



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Diplomarbeit

Der Kreuznimbus auf sog. koptischen Textilien

Verfasserin

Barbara Bock

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl laut Studienblatt: A 314

Studienrichtung laut Studienblatt: Klassische Archäologie

Betreuerin: Univ. Prof. Dr. Renate Pillinger

DER KREUZNIMBUS AUF SOG. KOPTISCHEN TEXTILIEN

INHALTSVERZEICHNIS

Danksagung

Vorwort

I. Allgemeine Einleitung

- I.1. Definition der Fundgattung und wissenschaftliche Ausgangssituation
- I.2. Klassifizierung: Untergruppen der sog. koptischen Textilien
- I.3. Exkurs: Historische Hintergründe

II. Hauptteil – Kreuznimbusdarstellungen auf sog. koptischen Textilien

II. 1. Einleitung

II. 2. Der Kreuznimbus - Begriffsdefinition

II. 3. Biblische Darstellungen auf Textilien – Literarische Evidenzen

II. 4. Darstellungen von Textilien mit biblischen Szenen in der bildenden Kunst

II. 5. Koptische Textilien mit Kreuznimbusdarstellungen – Das Bildprogramm

II. 5.1. Darstellungen der Geburt Christi auf sog. koptischen Textilien

II. 5.2. Das erste Bad Jesu

II. 5.2.1. *orbiculus* mit Kombinationsszene von Geburt und erstem Bad Jesu.

Chicago, Field Museum of Natural History, Inv.-Nr. 173758

II. 5.2.2. *orbiculus* mit Kombinationsszene von Geburt und dem erstem Bad

Jesu , St. Peterburg, Ermitage, Inv.-Nr. 11177

II. 5.2.3. *orbiculus* mit Kombinationsszene von Geburt und erstem Bad Jesu

Athen, Museum für Volkskunde (Μουσείο Λαϊκής Τέχνης), Inv.-Nr. 752

II. 6. Taufdarstellungen auf koptischen Textilien

II. 6.1. Einfache Taufdarstellungen

II. 6.2. Komplexe Taufdarstellungen

II. 6.2.1. Ärmelborte mit Taufszene in der Abegg-Stiftung (Bern), Inv.-Nr. 613

II. 6.2.2. Ärmelbesatz mit Darstellung der Taufe Christi. Berlin SMB-PK, MSB, Inv.-Nr. 6849

II. 6.2.3. Ärmelborte mit Taufszene in Brüssel: MRAH, Département des Industries d'Art, Inv.-Nr. TX 319

II. 6.2.4. Ärmelborte mit Taufszene, Anbetung der Magier und anderen neutestamentarischen Szenen: Field Museum of Natural History Chicago, Inv.-Nr. 173758

II. 7. Christus als Pantokrator

II.7.1. Ikonenhafte Darstellungen auf den *clavi* in Chicago und St.Petersburg

II.7.2. Ein Clavusfragment mit biblischen Szenen aus Kopenhagen, Nationalmuseum, Abteilung Klassische Antike und Naher Osten, Inv.-Nr. 12.137

II. 8. Die Anbetung der Magier auf koptischen Textilien

II.8.1. Die Anbetung der Magier auf *orbiculi* in London, BM Inv.-Nr. 1901.3.14

II.8.2. Die Anbetung der Magier(?) auf einer Ärmelborte in Chicago. Field Museum of Natural History, Inv.-Nr. 17375

II. 9. Tunika mit der Anbetung der Magier und der Flucht nach Ägypten. London, BM, Inv.-Nr. 1901.3.14

II.10. Der Tunikabesatz aus Chicago, Field Mus., Inv.-Nr. 173758 und St. Peterburg, Ermitage, Inv.-Nr. 11178 – ein Vergleich

II.11. Typologische Darstellungen

II.11.1. Erschaffung des Menschen und Vertreibung aus dem Paradies - ein rotgrundiger *orbiculus* aus Oxford. Ashmolean Museum, Inv.-Nr. 1892.605

II.11.2. Fragment eines großformatigen Interieurtextils mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. London, V&A, Inv.-Nr. 722-1897

II.12. Nicht interpretierbare Darstellungen mit Kreuznimbus – eine Auswahl

II.12.1. Textilfragment mit Christus und Johannes(?), Mainz Landesmuseum, Kat.-Nr.

III.6.11

II.12.2. Clavusfragment mit Christus, Maria(?) und einer nimbierten Figur. Illinois, Art Museum of the University of Illinois, Rose Choron Collection

III . Anhang

Zusammenfassende und abschließende Betrachtungen

Abstact

Bibliographie

Kurzzitate und Abkürzungen

Bildnachweis

Curriculum vitae

Danksagung

An erster Stelle soll meiner Betreuerin Frau Prof. Pillinger herzlich für kompetente und stets freundliche Betreuung gedankt sein. Sie brachte mich durch Ihre Lehrtätigkeit nicht nur erstmals in Kontakt mit der überaus spannenden Objektgruppe der sog. koptischen Textilien, sondern zeichnete sich auch durch überaus großes Engagement und Geduld bei der doch langwierigen Entstehungszeit der vorliegenden Arbeit aus, wie sie sich durch meine berufliche Tätigkeit ergeben hatte.

Außerdem danke ich meiner Familie und meinen Freunden für die stete moralische Unterstützung.

Dank gebührt auch meinen Vorgesetzten und Arbeitskollegen in der Österreichischen Galerie Belvedere, die besonders in der Endphase der Entstehung der Diplomarbeit nach Kräften auf meine zeitlichen Bedürfnisse Rücksicht nahmen.

Allen genannten Personen soll diese Arbeit deshalb gewidmet sein.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist in zwei Abschnitte untergliedert. Der erste Teil dient als allgemeine Einführung in den Themenkreis der sog. koptischen Stoffe und bietet einen Überblick über die Charakteristika der Fundgattung und die darin begründeten Fragestellungen des wissenschaftlichen Diskurses. Ferner sollen die historischen Hintergründe in aller Kürze beleuchtet werden. Dem schließt sich der Hauptteil der Arbeit an. Dieser teilt die vorliegenden „koptischen“ Textilien mit Kreuznimbusdarstellungen in thematische Untergruppen und versucht auf diesem Wege eine Aussage darüber zu treffen, aus welchem Grund die entsprechenden Szenen auf Gewandbesätzen und Interieurtextilien abgebildet wurden.

I. Allgemeine Einleitung

I.1. Definition der Fundgattung und wissenschaftliche Ausgangssituation

Die sog. koptischen Textilien bezeichnen eine Gruppe von Textilien aus Ägypten der spätantik-frühislamischen Zeit¹. Sie stammen aus Gräberfeldern, die sich zumeist außerhalb der Ortschaften in der Wüste befanden, und dienten als Kleidung und Umhüllung der Verstorbenen².

Bei der wissenschaftlichen Betrachtung dieser Textilien spielen im Wesentlichen zwei Gesichtspunkte eine entscheidende Rolle:

Waren klimatische und physikalische Faktoren im konstant trockenen Wüstenklima sowie die Lagerung im sandigem Boden Ägyptens vom konservatorischen Standpunkt nahezu ideal³, führte im letzten Viertel des 19. Jh. machte das gestiegene Interesse der Öffentlichkeit an der Objektgruppe den erwähnten Effekt beinahe zunichte⁴.

Primäre Intention der privaten Sammler und öffentlichen Einrichtungen waren Besitz und ggf. Ausstellung einer möglichst großen Anzahl unterschiedlicher und eindrucksvoller Gewebe, was oftmals zu einer Fragmentierung der Textilien nach rein optischen Gesichtspunkten führte. Zahlreiche textile Objekte wurden aus dem Kunsthandel erworben; Art und Weise der Beschaffung waren von peripherem Interesse⁵. Die Konsequenzen sind noch heute evident: Gesicherte Angaben zu Fundort oder Fundumständen sind die Ausnahme. Entsprechend schwierig gestaltet sich auch die Datierung. Fragmente ein und desselben Textils sind oftmals weit in verschiedenen Sammlungen verstreut. Der zweite bestimmende Aspekt ist das Nebeneinander von nicht-christlichen und christlichen Motiven⁶ sowie lokaler, byzantinischer,

¹ Keinesfalls ist der Begriff „koptisch“ gleichbedeutend mit „ägyptisch-christlich“ zu verstehen. Vielmehr steht der Begriff für eine facettenreiche stilistische Ausprägung und Entwicklung. In diesem Sinn auch A. EFFENBERGER, *Koptische Kunst: Ägypten in spätantiker, byzantinischer und frühislamischer Zeit*. Leipzig-Wien 1976, 11. Etymologisch geht der Begriff auf die arabische Verballhornung des griechischen Namens der Einwohner Ägyptens zurück (aigyptoi/koptoi - kibt).

² Dazu bediente man sich häufig Interieurtextilien wie Teppiche, Wandbehänge oder Vorhänge.

³ Ähnliche Bedingungen wirkten sich positiv auf den Erhaltungszustand von Textilien aus Palmyra in Syrien und der Festung Masada/Israel aus.

⁴ Die erste Ausstellung zum Thema fand am 23. März 1883 auf Initiative von THEODOR GRAF und JOSEF VON KARABACEK statt. Die Exponate umfassten neben Mumienporträts 295 Papyri und 445 Gewebefragmente. Alle wurden zum Verkauf angeboten. Vgl. PAETZ 2003, 7.

⁵ In der Tat ist der Ausdruck „Grabraub“ angebracht. Geschildert etwa in den zeitgenössischen Berichten FORRERS aus Achmim. R. FORRER, *Mein Besuch in El-Achmim. Reisebriefe aus Ägypten*. Strassburg 1895, 31f.

⁶ So trugen zwei unabhängig von einander für die Riggisberger Abegg-Stiftung erworbene, großformatige Interieurtextilien Spuren (Fragmente bzw. Abdrücke) des jeweils anderen Textils. Es handelt sich um den sog. Dionysosbehang (Inv.-Nr. 3100a) und die sog. Marienseide (Inv. 3100b). STAUFFER 1992, 19 Anm. 19.

sassanidischer und arabischer Stilelemente⁷.

I.2. Klassifizierung: Untergruppen der sog. koptischen Textilien

Eine Klassifizierung kann nach unterschiedlichen Aspekten vorgenommen werden. Grundlegend ist jedoch die Unterscheidung nach ihrer Funktion, wie es sich schon aus den beschriebenen Fundzusammenhängen ergibt.

Die Mehrzahl der erhaltenen sog. koptischen Textilien sind gewirkte Gewandfragmente, genauer gesagt deren Dekorationselemente, die Besatzstücke. Neben der aus dem hellenistisch-römischen Bereich stammenden, langen Tunika, trug man auch die kurze persische Variante.

Das dekorative Repertoire umfasste Besatzstreifen in Längsrichtung (*clavi*) (oftmals mit Abschlussstücken, den *sigilla*), Saum- und Halseinfassungen, Ärmelborten, winkelförmige (*gammadia*), rechteckige (*tabulae*) und runde (*orbiculi*) Gewandbesätze (Abb. 1, Abb. 2).

Als Übergewand dienten kurze bis halblange Mäntel, die aus einem rechteckigen oder halbrunden Stück Stoff gebildet wurden, das man über der Schulter zusammenhielt⁸.

Auch die Mäntel waren mit Zierelementen versehen.



Abb. 1:
Wt. Genesis, Cod.theol.grec. 31, fol. 16r
Syrien/Palästina, 6.Jh.
Detail: Frau des Potiphar und häusliche Szenen
Wien, Nationalbibliothek



Abb. 2:
Mosaik aus Argos, 5. Jh.
Detail: Personifikation d. Monats August in reich verzierter,
langärmeliger Tunika (*clavi/sigilla, orbiculi*, Ärmelborte)

⁷ Als logische Konsequenz der bewegten Historie des Gebiets. Zu den geschichtlichen Hintergründen vgl. Kap. I.3.

⁸ STAUFFER 1992, 41.

Als Motivvorlage standen Musterblätter zur Verfügung⁹; hierfür finden sich literarische Belege z. B. auf Papyri: P. Giess. I, 12 (ca. 113-120) überliefert die Nachricht des Chairemon, Vorsteher eines Webereibetriebs in Hermopolites, an Apollonios, er möge Wirkmustervorlagen zusenden¹⁰.



Abb. 3:
Tunika, London BM Inv.-Nr. 1901.3.14,
clavi mit sigilla und Halsborte, vier sichtbare orbiculi (zwei fragm.)

Interieurtextilien wie Pölster, Decken, Türvorhänge, Matratzenüberzüge, Wandbehänge und Vorhänge konnten ebenso Zierelemente tragen (vgl. Abb. 5). Bei großformatigen Textilien bediente man sich in Ägypten gern einer speziellen Dekorationstechnik, nämlich der reservetechnischen Färbung. Eine Beschreibung des Vorgangs findet man bei Plinius; dieser nimmt auch eine entsprechende geographische Zuordnung vor¹¹. Die Methode funktioniert

⁹ Vgl. dazu die jüngste Publikation zum Thema von A. STAUFFER, *Antike Musterblätter: Wirkkartons aus dem spätantiken und frühbyzantinischen Ägypten*. Wiesbaden 2008.

¹⁰ P. Giess. I, 12: *Χαιρήμων ἰστωνάρχης Ἀπολλωνίῳ στρατηγῶι χ[...]. παρακαλῶ σε οὖν, τέκνον, ὁσάκις ἐὰν μέλλης πέμψαι, ἐντύπην μοι τοιαύτην πέμψον ...*

Chairemon, der Webereivorsteher, an Apollonios, den Strategen [sei begrüßt]...ich bitte dich, Sohn, sende also, sooft du willst, ein solches Gewebemuster... Griechisch nach M.KORTUS, *Briefe des Apollonios-Archivs aus der Sammlung Papyri Giessensis (Berichte und Arbeiten aus der Universitätsbibliothek und dem Universitätsarchiv Giessen 49)*. Giessen 1999, 195. Deutsche Übersetzung der Autorin.

¹¹ Plin. nat. hist. 35, 150: *Pingunt et vestes in Aegypto, inter pauca mirabili genere, candida vela postquam attrivere, inlinentes non coloribus, sed colorem sorbentibus medicamentis. Hoc cum fecere, non apparet in velis, sed in cortinam pigmenti ferventis mersa post momentum extrahuntur picta. Mirumque, cum sit unus in cortina colos, ex illo alius atque alius fit in vestae accipientis medicamenti qualitate mutuatus, nec postea ablui potest. Ita cortina, non dubie confusura colores, si pictos acciperet, digerit ex uno pingitque, dum coquit et adustae eae vestes firmiores usibus fiunt quam si non urerentur.*

In Ägypten färbt man auch Kleider nach einem besonders merkwürdigen Verfahren. Weißes Tuch wird, nachdem man es besonders gründlich gescheuert hat, nicht mit Farben bestrichen, sondern mit Substanzen, welche die Farbe aufsaugen. Wenn dies geschehen ist, erscheint noch keine Farbe an den Stoffen, sondern

folgendermaßen: Durch Auftragen eines Trennmittels wird das Aufnehmen der Farbe durch die Faser verhindert. Tönungen kann man durch nachträgliches Beizen erreichen. Auch eine Mischung verschiedener Beizmittel ist möglich, diese führen dann im gleichen Farbbad zu unterschiedlichen Färbungen. Hierbei bilden wässrige Farbstofflösungen unlösliche Verbindungen mit Metallsalzen. In der Antike fand hauptsächlich Alaun ($\text{KAl}(\text{SO}_4)_2 \cdot 12\text{H}_2\text{O}$) Verwendung¹².

Eine eindeutige Unterscheidung zwischen Wandbehängen und Vorhängen erweist sich in Ermangelung spezifischer Attribute oft als schwierig. Zwar bietet die Dekoration per reservetechnischer Färbung eine Ansichtsfläche sowohl an der Vorder- als auch, spiegelverkehrt, an der Rückseite, jedoch ist das leinene Grundgewebe aufgrund seiner eher lockeren Webstruktur wenig blickdicht und eignet sich somit nur bedingt zur räumlichen Abtrennung¹³.



Abb. 4:
Wandmalerei: Drapierter Wandbehang
Kaptiol v. Brescia, Östlicher Saal



Abb. 5:
verzierter, gemusterter Vorhang
San Vitale/Ravenna, Apsissüdwand

diese werden in einen Kessel mit kochender Farbflotte getaucht und nach kurzer Zeit gefärbt herausgenommen. Merkwürdig ist, dass, obwohl sich doch nur ein Färbemittel im Kessel befindet, daraus am Stoff verschiedene Färbungen entstehen, verändert nach der Beschaffenheit des aufziehenden Mittels, und dass sie nachher nicht ausgewaschen werden können. So gibt der Kessel, der zweifellos die Farben mischen würde, wenn er die Stoffe gefärbt erhielte, verschiedene Farbtöne aus einem einzigen, und färbt, während er kocht; und die im kochenden Bad gefärbten Kleider sind im Gebrauch haltbarer als wenn sie nicht der Hitze ausgesetzt würden. (ed. R.KÖNIG 1997, 112f.).

¹² Ebd. 270f.

¹³ KÖTZSCHE 2004, 103ff. argumentiert ähnlich bei der Identifikation eines mit Szenen aus dem Alten Testament bemalten (nicht gefärbten), großformatigen Textils als Wandbehang. Abegg-Stiftung, Riggisberg, Inv.-Nr. 4185. Seltenheitswert hat der Nachweis einer Vorhangstange: dazu ein frühestens ins 6. Jh. datierendes Fragment bei E. DAUTERMAN MAGUIRE 1989, Nr. 3, 50.

I.3. Exkurs: Historische Hintergründe

Die römische Okkupation Ägyptens im Jahr 30 v. Chr.¹⁴ war im Grunde nur die Fortsetzung einer langen Fremdherrschaft. Schon im Jahr 332 v. Chr., als seine Eroberungszüge den Makedonen Alexander nach Ägypten führten, beherrschten die Perser das Land. Auch zuvor hatten immer wieder Fremdherrscher den ägyptischen Thron bestiegen¹⁵.

Wachsende Verteidigungsausgaben und immer höhere Besteuerung führten im zweiten und dritten nachchristlichen Jahrhundert zu Aufständen und massiver Landflucht. Die sozialen Spannungen waren der Verbreitung des Christentums eher zuträglich.

Alexandria war schon lange Sitz einer großen jüdischen Gemeinde und gewann so rasch an Bedeutung für das Christentum. Außerhalb der Metropolen wurden die zahlreichen Klöster Zentren des christlichen Glaubens. Verfolgungen der Christen fanden in Ägypten aber erst mit dem Tod des Licinius (324) ein Ende.

Die diokletianischen Provinzreformen hatten zu einer Neugliederung des Landes geführt. Den Provinzen waren Diözesen übergeordnet, die wiederum den Präfekturen unterstanden. 326 wurde das neugegründete Konstantinopel zur Hauptstadt des oströmischen Reichs erhoben; Ägypten fiel in dessen Verwaltungsbereich.

381 wurde das Patriarchat von Alexandria dem von Rom und Konstantinopel untergeordnet erklärt. Dogmatische Streitigkeiten nahmen zu und sind auch als Aspekt der Konkurrenz von Alexandria und Konstantinopel zu betrachten.

Das Konzil von Chalkedon (451) führte letztendlich zur Abspaltung der ägyptischen (koptischen) Kirche, die noch heute monophysitisch ist. Theologisch konnte man sich nicht über das Verhältnis von göttlicher und menschlicher Natur in Christus einig werden.

Daneben war der Einfluss der nicht-christlichen Götterwelt noch lange Zeit präsent. So versahen etwa im Apollon-Horustempel von Abydos zu Anfang des 6. Jahrhunderts noch 23 Priester ihren Dienst¹⁶.

Im Jahr 619 besetzen sassanidisch-persische Truppen kurzzeitig Ägypten. Darauf folgten die arabischen Invasoren, die der römisch-byzantinischen Herrschaft in Ägypten 639-41 bzw. Ende 642 (mit der Eroberung Alexandrias) ein endgültiges Ende setzten¹⁷.

¹⁴ Nach Koalition mit dem in der Seeschlacht bei Actium besieigten Marcus Antonius und dem darauf folgenden Selbstmord der letzten ptolemäischen Königin Kleopatra VII.

¹⁵ Diese stammten vornehmlich aus dem vorderasiatischen Raum, man denke etwa an die Hyksos.

¹⁶ STAUFFER 1992, 17.

¹⁷ Schon 689 wurde das Anbringen christlicher Symbole an Kirchenfassaden verboten; am Ende des achten

II. Hauptteil – Kreuznimbusdarstellungen auf sog. koptischen Textilien

II.1. Einleitung

Innerhalb der Gruppe der sogenannten koptischen Textilien stellen jene mit eindeutig christlichen Darstellungen eine Untergruppe dar. Es überwiegen vegetabile und/oder zoomorphe Dekorationsschemata sowie Motive aus dem nichtchristlichen Bereich¹⁸.

Unter den Szenen biblischen Ursprungs Episoden aus dem Leben des Patriarchen Josef¹⁹. Episoden innerhalb und außerhalb des neutestamentarischen Kanons²⁰ sind bis dato in verhältnismäßig wenigen Exemplaren bekannt.

Im Folgenden soll anhand ausgewählter Beispiele aufgezeigt werden, welche Themen das szenische Repertoire umfasste und inwiefern etwaige Lokaltraditionen nachweisbar sind.

Nebenbei lassen stilistische Vergleiche zwischen einzelnen textilen Objekten zuweilen Rückschlüsse auf Mustervorlagen zu²¹.

II.2. Der Kreuznimbus - Begriffsdefinition

Es handelt sich um eine Sonderform des Nimbus bestehend aus kreisförmigem Nimbus mit eingeschriebenem Kreuz oder Chi. Der Nimbus ist im christlichen Bereich zunächst Christus vorbehalten, wird jedoch ab der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts als breiter auszeichnendes Attribut verstanden, da er auf Heilige, Apostel, Engel und christologische Symbole angewandt wird²². Um das erhöhende Element beizubehalten wird

Jahrhunderts fanden massive Zerstörungen von christlichen Gotteshäusern statt, worauf die Christen mit Aufständen reagierten. Im neunten Jahrhundert war Ägypten bereits mehrheitlich islamisch.

¹⁸ Eine Auflistung der mythologischen Szenen bei C. NAUERTH, *Mythologische Szenen in der koptischen Kunst: neue Bestandsaufnahme 1991/92*. In: WILLERS 1993, 87-98 v.a. 87 Anm. 1, 90 Anm. 23f.

¹⁹ Vgl. G. VIKAN, *Joseph Iconography on Coptic Textiles*. *GESTA* 18/1 (1979), 99-108. Ausführlicher Vergleich der erhaltenen Josefszyklen auf koptischen Stoffen bei ABDEL-MALEK 1980.

²⁰ Durch eine Bezugnahme auf das Alte Testament sind vornehmlich typologische Aussagen intentioniert. Dies ist zumindest bei zwei Textilien der Fall: sog. Londoner Mosestoff: V&A London, Inv.-Nr. 722-1897 und ein *orbiculus* mit biblischen Szenen in Oxford, Ashmolean mus. Inv.-Nr. 1892.605. Zu Fragen der Typologie vgl. I.U. DALFERTH, *Jenseits von Mythos und Logos: die christologische Transformation der Theologie (Questiones disputatae 142)*, Freiburg/Breisgau – Wien 1993; K.H. BIERITZ, *Grundwissen Theologie: Jesus Christus*. Güthersloh 1997.

²¹ Falls die Fragmente nicht überhaupt dem selben Ursprungstextil entstammen. Möglicherweise waren die Gewandbesätze, welche sich heute im Field Museum of Natural History/Chicago (Inv.-Nr. 173758) und in der Ermitage St. Peterburg (Inv.-Nr. 11178) befinden, ursprünglich ein und derselben Tunika zugehörig.

²² Schon vor mehr als einem Jahrhundert beschäftigte sich A. KRÜCKE im Rahmen seiner Dissertation mit Nimbusdarstellungen in der frühchristlichen Kunst. Die zeitliche Entwicklung lässt sich teilweise anhand der Auflistung der Nimben in den verschiedenen Kunstgattungen nachvollziehen: KRÜCKE 1905, 17-56. A. AHLQUIST versuchte ebenfalls eine Zusammenstellung und Interpretation von 670 Nimben im Zeitraum von 50 bis 440. Textilien wurden von ihr allerdings vollständig ausgeklammert. AHLQUIST 1990.

Christus im Gegenzug immer häufiger kreuznimbiert dargestellt²³. In seinem Kern ist der Kreuznimbus das radikalste bildliche Symbol der messianischen Allmacht Christi.

II.3. Biblische Darstellungen auf Textilien – Literarische Evidenzen

Gewandbesätze und Interieurtextilien mit biblischen Darstellungen finden Niederschlag in der Literatur des vierten und fünften Jahrhunderts, zumeist in Form ablehnender Reaktionen kirchlicher Seite. Die erhaltenen Besitzstücke sind jedoch im Regelfall um einiges jünger und ins sechste bis achte Jahrhundert zu datieren²⁴. Anders verhält es sich mit den reservetechnisch gefärbten, großformatigen Interieurtextilien²⁵. Das einzige bekannte Beispiel mit Kreuznimben ist dabei der sog. Londoner Mosestoff, der ins fünfte bis siebte Jahrhundert datiert werden kann und sich somit zeitlich den literarischen Quellen annähert. Das Textil stellt den Erhalt der Zehn Gebote bestimmten Wundertaten Christi programmatisch gegenüber²⁶. In diesem Zusammenhang zu erwähnen ist eine Homilie des Asterius (gest. ~ 410), Bischof von Amaseia²⁷, die eine genaue Schilderung der zu seiner Zeit geläufigen Gestaltung von Gewändern gläubiger Laien mit biblischen und christologischen Szenen enthält²⁸.

²³ D. WILLERS, *DNP* 8 (2000) 947-950 s.v. Nimbus.

²⁴ Zeitlich entsprechend die Anbetung der Magier als goldener Besatz des Prunkmantels der Kaiserin Theodora (~547), dargestellt als Mosaik in der südl. Apsis von San Vitale/Ravenna. Siehe Abb. 6a.

²⁵ Die grundlegende Arbeit zum Themas stammt von V. ILLGEN, der in seiner Dissertation 13 derartiger Textilien vergleicht: V. ILLGEN, *Zweifarbige reservetechnisch gefärbte Leinenstoffe mit großformatigen biblischen Darstellungen aus Ägypten*, Diss. Mainz 1969. Nicht-christliche Themen behandelt F. BARATTE, *Héros et chausseurs. La tenture d'Artémis de la Fondation Abegg à Riggisberg*. In: *Monuments et Memoires. Fondation Eugène Piot* 67 (1985), 31-76.

²⁶ Heilung der Blutflüssigen (Mk 5,21-43) und Erweckung des Lazarus. (Joh 11,17-44). Aufbewahrungsort und Inv.-Nr. siehe Anm. 22.

²⁷ Amasya im Pontosgebirge im Hinterland der türkischen Schwarzmeerküste

²⁸ Asterius hom I; PG 40, col.168: ...ἀλλὰ τινα κενὴν ὑφαντικὴν ἐξευρόντες [καὶ] περιέργον, ἥτις τῇ πλοκῇ τοῦ στήμονος πρὸς τὴν κρόκην τῆς γραφικῆς μιμεῖται τὴν δύναμιν καὶ πάντων ζώων τοῖς πέπλοις τὰς μορφὰς ἐνσημαίνεται... Ἐκεῖ λέοντες καὶ παρδάλεις, ἄρκτοι καὶ ταῦροι καὶ κύνες· ὕλαι καὶ πέτραι, καὶ ἄνδρες θηροκτόνοι καὶ πᾶσα ἡ τῆς γραφικῆς ἐπιτήδευσις μιμουμένη τὴν φύσιν... Ὅσοι δὲ καὶ ὅσοι τῶν πλουτούντων εὐλαβέστεροι, ἀναλεξάμενοι τὴν εὐαγγελικὴν ἱστορίαν τοῖς ὑφανταῖς παρέδωκαν· αὐτὸν λέγω τὸν Χριστὸν ἡμῶν μετὰ τῶν μαθητῶν ἀπάντων, καὶ τῶν θαυμασίων ἕκαστον ὡς ἡ διήγησις ἔχει. Ὅψει τὸν γάμον τῆς Γαλιλαίας καὶ τὰς ὑδρίας· τὸν παραλυτικὸν τὴν κλίνην ἐπὶ τῶν ὤμων φέροντα· τὸν τυφλὸν τῷ πηλῷ θεραπευόμενον· τὴν αἰμορροοῦσαν τοῦ κρασπέδου λαμβανομένην τὴν ἀμαρτωλὸν τοῖς ποσίν τοῦ Ἰησοῦ προσπίπτουσαν· τὸν Λάζαρον ἐκ τοῦ τάφου πρὸς τὴν ζωὴν ὑποστρέφοντα· καὶ ταῦτα ποιοῦντες εὐσεβεῖν νομίζουσι καὶ ἱμάτια κεχαρισμένα τῷ θεῷ ἀμφιένυσθαι

...aber sie haben eine leere und übertriebene Webkunst erfunden, die durch Verschlingung des Fadens mit dem Gewebe das Talent der Malerei imitiert. Und man erkennt auf den Kleidern die Gestalten aller Lebewesen... . Dort sind Löwen und Panther, Bären und Stiere und Hunde. Wälder und Felsen, und Männer auf der Jagd und das ganze Repertoire der Malerei, das die Natur imitiert... . Wie viele reiche Männer und Frauen unter den Frommen haben die Bibelgeschichte ausgewählt und Webern übergeben. Unseren Christus, sage ich, unter all seinen Jüngern, und jedes einzelne Wunder so wie es die Erörterung berichtet. Man sieht die Hochzeit in Galiläa und die Wasserkrüge, den Lahmen, der sein Bett auf den Schultern trägt, den durch Lehm geheilten

Neben einer langen Aufzählung der Motive (Christus unter den Aposteln, Wunderheilungen etc.) erlaubt der Text Rückschlüsse auf die Intention der Träger derartiger Gewänder, die, so kritisiert Asterius, selbige für gottgefällig und als Ausdruck ihrer Frömmigkeit probat erachteten. Intentionell dienen die weitläufigen Beschreibungen dem Bischof als didaktisches Mittel zur Postulierung einer nach seiner Vorstellung wahrhaft gottgefälligen Lebensweise. Anstatt den Lahmen (bzw. dessen Heilung) auf dem Gewand darzustellen, solle man dem Kranken lieber einen Besuch abstatten.

Auch die Gruppe der großformatigen Interieurtextilien wird in den schriftlichen Quellen genannt. Bischof Epiphanius von Salamis/Zypern, richtete im Jahr 393/94 eine Beschwerde an Kaiser Theodosius I., in der er die Entfernung von mit Aposteln, Propheten oder Christus bemalten Vorhängen aus allen Kirchen, Baptisterien, Häusern und Martyrien forderte. Die Textilien könne man dann zur Bestattung der Armen verwenden...²⁹.

II.4. Darstellungen von Textilien mit biblischen Szenen in der bildenden Kunst

Die eindrucksvollste Darstellung entstammt dem imperialen Kontext des sechsten Jahrhunderts. Mosaik der Südwand des Presbyteriums von San Vitale in Ravenna (~547) stellen Kaiserin Theodora und ihre Entourage dar (Abb. 6).



Abb. 6:
Kaiserin Theodora im Prunkgewand,
S. Vitale/Ravenna, Apsissüdwand



Abb. 6a:
Detailaufnahme: Die drei Magier bei der Anbetung.

Blinden. Die Blutflüssige, die den Saum anfasst. Die Sünderin, die sich zu Füßen Jesu hinwirft. Lazarus, der aus dem Grab ins Leben zurückkehrt. Und indem sie das tun, meinen sie fromm zu sein und sich in gottgefällige Kleider zu hüllen. Nach V. MARINIS, *Wearing the Bible. An Early Christian Tunic with New Testament Scenes*. *JCoptSt* 9 (2007), 104f. Anm. 53. Deutsche Übersetzung der Autorin.

²⁹ Nach H. G. THÜMMEL, Die bilderfeindlichen Schriften des Epiphanius von Salamis. *Byzantinoslavica* 47 (1986) 187. Querverweis bei KÖTZSCHE 2004, 106.

Das Mosaik ist dem ihres Gatten Justinian I. (Ks. 527-565) gegenübergestellt und zeigt das Herrscherpaar gabenbringend bei der Kirchenweihe³⁰. Dies findet seine thematische Entsprechung in der figürlichen Dekoration des purpurfarbenen Mantels der Kaisern – die Wahl des Sujets fiel auf die Anbetung der Magier (Abb. 6a).

II.5. Koptische Textilien mit Kreuznimbusdarstellungen – Das Bildprogramm

Ein charakteristisches Merkmal ist die extreme Komprimierung der dargestellten Episoden sowie die Verbindung mit bzw. die Bezugnahme auf andere Szenen. Als formale Ursache ist bei der Gruppe der Gewandbesätze sicherlich das reduzierte Platzangebot zu sehen³¹. Darüber hinaus spielen geschmackliche Vorlieben und persönliche Intention eine Rolle. Aus diesem Grund ist das dogmatische Programm hier nur bedingt relevant. Der zumeist hohe Grad der Abstraktion erschwert die Interpretation zusätzlich.

II.5.1. Darstellungen der Geburt Christi auf sog. koptischen Textilien

Die Geburt Christi ist mehrfach auf sog. koptischen Textilien aus Ägypten dargestellt³², jedoch ist bis heute kein Exemplar bekannt, das eine Kreuznimbusdarstellung in der Geburtsszene inkludiert. Auf den gewirkten Gewandbesätzen tritt der Kreuznimbus lediglich in den umgebenden Szenen auf, so etwa auf einem Clavus, der sich heute in Chicago befindet (Abb. 36)³³.

Erhalten sind allerdings zwei Fragmente eines byzantinischen Seidenstoffs, welche Verkündigung und Geburt zeigen³⁴. In der Geburtsszene ist Christus mit dem Kreuznimbus ausgezeichnet (Abb. 7).

³⁰ Allerdings gibt es keinerlei Belege, dass es sich dabei um die Darstellung eines historischen Faktums handelt.

³¹ Im Gegensatz zu den reservetechnisch gefärbten Interieurtextilien im Großformat. Das Phänomen ist in der frühchristlichen Kunst häufiger anzutreffen, besonders häufig auf Sarkophagen. Vgl. MARINIS (2007), 97 Anm. 7.

³² So z. B. ein Besatzfragment (Teil einer Ärmelborte?) mit Szenen rund um die Geburt Christi: N.Y. Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 90.5.11 oder der sog. Geburtsstoff im Louvre Inv.-Nr. E13945, stilistisch in enger Verwandtschaft zu einem Medaillon, das Verkündigung und Heimsuchung zeigt: London, V&A Inv.-Nr. 814-1903.

³³ Field Museum of Natural History, Inv.-Nr. 173758. Der *clavus* zeigt unter anderen Szenen den kreuznimbierten Jesus bei seiner Taufe durch Johannes und stellt ihn an anderer Stelle im Pantokratorotypus dar (Abb. 26).

³⁴ Vatikan, Museo Sacro. Inv.-Nr. 1231 bzw. 1258. A. MUTHESIUS, *Byzantine Silk Weaving AD 400 to AD 1200*. Wien 1997, 175. Vgl. dazu die beiden Stücke aus dem Louvre und V&A (Anm. 32).



Abb. 7:
 Fragment eines Seidenstoffs, byzantinisch, 9. Jh.
 Seide (rot, grün, gelb, braun, blau, natur) auf rotem Grund
 31,5 x 27,5cm. Medallion: D ~ 30,0 cm
 Rom, Vatikan, Museo Sacro, Inv.-Nr. 1258

Die typische Ikonographie der Geburtsszene zeigt das in einer Krippe liegende Jesuskind (Lk 2,14) zwischen Ochs und Esel³⁵, über der Szene der Stern von Bethlehem (Mt 2,2;7)³⁶. Dies ist die älteste Form der Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst und tritt zunächst auf Sarkophagreliefs auf.



Abb. 8:
 Sarkophag der Adelfia, oberes Register, Detail . Dat.: ~ 340-345
 Syrakus, Mus. Arch. Reg. P. Orsi Inv.-Nr. 864

³⁵ Ein apokryphes Motiv (Ps.Mt 14, Prot.Ev.Jak 17,1). Kunstgeschichtlich ist das Motiv von hoher Relevanz.

³⁶ Eine thematische Einführung zur Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinischen Kunst bieten KΑΛΟΚΥΡΗΣ 1956 und RISTOW 1963.

Auch auf Elfenbeinschnitzereien ist das Motiv verbreitet³⁷. Wie auf den Textilien wird die Szene gerne mit anderen Episoden rund um die Geburt kombiniert, z. B. mit der Anbetung der Magier.

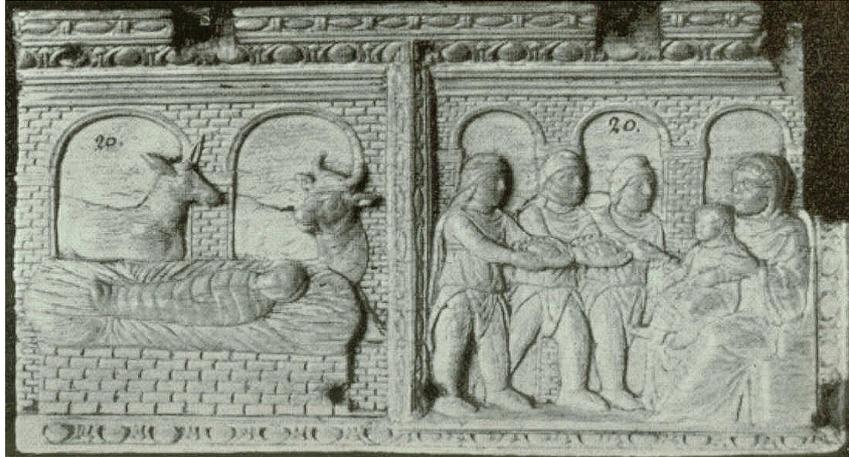


Abb. 9:
Elfenbeintafel aus Novodunum (Nevers), Anfang 5.Jh.
Museum Nevers, 7,4 x 12,9 cm,
Geburt Christi und Anbetung der Magier



Abb. 10:
Geburt Jesu, Detail eines *clavus*
Rotgrundige Wollwirkerei auf Leinen, 7.-8. Jh.,
Field Museum of Natural History (Chicago),
Inv.- Nr. 173758



Abb. 11:
Die Geburt in der Krippe, Detail eines Besitzstücks
Wolle und Seide auf ungefärbtem Leinen,
New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 90.5.11

³⁷ Zur spätantiken Elfenbeinkunst vgl. VOLBACH ³1976; BÜHL 1999.

Die in der Literatur zuweilen als Darstellung der Geburt Jesu interpretierten Szenen³⁸ sind vielmehr als ikonographischer Mischtyp der Geburt mit dem außerhalb des biblischen Kanons (und der Apokryphen) stehenden Ersten Bad Christi zu verstehen³⁹.

II.5.2. Das erste Bad Jesu

Das erste Bad Jesu findet in den neutestamentarischen Evangelien keine Erwähnung. Das apokryphe Protovangelium des Jakobus berichtet von der Geburt Jesu in einer Höhle und der Anwesenheit von zwei Hebammen⁴⁰.

Diese treten spätestens im 8. Jahrhundert in der typischen Darstellung der Badeszene wieder in Erscheinung⁴¹.

Das eigentliche Erste Bad ist auch in den Apokryphen nicht beschrieben, das arabische Kindheitsevangelium nimmt allerdings auf das Badewasser des Jesukindes Bezug⁴².

Formale Vorbilder liegen in Darstellungen des ersten Bades von Göttern und Heroen. Dies betrifft Das erste Bad Achills, der nach einer Variante der Kindheitsgeschichte bei Servius⁴³ und Statius⁴⁴ nach seiner Geburt zur Erlangung der Unverwundbarkeit in das Wasser der Styx getaucht wurde. Auch Das erste Bad des Dionysos ist ein beliebter Topos⁴⁵; neben Darstellungen auf Sarkophagen und in der Elfenbeinschnitzerei ist die Szene auch auf einem reservetechnisch gefärbten, großformatigen Leinenstoff aus Ägypten dargestellt (Abb. 12)⁴⁶.

³⁸ Vgl. ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΙ 1932, 150. Ebenso S.J. DAVIS, Fashioning a divine body: Coptic Christology and Ritualized Dress. *HTR* 98/3 (2005) 345f.

³⁹ Dies wird beim ikonographischen Vergleich deutlich. Zum Ersten Bad Christi siehe A. HERMANN, Das Erste Bad des Heilands und des Helden in spätantiker Kunst und Legende. *JbAC* 10 (1967) 61-81. Auch R. STICHEL, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonmalerei*. Stuttgart 1990, 50ff.; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'orient Chrétien. In: P. COCKSHAW (Hg.), *Miscellanea codicologica F. Masai dicata MCMLXXIX (Les publications scriptorum 8)*. Gand 1978, 11-21; E. KITZINGER, The Hellenistic Heritage in Byzantine Art. *DOP* 17 (1963) 95-115.

⁴⁰ Salome und Zelomi. Nach ProtEvJak 18,1; 19f. Auch bei PsEvMt 13. Ersteres in dt. Übersetzung z. B. bei K. BERGER – CH. NORD, *Das Neue Testament und frühchristliche Schriften*. Frankfurt/Main 1999, 1319-1339.

⁴¹ Während zunächst die an der Jungfräulichkeit Marias gezweifelt habende Salome dargestellt wird, deren Hand zur Strafe verdorrt, aber dann durch die Berührung des Wickeltuchs Jesu (und somit letztlich durch ihren eigenen Glauben) geheilt wird. Vgl. RISTOW 1963, 30 Anm. 47.

⁴² Indem es von der wundersamen Heilung eines aussätzigen Mädchens durch eben dieses Badewasser berichtet: Arabisches Kindheitsevangelium 17: On the day after, the same woman took scented water to wash the Lord Jesus; and after she had washed Him, she took the water with which she had done it, and poured part of it upon a girl who was living there, whose body was white with leprosy, and washed her with it. And as soon as this was done, the girl was cleaned from her leprosy. Engl. Übersetzung vgl. J. K. ELLIOT (Hg.), *The Apocryphal New Testament. A collection of apocryphal Christian literature in an English translation*. Oxford 1999, 103. Das arabische Kindheitsevangelium geht auf ein syrisches Vorbild zurück.

⁴³ Serv. Aen. 6,57.

⁴⁴ Stat. Achill 1, 134, 269, 489.

⁴⁵ Vgl. A. GREIFENHAGEN, *Der Kindheitsmythos des Dionysos*. *RM* 46 (1931) 27-43.

⁴⁶ Sog. Dionysosstoff im Louvre. Der Stoff diente in Sekundärverwendung als Mumieneinwicklung und wurde angeblich 1905 in Antinoë gefunden. Die Angaben von GAYET sind jedoch nicht als gesichert zu betrachten.

Der Dionysosknabe, eine Dienerin und eine Hebamme sind dabei eindeutig durch Beschriften zu identifizieren⁴⁷. Zu Füßen der beiden Frauen steht ein Wasserbecken.



Abb. 12:
sog. Dionysosstoff, Detail: Erstes Bad des Dionysos
Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. E11102
reservetechnisch gefärbtes Leinen, Größe 337 x 123/5cm. 4/5 Jh.

Ein singuläres bildliches Zeugnis des ersten Bades Alexanders des Großen liefert ein Mosaik aus Baalbek⁴⁸, auf dem in einer Szene Alexander von einer Nymphe in einem muschelförmigen Becken gebadet wird. Die Figuren sind durch Namensbeischriften gekennzeichnet.

Auf nicht erhaltene Vorbilder scheint die Darstellung der Geburt und des ersten Bades von Ismael und Isaak im Atrium von San Marco in Venedig zurückzugehen (Abb. 13)⁴⁹. Die Mosaiken wurden zwar erst gegen 1240 gefertigt, die Möglichkeit, dass die Venetianer spätestens im Zuge der Kreuzzüge (und der Einnahme von Konstantinopel im Jahr 1204) auf byzantinische Vorlagen stießen, ist jedoch nicht von der Hand zu weisen⁵⁰.

⁴⁷ MEA (ἡ μάϊα: Hebamme), OIKETA, ΔΙΟΝΥCOC.

⁴⁸ M. CHEAB, *Mosaïques du Liban*, *Bulletin du Musée de Beyrouth* 14/5 (1958/9) Abb. 22; 25, 46ff. Auch KITZINGER (1963), Abb. 6.

⁴⁹ KITZINGER a.a.O. 102.

⁵⁰ KITZINGER ebd. Natürlich ist auch ein Transfer der Ikonographie durch Kaufleute möglich. So z. B. DEMUS 1988, 156. Den stilistischen Vergleich zwischen den erhaltenen Fragmenten des Codex Cotton Otho B. VI mit den Kuppelmosaiken von San Marco erbrachte K. WEITZMANN. WEITZMANN 1986. Auf einem rotgrundigen *orbiculus* aus Oxford (Ashmolean. Mus. Inv.-Nr. 1892.695) lässt sich der Ikonographietransfer anhand der Darstellung der Erschaffung des Menschen nachweisen. Vgl. Kap. II.11.



Abb. 13:
Erstes Bad Isaaks. San Marco/Venedig, Atrium. 1. Hälfte 13. Jh.

Das Wasserbecken der Badeszene tritt ebenso auf dem schon erwähnten byzantinischen Seidenstoff im Metropolitan Museum auf (Inv.-Nr. 90.5.11: siehe Abb. 14). In unmittelbarer Nähe zur lagernden Gottesmutter ist das nackte Jesuskind im Bad zu sehen. Es ist einfach nimbiert und nach vorne gewandt; die Arme sind zur Seite ausgestreckt⁵¹. Die Szene kommt ohne die Darstellung dienstbarer Geister aus. An die Stelle der Dienerinnen bzw. Hebammen treten in der Komposition zwei Bäume.



Abb. 14:
Das erste Bad Jesu. Detail eines Besatzstücks
Wolle und Seide auf ungefärbtem Leinen,
New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 90.5.11

⁵¹ Diese Gestik entspricht der Orantenhaltung und tritt auch bei den Taufszenen, wie sie sich auf den „koptischen“ Textilien erhalten haben, wieder auf (Abb. 20-25a).

Eine oströmische Elfenbeintafel aus der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts stellt die Salomepisode⁵² in der unteren Bildzone dar: Um Heilung zu erlangen, berührt sie das Wickeltuch Jesu. Maria lagert ein wenig abseits und hat ihren Blick auf das Geschehen gerichtet (Abb. 15a). Im oberen Bildfeld ist Maria frontal thronend dargestellt: Die Szene zeigt die Anbetung der Magier bei Anwesenheit eines Engels (Abb.15).



Abb. 15:
Anbetung der Magier und Heilung der Salome
Elfenbeintafel. London, BM Inv.-Nr. M&LA1904.7-2.1
21,5 x 12,3 cm. 1.H.6. Jh., syrische(?) Provenienz



Abb. 15a:
Elfenbeintafel, Detail: Heilung der Salome

Anders ist das Motiv auf einem spätantiken Reliquienkreuz, welches aufgrund seiner Weihinschrift in die Amtszeit von Papst Paschalis I. (817-824) datiert wird⁵³, wiedergegeben. Das zentrale Bildfeld stellt Geburt und erstes Bad Jesu durch die beiden Hebammen in

⁵² Nach Prot.Ev.Jak 19-20.Vgl. Anm. 37.

⁵³ Die Datierung geht auf C.R. MOREY zurück. C.R. MOREY, The Inscriptions on the Enameled Cross of Pascal I, *ArtB* 19 (1937) 595f.

unmittelbarem Zusammenhang dar. Die weiteren Episoden sind Verkündigung, Heimsuchung, Reise nach Bethlehem, Darstellung im Tempel und die Taufe Jesu.



Abb. 16:
Reliquienkreuz von Paschalis I. (817-824)
Email, Granat, Bernstein, Gold. 27,2 x 18,0 cm
Rom, Bibl. Vat., Mus. Sacr. Inv.-Nr. 1881



Abb. 16a:
Reliquienkreuz, zentrales Bildfeld (Detail)
Geburt und erstes Bad Jesu.

II.5.2.1. orbiculus mit Kombinationsszene von Geburt und erstem Bad Jesu.
Chicago, Field Museum of Natural History, Inv.-Nr. 173758

Technische Angaben

Teil eines beinahe vollständig erhaltenen Tunikabesatzes⁵⁴
rotgrundige Wollwirkerei (rot, rosa, blau, grün, gelb) auf naturfarbenem Leinen
nach stilistischen Kriterien ins siebte oder achte Jahrhundert datiert⁵⁵

Beschreibung

Das Bildfeld des *orbiculus* ist durch einen doppelten Rand mit vegetabilem Rankenmuster eingerahmt (Abb. 17). Der Hintergrund ist in Rot gehalten. Die dargestellten Figuren weisen einen hohen Schematisierungsgrad auf⁵⁶. Man erkennt eine stehende weibliche Figur mit blauem Nimbus. Sie hält ihre Hand im Sprechgestus erhoben. Ihr gegenüber ist eine

⁵⁴ Außerdem sind der komplette li. *clavus*, ca. 70% des re. *clavus*, sechs *orbiculi* und das Besatzstück einer Ärmelborte erhalten. Vgl. MAGUIRE (1990) 345; MARINIS (2007) 97.

⁵⁵ MAGUIRE (1999), 220. MARINIS (2007) ebd. verweist in diesem Zusammenhang auf den hohen Abstraktionsgrad und die Überdimensionierung der Augen.

⁵⁶ V.a. sichtbar an der Darstellungsweise der Extremitäten und den stark überdimensionierten Augen.

männliche, bärtige Person in blauen Hosen dargestellt, zwischen den beiden Figuren tritt das Jesuskind in Erscheinung. Ausgezeichnet mit dem Kreuznimbus befindet es sich in einem großen Gefäß oder Becken mit ovaler Öffnung. Die darunter liegende Struktur ist nicht einfach zu interpretieren – es könnte sich um die schematische Darstellung von Wasser handeln⁵⁷; analog ein kleiner Fisch(?), der sich daneben befindet. Das Thema Wasser wird in der Szene ein weiteres Mal aufgegriffen: Hinter Maria scheint das Nass aus einer Felswand zu sprudeln⁵⁸. Das Motiv der Felswand verweist auf die Geburt Christi in einer Höhle, wie in den Apokryphen erzählt⁵⁹, das sprudelnde Wasser entspricht der Überlieferung eines Quellwunders, dass im Evangelium des Pseudo-Matthäus⁶⁰ thematisiert und später im Koran rezipiert wird⁶¹.



Abb. 17:
orbiculus mit Kombinationsszene: Geburt und 1. Bad Christi,
Chicago, Field Mus. of Nat. Hist. Inv.-Nr. 173758

Über der Szene erscheint ein Engel, verknappert dargestellt durch seinen geflügelten Kopf. In beinahe identischer Ausführung liegt die Szene auf einem runden Gewandbesatzstück in der Ermitage von St. Peterburg vor (Abb. 18).

⁵⁷ MARINIS (2007) 98 möchte eine pflanzliche Struktur erkannt haben.

⁵⁸ Bis dato wurde die kleine Darstellung in der Literatur übergangen. Sie tritt jedoch auf dem beinahe identischen *orbiculus* im Besitz der Ermitage St. Peterburg (Inv.-Nr. 11177) und einem ähnlichen Stück im Volkskundemuseum Athen (Inv.-Nr. 752) auf vgl. Abb. 17ff.

⁵⁹ Prot.Ev.Jak 18,1; 19, 1-20. Siehe Anm. 27.

⁶⁰ PsEvMt 20,1-2. Auf der Flucht nach Ägypten lässt das Jesuskind Wasser unter einer Palme sprudeln.

⁶¹ Sure 19,24f. Es handelt sich um einen Vers der sog. Mariensure, die in der zweiten mekkanischen Periode der Verkündigung entstand (615-620). In deutsch-arabischer Fassung aktuell von A.TH. KHOURY herausgegeben und kommentiert. A.TH. KHOURY (Hg.), *Der Koran arabisch-deutsch*. Gütersloh 2004, 404f.

II.5.2.2. *orbiculus* mit Kombinationsszene von Geburt und dem erstem Bad Jesu
St. Petersburg, Ermitage, Inv.-Nr.11177

Technische Angaben

rotgrundige Buntwirkerei (rot, rosa, blau, grün, gelb auf naturfarbenem Leinen)

Abmessungen: 14,5 x 10,7 cm

im Jahr 1898 für die Ermitage erworben

ins 7.-8.Jh. datiert



Abb. 18:
orbiculus mit Kombination aus Geburt und erstem Bad Jesu,
 St. Petersburg, Ermitage Inv.-Nr. 11177

Beschreibung

Die Darstellung (Abb. 18) ist in Motiv und Ausführung mit dem Chicagoer *orbiculus* identisch. Wieder sind Maria und Josef rechts und links der Badeszene dargestellt. Christus ist kreuznimbiert, Maria trägt einen einfachen Nimbus, Josef ist nimbenlos und in Hosen dargestellt. Hinter Maria sprudelt Wasser aus der Felswand; ebenso ist es unterhalb des Jesuskindes angedeutet. Über der Szene schwebt ein Engel.

II.5.2.3. *orbiculus* mit Kombinationsszene von Geburt und erstem Bad Jesu

Athen, Museum für Volkskunde (Μουσείο Λαϊκής Τέχνης), Inv.-Nr. 752⁶²

Technische Angaben

rotgrundige Wollwirkerei (rot, weiß, gelb, schwarz) auf naturfarbenem Leinen

Abmessungen: 14,5 x 11,5 cm

Datierung: 6.-7. Jh.⁶³

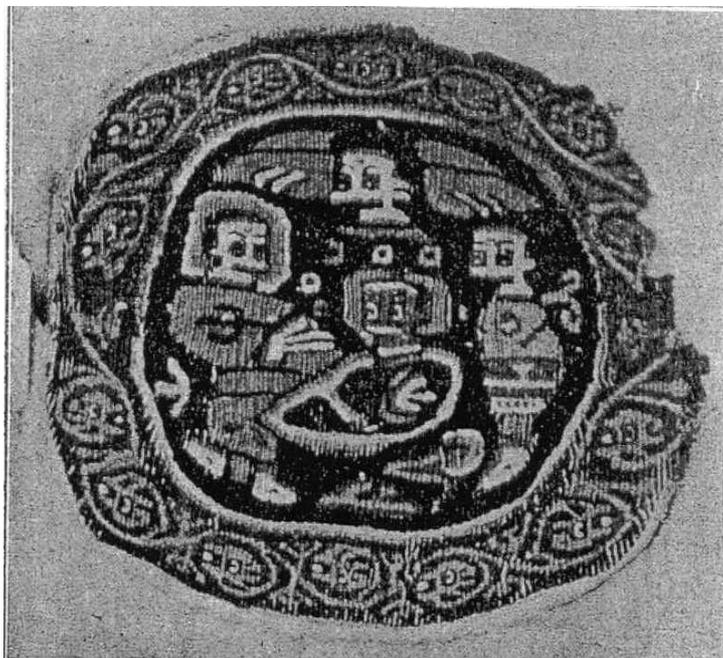


Abb. 19:

orbiculus (seitenverkehrt) mit Geburt und erstem Bad Jesu,
Athen, Μουσείο Λαϊκής Τέχνης, Inv.-Nr. 752

Beschreibung

Die auf dem *orbiculus* (Abb. 19) dargestellte Szene entspricht im Wesentlichen den beiden Besitzstücken in Chicago und St. Peterburg⁶⁴, unterscheidet sich aber in ikonographischen Details wie der dunkel gehaltenen Gesichtsfarbe Jesu und der Darstellung des Engels⁶⁵.

Der Darstellungstypus ist dennoch derselbe, da alle typischen Elemente vorhanden sind.

⁶² Früher im Museum für Dekorative Kunst (Μουσείο Κοσμητικών Τεχνών), Inv.-Nr. 1380. ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΙ 1932, 150.

⁶³ Nach O.M.DALTON, *Byzantine Art and Achaology*. New York ²1961, 582; ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΙ a.a.O. 150.

⁶⁴ Chicago, Field Mus.of Nat. Hist. Inv.-Nr. 173758 bzw. St. Peterburg, Ermitage Inv.-Nr. 11177 siehe Abb. 33, Abb. 34.

⁶⁵ Dieser entspricht im Typ dem auf einem *orbiculus*, angeblich aus Achmim stammend, der sich heute im Ashmolean Museum Oxford, Inv.-Nr. 1892.605 befindet (Abb. 36) .

II.6. Taufdarstellungen auf koptischen Textilien

Die Taufe Christi gehört zwar chronologisch nicht zu den Geschehnissen rund um die Geburt Christi, wird aber häufig in ihrem Umfeld dargestellt⁶⁶.

Wie auf den frühchristlichen Sarkophagen erscheint der Täufling Christus auf den sog. koptischen Textilien als unbedeckter Knabe. Die Taufdarstellungen lassen sich dabei in zwei Untergruppen gliedern, die eine auf ein szenisches Minimalrepertoire reduziert, die andere in komplex-narrativer Form mit Bezugnahme auf andere Episoden rund um das Taufgeschehen.

II.6.1. Einfache Taufdarstellungen

Die wesentlichen Elemente sind die Darstellung von unbedecktem Täufling und Täufer. Die Taube als Symbol des Heiligen Geistes ist kein Element der Darstellung.

Zwei identische Darstellungen auf *clavi* in Chicago (Abb. 20) und St. Peterburg (Abb. 21) zeigen einen bärtigen, einfach nimbierten Johannes den Täufer. Er trägt eine blaugrüne Tunika, darüber einen hellen Mantel. Mit der linken Hand vollführt er die Taufe an dem kleinen, unbedeckten Täufling, der durch den Kreuznimbus als Christus ausgezeichnet ist⁶⁷.



Abb. 20:
Taufe Christi (Detail)
Chicago, Field Mus.of Nat. Hist., Inv.-Nr. 173758



Abb. 21:
Taufe Christi (Detail)
Ermitage, Inv.-Nr. 11178

⁶⁶ Zur Taufe Christi vgl. J. BLINZLER, *LThK* 9, 1323 s.v. Taufe Christi. Man beachte in diesem Zusammenhang auch die liturgische Konnotation von Epiphanie und Weihnachtsfest. Zur wenig eindeutigen Quellenlage und den Epiphanie- und Weihnachtsfeiern in den verschiedenen Gebieten des römischen Reichs vgl. H. FÖRSTER, *Die Feier der Geburt Christi in der Alten Kirche. Beiträge zur Erforschung der Anfänge des Epiphanie und Weihnachtsfests*. Tübingen 2000. 166-173 zur Entwicklung der beiden Feste in Ägypten.

⁶⁷ Zudem gibt es eine Gruppe von stilistisch spät (8.-9. Jh.) zu datierenden *clavi*, welche die Taufe Christi zusammen mit verschiedenen Wunderszenen darstellen: Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv.-Nr. 12137; London, BM, Inv.-Nr. 30806; Freiburg, Sammlung Bouvier, Inv.-Nr. 424. Vgl. AL-RAWI-KÖVARI (2007) 147-150.

II. 6.2. Komplexe Taufdarstellungen

Die Darstellungen sind in mehrfacher, auf den ersten Blick sehr ähnlicher, Ausführung erhalten. Bis dato sind vier Ärmelborten dieses Typs bekannt. Sie befinden sich in Bern, Berlin, Brüssel und Chicago⁶⁸. Letztere ist Teil eines beinahe komplett erhaltenen Tunikabesatzes⁶⁹.

II. 6.2.1. Ärmelborte mit Taufszene in der Abegg-Stiftung (Bern), Inv.-Nr. 613

Technische Angaben

Abmessungen: 28,0 x 10,5 cm

Polychrome Wirkerei. Wolle (purpur, ocker, blau, grün) auf Leinen

12F/cm

Datierung: 8. Jh.⁷⁰

Beschreibung

Das rechteckige Besatzstück (Abb. 22) weist mehrere Fehlstellen auf, besonders auf der rechten Seite. Das Bildfeld ist oben und unten von einem in weiß gehaltenen vegetabilen Zierstreifen eingefasst. Dreh- und Angelpunkt der Darstellung ist der unbekleidete, dem Betrachter zugewandte Täufling mit Kreuznimbus (Jesus), der im Wasser steht und über dessen Kopf der heilige Geist, symbolisiert durch die Taube, erscheint. Die Figur rechts scheint mit der Hand die Taufe zu vollziehen, ist aber im Gegensatz zur nachfolgenden Person nicht kreuznimbiert. Letztere unterscheidet sich auch in der Kleidung (sie trägt als Einzige einen purpurnen Mantel) und Gestik (Rede- bzw. Segnungsgestus) von den anderen Figuren⁷¹. Die Ärmelborte ist schon seit längerem Objekt der Forschung⁷².

⁶⁸ Bern: Abegg-Stiftung, Inv.-Nr. 613. Berlin: SMB-PK, MSB Inv.-Nr. 6849. Brüssel: MRAH, Département des Industries d'Art, Inv.-Nr. TX 319. Chicago: Field Museum of Natural History, Inv.-Nr. 173758.

⁶⁹ Auf das Bildprogramm der Tunika in seiner Gesamtheit wird noch gesondert eingegangen. Vgl. Kap. II.9.

⁷⁰ STAUFFER 1992, 158, 252. Auch S. SCHRENK, *Textilien des Mittelmeerraums in spätantiker bis frühislamischer Zeit*. Riggisberg 2004, 219. Stilistisch auffällig und relativchronologisch relevant ist die Überdimensionierung der Hände.

⁷¹ Die Gestalt ist als Christus zu interpretieren.

⁷² Vgl. ABDEL-MALEK 1980, 176. Der Umstand, dass nicht nur der Täufling (Christus) kreuznimbiert ist, bleibt unerwähnt.



Abb. 22:
Ärmelborte mit Taufszenen, Abegg-Stiftung (Bern), Inv.-Nr. 613

II.6.2.2. Ärmelbesatz mit Darstellung der Taufe Christi. Berlin SMB-PK, MSB, Inv.-Nr. 6849

Technische Angaben

Abmessungen: 29,0 x 10,0 cm

Polychrome Wirkerei aus Wolle und Leinen auf Leinenkette

Grundgewebereste aus Wolle in Leinwandbindung

Datierung: 7. oder 8. Jh.⁷³

Fundort unbekannt

im Jahr 1919 vom Ägyptischen Museum Berlin erworben

Beschreibung

Wie beim Berner Exemplar ist die rotgrundige Bildzone oben und unten durch eine weiße Rankenstilisierung begrenzt. Die Ärmelborte ist beschädigt; es gibt mehrere kleine Fehlstellen. Trotzdem ist die Darstellung gut erkennbar (Abb. 23). Von links und rechts schreiten jeweils vier Figuren auf die zentrale Szene, die Taufe Jesu im Jordan, zu. Wieder ist

⁷³ M. VON FALCK (Red.), *Ägypten - Schätze aus dem Wüstensand: Kunst und Kultur der Christen am Nil. Katalog zur Ausstellung [eine Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und des Gustav-Lübcke-Museums der Stadt Hamm. Hamm 16. Juni - 13. Oktober 1996, Renaissanceschloss Schallaburg bei Melk, Niederösterreich Sommer 1998].* Wiesbaden 1996. 341.

der unbekleidete Täufling als einzige Figur der Komposition dem Betrachter zugewandt. Die übrigen dargestellten Personen haben ihre Augen auf das Geschehnis gerichtet. Bei der über dem Kopf des kreuznimbierten Täuflings erscheinenden Struktur handelt es sich um den Heiligen Geist in Taubengestalt. Die Figur rechts des Täuflings hat beide Arme nach vorne gestreckt, so als vollführe sie eine Tauchbewegung. Dies macht ihre Deutung als Johannes der Täufer plausibel. Auffällig sind die kleinen Flügel, die unmittelbar am Nimbus ansetzen. Ob es sich um einen Fehler bei der Wiedergabe der Wirkvorlage oder eine bewusste Darstellung eines geflügelten Johannes⁷⁴ handelt, muss offen bleiben. In selber Art und Weise sind jedenfalls auch die am linken und rechten Rand auftretenden Figuren geflügelt⁷⁵.

Auch in dieser Variante der Taufdarstellung ist mehr als eine Figur (Jesus als Täufling) mit dem Kreuznimbus ausgezeichnet. Ein und dieselbe kreuznimbierte Person tritt hier gleich zwei weitere Male auf⁷⁶ – und wieder hält sie die Hand im Segnungsgestus erhoben. Sie ist als Christus zu interpretieren.



Abb. 23:
Ärmelbesatz mit Darstellung der Taufe Jesu. SMB-PK (Berlin), MSB, Inv.-Nr. 6849

⁷⁴ Zu Darstellungen von Johannes d. Täufer vgl. G.KRAUSE – G. MÜLLER (Hg.), *TRE* 18 (1988) 172-181 s.v. Johannes der Täufer. Ein geflügelter Johannes ist unter Umständen auch auf einem Textilfragment im Landesmuseum Mainz, Kat.-Nr. III.6.11 dargestellt vgl. Kap. II.12.1.

⁷⁵ Jedoch sind nicht nur die Kleidung, sondern auch die Gestik der Figuren unterschiedlich. Möglicherweise sind Engel dargestellt. In den biblischen Taufberichten (Mt 3,13-17, Mk 1,9-11, Lk 3,21f., Joh 1,29-34) werden keine Engel erwähnt. Häufig sind sie aber in den bildlichen Zeugnissen der Taufe Jesu zugegen, oft in kleidung- oder tuchhaltender Pose.

⁷⁶ Zum narrativen Bildkonzept und biblischer Narrativität vgl. J. RAUCHENBERGER, *Biblische Bildlichkeit: Kunst-Raum theologischer Erkenntnis*. Paderborn -Wien 1999, bes. 261-288.

II.6.2.3. Ärmelborte mit Taufszenen in Brüssel: MRAH, Département des Industries d'Art, Inv.-Nr. TX 319

Technische Angaben

Abmessungen: 29,5 x 17,5 cm

polychrome Wollwirkerei auf Leinen

Datierung: 7.-8.Jh.⁷⁷

Fundort: Achmim/Panopolis⁷⁸ oder Theben⁷⁹

im Jahr 1887 aus dem Kunsthandel erworben⁸⁰



Abb. 24:
Ärmelborte mit Taufszenen,
MRAH (Brüssel), Département des Industries d'Art, Inv.-Nr. TX 319

Beschreibung

Die Ärmelborte (Abb. 24) zeigt ebenfalls eine Taufszenen. Trotz ihres schlechten Erhaltungszustandes ist die kleine, unbedeckte Figur mit Kreuznimbus zu erkennen. Sie hat die Arme seitlich ausgestreckt, die Handflächen zeigen nach vorne. Über ihrem Kopf erscheint wiederum die Taube als Symbol des Heiligen Geistes, zu ihren Füßen ist eine

⁷⁷ LAFONTAINE-DOSOGNE 1988, 73. Der frühe Datierungsvorschlag von A. STAUFFER ins 6.-7. Jh. scheint unwahrscheinlich. STAUFFER 1992, 252.

⁷⁸ LAFONTAINE-DOSOGNE a.a.O. 73.

⁷⁹ Nach STAUFFER 1992, 252.

⁸⁰ Wie die Mehrzahl der insgesamt 55 koptischen Textilien der MRAH in Brüssel. Vgl. LAFONTAINE-DOSOGNE 1988, 17.

Wasserfläche (der Fluss Jordan) angedeutet. Die Darstellung passt zu den Beschreibungen der Taufe Jesu durch Johannes im Jordan bei den Synoptikern (Mt 3,13-17; Mk 1, 9-11; Lk 3,21f.) und entspricht insofern den bisher betrachteten Beispielen.

Auch rein formal ist die Ähnlichkeit in der Ausführung augenfällig: es wiederholt sich nicht nur der obere und untere Bildfeldabschluss durch ein Rankenmuster, sondern auch der gesamte geometrische Aufbau. Vier nimbierte männliche Personen schreiten antithetisch von jeder Seite auf die Hauptfigur, Jesus als Täufling, zu. Der Unterschied liegt jedoch in der zweiten, kreuznimbierten Figur, die hier direkt neben dem Täufling auftritt und die Arme im Taufgestus ausgestreckt hält.

Interpretiert man sie als Jesus, der die Taufe vollzieht, drängt sich der Bezug zu den Taufberichten des Johannesevangeliums auf (Joh 3,22f., Joh 4,1-13), in welchem nicht von der Taufe Jesu berichtet wird, sondern Johannes und Jesus gleichzeitig als Täufer auftreten⁸¹.

Die Brüsseler Ärmelborte geht also in ihrer Darstellung unter Umständen einen Schritt weiter als die beiden verwandten Exemplare in Berlin und Bern und stellt eine Kombination der Jesus- und Johannestaufe dar.

II.6.2.4. Ärmelborte mit Taufszene, Anbetung der Magier und anderen neutestamentarischen Szenen: Field Museum of Natural History Chicago, Inv.-Nr. 173758

Technische Angaben

rotgründige Buntwirkerei auf naturfarbenem Leinen.

Teil des Dekorationsprogramms einer Tunika, von der außerdem sechs *orbiculi*, zwei *clavi* samt *sigilla* und der Halsbortenansatz erhalten sind⁸²

Datierung: 7. oder 8. Jh.⁸³

Beschreibung

Wie bei den vorhergegangenen Beispielen ist die Bildzone oben und unten durch ein vegetables Rankenmuster abgeschlossen (Abb. 25). Den Mittelpunkt der Komposition bildet die Taufszene (Abb. 25a).

⁸¹ Zu Hintergründen und Bedeutung der unterschiedlich akzentuierten Taufberichte bei den Synoptikern und im Johannesevangelium vgl. A. M. FAUSONE, *Die Taufe in der frühchristlichen Sepulchrkunst*. Rom 1982, 52-62.

⁸² Die St. Peterburger Ermitage besitzt je einen *clavus* und einen *orbiculus* beinahe identischer Ausführung: Inv.-Nr. 11178 bzw. 11177. Vgl. Каковкин 2004, 99, Kat.-Nr. 212 bzw. 211. Zur Interpretation der gesamten Tunika vgl. Kap. II.10 .

⁸³ Analogieschluss auf Grundlage des St. Peterburger Stücks. Datierungsangabe für letzteres bei Каковкин a.a.O. 99.



Abb. 25:
Besatzstreifen eines Ärmels, Field Museum of Natural History (Chicago), Inv.-Nr. 173758



Abb. 25a:
Besatzstreifen Chicago, Inv.-Nr. 173758,
Detail: Die Taufe Jesu im Jordan

Der dem Betrachter zugewandte nackte und kreuznimbierte Täufling (Jesus), auf den der Heiligen Geist in Gestalt der Taube herabfährt, hält die Arme ausgebreitet und wird von der einfach nimbierten, geflügelten⁸⁴ Person zu seiner Linken zum Vollzug der Taufe in das Wasser des Jordan getaucht. Die dahinter stehende Figur trägt einen Kreuznimbus, ihre Handhaltung entspricht wiederum dem Sprech – oder Segnungsgestus. Diese Figur, Christus, steht kompositorisch in Konnex mit der auf der anderen Seite des Täuflings dargestellten, nimbierten Frauenfigur⁸⁵. Die beiden Randszenen sind schon durch die Ausrichtung der Figuren von der Mittelszene abgesetzt. Die Rahmung des Geschehens erfolgt jeweils durch die thronende Gottesmutter, die den kreuznimbierten Jesusknaben auf dem Schoß hält. Während die rechte Szene als verknappte Darstellung der Anbetung der Magier interpretiert

⁸⁴ Von MARINIS (2007) 100 aufgrund der Gestik als Johannes der Täufer interpretiert. Die Flügel bleiben unerwähnt. Vgl. dazu die Berliner Ärmelborte. Insgesamt enthält die Darstellung mehrere nicht zweifelsfrei deutbare ikonographische Elemente.

⁸⁵ Mangels spezifischer Attribute ist keine Interpretation der Szene möglich. DAVIS (2005) 345 schlägt exemplarisch die Begegnung Jesu mit der Samariterin vor (Joh 4, 1-42).

werden kann⁸⁶, könnte es sich bei der Darstellung links um eine Variante der Heimsuchung⁸⁷ handeln, zumal die Frauenfigur mit der Gottesmutter auf Augenhöhe kommuniziert und keine ehrfürchtig anbetende Geste, so wie der gegenübergestellte Magus, einnimmt⁸⁸. Unklar bleibt die Deutung des menschlichen Kopfes⁸⁹.

II. 7. Christus als Pantokrator

II.7.1 Ikonenhafte Darstellungen auf den *clavi* in Chicago und St.Petersburg⁹⁰

Chicagoer (Abb. 26) und St. Peterburger *clavi* (Abb. 27) zeigen einen frontal dargestellten, schwarzhaarigen und bärtigen Christus mit Kreuznimbus. Er trägt eine blaue Tunika und einen hellen Mantel. Der Gegenstand in seiner rechten Hand ist nicht eindeutig erkennbar; es könnte sich um eine Schriftrolle handeln⁹¹. Der Darstellungstyp hat, obschon Christus in Ganzkörperansicht dargestellt ist, ikonenhafte Züge⁹².



Abb. 26:

Chicago, Field Museum, Inv.-Nr. 173758,
Christus Pantokrator

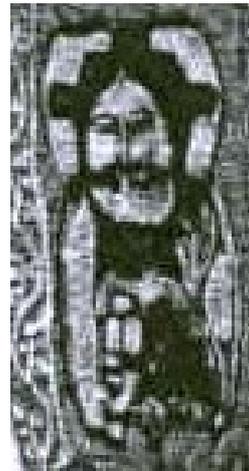


Abb. 27:

St. Peterburg, Ermitage, Inv.-Nr. 11178,
Christus Pantokrator

⁸⁶ Nicht immer sind alle drei Magier dargestellt.

⁸⁷ Die übliche Darstellungsweise sieht anders aus: Maria und Elisabeth werden einander umarmend dargestellt; vgl. z. B. einen Ärmelbesatz aus Kopenhagen, Inv.-Nr. 12.138 (Abb. 33).

⁸⁸ DAVIS (2005) a.a.O. 345 scheint dieses Detail entgangen zu sein. Er interpretiert beide Szenen als Anbetung der Magier.

⁸⁹ Häufig werden Vögel im Umfeld der Anbetung dargestellt. Auf der vorliegenden Ärmelborte erscheint der Vogelkopf jedoch in der „Heimsuchungsszene“ links. Ob es sich bei dem menschlichen Kopf um ein Füllornament oder die Andeutung einer weiteren Figur handelt (in diesem Fall allerdings kaum ein Magus, da er im Gegensatz zu der zur Gänze abgebildeten Figur ohne Nimbus auftritt), sei dahingestellt.

⁹⁰ Chicago, Field Museum, Inv.-Nr. 173758, St. Peterburg, Ermitage, Inv.-Nr. 11178.

⁹¹ MARINIS (2007) 101.

⁹² Die Darstellungsweise erinnert an eine sehr frühe Christusikone aus dem Katharinenkloster/Sinai, die vermutlich ins siebte Jahrhundert zu datieren ist (Abb. 28). Zu Ikonendarstellungen vgl. K. WEITZMANN, *Die Ikonen. Sinai, Griechenland, Jugoslawien*. Belgrad 1977. Auch T. VERLMANS (Hg.), *Ikonen. Ursprung und Bedeutung*. Stuttgart 2002.

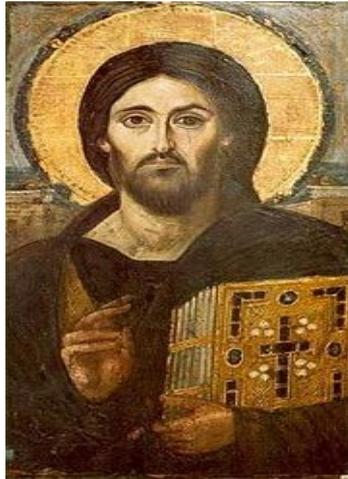


Abb. 28:
Christus Pantokrator. Sinai, Katharinenkloster
84,5 x 44,3 bzw. 43,8 cm

Die Physiognomie der Darstellung entspricht der Christusfigur auf einem Clavusfragment in Kopenhagen⁹³, allerdings ist dort eine Wunderszene dargestellt (Abb. 29a).

II.7.2. Clavusfragment mit biblischen Szenen aus Kopenhagen, Nationalmuseum, Abteilung Klassische Antike und Naher Osten, Inv.-Nr. 12.137

Technische Angaben

Wolle (rot, braun, gelblichgrau, grauschwarz, blau) und gebleichtes Leinen auf naturfarbenem Leinen

Abmessungen: 63,5 x 9,5cm

Fundort: Ägypten. Ins 7.-8.⁹⁴ bzw. 8.-9.⁹⁵ Jh. datiert

Geschenk von H.O. LANGE, Kopenhagen 1943

Beschreibung

Der Zierstreifen zeigt sieben Szenen, die jedoch aufgrund der summarischen Darstellungsweise schwierig zu interpretieren sind (Abb. 29). Anfang und Ende der Szenenfolge sind nicht erhalten.

⁹³ Kopenhagen, Nationalmuseum, Abteilung Klassische Antike und Naher Osten, Inv.-Nr. 12.137.

⁹⁴ FLEISCHER 1996, 69.

⁹⁵ AL-RAWI – KÖVARI (2007), 148.



Abb. 29: *clavus* mit biblischen Szenen, Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv.-Nr. 12.137



Abb. 29a: *clavus*, Detailansicht: Wunderszene

Die Szenen sind nicht interpretiert, eindeutig erkennbar ist eine stehende Figur mit Kreuznimbus in der obersten erhaltenen Darstellung, bei der es sich um Christus handelt (Abb. 29a). Er hält eine kleine weibliche Figur in den Armen. Aus diesem Grund wurde die Szene als Erweckung der Tochter des Jairus (Mk 5, 37-40) interpretiert⁹⁶. Die in der Abbildung (von oben nach unten) folgenden Figuren wären dann Teil der Episode⁹⁷. Der nächste Abschnitt des *clavus* stellt am ehesten Maria dar⁹⁸. Die folgenden Szenen sind unklar und müssen uninterpretiert bleiben. Stilistisch verwandt ist der *clavus* mit einem Exemplar aus dem British Museum in London, Inv.-Nr. 30806⁹⁹.

⁹⁶ siehe Anm. 95.

⁹⁷ Petrus, Jakobus, Johannes und die Eltern des Mädchens.

⁹⁸ Der Pantokrator, wie von M. AL-RAWI – KÖVARI postuliert, ist jedenfalls in dieser Szene nicht zu erkennen. AL-RAWI – KÖVARI (2007), 148.

⁹⁹ F. D. FRIEDMAN, *Beyond the Pharaohs: Egypt and the Copts in the 2nd to 7th centuries A.D.*. Providence 1989, Kat.-Nr.130, 217.

II. 8. Die Anbetung der Magier auf koptischen Textilien

Der einzige biblische Bericht findet sich im Matthäusevangelium (Mt 2,1-12), jedoch wird die Episode in Varianten auch in den Apokryphen erzählt¹⁰⁰. Ihre Zahl gibt Origenes (ca. 185-254) mit drei an¹⁰¹.

In der frühchristlichen Kunst überwiegt die Darstellung im Kleidungstypus der Orientalen bzw. Barbaren (mit Hosen, gegürtetem Chiton, Chlamys, häufig auch der phrygischen Mütze)¹⁰². Ein weiteres ikonographisches Element ist die Darstellung der thronenden Gottesmutter mit dem Jesusknaben. In dieser Art erscheint das Motiv auch auf einem rotgrundigen Besatzstreifen aus Seide, der sich heute in New York befindet (Abb. 30)¹⁰³.

Das Fragment ist beschädigt; Reste des einfassenden Ornamentalbands (dunkelblau) sind erhalten. Der rote Hintergrund der Szene ist mit pflanzlichen Füllornament ausgestaltet.

Die Ansicht erfolgt von der Seite, jedoch haben die Figuren ihre Gesichter dem Betrachter zu $\frac{3}{4}$ zugewandt. Maria ist thronend dargestellt, die Füße auf eine Fußbank gestützt. Auf ihrem Schoß hält sie das Jesuskind. Sie ist unnimbiert, Christus trägt den einfachen Nimbus. Nahe seines Kopfes erscheint der bethlehemitische Stern.

Unmittelbar vor der Thronszene weist das Textil größere Fehlstellen und Beschädigungen auf. Möglicherweise verloren ist so die Abbildung einer Figur; lediglich Fragmente ihres Mantels und ihres Beins sind zu erkennen.

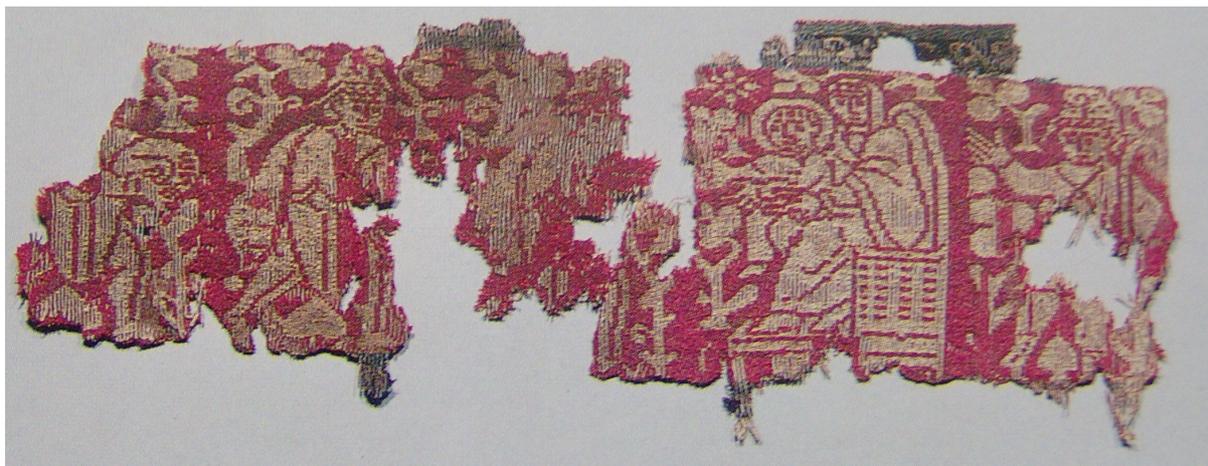


Abb. 30:
Anbetung der Magier
Detail eines Besatzstücks, Wolle und Seide auf ungefärbtem Leinen,
New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 90.5.11

¹⁰⁰ Prot.Ev.Jak 21, Ps.Mt 16.

¹⁰¹ Gn. Hom. 14,3. Wohl in Bezug auf die drei Gaben Gold, Weihrauch, Myrrhe.

¹⁰² Vgl. dazu z. B. die Anbetungsdarstellung auf dem Sarkophag der Adelfia (Abb. 8). Zu den Darstellungen der Anbetung allgemein E.WEIS, *LCI* 1 (1968) Sp 542 s.v. Drei Könige.

¹⁰³ Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 90.5.11. Von STAUFFER 1995, 38 als Anbetung der Hirten interpretiert.

Die dahinter erscheinende Person ist hingegen beinahe komplett erhalten. Sie eilt zum Geschehen herbei; ihre Kleidung ist die des Orientalen mit phrygischer Mütze und Hosen. Eine weitere Figur, ist nur von der Taille abwärts erhalten. Mit ihren Händen bringt sie eine Gabe dar. Der Mann hinter dem Thron Marias trägt ähnliche Kleidung und weist in aufrechter Haltung in Richtung des Sterns. Durch den Stab, den sie trägt, hebt sie sich jedoch von den drei Magier ab. Es handelt sich wohl um die Darstellung eines Hirten.

Anders erfolgt die Darstellung auf den *orbiculi* einer Tunika aus Achmim(?), heute im British Museum, London:

II.8.1. Die Anbetung der Magier auf *orbiculi* in London, BM, Inv.-Nr. 1901.3.14

Technische Angaben

Besatzstücke einer größtenteils erhaltenen Tunika

Gesamtlänge: 132,0 cm

polychrome Wollwirkerei (rotgrundig) auf Leinen

Datierung: 6.-8. Jh.¹⁰⁴

Fundort: Achmim(?)

aus dem Nachlass von W.J. MYERS (1901).

Nach O.M. DALTON¹⁰⁵ waren zu Beginn des 20. Jh. noch alle sechs *orbiculi* erhalten; aktuell sind die Darstellungen auf wenigstens zwei der kreisförmigen Besatzstücke gut erkennbar (Abb. 31, Abb. 31a)¹⁰⁶. Der rechte Knieorbiculus zeigt sich in besserem Erhaltungszustand als sein Pendant.

Beschreibung

Ein stilisiertes Rankengeflecht auf naturfarbenem Hintergrund bildet die doppelwandige Einfassung der rotgrundigen *orbiculi*, welche eine sehr filigrane Musterung aufweisen. Die feine Binnenzeichnung, in der v. a. die Weihrauchfässchen¹⁰⁷ dargestellt sind, lässt sich durch die Technik der „fliegenden Nadel“ nach Abschluss des Webvorgangs erreichen.

¹⁰⁴ Von H. MAGUIRE auf das 7. Jh. eingeschränkt. MAGUIRE 1990, 221.

¹⁰⁵ DALTON 1901, 168f.

¹⁰⁶ Mit dem immer gleichen Motiv vgl. die Gesamtansicht der Tunika. Auf das ikonographische Repertoire in seiner Gesamtheit wird gesondert eingegangen (Kap. II. 9).

¹⁰⁷ Neben Gold und Myrrhe gilt Weihrauch als eine der drei Gaben der Magier (Mt 2,11).



Abb. 31:
rechtes Kniebesatzstück, BM, Inv.-Nr. 1901.3.14,
Die Anbetung der Magier



Abb. 31a:
linker Kniebesatz, BM, Inv.-Nr. 1901.3.14,
Die Anbetung der Magier

Der freie Raum ist mit allerlei Gegenständen und mit Vögeln ausgestaltet. Das rechte Kniebesatzstück (Abb. 31) ist leicht, das linke (Abb. 31a) stärker beschädigt. Die dargestellte Szene ist nicht ganz eindeutig. Ohne Zweifel zu erkennen ist die thronende, nimbierte Gottesmutter, die den kleinen kreuznimbierten Christus auf ihrem Schoß hält.

Vor ihr eilt eine unnimbierte Person herbei. Sie trägt einen undefinierbaren Gegenstand vor sich her, nach dem Maria ihren Arm ausstreckt. Aus diesem Grund, und in Bezugnahme auf das mehrfach dargestellte Weihrauchfässchen, wurde die Szene als Anbetung der Magier interpretiert¹⁰⁸. Ob die drei anderen Figuren des *orbiculus*, von denen die mittlere deutlich größer und außerdem mit blauem Nimbus dargestellt ist, unmittelbar zur dieser Szene gehören, ist fraglich. Auf den *clavi* der Londoner Tunika erscheint das Motiv noch zwei weitere Male (Abb. 32)¹⁰⁹.



Abb. 32:
London, BM Inv.-Nr. 1901.3.14, *clavi* mit Darstellung Marias und dem Christusknaben (Detail)

¹⁰⁸ DALTON 1901, 168; MAGUIRE (1990), 221; DAVIS (1995), 341.

¹⁰⁹ Erwähnt bei MAGUIRE (1990), 221. Dieser interpretiert die Szenen als verknappte Darstellungen der Anbetung der Magier.

Es lohnt sich ein Vergleich mit einem größtenteils erhaltenen Ärmelbesatz, der sich heute im Dänischen Nationalmuseum befindet (Abb. 33)¹¹⁰.



Abb. 33:
Fragment einer Ärmelborte mit biblischen Szenen (Detail).
Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv.-Nr. 12.138

Die Ärmelborte besteht aus Wolle (karminrot, hellblau, hellgrün, schwarz) und gebleichtem Leinen auf naturfarbenem Leinen und misst 13,5 x 26,0 cm¹¹¹. Weiterführende Angaben sind spärlich: Das Textil wird ins 7.-8. Jahrhundert datiert; als Fundort ist „Ägypten“ genannt. Das Objekt kam 1943 als Schenkung von H. O.LANGE in Besitz des Museums¹¹². Das Besatzstück ist stark beschädigt. Es entspricht stilistisch den Londoner *orbiculi*. Dies wird bei Vergleich der Musterung des einfassenden Rankengeflechts und der Figuren deutlich. Das zentrale Bildfeld enthält ein Medaillon und zeigt die Heimsuchung, in welcher die Cousinen Maria und Elisabeth einander umarmend dargestellt sind¹¹³. Umrahmt wird die Episode von vier Mal der selben Szene, die in der unteren Reihe jeweils spiegelverkehrt ausgeführt ist. Vor einer stehenden, nimbierten Figur, die exakt der blau nimbierten Figur der Londoner Besatzstücke entspricht, erscheint eine heran eilende oder den Kniefall andeutende Figur ohne Nimbus¹¹⁴. Kleidung, Haartracht und Attribute sind die des „Londoner Magus“. Die Interpretation als Verkündigungsszene¹¹⁵ offenbart die Schwierigkeiten bei der Deutung der

¹¹⁰ Kopenhagen, Nationalmuseum, Abteilung für Klassische Antike und Nahen Osten, Inv.-Nr. 12.138.

¹¹¹ Die Abmessungen des gesamten Textils betragen 34,0 x 33,5/17,0 cm (Ärmelunterkante).

¹¹² FLEISCHER 1996, 69f.

¹¹³ Weitere Darstellungen dieses Typs sind etwa ein *orbiculus* aus Athen, vormals Μουσείο Κοσμητικών Τεχνών, Inv.-Nr. 1381 vgl. ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΙ 1932, Abb. 118, 151 und die Darstellung von Verkündigung und Heimsuchung auf einem Gewandbesatz in London, V&A Inv.-Nr. 814-1903 vgl. Anm. 34. Auf der Chicagoer Tunika ist die Heimsuchung zumindest zweimal auf dem linken *clavus* dargestellt (vgl. Kap. II.10.).

¹¹⁴ Am besten erkennbar ist die Beinhaltung der Figur im Bildfeld rechts unten.

¹¹⁵ FLEISCHER 1996 ebd.

auf Textilien dargestellten Szenen und liefert zugleich einen anschaulichen Beweis für die Existenz von Mustervorlagen.

II. 8.2. Die Anbetung der Magier(?) auf einer Ärmelborte in Chicago. Field Museum of History, Inv.-Nr. 17375

Es handelt sich um ein Detail einer Ärmelborte, deren Hauptthema die Taufe ist (Abb. 25). Die als Anbetung der Magier gedeutete Darstellung ist im Anschluss an die Taufszene abgebildet (Abb. 34). Maria ist in purpurnem Gewand und thronend dargestellt. Sie ist durch einen einfachen Nimbus ausgezeichnet. Auf ihrem Schoß hält sie das kreuznimbierte Jesuskind. Der vor ihr in leicht gebeugter Haltung auftretende Magus(?) ist ebenfalls nimbiert, er trägt blau karierte Hosen und darüber einen hellem Mantel. Es ist nicht zu erkennen, was er in Händen hält¹¹⁶.

Möglicherweise stellt das selbe Textil die Magier, wie sie dem bethlehemitischen Stern folgen, auch auf zwei *orbiculi* dar, wovon sich einer in sehr schlechtem Erhaltungszustand befindet¹¹⁷. Unklar ist die Deutung der beiden Männer in kariertem Gewand und Hosen auf den beiden Längsclaven der Tunika¹¹⁸.



Abb. 34:
Field Museum of Natural History (Chicago), Inv.-Nr. 173758
Detail: Anbetung der Magier(?)

¹¹⁶ Zur Interpretation des Kopfes vgl. Anm. 90.

¹¹⁷ MARINIS (2007) 97f.; Abb. 17/1.

¹¹⁸ Es könnte sich eventuell ebenso um eine Magierdarstellung handeln. Die Zweifelszahl läge dann in Platzgründen und kompositorischen Überlegungen d.h. als Pendant zu den beiden einander umarmenden Cousins Elisabeth und Maria in der Heimsuchungsszene begründet. Von MARINIS wurden die Figuren als „Heilige“ interpretiert. MARINIS (2007) 100 Abb. 17/4, 18/3. Vgl. dazu die Gesamtinterpretation der Besatzstücke in Kap. II.10.

II. 9. Tunika mit der Anbetung der Magier und der Flucht nach Ägypten. London, BM, Inv.-Nr. 1901.3.14¹¹⁹

Von der Tunika (Abb. 35, Abb. 36) sind die beiden *clavi* samt Halseinfassung sowie zumindest zwei der sechs *orbiculi* gut erhalten¹²⁰. In ihrer Gesamtheit wurde die Tunika bis dato nicht interpretiert.



Abb. 35:
Tunika, London, BM, Inv.-Nr. 1901.3.14



Abb. 35a:
clavi und Halsborte mit biblischen Szenen.

Wie die *orbiculi* sind auch die durch die Halsborte verbundenen, rotgrundigen *clavi* durch ein stilisiertes Rankengeflecht (polychrom auf weißem Grund) eingefasst. Die Besatzstreifen sind unterschiedlich stark zerstört; links und rechts sind dieselben Szenen dargestellt. Den zentralen Punkt der Komposition bildet die thronende Gottesmutter mit dem kreuznimbierten Christus auf ihrem Schoß (vgl. Abb. 32). Das vorhergehende wie das folgende Bildfeld zeigen identische Szenen. Man erkennt eine blau nimbierte, offensichtlich geflügelte Gestalt sowie eine unnimbierte, schwarzhaarige Figur und ein Reittier (Esel).

Als Interpretation bietet sich die auf den Besuch der Sterndeuter folgende Erzählung an, in der ein Engel Josef im Traum erscheint, um ihn vor den Mordplänen des Herodes (dem

¹¹⁹ Nähere Angaben zum Textil und zur Interpretation der *orbiculi* siehe Kap. II.8.1.

¹²⁰ Leider war es mir nicht möglich, die Rückseite der Tunika zu betrachten. Jedoch stellen alle *orbiculi* die selbe(n) Szene(n) dar vgl. DALTON 1901, 168, MAGUIRE (1990) 221, DAVIS (2005) 341ff. Die insgesamt drei auf den beiden *clavi* dargestellten Episoden wiederholen sich ebenfalls.

bethlehemitischen Kindermord) zu warnen. Daraufhin steht Josef auf, und flieht mit der Heiligen Familie nach Ägypten (Mt 2, 13-21).

In den *sigilla* tritt dem Betrachter nochmals Maria entgegen. Sie hält die Finger im Zeigegestus erhoben, als würde sie auf das dargestellte Geschehen hinweisen.

II.10. Der Tunikabesatz aus Chicago, Field Mus., Inv.-Nr. 173758 und St. Peterburg, Ermitage, Inv.-Nr. 11178 – ein Vergleich

Eine andere Tunika, deren Besatz biblische Szenen zeigt, befindet sich heute im Field Museum of Natural History, Chicago¹²¹.

Technische Angaben

rotgrundige Wollwirkerei (rot, rosa, blau, grün, gelb) auf naturfarbenem Leinen nach stilistischen Kriterien ins siebte oder achte Jahrhundert zu datieren

Die erhaltenen Besatzstücke sind teilweise noch auf dem originalen Leinenstoff der Tunika appliziert (vgl. Abb. 35)¹²². Einzelne Elemente des Tunikabesatzes wurden bereits in den vorhergehenden Kapiteln behandelt¹²³.



Abb. 36:

Tunikabesatz. Chicago, Field Museum, Inv.-Nr. 173758, Gesamtansicht

¹²¹ V. MARINIS unternahm den Versuch, die Tunika in ihrer Gesamtheit zu interpretieren. Er deutet das Bildprogramm als Ausdruck der Hoffnung auf bzw. der Dankbarkeit für eine erfolgreiche Schwangerschaft. vgl. MARINIS (2007) 106.

¹²² Zum Erhaltungszustand vgl. Kap. II.5.2.1.

¹²³ Ärmelborte mit Taufszenen, *orbiculus* mit Kombinationsszenen aus Geburt und erstem Bad Jesu, Christus Pantokrator vgl. Kap. II.6.2.4; Kap. II.5.2.1; Kap. II.7.1.

An dieser Stelle soll ein anderer Aspekt, nämlich der Vergleich mit Besitzstücken einer Tunika aus St. Petersburg¹²⁴ (Abb. 38) im Vordergrund stehen.

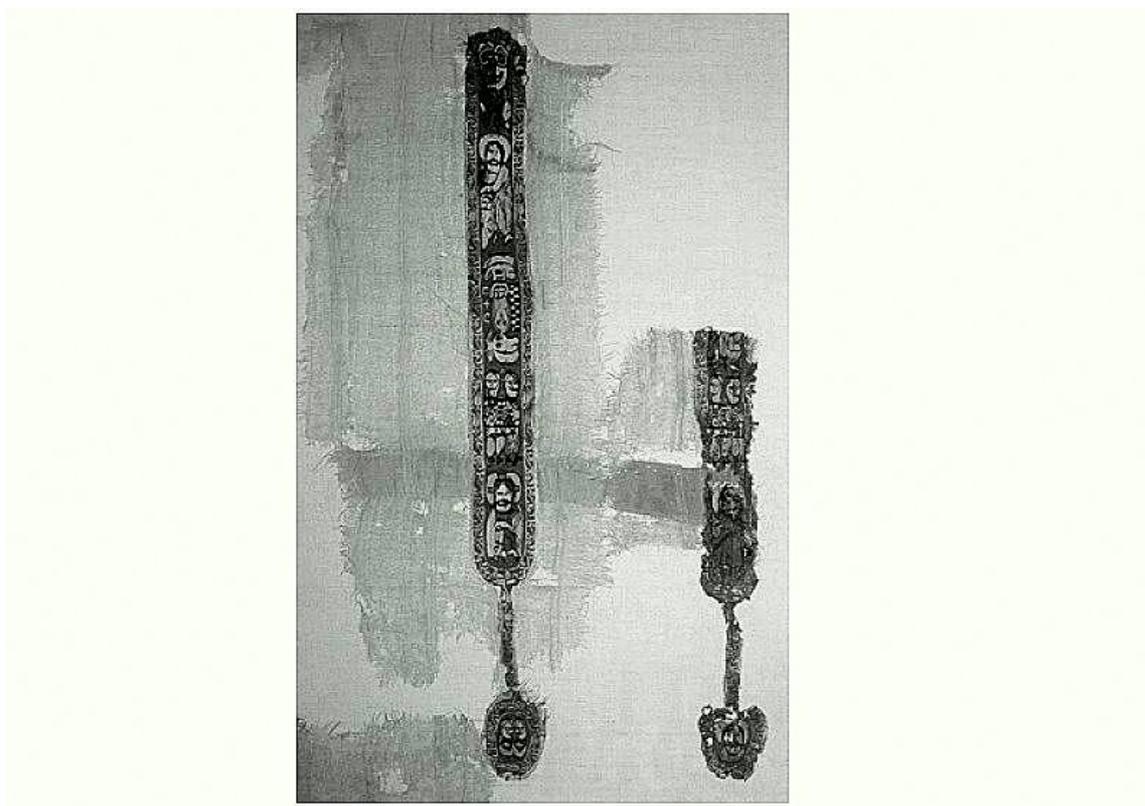


Abb. 37:
Tunika Chicago, Detail: *clavi*

Der St. Peterburger *clavus* (Abb. 38) zeigt beinahe identische Szenen wie sein Chicagoer Pendant (Abb. 37a), allerdings ist die Geburtsszene durch eine andere Darstellung ersetzt und es gibt Variationen in der Reihenfolge. Auf dem Chicagoer *clavus* ist zunächst die Heimsuchung, gefolgt von der Taufe Jesu, der Geburt im Stall, den Magiern(?)¹²⁵, und Christus als Pantokrator dargestellt (von oben nach unten)¹²⁶. Im *sigillum* erscheinen nochmals die beiden Cousinen Maria und Elisabeth in Umarmung.

Der Gewandbesatz gelangte 1898 in die Ermitage. Er wird nach stilistischen Kriterien in das 7. oder 8. Jahrhundert datiert; die Maße des Besatzstreifens betragen 64,4 x 4,0 cm. Nähere Angaben zu Fundort oder Fundumständen gibt es nicht.

¹²⁴ St. Peterburg, Ermitage, Inv.-Nr. 11178. Vgl. КАКОВКИН 2004, Kat.-Nr. 212, 99.

¹²⁵ Von J.S. DAVIS als nur eine Figur gesehen. DAVIS (2005) 345. Der Interpretationsvorschlag als Magier beruht auf der Kleidung der beiden Männer.

¹²⁶ Vgl. Kap. II. 10.



Abb. 37a:
Tunikabesatz, Chicago: re. *clavus*
Biblische Szenen.



Abb. 38:
clavus St. Peterburg, Ermitage, Inv.-Nr. 11178
Biblische Szenen.

Die Szenenfolge (Reihung von oben nach unten) beginnt mit der fragmentarischen Darstellung einer architektonischen Struktur(?); die Szene ist nicht deutbar. Darunter ist eine nimbierte Gestalt in Tunika und Pallium dargestellt; möglicherweise ist sie geflügelt. Sie hält die Hand im Sprechgestus erhoben. Auch die folgende Darstellung ist rätselhaft: neben einer kleinen, nimbierten Figur erscheint ein nicht näher definierbares Tier¹²⁷. Die folgenden Szenen entsprechen der Darstellung auf dem verwandten Chicagoer Gewandbesatz: Dargestellt sind Heimsuchung, die Magier(?), die Taufe Jesu durch Johannes, sowie Christus im Pantokratortypus mit Kreuznimbus. Analog ist auch die Wiederholung der Heimsuchungsszene im *sigillum*.

¹²⁷ Möglicherweise entsprechen die beiden Szenen der Darstellung auf der Londoner Tunika, BM, Inv.-Nr. 1901.3.14. In diesem Fall wären der Traum Josefs mit der Warnung des Engels und die anschließende Flucht nach Ägypten dargestellt.

Die beiden Darstellungen in Chicago und St. Peterburg sind stilistisch äußerst eng verwandt und zumindest auf dieselbe Wirkvorlage zurückzuführen. Dafür sprechen auch die identischen Szenen auf den zugehörigen *orbiculi*, die jeweils eine Kombination aus Geburt und erstem Bad Jesu zeigen (vgl. Kap. II.5.).

II.11. Typologische Darstellungen

Typologische Bezüge, also die Herstellung eines Verhältnisses zwischen alttestamentarischem Ereignis (Typos) und neutestamentarischer Erfüllung in Christus (Antitypos) sind ein geläufiges Stilmittel der christlichen Kunst. In der frühchristlichen Kunst werden die beiden Aspekte zumeist in einer Darstellung kombiniert¹²⁸, in spätantik-mittelalterlicher Zeit werden einander immer häufiger abgetrennte Szenen gegenüber gestellt¹²⁹.

II.11.1. Verklärung Christi, Erschaffung des Menschen und Vertreibung aus dem Paradies - ein rotgrundiger *orbiculus* aus Oxford. Ashmolean Museum Inv.-Nr. 1892.605

Technische Angaben

polychrome Wollwirkerei (hellgelb, orange, rot, hellblau, mittelblau, dunkelblau, hellgrün, dunkelgrün, braun) auf ungefärbtem Leinen

Reste eines ungefärbten, feinen Leinenunterstoffs an den Rändern

Abmessungen: Durchmesser max. 23,0 cm

im Winter 1891/92 von GREVILLE J. CHESTER in Kairo erworben

Fundort: Achmim(?)

Beschreibung

In Stil und Komposition weist das Besatzstück (Abb. 39) starke Parallelen zu den sog. Josefsstoffen auf. Der *orbiculus* ist von einer dreizeiligen Borte umlaufen, wobei der breite

¹²⁸ Z. B. die Begegnung von Abraham und Melchisedech in den Mosaiken von S. Maria Maggiore ~ 430. vgl. J.G. DECKERS, *Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom*. Bonn 1976, 35-42.

¹²⁹ S.SCHRENK, „Erneuerung des Alten“: Biblisch-Typologische Darstellungen in frühchristlicher Zeit. In: B.BRENK (Hg.), *Innovation in der Spätantike (Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994)*. Wiesbaden 1994, 409f.

Mittelstreifen von einem floralen Rankenmuster gebildet wird. Der linke Teil des kreisförmigen Gewandbesatzes ist verloren.



Abb. 39:
rotgrundiger *orbiculus* mit biblischen Szenen,
Oxford. Ashmolean Museum, Inv.-Nr. 1892.605

In der Mitte der Komposition befindet sich eine thronende Figur mit purpurner Tunika und hellem Mantel in einer blassblauen Mandorla¹³⁰. Sie hat die Hand zum Segnungsgestus erhoben. Über der Mandorla erscheint ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln, die verknappte Darstellung erinnert an den Engel auf dem Athener *orbiculus*¹³¹.

Von links schreiten zumindest zwei, von rechts eine nimbierte männliche Figur und ein nicht identifizierbares Tier auf die Gestalt in der Mandorla zu. Die grün gewandete Person links der Mandorla trägt einen Kreuznimbus. Dieser und die Farbe ihrer Tunika entsprechen der thronenden Figur am linken Rand der unteren Bildzone, welche die Erschaffung des Menschen (Adams) aus Lehm (Gen. 2,7) zum Thema hat (Abb. 39a).

An die Stelle Gottes tritt jedoch der thronende Christus mit Kreuznimbus. Die hinter dem Thron stehende Figur ist nicht mehr im Detail erkennbar. Den kompositorischen Abschluss der Szene bildet ein Engel. Schon A. KRÜCKE verweist in diesem Zusammenhang auf Illustrationen der sog. Cotton-Genesis¹³². An der Stelle, wo nach biblischem Bericht Gottvater

¹³⁰ In dieser Art ist Christus im oberen Bildfeld der Apsis von Kapelle 6 in Bawit dargestellt. Die Malereien stammen aus dem 6. Jh.. Vgl. WHITEHOUSE 1994, Taf. L. 382.

¹³¹ Athen, Μουσείο Λαϊκής Τέχνης, Inv.-Nr. 752. Vgl. Kap. II. 5.2.3.

¹³² Brit. Libr. Cod. Cotton Otho B VI, ein griechisches Manuskript, das Ende des 5. Jh. in Alexandria oder Antinoë entstand. DEMUS 1988, 162. Die Cotton Genesis gelangte im 16. Jh. aus Philippi nach London. Sie

in seiner Funktion als Schöpfer zu erwarten wäre, erscheint der (jugendliche) Christus mit Kreuznimbus¹³³.

Exakt in dieser Form ist die Erschaffung des Menschen in der „Genesiskuppel“ des Atriums von San Marco in Venedig dargestellt (siehe Abb. 40). Auf dem Oxforder Textil tritt Gott rechts neben der Kreationsszene ein drittes Mal auf, wiederum dargestellt in Gestalt Christi mit Kreuznimbus¹³⁴. Vor fruchthtragenden Bäumen stehen zwei nackte Gestalten, die als Adam und Eva im Paradies zu interpretieren sind¹³⁵; die Szene schließt also kompositorisch wie chronologisch an die daneben dargestellte Episode an.

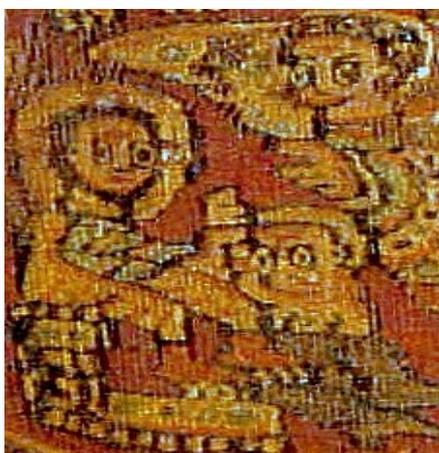


Abb. 39a:
orbiculus Oxford, Detail: Erschaffung Adams aus Lehm



Abb. 40:
Erschaffung des Menschen, Kuppelmosaik,
Atrium von San Marco, 1. Hälfte 13. Jh., Detail

Die Darstellung entspricht der Vorstellung des Christus-Logos, wie sie z. B. von Justinus („dem Martyrer“) um die Mitte des zweiten Jahrhunderts vertreten wird. Justinus stammte aus Flavia Neapolis (Nabulus). In Synthese der griechischen Philosophie mit dem Christentum betrachtete er den Logos als ein aus Gott hervortretendes, schaffendes Prinzip und assoziierte es mit Jesus Christus¹³⁶. Daneben ist dieses Prinzip aber auch in den Offenbarungen des Alten Testaments sichtbar¹³⁷. Im Oxforder *orbiculus* beantwortet dies zwar die Frage, warum im

enthielt 359 szenische Illustrationen. Nach einer Feuersbrunst im Jahr 1731 sind heute nur mehr wenige Fragmente erhalten. Zur Interpretation der erhaltenen Szenen und ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung vgl. WEITZMANN – KESSLER 1986.

¹³³ KRÜCKE 1905, 81.

¹³⁴ Die Figur ist beschädigt; dennoch erkennt man ihr grünes Gewand und den Kreuznimbus.

¹³⁵ WHITEHOUSE 1994, 380.

¹³⁶ M. JACOBS, *Das Christentum in der Antiken Welt von der frühkatholischen Kirche bis zu Kaiser Konstantin (Zugänge zur Kirchengeschichte 2)*. Göttingen 1987, 70-73.

¹³⁷ Z. B. am brennenden Dornbusch vgl. die entsprechende Darstellung auf dem „Londoner Mosestoff“, Kap. II.10.2.

Gegensatz zu den anderen auf dem Textil gezeigten Episoden bei der Darstellung Christi in der Mandorla auf eine Auszeichnung mit dem Kreuznimbus verzichtet wurde, aber nicht, warum die danebenstehende Figur dem Christus-Logos Typ der Genesisepisode entspricht¹³⁸. Typologische Bezüge sind jedenfalls der Schlüssel zur Interpretation der Darstellungen auf einem leinenen Vorhang oder Wandbehang im Victoria&Albert-Museum London, dem „Londoner Mosestoff“ (Abb. 41).

II.11.2. Fragment eines großformatigen Interieurtextils mit alt- und neutestamentarischen Szenen. London, V&A, Inv.-Nr. 722-1897

Technische Angaben

großformatiges Interieurtextil aus Leinen, indigoblau gefärbt in Reservetechnik

Abmessungen: 86,3 x 78,7 cm¹³⁹

ins 5. Jh. datiert¹⁴⁰



Abb. 41:
sog. Londoner Mosestoff, V&A, Inv.-Nr. 722-1897,
reservetechnisch gefärbtes Leinen

¹³⁸ So lässt sich zwischen Christus in seiner Allmacht und Christus-Logos unterscheiden. Entsprechende ist auch die Gewandfarbe der in der Mandorla dargestellten Figur eine andere. Der Interpretation von H. WHITEHOUSE, dem Weber wären lediglich die Musterblätter und somit die Kreuznimben verrutscht, kann nicht ohne Vorbehalt zugestimmt werden. WHITEHOUSE 1994, 380.

¹³⁹ Aufgrund des Herstellungsverfahrens durch Färben ist die Großformatigkeit der Textilien nicht überraschend. Zwei zusammengehörige Behangsfragmente aus Berlin wurden in derselben Technik gefertigt und 1991 von der in Riggisberg ansässigen Abegg-Stiftung restauriert: „Petrusstoff“, Inv.-Nr. 9658 und sog. Danielstoff, Inv.-Nr. 9659, beide im MSBK, Berlin. H. HOFENK DE GRAAFF – W. G. TH. ROELOFS, *The colorful past: origins, chemistry and identifications of natural dyestuffs*. Wien 2004, 75.

¹⁴⁰ Analog zu einem stilistisch eng verwandten, oder zugehörigem Vergleichsstück, das die Verkündigung zeigt: London, V&A, Inv.-Nr. 1103-1900.

Beschreibung

Der Erhaltungszustand des Textils (Abb. 41) ist schlecht, die blaue Farbe unterschiedlich ausgebleicht. Auf dem an allen vier Seiten ausgefranstem Textilfragment sind zwei Bildstreifen zu erkennen, wobei die Trennung durch ein Ornamentband erfolgt. Dieselbe Funktion erfüllt eine nur unvollständig erhaltene Säule, welche im linken oberen Eck dargestellt ist. Sie ist nicht direkt mit dem Bildzonentrennband verbunden.

Die obere Bildzone: ganz rechts erkennt man eine Figur in dunkler Tunika und hellem Pallium. Sie schreitet einen Berg hinauf und nimmt mit verhüllten Händen eine Schriftrolle aus der Hand Gottes entgegen. Nach der Ikonographie handelt es sich um Mose bei der Annahme der Zehn Gebote¹⁴¹. Wie alle anderen in der Szenerie auftretenden Gestalten trägt er einen Nimbus. Auf der linken Seite des Bildfeldes ist Mose ein weiteres Mal dargestellt.

Kompositorisches und inhaltliches Zentrum der Darstellung ist die prunkvoll gewandete, mit dem Kreuznimbus¹⁴² ausgezeichnete Figur, zu deren Füßen Flammen lodern¹⁴³. Wie auf dem *orbiculus* im Ashmolean Museum bei der Erschaffung des Menschen ist Christus-Logos, diesmal in einer Offenbarungsszene, dargestellt.

Ein verschollenes Textilfragment, das kurz vor 1900 aus der Sammlung C. REINHARDT erworben wurde, hatte ebenfalls die Übergabe des Dekalogs an Mose zum Thema (Abb. 42). Ähnlich dem Londoner Interieurtextil war das Bildfeld in verschiedene Bildzonen gegliedert und Mose durch eine Beischrift des Namens gekennzeichnet.

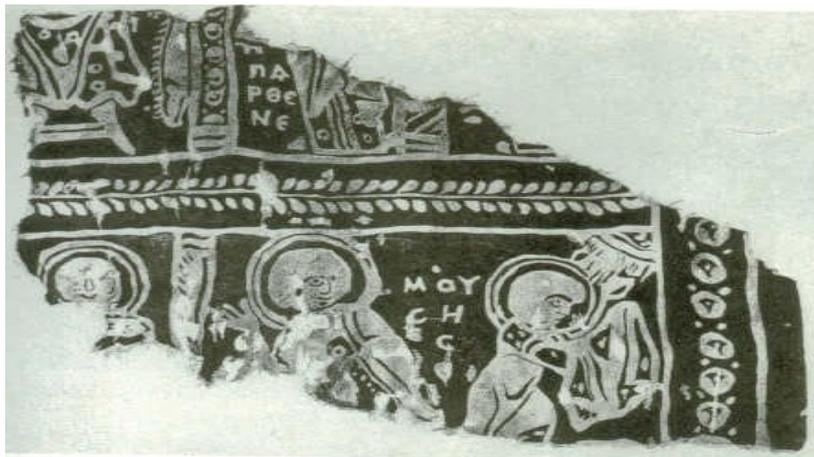


Abb. 42:
sog. Reinhardtstoff, vorm. Kunstgewerbemuseum Berlin, Kriegsverlust
reservetechnisch gefärbtes Leinen, ~ 45 x 43 cm

¹⁴¹ Ex 31,18. V. ILLGEN will Reste der Namensbeischrift erkannt haben (M, Σ, H). ILLGEN 1968, 43. Aktuell ist nur mehr der Buchstabe Σ identifizierbar.

¹⁴² In der Variante eines eingeschriebenen Chi.

¹⁴³ Als Offenbarung Gottes im brennenden Dornbusch interpretiert. ILLGEN a.a.O. 44f.; analog WEITZMANN 1979, 434f.

Die untere Bildzone des „Mosestoffs“ im V&A (Abb. 38) kombiniert zwei neutestamentarische Szenen. Ganz links steht eine nimbierte Frau, die das reich ornamentierte Gewand der vor ihr stehenden Figur erfasst hat. Von dieser ist der Kopf nur fragmentarisch erhalten, dennoch scheint erkennbar, dass sie einfach nimbiert ist, also im Gegensatz zur Darstellung des Christus-Logos in der oberen Bildzeile keinen Kreuznimbus trägt. Auch dies entspricht dem Oxforder *orbiculus*. Auf der rechten Seite der Szene ist eine Grabädikula samt darin befindlichem Toten dargestellt, der seinen Blick auf Christus gerichtet hat.

Die Szenen stellen die Heilung der Blutflüssigen¹⁴⁴ und die Erweckung des Lazarus¹⁴⁵ dar. Christus hält die bloße rechte Hand erhoben, um die Erweckung zu vollziehen. Diese Darstellungsweise ist im späten 5. und 6. Jh. die Regel und speziell von oströmischen Tischplatten bekannt¹⁴⁶. Ein Exemplar aus dem späten vierten Jahrhundert, das in Laodikeia am Lykos (6 km nördlich des heutigen Denizli) beim Bau der Eisenbahnstrecke gefunden wurde und sich heute im Archäologischen Museum von Istanbul befindet, stellt u. a. die Lazaruserweckung zusammen mit der Gesetzesübergabe an Moses dar (Abb. 43)¹⁴⁷.



Abb. 43:
reliefierte Tischplatte, Detail, 180° gedreht: Erweckung des Lazarus, Übergabe der Gesetze,
Istanbul, Arch.Mus., Inv.-Nr. 2297

¹⁴⁴ Durch die erhaltene Beischrift „ΕΜΑΡΟΣ“ [=αἱμορροῦσα] eindeutig zu identifizieren. Biblische Berichte über das Wunder bei Mk 5, 24-34; Lk 8, 43-48 und Mt 9, 20ff.. Das Motiv ist auch auf einem Amulett aus Hämatit dargestellt (ebenso mit Beischrift). New York, Metr. Mus. Inv.-Nr. 17.190.491. WEITZMANN 1978, 440.

¹⁴⁵ Joh 11, 1ff.

¹⁴⁶ J. DRESKEN-WEILAND (BEARB.), *Repertorium der Christliche-Antiken Sarkophage 2: Italien*. Mainz 1998, 179 Anm. 889.

¹⁴⁷ Ebd. 130f.

II.12. Nicht interpretierbare Darstellungen mit Kreuznimbus – Eine Auswahl

Neben der vorgestellten Auswahl an durch Vergleiche relativ gut zu interpretierender Darstellungen, gibt es unter den „koptischen“ Textilien mit Kreuznimbus auch eine Gruppe nicht weiter interpretierbarer Szenen. Dies liegt einerseits am oft fragmentarischen Erhaltungszustand, andererseits fehlen zuweilen spezifische Attribute, die eine zweifelsfreie Zuordnung ermöglichen würden. Die Problematik soll im Folgenden an zwei Beispielen erläutert werden.

II.12.1. Textilfragment mit Christus und Johannes(?), Mainz Landesmuseum, Kat.-Nr.III.6.11

Technische Angaben

rotgrundige Buntwirkerei: Wolle (rot, gelb, braun, grün, blau, schwarz) und Leinen auf ungefärbtem Leinen

Abmessungen: ca. 9,7 x 9,5 cm

Fundort: Ägypten¹⁴⁸; genaue Fundumstände wie bei allen 18 Textilfragmenten der Sammlung des Prinzen JOHANN GEORG VON SACHSEN (1869-1936) nicht dokumentiert
ins späte siebte bzw. frühe achte Jahrhundert datiert



Abb. 44:

Besatzfragment 9,5 x 9,7cm; polychrome Wollwirkerei, 7./8.Jh.
Mainz, Landesmuseum, Kat.-Nr. III.6.11

¹⁴⁸ Stilistische Kriterien wie die Ausführung des Palmetten-Lotusknospenstabs sprechen für Achmim. D. RENNER, in: B.HEIDE – A.THIEL (Hg.), *Sammler, Pilger, Wegbereiter: Die Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen. Katalog zur Ausstellung*. Mainz 2004, 167.

Beschreibung

Das Clavusfragment (Abb. 44) ist stark beschädigt. Es weist mehrere Fehlstellen auf. Links und rechts ist der Besatzstreifen durch einen polychromen Palmetten-Lotusfries eingerahmt. Das Bildfeld zeigt figürliche Darstellungen auf rotem Grund.

Zumindest zweimal ist Christus (mit Kreuznimbus) dargestellt; er trägt eine goldfarbene Tunika und einen Purpurmantel und hält die Hand zum Segnungsgestus erhoben. Weiterführende Interpretationen lässt die Darstellung in Ermangelung spezifischer Attribute nicht zu.

Dies beginnt mit der Deutung der in der Mitte dargestellten Figur. Sie unterscheidet sich nicht nur durch den fehlenden Kreuznimbus, sondern auch durch ihre Kleidung von den anderen Figuren. Sie trägt ein Fellkleid¹⁴⁹, das allgemein Johannes als Asket und Wundertäter auszeichnet, aber auch schon vom Propheten Elija getragen wurde. Möglicherweise ist die Figur geflügelt; alternativ wurde die Darstellung als Mantel interpretiert¹⁵⁰. Jedoch scheint die Erklärung als Flügel nicht abwegig: In der Ostkirche sind Darstellungen des geflügelten Johannes keine Seltenheit, obschon bis heute keine Beispiele aus so früher Zeit bekannt sind¹⁵¹.

Die darunter liegende Szene ist nur in Fragmenten erhalten, offensichtlich wird Johannes hier jedoch ein weiteres Mal dargestellt.

II.12.2. Clavusfragment mit Christus, Maria(?) und einer nimbierten Figur. Illinois, Art Museum of the University of Illinois, Rose Choron Collection ¹⁵²

Technische Angaben

rotgrundige Buntwirkerei (hell- und dunkelbraune, hell- und dunkelblaue, hellgrüne und rote Wolle) auf naturfarbenem Leinen

Abmessungen: 21,3 x 4,7 cm

¹⁴⁹ Über die Symbolik des Fellkleides im Christentum siehe G. HARTMANN (2005) 63-69.

¹⁵⁰ D. RENNER, in: HEIDE- THIEL a.a.O. 167.

¹⁵¹ Es sei denn die Taufszene aus Berlin, SMB-PK, MSB, Inv.-Nr. 6849 und Chicago, Field Museum of Natural History, Inv.-Nr. 173758 stellen ebenfalls den geflügelten Johannes dar vgl. Kap. II.6.4.

¹⁵² E. DAUTERMAN MAGUIRE - R. CHORON, *Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt. The rich life and the dance*. Urbana-Champaign 1999, Kat.-Nr. C29, 172.

Beschreibung

Der *clavus* wird von einem polychromen Rankenfries eingerahmt (Abb. 45). Das erhaltene Fragment zeigt untereinander drei Personen, wobei die mittlere Figur mit Kreuznimbus als Christus identifizierbar ist¹⁵³. Die anderen beiden Figuren tragen einen einfachen Nimbus. Die untere, eine Frauengestalt, ist sitzend dargestellt. Es könnte sich um eine Mariendarstellung handeln. Die oberste Figur des Bildstreifens zeichnet sich durch keinerlei spezifische Attribute aus.

Das Objekt teilt sein Schicksal mit einer Vielzahl weiterer erhaltener „koptischer“ Textilien: es liegt nur fragmentarisch vor und wurde seinem ursprünglichen Zusammenhang entrissen. Zugehörige Stücke, die möglicherweise eine Interpretation der Szenen ermöglichen würden, sind bis dato nicht bekannt. So bleibt nur die relativchronologische Einordnung anhand stilistischer Kriterien¹⁵⁴; die Deutung der Darstellung muss ungelöst bleiben¹⁵⁵.



Abb.45:

Clavusfragment mit Christus, Maria, und einer nimbierten Gestalt
Illinois, Art Museum of the University of Illinois, Rose Choron Collection

¹⁵³ Vgl. Kap. II.7.

¹⁵⁴ Sowohl die Ausführung des einfassenden, vegetabilen Ornamentbandes, als auch die Darstellungsweise der Füße lassen eine späte Entstehungszeit annehmen.

¹⁵⁵ Vgl. dazu einen zu etwa 50% erhaltenen *orbiculus* in Lyon, Inv. 975.I.3. Y. BOURGON-AMIR, *Les tapisseries coptes du Musée historique des Tissus Lyon*. Montpellier 1993, Pl. 25; 147 oder ein zudem stark beschädigtes, kreisförmiges Besatzstück in Florenz, das ebenso biblische Szenen darstellt. Firenze, Museo Archeologico Inv.-Nr. 8014. L. GUERRINI, *Le stoffe copte del museo archeologico di Firenze*. Rom 1957, 56ff.; Taf. 19. Stilistisch sind beide Stücke eng verwandt. Kompositorisch erinnern sie stark an die sog. Josefsstoffe.

ANHANG

III. 1. Zusammenfassung und abschließende Überlegungen

Bis auf den „Londoner Mosestoff“¹⁵⁶, einem großformatigen, zweifärbigen Textil, das in Reservetechnik gefärbt wurde, und zeitlich schon dem 5. Jahrhundert zugerechnet werden kann, ist die Mehrzahl der sog. koptischen Textilien mit Kreuznimbusdarstellungen in spätere Zeit zu datieren. Die chronologische Einordnung kann jedoch nur auf Grundlage stilistischer Überlegungen erfolgen, da die gegebenen Fundumstände eine genaue Datierung im Regelfall unmöglich machen.

Bei den Darstellungen handelt es sich des Weiteren ausschließlich um die Gruppe der polychrom gewirkten Gewandbesätze auf rotem Grund. Ab dem sechsten Jahrhundert treten Exemplare dieser Gattung vermehrt auf. Die Wahl der Farbe hatte eine triftige Ursache, galt Rot doch als Farbe des Lebens¹⁵⁷. Das Repertoire der dargestellten Szenen korreliert mit der attributiven Bedeutung des Kreuznimbus: Episoden wundersamer Begebenheiten bei der Geburt Christi, die explizite Formulierung der Gottsohnschaft bei seiner Taufe, Huldigungsszenen, ikonenhafte Darstellungen und nicht zuletzt die Wiedergabe von vollbrachten Wundern sollen vor allem die messianische Allmacht Christi zum Ausdruck bringen. Persönliche Intentionen und die Bezugnahme der Träger der in solcher Art dekorierten Kleidungsstücke auf die einzelnen Szenen spielten ebenso eine Rolle bei der Motivauswahl. Spezielle Aufmerksamkeit gebührt der quantitativ kleinen Gruppe der typologischen Darstellungen, zumal dieses Phänomen auch auf Textilien mit kleiner Fläche, etwa dem Oxforder *orbiculus* auftritt.

Weiters kann anhand der vorliegenden „koptischen“ Textilien mit Kreuznimbusdarstellungen der Nachweis von Mustervorlagen für neutestamentarische Motive erbracht werden.

¹⁵⁶ V&A, Inv.-Nr. 722-1897.

¹⁵⁷ Vgl. D. FORSTNER, *Die Welt der Symbole*. Innsbruck – Wien – München 1968, 154ff.

III. 2. Abstract

Apart from a large two-tone coloured linen textile in the V&A London¹⁵⁸, that shows the receipt of the Ten Commandments juxtaposed to some miracles of Jesus and can be dated as early as the 5th century, the majority of the „coptic“ textiles with depictions of the cross-halo derive from a later period of time, mainly the 7th-9th century. This chronological classification, though, has to rely solely upon stylistic considerations.

All objects of this group of woven textile applications show polychrome depictions on a red background, as from the sixth century onwards their number steadily increases. The selection of colour was made for a good reason, since Red was the considered the color of life¹⁵⁹.

The repertoire of the depicted scenes correlates with the importance of the cross-halo as an attribute: Miraculous episodes in connection with the birth of Jesus, the explicit reference to him as the Son of God at the baptism, scenes of adoration and worship, representations of Christ in almost iconic style and finally the depiction of his miracles all tend to express the messianic omnipotence of Christ. Individual taste and intentions, as well as personal relations to the themes of the depicted episodes made an additional impact on the choice of scenes.

Special attention should be paid to the small but important group of typological depictions, especially since this phenomenon also appears on textiles with limited space, as the small *orbiculus* in the Ashmolean Museum, Oxford¹⁶⁰.

Above all, the given "coptic" textiles with depictions of the cross-halo provide proof of the existence of weavers' models for scenes from the New Testament, which could be used and modified according demand.

¹⁵⁸ V&A, Inv.-Nr. 722-1898. The textile was described by V. ILLGEN for the first time. ILLGEN 1968, 43-48.

¹⁵⁹ See D. FORSTNER, *Die Welt der Symbole*. Innsbruck – Wien – München 1968, 154ff.

¹⁶⁰ Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-No. 1892.605.

BIBLIOGRAPHIELEXIKA UND NACHSCHLAGEWERKE

- F. BISCONTI (Hg.), *Temî di iconografia paleocristiana*. Vatikan 2000.
- M. BUCHBERGER (Hg.), *LThK* 9. ²1986.
- H. CANCEK (Hg.), *DNP* 8. Stuttgart [u. a.] 2000.
- E. KIRSCHBAUM (Hg.), *LCI* 1. Rom 1968.
LCI 3. Rom 1971.
LCI 4. Rom 1972.
LCI 7. Rom 1974.
- TH. KLAUSER - G. SCHÖLLGEN (Hg.), *RAC* 6. Stuttgart 1966.
- G. KRAUSE – G. MÜLLER (Hg.), *TRE* 18. 1988.

ALLGEMEINE LITERATUR

- A. AHLQUIST, *Tradition och rörelse. Nimbusikonografen i den romerskantik och fornkirstna konsten*. Diss. Helsinki 1990.
- L. H. ABDEL-MALEK, *Joseph tapestries and related coptic textiles*. Diss. Boston 1980.
- M. AL-RAWI - KÖVARI, Die Verkündigungsszene in der frühbyzantinischen Kunst. *JCoptSt* 9 (2007) 111-159 und *JCoptSt* 10 (2008) 113-165.
- A. ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΙ, *Τα Κοπτικά Υφάσματα τοῦ ἐν Αθήναις μουσείου κοσμητικῶν τεχνῶν*. Athen 1932.
- TH. CHR. ALIPRANTĒS, *Moses auf dem Berge Sinai: die Ikonographie der Berufung des Moses und des Empfangs der Gesetzestafeln*. München 1986.
- L'ASSOCIATION POUR L'ANTIQUITÉ TARDIVE (Hg.), *Tissus et vêtements dans l'antiquité tardive*. *AnTard* 12. Turnhout 2004.
- A. BAGINSKI, *Textiles from Egypt 4th-13th cent. C.E.*. Jerusalem 1980.
- C. BARBER, Early Representation of the Mother of God. In: M. VASSILAKI, *Mother of God: representations of the Virgin in Byzantine Art [Benaki Mus. 20 October – 20 January 2001]*. Mailand 2000, 253-278.
- K. BERGER – CH. NORD, *Das Neue Testament und frühchristliche Schriften*. Frankfurt/Main 1999.

- R. BIANCHI BANDINELLI, *Rom – Das Ende der Antike. Die römische Kunst in der Zeit von Septimius Severus bis Theodosius I.* Rom 1971.
- K. H. BIERITZ, *Grundwissen Theologie: Jesus Christus.* Gütersloh 1997.
- E. BLUMENTHAL, *Die biblische Weihnachtsgeschichte und das alte Ägypten (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse 99/1).* München 1999.
- Y. BOURGON-AMIR, *Les tapisseries coptes du Musée historique des Tissus Lyon.* Montpellier 1993.
- BROOKLYN MUSEUM (Hg.), *Pagan and Christian Egypt: Egyptian art from the first to the tenth century A.D, exhibited at the Brooklyn Museum by the Department of Ancient Art, January 23 - March 9.* New York 1941.
- BROOKLYN MUSEUM (Hg.), *Late Egyptian and Coptic Art: An introduction to the collections in the Brooklyn Museum.* New York 1974 [Reprint von 1943].
- G. BRUCHER, *Geschichte der venezianischen Malerei I: Von den Mosaiken in San Marco bis zum 15. Jahrhundert.* Wien [u. a.] 2007.
- M. BUCHSEL, Das Christusporträt am Scheideweg des Ikonoklastenstreits im 8. und 9. Jahrhundert. Marburger JB für Kunstwissenschaft 25 (1998) 7-52.
- G. BÜHL, Elfenbeinkunst der Spätantike und aus Byzanz. In: R. MARTH, *Meisterwerke aus Elfenbein der staatl. Museen zu Berlin.* Berlin 1999, 21-27.
- D. BUCKTON (Hg.), *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections.* London 1994.
- M. COLLINET-GUÉRIN, *Histoire du nimbe: des origines aux temps modernes.* Paris 1961.
- I. U. DALFERTH, *Jenseits von Mythos und Logos: die christologische Transformation der Theologie (Questiones disputatae 142).* Freiburg/Breisgau - Wien [u.a.] 1993.
- O. M. DALTON (Hg.), *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum.* London 1901
- Ders., *Byzantine Art and Archaeology.* New York 21961.
- E. DASSMANN, *Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Martyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst (Münsterische Beiträge zur Theologie 36) Habil. Schrift* Münster 1968/69.
- E. DAUTERMAN MAGUIRE – H. P. MAGUIRE – M. J. DUNCAN FLOWERS, *Art and holy powers in the early Christian house (Illinois Byzantine studies 2).* Urbana-Champaign 1989.

- E. DAUTERMAN MAGUIRE - R. CHORON, *Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt. The rich life and the dance*. Urbana-Champaign 1999.
- S. J. DAVIS, Fashioning a Divine Body: Coptic Christology and Ritualized Dress. *HTR* 98/3 (2005) 335-362.
- O. DEMUS, *The Mosaic Decoration of San Marco/Venice*. Chicago 1988.
- J. DRESKEN-WEILAND, *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit (Studii di antichità cristiana 44)*. Rom 1991.
- Dies. (Hg.), *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage 2: Italien*. Mainz 1998.
- A. EFFENBERGER, *Koptische Kunst: Ägypten in spätantiker, byzantinischer und frühislamischer Zeit*. Leipzig - Wien 1976.
- J. K. ELLIOT (Hg.), *The Apocryphal New Testament. A collection of apocryphal Christian literature in an English translation*. Oxford 1999.
- M. VON FALCK (Hg.), *Ägypten - Schätze aus dem Wüstensand: Kunst und Kultur der Christen am Nil. Katalog zur Ausstellung [eine Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und des Gustav-Lübcke-Museums der Stadt Hamm. Hamm 16. Juni - 13. Oktober 1996, Renaissanceschloss Schallaburg bei Melk, Niederösterreich Sommer 1998]*. Wiesbaden 1996.
- A. M. FAUSONE, *Die Taufe in der frühchristlichen Sepulchrkunst*. Rom 1982.
- J. FLEISCHER (Hg.), *Byzantium: Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian collections [Ny Carlsberg Glyptotek June 1 – August 31, 1996]*. Kopenhagen 1996.
- C. FLUCK (Hg.), *Textilien aus dem Vorbesitz von Theodor Graf, Carl Schmidt und dem Ägyptischen Museum Berlin*. Berlin 2000.
- M. FLURY-LEMBERG (Hg.), *Documenta textilia. FS Sigrig Mueller-Christensen (Forschungshefte des Bayerischen Nationalmuseums München 7)*. München 1981
- M. FLURY-LEMBERG – G. ILLEK, *Spuren kostbarer Gewebe (Riggisberger Berichte 3)* Riggisberg 1995.
- H. FÖRSTER, *Die Feier der Geburt Christi in der Alten Kirche. Beiträge zur Erforschung der Anfänge des Epiphanie und Weihnachstfests*. Tübingen 2000.
- F. D. FRIEDMAN, *Beyond the Pharaohs: Egypt and the Copts in the 2nd to 7th centuries A.D.*. Providence 1989.
- G. HARTMANN, Ein alter Mann in einem Kleid aus Fellen. Der christliche Wundertäter der Spätantike und sein Kostüm. (*Mittelalterstudien des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens, Paderborn 7*). Paderborn 2005, 63-70.

- B. HEIDE – A. THIEL (Bearb.), *Sammler, Pilger, Wegbereiter: die Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen. Katalog zur Ausstellung*. Mainz 2004.
- M. F. HEINTZ, The Art and Craft of Earning a Living. In: I. KALAVREZOU, *Byzantine Women and their world*. Cambridge 2003, 139-160.
- A. HERMANN, Das Erste Bad des Heilands und des Helden in spätantiker Kunst und Legende. *JbAC* 10 (1967) 61-81.
- A.F. HOCK, *The life of Mary and birth of Jesus: The ancient infancy gospel of James*. Berkeley 1997.
- J. H. HOFENK DE GRAAFF – W. G. TH. ROELOFS, *The colorful past: origins, chemistry and identifications of natural dyestuffs*. Wien 2004.
- V. ILLGEN, *Zweifarbige reservetechnisch gefärbte Leinenstoffe mit großfigurigen biblischen Darstellungen aus Ägypten*. Diss. Mainz 1969.
- P. HOWELL JOLLY, *Made in God's image? Eve and Adam in the Genesis Mosaics at San Marco, Venice*. Berkely - Los Angeles – London 1997.
- А. Я. КАКОВКИН, *Сокровища коптской коллекции государственного Эрмитажа*. St. Peterburg 2004.
- I. KALAVREZOU (Hg.), *Byzantine Women and their World [published in conjunction with an exhibition organized by the Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, on view October 25, 2002 - April 28, 2003]*. Cambridge 2003.
- Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Ἡ γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴ τέχνη τῆς Ἑλλάδος*. Diss. Athen 1956.
- E. KITZINGER, The Hellenistic Heritage in Byzantine Art. *DOP* 17 (1963) 95-115.
- K. S. KOLTA, *Von Echnaton zu Jesus. Auf den Spuren des Christentums im alten Ägypten*. München 1993.
- M. KORTUS, *Briefe des Apollonios-Archives aus der Sammlung Papyri Gissensis (Berichte und Arbeiten aus der Universitätsbibliothek und dem Universitätsarchiv Giessen 49)*. Giessen 1999.
- R. KÖNIG (Hg.), C. Plinius Secundus, *Naturalis Historiae 35*, München 2¹⁹⁹⁷.
- L. KÖTZSCHE, *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg: eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts (Riggisberger Berichte 1)*. Riggisberg 2004.
- A. KRÜCKE, *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*. Diss. Strassburg 1905.

- J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'orient Chrétien. In: P. COCKSHAW (Hg.), *Miscellanea codicologica F. Masai dicata MCMLXXIX (Les publicationes scriptorum 8)*. Gand 1978, 11-21.
- Dies., *Textiles Coptes des Musées Royaux d'Art et d'Histoire [Bruxelles]*. Brüssel 1988.
- E. LÄSSIG, Ein Clavusfragment mit Menschendarstellung aus dem Museum für angewandte Kunst Wien (MAK) T 9560. In: H. HARRAUER (Hg.), *Gedenkschrift Ulrike Horak*. Florenz 2004, 417-421.
- M. LEUTZSCH, Grundbedürfnis und Statussymbol: Kleidung im Neuen Testament (*Mittelalterstudien des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens, Paderborn 7*). Paderborn 2005, 9-32.
- A.C. LOPES CARDOZO, *Koptische weefsels [Haags Gemeentemuseum]*. Den Haag 1982.
- A. LORQUIN, *Les tissus coptes au Musée National du Moyen Âge - Thermes de Cluny: Catalogue des étoffes égyptiennes de lin et de laine de l'antiquité tardive aux premiers siècles de l'Islam*. Paris 1992.
- V. MARINIS, Wearing the Bible. An EarlyChristian Tunic with New Testament Scenes. *JCoptSt* 9, (2007) 95-109.
- M. MARTINIANI-REBER, *Tissus coptes [Collection du Musée d'Art et d'Histoire de Genève]*. Genf 1991.
- C. A. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents*. Englewood Cliffs 1972.
- H. MAGUIRE, Garments pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period. *DOP* 44 (1990) 215-224.
- A. MUTHESIUS, *Byzantine Silk Weaving AD 400 to AD 1200*. Wien 1997
- C. NAUERTH (Hg.), *Koptische Textilkunst im spätantiken Ägypten. Die Sammlung Rautenstrauch im Städtischen Simeonsstift Trier*. Trier 1978.
- E. NEUBAUER, *Die Magier, die Tiere und der Mantel Mariens. Über die Bedeutung weihnachtlicher Motive*. Freiburg/Breisgau - Wien 1995.
- A. PAETZ, *Aus Gräbern geborgen. Koptische Textilien aus eigener Sammlung: Eine Ausstellung des Deutschen Textilmuseums Krefeld 25. Mai – 14. September 2003*. Krefeld 2003.
- R. PILLINGER, Die Textilkunst der frühen Christen gezeigt am Beispiel der Funde aus Ägypten. In: H. HARRAUER (Hg.), *Gedenkschrift Ulrike Horak*. Florenz 2004, 429-435.

- J. RAUCHENBERGER, *Biblische Bildlichkeit: Kunst-Raum theologischer Erkenntnis*. Paderborn - Wien 1999.
- G. RISTOW, *Die Geburt Christi in der frühbyzantinischen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*. Recklinghausen 1963.
- Ders., *Die Taufe Christi*. Recklinghausen 1965.
- M.-H. RUTSCHOWSCAYA, The Mother of God in Coptic Textiles. In: M. VASSILAKI, *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art [Benaki Museum 20 October –20 January 2001]* Athen 2000 219-226.
- S. SCHRENK, „Erneuerung des Alten“: Biblisch-Typologische Darstellungen in frühchristlicher Zeit. In: B. BRENK (Hg.), *Innovation in der Spätantike (Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994)*. Wiesbaden 1994, 409-415.
- Dies., *Textilen des Mittelmeerraums aus spätantiker bis frühislamischer Zeit*. Riggisberg 2004.
- A. STAUFFER, *Antike Musterblätter: Wirkkartons aus dem spätantiken und frühbyzantinischen Ägypten*. Wiesbaden 2008.
- Dies., *Spätantike und Koptische Wirkereien. Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in spätantiken und frühmittelalterlichen Textilwerkstätten*. Bern - Wien 1992.
- Dies., *Textiles d'Égypte de la collection Bouvier. Antiquité tardive, période copte, premier temps de l'Islam*. Bern 1991.
- Dies., *Textiles of Late Antiquity*. New York 1995.
- R. STICHEL, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei*. Stuttgart 1990 50ff.
- T. VELMANS (Hg.), *Ikonen. Ursprung und Bedeutung*. Stuttgart 2002.
- G. VIKAN, Joseph Iconography on Coptic Textiles. *GESTA* 18/1 (1979), 99-108.
- Ders., Pilgrims in Magi's Clothing: The impact of mimesis on Early Byzantine pilgrimage Art. In: R. OUSTERHOUT (Hg.), *The Blessings of Pilgrimage (Illinois Byzantine Studies 1)*. Urbana – Chicago 1990, 97-107.
- W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (Kataloge des Römisch-Germanischen Zentralmuseums zu Mainz 7)*. Mainz ³1976.
- K. WEITZMANN – H. L. KESSLER, *The cotton genesis: British Library, Codex Cotton Otho B.VI*. Princeton 1986.
- K. WEITZMANN, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 through February 12, 1978*. New York 1979.

Ders., *Die Ikonen. Sinai, Griechenland, Jugoslawien*. Belgrad 1977.

H. WHITEHOUSE, Creation, Fall and Redemption. An unusual coptic textile in Oxford. In: CH. EYRE (Hg.), *The unbroken reed: studies in the culture and heritage of Ancient Egypt in honour of A. F. Shore*. London 1994, 379-390.

K. WESSEL (Hg.), *Christentum am Nil: Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung Koptische Kunst. Essen, Villa Hügel 23.- 25. Juli 1963*. Recklinghausen 1964.

D. WILLERS (Hg.), *Begegnungen von Christentum und Heidentum im spätantiken Ägypten* (Riggisberger Berichte 1). Riggisberg 1993.

KURZZITATE UND VERWENDETE ABKÜRZUNGEN

Die Zeitschriftensigel folgen grundsätzlich den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts vgl. *Archäologischer Anzeiger* (1997), 615–619.

Die Auflösung der Kurzzitate der bibliographischen Angaben ist folgender Auflistung zu entnehmen:

AHLQUIST 1990

A. AHLQUIST, *Tradition och rörelse. Nimbusikonografen i den romerskantikiska och fornkiristna konsten*. Diss. Helsinki 1990.

ABDEL – MALEK 1980

L. H. ABDEL-MALEK, *Joseph tapestries and related coptic textiles*. Diss. Boston 1980.

AL-RAWI – KÖVARI (2007)

M. AL-RAWI - KÖVARI, Die Verkündigungsszene in der frühbyzantinischen Kunst. *JCOptSt* 9 (2007) 111-159.

ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΙ 1932

A. ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΙ, *Τα Κοπτικά Υφάσματα τοῦ ἐν Αθήναις μουσείου κοσμητικῶν τεχνῶν*. Athen 1932.

BÜHL 1999

G. BÜHL, Elfenbeinkunst der Spätantike und aus Byzanz. In: R. MARTH, *Meisterwerke aus Elfenbein der staatl. Museen zu Berlin*. Berlin 1999, 21-27.

DALTON 1901

O. M. DALTON (Hg.), *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum*. London 1901.

DALTON 1961

O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*. New York ²1961.

DAVIS (2005)

S. J. DAVIS, Fashioning a Divine Body: Coptic Christology and Ritualized Dress. *HTR* 98/3 (2005) 335-362.

DEMUS 1988

O. DEMUS, *The Mosaic Decoration of San Marco/Venice*. Chicago 1988.

FLEISCHER 1996

J. FLEISCHER (Hg.), *Byzantium: Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian collections [Ny Carlsberg Glyptotek June 1 – August 31, 1996]*. Kopenhagen 1996.

HARTMANN (2005)

G. HARTMANN, Ein alter Mann in einem Kleid aus Fellen. Der christliche Wundertäter der Spätantike und sein Kostüm (*Mittelalterstudien des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens, Paderborn 7*). Paderborn 2005, 63-70.

КАКОВКИН 2004

А. Я. КАКОВКИН, *Сокровища коптской коллекции государственного Эрмитажа*. St.Peterburg 2004.

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1956

Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Η γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴ τέχνη τῆς Ἑλλάδος*. Diss. Athen 1956.

KITZINGER (1963)

E. KITZINGER, The Hellenistic Heritage in Byzantine Art. *DOP* 17 (1963) 95-115.

KÖNIG ²1997

R. KÖNIG (Hg.), C. Plinius Secundus, *Naturalis Historiae* 35, München ²1997.

KÖTZSCHE 2004

L. KÖTZSCHE, *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg: eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts (Riggisberger Berichte 1)*. Riggisberg 2004.

KRÜCKE 1905

A. KRÜCKE, *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*. Diss. Strassburg 1905.

LAFONTAINE-DOSOGNE 1978

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Les representations de la Nativité du Christ dans l'art de l'orient Chrétien. In: P. COCKSHAW (Hg.), *Miscellanea codicologica F. Masai dicata MCMLXXIX (Les publicationes scriptorum 8)*. Gand 1978, 11-21.

LAFONTAINE-DOSOGNE 1988

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Textiles Coptes des Musées Royaux d'Art et d'Histoire [Bruxelles]*. Brüssel 1988.

MARINIS (2007)

V. MARINIS, Wearing the Bible. An Early Christian Tunic with New Testament Scenes. *JCoptSt* 9, (2007) 95-109.

MAGUIRE (1990)

H. MAGUIRE, Garments pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period. *DOP* 44 (1990) 215-224.

MUTHESIUS 1997

A. MUTHESIUS, *Byzantine Silk Weaving AD 400 to AD 1200*. Wien 1997.

PAETZ 2003

A. PAETZ, *Aus Gräbern geborgen. Koptische Textilien aus eigener Sammlung: Eine Ausstellung des Deutschen Textilmuseums Krefeld 25. Mai – 14. September 2003*. Krefeld 2003.

RISTOW 1963

G. RISTOW, *Die Geburt Christi in der frühbyzantinischen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*. Recklinghausen 1963.

STAUFFER 1992

A. STAUFFER, *Spätantike und Koptische Wirkereien. Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in spätantiken und frühmittelalterlichen Textilwerkstätten*. Bern - Wien 1992.

STAUFFER 1995

A. STAUFFER, *Textiles of Late Antiquity*. New York 1995.

VOLBACH 1976:

W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (Kataloge des Römisch-Germanischen Zentralmuseums zu Mainz 7)*. Mainz ³1976.

WEITZMANN – KESSLER 1986

K. WEITZMANN – H.L. KESSLER, *The cotton genesis: British Library, Codex Cotton Otho B.VI*. Princeton 1986.

WEITZMANN 1979

K. WEITZMANN, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 through February 12, 1978*. New York 1979.

WHITEHOUSE 1994

H. WHITEHOUSE, *Creation, Fall and Redemption. An unusual coptic textile in Oxford*. In: Ch. Eyre (Hg.), *The unbroken reed: studies in the culture and heritage of Ancient Egypt in honour of A. F. Shore*. London 1994, 379-390.

WILLERS 1993

D. WILLERS (Hg.), *Begegnungen von Christentum und Heidentum im spätantiken Ägypten (Riggisberger Berichte 1)*. Riggisberg 1993.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb. 1:

I. KALAVREZOU (Hg.), *Byzantine Women and their World*, Cambridge 2003, Abb. 13, 133, Detail.

Abb. 2:

R. BIANCHI BANDINELLI, *Rom – Das Ende der Antike. Die römische Kunst in der Zeit von Septimius Severus bis Theodosius I.* Rom 1971, Abb. 331, Detail.

Abb. 3:

Photographie der Autorin. © British Museum, London

Abb. 4:

KÖTZSCHE 2004, Abb. 88, 108, Detail.

Abb. 5:

KALAVREZOU a.a.O. Abb. 164, Detail.

Abb. 6, Abb. 6a:

Ebd.

Abb. 7:

MUTHESIUS 1997, Abb. 20b.

Abb. 8:

E. NEUBAUER, *Die Magier, die Tiere und der Mantel Mariens. Über die Bedeutung weihnachtlicher Motive.* Freiburg/Breisgau - Wien 1995, 51.

Abb. 9:

VOLBACH ³1976, Nr. 114.

Abb. 10:

MARINIS (2007), Pl. 17/4, Detail.

Abb. 11:

STAUFFER 1995, Kat.-Nr. 26, 38, Detail.

Abb. 12:

KÖTZSCHE 2004, Abb. 137, 189 [Nachträglich coloriert].

Abb. 13:

DEMUS 1988, fig. 49b.

Abb. 14:

STAUFFER 1995, Kat.-Nr. 26, 38, Detail.

Abb. 15, Abb. 15a:

Photographie der Autorin. © British Museum, London.

Abb. 16, Abb. 16a:

E. NEUBAUER, *Die Magier, die Tiere und der Mantel Mariens. Über die Bedeutung weihnachtlicher Motive*. Freiburg/Breisgau - Wien 1995, 101.

Abb. 17:

MARINIS (2007), Pl. 17/2.

Abb. 18:

КАКОВКИН 2004, Deckblatt des Katalogs.

Abb. 19:

ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΙ 1932, Abb. 177, 150.

Abb. 20:

MARINIS a.a.O. Pl. 17/3.

Abb. 21:

КАКОВКИН a.a.O. Kat.-Nr. 212, 99, Detail.

Abb. 22:

SCHRENK 2004, Abb. 77, 219.

Abb. 23:

M. VON FALCK (Hg.), *Ägypten - Schätze aus dem Wüstensand: Kunst und Kultur der Christen am Nil. Katalog zur Ausstellung*. Wiesbaden 1996, 341, Abb. 390b.

Abb. 24:

LAFONTAINE-DOSOgne 1988, Abb. 73, 17.

Abb. 25:

DAVIS (2005), Abb. 9, 346.

Abb. 25a:

MARINIS (2007), Pl. 18/2.

Abb. 26:

MARINIS a.a.O. Pl. 17/1. Detail.

Abb. 27:

КАКОВКИН 2004, Kat.-Nr. 212, 99, Detail.

Abb. 28:

T. VELMANS (Hg.), *Ikonen. Ursprung und Bedeutung*. Stuttgart 2002, Abb. 7, 15.

Abb. 29, Abb. 29a:

FLEISCHER 1996, Abb. 35, 69.

Abb. 30:

STAUFFER 1995, Kat.-Nr. 26, 38, Detail.

Abb. 31, Abb. 31a:

Photographie der Autorin. © British Museum, London.

Abb. 32:

Photographie der Autorin. © British Museum, London.

Abb. 33:

FLEISCHER a.a.O. Abb. 36, 70.

Abb. 34:

MARINIS (2007), Pl. 19/1. Detail.

Abb. 35, Abb.35a:

Photographie der Autorin. © British Museum, London.

Abb. 36:

MARINIS (2007), Pl. 16.

Abb. 37:

MAGUIRE (1990), Abb. 25.

Abb. 37a:

Ebd., Detail.

Abb. 38:

КАКОВКИН 2004, Kat.-Nr. 212, 99.

Abb. 39, Abb.39a:

WHITEHOUSE 1994, Katalogdeckblatt Innenseite (Detail).

Abb. 40:

G. BRUCHER, *Geschichte der venezianischen Malerei I: Von den Mosaiken in San Marco bis zum 15.Jahrhundert*. Wien [u.a.] 2007, Abb. 51, 72. Detail.

Abb. 41:

Photographie der Autorin. © V&A, London.

Abb. 42:

A. EFFENBERGER, *Koptische Kunst: Ägypten in spätantiker, byzantinischer und frühislamischer Zeit*. Leipzig - Wien 1976, Abb. 58, 114.

Abb. 43:

DRESKEN-WEILAND 1991, Abb. 34. Detail, 180° gedreht.

Abb. 44:

B. HEIDE – A. THIEL (Hg.), *Sammler, Pilger, Wegbereiter: die Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen. Katalog zur Ausstellung*. Mainz 2004, Abb. 2, 167.

Abb. 45:

E. DAUTERMAN MAGUIRE - R. CHORON, *Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt. The rich life and the dance*. Urbana-Champaign 1999, 172.

CURRICULUM VITAE

BARBARA VIKTORIA STEPHANIE BOCK, geboren am 16.09.1977 in Neunkirchen/NÖ.

Juni 1996: Matura am Gymnasium (humanistischer Zweig) Kollegium Kalksburg, 1230 Wien.

Oktober 1996 – 2008: Studium der Klassischen Archäologie in Kombination mit Ägyptologie, Ur- und Frühgeschichte, Numismatik, Alter Geschichte & Epigraphik sowie Byzantinistik an der Universität Wien.

Mai – Juli 2000: Auslandsaufenthalt in Athen, Teilnahme am Studienprogramm für Neugriechisch und griechische Kultur an der Universität Athen.

2001-2005: Mitglied und ehrenamtliche Mitarbeit bei AEGEE (Association des états généraux des étudiants de l'Europe). Studienaufenthalte in Serbien, Montenegro und Südostanatolien.

2002-2003: Präsidentin von AEGEE-Wien. Organisation von europäischen Kulturaustauschprogrammen.

2002-2007: Mitarbeiterin der Albertina, 1010 Wien.

seit Oktober 2007: Mitarbeiterin der österreichischen Galerie Belvedere, 1030 Wien.