellen Typus des Hals- und Schulterdekors einen insgesamt eher schlichten Gesamtdekor auf: Eine lange, gewirkte Saumborte (wohl auf Vorder- und Rückseite des Gewandes) sowie je eine ebenfalls gewirkte, aber kürzere Ärmelborte direkt oberhalb der Ärmelöffnung. Bei allen vier Vergleichsbeispielen handelt es sich um Ärmeltuniken aus Leinen, die Dekorelemente sind dabei separat gewirkt und auf das Grundgewebe appliziert worden.³⁵ Betrachtet man die Motivik der einzelnen Tuniken, fällt die Einheitlichkeit des Tunikadekors auf: Alle Zierstreifen des Schmucksystems zeigen dieselbe Motivik – die einzige Abweichung gilt für die jeweiligen *orbiculi*, auf denen, wie allgemein üblich, ein anderes Motiv als beim Restdekor abgebildet wird. Insgesamt wird damit bei allen vier Tuniken deutlich, dass der Tunikadekor als Einheit konzipiert und umgesetzt wurde. Auch wenn es sich entweder bei allen Zierelementen um einzeln und separat hergestellte Besatzstücke oder eine Mischung aus mitgewebten und applizierten Dekorteilen handelt.

Weisen die vier Vergleichsobjekte ein identisches Schmucksystem auf, so weicht die Motivik und Ikonographie der Stücke untereinander sowie zum Ausgangsdekor dieses Beitrages jedoch deutlich voneinander ab: Abgesehen vom Schulterdekor zeigt keine der vier Leinentuniken einen figürlichen Dekor. Auf den drei Tuniken aus Moskau, Düsseldorf (Inv. mkp.P. 12806) und Boston ist ähnlich wie bei dem Untersuchungsmaterial ein Rundbogenfries zu erkennen. Im Falle der Moskauer Tunika zeigt der querliegende Zierstreifen des Hals-, Ärmel- und Saumdekors eine zweiteilige Gliederung der Gesamtkomposition. Die zwei übereinanderliegenden Zierfelder des Hals- und Nackendekors zeigen im direkten Anschluss an den Halsschlitz zunächst einen Fries mit Girlanden und darauf-

31 Museum Kunstpalast, Inv. mkp.P 12806, 113 × 133 cm, 5.–6. Jh. n. Chr.: Hodak 2010, 68–73 Nr. 8.

32 Museum Kunstpalast, Inv. mkp.P 12807, 99 × 142 cm, 6.–7. Jh. n. Chr.: Hodak 2010, 51–53 Nr. 1.

33 Pushkin-Museum, Inv. 5194, 127,5 × 79,5 cm, 4.–5. Jh. n. Chr.: Shurinova 1969, Nr. 36.

34 Museum of Fine Arts, Inv. 01.8365, 113,5 × 163 cm, 4.–7. Jh. n. Chr.: Online Katalog <<https://collections.mfa.org/objects/73735/tunic?ctx=781163f2-2c10-4aaf-8663-cef9cf77ca87&idx=0>> (14.04.2023).

35 Mit Ausnahme des Hals- und Schulterdekors der Tunika aus Düsseldorf (Inv. mkp.P. 12807). Der querliegende Zierstreifen und die daran anschließenden *orbiculi* wurden in das Grundgewebe der Tunika eingewirkt. Der Ärmel- und Saumdekor aller Vergleichsbeispiele wurde hingegen auf das Trägergewebe der Tuniken aufgenäht.

folgend einen Rundbogenfries unbekanntes Inhalts³⁶, eine Randzone oder Bordüre gibt es hier nicht.³⁷ Auch die zweite Kindertunika aus Düsseldorf (Inv. m.k.p. 12807) ist ikonographisch nicht vollständig vergleichbar: Hier zeigt der Gesamtdekor ein ineinandergreifendes Zickzackmuster in kontrastierend gelber und roter Farbgebung. Gefüllt sind diese Dreieckfelder wiederum mit abwechselnd beige und schwarzen Quadratpunkten. Die *orbiculi* sind in ihrer Gesamtheit als Vasen gestaltet.³⁸

Ikonographisch sehr viel näher am hier besprochenen Ensemble von Besätzen liegt hingegen die Ärmeltunika aus Boston sowie eine der Kindertuniken aus Düsseldorf (Inv. m.k.p. 12806). Das Düsseldorfer Stück zeigt ebenfalls eine zweigeteilte Komposition des Gesamtdekors: Direkt an die Halsöffnung schließt eine schmale Bordüre mit verschiedenfarbigen Blüten- und Blattmotiven an, welche das darauffolgende Feld an drei Seiten einfasst. Der zweite Zierstreifen zeigt hingegen – wie die zu vergleichenden Stücke – ein rotes Arkadenmotiv, hier jedoch mit spitzwinkligen Interkolumnien. Die Stützen sind dabei in Form von Pfauenaugen gestaltet, in den Zwischenräumen befinden sich stets dasselbe kelchförmige Blütenmotiv. Der Schulterdekor zeigt hingegen abweichend ein figürliches Motiv, wobei das genaue Thema aufgrund der starken Zerstörung nicht mehr sicher bestimmt werden kann. Es könnte sich um Tänzerinnen³⁹ oder eine nicht näher zu bestimmende Figur im Knielaufschema handeln. Die deutlichsten Parallelen bestehen jedoch zwischen dem Dekor der Bostoner Tunika und dem Untersuchungsmaterial: Auch hier werden die Zierstreifen im Hals-, Nacken-, Ärmel- und Saumbereich der Tunika durch eine äußere Bordüre – hier mit einem dichteren Punktfries versehen – an drei Seiten eingefasst. Zusätzlich wird der Bereich zwischen Einfassung und Hauptmotiv noch mit einem weiteren, schmalen Zierstreifen gefüllt. Dieser ist einfarbig und mit kleinen Kreismotiven versehen. Das zentrale Motiv des Dekors zeigt ebenfalls einen Rundbogenfries, diesmal mit tropfenförmigen Stützen und verschiedenen vegetabilen Ornamenten in den Interkolumnien. Dabei handelt es sich um Blumenmotive bestehend aus zwei seitlichen Blättern, einem Blütenstil sowie einer Blüte. Alle Einzelelemente sind jedoch verschieden gestaltet, so dass sich immer drei ‚Haupttypen‘ wiederholen: eine große, kelchförmige Blüte mit knorrigen Blättern oder Ästen, eine kleinere, knospenartige Blüte mit herzförmigen Blättern und eine große, rispenförmige Blüte mit ausladenden, trichterartigen Blättern. Auffällig ist, dass die Blütenmotive im Halsbereich bei diesem Beispiel auf dem Kopf stehend wiedergegeben sind. Das Motiv des Schulterdekors weicht wie üblich vom Restdekor ab, leider kann es aufgrund der schlechten Abbildungsqualität⁴⁰ nicht viel näher bestimmt werden. Sicher handelt es sich jedoch um ein vegetabiles und kein figürliches Motiv.

36 Leider sind keine besseren Abbildungen der Tunika publiziert. Von der Kontaktaufnahme mit dem Museum in Moskau wurde aufgrund der derzeitigen politischen Situation abgesehen.

37 Shurinova 1969, Nr. 36.

38 Hodak 2010, 52.

39 Hodak 2010, 70 f.

40 Eine Beschaffung farbiger Abbildungen mit hoher Auflösung war aus Kostengründen leider nicht möglich.

Für den Vergleich und die Einordnung des Untersuchungsmaterials ist die Betrachtung der genauen Komposition von besonderem Interesse. Und auch wenn innerhalb des Vergleichsmaterials kein figürlicher Dekor im relevanten Hals-, Nacken-, Ärmel- und Saumbereich der Tuniken erscheint, ist eine genaue Analyse der Bogenreihen mit vegetabilem Inhalt doch ebenfalls bei dieser Frage zielführend. Bei der Betrachtung der Moskauer Tunika ist lediglich feststellbar, dass die Arkadenreihen stets zum Betrachter der Vorder- und Rückseite hin ausgerichtet sind – dazu passend ist auch die Ärmelborte jeweils zur Ärmelöffnung hin ausgerichtet. Da der Bogeninhalt nicht erkennbar ist, kann über das Verhältnis beider Elemente zueinander leider keine Aussage getroffen werden.⁴¹ Wesentlich mehr Aussagekraft kann hingegen der Kindertunika (Inv. mkp.P. 12806) aus Düsseldorf beigemessen werden. Im Hals- und Nackenbereich der Tunika entspricht die Ausrichtung der Bögen der Moskauer Tunika sowie in Bezug auf die Komposition dem Ausgangsmaterial des Moskauer Hals- und Schulterdekors. Im Unterschied dazu sind die Blumenmotive der Interkolumnien bei der Düsseldorfer Tunika mit der Blüte zum Bogenrund und der Wurzel zur Öffnung hin ausgerichtet. Für die Ärmelborten gilt hingegen das umgekehrte Prinzip wie bei der Moskauer Tunika: Die Bogenreihe ist mit der Öffnung in Richtung Schulterpartie aufgenäht, so dass die Blüten darin für den seitlichen Betrachter der Tunika nun auf dem Kopf stehen. Für den Träger selbst erscheinen die Blüten jedoch korrekt ausgerichtet. Ebenso verhält es sich bei der Saumborte der Düsseldorfer Kindertunika: Auch hier steht die Arkadenreihe samt Inhalt für den äußeren Betrachter auf dem Kopf, für den Träger der Tunika hingegen erscheinen die Motive richtig herum. Es ändert sich dabei nichts an der ursprünglichen Komposition – sowohl Ärmel- als auch Saumborte stimmen überein, das Zierelement selbst wurde schlicht um 180° gedreht auf das Kleidungsstück aufgenäht. Der Ausrichtung des Dekors im Sinne eines Betrachters wurde hierbei demnach kein großer Wert beigemessen oder sie wurde ganz bewusst so gewählt.

Wieder anders verhält es sich beim Gesamtdekor der Bostoner Ärmeltunika: Im Hals- und Nackenbereich der Tunika entspricht die Ausrichtung der Arkaden und auch die Grundkomposition mit einfassender Bordüre den bereits besprochenen Vergleichsbeispielen sowie dem Ausgangsmaterial. Innerhalb der Interkolumnien wiederholt sich hier das selbe Charakteristikum des Moskauer Hals- und Schulterdekors: Die Blumenmotive weisen mit ihren Blüten nach unten, sprich zur Bogenöffnung, während die Wurzeln nach oben in Richtung Bogen und somit zur Halsöffnung streben. Daraus ergibt sich auch hier für die Pflanzenmotive keine Rücksichtnahme in der Ausrichtung des Hals- und Nackendekors für einen potenziellen Betrachter. Betrachtet man nun den Restdekor der Tunika aus Boston, fällt ein ganz besonders interessantes Detail auf: Die Ärmel- und auch die Saumborten entsprechen in Motivik, Komposition und Ausrichtung exakt dem Hals- und Nackendekor derselben Tunika, jedoch sind sie jeweils um 180° gedreht auf das Gewand aufgenäht. Die Arkaden samt Blumenornamenten erscheinen durch diesen Umstand nun – ganz im Gegensatz zum Dekor im prominenteren Hals- und Nackenbereich – nicht mehr als ‚auf dem Kopf stehend‘, sondern zum Betrachter hin ausgerichtet. Und auch

41 Ebd.

wenn bei der Bostoner Tunika kein figürlicher Dekor erscheint, so stellen die vegetabilen Motive und ihre Ausrichtung innerhalb der Arkadenreihen doch eine spezielle und interessante Parallele zum Ausgangsmaterial, also der neu rekonstruierten Tunika (Abb. 11), dar.

Ein neuer Rekonstruktionsvorschlag

Schaut man sich nun noch zusätzlich die Formate und Maße der Dekorbesätze beim Ausgangsmaterial und den Vergleichsbeispielen an, erscheint eine Deutung aller Stücke mit Arkadengliederung und alternierendem Kopf- und Blumendekor als Halsbesätze als immer unwahrscheinlicher. Denn vergleicht man die Maße der beiden kürzeren Zierstreifen aus Trier (24 × 7 cm und 25 × 7 cm)⁴² mit den Maßen der Ärmelborten aus Moskau (unbekannte Länge, Breite von 8 cm)⁴³ und Düsseldorf (19 × 5,5 cm [Inv. mkp.P. 12806]⁴⁴ und 25,5 × 2,5 cm [Inv. mkp.P. 12807]⁴⁵), so fällt auf, dass es sich bei den Stücken aus Trier in Bezug auf Größe und Proportion um Ärmelborten handeln kann. Außerdem hat der Vergleich mit anderen komplett erhaltenen Tuniken gezeigt, dass der spezielle Typus des Hals- und Schulterbesatzes aus Moskau (Inv. 360) Teil eines festen Dekorsystems ist, welches sich durch die Kombination aus Hals-, Schulter-, Ärmel- und Saumdekor charakterisiert. Es liegt daher nahe, dass auch die anderen vier längeren Fragmente aus Krefeld, Leipzig, Hamburg und Nürnberg – die ja bereits aufgrund ihrer Komposition, Relation und Ausrichtung als Teile des Halsdekors ausgeschlossen werden konnten – als Teile einer längeren Borte zu interpretieren sind.

Bei der genaueren Betrachtung der Schnittkanten und Ecklösungen der vier Fragmente fällt auf, dass die Stücke aus Krefeld (Ecke links), Leipzig (Mittelstück) und Hamburg (Ecke rechts) gemeinsam ein Ganzes gebildet haben könnten: Zum einen würde die Bordüre auf diese Weise wieder einen dreiseitigen Rahmen ergeben, zum anderen sind die Schnittkanten der Fragmente anpassbar und würden die jeweiligen Ornamente kompletieren⁴⁶. Man könnte argumentieren, dass dieses Ensemble aus drei Einzelfragmenten noch nicht sicher ein Ganzes ergeben haben mag und es erscheint auf den ersten Blick auch als möglich, dass ein anderes oder noch weitere Mittelstücke hätten eingeschoben sein können. Gegen diesen Umstand sprechen zwei Argumente: Zum einen die Farbabfolge der einzelnen Büsten und auch Pflanzenornamente, zum anderen die Gesamtlänge der rekonstruierten Saumborte im Verhältnis zu anderen Vergleichsbeispielen. Bei der Farbge-

42 Nauerth 1989, 36.

43 Shurinova 1969, Nr. 36.

44 Hodak 2010, 68 f.

45 Hodak 2010, 51.

46 Anscheinend hat man sich beim Durchschneiden der Saumborte bemüht, entweder durch die Blumenornamente oder zwischen den einzelnen Motiven zu schneiden. Bei den vorhandenen Fragmenten liegt keines vor, bei dem die Schnittkante durch eine der Büsten verläuft.

staltung der Büsten fällt auf, dass die roten stets als ‚Puffer‘ zwischen den blauen oder grünen Büsten auftauchen. Daher kann es als sehr wahrscheinlich gelten, dass genau das Mittelstück aus Leipzig ursprünglich an diese Stelle gehört hat: Auf die letzte rote Büste des Krefelder Fragments folgt die erste blaue Büste des Leipziger Mittelstückes. Auf die letzte grüne Büste desselben Fragments folgt dann die erste Büste des Hamburger Fragmentes, diesmal wieder in roter Farbgebung.

Ein weiterer Hinweis darauf, dass das Leipziger Fragment an dieser Stelle zu rekonstruieren ist – und auch gleichzeitig darauf, dass das Hamburger Eckstück kein Teil dieses Dreier-Ensembles ist – ist die Farbgestaltung der Pflanzenornamente. Denn auch die Blattpaare der Blumenornamente wechseln sich innerhalb ihrer Farbgebung zwischen roten und grünen oder roten und blauen Außenblättern der Blütenstände ab, ebenso wie auf den Hals- und Ärmelborten. In diese Überlegung passt auch das durch eine Schnittkante zerteilte Blütenornament auf den beiden Fragmenten aus Krefeld und Leipzig, denn beide Blattpaare zeigen jeweils eine rote und eine grüne Farbgebung, die sich bei einer solchen Anordnung wunderbar in das Gesamtkonzept des Dekors einfügt. Auch könnte man zunächst annehmen, dass das Hamburger Eckfragment ebenso an der Position des Krefelder Fragments gesessen haben könnte. Doch zum einen würden auf diese Weise zwei blaue Büsten aufeinanderfolgen, zum anderen ändert sich bei dem Stück aus Hamburg plötzlich die Verteilung der farbigen Blattpaare der Blütenornamente. Beginnt die Abfolge bei allen übrigen Zierstreifen mit einem großen roten und einem kleineren blauen oder grünen Blatt darunter (und umgekehrt auf der gegenüberliegenden Seite), so beginnt der Hamburger Zierstreifen in umgekehrter Weise: Auf ein großes blaues oder grünes folgt ein kleineres, rotes Blatt darunter.

Vergleicht man nun noch die Gesamtkomposition, die Abfolge und Farbgestaltung der Büsten und Blumenornamente, wird deutlich, dass sich die Fragmente aus Nürnberg und Hamburg spiegelverkehrt zueinander verhalten. Genauer gesagt wurde der Dekor bzw. der Zierstreifen an seiner horizontalen Achse einmal gespiegelt. Daraus ergibt sich dann die gespiegelte Ecklösung der Bordüre. Die Reihenfolge und Farbverteilung der Büsten und Blumen wiederholen sich nun quasi ‚rückwärts‘ und entsprechen derer des Hamburger Fragmentes. Beginnend in der Ecke mit einer grünen Büste, auf die ein Blütenornament in roter und grüner Farbgestaltung folgt. Der Dekor setzt sich dann mit einer roten Büste und einem rot-blauen Ornament fort, auf das wiederum eine blaue Büste und der Rest eines rot-grünen Blütenstandes folgt. Prinzipiell wäre es auf diese Weise möglich, auch den fehlenden Teil der zweiten Borte in seiner Gänze zu rekonstruieren. Doch kann die erste Saumborte bestehend aus einem Ensemble aus drei Einzelfragmenten (Krefeld, Leipzig und Hamburg) überhaupt als vollständig gelten? Am aussagekräftigsten kann in diesem Zusammenhang die Gesamtlänge der Borte gelten: Addiert man die Längenangaben der drei Fragmente, würde sich daraus eine Gesamtlänge der rekonstruierten Saumborte von insgesamt 91,3 cm ergeben. Damit wäre sie im Vergleich zu den beiden Kindertuniken in Düsseldorf (68,0 × 5,5 cm [Inv. mkp.P. 12806]⁴⁷ und 68,0 × 3,5 cm [Inv. mkp.P.

47 Hodak 2010, 68 f.

12807]⁴⁸⁾ um gute 20 cm länger – also ein deutliches Stück. Allein dieser Umstand spricht bereits dafür, dass es sich bei dem rekonstruierten Tunikadekor um die verzierte Tunika eines Erwachsenen und nicht eines Kindes handelt. Und auch der Vergleich mit den Breiten anderer Erwachsenentuniken untermauert diese Annahme noch zusätzlich.⁴⁹⁾

Kurzer Zwischenstand

Einige Aspekte sprechen dafür, die insgesamt sieben Fragmente mit einheitlicher Komposition, Ikonographie und Farbgestaltung nicht länger als Halsbesätze zu interpretieren, sondern als Besatzstücke und Fragmente eines zusammengehörigen Tunikadekors. Auf der Grundlage von ikonographischen Vergleichsbeispielen, Maßangaben sowie Anordnung und Ausrichtung der Dekormotive lässt sich demnach ein nahezu vollständiges und ikonographisches übereinstimmendes Dekorsystem bestehend aus einem Hals- und Schulterdekor (Stück aus Moskau, Pushkin-Museum, Inv.-Nr. 360), zwei kürzeren Zierstreifen als Ärmelborten (zwei Stücke aus Trier, Museum Simeonsstift, Inv.-Nr. VII.5) sowie zwei längeren Zierstreifen als Saumborten (zerschnitten in bisher vier bekannte Einzelfragmente: Fragment Krefeld, Inv.-Nr. 08382; Fragment Leipzig, GRASSI-Museum, Inv.-Nr. V 1855; Fragment Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1887.16; Fragment Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gew245) rekonstruieren. Zusätzlich weisen alle Stücke des Untersuchungsmaterials vergleichbare webtechnische Eigenschaften auf, so dass ein Zusammenhang zwischen ihnen naheliegt.

Überlegungen zur Herstellung

Auch wenn es wahrscheinlich erscheint, dass es sich bei allen Stücken um separat gewirkte Zierelemente handelt, die ursprünglich auf ein Trägergewebe appliziert waren, lässt sich dieser Umstand nicht zweifelsfrei nachweisen: So wie auch bei einer in-Form-gewebten Tunika mit Hals- und Schulterdekor verlaufen die Kettfäden des Stückes aus Moskau (Hals- und Schulterdekor) sowie der Fragmente aus Krefeld, Leipzig, Hamburg und Nürnberg (Teilstücke der beiden Saumborten) quer zur Figurenachse bzw. Motivik. Dieser Kettverlauf ist typisch für Tuniken, deren Vorder- und Rückseite in einem einzigen kreuzförmigen Webstück mitsamt ihres Dekors von Seite zu Seite bzw. von Ärmel zu Ärmel gewebt wurden. Auf diese Weise lässt sich auch die einfachste Form der Halsöffnung, der eingewebte horizontale Halsschlitz, herstellen. Doch ergibt sich dieser Kettverlauf

48) Hodak 2010, 51.

49) Vgl. Moskau, Pushkin-Museum, Inv. 5194, 127,5 × 79,5 cm, 4.–5. Jh. n. Chr.: Shurinova 1969, Nr. 36; Moskau, Pushkin-Museum, Inv. 5194, 129 × 84 cm, 4.–5. Jh. n. Chr.: Shurinova 1969, Nr. 5; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 26.9.8, 183 × 135 cm, 5. Jh. n. Chr.: Stauffer 1995, Nr. 31; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 26.9.9, 174,6 × 135 cm, 5. Jh. n. Chr.: Stauffer 1995, Nr. 32.

ebenfalls, wenn Hals- und Schulterdekor aus einer solchen Tunika herausgeschnitten und auf ein neues Kleidungsstück aufgenäht werden – der Dekor auf diese Weise also wiederverwendet wird. Lassen sich also, einmal vom Originalkontext losgelöst, ein wiederverwendeter und ein separat gewebter Dekor voneinander unterscheiden?

Für diese Frage ist folgende Beobachtung – besonders beim Moskauer Hals- und Schulterbesatz – interessant: Das Stück weist an den Schmalseiten des Zierstreifens sowie um die Schultermedaillons herum eine schmale Nahtzugabe auf. Eine solche findet sich oft bei separat gewebten Besatzstücken⁵⁰ und wird bei der Applikation des Dekors nach innen umgeklappt, so dass sie nach der Fertigstellung ganz oder teilweise unter dem Zierelement verschwindet. Schaut man sich nun das Moskauer Stück genauer an, so fällt auf, dass in den Zwickelbereichen am Übergang zwischen querliegendem Zierstreifen und rundem Schulterdekor die Kettfäden durchlaufen bzw. zu sehen sind. Gegen einen simplen Wollausfall in diesem Bereich spricht der insgesamt sehr gute Erhaltungszustand des Stückes. Die stehen gelassenen Kettfäden passen wiederum nicht recht zu der Annahme, dass dieser Dekor ursprünglich ausgeschnitten und auf ein Trägergewebe aufgenäht war. Denn in der Regel werden diese stehengelassenen Kettfäden während der Applikation gekappt⁵¹, weil ein Umbiegen der Nahtzugaben nur so möglich wird. Ebenso wenig lässt sich das Durchlaufen der Kettfäden in diesem Bereich mit einer Wiederverwendung des Dekors in Einklang bringen: In diesem Fall wäre hier eine durchgehende Farbfläche, also sowohl Kett- als auch Schussfäden, anzutreffen. So erscheint als einzige logische Schlussfolgerung, dass der Moskauer Hals- und Schulterdekor separat gefertigt, aber nie auf ein Trägergewebe aufgenäht war. Das erklärt die durchgängigen Kettfäden. Dazu passt auch der Umstand, dass bei der Untersuchung der Stücke aus Trier, Leipzig, Hamburg und Krefeld weder Reste eines möglichen Trägergewebes noch Hinweise auf eine ehemalige Applikation in Form von Nähspuren festgestellt werden konnten. Auch die erhaltenen längeren Kettfadenenden am Hamburger Stück untermauern die Annahme, dass die Besätze nie auf einer Tunika aufgenäht waren: Auch sie wären, wie die durchlaufenden Kettfäden, im Rahmen des Applikationsprozesses abgeschnitten worden.

Ausblick

Die Rekonstruktion als Dekor von ein und derselben Tunika führt zu den Fragen: Was wissen wir über den ursprünglichen Fundkontext der Stücke, wie sind sie an ihre heutigen Aufbewahrungsorte gelangt und was lässt sich darüber hinaus über den oder die Träger*in der Tunika aussagen? Als Herkunftsort wird bei allen Stücken Ägypten angegeben,

50 So zum Beispiel ein Besatzstück (Clavusfragment) in Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. T 147, 7.–10. Jh. n. Chr.: Linscheid 2017, 40, Nr. 27.

51 So etwa festgestellt bei einem Halsbesatz aus Leipzig, GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Inv. V 4292, 5.–6. Jh. n. Chr.: Küster 2002, 71 Nr. 15 und auch bei dem applizierten Halsbesatz der Kindertunika in Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. mkp.P 12806, 5.–6. Jh. n. Chr.: Hodak 2010, 68–73 Nr. 8.

eine Spezifizierung taucht hingegen nur beim Hals- und Schulterdekor aus Moskau und dem Hamburger Saumfragment auf: Bei beiden Objekten wird das oberägyptische Achmim-Panopolis als Fundort aufgeführt.⁵² Es lassen sich jedoch noch weitere Hinweise auf eine gemeinsame Herkunft der sieben Fragmente finden: So gibt es sowohl bei dem Stück aus Leipzig als auch bei demjenigen aus Nürnberg die Angabe, sie seien in den Jahren 1886 bzw. 1887 von Dr. Franz Bock aus Aachen erworben worden.⁵³ Dieser Franz Johann Joseph Bock war ein Theologe und Kunsthistoriker, der sich Zeit seines Lebens vom Sammler zum Händler kirchlicher Kunst, darunter besonders Textilien, entwickelte und auf diese Weise um die Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Stücke an europäische Kunstgewerbemuseen und Privatsammler verkaufte.⁵⁴ So wundert es kaum, dass sich auch für die beiden Stücke aus Trier ein Zusammenhang mit dem Kanonikus Bock herstellen lässt. Denn auch wenn sich keine explizite Angabe für das Stück finden lässt, so handelt es sich bei der Trierer Sammlung Rautenstrauch um eine geschlossenes Konvolut, das laut D. Renner nachweisbar „aus der Grabung des Aachener Kanonikus Dr. Franz Bock auf dem Friedhof der antiken Textilmetropole Achmim-Panopolis“ stammt.⁵⁵ Für das Hamburger Saumfragment findet sich zwar die Angabe des Fundortes Achmim, eine Verbindung zu Bock scheint jedoch auf den ersten Blick zu fehlen: Das Stück wurde laut Gerner-Körbelin vom Berliner Kunstgewerbemuseum angekauft, das Jahr des Ankaufs ist hingegen nicht publiziert.⁵⁶ Schaut man nun jedoch in die von B. Borkopp-Restle veröffentlichte „Übersicht über die wichtigsten Verkäufe von Textilkollektionen Franz Bocks an Museen“, so stellt man fest, dass sowohl das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg als auch das Berliner Kunstgewerbemuseum in den relevanten Jahren etliche Textilien von Bock angekauft haben.⁵⁷ Es ist also gut möglich, dass das Hamburger Stück entweder direkt von Bock oder in Umwegen über das Kunstgewerbemuseum Berlin angekauft wurde.

Im Falle des Hals- und Schulterdekors aus Moskau sind teils widersprüchliche Angaben zur Herkunft bzw. zum Ankauf des Stückes publiziert: Shurinova schreibt, das Museum habe das Stück 1924 vom „Classical Oriental Institute“ aus der Originalsammlung von V. G. Bock erhalten.⁵⁸ Kybalova gibt hingegen an, das Stück stamme aus einem von W. Bock getätigten Ankauf in Ägypten⁵⁹. Trotz der unterschiedlichen Namensgebungen könnte es sich hierbei um dieselbe Person handeln, nämlich um den russischen Kunsthistoriker, Archäologen und Museumskonservator Vladimir Georgievič Bock.⁶⁰ Er war unter

52 Shurinova 1969, no. 36; Germer – Körbelin 2012, 149.

53 Küster 2002, 72; Zander-Seidel 2007, 390.

54 Dennert 2012.

55 Renner 1981, 689; vgl. dazu auch Nauerth 1989, 16–25.

56 Germer – Körbelin 2012, 149.

57 Siehe dazu Borkopp-Restle 2008, 172; 175; 178; 236 f.

58 Shurinova 1969, Nr. 36.

59 Kybalova 1967, 146.

60 Khrushkova 2012.

anderem auch unter dem Namen Wladimir von Bock bekannt, womit sich beide Schreibweisen von Shurinova und Kybalova erklären ließen. Nicht gelöst ist hingegen die Diskrepanz zwischen diesen Angaben und dem Bezug der übrigen Stücke in deutschen Museen zu Franz Bock. Möglicherweise handelt es sich um eine Verwechslung der beiden Namensträger, das ist heute jedoch so nicht mehr feststellbar und muss Spekulation bleiben. Auch das Krefelder Stück fällt bei diesen Überlegungen etwas aus der Reihe: Hier wird weder ein expliziter Fundort noch Informationen zum Ankauf des Fragments angegeben.⁶¹ Als Grund hierfür kann sicherlich gelten, dass die gesamte schriftliche Dokumentation des Krefelder Bestandes im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, die Informationen zur Herkunft der Textilien damit also verloren gegangen sind.⁶² Einzig die Verbundenheit Bocks mit Krefeld könnte als Hinweis auf eine Verbindung dienen, denn er wirkte im Anschluss an seiner Kirchenweihe im Jahr 1850 als Kaplan in Krefeld.⁶³

So lässt sich zwar der überwiegende Teil der Stücke plausibel mit dem Kunstsammler Franz Bock und so auch mit dem Fundort Achmim-Panopolis in Verbindung bringen. Leider sind zum genauen Fundkontext der Stücke – also zur Bestattung selbst – keinerlei Informationen überliefert. Der Frage nach Alter, Geschlecht und Status des oder der Träger*in kann sich also nur äußerst vage genähert werden: Die Maße der Saumborte und der Halsöffnung sprechen im Vergleich mit anderen erhaltenen Stücken allgemein für den Tunikadekor eines Erwachsenen. Auch über das Trägergewebe lässt sich keine sichere Aussage treffen. Denn, wie oben dargelegt, waren die Zierstücke (noch) nicht auf eine Tunika appliziert worden. Vermutlich hätte es sich um eine Ärmeltunika aus Wolle oder Leinen gehandelt. Thematisch ist der Tunikadekor durch seinen ornamentalen Charakter als eher unspezifisch zu bezeichnen. Arkadengliederungen gefüllt mit vegetabilen, ornamentalen, anthropo- sowie zoomorphen Darstellungen im Hals-, Schulter- und Brustdekor spätantiker und frühislamischer Tuniken sind ein gängiges Konzept und lassen bisher noch keine Rückschlüsse auf die Trägerschaft der Tuniken zu.

Ohne Informationen zum Fundkontext der Stücke stellt sich auch eine zeitliche Einordnung als schwierig heraus. Die Spanne der bisherigen Datierungen reicht vom 3. bis zum 8. Jh. n. Chr. und umfasst so eine recht große Bandbreite von fünf Jahrhunderten. Diese Angaben beziehen sich vor allem auf eine stilistische Einordnung der Motivik und Ikonographie, die sich meist aus dem Vergleich mit anderen nicht gut datierten Objekten ergibt. Leider findet sich innerhalb der Forschungsliteratur für keine der angegebenen Datierungen eine Erläuterung. Es wäre anzunehmen, dass sich die verschiedenen Datierungen teilweise aufeinander beziehen und sich aus dem Vergleich untereinander ergeben.⁶⁴ Allerdings erklärt das nicht die sehr frühe Datierung des Krefelder Stücks in das

61 Paetz gen. Schieck 2003, 79.

62 Paetz gen. Schieck 2003, 8.

63 Dennert 2012.

64 Da bei allen Stücken auf das Moskauer Stück Bezug genommen wird, und dieses von Shurinova in das 6. Jh. n. Chr. datiert wird, erklärt sich zumindest, warum sich der Großteil der Datierungen zwischen dem 5. und dem 8. Jh. n. Chr. bewegt.

3. Jh. n. Chr., die ohne einen Beleg nicht haltbar erscheint. Lediglich Nauerth vergleicht die zwei Trierer Stücke mit einem Dekorstreifen im Haifa Museum, auf dem zwei Medallions mit verschiedenen gestalteten Büste darin dargestellt sind.⁶⁵ Diese lassen sich jedoch nur sehr entfernt miteinander vergleichen: Die Umsetzung der wulstförmigen Haartracht erscheint ähnlich, wogegen die Ausführung der Augenpartie vom Ausgangsmaterial abweicht, denn sie wirkt durch das Vorhandensein der Pupillen insgesamt naturalistischer.⁶⁶ Eine Datierung der Trierer Stücke in Anlehnung an den Vergleich in Haifa in das 5. bis 6. Jh. n. Chr. durch Nauerth erscheint insgesamt als sinnvoller.

Fazit

Die vorangegangenen Überlegungen und Ausführungen konnten dazu beitragen, die sieben heute getrennt voneinander aufbewahrten Stücke wieder zueinander in Bezug zu setzen und ihnen einen Teil ihrer über die Zeit verlorenen Geschichte zurückzugeben. Der neue Rekonstruktionsvorschlag leistet einen Beitrag sowohl zur Rekontextualisierung fragmentierter Textilien in den Museen Europas und in Übersee als auch zur Erforschung verschiedener Dekorschemata spätantiker Tuniken. Die intensive Auseinandersetzung mit der Form und Komposition des Hals-, Schulter- und Brustdekors hat zu neuen Erkenntnissen in Bezug auf die Kombinierbarkeit von Tunikadekor geführt. Die Frage nach der Existenz oder dem Aufbewahrungsort des noch fehlenden Teils der zweiten Saumborte muss noch offenbleiben. Vielleicht kann dieser Beitrag einen kleinen Anstoß zur Suche bieten.

Zusammenfassung / Summary

Innerhalb der Forschungsliteratur lassen sich bis dato sieben Textilfragmente mit einer einheitlichen Motivik, Ikonographie und Farbgestaltung miteinander in Verbindung bringen. Alle Fragmente werden heute getrennt voneinander aufbewahrt und zeigen als charakteristisches Merkmal eine Arkadenreihe, in deren Rundbögen abwechselnd weibliche Büsten mit markantem Haar- und Ohrschmuck und Blumen-Ornamente eingestellt sind. Mithilfe webtechnischer Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede in Komposition und Ausrichtung des Dekors konnte ein neuer Rekonstruktionsvorschlag erarbeitet werden: Alle Textilien lassen sich als Besatzstücke und Fragmente eines zusammengehörigen Tunikadekors interpretieren. Der Rekonstruktionsvorschlag sowie die intensive Auseinandersetzung mit der Form und Komposition des Hals-, Schulter- und Brustdekors spätantiker bis frühislamischer Tuniken leisten einen Beitrag sowohl zur Rekontextualisierung fragmentierter Textilien als auch zur Erforschung verschiedener Dekorschemata allgemein.

Schlüsselworte: Textilien, Hals- und Schulterdekor, Wirkerei, Tunika

65 Nauerth 1989, 36.

66 Baginski – Tidhar 1980, 63.

So far, seven textile fragments with an uniform motif, iconography, and color design can be related to each other. All fragments are now stored separately from each other and show as a characteristic feature a row of arcades in whose round arches are alternately set female busts with striking hair, ear and floral ornaments. Based on similarities in weaving techniques as well as differences in composition and arrangement of the decoration, a new suggestion for reconstruction could be worked out: All textiles can be interpreted as sewn-on trimmings and fragments of a matching tunic decoration. The reconstruction as well as the intensive research on the form and composition of the neck, shoulder and breast decoration of late antique to early Islamic tunics contributes to the recontextualization of fragmented textiles as well as to the research on different decoration schemes in general.

Keywords: textiles, neck and shoulder decoration, tapestry weaving, tunic

Literaturverzeichnis

- Baginski – Tidhar 1980: A. Baginski – A. Tidhar, Textiles from Egypt, 4th–13th Century C.E., Tel Aviv 1980;
- Borkopp-Restle 2008: B. Borkopp-Restle, Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert, Riggisberg 2008;
- Calament – Durand 2013: F. Calament – M. Durand (Hrsg.), Antinoé, à la vie, à la mode. Visions d'élégance dans les solitudes ; exposition, Musée des Tissus, Lyon, 1^{er} octobre 2013–28 février 2014, Lyon 2013;
- Cauderlier 1985: P. Cauderlier, Les tissus coptes. Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts Dijon, Dijon 1985;
- Dennert 2012: Personenlexikon zur Christlichen Archäologie I (2012), 198 f. s. v. Franz Johann Joseph Bock (M. Dennert);
- Germer – Körbelin 2012: R. Germer – G. Körbelin, Kleider aus dem Wüstensand. Die Koptischen Textilien des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bremen 2012;
- Hampe 1896: T. Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. 1. Teil: Gewebe und Wirkereien, Zeugdrucke, Nürnberg 1896;
- Hodak 2010: S. Hodak, Die koptischen Textilien im museum kunst palast Düsseldorf. Teil 2: Figürliche und ornamentale Purpur- und Buntwirkereien. Sprachen und Kulturen des christlichen Orients 13.2, Wiesbaden 2010;
- Khrushkova 2012: Personenlexikon zur Christlichen Archäologie I (2012), 199 f. s. v. Vladimir Georgievič Bock (L. G. Khrushkova);
- Küster 2002: B. Küster, Aussereuropäische Gewebe vom 4. bis zum 20. Jahrhundert. Bestands- und Verlustkatalog der Sammlung des Grassimuseums Leipzig / Museum für Kunsthandwerk, Leipzig 2002;

- Kybalova 1967: L. Kybalova, Koptische Stoffe. Ein Beitrag zur ästhetisch-technologischen Problematik, Prag 1967;
- Linscheid 2017: P. Linscheid, Spätantike und Byzanz. Bestandskatalog Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Textilien, Mainz 2017;
- 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 à nos jours, Paris 2013;
- Lorquin 1999: A. Lorquin, Étoffes égyptiennes de l'Antiquité tardive du musée Georges-Labit, Paris 1999;
- Loschek 1999: Reclams Mode- und Kostümllexikon (1999), 323–326 s. v. Kragen (I. Loschek);
- Nauerth 1989: C. Nauerth, Die koptischen Textilien der Sammlung Wilhelm Rautenstrauch im Städtischen Museum Simeonstift Trier, Trier 1989;
- Paetz gen. Schieck 2003: A. Paetz gen. Schieck, Aus Gräbern geborgen. Koptische Textilien aus eigener Sammlung. Ausstellungskatalog Krefeld, Krefeld 2003;
- Renner 1981: D. Renner, Rez. zu C. Nauerth, Koptische Textilkunst im spätantiken Ägypten. Die Sammlung Rautenstrauch im Städtischen Museum Simeonstift Trier (Trier 1978), Bonner Jahrbücher 181, 1981, 689–692;
- Schrenk 2004: S. Schrenk, Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit. Abegg-Stiftung. Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung 4, Riggisberg 2004;
- Shurinova 1969: R. Shurinova, Coptic Textiles. Collection of Coptic Textiles, State Pushkin Museum of Fine Arts Moscow, Moskau 1969;
- Stauffer 1991: A. Stauffer, Textilien aus Ägypten: aus der Sammlung Bouvier: spätantike, koptische und frühislamische Gewebe, Bern 1991;
- Stauffer 1995: A. Stauffer, Textiles of Late Antiquity. New York: The Metropolitan Museum of Art, New York 1995;
- Zander-Seidel 2005: J. Zander-Seidel, Sie suchten das Gold der Pharaonen – und fanden Stoffe, Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums 5, 2005, 9–12.



Abb. 1: Hals- und Schulterdekor aus Moskau, Pushkin-Museum, Inv. 360, 52,5 × 14,5 cm, 6. Jh. n. Chr. (Shurina 1969, S. 78/79).



Abb. 2: Saumfragment aus Krefeld, Deutsches Textilmuseum, Inv. 08382, 28,3 × 7 cm, 3. Jh. n. Chr. (Deutsches Textilmuseum Krefeld, Foto: S. Fahldieck 2022).



Abb. 3: Saumfragment aus Leipzig, GRASSI Museum für Angewandte Kunst (ehemals Museum für Kunsthandwerk), Inv. V 1855, 31,5 × 6,5 cm, 7.–8. Jh. n. Chr. (GRASSI Museum für Angewandte Kunst, Leipzig, Foto: C. Sandig, Jahr unbekannt).



Abb. 4: Saumfragment aus Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. 1887.16, 31,5 × 6,5 cm, 5.–6. Jh. n. Chr. (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Foto: S. Fahldieck 2022).



Abb. 5: Saumfragment aus Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Gew245, 30,5 × 6,6 cm, 6.–8. Jh. n. Chr. (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Foto: M. Runge 2007).



Abb. 6a: Zwei Ärmelborten aus Trier, Stadtmuseum Simeonstift, Inv. VII.5, 24 × 7 cm, 5.–6. Jh. n. Chr. (Stadtmuseum Simeonsstift, Trier, Foto: B. Röder 2022).



Abb. 6b: Zwei Ärmelborten aus Trier, Stadtmuseum Simeonstift, Inv. VII.5, 25 × 7 cm, 5.–6. Jh. n. Chr. (Stadtmuseum Simeonsstift, Trier, Foto: B. Röder 2022).



Abb. 7: Kindertunika mit appliziertem Hals-, Schulter-, Ärmel- und Saumdekor aus Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. mkp.P 12806, 113 × 133 cm, 5.-6. Jh. n. Chr. (Hodak 2010, Taf. 6).



Abb. 8: Kindertunika mit eingewirktem Hals- und Schulterdekor sowie applizierten Ärmel- und Saumborten aus Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. mkp.P 12807, 99 × 142 cm, 6.-7. Jh. n. Chr. (Hodak 2010, Taf. 1).

Arkaden stehen Kopf – Zur Rekonstruktion eines frühbyzantinischen Tunikadekors



Abb. 9: Tunika mit appliziertem Hals-, Schulter-, Ärmel- und Saumdekor aus Moskau, Pushkin-Museum, Inv. 5194, 127,5 × 79,5 cm, 4.-5. Jh. n. Chr. (Shurinova 1969, Nr. 36).

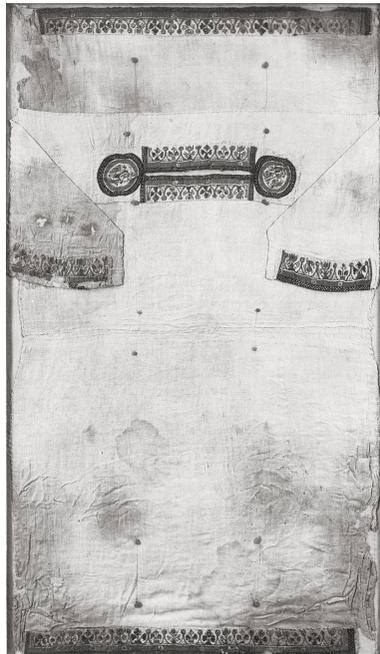


Abb. 10: Tunika mit appliziertem Hals-, Schulter-, Ärmel- und Saumdekor aus Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 01.8365, 113,5 × 163 cm, 4.-7. Jh. n. Chr. (Photograph © Museum of Fine Arts, Boston).

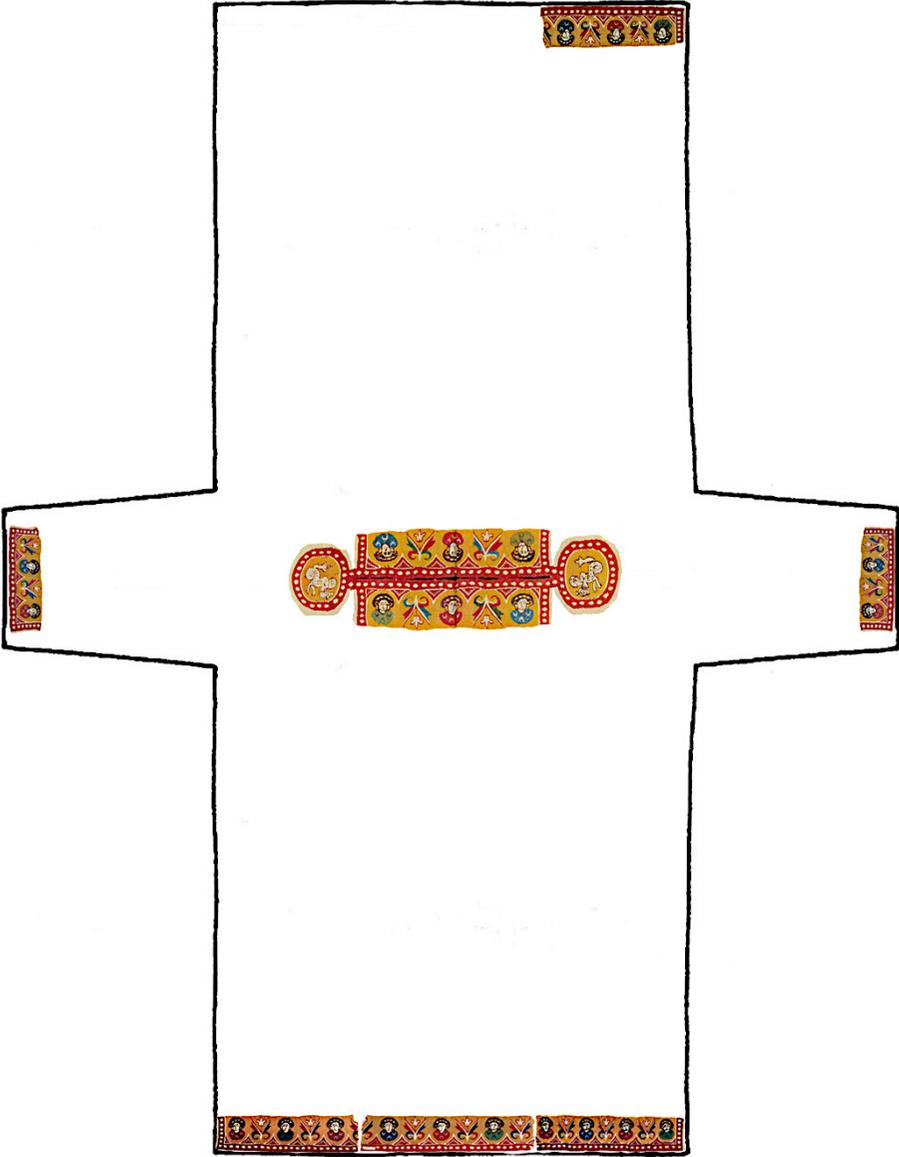


Abb. 11: Rekonstruktion der Besatzstücke aus Moskau, Krefeld, Leipzig, Hamburg, Nürnberg und Trier (Foto: S. Fahldieck 2022).