

# I Einleitung

## 1 Fragestellung und Ziele

Die Frage nach antiken Mustervorlagen und Musterbüchern und damit verbunden die Frage nach antiken Werkstattorganisationsformen haben die Forschung in den vergangenen Jahren intensiv beschäftigt. Sie werden bis heute kontrovers diskutiert. Spärliche schriftliche Quellen und Inschriften auf Mosaiken beweisen entgegen anderslautender Forschungsansätze, dass solche Vorlagen in der Antike existiert haben.<sup>3</sup> 1984 hat Philippe Bruneau in seinem Beitrag: „*Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles?*“ die wichtigsten Quellen zu diesem Thema zusammengetragen und gleichzeitig auf den uneinheitlichen sprachlichen Gebrauch von „Musterbuch“, „Modell“, „Vorlage“ usw. hingewiesen.<sup>4</sup> Mit Recht forderte er eine klare Unterscheidung von Musterbuch – d. h. einer Sammlung von Zeichnungen, Ideen, Kompositionsskizzen<sup>5</sup> – und Vorlage oder Karton, d. h. einer maßstabgetreu angelegten Arbeitsanleitung. Er kam aufgrund der Quellenlage zum Schluss, dass Mustervorlagen im Sinne von Kartons für künstlerische Gattungen existiert haben, nicht dagegen Vorlagen im Sinne von Mustersammlungen, da solche für die Antike nicht überliefert sind.<sup>6</sup>

Wie maßstabgerechte Vorlagen realiter ausgesehen haben, welche Informationen sie enthielten, und wie damit gearbeitet wurde, kann für einen Bereich spätantiker Kunst, nämlich die Textilproduktion konkret nachgewiesen werden, da solche Vorlagen auf Papyrus erhalten sind.

Das hier analysierte Material, das für den Bereich der Textilherstellung Aufschluss über Umgang und Umsetzung von Vorlagen geben soll<sup>7</sup>, stammt ausschließlich aus Ägypten, scheint aber repräsentativ für textile Produktionsvorgänge im ganzen östlichen Mittelmeerbereich. Dies geht u. a. aus den Homilien des Asterius von Amasea (ca. 330/335–420/425) hervor, wenn er in seiner Schrift gegen die Prunk- und Genussucht der Reichen seiner Zeit sagt,

dass besonders scheinheilige Menschen auf ihren Kleidern nicht Jagdszenen und ähnliches zur Schau stellen würden, sondern (schlimmer noch) sich aus den heiligen Geschichten eine Auswahl (an Darstellungen) machten und diese dem Weber zur Ausführung überwiesen.<sup>8</sup>

Obwohl E. Breccia bereits 1903 fünf Papyrusfragmente in Turin als Wirkvorlagen identifiziert, und auch schon Schubart 1909 vereinzelte Fragmente aus dem Ägyptischen Museum Berlin als Vorlagen für Gewebe erkannt und publiziert hat,<sup>9</sup> haben diese Papyri nur punktuell Interesse geweckt. Trotz einzelner Publikationen zum Thema fehlt bis heute ein Vergleich der Kartons in den verschiedenen Sammlungen im Hinblick auf gemeinsame Merkmale, ebenso wie eine vertiefte Auseinandersetzung mit dieser Gattung sowohl hinsichtlich ihrer möglichen Aussage für den Bereich der Textilkunst, als auch im Hinblick auf die eingangs erwähnte Diskussion über die Existenz von Vorlagen und Mustersammlungen in Werkstätten allgemein.<sup>10</sup> Ziel der vorliegenden Arbeit ist zum einen die Publikation bzw. die Neupublikation der bekannten Wirkkartons, zum andern aber der Vergleich von Vorlagen aus unterschiedlichen Sammlungen untereinander und das Aufzeigen von gemeinsamen, mustertypischen Merkmalen. Da auch die ‚Endprodukte‘, die aufwändig geschmückten Textilien, für das spätantike, frühbyzantinische und islamische Ägypten in großer Zahl erhalten sind, bietet sich die einzigartige Gelegenheit, den Umsetzungsprozess von der Vorlage zum fertigen Produkt zu verfolgen. Mehr noch, dieser Prozess kann nicht nur punktuell nachvollzogen, sondern angesichts der breiten Fundmaterialbasis in beiden Denkmälergattungen – Vorlagen und Geweben – großflächig und über mehrere Jahrhunderte verfolgt und verifiziert werden. Die genaue Analyse nicht nur einzelner Stücke, sondern insbesondere ganzer Gruppen erlaubt konkrete Schlüsse auf

3 Beispiele bei Bruneau 1984, 242, 244 (P. Zen. 59665), 260ff. 266ff. und REG 81, 1968, 471 Nr. 289 (freundl. Mitteilung G. Husson).

4 Bruneau 1984, 241ff. bes. 242f. mit Zusammenfassung der wichtigsten Quellen und Literatur zum Thema Musterbuch, Vorlage; Bruneau 1988, 35ff.; Scheller 1963, bes. 44–48; Robotti 1973, passim; Lavagne 1978, 154. Danach und z.T. für andere Bereiche vor allem Balty 1984, 437–468; Balty 1999; Balty 1977, 100; Balmelle – Darmon 1986, 235–253; Cantino-Wataghin 1990; Alföldi-Rosenbaum 1989, 43; Schmelzeisen 1992, bes. 27f.; Coulton 1977, bes. 51–53; Haslauer 1992, 55; Schmidt-Colinet 1992, 69, 88, 95. Keine weiterführenden Überlegungen zu antiken Mustervorlagen dagegen bei Scheller 1995.

5 Vgl. etwa Scheller 1963, 45 Fig. 1.

6 Eine Aussage, die seit dem Auftauchen der großen Papyrusrolle aus Antaiupolis relativiert werden muss, vgl. Gallazzi – Kramer 1998.

7 Vgl. zum gleichen Thema im Bereich der Mosaikkunst Balty 1993.

8 Homilie I. 3. Vgl. Datema 1970, 8; zur zeitlichen Einordnung auch ebenda XIXf. Dazu auch Strzygowski 1901, 116ff.

9 Breccia 1903, 464; Schubart 1909, 295.

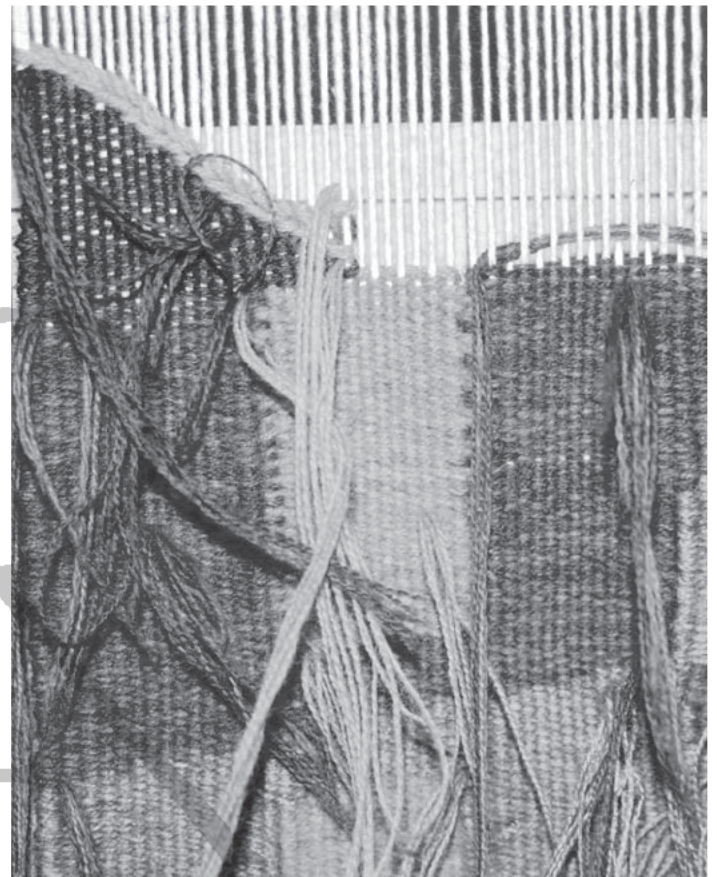
10 Donadoni Roveri 1976, 182–185; Geyer 1989, 51 Taf. 5.2 (alle Abb. jedoch um 90° verdreht abgebildet); Stauffer 1992, 48–50 Abb. 8–10; Rutschowskaya 1990, 40. Horak 1992, 28–41, Kat. 63–92 Kat. 1–17; Husson 1995; Horak 1998. Zur Existenz von Mustervorlagen und Kartons, aber ohne konkrete Beispiele zu nennen auch Renner 1981, 92; Scheller 1963, 94–97.

die handwerkliche und künstlerische Praxis, die Licht auf Herstellungsprozesse auch in anderen künstlerischen Bereichen wirft.

Nachfolgend werden nach einer Erläuterung der speziellen technischen Voraussetzungen der Wirktechnik Fragen der Wirkkartons und deren Identifizierbarkeit allgemein erörtert, danach Probleme der Umsetzung und die Frage nach den Malern der Kartons angesprochen. Im anschließenden Katalog werden die erhaltenen Beispiele nach Gruppen geordnet in chronologischer Reihenfolge vorgestellt und mit erhaltenen Wirkereien verglichen. Die Untersuchungen umfassen die Wirkvorlagen des 3.–7. Jahrhunderts. Islamische Vorlagen auf Papier, vermutlich für Stickereien und Tirazgewebe wurden nicht mehr berücksichtigt.<sup>11</sup>

## 2 Wirken

Das Bedürfnis, Gewebe mit Muster zu versehen und dadurch ihre Schönheit und ihren Wert zu steigern, scheint eines der Grundbedürfnisse verschiedenster Kulturen gewesen zu sein. Mehr Schmuck bedeutete aber immer auch mehr Arbeitsaufwand. Sehr früh schon wurde deshalb versucht, mit einfachen technischen Hilfsmitteln ein vorgegebenes Muster zu repetieren, um so den Arbeitsprozess zu rationalisieren und die Herstellung von größeren Mengen gemusterter Gewebe zu vereinfachen. Dies wurde möglich durch die Erfindung eines bestimmten Mechanismus, der die Kettfäden in Gruppen manipulierbar machte. Seit dem wird beim musternden Weben ein Dekor durch das Heben und Senken der Kettfäden nach einer vorgegebenen, für jedes Muster neu festgelegten Abfolge erzeugt. Der Schuss läuft von einer Webekante zur anderen, verbindet die Kettfäden und macht das Muster anschließend sichtbar. Jedes gewebte Muster kann so beliebig oft wiederholt werden, es entsteht immer wieder dieselbe Zeichnung. Da bei der Herstellung eines Gewebes durch mechanische Repetition mit Hilfe von Litzen, Zugschnüren und Schäften das Muster ‚vorprogrammiert‘ ist, braucht der Weber zur Herstellung eines solchen Gewebes keine maßstabgetreue Vorlage. Er kann den Stoff unter Berücksichtigung einer bestimmten Abfolge beim Heben und Senken der Kettfäden meterweise abweben.<sup>12</sup> Die Vorlage für rapportgemusterte Gewebe, die sog. „mise en carte“, enthält deshalb nur Angaben



*Abb. 1: Herstellen einer Wirkerei mit vielen Einzelfäden. Die Vorlage liegt hinter der Kette, der Wirker sieht bei der Arbeit die Rückseite des Gewebes.*

über das Verhältnis von Kette und Schuss sowie die Art der Wiederholungen, besteht also vorwiegend aus Zahlen und Proportionsverhältnissen, die auf beliebige Gewebebreiten übertragen werden können.<sup>13</sup> Sie dient anders als die hier zur Diskussion stehenden Wirkmustervorlagen der Vorbereitung der Kette vor dem eigentlichen Weben.<sup>14</sup>

Wirken, auch Tapissertechnik genannt, ist eine spezielle Muster bildende Webtechnik. Der Dekor wird nicht in regelmäßigem Rhythmus wiederholt. Das Muster ist nicht in der Kette ‚vorprogrammiert‘, sondern wird individuell vom Wirker erzeugt, indem dieser mit einzelnen, auf Nadeln oder Spulen gewickelten Schussfäden die Zwischenräume zwischen den Kettfäden füllt (Abb. 1, 5). Die Wirkarbeit wird deshalb nicht auf einem Webgerät mit mechanischer oder halbmechanischer Ausrüstung, sondern auf einem senkrechten Webrahmen oder einer waagrecht zwischen

11 Unveröffentlichtes Beispiel in der Sammlung des islamischen Museums Berlin, Inv. J 6608. Ferner: Wulff – Volbach 1926, 86 Nr. 3094; 88 Nr. 3163; Grube 1976, 47–48 Taf. 6.

12 Der Vorgang ist sehr vereinfacht dargestellt. Es geht hier um die Darstellung grundsätzlicher technischer Unterschiede zwischen Weben und Wirken. Im Detail können natürlich durch Tritt- und Zugfolge die Muster entsprechend verändert werden, das Grundprinzip der

kettbestimmten Musterung bleibt aber dasselbe. Vgl. Vokabular der Textiltechniken des Centre international d'études de textiles anciens (Lyon 1971).

13 Grundlegend dazu Mackie 1992, bes. 170.

14 Seit wann nach einer „mise en carte“ gearbeitet wurde ist ungewiss. Vgl. dazu Martiniani-Reber 1986, 35.



Abb. 2: Schattierungen werden durch Verzahnungen einzelner Farben erzeugt.

zwei Rollen gespannter Kette ausgeführt.<sup>15</sup> Durch festes Anschlagen der horizontalen Schussfäden rutschen diese dicht aneinander, verdecken die Kettfäden ganz und bilden so eine farbige Fläche.<sup>16</sup> Das Wirken bietet die Möglichkeit, besonders komplizierte, kleinteilige, vielfarbige oder über eine größere Fläche sich ausbreitende Muster zu erzeugen. Anders als beim musternden Weben wird beim Wirken das Muster nicht durch die Kette, sondern durch die einzelnen Schussfäden bestimmt. Die Kunst des Wirkens besteht darin, durch geschickte Farbabstufungen und Verzahnung der einzelnen Farben beim Betrachter einen plastischen Gesamteindruck zu erwecken (Abb. 2). In dieser Hinsicht ist die Kunst der Bildwirker derjenigen der Mosaizisten eng verwandt.<sup>17</sup>

Wirken ist eine flächige Technik, Schwierigkeiten tauchen immer da auf, wo graphische Elemente wie Binnenlinien



Abb. 3: Fadenzzeichnung nachträglich in Technik der ‚fliegenden Nadel‘ ausgeführt.

oder Schriftzeichen umgesetzt werden müssen. Die ägyptischen Handwerker haben hierfür die Technik der ‚fliegenden Nadel‘ angewendet. Der technische Begriff ‚fliegende Nadel‘ bezeichnet jenen Vorgang, bei dem *nach* Fertigstellung des Musters die Binnenzeichnung ähnlich wie beim Sticken mit einem einzelnen Faden ausgeführt wird (Abb. 3).<sup>18</sup>

Dadurch dass beim Wirken die Schussfäden einzeln eingewebt werden, sind die gestalterischen und bildnerischen Möglichkeiten viel größer, als bei mechanisch hergestellten Mustern. So ist es möglich, durch kleinteilige Farbabstufungen naturalistisch plastische Darstellungen zu erzeugen. Wie beim Malen entsteht das Bild direkt unter den Händen des Künstlers. Beim Wirken werden also nicht Stofflängen, die heutige „Meterware“ hergestellt. Es handelt sich nicht um eine ökonomisch rationelle, sondern eine arbeitsinten-

15 Auch hier kann nicht im Detail auf Form und Entwicklung des senkrechten und waagrecht wirkenden Rahmens eingegangen werden. Natürlich hat auch der Wirker die Möglichkeit, gerade und ungerade Kettfäden auszuheben. Trotzdem kann nicht von einer Mechanik gesprochen werden. Vgl. De Jonghe – Tavernier 1983; De Jonghe 1985, 5–23; De Jonghe 1988, Abb. 137 und 138. Zu Hoch- und Flachwebstuhl Granger-Taylor 1992. Zum Webrahmen Wild 1987, 459–471; zu grundlegenden Begriffen auch Seiler-Baldinger 1973.

16 Die Kettfäden sind dennoch als parallele Rippen zu erkennen. Anhand dieser ‚Rippen‘ lässt sich feststellen, ob der Wirker das Muster

bei der Ausführung senkrecht oder waagrecht vor sich hatte, vgl. Abb. 2, 3. Ein typisches Gerät zum festen Anschlagen der eingetragenen einzelnen Schussfäden ist abgebildet bei Rutschowskaya 1986, 55 Nr. 163. Zu den zahlreichen Spulen und Nadeln, die ein Wirker braucht vgl. Cassou et al. 1957, Abb. 47, 55.

17 Vgl. zuletzt Andrae 2003, 14.

18 Zahlreiche Nadeln mit einem einzelnen feinen Faden, bei denen es sich um solche ‚Fliegenden Nadeln‘ handeln könnte, sind aus Antinopolis erhalten, vgl. Rutschowskaya 1986, 54 Nr. 145–150 (alle mit feinem Leinenfaden).



Abb. 4: Wirknadeln zum Aufwickeln der unterschiedlich farbigen Garne. ©Photo: Musée du Louvre, M. et P. Chuzeville.

sive, auf das Einzelstück ausgerichtete Arbeitsmethode.<sup>19</sup> Aufgrund der großen gestalterischen Möglichkeiten wurde die Wirkkunst in der Antike auch als die Kunst des „Malens mit der Nadel“, des *acu pingere* oder des „Zeichnens mit der Spule“ *graphein apo kerkidos*<sup>20</sup> bezeichnet, wobei nicht die Sticknadel gemeint war, sondern die Wirknadel, ein langes Stäbchen, auf welches die farbige Wolle aufgewickelt wurde (Abb. 4).<sup>21</sup> Von Wirkereien wird oft wie von Gemälden gesprochen, sowohl in bewundernder Euphorie, wie etwa bei Theophanes, der die großen Behänge

im Palast Ptolemaios II. beschreibt,<sup>22</sup> als auch in kritisch ablehnender Haltung durch Bischof Asterius von Amasea, nach dessen Zeugnis die Weber mit Kette und Schuss die Kunst der Maler nachahmten, so dass die Leute wie bemalte Wände in den Strassen herumspazieren würden.<sup>23</sup>

Der Ursprung der Technik der Wirkerei ist nicht genau fassbar. Erhalten sind antike Wirkereien nur da, wo klimatische und kulturgeschichtliche Zufälle zusammentreffen. Dies trifft beides für die riesigen Mengen derartiger Gewebe aus Ägypten ab dem 3. Jahrhundert n. Chr. zu. Diese Fundsituation ist jedoch weitgehend zufällig und klimabedingt, denn auch andernorts wurden seit vorrömischer Zeit in der Technik des Wirkens Gewebe in großer Menge hergestellt. Schriftliche Berichte, bildliche Quellen sowie Funde aus anderen trockenen Gebieten, etwa Syrien und Irak, aber auch entlang der Handelsverbindungen durch die Wüste Taklamakan in Westchina bezeugen, dass die Technik des Wirkens nicht in Ägypten erfunden wurde, sondern die Erzeugnisse aus den spätantiken und koptischen Friedhöfen lediglich die letzten, in arabischer Zeit stark vereinfachten Vertreter einer in Zentralasien und Persien bereits viel früher ausgeübten und vor allem in Syrien perfektionierten Technik darstellen.<sup>24</sup>

Jede künstlerische Epoche hat die Technik der Wirkerei immer dann eingesetzt, wenn es galt, textile Darstellungen möglichst plastisch wirken zu lassen. Es erstaunt deshalb nicht, dass nach dem Verschwinden der antiken Wirkkunst in frühbyzantinischer Zeit gerade in der Renaissance die Technik des Wirkens eine neue Blüte erreicht hat. Ab dem späten 15. Jahrhundert nehmen großformatige Tapisserien wiederum die Funktion „textiler Gemälde“ ein und ersetzen immer häufiger großformatige Wandmalereien. Im Gegensatz zu letzteren bieten sie den Vorteil, dass sie mit den Besitzern reisen können, zum mobilen Repräsentationsobjekt prädestiniert sind und zu repräsentativen Zwecken je nach Anlass ausgetauscht oder ihre Abfolge geändert werden kann.<sup>25</sup> Bedeutende italienische und niederländische Künstler, haben Kartons für großformatige Wandbehänge in Wirktechnik geschaffen.<sup>26</sup>

19 Gerade darin liegen bei der steigenden Nachfrage nach solchen Erzeugnissen ab dem 6. Jahrhundert die Probleme. Man geht deshalb in Ägypten auch beim Wirken zu rationelleren Arbeitsmethoden über. Vgl. Stauffer 1992, 138; Thompson 1985; Thompson 1986.

20 Philostratos, *Eikones* 2. 3. 20

21 Vgl. Webnadeln bei Rutschowscaya 1986, 54f. Nr. 145–162.

22 Abdel Aziz Marsouk 1948/49. Zahlreiche Quellen bei Von Lorentz 1937. Vgl. auch die Beschreibung des Festzuges Ptolemaios II. in Alexandria durch Athenaios von Naukratis: U. und K. Treu (Hg.), Athenaios von Naukratis, *Das Gelehrtenmal*, [*Deipnosophistae*] (Leipzig 1985) 116f.

23 Datema 1970, 8–9 (Homilie I. 3). Da Asterius im vorausgehenden Abschnitt über Seidenweberei spricht, und sich anschließend „noch einer andern Kunst“ zuwendet, ist davon auszugehen, dass es sich bei den bunten Kleidern um *gewirkte* Dekorationen handelt. Dass er nicht Stickereien meint, bezeugt die Beschreibung der Technik als „Verschlingen von Kette und Schuss“.

24 Zu Syrien vgl. Stauffer *Wirktradition*, passim mit weiterführender Literatur; Schmidt-Colinet – Stauffer 2000; Stauffer, *Roman Syria*, passim. Zu Persien Von Lorentz 1937.

25 Rapp – Stucky 1990, 428ff.

26 Cetto 1966; Rapp – Stucky 1990, 313ff. 404–13; Shearman 1972, bes. 209.

Die Funktion beweglicher und repräsentativer Wanddekorationen haben großformatige Wirkereien auch in der Antike.<sup>27</sup> Die kleinen Wirkereien an Kleidern dagegen bieten den Vorteil, dass die Muster mit geringstem technischem Aufwand kleinteilig, figürlich und mehrfarbig gestaltet werden können. Im spätantiken Ägypten dominierte schließlich die Quantität vor der Qualität. Dem Wunsch nach farbiger Dekoration kam die Wirktechnik entgegen, so lange man das technische Know How zur Herstellung von Geweben mit mechanischer Musterrepetition noch nicht besaß. Nachdem auch in Ägypten im Verlauf des 5. Jahrhunderts diese Technik und die entsprechenden Webgeräte bekannt wurden, blieb die Wirkerei dennoch die kostengünstigste musternde Technik und konnte sich lange neben den ausgesuchten Erzeugnissen der frühbyzantinischen Seidenweberei behaupten. Obwohl technisch einfach auszuführen, erforderte das Wirkhandwerk offensichtlich eine lange Ausbildung. Zahlreiche erhaltene Verträge sprechen einhellig von einer Ausbildungsdauer von 4 bis 8 Jahren.<sup>28</sup> Die Ausbildung musste daher wohl speziellen Anforderungen genügen und es wird weiter unten in Zusammenhang mit der Umsetzung der erhaltenen Mustervorlagen noch zu fragen sein, ob diese eine Erklärung für die lange Ausbildungszeit liefern.

### 3 Der Karton

Anders als im Bereich der Malerei, der Mosaikkunst, der Bauplastik oder Plastik verfügt der Wirker, der nur die Kettfäden vor sich hat, über keinen festen Bildträger, auf den er eine Vorzeichnung aufbringen kann. Ebenso wenig kann er einen Entwurf in seinen Hauptzügen festlegen und anschließend die Feinarbeit ausführen. Angesichts der kleinteiligen und aufwändigen Muster, wie sie durch die originalen spätantiken Wirkereien überliefert sind, ist es undenkbar, dass der Wirker die Ornamentik aus freier Erfindung oder allein aus der Erinnerung ausführt. Dies nicht so sehr, weil ihm die Geschicklichkeit dazu fehlen würde, sondern zum einen deshalb, weil er fast immer die gewirkte Darstellung in einen nach Maß und Form vorgegebenen Rahmen einpassen muss<sup>29</sup>, zum andern aber, weil der Wir-

ker stets ein Element an das andere fügt, ohne das Ganze von Beginn weg überblicken noch später korrigieren oder auftrennen zu können.

Seit der Antike hat man dieses Problem gelöst, indem man eine Vorlagezeichnung im Maßstab 1:1 direkt hinter oder über der Kette fixiert hat.<sup>30</sup> Wird die Zeichnung hinter die Kette gelegt, bleibt sie durch die Leerräume zwischen den Kettfäden so lange sichtbar, bis das Motiv vollständig mit den Schussfäden ausgeführt und die Zwischenräume dadurch ausgefüllt sind (Abb. 5). Gleich wie die Kettfäden laufen auch die waagrechten Einträge über den Karton, d.h. dieser wird in keiner Weise mit dem Gewebe verklammert. Nach Fertigstellung des Gewebes kann deshalb die Vorlage, die lose hinter der Kette befestigt ist, verschoben oder entfernt werden.

Seit der Renaissance sind wir sehr genau über das Arbeiten mit Wirkvorlagen, den sog. Kartons und deren Anfertigung in Malerwerkstätten unterrichtet. Die Verwendung einer gezeichneten Vorlagen hinter der Kette, eines sog. *bildners*, war in Europa aber auch im Mittelalter üblich.<sup>31</sup> Sie lässt sich bis in heutige Zeit verfolgen und wird vor allem bei der Herstellung großer Wandbehänge auf dem Flachwebstuhl („*basse lisse*“) noch praktiziert. Dagegen wird beim Arbeiten am senkrechten Webstuhl („*haute lisse*“) seit dem 18. Jahrhundert das Muster in groben Umrissen auf die Kette gezeichnet und nach einer Vorlage, die über dem Wirker hängt, ausgeführt. Bei antiken Wirkereien wurden bis jetzt keine direkt auf die Kette gemalten Vorzeichnungen gefunden. Hier scheint die bei weitem genauere und einfachere nachzuvollziehende Arbeitsweise mit Vorlageblättern unter der Kette vorgezogen worden zu sein.<sup>32</sup>

Der Umstand, dass der Karton nie direkt mit dem Textil verbunden ist, erlaubt es, bei größeren Formaten die Vorlage in ‚handliche‘ Einzelstücke zu zerteilen, die während der Herstellung der Wirkerei eins nach dem andern hinter der Kette fixiert und abgewebt werden können. Dadurch wird sowohl die Ausführung generell als auch das Einfügen der Schüsse in die Kette einfacher als wenn eine große Vorlage hinter der Kette liegen würde. In seiner uneingeschränkten Wiederverwendbarkeit liegt der große Vorteil eines Kartons. Nach ein und derselben Vorlage können immer wieder gleiche oder gleichartige Wirkereien entstehen, wie dies

27 Von Lorentz 1937, passim.

28 Wipszycka 1966, 58ff. mit Bibliographie und Quellen; Horak 1992, 29f.; H. Harrauer, Neue Papyri zum Steuerwesen im 3. Jh. v. Chr. Wien 1987 [= CPR 13], 67. Zuletzt ein Vertrag aus Oxyrhynchos bei Pruneti 1977. Abbildung in: Antinoë 1998, 178 Nr. 194: Vertrag einer Mutter, die ihren Sohn acht Jahre zu einem Wirker *barbarikarios* [sic!] schickt; abweichend zur Interpretation von Pruneti handelt es in diesem Fall nicht um eine Ausbildung zum Metallsticker, sondern zum Wirker (im Sinne von Von Lorentz 1937, s. o. Anm. 22).

29 S.u. Kap. II.3

30 Coffinet – Pianzola 1971, 120 (Definition ‚Karton‘) Abb. 58; Cassou 1957, 48. Bei Verwendung des Hochwebstuhls, bei dem der Wirker die Kette senkrecht vor sich hat, wird seit dem 18. Jahrhundert die Zeichnung in Umrissen auf die Kette gezeichnet. Der Karton hängt oder steht anschließend zur Kontrolle über oder hinter dem Wirker.

31 Rapp – Stucky 1990, 41f.

32 Vorzeichnungen auf der Kette wurden von Verf. zwar bei antiken Geweben entdeckt, sie sind jedoch für die Musterung in einer anderen Technik bestimmt.



Abb. 5: Wirken über einem Karton, der unter der Kette liegt und durch die Kettfäden hindurch sichtbar bleibt. Unten links sind die Spulen mit verschiedenfarbigen Fäden zu sehen.

die berühmten Tapisserieserien der Renaissance bezeugen, aber viel früher auch schon die Wirkereien aus dem spätantiken Ägypten nahe legen. Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass gerade aus Ägypten, das nach Quellen und originalen Funden zu schließen, ab dem 4. Jahrhundert ein enormes Produktionsvolumen an Wirkereien aufgewiesen hat, illuminierte Papyri erhalten sind, die als Kartons für Wirker identifiziert werden können.

#### 4 Schriftliche Überlieferung

Angesichts zahlreicher Nachrichten über Weber, Webgeräte und Kleiderbestellungen aus griechisch-römischer und byzantinischer Zeit einerseits und der großen Anzahl erhaltener Wirkvorlagen andererseits, ist zu erwarten, dass letztere in irgend einer Form in zeitgenössischen Quellen auftauchen und dadurch allenfalls Rückschlüsse auf deren Herkunft und Verwendung erlauben. Die große Schwierigkeit hierbei ist, den zeitgenössischen *terminus technicus* für „Muster“, „Karton“ zu finden. Begriffe wie „Karton“,

„cartone“ für eine Wirkvorlage tauchen in Europa seit dem 16. Jahrhundert auf. Dahinter versteckt sich das Wort „carta“, Papier, der Beschreibstoff, der seit dem 16. Jahrhundert vornehmlich bei der Anfertigung von Wirkvorlagen verwendet worden ist. In der Folge wurden Begriffe wie „cartone“, „carton“, „Karte“ in der Wirkterminologie geläufig.<sup>33</sup>

Offensichtlich gibt es zwei antike *termini technici* für die maßstabgerechte Vorlage, auf die nachfolgend eingegangen werden soll.<sup>34</sup>

In P. Giss. I 12<sup>35</sup>, einem Brief um 113–120 n. Chr., lässt ein gewisser Chairemon, Vorsteher eines Webereibetriebes, seinen Vorgesetzten Apollonios wissen, dass er das für die Herstellung eines Mantels (*paenula*) bereits in Kette und Schuss abgeteilte Material unbeschädigt erhalten habe. Er bittet jetzt nachträglich noch um Zustellung einer *entype* [„wenn du willst“], einer Zeichnung also.<sup>36</sup> Der *terminus typos* bezeichnet im antiken Sprachgebrauch „Muster“, „Modell“ oder „Vorlage“, auch „vorgeschriebene Form“, eine Vorlage also, die genau kopiert werden soll oder kann. Deshalb wird der Begriff auch verwendet in Zusammen-

33 Auch „patrone“ vgl. Rapp – Stucky 1990, 400ff.

34 Für großzügige Hilfe, aktuelle Literatur und kritische Diskussion sei an dieser Stelle F. Morelli herzlich gedankt.

35 P. Giss. I 12 wurde neu publiziert unter P. Giss. Apoll. 20 (s.u.). Trotzdem wird hier die alte Bezeichnung beibehalten, da sie diesen Papyrus in der älteren Literatur besser erkennbar macht. Zur Neu-edition mit genauerer Datierung vgl. Kortus 1999, 192f. (zum Webereibetrieb des Apollonios); 194f. (P. Giss. 12).

36 Das Scheren der Kette, d.h. das Abmessen und Abzählen der für ein Gewebe benötigten Kettfäden, wurde damals wie heute von Spezialisten vorgenommen. Noch heute wird etwa für die Seidenweberei in

Damaskus die abgehaspelte Seide erst zum Färber, dann zum Kett-scherer und schließlich zum Weber gebracht. Entsprechend mussten auch die Schussfäden auf Spulen aufgewickelt werden. Zahlreich sind Dokumente aus dem griechisch-römischen Ägypten erhalten, in denen der Verlust, Diebstahl oder die Beschädigung bereits vorbereiteter Ketten beklagt wird oder wo fertig vorbereitete Ketten Gegenstand von Testamenten sind. Es ist deshalb verständlich, dass in P. Giss. Chairemon Apollonios sofort Rückmeldung gibt, dass das wertvolle Material zur Herstellung eines Mantels unversehrt angekommen ist. Vgl. zu diesem Passus auch Wipszycka 1965, 82.

hang mit dem Abdruck, den ein Gegenstand (z.B. Siegel) hinterlässt.<sup>37</sup> Der Vorlage- bzw. Modellcharakter wird deutlich am Beispiel des Begriffs *typoi epistolikoi* = „Briefvorlagen“. Sinn und Bestimmung einer Briefvorlage liegen immer in der exakten formalen Übertragung der Vorlage. Sie garantiert die richtige Form. *Entyposis*, auch *entypos*<sup>38</sup> – werden vornehmlich dann verwendet, wenn es um genaue Nachbildung geht, also nicht im Sinn von „etwas entwerfen“ oder „durch Skizze festhalten“<sup>39</sup>, sondern genau in Form und Inhalt nachbilden.

Es erhebt sich deshalb die Frage, was die Zeichnung festlegen soll, die Chairemon von Apollonios anfordert. Maße und Schnitt einer *paenula* folgen wie bei antiken Kleidungsstücken üblich, kanonischen Regeln.<sup>40</sup> Auf die Form des Mantels kann sich *entype* daher kaum beziehen, sondern wohl naheliegender auf einen anzubringenden Dekor, der in jener Zeit in Form gewirkter Zierstücke in das Grundgewebe eingefügt worden ist. Mit großer Wahrscheinlichkeit fordert Chairemon also seinen Vorgesetzten Apollonios auf, eine Mustervorlage zu senden, welche Größe und Motiv der einzuwebenden Zierelemente genau festlegt.<sup>41</sup> Eine solche ist für die Herstellung des Mantels ebenso unerlässlich, wie das bereits vorbereitete Rohmaterial. Mit *entype* ist also vermutlich genau das gemeint, was wir heute als „Karton“ bezeichnen, wobei wir nicht wissen, wo sich Apollonios die Vorlage besorgt hat. Das durch die Korrespondenz nachvollziehbare Vorgehen, nämlich dass nicht der Weber dem Auftraggeber eine Zeichnung zur Auswahl vorlegt, sondern letzterer für die Vorlage zuständig ist bzw. sie beschafft und diese dem Wirker zukommen lässt, entspricht genau dem Vorgang in der eingangs zitierten Predigt des Asterius von Amasea, wo ebenfalls gesagt wird, dass die wichtigen Menschen sich eine Auswahl der gewünschten Darstellungen machten und diese zum Weber tragen würden, um sich die entsprechenden Kleider weben zu lassen. Die beiden Quellen stammen aus unterschiedlichen Perioden und aus unterschiedlichen Gebieten und schildern dennoch denselben Vorgang, so dass wir annehmen dürfen, dass beide eine zumindest im östlichen Mittel-

meerraum in griechisch-römischer Zeit übliche handwerkliche Praxis festhalten.

Der Begriff *entype/-ai* kommt in den bisher edierten Papyri aus Ägypten noch ein weiteres Mal in P. Wisc II 38 (54–67 n. Chr.)<sup>42</sup> unter der Rubrik „Abrechnung der Weber durch Kotouitos“ vor. Leider ist der Kontext unklar. Interessanterweise tauchen aber die Begriffe *chartou entyp[ ]* und *chartounes* auf. *Chartes* ist die griechische Bezeichnung für Papyrus. Obwohl nicht mit Sicherheit zu sagen ist, für welche Art Zeichnung der Papyrus bestimmt war, würde es nicht erstaunen, dass der Beschreibstoff in Zusammenhang mit Webern auftaucht. Man kann sich deshalb fragen, ob der *chart[es] entyp[ ]* schon eine Zeichnung – *entype* – enthielt, oder ob er zu diesem Zweck gekauft worden ist. Falls er schon eine Zeichnung enthielt, wäre der Preis von 5 Drachmen und 5 Oboloi für einen einzelnen Karton angemessen. Ansonsten würde es sich wohl nicht um ein einzelnes Stück Papyrus, sondern um eine Rolle Papyrus handeln.<sup>43</sup> Etwas weiter unten taucht in derselben Liste auch das Athesauriston *chartounes* auf, womit möglicherweise die früheste Bezeichnung „Karton“ für die maßstabgerechte Wirkvorlage vorliegt. Leider ist wie erwähnt der Kontext der Liste nur schlecht fassbar. Dennoch ist erstaunlich, dass hier in Zusammenhang mit Webern beide Begriffe – *chartounes* und *entyposis* – vorkommen.

Eine andere mögliche Bezeichnung für „Vorlage“ im Sinn von „Karton“ ist der Begriff *paradeigma*.<sup>44</sup> Dieser Begriff ist in ägyptischen Papyri mehrmals in Zusammenhang mit dem Vorgang der Mumifizierung anzutreffen. Anhand eines *paradeigmas* konnte man vor der Einbalsamierung nach persönlichem Geschmack und finanziellem Potential den Modus der Einbalsamierung und die Art des Sarkophags für den Verstorbene auswählen. *Paradeigma* heißt in diesem Kontext also wieder „Modell“, „Vorlage“ und zwar nicht in ungefähr, sondern in klar festgelegten Zügen. In anderem Zusammenhang erscheint der Ausdruck im zweiten Drittel des 3. Jahrhunderts gleich zweimal einmal in P. Cair. Zen. 59665, wo wir hören, dass für die Ausführung eines Mosaiks ein *paradeigma* angefordert wird. Bruneau

37 Vgl. dazu Stauffer 1995b, 315–320 und Taf. 22–23 mit den entsprechenden Quellen. Welles, *Correspondance* 1934, 370 s.v. *typos*.

38 zum Präfix *en* vgl. Welles ebenda; auch Sijpestein 1977 (s. u. Anm. 42).

39 Also nicht das, was in der Renaissance als „bozzetto“ bezeichnet wurde.

40 S. u. Kap. II.3

41 In dieser Richtung schon Kornemann 1910, 49, der den Begriff mit „Webkarte“ übersetzt, später (116) allerdings auch von Warenzeichen spricht.

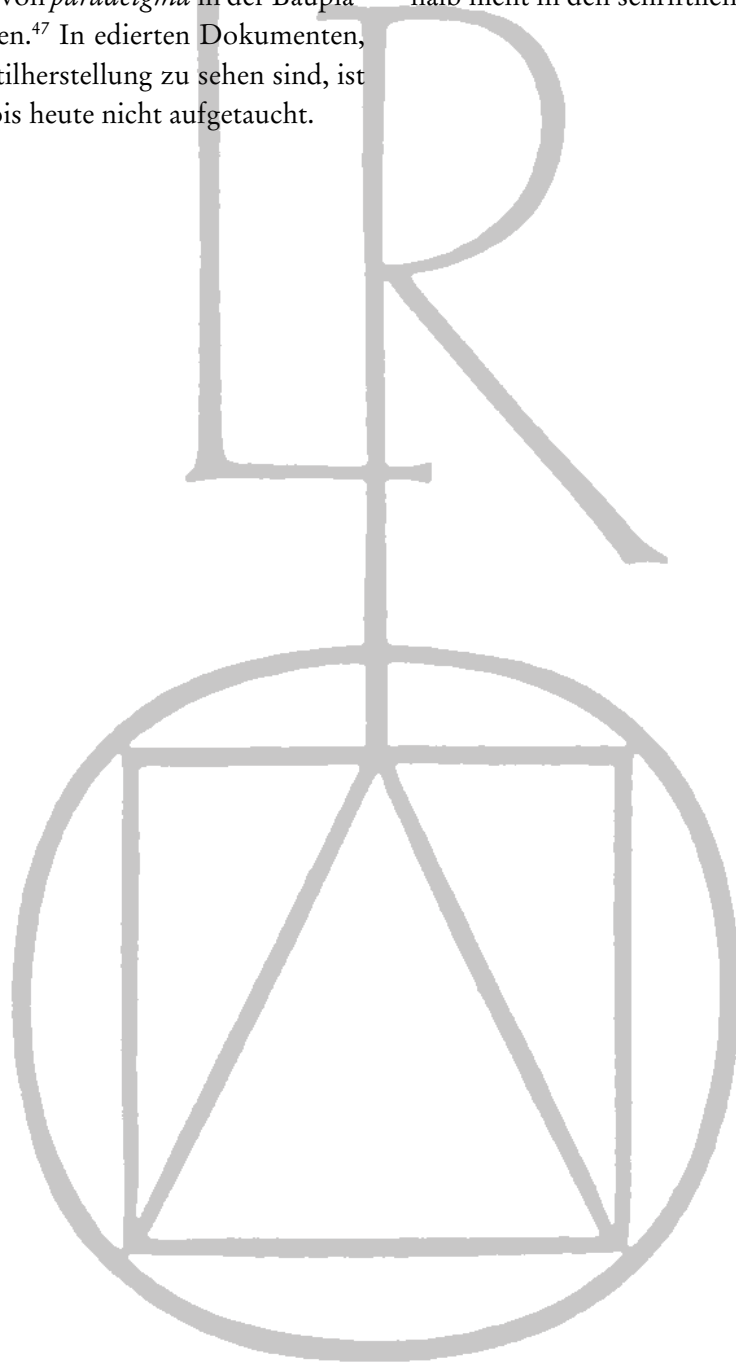
42 Sijpestein 1977. Zur Datierung: Kruse 1995, 89 mit Anm. 28. Auf diese Publikation hat mich freundlicherweise F. Morelli aufmerksam gemacht.

43 Ein Webrahmen kostet 20 Drachmen (P. Oxy 264); Kette und Eintrag, beide Wolle 18 Dr. (P. Ryl. 127). Dafür, dass mit *chartes* hier eine ganze unbeschriebene Rolle gemeint ist, plädiert Skeat, vgl. Skeat 1995, 76f. bes. 87. Für Wirkkartons wurden aber kaum Papyrusrollen, sondern einzelne Blätter verwendet, vgl. unten Kap. II.

44 cf. Liddell – Scott 1996 sp. 1307 s.v. *paradeigma*. Der Begriff taucht mehrfach auf, so bei Herodot 2.86; PSI 5.485 (3. Jahrhundert v. Chr.); P. Cair. Zen. 445.9; 665.2 (3. Jahrhundert v. Chr.).

hat bereits darauf hingewiesen, dass es sich hier nicht wie allgemein angenommen um ein Musterbuch, sondern wohl um die Vorlage im Maßstab 1:1, also den Karton für die Mosaizisten handelt.<sup>45</sup> Auf P. Cair. Zen. 59445, wo ebenfalls von einem *paradeigma* gesprochen wird, hat G. Husson aufmerksam gemacht. Es handelt sich hier um die Vorlage für den Schmuck einer Raumdecke mit Mosaiken oder Malerei.<sup>46</sup> Zur Verwendung von *paradeigma* in der Bauplastik hat Coulton hingewiesen.<sup>47</sup> In edierten Dokumenten, die im Kontext mit der Textilherstellung zu sehen sind, ist der Ausdruck *paradeigma* bis heute nicht aufgetaucht.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass vermutlich *entypos* die einzig greifbare Bezeichnung für das Medium ist, das in Form zahlreicher Zeichnungen überliefert wurde und das wir als Karton bezeichnen. Erstaunlicherweise sind die schriftlichen Quellen viel spärlicher, als die real überlieferten Zeugnisse, was wiederum zeigt, dass eine Vorlage ein alltägliches, kaum teures Arbeitsinstrument war und deshalb nicht in den schriftlichen Notizen auftaucht.<sup>48</sup>



<sup>45</sup> Bruneau 1984, 244.

<sup>46</sup> Husson 1995, 374.

<sup>47</sup> Coulton 1977, 55f. Coulton sagt zu *paradeigma*: "The specimen must have been full sized...for the use of full-size specimens would be the easiest way of ensuring the uniformity..." Zuvor schon Bruneau 1984, 242.

<sup>48</sup> Ähnliches hat mit Recht Wipszycka auch für die billigen Webutensilien wie Kämmen, Webnadeln usw. festgestellt, die zahlreich überliefert, aber nicht Gegenstand schriftlicher Notizen sind, vgl. Wipszycka 1965, 53.