

Zur Einführung

Künstlersignaturen in Antike und Mittelalter sind auf den ersten Blick kein Desiderat der Forschung. Für die griechische Antike, deren herausragende Künstler dank Plinius und anderen Autoren namentlich schon bekannt waren, lange bevor auch nur ein einziges ihrer Werke identifiziert wurde, ist die Künstlersignatur schon früh in den Fokus der Forschung gerückt: Emanuel Löwy legte bereits 1885 ein umfassendes Corpus von Bildhauersignaturen vor, und spätestens mit den Malerhandzuschreibungen von John D. Beazley ab den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde auch der Quellenwert der Signaturen von Vasenmalern ausgiebig genutzt.¹ Für mittelalterliche Künstler hielt sich lange Zeit die von Autoren der Romantik und, unter entgegengesetztem Vorzeichen, von Jacob Burckhardt tradierte Vorstellung, sie seien aus Bescheidenheit stets anonym geblieben. Dies ist in zahlreichen Beiträgen widerlegt worden: Nach vereinzelt Arbeiten des späten 19. Jahrhunderts wurde seit den 1980er Jahren hierzu eine breite Materialbasis gelegt, von Signaturen im Bereich der Architektur über die Malerei bis zur Buchmalerei, gipfelnd in der Monographie von Albert Dietl, die mit dem Schwerpunkt Italien über tausend Katalogeinträge zu mittelalterlichen Künstlerinschriften bietet, und der einen Zeitraum von 700 bis 1500 überspannenden Dissertation von Tobias Burg.² Die Analyse textueller wie visueller Strategien von Signaturen und Künstlerinschriften³

1 Löwy 1885. Beazleys monumentale Listenwerke (ABV, ARV), bedienen sich der Töpfer- und Malersignaturen für die Benennung der nach Morellischer Methode identifizierten Malerhände.

2 DIETL 2009; BURG 2007; für Vermerke von Schreibern und Malern REUDENBACH 2020. Die große Zahl der Katalogeinträge bei DIETL 2009 ist um so höher zu bewerten, als der Autor einen Schwerpunkt auf Italien legt und weder (Buch-)Malerei noch Glocken berücksichtigt. Bei den angesprochenen älteren Arbeiten handelt es sich um SPRINGER 1862, der zwar mit einer chronologischen Liste von Signaturen einen Beitrag zu einem „vollständigem Künstlerkatalog“ (2) leisten, vor allem aber belegen wollte, dass mittelalterliche Künstler nicht nur in Klöstern, sondern auch als Laien tätig waren. DEHIO 1910 diskutiert exemplarisch einige Signaturen des 15. Jahrhunderts als Beispiele dafür, dass die Genannten hier „nicht als Künstler, sondern als Unternehmer“ (57) signierten, eine Signatur also nicht immer die nenne, die der Autor als „Urheber“ (55) bezeichnet. Einen Überblick über die Forschung bieten DIETL 2009, 11–30; REUDENBACH 2020, 172–173 und ergänzend BARR/HILDEBRANDT/KERN/MÜLLER 2020, 19–23.

3 Eine hilfreiche, sehr breite und nicht nur Schrift umfassende Definition von Signatur formulierte CHASTEL 1974, 11: „toute indication sur l’auteur de l’œuvre fournie par un procédé signalétique autre que les ressources mêmes de l’art“. DIETL 2009 führt den noch weiter gefassten Terminus der Künstlerinschrift ein, um auch Namensnennungen, die vermutlich meist nicht auf die genannte Person zurückgehen (wie Grabinschriften, etwa jene des Busketus in Pisa) einbeziehen zu können, s. DIETL 2009, Bd. 1, 31, Anm. 89 („Unter dem Begriff der Künstlerinschrift werden alle Arten von Inschriften behandelt,

hat diese Textgattung als wichtige Quelle kunstsoziologischer Untersuchungen vor allem der an Texten zu Künstlern – im Gegensatz zur Antike – nicht eben reichen Jahrhunderte des Früh- und Hochmittelalters erwiesen.⁴ Vertiefende Einzelanalysen konnten unterschiedliche Motivationen plausibel machen, aus denen heraus ein Künstler seinen Namen am Werk nannte und ein Auftraggeber oder Käufer dies akzeptierte oder selbst wünschte. Die Realitäten einer meist komplexen Werkgenese und arbeitsteiligen Werkstattproduktion werden dabei vergleichsweise selten explizit reflektiert. Vielmehr zeichnet sich ein Spannungsfeld ab, jenes zwischen der Nennung des eigenen Namens in religiös konturierten, oft standardisierten Formulierungen zu Segen und individueller Heilserwartung, seiner Anbringung am Werk als Ausdruck handwerklich-künstlerischer Leistung und Qualität, auch mit werbendem Charakter, und dem Rückgriff auf meist antike literarische Topoi des Künstlerlobs, der wiederum ganz unterschiedliche Konzepte künstlerischen Tuns evoziert.⁵ Nachdem antike Bildhauersignaturen im Zuge immer weitgehenderer disziplinärer Aufgliederung der Altertumswissenschaften in die Zuständigkeit der eher althistorisch orientierten Grundwissenschaft der Epigraphik ‚ausgelagert‘ wurden, tat sich die Klassische Archäologie dagegen bis in die jüngste Vergangenheit schwer, diese Quellen für ihre Beschäftigung mit statuarischen Monumenten produktiv zu machen.⁶

Den materialen, topologischen und praxeologischen Dimensionen wurde dabei vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt.⁷ Wichtige Anregungen bieten dazu Studien, die, unabhängig von der Signaturforschung, Schrift als Bild und

die Künstlernennungen enthalten, also Signaturen im engeren Sinn, Grabinschriften von Künstlern sowie Stifter-, Bau- und Weiheinschriften mit Künstlernamen.“). Es erscheint aber wenig praktikabel, Signaturen „im engeren Sinn“ von solchen trennen zu wollen, die neben dem Künstler auch den Stifter nennen oder (auch) als Bauinschriften angesprochen werden können.

4 Besonders zu nennen sind dazu (neben ansonsten aufgeführten Titeln) CLAUSSEN 1981; CLAUSSEN 1992; LEGNER 2009; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ 2017.

5 Siehe hierzu besonders KLOTZ 1976; DIETL 1978; BREDEKAMP 2000; REUDENBACH 2020; und jüngst MINEO 2023.

6 Siehe hierzu DIETRICH 2020a, 1–29. Siehe aber auch das 2014 erschienene archäologisch-philologisch-epigraphische Kooperationsprojekt des *Neuen Overbeck* (DNO), in dem sämtliche Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen einschließlich der Bildhauersignaturen kommentiert zusammengestellt wurden. Anders stellt sich die Situation bzgl. der Vasenmalerei dar, für die Schrift im Bild (darunter viele Signaturen) mit den Forschungen von François Lissarrague schon seit den 80er Jahren des 20. Jh. ins Blickfeld bildwissenschaftlicher Archäologie gerieten (speziell zu Signaturen siehe LISSARRAGUE 1994). Einen aktuellen Überblick über Signaturen auf jeglichen griechischen Kunst-, bzw. Artefaktgattungen bietet HURWIT 2015.

7 Zu diesen Feldern arbeitete der Heidelberger SFB „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“, in dessen Rahmen der vorliegende Band entstand, mit Schnittmengen vor allem zu dem Hamburger Exzellenzcluster „Understanding Written Artefacts“ (seit 2019) und zu dem NFS-Projekt „Medienwandel-Medienwechsel-Medienwissen. Historische Perspektiven“ (2013–2017).

das Verhältnis von Schrift und Bild sowohl am Objekt als auch im Raum, sowie die Wahrnehmung von Inschriften in unterschiedlichen Kontexten untersuchten.⁸ Obwohl dabei vor der Folie der Intermedialität zunehmend unterschiedliche Rezeptionsebenen und die Wirkung von Schrift in das Zentrum rückten, wurden für die Künstlerinschriften die wechselseitigen Bezüge von Text, Schrift, Material und Bild zu den sakralen und profanen Handlungen, in denen die namenstragenden Artefakte eingebunden waren, bislang nur exemplarisch berücksichtigt. Dazu ist für die Antike die Arbeit von Michael Squire zu (fiktiven) Künstlersignaturen auf den Rückseiten der sogenannten *tabulae iliaca* hervorzuheben.⁹ Für das 11. bis 14. Jahrhundert bietet der systematisch angelegte erste Teil der Arbeit von Albert Dietl unter der von Robert Favreau formulierten Prämisse einer grundsätzlichen „publicité universelle“ von Inschriften einen Überblick auch zu dem Aspekt „Künstlerinschriften im öffentlichen Raum“.¹⁰ Anton Legner hat in seiner Gesamtschau zum mittelalterlichen Künstler nach den Orten der Signatur gefragt, so in einer Passage zu „Der Artifex am Altargerät“.¹¹ Pierre-Alain Mariaux konnte in einem Beitrag zu der Nennung einer Claricia, möglicherweise einer Schreiberin, plausibel machen, dass die Platzierung des Namens in Verbindung mit der Funktion der Handschrift als maßgeblich für die Effektivität der *memoria* gelten kann.¹² Ob dies für den Rezipienten des Codex – in diesem Fall eines Psalters – und seine Wahrnehmung der Namensnennung etwas bedeutet, bleibt jedoch unberücksichtigt, ebenso bei all diesen Überlegungen meist das Problem einer nicht sichtbaren, ständig oder überwiegend verdeckten Signatur im Sinne einer „restringierten Schriftpräsenz“.¹³ Ein jüngerer Sammelband widmet sich *Authorship, Self-Consciousness, Identity and Artistic Legacy* in Künstlerinschriften bis zur Moderne, behandelt hier beispielsweise auch Fragen des Layouts, berücksichtigt aber das Material der signaturtragenden Artefakte und den Umgang mit ihnen kaum.¹⁴

8 Zu Schrift an archaisch-frühklassischer Plastik siehe DIETRICH/FOUQUET/REINHARDT 2020. Umfassend zu Schrift am Bild in der griechischen Plastik unter besonderer Berücksichtigung von Materialität und Ästhetik siehe FOUQUET (in Vorbereitung). Für die Nachantike bis rund um 1500 siehe besonders KIENING/STERCKEN 2008; RICCONI 2008; HAMBURGER 2014; EASTMOND 2015 (s. hier auch mit BLAIR 2015 ein Beitrag zu arabischen bzw. persischen Signaturen), DEBIAIS 2017; und, kulturübergreifend, BEDOS-REZAK/HAMBURGER 2016; DIETRICH/LIEB/SCHNEIDERREIT 2023.

9 SQUIRE 2011, insbes. 197–246.

10 DIETL 2009, 35–40; zu dem Konzept siehe FAVREAU 1997, 31.

11 LEGNER 2009, 325–328; s. dazu auch BRAUN 1932, 172–173, 347, und BRAUN 1940, 713–714; zu Künstlerinschriften auf Altargerät bzw. Reliquiaren, hier ganz auf den Textinhalt bezogen. Spezifisch zu Jan van Eycks Signaturen an dem besonderen Ort des Bildrahmens s. GLUDOVATZ 2005.

12 MARIAUX 2013.

13 Zu diesem Konzept siehe den Band FRESE/KEIL/KRÜGER 2014; zur (Un-)Lesbarkeit spezifisch von Signaturen DONATO 2000; MINEO 2023, 142, 163–164.

14 RICCONI/GIOVANNI/STRINGA 2017. Eine Ausnahme bildet in dem Band der Beitrag von Ivan Foletti, der ein Rezeptionsszenario für Signatur und Selbstbildnis auf der

Sind somit eine Vielzahl von Künstlerinschriften bereits aufgenommen und unter vor allem sozialhistorischen und bild- beziehungsweise kunsttheoretischen Fragestellungen analysiert, so wurde die Frage nach einer Wirksamkeit der Signatur in der Praxis der schrifttragenden Artefakte nur vereinzelt gestellt.¹⁵ Vor diesem Hintergrund schlägt der vorliegende Band eine Verschiebung des Erkenntnisinteresses von einer Fokussierung auf den Text hin zu Präsenzeffekten und Praktiken vor. Dass dabei auf den bestehenden Ansätzen aufgebaut wird und als inschriftlich Festgehaltene der Künstler oder die Künstlerin weiterhin wichtige Akteure bleiben, liegt auf der Hand.

Unser Anliegen sei anhand einiger Fallbeispiele umrissen.¹⁶ Schrift kann durch ihre Anbringung an einem bestimmten Ort auf einem Artefakt den Betrachter „in Bewegung“ bringen,¹⁷ ihn zur näheren Betrachtung und zu bestimmtem Gebrauch auffordern (Affordanz¹⁸) und, sofern die Person lesen kann, zu weiteren Handlungen anleiten.¹⁹ Im Falle von Signaturen kommt die Selbstbezüglichkeit desjenigen hinzu, der das Artefakt produziert hat, und damit ein durch den Künstler initiiertes Kommunikationsprozess.

Die Inschrift auf der um 1000 entstandenen Bronzetür des Mainzer Doms ist zugleich Stifterinschrift und Künstlerinschrift (Abb. 1).²⁰ Mithilfe eines exakt austarier- ten Layouts werden Stifter und Künstler in Analogie gesetzt, wobei der Stiftername

Altarverkleidung in Sant'Ambrogio entwirft, FOLETTI 2017. Als jüngste Publikation ist DELLA LATTI/GLUDOVATZ 2023 zu nennen, ein Tagungsband, der – anhand von weitgehend nach dem hier interessierenden Zeitraum entstandenen Signaturen – auf Autorschaft und künstlerische Identität fokussiert und dies in intermedialer Perspektive auch mit Überlegungen zu Materialien und Techniken von Signaturen verbindet.

- 15 Unter dieser Problemstellung wurden Inschriften von Künstlern und Bauleuten an Bauten, Architekturelementen und Skulptur im Rahmen des SFB „Materiale Textkulturen“, vorgestellt und diskutiert (UNTERMANN 2013, 2019; KEIL 2017), s. a. spezifisch zu Grabplastik MÜLLER 2020.
- 16 Die folgenden Beispiele sind so gewählt, dass hier nicht Beobachtungen wiederholt werden, die im Band selbst ausgeführt sind. Sie können an dieser Stelle nicht kontextualisiert werden, wie dies für die von den Autorinnen und Autoren des Bandes diskutierten Signaturen gilt.
- 17 Siehe exemplarisch FOUQUET 2022.
- 18 Zu der Problematik dieses Konzepts und zu seinen Anwendungsmöglichkeiten spezifisch in der Archäologie FOX/PANAGIOTOPOULOS/TSOUPAROPOULOU 2015.
- 19 Zum Zusammenhang des Lesens von Inschriften auf und des Handelns mit griechischer Trinkkeramik, siehe die punktuellen Bemerkungen in DIETRICH 2020b, 63–64; zur Gebetsaufforderung durch Inschriften MINEO 2015, 110 sowie DONATO 2000; grundsätzlich zur Wirksamkeit von Schrift der Band KIENING/STERCKEN 2008.
- 20 *POSTQVA(M) MAGNV(S) IMP(ERATOR) • KAROLVS / SVV(M) ESSE IVRI DEDIT NATVRAE • / WILLIGISVS ARCHIEP(ISCOPV)S • EX METALLI SPECIE / VALVAS EFFECERAT PRIMVS • / BERENGERS HVIVS OPERIS ARTIFEX LECTOR / VT P(RO) EO D(EV)M ROGES POSTVLAT SVPPLEX*; siehe DIO 1, Mainz, SN1, Nr.5 (Rüdiger Fuchs, Britta Hedtke, Susanne Kern), in: www.inschriften.net, www.inschriften.net/mainz/inschrift/nr/dio001-sn1-0005.html?tx_hisodat_sources%5Baction%5D=show&tx_



Abb. 1: Berenger, Bronzetür, sog. Willigis-Tür, Mainz, Dom, Ausschnitt der unteren linken Türleiste mit der Signatur Berengers.

dem Betrachter auf Augenhöhe entgegentritt. Berenger *artifex*, vermutlich der den Guss leitende Gießmeister, ist dagegen auf der den Türflügel unten abschließenden Leiste genannt, unmittelbar über dem Erdboden. Er, als „demütig“ charakterisiert, platziert seinen Namen damit tatsächlich im Staub – um ihn zu lesen, muss sich der Betrachter tief niederknien und nimmt so gezwungenermaßen eine gleichfalls demütige Haltung ein, in der er der Aufforderung des Künstlers am effektivsten nachkommen kann, nämlich für ihn zu beten.

Darüber hinaus können Signaturen – wie andere Inschriften auch – eine Bewegung im Raum motivieren und so Räumlichkeit unterstreichen, wenn sie über eine gewisse Distanz durch einen Raum oder um ein Gebäude herum verlaufen. Wieder kommt bei Signaturen ein Moment hinzu, das Selbstreflexion und direkte Ansprache verbindet, wenn im Vorgang des Entzifferns und Lesens deutlich wird, dass es die Produzenten selbst sind, die dies über ihre Namen bewirken. Die Maler Michael Astrapas und Eutybios sind für ihre zahlreichen Signaturen bekannt, darunter jene in der Kirche der Panagia Peribleptos in Ohrid, auf deren Wänden gemalte Architekturen, Gefäße, Waffen und Kleidungsstücke ihre Namen und Monogramme tragen. Eine der wie in Textil eingewobenen Inschriften beginnt mit dem Aufruf „Schütze (oder: Errette) Astrapas“ und dürfte als Aufforderung an den Heiligen zu verstehen sein, der diese Signatur im Gewand trägt.²¹ Bei anderen Namensnennungen dieser Maler scheint es um ein Spiel mit dem Betrachter zu gehen: Die vom Narthex Hereintretenden stehen zwei Heiligenbildern auf den Kuppelfeulern gegenüber, die jeweils nur einen Abschnitt einer Gemeinschaftssignatur

[hisodat_sources%5Bcontroller%5D=Sources&cHash=b7b14c2d91084348d1c2ae72e0d2510f](#) (Stand: 23.3.2025), ebd. übersetzt mit: „Nachdem der große Kaiser Karl sein Sein (= sein Leben) dem Recht der Natur gegeben hatte, hat Erzbischof Willigis als erster die Türen aus Bronze hergestellt. Berenger, der Künstler dieses Werkes, bittet Dich, Leser, demütig, dass du Gott für ihn bittest.“

21 (Σ)ῶσον Ἀστραπᾶν, auf der Kleidung des hl. Demetrios, als einer der Transkriptionsvorschläge, s. TODIĆ 2001, 646, und die Diskussion bei DRPIĆ 2013, 336–337.



Abb. 2a–b: Michael Astrapas und Eutychios, Hll. Merkurios und Prokopios, Ohrid, Kirche der Maria Peribleptos, Ausschnitt mit jeweils der Signatur.

preisgeben (Abb. 2a–b). Zwischen ihnen liegt aber der breite Durchgang zum Kuppelraum, so dass man nach dem Zusammenhang suchen muss. Der erste Teil, mit dem Wortlaut „Die Hand des Michael Astrapas“, verläuft über das demonstrativ präsentierte Schwert des hl. Merkurios, welches, die ganz leichte Wendung des Heiligen begleitend, nach rechts weist. Auf der anderen Jochseite ist dann „und meine [Hand], die des Eutychios“ in der Kleidung des hl. Prokopios zu suchen.²² Fiel der Blick zuerst auf die zweite Hälfte der Signatur, dann dürfte diese für Irritationen gesorgt haben, da zwar nicht mit dem Namen im Genitiv allein, wohl aber mit „und meine(r)“ (κάμου) eine Fährte zu einem vorangehenden Schriftzug gelegt wird.

Diese Gemeinschaftssignatur ist als Gravur der Schwertscheide beziehungsweise als in das Gewand eingewebt konzipiert, damit auf Bildgegenständen, die als Schriftträger für den Betrachter nicht überraschend waren. Man mag sich erinnern fühlen an jene Inschriften, welche in der ostgriechischen archaischen Plastik, statt auf die Basen ausgelagert zu werden, wie eingewobene Ornamentstreifen in die Gewandfalten der Statuen selbst gemeißelt wurden.²³

Signaturen gehen in der Angabe der angewandten Technik nicht selten über die für die Tätigkeit selbst unspezifischen Formulierungen „xy hat mich gemacht“ oder „Werk des xy“ hinaus. Mit der Verwendung bestimmter Verben des Schaffens und Arbeitens wird nicht nur das ‚Gemacht-Sein‘ eines Gegenstandes unterstrichen (wie dies jede Signatur tut), sondern die materiale Disposition und der technische Vorgang, die dem Artefakt und der Schrift ihr Aussehen gegeben haben, werden thematisiert. Solche Signaturen sind damit auch Aussagen, die präzisieren, mit welchem Material und mit welchen Verfahren die Genannten gearbeitet haben – Präzisierungen zum eigenen Tun, die oft Topoi und Narrative künstlerischen Schaffens aufgreifen. Sie können im Sinne einer Material- und Technikikonologie fruchtbar gemacht werden. Vor 79 n. Chr. hat ein Felicius aus Pompeji (oder: in Pompeji) ein

²² Χείρ Μιχαήλ τοῦ Ἀστραπά / κάμου Εὐτυχίου(ου), ΤΟΔΙC 2001, 647; zitiert nach DRΠC 2013, 343.

²³ Siehe DIETRICH 2017, 302–309.

Sieb (genauer: einen Seiher) geschaffen und signiert (Abb. 3).²⁴ Oder hat es gar nicht selbst hergestellt, sondern nur „durchlöchert“, wie er schreibt? War diese Leistung, das Perforieren mit kunstvollen Rankenornamenten, höher einzuschätzen als Guss- und Treibarbeit? Oder hatte dieser Ausdruck von Künstlerstolz auf einem mit Löchern versehenen, zum Gebrauch beim Gastmahl bestimmten Gegenstand auch einen ironischen Beiklang? Nicht ein großer Meister auf einem bedeutenden Werk wird hier verewigt, sondern der in seiner handwerklichen Leistung Benannte schreibt sich über das Durchlöchern seines Seiher ein, damit über jene funktionsgebenden Bestandteile des Artefaktes (Löcher), die es erst zum Sieb werden lassen. Felicio weist, zugespitzt formuliert, mit seiner Signatur darauf hin, dass er es ist, der den Feiern den Genuss des abgeseihten Weins ermöglicht.



Abb. 3: Felicio, Seiher, München, Antikensammlung, Ausschnitt mit der Signatur.

24 *PERTUDIT POMPEIS FELICIO* („Felicio aus Pompeji hat [es/mich] durchlöchert“), München, Antikensammlung. Das Sieb wurde in einer Villa bei Boscoreale gefunden, s. KNAUB 2017, 266; PFISTERER-HAAS 2019, 162–163 (hier mit der Überlegung, dass das Sieb beim Gelage verwendet wurde), 333–334.



Abb. 4: Apollonios, augusteische Hermenkopie des Doryphoros („Speerträger“) des Polyklet, aus Herculaneum, Mitte 5. Jh. v. Chr., beschriftet mit der Signatur des Kopisten Apollonios, Neapel, Nationalmuseum.

Die Wichtigkeit der konkreten materialen Bindung der Signatur an das signierte Artefakt wird auch in mancher gewöhnlicheren Platzierung einer Signatur deutlich. In Wortlaut und Position konventionell ist etwa die Bildhauerinschrift, welche die berühmte augusteische Doryphoros-Herme aus der Villa dei Papiri bei Herculaneum trägt (Abb. 4).²⁵ In der Klassischen Archäologie aus guten Gründen im Rufe stehend, die detailgetreueste römische (Teil-)Kopie des in der Antike vielgerühmten Doryphoros („Speerträger“) des Polyklet zu sein, mag es erstaunen, dass die gut lesbare griechische Signatur nicht etwa den hochklassischen Bildhauer nennt, sondern den Kopisten: „Apollonios, Sohn des Archias, aus Athen, hat [es] gemacht“.²⁶ Dies ist allerdings der Regelfall: Wenn eine römische Kopie überhaupt eine Signatur trägt, dann stets die des Kopisten.²⁷ Nicht der Urheber des künstlerischen

25 Neapel, Museo Archeologico Nazionale 4885; siehe MATTUSCH 2005, 276–282; KREIKENBOM 1990, 174, Kat. Nr. III 42.

26 Ἀπολλώνιος Ἀρχίου Ἀθηναῖος ἐποίησε (IG XIV 712; DNO 4068).

27 Zu römischen Kopistensignaturen, siehe KREIKENBOM 2013. Die bekannte (vermeintliche) Ausnahme dieser Regel – die Λυσίππου ἔργον (Löwy 1885, Nr. 506) Inschrift auf dem ‚Zwilling‘ des Herakles Farnese im Palazzo Pitti – hat sich zwischenzeitlich als neuzeitliche Hinzufügung erwiesen (siehe den archäologischen Kommentar zu DNO 2181). Insofern dieser tatsächlich als Kopie eines Werks des Lysipp gedeutet wird, stellt die Signatur auf dem Herakles Farnese selbst („Glykon aus Athen machte [es].“: Γλύκων Ἀθηναῖος ποίει, IG XIV 1238; DNO 4189) ein weiteres Beispiel eines signierenden Kopisten dar.

Abb. 5: Badr und Ṭarīf,
Kästchen des Hishām II.,
Gerona, Museo-Tesoro de
la Catedral, Ausschnitt mit
Signatur.



schen Entwurfs – welchen man im Falle der Doryphoros-Herme sicher gekannt und erkannt haben wird – sondern der Verantwortliche für die konkrete Realisierung des Werks signiert. Man könnte auch sagen: Nicht die Form, sondern das Material des Werks trägt die Signatur.

Die Signatur des Apollonios ist mittig platziert und deutlich lesbar. Ist demgegenüber die Lektüre der zuvor betrachteten ‚Lochsignatur‘ des Felicio eher mühsam, so zieht der Schriftzug doch vor einem hellen Hintergrund den Blick auf sich, weil er sich eben von der erwartbaren, ornamentalen Anordnung der Löcher an einem Seihier unterscheidet. Einige Signaturen weisen jedoch eine noch weiter eingeschränkte, gezielt gelenkte Sicht- und Lesbarkeit auf.

Ein silberbeschlagener Kasten, den Kalif al-Ḥakam II. als Geschenk an seinen Sohn und Erben Hishām um 976 anfertigen ließ, trägt auf dem Deckelrand umlaufend eine Inschrift, die über den Auftrag informiert.²⁸ Diese Inschrift in Kufi hebt sich plastisch und farblich in schwarz vor dem flachen, vergoldeten Grund ab.²⁹ Erst wenn jemand das Kästchen öffnen will und dazu eine Verschlusslasche an der Vorderseite über ihr Scharnier nach oben klappt, wird eine zweite Inschrift sichtbar, eine Signatur. „Werk des Badr und des Ṭarīf, eure Diener“ steht hier in entsprechend der schmalen Lasche kleinen, eingravierten Buchstaben.³⁰ War es Bescheidenheit, die die Goldschmiede an dieser Stelle hat signieren lassen, oder der Wunsch des Auftraggebers? Wenden sich die Künstler bewusst an einen bestimmten Adressaten? Wenn wir davon ausgehen, dass die wohl zur Aufbewahrung von

28 Seine Maße betragen 27 × 38,5 × 23,5 cm; CASAMAR PÉREZ 1992; JENKINS 1993.

29 Zur Technik der Inschrift JENKINS 1993.

30 Zitiert nach CASAMAR PÉREZ 1992, 208. Einen vergleichbaren Anbringungsort für eine Signatur, die des Exekias auf der Gefäßlippe einer Amphora, die erst beim Abnehmen des Deckels sichtbar wird, bespricht Dietrich im vorliegenden Band S. 43–44.

etwas Wertvollem dienende Schatulle überwiegend geschlossen blieb,³¹ dann ist jedenfalls der Rezipientenkreis dieser Signatur stark eingeschränkt, noch stärker, als es für das wertvolle Objekt ohnehin galt. Die Signatur wird hier zu einer „optimierte[n], strikt empfängerorientierte[n] Kommunikationsform“.³² Je nachdem, wie wir uns den Inhalt und die Gebrauchssituation des Kästchens vorstellen, entsteht hier eine exklusive, geradezu intime Nähe zwischen den Signierenden und dem Besitzer – bestimmt durch die Künstler im Ort der Signatur, und durch den Besitzer darin, wem er einen Blick in das Kästchen ermöglicht. Da es sich bei dieser Position und dem Layout dieser Signatur offenbar um eine Ausnahme bei den in al-Andalus entstandenen Aufbewahrungsgeräten handelt,³³ dürfte auch das Moment des Unerwarteten hinzugekommen sein, zumindest für den vermutlich kleinen Betrachterkreis über den Besitzer hinaus.

Angesichts dieser Beispiele und der Fragen, die sie aufwerfen, erscheint es sinnvoll, die bisherigen Ansätze zur Untersuchung von Signaturen zu erweitern und dabei dem signaturentragenden Artefakt eine neue Aufmerksamkeit zu schenken. An welcher Stelle an dem Objekt wurde die Signatur angebracht? Sind Material und Technik des Artefakts in ein Verhältnis zum Layout der Signatur – verstanden als Anordnung der Schrift, Schreibtechnik und verwendete Schriftzeichen³⁴ – zu setzen? In welcher Beziehung steht die Signatur zu weiteren Inschriften und Beschriftungen, und in welcher zu Bildern am Objekt selbst? Welche Funktion und welche Szenarien des Gebrauchs lassen sich für das Objekt plausibel machen, und wie verhalten sich dazu Platzierung und Form der Signatur? Welchen Bezug zwischen seiner eigenen Person und dem Artefakt stellte ein Künstler über die Signatur her: Kann sie, der niedergeschriebene Name, als tatsächlich ‚eigenhändig‘ gelten, oder spiegelt sie einen bestimmten Produktionskontext wider? Oft lässt sich aus diesen Überlegungen erschließen, wie man sich den Rezipientenkreis der Signatur vorstellen kann und welcher Bezug zu einem idealen Betrachter impliziert beziehungsweise wie sie von einem historischen Betrachter, einer Betrachterin wahrgenommen werden konnte, auch nach Manipulationen und Veränderungen des Artefakts. Welche Wirksamkeit kann die Signatur im Gebrauch des Artefakts entfaltet haben, inwiefern konnte der Künstler ‚präsent‘ werden – nicht nur verstanden als Name an einem statischen Gegenstand, sondern als Person evoziert in Handlungen

31 Die Funktion des Kastens ist unbekannt, s. JENKINS 1993.

32 FRESE 2014, 3.

33 CARBONI 1993 bespricht ein deutlich kleineres, offenbar etwas später (ca. 1045) entstandenes Silberkästchen in Léon, das nicht auf der Unterseite der Lasche, sondern auf dem Feld unter der Lasche, also ebenso verborgen, den Namen eines ʿUthman trägt. Der Autor identifiziert den ebenfalls in einer umlaufenden Deckelinschrift genannten Besitzer als einen fatimidischen Wesir und sieht das Werk daher in Ägypten entstanden. Fricke benennt die Parallelen im Anbringungsort der Signatur (FRICKE 2024, 71); sie stellt überzeugend die Herstellung in Ägypten in Frage (ebd., u. a. 53–54). Bestätigt sich dies, dann wären damit zwei im gleichen Umkreis entstandene ‚Laschen-Signaturen‘ überliefert.

34 Dazu zuletzt DIETRICH et al. 2023.

mit dem Objekt, und zwar idealiter permanent, ‚auf ewig‘? Verband der Name am Artefakt den dort Genannten mit dem Kontext dieses Artefakts, etwa einem Ort, oder mit bestimmten Narrativen?

Der vorliegende Band bietet Fallbeispiele und Diskussionsansätze zu dieser Agenda, ohne sie umfassend verfolgen zu können. Im Gegensatz zu bisherigen Sammelbänden zum Thema der Signatur geht er darüber hinaus nicht nur in chronologischer Hinsicht kulturübergreifend vor,³⁵ sondern bezieht mit zwei Aufsätzen auch Gebrauchsobjekte und Architektur des Iran mit ein, mithin weitere Traditionen des Einsatzes von Schrift, Materialien und Techniken, der künstlerischen Praktiken und der Funktionen von Artefakten und Bauten.

Bei dem so ermöglichten Vergleich – der perspektivisch noch weit stärker zu systematisieren wäre – wird deutlich, dass es ähnliche Formen und Formulierungen der Präsentmachung gibt. Gleichzeitig sind die Artefakte und Bauten, die Signaturen tragen, tendenziell andere (was auch mit Unterschieden in den Funktionen und kulturellen und religiösen Bedeutungsebenen zusammenhängen dürfte). Im Iran wurden dem Beitrag von Iman Aghajani zufolge eher Grabbauten als Moscheen mit dem Namen des Baumeisters versehen, während vor allem in Italien monumentale Künstlerinschriften auch an Kirchengebäuden angebracht wurden.³⁶ Im lateinischen Westen produzierte Gegenstände der Goldschmiedekunst und des Bronzegusses, die – soweit das sinnvoll zu trennen ist – überwiegend oder zumindest auch in profanen Kontexten verwendet wurden, tragen offenbar selten Signaturen,³⁷ während Luxuswaren aus Edelmetall ebenso wie bronzene Kessel (und damit nicht nur Werke einer ‚Hochkunst‘) von Viola Allegranzi als Beispiele arabischer und persischer Signaturen diskutiert werden können.

Der bloße Name am Gegenstand sagt damit per se nichts aus über ein spezifisches Verständnis der eigenen Leistung bei seiner Herstellung, wie es die Begriffe ‚Kunst‘ und ‚Handwerk‘ beziehungsweise ‚Kunst‘ und ‚Technik‘ in ihrem modernen Gebrauch nahelegen, die (auch) im vorliegenden Band unkommentiert verwendet sind.³⁸ Vielmehr ist die vormoderne Signatur offen für ganz unterschiedliche Rollen- und Künstlerkonzepte, wie es gerade aus der hier eingenommenen Perspektive,

35 Den Bogen von der Antike bis zur Gegenwart schlägt der Sammelband HEGENER 2013, wobei Byzanz und die islamisch beherrschten Gebiete nicht berührt werden. Die Aufsätze in RICCIONI/FARA/STRINGA 2017 umfassen den Zeitraum vom Frühmittelalter bis zum 20. Jahrhundert und berücksichtigen dabei Byzanz.

36 Für Signaturen an Kirchen DIETL 2009, *passim*.

37 Dieser erste Eindruck mag auch der insgesamt schmalen Überlieferung geschuldet sein, aber es fällt etwa auf, dass Kronen offenbar nicht signiert wurden. Einen mehr als oberflächlichen Eindruck zur Häufigkeit von signierten Gebrauchsgegenständen, auch jenen einer Oberschicht, ist wegen fehlender Überblickswerke schwer zu gewinnen.

38 Für die mittelalterliche Kunst ist diese Dichotomie vielfach diskutiert und differenziert worden, s. konzipiert bei REUDENBACH 2008, 48–51. Aktuell wird die Problematik reflektiert in den Projekten der Forschungsgruppe „Dimensionen der techne in den Künsten. Erscheinungsweisen – Ordnungen – Narrative“.

jener des Artefakts, nochmals deutlich wird. Die namentlich Genannten waren in die oft komplexen arbeitsteiligen Werkprozesse in ganz unterschiedlicher Weise involviert, intellektuell und im praktischen Tun.³⁹ Gerade wenn man Signaturen, wie es die folgenden Beiträge versuchen, von den Artefakten her gedacht kontextualisiert, wird deutlich, dass sie nicht dazu geeignet sind, einem ahistorischen Geniebegriff oder modernen Konzepten von Autorschaft Vorschub zu leisten – was nicht bedeutet, dass eine Besitzerin, ein Besitzer oder ein größeres Publikum nicht ein Werk gerade aufgrund der (konzeptuellen, organisatorischen, praktischen) Beteiligung einer bestimmten Person am Schaffensprozess wertgeschätzt haben könnte und es mit Blick auf diese Wertzuschreibung signiert wurde.

Um die Beiträge entsprechend den oben umrissenen Fragestellungen zu erschließen, ist der Band nicht chronologisch oder nach kulturellen und geographischen Zugehörigkeiten bzw. ihren Konstrukten gegliedert, sondern systematisch in drei Abschnitte. Dabei sind die Inhalte und Fragestellungen vielfältiger, als es die Zuordnung zu einem Abschnitt nahelegen mag – es ist der aus Sicht der Herausgeber prominente und in unserem Kontext maßgebliche Aspekt der jeweiligen Aufsätze, der mit der Zuordnung unterstrichen wird.

Die ersten beiden Beiträge zu signierten griechischen Vasen (Nikolaus Dietrich) und zu antiken signierten Steinschnitten (Jörn Lang) stehen in diesem Sinne unter der Leitfrage nach der *Signatur im Gebrauch* und der Praxeologie. Beide analysieren, wie das Layout der Signaturen in Verbindung mit Größe, Form, Material, Farbigkeit und Funktion des signaturentragenden Gegenstandes die Wahrnehmung des Namenszuges bestimmen (und hier nicht nur die Lektüre und das Textverständnis, sondern das Sehen darauf sowie den haptischen Eindruck). Beide fragen auf dieser Grundlage nach der Teilhabe der Signierenden an den Praktiken, in denen die Artefakte eingebunden waren, und überlegen, inwieweit die Signatur den Umgang der Rezipienten mit dem Artefakt mit beeinflusst haben könnte. Signaturen werden damit stärker als bislang auch in ihren rezeptionsästhetischen Dimensionen erfasst und mit jenen der Produktionsästhetik verbunden. Ein Reiz dieses ersten Abschnitts liegt darin, dass die behandelten Artefakte grundsätzlich (neben der engen Verbindung mit Bildern, der erforderlichen Nabsicht bei oftmals eingeschränkter Sichtbarkeit, und der potenziellen Einbindung in literarische Kontexte sowie Gespräche darüber) darin vergleichbar sind, dass sie sich nicht nur bewegen lassen, sondern dass ihre Funktionen ihre Bewegung, den manuellen Umgang mit ihnen implizieren. Dieser wiederum kann über die Aktivierung des Betrachters von der Beschriftung mitbestimmt werden, wie es die hier entworfenen Rezeptionsszenarien nahelegen. Dabei sind für die Vasen (je nach Vasentyp bzw. -form) das Einschenken, Trinken und Leeren im Kontext des Symposions mit seinen vielfältigen Konnotationen ein

39 Das hat die oben umrissene umfangreiche Signaturenforschung vielfach herausgearbeitet. S. auch im Kontext der Frage nach einer globalen Kunstgeschichte JUNEJA 2023, 107–116 („The Artist’s Art“).

wichtiger (wenn auch bei weitem nicht der einzige) Aspekt für die Funktion und den Status des Objekts. Bei den Gemmen dominieren für alle genannten Gesichtspunkte die Kostbarkeit und die geringe Größe, ja Winzigkeit der Artefakte und damit auch der Signaturen, aufgrund derer es wortwörtlich in der Hand der Besitzerin oder des Besitzers liegt, wie sie oder er sie für die eigene Betrachtung hält, dreht, als Schmuck am Körper trägt und gegebenenfalls weiteren Personen zugänglich macht.

Ein Aspekt, der diese Signaturensträger unter allen im Band behandelten Objekten besonders auszeichnet, ist ihre potenzielle Funktion als Siegel, wie sie im Fall retrograder Signaturen schon von vornherein in der Entstehung angelegt ist. Das Verhältnis des Künstlers zum signaturentragenden Objekt – dem Abdruck, der den Namen erst für eine ‚korrekte‘ Lektüre anbietet – wird damit ein mittelbares: Erst im Abdruck wird der Künstler präsent, ein Abdruck, den er wohl in den meisten Fällen nie gesehen oder berührt hat (ähnlich lässt sich bei nicht-retrograder Schrift das Verhältnis des Steinschneiders zum Abguss von Gemmen beschreiben). Damit schlägt der Beitrag zu den geschnittenen Edelsteinen eine Brücke zur zweiten Sektion. Ihre Beiträge untersuchen Signaturen, die in unterschiedlicher Weise eine *Präsenz des Künstlers* sicherten. ‚Präsenz‘ wird dabei nicht schlicht als ein Vorhandensein verstanden, sondern der Begriff impliziert wirksame Anwesenheit und Effektivität.⁴⁰ Insofern kann Präsenz behauptet und durch Performanz unterstrichen, aber auch durch die Präsenz anderer Akteure zurückgedrängt und überlagert werden – konkret etwa mittels Inschriften, die sichtbarer, größer, in wertvollerem Material ausgeführt sind, oder, im Falle der Signaturen *ex negativo*, indem die Ausführenden schlicht nicht genannt sind, Werke also nicht signiert sind. In der iranischen Architektur des 11. und 12. Jahrhunderts finden sich Signaturen, die durch eine in unterschiedlichen Weisen hervorgehobene Anbringung (Position am Bauwerk, Größe, auszeichnendes Material und differierende Farbigkeit) den Namen lesbar machen, aber dies ganz überwiegend an kleineren Bauten wie Grabtürmen, nicht an baulichen Großprojekten – an diesen werden mit Schrift weit häufiger Herrscher und Bauaufseher präsent gemacht (Iman Aghajani). Dagegen wird mit einem Beitrag zu einem maasländischen Goldschmied der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, Hugo d'Oignies, ein besonderes Fallbeispiel diskutiert (Mandy Telle): Über seine Signaturen war dieser Künstler gleich mehrfach und auch in Verbindung mit Selbstbildnissen im Schatz seines Augustinerpriorats präsent, darunter in der dafür ganz außergewöhnlichen Form der Rückseite einer Reliquienauthentik. Indem die Autorin die Formen dieser Präsenz und der Funktionen der signierten Gegenstände analysiert, kann sie eine über den Namen vermittelte Anwesenheit in- und außerhalb der Liturgie plausibel machen, die der Goldschmied als höchst wirksam für sein Seelenheil erkannt haben dürfte. Den Genannten in der liturgischen *memoria* namentlich präsent zu machen, kann auch als die primäre Funktion der Signaturen des im 15. Jahrhunderts tätigen Malers Conrad von Soest gelten (Lisa Horstmann).

In seinem Fall handelt es sich jedoch nicht um in der (Para-)Liturgie vom Liturgen selbst in unterschiedlicher Weise gebrauchte Werke, sondern um Altaraufsätze, auf denen der Name des Malers (oder Teile davon) illusionistisch in die Bildrealität integriert ist. Deutlich wird dabei, dass es für das Totengedenken nicht erheblich ist, ob der Name laut gelesen wird. Die teilweise verrätselt erscheinenden Signaturen dieses Malers dürften damit im Sinne einer restringierten Schriftpräsenz nicht als weniger effektiv gelten als gut lesbare Inschriften.

Der dritte und letzte Abschnitt des Bandes stellt zwei Beiträge vor, deren Auseinandersetzung mit *Material und Technik der Signatur* besonders herausgestellt werden soll. Das Material eines beschriebenen Objektes und die damit verbundenen Bedingtheiten – Vorgaben in der Größe und in den haptischen, optischen etc. Eigenschaften, Häufigkeit und Wert eines Materials – und die Techniken, in denen die Schrift ausgeführt wurden, entscheiden mit darüber, wie das Geschriebene wahrgenommen wird. An Signaturen wird oft ablesbar, welcher – intellektueller, technisch-handwerklicher – Aufwand dabei getrieben wurde, den Namen der Produzenten festzuhalten. Wenn eine Signatur weniger integraler Bestandteil eines Werkes ist als ein auch in personell getrennter Tätigkeit ausführbarer Eintrag der Schrift (wie etwa eine auf eine Skulptur gemeißelte Inschrift), dann kann nicht per se davon ausgegangen werden, dass sie, die Signatur, eigenhändig ausgeführt wurde. Dieser Fragestellung geht der Beitrag zu den Signaturen des Pisaner Bildhauers Biduino an seinen im späten 12. Jahrhundert entstandenen Marmorskulpturen nach (Daniele Giorgi). Er argumentiert auf der Grundlage epigraphischer Vergleiche dafür, dass Biduino auch für das Layout und die Anbringung der Inschrift verantwortlich war – eine Überlegung, die zu der These führt, dass die Bildhauerwerkstatt auch ein Ort war, in dem die Fähigkeiten zu Entwurf und Ausführung von Inschriften in Stein gelehrt wurden.

Von der Prämisse, dass Material und (Schreib-)Techniken die Wahrnehmung entscheidend mitbestimmen, geht der abschließende Aufsatz zu Werken der Goldschmiedekunst und des Bronzegusses in den Regionen des Iran aus (Viola Allegranzi). Dabei werden Luxuswaren ebenso wie Gebrauchsgegenstände des 10. bis 13. Jahrhunderts untersucht und Rückschlüsse auf die Werkstattorganisation und den jeweiligen Produktionsprozess gezogen. Wie besonders in den ersten beiden Beiträgen des Bandes werden neben solchen produktionsästhetischen Aspekten auch in diesem Kontext der Umgang mit den Objekten, das ‚handling‘, und ihre Wahrnehmung in unterschiedlichen Rezipientenkreisen thematisiert. Mit dieser Diskussion der praxeologischen Dimension von Signaturen ist abschließend nochmals eine für den Band grundlegende Problemstellung aufgegriffen.

Der vorliegende Band geht auf ein 2022 im Rahmen des Heidelberger SFB „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ veranstaltetes Kolloquium zurück. Es wurde organisiert von dem

Teilprojekt *Präsenz des Künstlers. Mittelalterliche Artefakte mit Künstlerinschriften* in Kooperation mit jenem zu *Schrift und Bild in der griechischen Plastik: Exemplarische Untersuchung am Beispiel Athens und Olympias von der Archais bis in die Kaiserzeit*. Der 2023 ausgelaufene SFB wurde von der DFG gefördert, und ihr sind wir auch für die Finanzierung des Kolloquiums verbunden. Unser Dank gilt im Besonderen den Vortragenden. Sie haben unsere Begeisterung für die Fragestellungen geteilt und über die Disziplinen hinweg die oft überraschenden und vielschichtigen Werke diskutiert. Johannes Fouquet wirkte darüber hinaus bei der Organisation mit. Dankbar sind wir auch für die tatkräftige Unterstützung bei der Vorbereitung und während des Kolloquiums durch Sven Fischer, Maëva Lacotte, Isabella Schnürle, Annika Zschoch und besonders Kathrin Berghoff.

Wir freuen uns sehr, dass ein Großteil der Vorträge nun als Beiträge in diesem Band vorgelegt werden kann.⁴¹ Christiane Brosius, Ludger Lieb und Christian Witschel sind wir für die Aufnahme in die Reihe KEMTE verbunden, den beiden anonymen Gutachtern für ihre hilfreichen Hinweise und Anregungen. Zahlreiche Institutionen unterstützten uns ebenso wie Ivan Drpić mit Abbildungsvorlagen. Für die ausgezeichnete Betreuung der Publikation danken wir Nicolai Dollt, Iris Matzner und Linus Möllenbrink, für die große Unterstützung bei der Drucklegung Maëva Lacotte und Annika Zschoch, für die Durchsicht der Register Iman Aghajani und Viola Allegranzi.

ORCID®

Nikolaus Dietrich  <https://orcid.org/0000-0002-9418-5055>

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

- ABV** Beazley, John Davidson, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956.
ARV Beazley, John Davidson, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1963.
DNO *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen I–V*, hg. von Sascha Kansteiner, Klaus Hallof, Lauri Lehmann, Bernd Seidensticker u. Klaus Stemmer, Berlin 2014.
IG *Inscriptiones Graecae XIV: Inscriptiones Italiae et Siciliae*, hg. von Georg Kaibel, Berlin 1890.

41 Die Beiträge von Ivan Drpić (*Authorship and Viewership at the Peribleptos Church, Ohrid*), Johannes Fouquet (*Layout und Disposition von Bildhauersignaturen an statuarischen Monumenten*) und Stefano Riccioni (*Firme nella pittura veneziani*) standen für die Publikation nicht zur Verfügung.

Sekundärliteratur

- Barr, Helen / Hildebrandt, Dirk / Kern, Ulrike / Müller, Rebecca (2020), „Zur Einführung“, in: Helen Barr, Dirk Hildebrandt, Ulrike Kern u. Rebecca Müller (Hgg.), *Vom Wort zur Kunst. Künstlerzeugnisse vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Emsdetten / Berlin, 7–42.
- Bedos-Rezak, Brigitte M. / Hamburger, Jeffrey F. (Hgg.) (2016), *Sign and Design: Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)* (Dumbarton Oaks Research Library and Collection), Washington.
- Blair, Sheila S. (2015), „Place, Space and Style: Craftsmen's Signatures in Medieval Islamic Art“, in: Anthony Eastmond (Hg.), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge, 230–248.
- Braun, Joseph (1932), *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München.
- Braun, Joseph (1940), *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau.
- Bredenkamp, Horst (2000), „Das Mittelalter als Epoche der Individualität“, in: *Berichte und Abhandlungen. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften* 8, 191–240.
- Burg, Tobias (2007), *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin.
- Carboni, Stefano (1993), „Casket“, in: *The Art of Medieval Spain A. D. 500–1200* (Katalog zur Ausstellung des Metropolitan Museum of Art in New York, 18. November–13. März 1994), New York, 99–100.
- Casamar Pérez, Manuel (1992), „Casket of Hishām“, in: Jerrilynn D. Dodds (Hg.), *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, New York, 208–209.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio (Hg.) (2017), *Entre la letra y el pincel: El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, Almería.
- Chastel, André (1974), „I. Signature et signe“, in: *Revue de l'art* 26 (4), 8–14.
- Cornelius Claussen, Peter (1981), „Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie“, in: Karl Clausberg, Dieter Kimpel, Hans-J. Kunst u. Robert Suckale (Hgg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Gießen, 7–34.
- Cornelius Claussen, Peter (1992), „Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst“, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk* (Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989), Weinheim, 19–54.
- Debais, Vincent (2017), *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800–1200)*, Paris.
- Dehio, Georg (1910), „Über einige Künstlerinschriften des deutschen 15. Jahrhunderts“, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 33, 55–64.
- Della Latta, Alessandro / Gludovatz, Karin (2023), *Signaturen: auktoriale Präsenz zwischen Bild und Schrift, 1400–1700*, Berlin / Boston.
- Dietl, Albert (1987), „In arte peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos“, in: *Römische historische Mitteilungen* 29, 75–125.
- Dietl, Albert (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 Bde., München.
- Dietrich, Nikolaus (2017), „Framing Archaic Greek Sculpture. Figure, Ornament and Script“, in: Michael Squire u. Verity Platt (Hgg.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge, 270–316.
- Dietrich, Nikolaus (2020a), „Einleitung. Zur Materialität des Geschriebenen in der griechischen Plastik: Forschungsgeschichtliche Perspektiven und daraus resultierende Fragen und Probleme“, in: Nikolaus Dietrich, Johannes Fouquet u. Corinna Reinhardt (Hgg.), *Schreiben auf statuari-schen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin / Boston, 1–29, <https://doi.org/10.1515/9783110645422-001>.

- Dietrich, Nikolaus (2020b), „Zur heuristischen Kategorie des Kontextes in der Archäologie. Bemerkungen zu einem attischen Schalenfragment des Phintias“, in: Jacobus Bracker (Hg.), *Homo pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue* (Freiburger Studien zur Archäologie und visuellen Kultur 2), Heidelberg, 39–76.
- Dietrich, Nikolaus/Fouquet, Johannes/Reinhardt, Corinna (Hgg.) (2020), *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin/Boston.
- Dietrich, Nikolaus/Horstmann, Lisa/Bernini, Andrea/Börner, Susanne/Braun, Sarah/Fouquet, Johannes/Frese, Tobias/Heinrich, Adrian/Hirt, Rebecca/Kühne-Wespi, Carina/Mirizio, Giuditta/Müller, Rebecca/Fernández Riva, Gustavo/Rózsa, Anett/Sitz, Anna/Stahlke, Friederike/Tong, Chun Fung/Watta, Sebastian (2023), „Layout, Gestaltung, Text-Bild“, in: Nikolaus Dietrich, Ludger Lieb u. Nele Schneiderreit (Hgg.), *Theorie und Systematik materialer Textkulturen. Abschlussband des SFB 933* (Materiale Textkulturen 46.1), Berlin/Boston, 67–114, <https://doi.org/10.1515/978311292229-003>.
- Dietrich, Nikolaus/Lieb, Ludger/Schneiderreit, Nele (Hgg.) (2023), *Theorie und Systematik materialer Textkulturen. Abschlussband des SFB 933* (Materiale Textkulturen 46.1), Berlin/Boston.
- Donato, Maria Monica (2000), „Nomi nascosti: Qualche caso toscano per una ricerca difficile“, in: Maria Monica Donato (Hg.), *Le opere e i nomi. Prospettiva sulla ‚firma‘ medievale*, Pisa, 51–53.
- Drpić, Ivan (2013), „Painter as Scribe: Artistic Identity and the Arts of Graphē in Late Byzantium“, in: *Word & Image* 29 (3), 334–353.
- Eastmond, Anthony (Hg.) (2015), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge.
- Favreau, Robert (1997), *Épigraphie médiévale* (L’atelier du médiéviste 5), Turnhout.
- Foletti, Ivan (2017), „La firma d’artista, i miti vasariani e ‚Wolvinus magister phaber‘“, in: Stefano Riccioni, Giovanni Fara u. Nico String (Hgg.), *La ‚firma‘ nell’arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti* (Venezia Arti 26), Venedig, 35–48.
- Fouquet, Johannes (2022), „Motionless Statues? Inscriptions and Bodily Kinaesthetics in Archaic and Early Classical Sculpture“, in: Nikolaus Dietrich u. Johannes Fouquet (Hgg.), *Image, Text, Stone. Intermedial Perspectives on Graeco-Roman Sculpture* (Materiale Textkulturen 36), Berlin/Boston, 145–177, <https://doi.org/10.1515/9783110775761-006>.
- Fouquet, Johannes (in Vorbereitung), *Das Bild der Schrift in der griechischen Plastik. Materialität und Intermedialität schrifttragender statuarischer Monumente von archaischer bis hellenistischer Zeit*.
- Fox, Richard/Panagiotopoulos, Diamantis/Tsouparopoulou, Christina (2015), „Affordanz“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 63–70, <https://doi.org/10.1515/9783110371291.63>.
- Frese, Tobias (2014), „‚Denn der Buchstabe tötet‘ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 1–16, <https://doi.org/10.1515/9783110353587.1>.
- Frese, Tobias/Hornbacher, Annette/Willer, Laura (2015), „Präsenz“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 87–100, <https://doi.org/10.1515/9783110371291.87>.
- Fricke, Beate (2024), „From al-Andalus to Germany: Objects, Techniques, and Materials“, in: Finbarr Barry Flood u. Beate Fricke (Hgg.), *Tales Things Tell. Material Histories of Early Globalisms*, Princeton/Oxford, 23–109.
- Gludovatz, Kathrin (2005), „Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 54, 115–175.
- Hamburger, Jeffrey F. (2014), *Script as Image* (Corpus of Illuminated Manuscripts 21), Paris.
- Hegener, Nicole (Hg.) (2013), *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg.

- Hülßen-Esch, Andrea von (2014), „Handwerker oder Künstler. Vom Wertewandel in der Kunstproduktion“, in: Jürgen Wiener (Hg.), *Der Wert der Arbeit. Annäherungen an ein kulturelles Paradigma in Mittelalter, Neuzeit und Moderne* (Studia humaniora. Düsseldorfer Studien zu Mittelalter und Renaissance 47), Düsseldorf, 209–245.
- Hurwit, Jeffrey M. (2015), *Artists and Signatures in Ancient Greece*, New York.
- Ingrand-Varenne, Estelle / Pallottini, Elisa / Raaijmakers, Janneke (Hgg.) (2023), *Writing Names in Medieval Sacred Spaces. Inscriptions in the West, from Late Antiquity to the Early Middle Ages* (Utrecht Studies in Medieval Literacy 56), Turnhout, <https://doi.org/10.1484/M.USML-EB.5.131541>.
- Jenkins, Marilyn (1993), „Casket“, in: *The Art of Medieval Spain A. D. 500–1200* (Katalog zur Ausstellung des Metropolitan Museum of Art in New York, 18. November–13. März 1994), New York, 94.
- Juneja, Monica (2023), *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin / Boston.
- Keil, Wilfried E. (2017), „Von sichtbaren und verborgenen Signaturen an mittelalterlichen Kirchen“, in: Irene Berti, Katharina Bolle, Fanny Opdenhoff u. Fabian Stroth (Hgg.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (Materiale Textkulturen 14), Berlin, 309–352, <https://doi.org/10.1515/9783110534597-013>.
- Kiening, Christian / Stercken, Martina (Hgg.) (2008), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne* (Veröffentlichungen des Nationalen Forschungsschwerpunkts, Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 4), Zürich.
- Klotz, Heinrich (1976), „Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance“, in: *Gesta* 15 (1/2), 303–312.
- Knauß, Florian (2017), *Die Kunst der Antike. Meisterwerke der Münchner Antikensammlungen*, München.
- Kreikenbom, Detlev (1990), *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern: „Diskophoros“, Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos*, Berlin.
- Kreikenbom, Detlev (2013), „Originale und Kopie. Signaturen an späthellenistischen und kaiserzeitlichen Skulpturen“, in: Nicole Hegener (Hg.), *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg, 60–75.
- Legner, Anton (2009), *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln.
- Lissarrague, François (1994), „Epiktetos egraphsen: The Writing on the Cup“, in: Simon Goldhill u. Robin Osborne (Hgg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 12–27.
- Löwy, Emanuel (1885), *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig.
- Mariaux, Pierre Alain (2013), „Qui a peur de Claricia?“, in: Frédéric Elsig, TERENCE le Deschault de Monredon, Pierre Alain Mariaux, Brigitte Roux u. Laurence Terrier (Hgg.), *L'image en questions. Pour Jean Wirth*, Genf, 138–145.
- Mattusch, Carol C. (2005), *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles.
- Mineo, Émilie (2015), „Las inscripciones con ‚me fecit‘: ¿Artistas o comitentes?“, in: *Románico: Revista de arte de amigos del románico* 20, 106–112.
- Mineo, Émilie (2023), „Le nom à l'œuvre: Les signatures épigraphiques d'artistes et de commanditaires entre quête de gloire et perspectives eschatologiques“, in: Estelle Ingrand-Varenne, Elisa Pallottini u. Janneke Raaijmakers (Hgg.), *Writing Names in Medieval Sacred Spaces. Inscriptions in the West, from Late Antiquity to the Early Middle Ages* (Utrecht Studies in Medieval Literacy 56), Turnhout, 137–166, <https://www.brepolonline.net/doi/10.1484/M.USML-EB.5.133536>.
- Müller, Rebecca (2020), „Der Name am Grab. Die Künstlersignatur auf dem Grabmal des Wolfhard von Roth“, in: Gerhard Lutz u. Rebecca Müller (Hgg.), *Die Bronze, der Tod und die Erinnerung. Das Grabmal des Wolfhard von Roth im Augsburger Dom* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 53), Passau, 199–221.

- Pfisterer-Haas, Susanne (2019)**, *Die Bronzegefäße der Staatlichen Antikensammlungen München*, München.
- Reudenbach, Bruno (2008)**, *Die Kunst des Mittelalters*, Bd. 1: 800 bis 1200, München.
- Reudenbach, Bruno (2020)**, „'Künstlermönche' und die Last des Schreibens. Schreiber- und Malervermerke in Handschriften des frühen Mittelalters“, in: Helen Baar, Dirk Hildebrandt, Ulrike Kern u. Rebecca Müller (Hgg.), *Vom Wort zur Kunst. Künstlerzeugnisse vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Emsdetten / Berlin, 169–189.
- Riccioni, Stefano (2008)**, „L'Epiconografia: l'opera d'arte medievale come sintesi visiva di scrittura e immagine“, in: Arturo Carlo Quintavalle (Hg.), *Medioevo: arte e storia* (I convegni di Parma 10), Mailand, 465–480.
- Riccioni, Stefano / Giovanni, Maria Fara / Stringa, Nico (Hgg.) (2017)**, *La 'firma' nell'arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti – The Artist's Signature Authorship, Self-Consciousness, Identity and Artistic Legacy* (Venezia Arti 26), Venedig.
- Springer, Anton (1862)**, „Die Künstlermönche im Mittelalter“, in: *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 7 (1), 1–10 u. 36–48.
- Squire, Michael J. (2011)**, *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Cambridge.
- Todić, Branislav (2001)**, „Signatures des peintres Michael Astrapas et Eutychios. Fonction et signification“, in: Chrysanthē Mauropulu-Tsioumē (Hg.), *Aphierōma stē mnēmē tu Sōtērē Kissa*, Thessalonikē, 643–662.
- Untermann, Matthias (2013)**, „Inschriften der Bauleute der Salierzeit“, in: Matthias Müller, Matthias Untermann u. Dethard von Winterfeld (Hgg.), *Der Dom zu Speyer. Konstruktion, Funktion und Rezeption zwischen Salierzeit und Historismus*, Darmstadt, 206–221.
- Untermann, Matthias (2019)**, „Schrift und sakraler Außenraum. Tempelfassaden und monumentale Friesinschriften im Mittelalter“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Place in Medieval Art and Architecture* (Materiale Textkulturen 23), Berlin / Boston, 245–286, <https://doi.org/10.1515/9783110629156-011>.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1:** © Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz, Foto: Marcel Schawe.
- Abb. 2a–b:** Foto: Ivan Drpić.
- Abb. 3:** © CC BY-NC-SA 2.0, Foto: Stephen Chappell, via flickr.
- Abb. 4:** © Staatliche Antikensammlungen München, Foto: Renate Kühling.
- Abb. 5:** Dodds, Jerrilynn D. (Hg.) (1992), *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, New York, 208.