

Stoffliches

Von Fasern, Fäden und Geweben

Cäcilia Fluck
Sylvia Mitschke
Annette Paetz gen. Schieck
(Hrsg.)

NA



Wer ist die Schöne?

Zur Deutung einer Frauengestalt auf spätantiken Wandbehängen

Cäcilia Fluck

Zu den prominentesten Stücken in der Textilsammlung des Museums für Byzantinische Kunst in Berlin zählt eine spätantike Wirkerei aus Ägypten mit einer anmutigen Frauengestalt (Abb. 1).¹ Sie wurde mehrfach publiziert² und war wiederholt in Ausstellungen zu sehen, zuletzt im Bode-Museum, wo die originale Wirkerei aus Ägypten im Dialog mit einem monumentalen Gemälde, das die New Yorker Gegenwartskünstlerin Gail Rothschild von ihr schuf, gezeigt wurde.³ Die Frau ist in Frontalansicht wiedergegeben, ihren Kopf neigt sie leicht nach rechts, ihr linkes Bein kreuzt das rechte. Große, umrandete Augen, eine gerade Nase und ein schmaler roter Mund bestimmen ihr Gesicht. Das Haar ist in gleichmäßige Wellen gelegt und mit einem Kranz aus bunten Blüten und Blättern geschmückt. An jedem Ohr hängt ein goldener Ring, über ihr rechtes fallen feine Löckchen. Ein blauer Nimbus umgibt ihren Kopf. Die Frau trägt eine violette Tunika mit weiten Ärmeln, deren reicher Faltenfall durch Schraffuren angedeutet ist. Sie ist unterhalb der Brust durch einen gelblichen Gürtel mit gefasster blauer Schließe gerafft und mit gelb-roten *clavi* (Längsstreifen) verziert. Eine gleichfarbige Borte umgibt die Halsöffnung, deren Dekor aus kleinen Feldern mit grüner Punktfüllung einen Besatz aus Edelsteinen nachahmt. Ein über die linke Schulter gelegtes Manteltuch in fein nuancierten Grüntönen, das den bis zu den Knien erhaltenen Unterkörper umspielt, vervollständigt ihre Kleidung. Die Dargestellte hält in der leicht gesenkten rechten Hand vor ihrem Körper eine Blattgirlande mit einem Korbblütler. Der linke Arm ist nicht erhalten.

Doch wer ist die namenlose Schöne mit dem blauen Nimbus?⁴ Einst schmückte sie zusammen mit der Figur einer Tänzerin⁵ einen Behang, der nach der gleichen Vorlage wie der berühmte, weitgehend erhaltene Riggisberger Dionysos-Behang entstand.⁶ Unter Arkaden stehend ist dort der Gott Dionysos mit seinem Gefolge wiedergegeben, darunter Silen, der Hirtegott Pan und Mänaden. Eine der Gestalten (Abb. 2), in der Figurenfolge an zweiter Position von links auf dem Behangfragment rekonstruiert,⁷ zeigt auffallende ikonographische Übereinstimmungen mit der Berliner Dame. Körperhaltung, Kleidung sowie Nimbus und Girlande als Attribute entsprechen einander. Bei der Figur auf dem Riggisberger Behang ist der linke Arm noch erhalten, mit dem sie eine flache Schale emporhebt, deren roter Inhalt wohl Wein andeutet. Lediglich der Haarschmuck – ein zierliches Diadem anstelle des Blütenkranzes – weicht ab. Das Diadem

findet sich wiederum bei einer verwandten Frauengestalt eines weiteren, seit dem Zweiten Weltkrieg vermissten Dionysos-Behangs aus dem Bestand des Berliner Museums für Byzantinische Kunst (Abb. 3).⁸ Deren Haar bekrönt zusätzlich ein wulstartiger Kranz (sog. *bourrelet*), ansonsten stimmen die ikonographischen Merkmale mit denen der beiden anderen Figuren überein. Die rechte Hand mit der vor dem Körper gehaltenen Girlande ist trotz der Beschädigung des Gewebes noch schwach zu erkennen.

Es besteht kein Zweifel daran, dass jeweils dieselbe Person dargestellt ist. Ihre festliche Kleidung und der blaue Nimbus sind das Alleinstellungsmerkmal im Kontext der anderen Figuren auf den dionysischen Behängen, die entweder mit gelben (= goldenen) oder ganz ohne Nimben nackt bzw. bis auf Silen nur leicht bekleidet wiedergegeben sind. Über die Identität der Frau ist viel spekuliert worden.⁹ Die Meinungen reichen von einer in die Mysterien des Dionysos-Kultes einzuweisenden Sterblichen über Ariadne in ihrer Rolle als Braut bei der Heiligen Hochzeit (*hieros gamos*) mit Dionysos¹⁰ bis hin zu einem idealisierten Porträt einer Verstorbenen, was unwahrscheinlich ist, denn die Behänge dienten erst in Zweitverwendung als Grabbeigaben.¹¹ Auch auf die frappante Ähnlichkeit mit der als Theogonia bezeichneten Personifikation auf einem Mosaik in Nea Paphos mit der Geburt und Kindheit des Dionysos wurde bereits hingewiesen.¹²

Anhand der ikonographischen Besonderheiten allein scheint es also nicht möglich, die Frau im Gefüge des dionysischen Gefolges eindeutig zu identifizieren. Bemerkenswert ist, dass sie auf anderen Objekten mit Thiasos-Darstellungen wie z. B. römischen Sarkophagen oder spätantiken Luxusgefäßen nicht vorzukommen scheint.¹³ Auch auf den überlieferten Mosaiken aus dieser Zeit ist sie nicht zu finden, was jedoch an deren unvollständigem Erhaltungszustand liegen könnte. Nach bisherigem Kenntnisstand ist sie nur auf spätantiken Behängen belegt. Die reiche Gewandung, der blaue Nimbus, die Weinschale und Blütengirlande sprechen am ehesten für eine (Orts-)Personifikation im Sinne der auf spätantiken Textilien aus Ägypten häufig abgebildeten, Gaben darbietenden Glücksbotinnen.¹⁴ Der Schlüssel zur Benennung der schönen Unbekannten könnte ein weiterer spätantiker Behang mit dionysischer Thematik aus dem mittelägyptischen Antinoopolis sein, der heute im Louvre aufbewahrt wird (Abb. 4).¹⁵ Er ist nicht wie die bisher angeführten Beispiele gewirkt, sondern in Reservetechnik ausgeführt. Gefasst

Abb. 1: Weibliche Figur aus einem Behang, 4.–5. Jahrhundert, Ägypten, 1969 aus dem Münchener Kunsthandel (H. Herzer & Co.) erworben, Museum für Byzantinische Kunst Inv. Nr. 14/69 (Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst/Antje Voigt).

Kaum zu unterscheiden – Paul Schulzes Aquarell des Buckelrindersamits aus St. Servatius in Maastricht

Annette Paetz gen. Schieck



Abb. 2: Detail des Aquarells mit Signatur und fiktivem Faden.

Auf dem Dachboden des Deutschen Textilmuseums Krefeld schlummerte bis 2017 das hier erstmals veröffentlichte Aquarell (Abb. 1). Es befand sich in einer von zwei Mappen mit Aquarellen, die in der Amts- und Lehrzeit von Paul Schulze (1854–1928), Konservator der Gewebesammlung an der Krefelder Höheren Webeschule von 1883 bis 1926, entstanden sind. Viele der Bilder stammen von seinen Schülern, manche von ihm selbst, so wie dieses, das er 1893 schuf.¹ Es zeigt den Buckelrindersamit aus dem Reliquenschrein von St. Servatius in Maastricht (vgl. Abb. 4), der, zusammen mit einer Vielzahl anderer Gewebe, 1887 von Schulze nach Krefeld entliehen, dort ausgestellt, untersucht, dokumentiert und „restauriert“ wurde.² In zahlreichen Veröffentlichungen wurden verschiedene kulturhistorische Einordnungen vorgeschlagen, so gab z. B. Paul Schulze Mesopotamien und das 8.–10. Jahrhundert an und Annemarie Stauffer Ostpersien/Zentralasien, 11.–12. Jahrhundert.³ Dies soll jedoch hier nicht das Thema sein, sondern vielmehr das Aquarell als bislang unbekanntes Informationsquelle.

Pioniere der Textilforschung

Im späten 19. Jahrhundert waren Archäologie, Kunstgeschichte, Restaurierung und Kunsthandel noch eng miteinander verbunden. Es herrschte eine Aufbruchsstimmung, die von neuen Funden, Schreinsöffnungen und dem erwachenden Interesse an Alltagsgegenständen vergangener Kulturen befeuert wurde. Dazu zählten Textilien, meist aus Ägypten, aus byzantinischem oder sasanidischem Kontext, bevorzugt aus Seide.

Weithin als Forscher, Sammler und Händler bekannt ist Kanonikus Franz Bock.⁴ Manch anderer Akteur wurde bislang noch wenig untersucht, doch standen sie wohl alle in regem Austausch, stets bemüht, neu entdeckte Textilfunde in ihre Sammlungen aufzunehmen.⁵ Einer von ihnen war Paul Schulze, ein Multitalent im Dienste der Textilforschung mit Fokus auf der Seidenweberei.⁶ Er war Wissenschaftler, Herausgeber der Zeitschrift „Seide“,⁷ Maler, Designer, Lehrer, Konservator, Kurator und Jury-Mitglied mehrerer Weltausstellungen.

Das Aquarell und seine Vorlage

Schulzes Aquarelle zeichnen sich durch eine scharfe Beobachtungsgabe, große textiltechnische Genauigkeit und bemerkenswerte malerische Fähigkeiten aus (vgl. Abb. 1–3). Das intensive Studium von historischen Geweben und die grafische Umsetzung des Gesehenen dienten Schulze als Erkenntnisprozess beim umfänglichen Begreifen und Durchdringen eines Textils, bevor er es in einer schlüssigen Reproduktion wiedergeben konnte, und so unterrichtete er auch seine Schüler.⁸ Dabei ist zu bedenken, dass die Fotografie als Gedankenstütze zu dieser Zeit noch nicht jedermann zur Verfügung stand. Die Technik der Zeit war das Zeichnen, und Schulze verwendete zudem seine eigenen Aquarelle zur Bebilderung seiner Publikationen.⁹

Mit dem vorliegenden Bild des Buckelrindersamits tritt Schulze vor allem als Illustrator in Erscheinung. Es zeigt das unregelmäßig zugeschnittene Gewebe in seinem Gesamtausmaß (Abb. 1, 4).¹⁰ Dieses besteht aus einem gelbgrundigen Samit, der flächendeckend von einem Rautengitter aus dunkelblauen Punktreihen überzogen ist. Jede Raute enthält ein blaurotes Herzblatt mit Stiel. Wie auf einer zweiten Ebene liegt darüber ein rechtwinkli-

ges, größeres Gitter aus gleichförmigen Bildfeldern. Diese haben eine achteckige Kontur, geformt aus einem Rechteck, verschmolzen mit einer Raute, die allerdings gerundete Ecken hat. Die Form ist flächig gelb gefüllt und gerahmt von einer roten Leiste, flankiert von blauen Linien. Darin befindet sich die Darstellung eines Wasserbüffels im Profil mit dunkelblauem Körper und roten Details. Die Büffel sind an einer vertikalen Achse, die mittig zwischen zwei Achtpässen verläuft, gespiegelt ausgerichtet. Das hat nicht nur gestalterische Gründe, sondern gibt auch die Information, dass hier ein Zugsystem zur Anwendung kam, bei dem das Motiv eines Rapports, einmal eingelesen, zugleich mehrfach gewebt und auch gespiegelt produziert werden konnte.

Für das Aquarell von 1893 wählte Schulze einen Zeichenkarton mit textiler Oberflächenstruktur, zeichnete mit Bleistift vor, malte mit Aquarellfarbe darüber, legte mit sehr dünnem Pinsel ein feines, dichtes, schräg ausgerichtetes Gitter in Ocker und perfektionierte so den Anschein der Gewebestruktur. Zuletzt signierte er am rechten unteren Geweberand mit schwarzer Tusche „Paul Schulze zu Crefeld 1893.“, eingefasst von einem fiktiven blauen, mit Licht und Schatten sehr plastisch gestalteten Faden (Abb. 2).



Abb. 3: Detail des Aquarells mit fiktivem Loch.



Doña Maria – Weibliche Kopfschmuckvarianten des 12. Jahrhunderts in den Pyrenäen

Susanne Wittekind

Aus den nur wenige Kilometer voneinander entfernten Pfarrkirchen in Durro, Erill und Taüll in Katalonien stammen vollplastische, fast lebensgroße Figurengruppen der Kreuzabnahme Christi, die aus stilistischen Gründen in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert werden.¹ Auffällig ist bei allen die Kopfbedeckung der trauernden Maria, denn sie trägt nicht nur ein Tuch bzw. einen Schleier über ihrem Haar, sondern ihr Gesicht wird von einer steifen Haube umgeben, fast wie ein Nimbus (Abb. 2). In der Schrägansicht sieht man, dass Vorder- und Rückseite der Haube jeweils konisch geformt sind und in einem scharfen Grat zusammenstoßen. Jene aus Durro und Erill weisen auf der Vorderseite eine Verzierung auf: von beiden Seiten kommend verschlingen sich zwei Bänder über der Stirn in bzw. mit einem Ring und werden dann über den „Grat“ der Haube nach außen geführt.² Um die Stirn Marias sind an der Innenseite der Haube fein reliefierte, mehrfach gestufte Linien zu erkennen. Im Vergleich mit der Apsismalerei von Sant Climent de Taüll (geweiht 1123) zeigt sich, dass hier das mittig gescheitelte braune Haar Marias unter deren weißer Haube angegeben ist, wohingegen die Schnitzarbeit eher in die Tiefe gestaffelte Falten eines Schleiers darstellen, der ihre Haare einhüllt. Die parallel geführten Linien zeichnen Marias hochgezogene Augenbrauen nach und laufen über ihrem Nasenansatz bogenförmig von beiden Seiten spitz zusammen. Seitlich des Halses fallen die Bänder der Haube über die Schultern herab und bilden, ähnlich wie in der Wandmalerei von Sant Climent de Taüll, am Halsansatz eine kragenartige Schlinge, deren Stoffumschläge durch schräg verlaufende Einkerbungen markiert sind.

Diese besondere Kennzeichnung Marias durch eine verzierte Haube über dem plissierten Schleier weist sie, so die These, als edle hohe Dame bzw. Fürstin aus. Das zeigt der Vergleich mit der Darstellung der Gräfin Sancha von Urgell (ca. 1045–1097) und ihrer beiden Schwestern, Urraca und Teresa, auf ihrem Sarkophag aus Santa María de Santa Cruz de la Serós (seit 1622 im Benediktinerinnenkloster in Jaca) (Abb. 3).³ Dieser wurde vermutlich von ihrem Nefen, König Pedro I. von Aragón (*1068, Regierungszeit 1094–1104), in Auftrag gegeben. Die Langseite zeigt im Zentrum die als nacktes Kind dargestellte Seele Sanchas in einer von zwei Engeln getragenen Mandorla. Von links schreiten unter einer Arkade ein Bischof und zwei Kleriker mit Rauchfass und Buch zum liturgischen Begräbnis heran. Gegenüber thront unter



Abb. 2: Maria der Kreuzabnahmegruppe aus Durro (Vall de Boí), Mitte 12. Jahrhundert (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Foto: S. Wittekind).

einer Arkade die verwitwete Gräfin Sancha frontal auf einem Faltstuhl (*Faldistorium*), was ihre Rolle als Herrscherin und Leiterin des Konvents in weltlichen Angelegenheiten verdeutlicht.⁴ In der rechten Hand hält sie ein Buch als Zeichen ihrer Frömmigkeit und Bildung. Zu ihrer Rechten steht ihre Schwester und legt beide Hände auf den Kopf des *Faldistorium*-Löwenkopfknauf, vermutlich handelt es sich um Gräfin Teresa. Auf ihrer anderen Seite sitzt die zweite Schwester, ebenfalls zur Mitte gewandt, die Linke vor der Brust demütig erhoben, wohl die bereits früh ins Kloster eingetretene Urraca. Alle drei Schwestern tragen ein langes, gegürtetes Gewand, Sancha darüber noch einen Mantel. Ihre Haare sind unter einem feinen, reich plissierten Tuch verborgen, das ihr Gesicht einfasst. Bei Sancha wie Teresa ist es als Gebände bis unters Kinn geführt als Zeichen der verheirateten Frau.⁵ Darüber sitzt eine Haube: bei Sancha ist sie mit einem Reif verziert, während Urracas Haube durch vorn überkreuzte Bänder an einen Turban erinnert.⁶

Abb. 1: Kissen aus dem Grab Königin Berenguelas von Kastilien-León († 1246) in Santa María la Real de Las Huelgas, aus: *Kat. Madrid 2005*, S. 233.

Aus der gleichen Werkstatt wie Sanchas Sarkophag stammen die Tympana von San Pedro el Viejo in Huesca, errichtet nach der Einnahme der Stadt 1096 (Abb. 4).⁷ Wie an der Stirnseite von Sanchas Sarkophag und im Tympanon der Kathedrale von Jaca findet man auch hier das Chrismon als Leitmotiv. Im Tympanon des Nordportals steht es über der Szene der Anbetung der Könige. Maria thront rechts, das Jesuskind auf dem Schoß, auf einem *Faldistorium*, wie Sancha; wie diese trägt Maria einen Mantel über dem Gewand, ein reich plissiertes Tuch mit Gebände rahmt ihr Gesicht, darüber eine Haube mit Stirnreif – Maria wird hier als Herrscherin dargestellt. Die Köpfe der Frauengestalten Maria (in Huesca) und auf dem Sarkophag Sanchas werden durch die plissierten Stoffe und Hauben gerahmt und besonders hervorgehoben, wodurch auf den Sitz ihres Geistes hingewiesen wird.⁸ In dieser Gestaltung erinnern die Darstellungen zugleich auch an die Marienskulpturen im angrenzenden, aber zum Herrschaftsgebiet der Grafen von Pallars gehörenden Vall de Boí.

Doch woher kommt diese Mode aus plissiertem Schleier unter Hauben? Rodríguez Peinado weist darauf hin, dass die in mittelalterlichen iberischen Quellen verwendeten Begriffe zur Beschreibung von Kleidung größtenteils aus dem Arabischen stammen. Das ist darin begründet, dass die hochmittelalter-

lichen Zentren der besonders qualitätvollen Seiden- und Baumwoll-Textilproduktion in al-Andalus lagen, diese Stoffe mit dem Handel oder als Tributleistungen der Taifa-Reiche in die christlichen Herrschaften des iberischen Nordens gelangten, und mit ihnen auch ihre Bezeichnungen und Moden.⁹ So wurde z. B. der Schleier (*tocado*) in zeitgenössischen Quellen als *alfiniame* bezeichnet. Das Kissen (*almohada*) der Königin Berenguela von Kastilien-León (1180–1246), das 1943 in ihrem Grab im Zisterzienserinnenkloster Santa María la Real de Las Huelgas aufgefunden wurde, zeigt im zentralen Medaillon, gerahmt von dem Gotteslob der kufischen Inschrift („es gibt nichts Göttlicheres als Gott“), zwei musizierende Tänzerinnen im Profil zu Seiten des Lebensbaums (Abb. 1). Beide tragen eine Haube, die ein Stirnreif schmückt und die mit einem schmalen Band unter dem Kinn befestigt ist, während im Nacken ein breiter Stoffstreifen unter der Haube herabfällt.¹⁰

Schon in der Antike waren Hauben eine für Frauen typische Form der Kopfbedeckung, häufig verwendet in Kombination mit Haarnetzen.¹¹ Seit frühbyzantinischer Zeit waren Frauen verpflichtet, ihr Haar zu verhüllen, dies mit Verweis unter anderem der Forderung Paulus' im Korintherbrief (1 Kor 11,5–10), während der Mann als Ebenbild Gottes sein Haupt nicht verhüllen sollte. Im christlichen Bereich bricht



Abb. 3: Sarkophag der Doña Sancha aus Santa María de Santa Cruz de la Serós, Ende 11. Jahrhundert (Benediktinerinnenkloster Jaca): Gräfin Sancha († 1097) zwischen ihren Schwestern Gräfin Teresa und Urraca (Foto: S. Wittekind).



Abb. 4: Tympanon des Nordportals der alten Kathedrale von Huesca, San Pedro el Viejo, ca. 1100: Anbetung der Könige und Christmon (Foto: S. Wittekind).

die Tradition der Hauben nach Auskunft der Grabfunde nach dem 7. Jahrhundert ab. Doch möglicherweise wurde diese weibliche Kopfbekleidungsstradition im arabischen Bereich weitergeführt. Dass arabische und christliche Frauen sich in gleicher Weise kleideten, in Gewänder aus Seidenstoffen mit Goldbordüren und Mäntel aus verschiedenfarbigen Stoffen, beobachtete der andalusische Chronikautor Ibn Yubayr (1145–1217) in Palermo.¹² So könnten auch Formen weiblicher Kopfbedeckung aus der Hofkultur der Taifa-Herrscher an die christlichen Höfe vermittelt worden sein, wie das

Kissen Berenguelas zeigt. Nach dem Zerfall des Kalifats Cordoba schwächten Kämpfe zwischen den muslimischen Taifa-Reichen deren Stärke.¹³ Ihre hohe Wirtschaftskraft und Hofkultur besaßen jedoch weiterhin große Anziehungskraft. So wurde Pedro I. von Aragón offenbar auch in arabischer Sprache (und Kultur?) unterrichtet, denn er signierte seine Urkunden stets arabisch und mit Emir-Titel.¹⁴ Die Taifa-Herrscher entrichteten ihren christlichen Schutzherrn bzw. Eroberern hohe Tributzahlungen in Gold und Sachgütern (*paria*).



Auf Vogelschwingen – Zwei italienische Seidengewebe der Zeit um 1400

Birgitt Borkopp-Restle

Schon früh erregten die Seidengewebe, die im 14. und frühen 15. Jahrhundert in den städtischen Zentren Oberitaliens entstanden, das Interesse der Forschung.¹ In ihren Mustern verbinden sich lebhaft bewegte Tiere mit oft überdimensionierten, exotisch anmutenden Pflanzen; nicht wenige Motive lassen sich auf chinesische Vorläufer oder auch auf solche aus dem islamischen Kulturkreis zurückführen – auch dies wurde bereits im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert festgestellt und diskutiert.

Die meisten dieser Seiden sind kaum einem bestimmten Entstehungsort zuzuschreiben: Wir wissen aus schriftlichen Quellen, in welchen Städten im späten Mittelalter oder auch zu Beginn der Frühen Neuzeit Seidenstoffe gewebt wurden, aber nicht, wie deren Muster jeweils aussahen. Zweifellos wurden erfolgreiche Entwürfe auch an anderen als den ursprünglichen Entstehungsorten nachgeahmt – eine zusätzliche Hürde, wenn es um die Identifikation ihrer Herkunft geht.

Auch wenn wir in diesen Seiden einer Reihe von Motiven – in unterschiedlichen Ausprägungen – immer wieder begegnen, so haben sich doch nur relativ wenige Gewebe erhalten, in deren Mustern sich Varianten einer Komposition beobachten lassen. Zwei von diesen möchte ich hier vorstellen: In einer Kasel, dem zugehörigen Manipel und der Stola aus dem Schatz der Danziger Marienkirche ist eine Seide überliefert, die auf rotvioletterm Grund ein Muster zeigt, als dessen beherrschende Motive große Vogelschwinge und Löwen, die aus Strahlenkränzen hervorkommen, erscheinen (Abb. 2).² Das Schwinge-paar ist durch eine Kette (vielleicht auch als Flechtband zu beschreiben) mit dem Löwen und



Abb. 2: Seidengewebe (Italien, um 1400) der Kasel M 46 aus dem Schatz der Marienkirche zu Danzig/Gdańsk (Foto: Walter Haberland).

seinem Strahlenkranz verbunden. In seinen Pranken hält der Löwe einen (toten?) Vogel; ein kleiner Vierfüßler, in dem wir möglicherweise einen Hund erkennen sollen, steht auf einer der Schwinge. Die umgebenden Flächen sind mit feinen Ranken gefüllt, die in dreiteiligen Blättchen enden; kleinere Blättchen sind mit hellblauer Seide gewebt.

Die zweite Seide ist in einer Vielzahl von Fragmenten erhalten, die sich heute in europäischen und amerikanischen Museumssammlungen befinden