

Annemarie Stauffer, *Spätantike und koptische Wirkereien. Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in spätantiken und frühmittelalterlichen Textilwerkstätten*. Verlag Peter Lang, Bern 1992. 297 Seiten, 57 Abbildungen, 53 Tafeln.

In den letzten beiden Dezennien des 19. Jhs. förderten verschiedene Grabungsaktivitäten in Ägypten tausende sogenannter koptischer Textilien zutage, die heute weltweit über Museen und Sammlungen verstreut sind. Zwar sind die Bestände bei weitem noch nicht erfaßt, doch gestattet die beachtliche Anzahl des bisher veröffentlichten Materials eine Untersuchung nach gezielten Fragestellungen. In diesem Sinne wird mit der vorliegenden Dissertation der Versuch unternommen, ikonographische 'Leitmotive' spätantiker und kop-

tischer Wirkereien von der Spätantike bis in die arabische Zeit nachzuweisen. Grundlage für diese Untersuchung bilden 99 größtenteils unveröffentlichte Wirkereien aus Ägypten, die in der Abegg-Stiftung in Riggisberg aufbewahrt werden.

Das einleitende Kapitel beginnt mit einem Abriss über die Erforschung 'koptischer' Textilien vom Ende des 19. Jhs. bis zur Gegenwart (S. 11–15), dem sich ein Überblick über die Religionsgeschichte des spätantiken Ägyptens anschließt (S. 15–21). Im Hauptteil beschäftigt sich die Verf. zunächst mit dem Bereich der Textilproduktion (S. 22–52), bevor sie zum eigentlichen Schwerpunkt, der ikonographischen und chronologischen Analyse der Dekorationen kommt (S. 53–177). Es folgen ein umfangreicher Katalogteil (S. 180–279), ein Literaturverzeichnis (S. 280–294) und Abbildungsnachweise (S. 295–297). Der Abbildungsteil setzt sich aus 57 Abbildungen von Objekten, die als Vergleichsmaterial herangezogen wurden, und 53 Tafeln mit den Reproduktionen der im Katalog erfaßten Textilien zusammen.

Das erste Kapitel der Einleitung bildet einen guten Einstieg in die Thematik, indem es knapp über Fundorte, erste Grabungen und Forschungen auf dem Gebiet der 'koptischen' Textilkunde bis in die 60er Jahre dieses Jahrhunderts informiert. Seitdem wurden unsere Kenntnisse durch die Veröffentlichung mehrerer Kataloge und Aufsätze erweitert, deren Nennung im einzelnen sicher zu weit geführt hätte. Es seien aber die zahlreichen Einzeluntersuchungen C. Nauerths und die Arbeiten D. Renner-Volbachs hervorgehoben, die über die reine Denkmälerfassung hinaus wertvolle Beiträge zur Ikonographie, Chronologie und Werkstattzugehörigkeit enthalten. Sie wurden trotz ihres engen Bezuges auf das Thema der vorliegenden Dissertation leider auch in den folgenden Ausführungen übergangen: z. B. D. RENNER, Die Textilien in der Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen (1982); DIES., Die spätantiken und koptischen Textilien im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (1985); DIES., Die koptischen Textilien im Museo Missionario Etnologico der Vatikanischen Museen (1988). Für die Arbeiten C. Nauerths sei auf das Literaturverzeichnis ihres Bandes "Die koptischen Textilien der Sammlung Wilhelm Rautenstrauch im Städtischen Museum Simeonstift Trier" (1989) 187–188 und ergänzend auf die Anmerkungen des inzwischen erschienenen Artikels "Mythologische Themen in der koptischen Kunst – neue Bestandsaufnahme 1991/92". In: Riggisberger Berichte 1 (Riggisberg 1993) 87–98 verwiesen.

Das zweite Kapitel mit der Überschrift "Mysterienglauben, östliche Heilslehren, ägyptische Magie und Christentum" (S. 15–21) zielt darauf ab, das Nebeneinander von Heidnischem und Christlichem in Religion und Alltag des Ägypters in der Spätantike aufzuzeigen. Das Bestreben, die komplizierte und facettenreiche Religionsgeschichte des spätantiken Ägypten auf wenigen Seiten abhandeln zu wollen, kann nur zu einseitigen Schlüssen führen. So wird der Magie als einem Bestandteil des religiösen Lebens ungleich mehr Bedeutung zugemessen als anderen Bereichen. Ein Hauptanliegen, auf das die Verf. im Verlaufe ihrer Arbeit wiederholt zurückkommt, besteht darin, die in den Zaubertexten auftretenden apotropäischen und phylakterischen Symbole auf den zeitgleichen Textilien nachzuweisen (S. 21, 93, 97, 109, 114, 169, 177). Die Deutung bestimmter Motive als magische Zeichen, z. B. verschiedener Tiere (S. 97), Tänzer und Oranten (S. 113–114), oder auch spezieller Dekorationselemente auf Kissenhüllen (S. 109), ist durch die verallgemeinernden Aussagen der Autorin nicht nachvollziehbar. Allein aus der Auflösung szenischer Darstellungen in Einzelmotive oder der Reihung eines Motivs (S. 93) ist kein magischer Inhalt abzuleiten. Ob der Träger von Textilien mit derartigen Bildern diese wegen ihres Symbolgehalts oder wegen ihres gefälligen, beliebten Dekors wählte, ist heute nicht zu entscheiden, wenn eindeutige Kriterien fehlen. Diese sind z. B. auf einer Decke im Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst Berlin (Inv.-Nr. 9993) vorhanden. Sie ist mit magischen Quadraten, einem stilisierten Vogel mit gerautetem Körper auf einer Barke und einer bis auf das *nomen sacrum* Jesus Christus nicht lesbaren Inschrift bemalt. – Die S. 22–28 enthalten – weitestgehend basierend auf den Arbeiten E. Wipszyckas – nützliche Informationen zur Textilproduktion, zu den Auftraggebern und zum Verwendungszweck von Textilien im profanen und religiösen Bereich.

Im Kapitel "Dekorationsschemata" (S. 38–44) stellt die Verf. verschiedene Kleidungsstypen und nicht zur Bekleidung dienende Textilien vor. Das Hauptkleidungsstück in Ägypten war die Tunika. Sie wurde kurz oder lang, oftmals gegürtet getragen. Es stimmt jedoch nicht, daß sämtliche in einem Stück von Ärmel zu Ärmel gewebte Tuniken offene Seiten und Ärmel aufweisen (S. 39). Dies mag für einen Teil der Tuniken mit geraden Ärmeln zutreffen, nicht aber für die ebenfalls stückgewebten Tuniken, deren Ärmel nach unten enger werden. Mehrere Beispiele aus dem Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst weisen Verbindungsnahte oder Reste von solchen sowohl an den Ärmeln als auch an den Tunikaseiten auf (z. B. Inv.-Nr. 9917, 9928, 9930, Schweinfurth-Nr. 3a, 133, 135bis, 208b). Die Tatsache, daß zahlreiche Tuniken in den

Museen und Sammlungen offene Ärmel und Seiten haben, ist wohl darauf zurückzuführen, daß die Nähte getrennt wurden, als man die in der Regel aus Gräbern stammenden Kleidungsstücke vom Leichnam abnahm. Oftmals wurden bei älteren Restaurierungen die letzten Spuren dieser Nähte beseitigt, so daß mitunter ein falscher Eindruck von der Trageweise der Tuniken entsteht. – Die Verf. erläutert kurz die Unterschiede zwischen Frauen- und Männerkleidung. Die Behauptung, die Dekoration von Frauentuniken bestehe ausschließlich aus breiten von der Schulter zum Saum verlaufenden Bändern (S. 41), wird u. a. von einer Frauendarstellung in einer Malerei aus Antinoupolis widerlegt (vgl. M. H. RUTSCHOWSCAYA, *Tissus Coptes* [1990] 50–51). Sehr summarisch werden die unterschiedlichen Verzierungen von Tuniken und Manteltüchern zusammengefaßt (S. 41–42). Anhand weniger Belegstücke sind verallgemeinernde Schlußfolgerungen jedoch unzulässig. Bemerkenswert ist der Hinweis, daß die in Gräbern gefundenen Textilien Gebrauchsspuren aufweisen, d. h. sie wurden nicht ausschließlich zum Zwecke der Bestattung angefertigt (S. 43). – Die Mehrzahl der Muster auf Kleidungsstücken und nicht zur Bekleidung dienenden Textilien entstand durch die Technik der Wirkerei (S. 45–48). Hierzu verwendete der Wirker Schablonen oder Musterblätter als Vorlage, die beliebig oft verwendet und variiert werden konnten. Einige dieser Musterblätter werden auf den S. 48–52 beschrieben. Der in Anmerkung 12 auf S. 48 aufgeführten Literatur wäre die mittlerweile erschienene Publikation von U. HORÁK, *Illuminierte Papyri. Pergamente und Papiere 1* (1992) 28–41; 63–92 und Taf. 1–19 hinzuzufügen. Aufgrund technischer Merkmale ist, wie die Verf. treffend darlegt, eine deutliche Trennung zwischen spätantiken und sog. 'koptischen' Wirkereien möglich. Während bei den früheren Stücken Schattierungen und Farbübergänge sowie der Einsatz der fliegenden Nadel für Binnenzeichnungen charakteristisch sind, bestimmen scharf voneinander abgesetzte Farbflächen und Konturlinien sowie gewickelte Schußeinträge zur Linienzeichnung – hier mit dem kaukasischen, der Teppichweberei entlehnten Begriff "Soumakh" bezeichnet – den Stil der späteren Wirkereien.

Der nun folgende Teil behandelt die chronologische Einordnung der Riggisberger Wirkereien, die im Groben drei Epochen zuzuordnen sind: der Spätantike (S. 53–90), der Zeit zwischen Spätantike und arabischer Invasion (S. 91–136) und der Zeit nach der arabischen Invasion (S. 137–176). Für jede Epoche werden ikonographische und motivische Gruppen festgelegt, denen die entsprechenden Riggisberger Stücke zugeordnet und, wenn möglich, datiertem und lokalisiertem Vergleichsmaterial gegenübergestellt werden. Diese Methode hat den Vorteil, daß stilistische und technische Eigenheiten der einzelnen Perioden deutlich hervortreten. Sie bringt aber auch den Nachteil mit sich, daß Ab- und Umwandlungen, die die einzelnen ikonographischen Leitmotive im Laufe der Zeit erfahren, nicht in einer Gegenüberstellung, sondern nur durch stetiges Zurückblättern zu erfassen sind. Ein Register hätte diese Arbeit ein wenig erleichtert.

Am Anfang der Entwicklung stehen die echten Goldpurpurwirkereien mit geometrischen Mustern oder figürlichen Motiven, darunter zwei Riggisberger Wirkereien mit Darstellungen aus dem dionysischen Themenkreis (Kat. 3a, b). Sie entstanden offenbar unter syrisch-orientalischem Einfluß und lassen sich in das 3./4. Jh. datieren. Gleichzeitig wurden weniger kostspielige Wirkereien aus Purpurimitat gefertigt. Der Goldfaden wird hier durch einen Leinenfaden ersetzt. Analog zu anderen Gattungen dominieren im 4./5. Jh. geometrische Muster (Kat. 5, 6). Ob den rein geometrischen Mustern eine symbolische Komponente zugrundeliegt, bleibt nach wie vor offen. Zwar wird in der von der Verf. angeführten Literatur eine dahingehende Deutung versucht (S. 62), ein eindeutiger Beweis fehlt jedoch bislang. Vielmehr unterlagen diese Muster, die nach Aussage der Verf. im 6. Jh. relativ schnell verschwinden (S. 64), wohl ebenso einer bestimmten Mode, wie der danach aufkommende bunte, unter orientalischem Einfluß stehende Dekor. Im Gegensatz zu den rein geometrisch verzierten, technisch stets gekonnt ausgeführten Wirkereien, zeigen zeitgleiche figürliche Darstellungen zum Teil starke qualitative Unterschiede, was mit zwei Beispielen verdeutlicht wird (Kat. 4 und Abb. 17).

In der Spätantike steht der Fülle der sog. monochromen Purpurwirkereien eine sehr kleine Gruppe figürlicher Buntwirkereien gegenüber, die eine naturalistische Wiedergabe der Motive kennzeichnet. Einen Eindruck vermitteln z. B. die Fragmente eines Behangs mit Fischen in Lyon (*Musée historique des tissus*, Inv.-Nr. 28927) und Paris (*Musée du Louvre*, Inv.-Nr. Gu 1242) oder der "Pfau im Blütengeweig" in Berlin (*Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst*, Inv.-Nr. 9715). Ob die geringe Anzahl der erhaltenen Buntwirkereien auf einen Entstehungsort außerhalb Ägyptens hindeutet (S. 67), ist zu bezweifeln, solange nicht genügend Vergleichsmaterial aus anderen Regionen gegenübergestellt werden kann. Die technische und stilistische Andersartigkeit ergibt sich m. E. zwangsläufig aus der Verwendung mehrerer Farben. In fliegender Nadel ausgeführte Binnenzeichnungen wie sie bei den monochromen Purpurwirkereien vor-

kommen, erübrigt sich bei den Buntwirkereien, bei denen die Farbflächen für eine Strukturierung sorgen. Abgesehen von geometrischen Mustern und figürlichen Motiven werden auf den spätantiken Textilien aus Riggisberg Bildthemen aus der antiken Mythologie, vornehmlich aus dem dionysisch-bukolischen und maritimen Umfeld und aus dem Bereich der Jagd aufgegriffen, Themen, die in der Spätantike im gesamten Römischen Reich in der Monumental-, Grab- und Kleinkunst verbreitet waren. Sie werden ausführlich besprochen. Wegen ihrer ungewöhnlichen Komposition hervorzuheben ist die Halspartie einer Tunika (Kat. 7) mit dionysischen Einzelmotiven, zwischen denen sternförmige, an einer Kette hängende Medaillons mit Büste zu erkennen sind.

Den Ausgangspunkt für eine zeitliche Einordnung der spätantiken Textilien aus Ägypten bilden für die Verf. die Funde aus Dura Europos und Palmyra, die jedoch nicht näher spezifiziert werden (S. 87). Die Zerstörung der beiden Städte in den Jahren 256 und 273 n. Chr. liefert zweifellos einen Terminus ante quem für die Datierung der dortigen Denkmäler. Bedenklich ist jedoch die Aussage "was in Syrien im 3. Jh. aufhört, setzt in Ägypten im selben Zeitpunkt an" (S. 87). Bisher wurde zu wenig über syrische Textilien aus der Folgezeit publik, und zudem reichen die wenigen datierbaren Textilien aus Ägypten für eine Gegenüberstellung, die im Hinblick auf die Chronologie zu einer allgemeingültigen Aussage wie der obigen führen könnte, nicht aus. Die Verf. sieht eine Neubearbeitung der Textilien aus Palmyra vor. Sicherlich wird dabei deutlich werden, was im Rahmen der Dissertation nur angeschnitten werden konnte. Das angeführte Grabtuch aus dem zweiten Viertel des 3. Jhs., das als bislang frühester Nachweis für geometrisch verzierte Purpurwirkereien auf römischen Tuniken in Ägypten gilt (vgl. hierzu D. RENNER, Die koptischen Textilien in den Vatikanischen Museen (1982) 32–36, Kat.-Nr. 1), spricht eher für eine Parallelentwicklung syrischer und ägyptischer Textilien mit gegebenenfalls lokalen Eigentümlichkeiten, als für eine Vorreiterstellung Syriens.

Auf den S. 91–94 werden die stilistischen und technischen Veränderungen, die die Wirkereien in der Zeit zwischen Spätantike und arabischer Invasion erfahren, zusammengefaßt. Die Bildinhalte werden trotz zunehmend christlicher Bevölkerung beibehalten. Die naturalistische Wiedergabe weicht einer skizzenhaften und plakativen Darstellung, die durch kräftige, voneinander abgesetzte Farbflächen und Reihung desselben Motivs noch unterstrichen wird. Schattierungen werden aufgegeben, stattdessen sind die Formen durch scharfe Konturen umrissen. Durch das Aufkommen von Seidengewebe aus Persien und dem mittleren Osten treten nun orientalische Einflüsse verstärkt in Erscheinung. Den einzeln voneinander abgesetzten Motiven mißt die Verf. "individuellen Wert" bei (S. 91). Geht diese Individualität nicht bereits durch Reihung bzw. Wiederholung wieder verloren? Die Frage nach Werkstätten kann anscheinend für die Riggisberger Stücke dieser Zeit nicht entschieden werden. Die technischen Merkmale der beiden großen Werkstattzentren Achmim und Antinoupolis stimmen weitestgehend überein. Für beide Orte sind identische Motive und Muster bezeugt. Es wurde nach Vorlagen gearbeitet, die anscheinend überregional verbreitet waren. Lediglich der mit Zweigen übersäte Grund bei Kat. 28 und 29 scheint typisch für Achmimer Werkstätten zu sein (S. 98–99).

Ein eigenes Kapitel ist der Dekoration von Kissenhüllen gewidmet (S. 99–109). Das Dekorationsprinzip besteht aus einem zentralen Medaillon oder Quadrat, um das mit Figuren und Pflanzen gefüllte Kreise oder Ranken angeordnet sind. Kissendekorationen gehören zur Hauptausstattung der Gräber im 5.–7. Jh. Es wird die Frage aufgeworfen, ob die immer gleichen Motive (Heroen, springende Tiere, Erosen, Personifikationen der Jahreszeiten?) für eine Massenproduktion und somit für einen rein dekorativen Wert oder aber für eine vielschichtige Symbolik sprechen (S. 101–102). Die Kissen zeigen in der Regel keine Gebrauchsspuren. Es ist also möglich, daß sie eigens für das Begräbnis hergestellt wurden. Doch sollte man daraus nicht den Schluß ziehen, daß ihre Bilder eine tiefgehende Sepulkralymbolik beinhalten, da sich die Motive in allen Kunstgattungen des Römischen Reiches wiederfinden.

Die sich ändernden stilistischen und technischen Merkmale werden auf den folgenden Seiten (S. 109–119) noch einmal anhand einiger Riggisberger Wirkereien verdeutlicht. Unverständlich sind die Ausführungen zum Tanzgestus und zur Oranshaltung (S. 113–115). Anscheinend findet hier eine unzulässige Gleichsetzung beider Motive statt. Die Symbolik, die in der Wiederholung der Darstellung der "beschwörend" erhobenen Hand der Tänzer liegen soll, wird überinterpretiert; die daraus gezogene enge Verbindung zu Zaubersprüchen ist somit zu weit hergeholt. Um vieles sachlicher werden anschließend die Textilien mit Darstellungen aus dem nilotischen Themenkreis vorgestellt (S. 115–119). Die Muster von Seidenstoffen, die man ab dem 5. Jh. vermehrt in Ägypten einfuhrte, wurden recht bald von den einheimischen Wirkern über-

nommen oder mit griechisch-römischen Motiven kombiniert. Rapportmuster und einzelne Elemente wie verschiedene Bandmotive, gegenständige Tiere, Kopfprotomen u. a. finden sich nun in ägyptischen Wirkereien wieder. Diese Einflüsse sind bei einigen Riggisberger Stücken ersichtlich (S. 119–131). Provenienzhistorisch interessant ist der Hinweis, daß mehrfarbige Seiden des 5. Jhs. anscheinend ausschließlich aus Persien importiert, während zweifarbige geometrische Seiden wahrscheinlich in Ägypten selbst hergestellt wurden (S. 129). Leider fehlen hier die Belege. In der Zeit zwischen Spätantike und islamischer Eroberung tauchen nun auch erstmals christliche Motive auf, die aber neben dem herkömmlichen Repertoire eine eher untergeordnete Rolle spielen (S. 131–134).

Sicher datierte Textilien aus der zweiten Epoche gibt es nicht. Eine Einordnung kann also nur aufgrund stilistischer Kriterien und eines Vergleichs mit datierten Denkmälern anderer Gattungen erfolgen (S. 134–136). Den Beginn der dritten Epoche (S. 137–176) markiert die arabische Eroberung Ägyptens im Jahre 641. Auch mit der wechselnden Herrscherschicht blieben die Webereien und Wirkateliers in der Hand der Kopten. Aus mehreren Papyri wissen wir, daß Werkstätten in der Provinz Faiyum mit Sicherheit bis an das Ende des 10. Jhs. von Kopten betrieben wurden. Die schon zu Beginn des 7. Jhs. spürbaren sassanidischen Einflüsse mit der Tendenz zur Ornamentalisierung bis hin zur Erstarrung und Unkenntlichkeit der Formen, zur symmetrischen Anordnung und zur Wiederholung einzelner Motive im Rapport nehmen zu. Die für die spätantiken Textilien typische zweifarbige Musterstellung wird wiederaufgegriffen. Konturen werden nicht mehr durch gewirkte dunkle Striche oder die fliegende Nadel, sondern durch gewickelte Schußleinträge ("Soumakh") erzeugt. Zudem ändert sich das Dekorationsschema der Tuniken. Waren bislang die Zierstücke vornehmlich eingewirkt, ging man nun wohl aus Gründen der Rationalisierung dazu über, sie separat herzustellen und nachträglich aufzunähen. Ärmel und Säume wurden nach persischer Manier mit sehr breiten Borten besetzt. Der Motivschatz wird durch den Lebensbaum mit adossierten Tieren erweitert. Reiter werden nicht mehr ausschließlich als Jäger, sondern nun auch als siegreiche Herrscher, aus denen sich das Bild des sog. koptischen Reiterheiligen entwickelt, wiedergegeben. Vermehrt sind jetzt Themen aus dem Alten und Neuen Testament festzustellen. Besonders beliebt war offensichtlich die Darstellung der Josephsgeschichte sowohl als Zyklus, als auch in Einzelszenen (S. 150–157). Die Rückführung der verstreuten Buchstaben in einigen Josephsstoffen auf Tituli ist möglich, aber nicht so eindeutig wie die Verf. suggeriert (S. 155). Ergänzend zu den Ausführungen zu Reiterdarstellungen auf Textilien (S. 160–167) ließe sich noch eine ausschließlich diesem Thema gewidmete Dissertation von A. M. JONES, *The Equestrian Motif in Coptic Textiles* (1979) anführen. Die wichtigsten Datierungskriterien für die Textilien aus der Zeit nach der arabischen Eroberung liefern Stücke mit kufischer Schrift, die mitunter genau datiert und lokalisiert sind (S. 170–176, bes. S. 170–171).

Im anschließenden Katalog werden die ausgewählten Stücke aus den Beständen der Abeggstiftung beschrieben. Die Katalogtexte umfassen einen textilanalytischen Apparat, wenn möglich eine Funktionsbestimmung, einen beschreibenden Teil, eine kunstgeschichtliche Einordnung, aus der ein Datierungsvorschlag resultiert, und gegebenenfalls bibliographische Nachweise. Zu einigen Katalognummern sei folgendes angemerkt:

Zum frühen Kragenbesatz Kat. 1 (S. 89, 180) läßt sich ein Vergleichsstück in Paris Inv.-Nr. X4193 (vgl. P. DU BOURGUET, *Catalogue des étoffes coptes* [1964] 74, B23) anführen.

Die Unterbrechung der Jagdszenen durch Nereiden bei Kat. 14 (S. 114) ist weder auf der Abbildung zu sehen, noch anhand des Katalogtextes (S. 113–115) zu verstehen.

Bei der vermeintlichen "phrygischen Mütze" in Kat. 31 (S. 99–100) handelt es sich wohl um eine üppige Haarpracht, die auch bei Kat. 7, 9, 11, 12, 32, 35 festzustellen ist. Dies scheint um so eher zuzutreffen, als die Figuren sonst nackt sind.

Die vier Knaben in den Eckmedaillons von Kat. 34 (S. 107) sind nicht als Personifikationen der Jahreszeiten zu identifizieren, wenn die typischen Attribute fehlen.

Die Interpretation der vier Tiere als Jahreszeitsymbole in Kat. 44 (S. 121–122) ist ebenfalls fraglich.

Bei dem "Tisch" in Kat. 63 und S. 141 könnte es sich auch um einen verkümmerten Lebensbaum wie bei dem von der Verf. erwähnten Einsatz in Wien handeln. Hier ist anscheinend der bei G. EGGER, *Koptische Textilien* (1967) Taf. 43 abgebildete blattförmige Einsatz gemeint. Die christliche Interpretation der Darstellung aufgrund kreuzförmiger Ornamente ist nicht zwingend.

Die Figur unten links auf dem runden Besatz Kat. 64 und S. 142 hat kein Affengesicht und demnach ist eine Reminiszenz an eine anthropomorphe ägyptische Gottheit nicht gegeben. Es handelt sich vielmehr um eine dem geflügelten Eros in der oberen linken Hälfte des Besatzes vergleichbare Gestalt. Die Wirkerei ist in der

unteren linken Hälfte beschädigt, das Gewebe dort leicht verzogen, wie eine Photographie, die der Rez. vorliegt, zu erkennen gibt. Die wie beim oberen Pendant vorgestreckte linke Hand mit sichelförmigem Gegenstand berührt bei der unteren Figur das Gesicht, so daß auf den ersten Blick der Eindruck eines Tierkopfes entsteht.

Zu Kat. 65 gibt es ein Gegenstück in Périgueux (vgl. *L'Égypte en Périgord. Catalogue raisonné de l'exposition, Musée du Périgord, 16. Mai bis 15. September 1991* [1991] 109 Nr. 134).

Die Beschreibung zu Kat. 67a auf S. 172 stimmt nicht mit der Abbildung überein. Die in Anmerkung 9 auf S. 140 als Vergleich angeführte Kat. 73 hat weder Palmettenfries noch Kästchenmuster als Randbordüre; gemeint ist wahrscheinlich Kat. 75 oder 80. In den in Kat. 97–99 paarweise auftretenden "Oranten" sind wohl wie in Kat. 27 Tänzer zu sehen.

Ungewöhnlich ist die Szenenanordnung auf dem Josephstoff Kat. 69. Den genannten Parallelen aus Lyon und Boston ist noch ein Orbiculus in der Whitworth Art Gallery Manchester, Inv.-Nr. 8441a,b,c (vgl. u. a. J. ALLGROVE, *Coptic Textiles. Exhibition Catalogue* [o. J.] Nr. 25) hinzuzufügen.

Es ist unumgänglich, auf einige formale Mängel hinzuweisen. Die Häufigkeit von orthographischen und Konvertierungsfehlern ist nicht zu übersehen. Die Anmerkungen sind oft unvollständig oder fehlerhaft. Quellenzitate werden bis auf wenige Ausnahmen nur durch Sekundärliteratur belegt. Wiederholt stimmen die im Textteil angegebenen Katalognummern nicht mit denen im Katalog- oder Abbildungsteil überein. Die besprochene Arbeit ist offenbar unter großem Zeitdruck publiziert worden; ihre Qualität reicht daher nicht an andere Veröffentlichungen der Autorin heran.

Berlin

Cäcilia Fluck