

Dietrich Willers

Zur Begegnung von Heidentum und Christentum im spätantiken Ägypten – Der Dionysosbehang der Abegg-Stiftung (Schweiz)

Das Vorhaben dieses Berichtes ist es, Ihnen einen auffälligen Fund vorzustellen, der auch ohne den Kommentar des Berichterstatters etwelche Anziehungskraft besitzt (**Abb. 1**).



Es soll ein Wandbehang der späteren römischen Kaiserzeit illustriert werden. Er stammt selbstverständlich aus Ägypten. Textilien haben sich aus den bekannten klimatischen Gründen ja fast ausschließlich in Ägypten erhalten, und bisher war unser Wissen über Wandbehänge der Kaiserzeit eher dürr. Als die Abegg-Stiftung in Riggisberg (nahe bei Bern) ihn in Fragmenten erwarb, stand die Wiederherstellung und Restaurierung ein wenig unter dem Zeitdruck einer Wiedereröffnung des Hauses nach einer umfangreichen Erweiterung. Die damalige Leiterin der Werkstatt, Frau Dr. h.c. Mechthild Flury, hat seinerzeit in dem Begleittext zu einer Postkartenserie Auskunft über die Restaurierung gegeben, und dies kurz darauf in ihrem großen Buch ergänzt und präzisiert. Und inzwischen liegt der monumentale und stupende Gesamtkatalog der antiken Textilien in der Abegg-Stiftung von Frau PD Sabine Schrenk vor, der alle Grundlagen zur Verfügung stellt, sich aber zur Interpretation Zurückhaltung auferlegen musste.

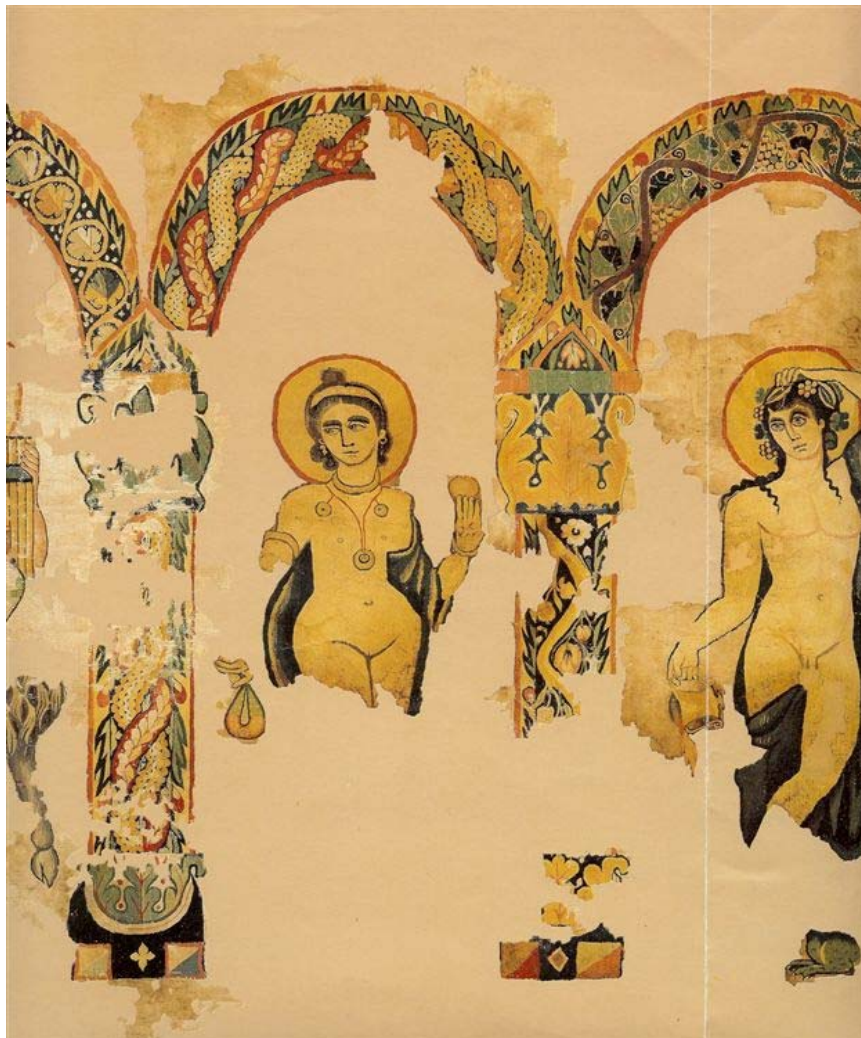
Beginnen wir mit der Bestandsaufnahme dessen, was man heute in der Museumsausstellung sieht. Was Sie als Ganzes überblicken, hat eine Länge von immerhin m 7,30 und eine Höhe von m 2,20. Auf keiner Seite ist die antike Webkante erhalten. Ursprünglich einmal muss der Behang noch größer gewesen sein -um wieviel größer, dazu dann später noch. Soviel ist klar: es handelt sich um den zur Zeit größten antiken Textilrest, der auf uns gekommen ist. Die Figuren haben annähernd Lebensgröße! Die Darstellung selbst ist in farbiger Wolle, in den Leinenuntergrund gewirkt -tierisches und pflanzliches Produkt, die bei der etwaigen Zerstörung im Boden unterschiedlich reagieren. Der Weg zu dem heutigen Zustand führte nicht über Versuche der inhaltlichen Deutung. Das Restaurierungsatelier in Riggisberg fragte erst einmal nicht, was denn dargestellt sei und ob man danach die Fragmente sinnvoll reihen könne. Sondern die materiellen Beobachtungen des Zustands, die äußeren Umstände des Erhaltungszustands mussten entscheiden, was zusammengehörte und in welcher Reihenfolge sich das Ganze ursprünglich einmal geboten hatte. In Riggisberg heißt derlei: das Puzzle spielen, aber es handelt sich dabei um eine äußerst akribische und anstrengende Arbeit. Im Bild (**Abb. 2**) stellt sich der Zustand zur Zeit des Ankaufs dar.



Wichtig ist an dieser Art des Vorgehens, dass inhaltliche Argumente keine Rolle für die Festlegung der Abfolge spielten. Es war rasch klar, dass jeweils eine Einzelfigur in einer Arkade stand, aber inhaltliche Spekulation hätte allfälliges Vorwissen oder **Nichtwissen** nur auf dieses neue Denkmal übertragen -nicht es wirklich befragen können. Ein Gewebe hat nun einmal nicht die Bruchkanten eines Steins, die sich im wörtlichen Sinn Bruch an Bruch fügen würden.

In einer Arkadenarchitektur ist eine Folge von heute 8 Figuren aufgereiht. Die Säulen und Archivolten dieser Arkaden sind ganz ungegenständlich ornamentalisiert, sind aus Ranken und Blattwerk gebildet. Das führte die von der Kunstgeschichte herkommenden ersten Betrachter -und in Riggisberg waren die hauseigenen Wissenschaftler alles Kunsthistoriker -dazu, spontan ein spätes Datum dieses Kunstwerks nicht vor dem 5. Jahrhundert n.Chr. anzunehmen. Genauso spontan wird der Archäologe früher datieren. Das Problem der Chronologie von Textilien und auch die spezielle Datierung dieses Behangs brauchen eine lange und vielschichtige Argumentationskette, die ich hier nicht im Einzelnen erörtern kann. Es muss für den mündlichen Bericht daraus die Mitteilung genügen, dass aus stilistischen Gründen eine Datierung in die erste Hälfte des 4. Jhs., genauer in das 2. Viertel des Jahrhunderts anzunehmen ist. Doch ich will nicht verheimlichen, dass eine naturwissenschaftlich gestützte Datierung vorliegt. Ein Zürcher Spezialist nahm eine C-14-Analyse vor, die als Grenzen der möglichen Datierung die Jahre von 80 n. Chr. bis 380 n. Chr. ergab. Die Methode der Analyse des Kohlenstoff-Isotops steht insgesamt in keinem guten Ruf. Archäologen haben ja kaum Gelegenheit, auf sie zurückzugreifen, und Urgeschichtler sind im Gefolge einer alten kämpferisch ausgetragenen Gegnerschaft voreingenommen. Der Grund dafür liegt in den anfänglichen Schwierigkeiten, die gewonnenen Daten auf die richtige Weise zu relativieren, zu kalibrieren, wie die Spezialisten sagen. Aber die fortgeschrittene und qualitativ verbesserte Technik des Zürcher Labors erlaubt es, eine tendenziell frühe Datierung als Ergebnis dieser Analyse zu akzeptieren.

Zunächst zum Inhaltlichen der Darstellung. Die Mitte des Ganzen liegt in der Riggisberger Konstruktion bei der Gestalt des Gottes Dionysos/Bacchus, der dritten Figur von rechts und der nackten Begleiterin links neben ihm, also zu seiner Rechten. (Abb. 3)



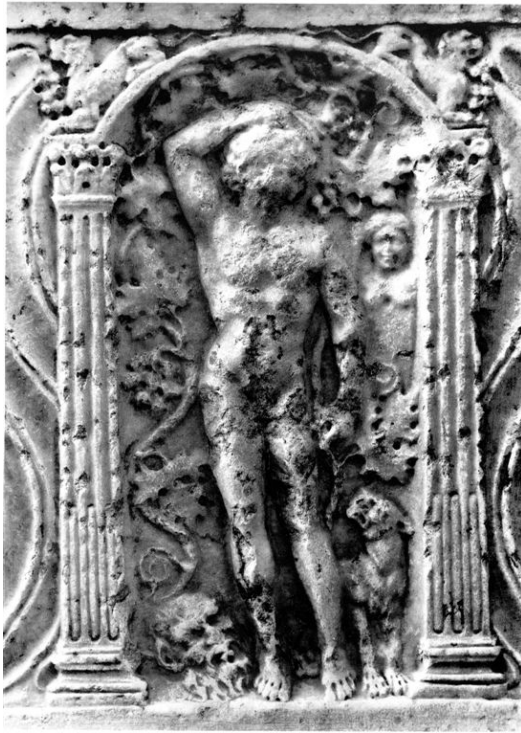
Dass dies die Mitte ist, ergab sich auch aus der Symmetrie der rahmenden Architektur. Die Mitte des Ganzen war danach einst der Pfeiler zwischen den beiden Figuren. Es ist hier einzuschieben, dass die Abfolge der Figuren nicht so gesichert ist, wie die damalige Ateliearbeit annahm. Frau Dr. Sabine Schrenk hat einer modifizierten Reihenfolge den Vorzug gegeben, was vieles für sich hat (**Abb. 4**).



Wir müssen die Figuren vorwiegend als Einzelpersonen erfassen und dürfen die kompositorische Abfolge nicht überstrapazieren. Dies im Sinn, versuchen wir, die bestehende Abfolge zu erfassen. Von rechts her strebt die Arkadenarchitektur hierauf zu. Die Archivolten rechts der Mitte wiederholen jeweils das rechts vorausgehende Ornament- bzw. Rankenmuster der Säule. Das gilt rechts für alle vier heute noch kenntlichen Archivolten, auch für die äußerste rechts, zu der die Figur nicht erhalten ist. Der ganz außen stehende Pfeiler stimmt mit dem erhaltenen Ansatz der Archivolte überein. er würde also um eine Passage weiter nach außen gehören, hat hier nur aus Raumgründen seinen Platz eingenommen. - Links von jenem Götterpaar stimmt die zielgerichtete Ordnung der Rahmung für die beiden inneren Archivolten, aber dann gerät auf dem Weg weiter nach außen scheinbar eine Unordnung hinein. Hier ist bei der Rekonstruktion ein Fehler geschehen, halb willentlich, halb unwissend -ein Fehler, der vielleicht eine falsche, jedenfalls aber eine unvollständige Ordnung hergestellt hat: zwischen der Frauenfigur, deren nacktes Bein aus dem Gewand tritt, und dem unmittelbar links folgenden Pfeiler ist eine ganze weitere Arkade einzuschieben. Von ihr ist nur eben dieser Pfeiler erhalten und die Archivolte, die jetzt ganz links außen frei auf dem Grund schwebt. Zu der Frauenfigur, der dritten Person von links, fehlt der links anschließende Pfeiler. Auch wenn man ganz links außen keine weitere Figur annimmt, was ja methodisch nicht auszuschließen ist, dann hat der Behang allemal eine Länge von gegen 10 m gehabt !

Dionysos (**Abb. 3**) ist als jugendlicher Gott gesehen, wie immer in der römischen Kaiserzeit. Die Pracht seines zarten und deshalb hellen Leibes entfaltet sich vor der Folie des dunkel herabfließenden Mantels. Haltung und Attribute entsprechen einem weit verbreiteten Typus: Aus dem Kantharos in der Rechten strömt Wein heraus. Das erinnert an den spendenden Gott der griechischen Klassik. Gemeint ist aber die wundersame Kraft des Gottes, der nicht Milch und Honig, sondern Wein fließen lässt. Es ist eine Art von Weinwunder, wie sie im Umfeld dionysischer Darstellungen seit dem 4. Jahrhundert v.Chr. begegnen. Erquickt wird durch den Weinguss der Panther zu Füßen des Gottes, der in einem Fragment der Vordertaten erhalten ist. Die Gebärde der linken Hand des Gottes war ursprünglich einmal eine solche des ekstatischen Schauens, des Entrücktseins, was auch in der Haltung des Ausruhens noch nachklingt.

Die Ikonographie dieses Göttertypus ist in der römischen Kaiserzeit Allgemeingut der Bildsprache, in den verschiedensten Gattungen der künstlerischen Bildsprache zu finden. Ich beschränke mich hier und im Folgenden weitgehend auf Analogien bei den dionysischen Sarkophagen, könnte aber ebenso die verwandten Typen auf der Vielzahl der kaiserzeitlichen Mosaiken oder auf den kleinen Beinreliefs finden, wie sie vorwiegend aus Ägypten stammen. Die dionysischen Bildformeln des Wandbehangs Riggisberg sind nicht der problematische Teil unserer Betrachtung, so dass es hier damit sein Bewenden haben kann, jeweils kurz die Traditionsgebundenheit der einzelnen Figurentypen zu verdeutlichen. Für den Gott selbst mag die Darstellung auf einem Marmorsarkophag in Nemi bei Rom (**Abb. 5**) stehen - oder ein Beinrelief des Athener Benaki-Museums (**Abb. 6**), ebenfalls aus Ägypten stammend.

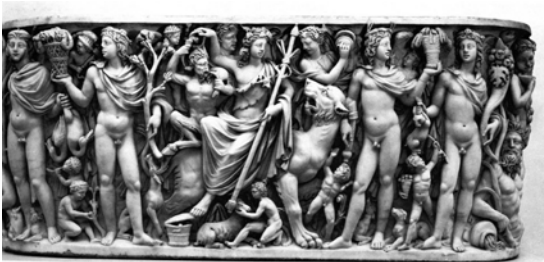


Neben dem Gott erwartet man in Analogie zu der Mehrzahl der Darstellungen aus der späteren Kaiserzeit als Begleiterin Ariadne (**Abb. 7**), die längst als die unsterblich gewordene Geliebte auf das engste zu seiner Sphäre und seiner Bildwelt hinzugehört.



Die Bildformeln für Ariadne sind vielfältig. Hier ist sie in der nackten Frau links neben dem Gott zu erkennen, die durch mancherlei Schmuck ausgezeichnet ist – auf der Brust sicherlich ein Amulettträger. Mit der Linken hebt sie einen Granatapfel, während die Rechte diejenige mit der schlaufenartigen Handgirlande sein könnte. Diese kleine, stets in der Hand gehaltene Girlande fand als Requisit des Festes und speziell des festlichen Gelages seit der frühen Kaiserzeit weiteste Verbreitung.

Auch die Teilnehmer des dionysischen Umzugs, des Thiasos, betonen mit der Handgirlande die Festlichkeit des Begängnisses. Die Eroten des Meisterwerks im Metropolitan Museum von New York tragen die Handgirlanden zuoberst auf ihren Fruchtkörben (**Abb. 8**), und auf einem Sarkophag des späten 2. Jahrhunderts in Rom reicht ein Erot Ariadne die Handgirlande (**Abb. 9**).



Das göttliche Paar wird in der Riggisberger Rekonstruktion von 2 weiteren Teilnehmern des Thiasos gerahmt. Links ist es Pan (**Abb. 10**)

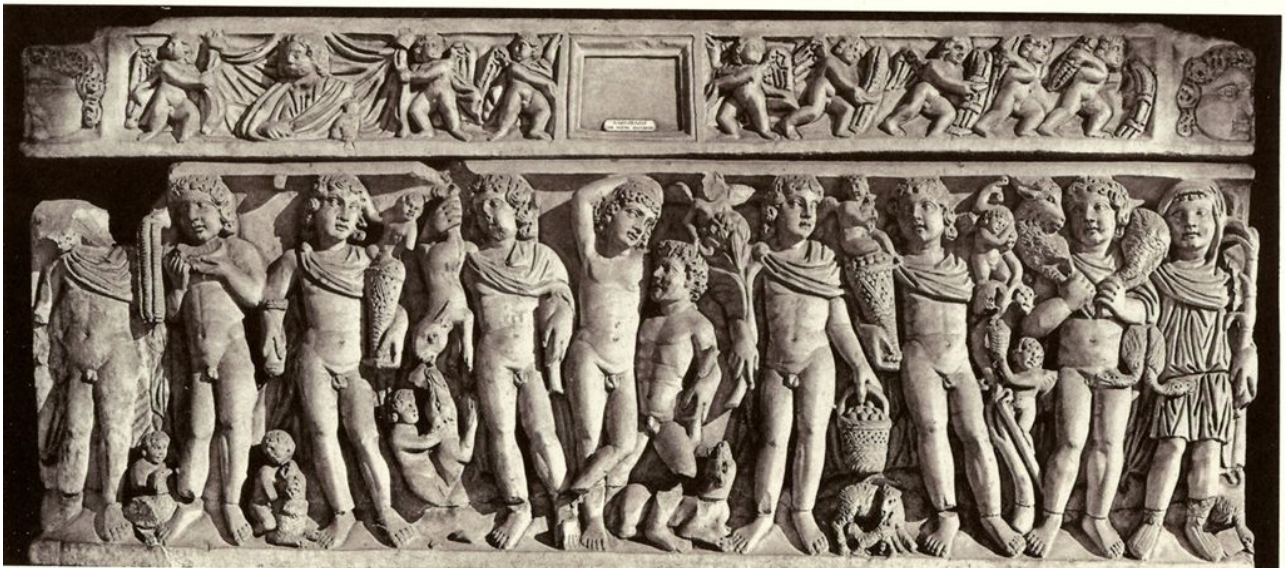


Auf den ersten Blick wirkt er überraschend jugendlich und schön, was nicht ganz zutrifft. Der Syrinxbläser ist gekennzeichnet durch ungebärdiges Haar, einen Schnauz über der Flöte, schütterem Backenbart und behaarte Brust, was stark zerstört ist - aber auch durch Zottelfell und Bocksbeine. Unter den vielen auffälligen Figuren des Behangs hat die Ausdruckskraft dieses Pan besonderen Glanz.

Rechts begleitet ein jugendlicher Satyr von praller Leibesfülle im kurzen Schurz den Gott (**Abb. 11**).



Mit der Linken schultert er das Wurfholz des Jägers und Hirten, das Pedum. Weil die erhaltenen Reste der Schulter es wahrscheinlich machen, dass die Rechte aufwärts geführt war, wird der Fruchtkorb, der zu ihm gehört, am Boden gestanden haben. Auf Sarkophagen – wie etwa auf dem späten Beispiel des römischen Thermenmuseums (**Abb. 12**) –



trägt er auch den Korb, auf den kaiserzeitlichen Beinschnitzereien aus Ägypten mit dionysischen Themen finden wir beides, den Fruchtkorb in Händen des Satyrs und zu seinen Füßen stehend. Grünes Schilf im Haar schmückt ihn wie den Pan.

Auch die stark zerstörte Figur rechts schließt an die dionysische Thematik an (**Abb. 13**)



Der Schwung ihrer Gewandfalten lässt die Tänzerin erkennen. Die Haltung speziell auch die Armhaltung hat ihre Analogien bei den Musikantinnen der Sarkophage – man vergleiche die Nebenseite eines Sarkophages in Lyon (**Abb. 14**),



auf der die Mänade mit einem anderen Pantypus kombiniert ist. Die Figur des Dionysosbehangs hat anscheinend keinen Nimbus. Der typologische Zusammenhang spricht aber für eine Mänade.

Bevor wir uns auf die linken drei Figuren einlassen, halten wir kurz inne. Die rechten 5 Figuren gehören eindeutig zum dionysischen Thiasos. Auch die formale Gestaltung, ihre Isolierung als Einzelgestalten in der rahmenden Architektur der Arkaden ist bereits auf den Sarkophagen vorgegeben. Als Beispiel mag der Sarkophag in der römischen Villa Savoia (**Abb. 15**) dienen oder die Sarkophagplatte in der Kathedrale von Genua (**Abb. 16**), die beide zwar nicht die gleichen Figurentypen benutzen, aber innerhalb der Arkaden nicht nur Gruppen, sondern Einzelfiguren bieten.

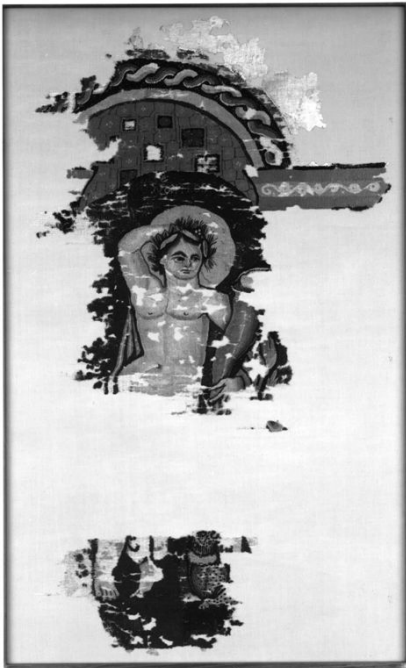


Die große Popularität und die allgemeine Verbreitung der dionysischen Darstellungen überdauerten die hohe Kaiserzeit und blieben auch für die beginnende Spätantike und weit in die christliche Spätantike hinein gültig. Selbst unter den wenigen erhaltenen Beispielen textiler Bildwirkerei ist das Thema überproportional wichtig, so dass sich geradezu ein formal und technisch-künstlerisch festumrissenes Genre abzuzeichnen beginnt.

Ein heute zerstörter Stoff der Berliner Museen (**Abb. 17– 20**) gab den gleichen Bacchus-Typus wieder.



Die Reste eines Stoffes, die heute auf drei verschiedene Museen in Europa und Amerika verteilt sind (Abb. 21–23), stellen den dionysischen Thiasos ebenfalls in eine Arkadenabfolge.



Bei der Publikation der amerikanischen Bestandteile jenes Behangs Riggisberg-Boston-Cleveland wurde die Vermutung ausgesprochen, das Theater mit dionysischen Pantomimen und mythologischen Tänzen habe die Darstellung inspiriert. Doch diese Quelle erklärt kaum die Allgegenwärtigkeit der dionysischen Darstellungen etwa in den stadtrömischen und östlichen Sarkophagen, in den Mosaiken der gesamten römischen Welt oder in den Knochenschnitzereien Ägyptens, um nur einige Gruppen zu nennen.

Die dionysischen Bilder gründen in zwei anderen Bereichen, die sich nicht immer widerspruchsfrei verbinden. Zum einen sind sie mythisch überhöhte Sehnsuchts- und Sinnbilder von Glück und Wohllieben. Das im Überfluss verbrachte Wohllieben, die *tryphé* – eine Vorstellung, die gerade mit den großen ökonomischen und politischen Krisen seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. zum verbreiteten Wunsch- und Sehnsuchtsbegriff wurde und auch als allegorische Darstellung personifiziert werden konnte. Der dionysische Thiasos spiegelt eine solche vollkommene *tryphé*, was natürlich mitenthält, dass viele der uns überkommenen Darstellungen von durchaus vordergründiger und eher banaler Art sind. - Hinter den Bildern steht aber zum anderen die Bedeutung, die die dionysischen Mysterien seit ihren ersten Anfängen in griechischer Zeit gewonnen hatten. Bei allem vorhandenen religiösen Traditionalismus hatte in einem lange währenden Prozess der Glaube an die traditionellen Götter seine alte Kraft verloren.

Verschiedene neue Erlösungsreligionen, die zumeist aus dem Osten kamen - aus Syrien, Kleinasien und Persien - füllten das Vakuum und fanden auch im griechisch-römischen Kernland zahlreiche und entschiedene Anhänger. Das Christentum war bekanntlich anfangs nur eine neue Religion im römischen Imperium unter vielen. Einzelne Glaubensrichtungen verhießen spezielle Teilhabe an der offenbaren Wahrheit und Verwandlung in einen neuen Menschen durch einen Akt der Einweihung in ein Geheimnis, das nur den Gläubigen offenbart wurde - durch die Initiation in die Mysterien. Die dionysischen Mysterien zählten nun zu den stärksten religiösen Kräften der mittleren und späteren Kaiserzeit, wie man auch an der Polemik der Kirchenväter gegen sie erkennen kann. Der Glaube an den Gott Dionysos blieb im Osten des Reiches noch lebendig, als das Christentum bereits offizielle Staatsreligion geworden war. Die Existenz und Wirkkraft der Dionysos-Mysterien hat ohne Zweifel erhebliche Bedeutung für die Bilder des dionysischen Thiasos, für die Darstellungen vom Triumph des Gottes und auch für die stärker mythologisch erzählenden Szenen. Aber: innerhalb der dionysischen Sarkophage und Mosaiken blieb es für gewöhnlich bei der hintergründigen Gegenwärtigkeit der Mysterien. Konkrete Anspielung auf die Mysterienfeier und den damit verbundenen kultisch-religiösen Bereich findet man nur als ganz seltene Ausnahme.

Wie also sind die ersten drei Figuren des Wandbehangs zu verstehen? Hier liegt die Schwierigkeit der Interpretation, aber auch der Schlüssel zu einem einheitlichen Gesamtverständnis. Der würdige Greis links außen (**Abb. 24**), wie man ihn auf den ersten Blick nennen möchte, ist durch eine Kleidung gekennzeichnet, die in der klassischen mediterranen Trachtgeschichte nicht zu Hause ist.



Über eng anliegenden Beinkleidern, den *anaxyrides* (im lateinischen Westen: *braccae*), sitzt ein kürzerer Rock mit langen Ärmeln bzw. eine Ärmeljacke, die vorne offen ist. Unten endet das Gewand in spitzigen Zipfeln. Das ist die orientalische, aus Persien stammende Kleidung, die seit dem 3. Jahrhundert nach Chr. im Mittelmeer häufiger wird und in Ermangelung eines präzisen Namens für gewöhnlich auch als *Tunica* bezeichnet wird – und gelegentlich als *Kaftan*, aber dazu gleich. Die *Tunica* ist vorne immer geschlossen. Wenn man sie hier sehen wollte, müsste man den Mittelstreifen als *Schal* verstehen, wogegen aber alle Details sprechen. Die mediterrane *Tunica* wäre kein vornehmes

Gewand. Die spontane und naive Benennung des würdigen Greises wäre deshalb auch die eines Landmannes, der den Dreschflegel schultert. Die Darstellungen des Landlebens und speziell der Ernte von Feldfrüchten näherten sich in der späteren Kaiserzeit immer mehr dem alten Ideal vom glückseligen Hirtendasein. Bukolische Bilder und Darstellungen des Landlebens konnten deshalb in den Sarkophagreliefs vereint werden, wie auf dem Sarkophag des Museo Pio Cristiano (**Abb. 25**), der nicht notwendig christlich zu deuten ist.



Wenn man dann in Rechnung stellt, dass darüberhinaus zwischen der Welt der bukolischen Bilder und Dionysischem in der Spätzeit enge Berührungen entstanden waren, hätte man einen unverfänglichen Ansatzpunkt für einen einfachen Einbezug des alten Mannes auf dem Dionysos-Behang in den Thiasos. Doch der Weg ist falsch -das Gewand ist die exotische Tunika etwa der Magier bei der Anbetung des Kindes (**Abb. 26**) – eben der Kaftan, und das Gerät über der Schulter ist kein Dreschflegel.



Also das Instrument auf der Schulter. Der Gegenstand ist merkwürdig und erklärungsbedürftig. Von dem in der Hand gehaltenen Stecken geht eine schwarze Schlaufe aus, die über die Schulter fällt. Für den am Stecken getragenen Mantelsack des kynischen Philosophen ist sie zu klein. So kam spontan die Analogie des Dreschflegels, die dem Landmann gut zu Gesicht stände. Doch mit dem haben wir es **nicht** zu tun. Die älteren Handbücher der Altertumswissenschaft lassen den Dreschflegel auch als römisches Werkzeug gelten. Aber die Suche bei den Realia und den Darstellungen ergibt das Gegenteil: den beweglich aus zwei Teilen bestehenden Dreschflegel -den langen Stiel, an dessen oberem Ende ein kürzerer Schwengel beweglich befestigt ist -gibt es antik nicht. Wenn nicht mit Tieren gedroschen wurde oder mit dem über den Boden gezogenen Dreschschlitten, dann benutzte der kaiserzeitliche Bauer im eigentlich mediterranen Gebiet den einfachen Stock (*baculum, fustis, pertica*), der Bauer der nördlichen Provinzen in Mitteleuropa gebietsweise auch den Dreschsparren - jenes aus zwei starr verbundenen Hölzern hergestellte Gerät, das vereinzelt auf moselländischen Grabmälern dargestellt ist (**Abb. 27**).



Der zweiteilige, bewegliche Dreschflegel ist allem Anschein nach eine Entwicklung der Sachkultur Mitteleuropas, wurde aber erst in der ausgehenden Antike und nur in beschränktem Masse im Mittelmeerraum rezipiert. Als erster uns bekannter Autor bezeugt Hieronymus in seinem Jesaja-Kommentar um 400 n. Chr. seine Existenz. Doch selbst das wird nicht überall in der Forschung anerkannt. Die Bezeichnung des Geräts auf der Schulter des 'Landmanns' im Behang der Abegg-Stiftung als Dreschflegel beruht also auf der Analogie mit nachantikem Werkzeug, während die antike Erfahrung nach anderen Analogien suchen muss.

Mehr oder weniger genaue Entsprechungen finden sich auf spätantiken Denkmälern. Die belgische Kollegin Janine Balty meinte, direkte Analogie zu sehen. Da ist zum einen ein Schwengel in der Hand einer Mänade auf einem Silberteller in Genfer Privatbesitz (**Abb. 28**).



Der Teller gehört zu der auffälligen Gattung des frühbyzantinischen Silbers, das in seinen Darstellungen einem ausgesprochenen Klassizismus huldigt und noch im 6. und 7. Jahrhundert n.Chr. ganz in der Bildwelt antiker Thematik lebt. Der Genfer Teller ist durch die Punzen auf seiner Unterseite in die Zeit um 550 n.Chr. datiert. Die im Tanzschritt eilende Mänade hält in der Linken ein Glöckchen, in der Rechten einen Flegel. Der Gegenstand ist damit noch nicht benannt, aber das Umfeld, in das er gehört, wird klar: Dionysisch ist er, und das Glöckchen gehört nun in der Tat zur Initiation in die Mysterien. Haben wir es also mit einer Art der Geißel zu tun, wie sie zu der Geißelung in den bacchischen Mysterien, zu der rituellen *flagellatio* benötigt wird? Die wirkliche und einzig beweisende Bestätigung hierfür liefert die Darstellung eines Reliefsiegels aus dem 2. Jahrhundert n.Chr. in Boston (**Abb. 29**).



Eine entblößte Frau wird von kleinen Wichten gehalten und erleidet von einem alten Mann Hiebe mit eben der gleichen Geißel. Die amerikanische Publikation dieses Spiegels nahm den ikonographischen Kontext nicht beim Wortsinn. Doch Zweifel sind nicht möglich: die Helfer sind Ereten, und der die Geißelhiebe austeilt, ist der alte hässliche Silen, die Geißelung ist eindeutig dionysisch.

Wir dürfen und müssen also die Angabe der Greisenhaftigkeit beim alten Mann des Wandbehangs Riggisberg ernst nehmen! Sie bewirkt in der Reihe der gleichartigen Kopftypen, dass gerade der Mann am linken Ende scheinbar individuellen Ausdruck besitzt. Es wurde deshalb von Betrachtern des Behangs im Museum auch schon eingewendet, er gehöre doch gar nicht hinzu, sei eine ganz andere Materie. Wenn wir beides gleich ernst nehmen: Welt des Bacchus und die Greisenhaftigkeit dieses Mannes, dann ergibt sich die Deutung: Es handelt sich um den alten Silen, der seit dem 4. Jahrhundert mehr und mehr zum Erzieher des Dionysos geworden ist, zum Mystagogen, der den Gott selbst in seine Mysterien einführt.

Es ist an der Zeit, auf das neugefundene Mosaik von Paphos auf Zypern hinzuweisen, das die Sensation der polnischen Ausgrabungen vor Jahren war, und dessen Bedeutung für das Verständnis des spätantiken Dionysosglaubens gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann (Abb. 30).

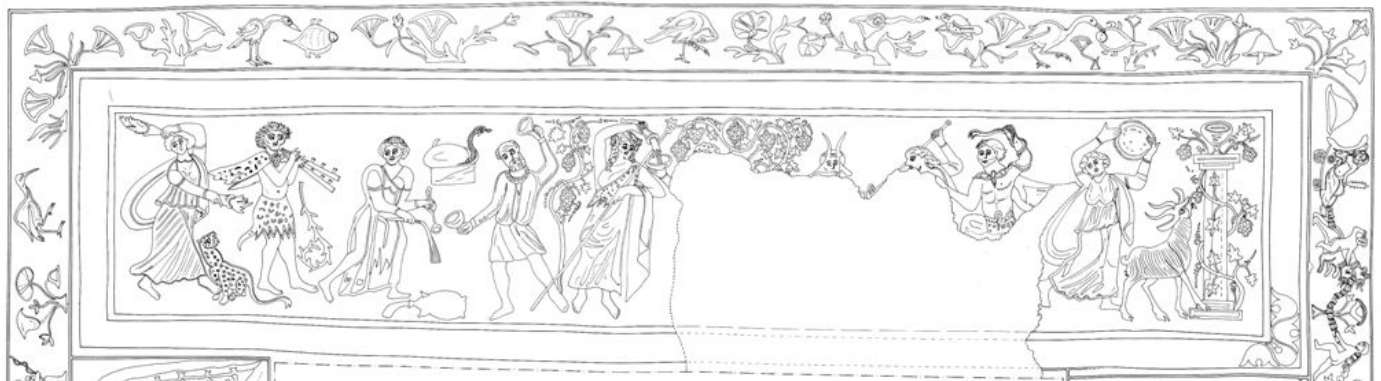


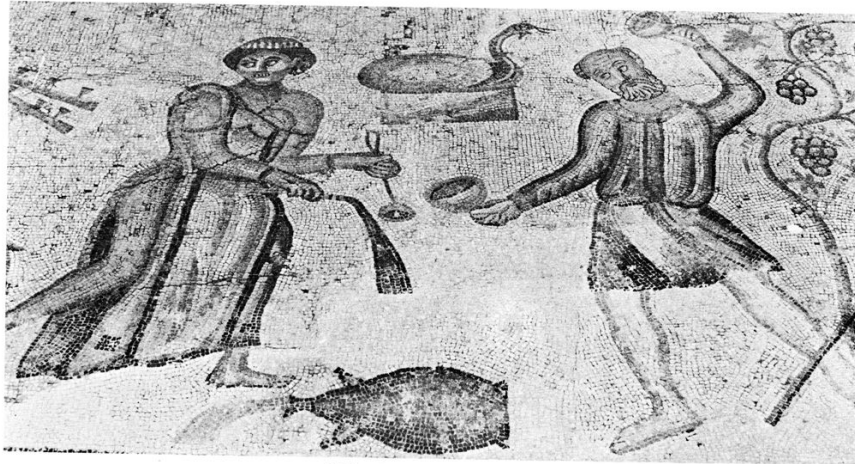
In der wichtigsten Szene um das Dionysoskind herum taucht der Greis wieder auf -hier mit der Beischrift *Tropheus* ausdrücklich als der Ernährer und Erzieher des Gottes gekennzeichnet. Dieser *Tropheus* trägt übrigens das gleiche Gewand, das beim Greis des Dionysos-Behangs Verständnisschwierigkeiten macht. Es wird sich also um das alte Gewand des dienstbaren Alten handeln.

Eine Hälfte der Vorgeschichte reicht wiederum bis in klassisch-griechische Zeit zurück. Der *Tropheus* eines apulischen Volutenkraters in Berlin ist ein sprechender Beleg (Abb. 31). Im spätantiken Gewand ist als zweite Hälfte der Tradition die persische Tunika hinzugekommen, bereichert durch Abzeichen und Insignien, die den Stand innerhalb des dionysischen Gefolges auf eine Weise anzeigen, die wir noch nicht recht durchschauen.



Es gibt eine weitere aufschlussreiche Parallele, ein in Syrien gefundenes Mosaik, das in das Museum von Aleppo gelangt ist und von Janine Balty publiziert wurde (**Abb. 32– 33**): ein dionysischer Thiasos, in dem alles Symbol und Bedeutung, nichts mehr bloße Erzählung von Mythos ist. Der greise Silen lässt hier die Schellen der Mysterieninitiation erklingen. Die Bildtypen der einzelnen Figuren sind nicht die gleichen, aber die ikonographischen Parallelen sind gleichwohl frappant.





Dies gilt auch für die nächste Figur des Behangs, der wir uns schließlich zuwenden, jener Frau, deren rechtes Bein nackt aus dem Gewand heraustritt, während der linke Fuß in einem roten Schuh steckt - also die dritte Figur von links. (Abb. 34)



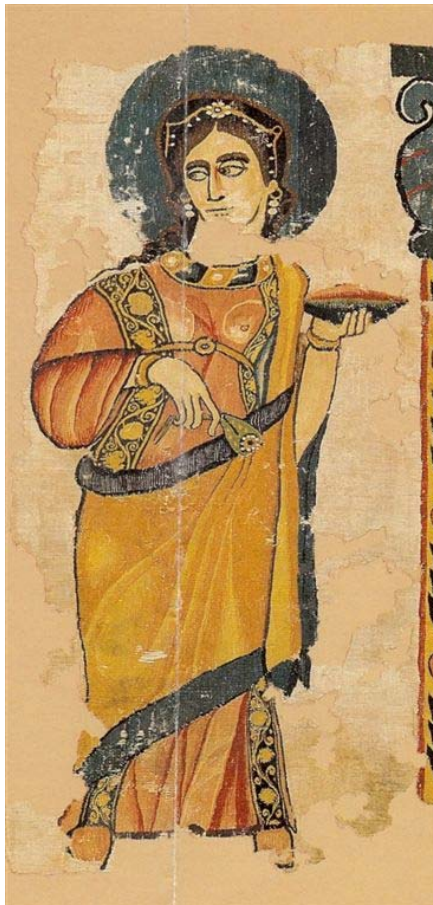
Mit der Hand greift sie sich entblößend in die Brust. Auch hier tragen die Analogien schon Entscheidendes bei: auf dem Mosaik von Sarrîn in Syrien ist sie diejenige neben dem Silen. Zwischen den beiden Figuren findet sich der Korb der Mysterien, aus dem sich die Schlange emporringelt. Die Frau ist nicht nur Teilnehmerin des Thiasos, sondern zeigt bedeutungsvoll ihre Gerätschaften vor, darunter wieder einen Flegel oder Schlegel. Die Gerätschaften erlauben es vielleicht, sie konkreter zu benennen als nur gerade als Mänade oder Bacchantin – Janine Balty nannte sie

MYSTIS, die Erfinderin der bacchischen Orgien und zugleich der Gerätschaften der Mysterien. Als solche wird sie in den Dionysiaka des spätantiken Autors Nonnos gefeiert.

Als Bestätigung kommt eine weitere byzantinische Schale in St. Petersburg hinzu (**Abb. 35**) - im 19. Jahrhundert in Südrussland gefunden - die gleiche Mysterienteilnehmerin mit der Glocke in der Linken, einem Schwengel in der Rechten, ein Bein tritt nackt vor das Gewand (7. Jh.).



Aber die reich gekleidete Frau des Dionysos-Behangs? (**Abb. 36**)



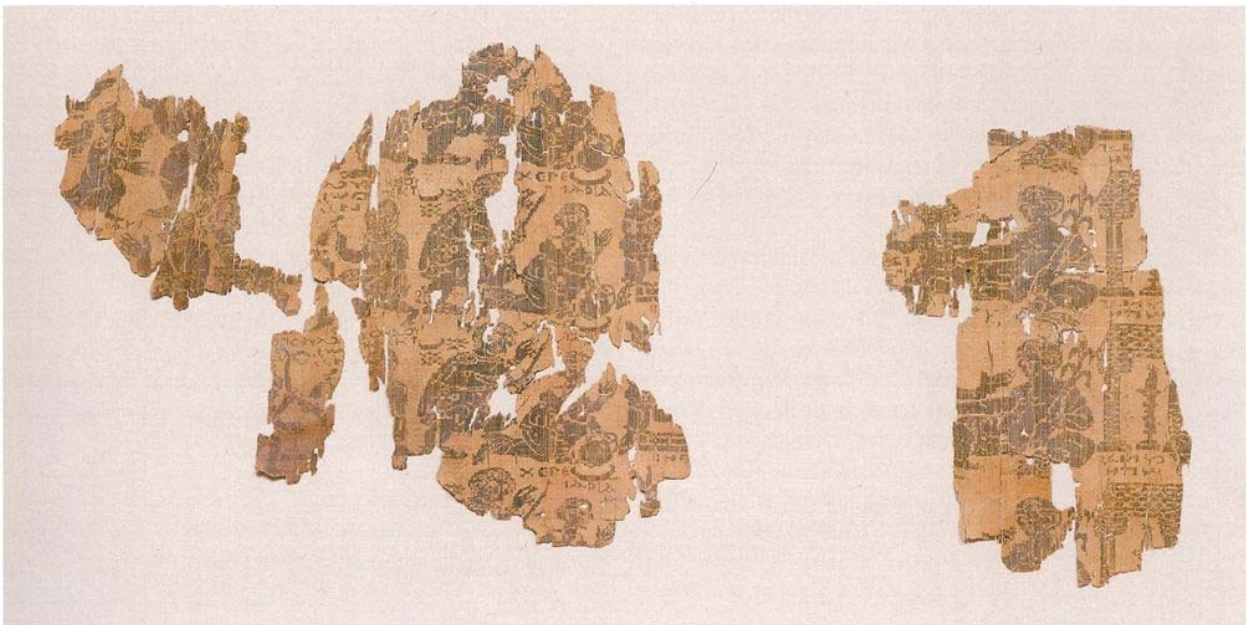
Ist sie die Sterbliche, die in die Mysterien eingeführt wird? Ich halte jetzt diese Deutung schließlich für unabweisbar. Doch beweisen im Sinn der historisch-kritischen Methode lässt sie sich nicht, solange direkte Parallelen fehlen. Ein unverächtliches Argument für diese Deutung ist die Tatsache, dass sie als einzige Figur des Thiasos konventionelle, „bürgerliche“ Tracht trägt. Auch ist sie die einzige, die einen blauen Nimbus hat, sollen wir sagen: nur einen blauen? Nämlich mit dem Blau, das im alten Ägypten die Farbe der Sterblichen war.

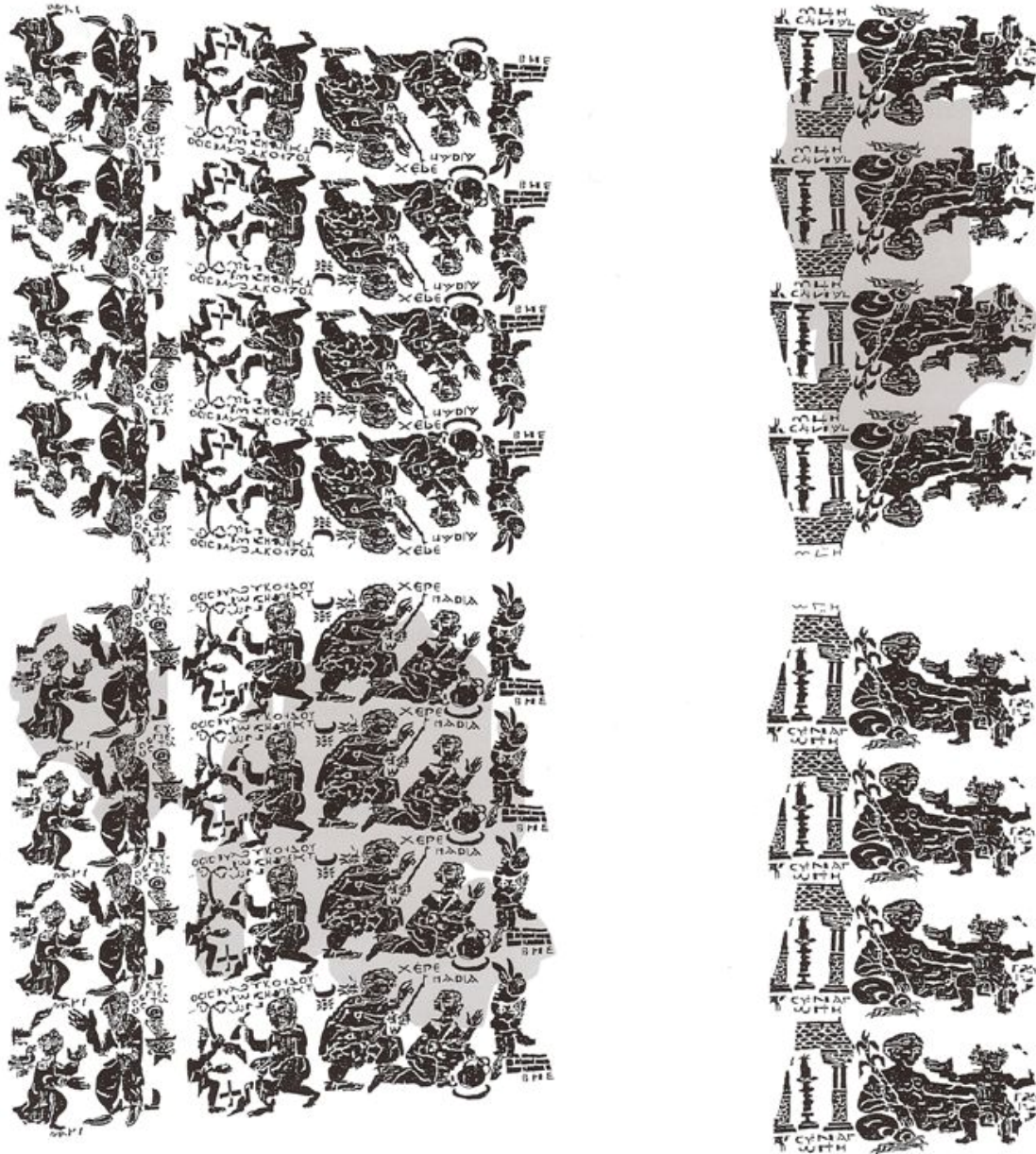
Bevor wir uns dann noch einmal der Gattung dieser Tapisserien insgesamt zuwenden, ist nunmehr eine Information nachzuliefern, die nicht von Anfang an bei der Arbeit an dieser Neuerwerbung vorhanden war, sondern erst während der Restaurierung zufällig entdeckt wurde. Der Behang wurde in letzter Verwendung einem Christen (einer Christin?) mit ins Grab gegeben! Unmittelbar auf dem Woll-, Leinenstoff fanden sich die Reste einer christlichen Seidentunika mit Bildern, die in monochromer Köpertechnik gewebt sind.

In dem Fragment war noch das Webmuster des Leinen-Woll-Stoffs eingepresst. In der für diese Seiden üblichen Rapporttechnik sind sechs Szenen ganz oder teilweise erhalten, die zum Teil von Beischriften begleitet sind. Dank dieser Namen etc. ist gesichert, dass vier Szenen Darstellungen aus dem Leben Mariens wiedergeben.

Überlieferungshintergrund sind nicht die Evangelien, sondern das apokryphe «Protoevangelium des Jakobus». Die beiden übrigen Szenen rechts sind nicht eindeutig zu benennen, gehören aber dank der Beischrift «Synagoge» auch in den jüdisch-christlichen Kontext. Wir können hier nicht in die Einzelinterpretation eintreten.

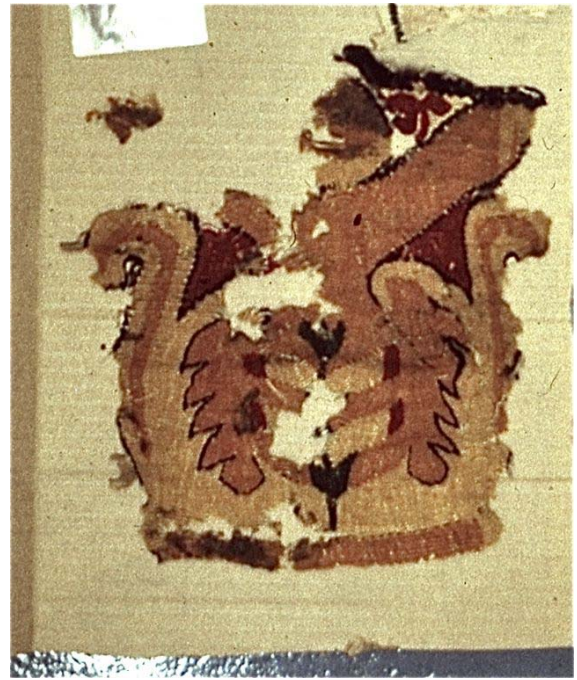
Die verstorbene frühchristliche Archäologin Lieselotte Kötzsche datierte den Stoff, von dessen Klasse es nur eine kleine Zahl erhaltener Parallelen gibt, in die Mitte des 4. Jahrhunderts, spätestens in das 3. Viertel, Frau Schrenk datierte jüngst mit stilistischen Vergleichen in das ausgehende 4. Jh. (**Abb. 37–38**) Der große Behang muss aus dem zweiten Viertel des 4. Jahrhunderts stammen. Beides hatte eine gewisse Lebenszeit, wie z. B. antike Flickstellen am Dionysos-Behang zeigen.





Das Grab, für das dieser Stoff ursprünglich ja nicht gemacht war, in das aber die beiden so konträren Kostbarkeiten schließlich gelangten, wird also irgendwann im früheren 5. Jahrhundert angelegt worden sein. Man sieht, auf welch brisante Fragen dieser Befund hinausläuft: Waren die Darstellungen des Gottes Dionysos bereits definitiv entwertet und außer Kurs gesetzt, als sie in ein christliches Grab kamen? Oder war die Verbindung des Heilands Christus mit dem «Erlöser Dionysos» ein absichtsvoller Vorgang gewesen? Um diesem Problem näherzukommen, muss die Gattung der gewirkten dionysischen Woll–Leinen–Behänge noch einmal als Ganzes in den Blick genommen werden und muss nach ihrer Herkunft gefragt werden.

Ich erinnere daran, dass es in Berlin Fragmente eines anderen Behangs gab, die den Dionysos in etwas geringerer Qualität, aber im gleichen Typus zeigen (Abb. 17–20). Diese scheinbaren Einzelfiguren, vier an der Zahl, wurden um die Jahrhundertwende mit der allgemeinen Herkunftsangabe Ägypten gekauft und sind seit Ende des letzten Krieges verschollen. Zu ihnen gehört aber auch die reich gekleidete Frau in einer sehr genauen Entsprechung (Abb. 19). Das legt die Vermutung nahe, dass wir es mit einer Gattung zu tun haben. Noch einmal taucht die Frage auf, ob der Greis nun wirklich dazugehört. Die Entscheidung brachte bereits eine Entdeckung im New Yorker Kunsthandel. Der Galerist besaß Fragmente eines ganz gleichartigen Behangs, worunter das bedeutendste eine Replik des Silens mit der Geißel ist (Abb. 39–40).



Als ich die Fragmente in New York entdeckte, konnte die Abegg-Stiftung sich damals nicht dazu verstehen, auch sie zu erwerben. Das ist kürzlich nachgebessert worden, und die Fragmente werden zur Zeit in Riggisberg restauriert. In Kürze werden also bessere Photographien zur Verfügung stehen. Das Fragment des Silens von sicher nicht geringerer Arbeit macht klar, wenn wir es aufgrund der ikonographischen Überlegungen nicht schon wüssten, dass es sich auch bei dem Greis um einen Typus, nicht ein individuelles Bildnis handelt, und es räumt dadurch auch die Zweifel an der Zugehörigkeit des alten Silens in Riggisberg aus dem Weg. Erhalten sind von diesem Behang eine ganze Säule, die Reste einer weiteren Säulenhälfte und Splitter anderer Figuren. Wenn die Bezeichnung des Gegenstands über der Schulter als Geißel richtig ist, dann kannte das spätkaiserzeitliche Ägypten so etwas wie eine Gattung der "Villa-Item-Tapisserien".

Dass es genaue Repliken des Behangs gibt - mindestens eine jedenfalls, denn ich kann nicht ausschließen, dass die heute verlorenen Fragmente einst in Berlin und die Fragmente im New Yorker Kunsthandel vom selben Behang stammen, auch wenn dies höchst unwahrscheinlich ist, liegen doch immerhin achtzig Jahre zwischen ihrem getrennten Auftauchen -, dass es also Repliken gibt, verweist nun endgültig darauf, nach dem ägyptischen Umfeld zu fragen, nach Werkstatt, Auftraggeber des Behangs in Riggisberg. Immerhin besitzen wir neben den Resten in New York und jenen verlorenen Fragmenten einst in Berlin noch weitere Splitter aus der gleichen oder einer nahe verwandten Werkstatt: Auf einem Behang in St. Petersburg (Abb. 41) stehen zwei schöne Bäume bedeutsam zu Seiten einer Säule, die dem Typus der Säulen des Behangs Riggisberg genau entspricht und dort auch in einem kleinen Säulensplitter eine wörtliche Übereinstimmung aufweist.



11, 12. FRAGMENTE
Koptische, schlangenförmige
auf einem, am 10. J. d. Z.
auf einem, am 10. J. d. Z.
auf einem, am 10. J. d. Z.
auf einem, am 10. J. d. Z.

Das Thema der Bäume auf den Behängen ist bedeutend und oft dargestellt. Es erfordert gewiss eine eigene Untersuchung, die wir hier ausklammern müssen. Splitter von Säulenpfeilern begegnen einem gar nicht so selten in den Textilsammlungen. Das spricht für Werkstattzusammenhang in Ägypten -oder sollte all das samt und sonders importiert worden sein?

Aber derlei hat höchstens Zählwert und vertieft unsere Einsichten nicht. Ägyptische Museen und Museumsmagazine können heute zur Antwort auf die gestellten Fragen nicht beitragen. Beklagenswerter Weise sind in keiner Sammlung und auch in keinem Magazin des Niltals Reste eines großen, antiken und nichtchristlichen Behangs erhalten. Im Problemkreis der Herkunft des Behangs wird man die Oasen schon wegen ihres kulturellen Zuschnitts in der Kaiserzeit ausschließen können. Für das Fayum steht etwa die Grabung von Karanis durch die Universität von Ann Arbor seit den 20er Jahren. Geborgen wurden unter anderem ca. 3000 Textilfragmente, bis auf wenige Splitter alles Kleidungsreste. Unter ihnen befindet sich kaum ein dekoriertes Exemplar. Die Tuniken von Karanis hatten für gewöhnlich nicht einmal die einfachen Clavi, die sonst selbst zu den einfachen Kleidern gehören. Ähnliches gilt für die Textilien aus der Oase El Charga, dem antiken Hibis, die seit Jahrzehnten im New Yorker Metropolitan Museum liegen. Die eindrucksvoll urtümlichen Grabbauten aus Lehmziegeln gaben nur die schlichsten Textilien her. Dachlah (bzw. Dachleh) im Südwesten fiel neuerdings durch die Grabungen des Museums in Toronto, neuerlich einer polnischen Equipe auf. Man fand eher zufällig pagane einfache Wanddekorationen aus dem 4. Jahrhundert n.Chr. mit Bildern griechischer Mythen, etwa der Götterversammlung, die der Verbindung von Ares und Aphrodite beiwohnt und ein Fresko mit Resten einer Perseus-Andromeda-Darstellung. Das Überleben dieser Mythen scheinbar so weit entfernt von ihren Ursprüngen ist eine bewegende Erfahrung. Aber die Qualität dieser Funde lässt nicht an eine Verbindung mit dem stattlichen Behang dionysischer Thematik denken.

Doch die Archivarbeit lieferte auch konkrete Hinweise, was ich lange gar nicht mehr für möglich hielt. Für zwei Fragmente großer Behänge aus dem Werkstattumkreis des Dionysos-Behangs sind Fundortangaben erhalten. Das erste ist das einer «Säule» im Berliner Kunstgewerbemuseum (**Abb. 42**), nicht in der bekannteren Sammlung der frühchristlich-byzantinischen Sammlung.



Es wurde 1886 bereits erworben und gibt die Ranke mit Weinlaub und Trauben wieder, wie sie weitgehend übereinstimmend rechts neben Dionysos selbst zu finden ist. Für dieses Berliner Fragment liefert das alte Inventar nun eine Fundortangabe, wenigsten einer solche allgemeiner Art, wie sie seinerzeit genauer nicht üblich war: "aus einem Gräberfeld in Achmim" heißt es dort.

Das zweite Fragment ist das eines Baumes im New Yorker Cooper-Hewitt Museum (**Abb. 43**), das – wie es den Anschein hatte – ohne Provenienzangabe zuerst 1941 in der großen New Yorker Ausstellung «Pagan and Christian Egypt» bekanntgemacht worden war. Verloren gegangen war die Kenntnis, dass es bereits einmal 1891 eine erste Veröffentlichung erfolgt war, und zwar in einem Buch des Zürchers Robert Forrer, das in nur wenigen Exemplaren mit echten Photographien erschienen war (**Abb. 44**).



Damals befand sich das Fragment in Forrers Privatbesitz, und der schmale, kostbare Band trägt den Titel: «Graeber- und Textilfunde von Achmim-Panopolis»! Beide Angaben bestätigen einander. Panopolis war eines der Zentren, in dessen Gräbern große Wandbehänge in Zweitverwendung als Leichentücher Verwendung fanden. Panopolis: Antike Großstadt in Oberägypten, nach heutiger geographischer Bezeichnung in Mittelägypten – ein Ort, der in der historischen Landeskunde und der archäologischen Topographie beklagenswert gering geschätzt wird, einst aber eine bedeutende Stadt war. Die antiken Quellen zeigen mit aller Deutlichkeit, dass Panopolis eines **der** maßgeblichen Zentren der antiken Weberei und Textilproduktion war. Außerdem wären die Nekropolen von Panopolis eine einzigartige Quelle für das antike Gräberwesen von der Zeit des Alten Reiches bis in byzantinische Zeit. Um 1880 lagen die Gräberfelder mit tausenden von Bestattungen und in klar erkennbarer chronologischer Abfolge noch ungestört. Dann kam der Rausch des hektischen Suchens und Findens, und um 1910 war alles zerstört. Im Wesentlichen das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts hat für die Bereicherung der Museen der Welt und die Vernichtung der archäologisch-historischen Befunde gesorgt. Es ist klar, dass der Aussagewert der genannten Analogien begrenzt ist – der Riggisberger Behang *muss* deshalb nicht aus der gleichen Gegend stammen, aber die nächsten Parallelen kommen aus diesem Raum Oberägyptens.

Im frühen fünften Jahrhundert also wurde das Grab der beiden Textilreste wohl in Panopolis oder der Nähe angelegt – des Behangs und des Seidenstoffes, in denen sich Dionysisches und Christliches auf so vertrackte Weise begegnen. In eben diesem fünften Jahrhundert lebte der griechisch schreibende Autor Nonnos – auch er aus dem oberägyptischen Panopolis gebürtig! – und verfasste im alten Versmass des Homer seine 48 Gesänge der Dionysiaka und übertrug in das gleiche Versmass auch das Johannesevangelium.

Lagen der Mythos und Preis des Dionysos und der Logos von dem Soter Christos für einen Ägypter jener Tage wirklich nicht weit auseinander? Die Frage geht uns sehr persönlich an, und nach meiner Erfahrung ist die Antwort ebenso sehr von unserer modernen Grundhaltung wie von der historischen Erfahrung geprägt. Der Mittelalter-Kunsthistoriker und der frühchristliche Archäologe – so konkret diese Erfahrung –, der seine christliche Erfahrung einbringt, kann den Dionysos-Behang in dem christlichen Grab nur mehr als Souvenir ohne inhaltlichen Wert betrachten. Zu deutlich klingen ihm im Ohr die vernichtenden Urteile der Kirchenväter gerade über die dionysischen Mysterien. Aber ist dieser markante Widerspruch der antiken Christen nicht gerade ein Zeichen für die Präsenz des «heidnischen» Glaubens, und warum hat der koptische Mönch und Kirchenvater Shenute im frühen 5. Jh. wiederum in Panopolis und der Umgebung so gewalttätig gegen die heidnischen Tempel und Kulte gewütet? Offensichtlich

schlossen für die Zeitgenossen der Erlöser Dionysos und der Soter Christos einander doch nicht so strikte aus, bei jenem Dichter Nonnos nicht, aber auch nicht bei jenen Leuten um den Toten, aus dessen Grab der Behang kommt.

Das wirft ein eigentümliches Licht auf den Fund des Behangs in einem christlichen Grab. Die für uns rein "heidnischen" Dionysiaka hat Nonnos nach der Aussage der neuesten Forschung *nach* der Paraphrase des Johannesevangeliums verfasst, was zu der Frage Anlass gab, ob man da mit einer Konversion oder Rekonversion zu rechnen habe. Neben den Konversionen - etwa bei den Neuplatonikern des 5. und 6. Jahrhunderts, gab es die "standhaften Heiden" wie Proklos und Hermias. Jetzt lernen wir hinzu: wir müssen im Ägypten des 4. und frühen 5. Jahrhunderts zumindest auch mit einer Weltsicht rechnen, in der der Erlöser Dionysos zugleich und ineins mit dem anderen Erlöser Christos gesehen werden konnte.

Hiermit bin ich am Ende meines Durchgangs. Lassen Sie mich gleichsam als Postscriptum und außerhalb des Protokolls die Antwort auf eine Frage vorwegnehmen, die Sie unweigerlich stellen werden. Ich tue es in dieser Form, weil die Antwort spekulativ bleiben muss. Fragen werden Sie mich, wozu der Behang denn ursprünglich verwendet worden ist, zu welchem Zweck er hergestellt worden ist. Die Einschätzung geht etwa in die folgende Richtung: er könnte zwar festlicher Dekor eines Privathauses sein. Aus dem spätkaiserzeitlichen Syrien, z. B. aus den Grabungen von Apameia kennen wir Hausgrundrisse mit Räumen, die groß genug auch für die Aufnahme eines so großformatigen Behangs wären. Die dichte Überbauung des Niltals hat uns derlei nicht erhalten. Grundrisse sind da heute nicht mehr kenntlich. Mir scheint der Behang aber mehr zu sein als privater Wanddekor. Wie wenn er das Kultlokal eines der zahllosen Mysterienvereine schmückte? Derlei Kultlokale eines Koinon der Dionysasten, eines «Thiasos» – die Namen variieren – sind uns aus verschiedenen Bereichen des Imperium bekannt.

In letzter Verwendung kam der große Behang dann ins Grab – ungefähr zu der Zeit, als Nonnos in Panopolis geboren wurde. Dass dort beide Bildstoffe vereint wurden, lassen Sie mich das noch einmal wiederholen, hat nichts Beiläufig-Zufälliges, gehört auch nicht auf die Seite antiker religiöser «Rückversicherung», die neue Götter bereitwillig integrierte, um sich **auch ihrer** Gunst zu vergewissern. Zu schließen ist das daraus, dass auch der Seidenrest ein ikonographisches **Programm** zu erkennen gibt.

Antworten auf oben nicht gestellte Fragen, weiterführende Überlegungen zum Dionysosbehang der Abegg-Stiftung und zum kulturgeschichtlichen Kontext sowie die Nachweise zu den beigezogenen Kunstwerken findet man in dem im Druck befindlichen Buch: Dietrich Willers, Der Dionysosbehang der Abegg-Stiftung zu Riggisberg, Riggisberg 2014. Alle Abbildungen: Archiv des Verfassers

Vortrag in der Kurhessischen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft Kassel e.V. am 07.12.2007 in Verbindung mit: Deutsch-Ägyptische Gesellschaft, Deutsch-Griechische Gesellschaft, Verein Kasseler Freunde der Antike, Museumslandschaft Hessen Kassel.