

Am Rande der Sichtbarkeit

Antike Edelsteine als Träger von Signaturen

Abstract Among the artefacts from the ancient Mediterranean, precious stones decorated with images, the gems, are of particular importance not only because of the variety of their motifs. Rather, in the Hellenistic and Roman imperial periods, they were regarded as objects in which the beauty of nature was particularly condensed.

The small size of the surfaces required a high degree of precision in their treatment. The enhancement of a natural visual effect through human alterations seems to have led to great admiration. At least this is suggested by the regular mentions of stone carvers in the literary sources in which gemstones and their pictorial representations are imagined. In addition to references to the perceptible characteristics of the object and the motif, there are also references to the name of the person who carved it: A human being inscribed itself in an object that was initially seen as the result of a *natura artifex*.

The article focuses on the results of such processes. The object-related characteristics of gemstones will be examined from three perspectives in order to focus thematically on signature-bearing artefacts. Firstly, they will be considered as examples of a creative reaction to the need for extreme foreshortening. This is because all forms of writing on such objects are in the millimetre range and their perception on the preserved objects often poses a particular challenge without magnification techniques. Closely linked to this is the second aspect, the relational structure of signature and image composition in the sense of the arrangement of individual elements in the pictorial space. The third aspect is the connection between signatures and the use of the objects. For while the visual radius of perception of all pictorial elements on the gems themselves can be categorised as comparatively small, it could be significantly increased through the use of the objects.

Keywords Ancient Glyptic; Greeks Gems; Roman Gems; Signatures; Sealing Practices

Einführung

Unter den Zeugnissen des antiken Mittelmeerraums kommt den mit Bildern verzierten Edelsteinen, den Gemmen, nicht allein aufgrund der Vielzahl ihrer Motive ein besonderer Stellenwert zu. Vielmehr galten sie in Hellenismus und römischer Kaiserzeit als Objekte, in denen sich die Schönheit der Natur in besonderer Weise verdichtet fand.¹ Ihre naturgegebene Perfektion bezogen sie aus den schier unendlichen Varianten der natürlichen Farbgebung ebenso wie ihrem Glanz. Diese natürliche Beschaffenheit zog durch die Unterschiede einfallenden Lichts immer wieder neue Effekte nach sich.² Die Verletzung dieser natürlichen Perfektion formulierte

¹ Plin. nat. 37, 1: „bleiben die Edelsteine übrig und die auf knappen Raum zusammengedrängte Herrlichkeit der Welt, die vielen in keinem ihrer Teile bewunderungswürdiger erscheint“ (*gemmae supersunt et in artum coacta rerum naturae maiestas, multis nulla parte mirabilior*).

² Vgl. zur literarischen Verarbeitung solcher Effekte etwa in den *lithikà* des Poseidipp KUTTNER 2005; PRIOUX 2015.

Plinius der Ältere (gest. 79 n. Chr.) als „frevelhaft“ (*nefas*), hebt aber andererseits explizit hervor, dass die Verzierung mit bildlichen Darstellungen der eigentliche Zweck solcher Gemmen sei.³

Es ist daher kaum überraschend, dass aus der Antike eine große Bandbreite an dekorierten Edelsteinen überliefert ist. Das Handwerk des Steinschnitts, die Glyptik, besitzt im antiken Mittelmeerraum eine lange Tradition. Nach den Anfängen im Vorderen Orient lassen sich bereits ab dem 3. Jahrtausend v. Chr. mit Werkzeugen bearbeitete, z. T. bildlich dekorierte Edelsteine im ägäischen Raum nachweisen. Während der hellenistischen Zeit und der römischen Herrschaft verbreiteten sie sich vom östlichen Mittelmeer bis auf die iberische Halbinsel und von Nordafrika bis auf die britische Insel.⁴

Dazu trug neben der Wertschätzung ihrer materiellen Eigenschaften die Mobilität der Objekte selbst bei. Mit Maßen, die zumeist deutlich unterhalb von zwei Zentimetern liegen, gelangten Edelsteine überall dorthin, wo sich Menschen bewegten. Sie wurden am Körper getragen, als Schmuck, wie die sog. Kameen (Abb. 4), oder als Siegel, wie es sich für zahlreiche der vertieft geschnittenen Intagli nachweisen lässt (Abb. 1a–b, 2, 5).⁵ Beide Formen erfordern in Hinsicht auf die Wahrnehmung aller Details eine extreme Nahsicht und aktive Betrachtung.

Die geringe Größe der verfügbaren Bildflächen erforderte eine hohe Präzision der Bearbeitung. Gerade die Steigerung einer naturgegebenen optischen Wirkung durch menschliche Veränderungen scheint eine große Bewunderung hervorgerufen zu haben. Zumindest legen dies die regelmäßigen Erwähnungen von Steinschneidern in den Quellen nahe, in denen Edelsteine und ihre bildlichen Darstellungen literarisch imaginiert werden.⁶ In diesen finden sich neben Verweisen auf

³ Plin. nat. 37, 1: „daß es bei einigen von ihnen als Sünde gilt, sie durch bildliche Darstellungen, was der Zweck der Edelsteine ist, zu verletzen“ (*violare etiam signis, quae causa gemmarum est, quasdam nefas ducentes*).

⁴ Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2007; BOARDMAN 2001; ZAZOFF 1983; FURTWÄNGLER 1900.

⁵ Vgl. überblicksartig LANG 2022 mit Verweisen auf die grundlegende Literatur.

⁶ Vgl. die Übersichten bei RICHTER 1968, 16–19, Taf. A–D; RICHTER 1971, 131–135 sowie MICHELI 2022 und BALLESTRAZZI 2020, 367. Sie schließt Poseidip., hg. von Austin u. Bastianini, 25, Nr. 4 (Dareios) aus und folgt damit KUTTNER 2005, 151, die den Namen nicht als Hinweis auf den Steinschneider, sondern auf die Herkunft versteht. ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 343; Poseidip., komm. u. hg. von Stähli, Seidensticker u. Wessels, 39 verstehen den Namen dagegen überzeugend als Hinweis darauf, dass es sich um einen unbekannten Gemmenschneider des Dareios (Δαρείου δακτυλο[κοιλογύφος]) handelte. Bei den parallel aufgebauten Poseidip., hg. von Austin u. Bastianini, 27, Nr. 5 oder 29, Nr. 7 wird jeweils zunächst der Steinschneider und im letzten Vers der Name der Besitzerin genannt. Die Lesung Δαρείου δακτυλο[κοιλογύφον] und somit als Name des Steinschneiders ist zwar nicht grundlegend auszuschließen, aber angesichts der dann unklaren Ergänzung vor dem Namen Dareios nicht plausibel. Der Verweis auf den Namen Lynkeus bei Poseidip., hg. von Austin u. Bastianini, 37, Nr. 15 ist dagegen als Hinweis auf die besondere Präzision der Darstellung durch ein Auge wie dasjenige des Lynkeus zu bewerten. Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 1. Allgemein zur Gattung dieser Epigramme PRIOUX 2015; KUTTNER 2005.

die wahrnehmbaren Eigenschaften des Objektes und das Motiv auch solche auf den Namen der Person, die es maßgeblich formte. Sie schrieb sich in ein Objekt ein, das zunächst als Ergebnis einer *natura artifex* angesehen wurde. Die Referenzierung von Signaturen in literarischen Texten verweist darauf, dass solche Prozesse zur Entstehungszeit ebendieser Texte bereits eine geläufige kulturelle Praxis darstellten und Bestandteil einer geteilten Vorstellungswelt geworden waren.

Die Ergebnisse solcher Prozesse stehen im Zentrum der folgenden Überlegungen. Die skizzierten, objektgebundenen Besonderheiten sollen für die thematische Fokussierung auf signaturetragende Artefakte unter drei Aspekten in den Blick genommen werden. Zunächst werden sie als Beispiele einer gestalterischen Reaktion auf das Erfordernis extremer Verkürzung betrachtet. Denn jegliche Formen von Schrift auf solchen Objekten liegen im Millimeterbereich und ihre Wahrnehmung an den erhaltenen Objekten stellt ohne Vergrößerungstechniken nicht selten eine besondere Herausforderung dar. Eng damit verbunden ist der zweite Aspekt, das relationale Gefüge von Signatur und Bildkomposition im Sinne der Anordnung einzelner Elemente im Bildraum.⁷ Dieses erforderte aufgrund der Tatsache, dass sich Darstellung und Signatur dieselbe Fläche teilen, eine besonders enge kompositorische Abstimmung dieser beiden Elemente.⁸ Als dritter Aspekt lässt sich der Zusammenhang zwischen Signaturen und Gebrauch der Objekte anführen. Denn während der optische Wahrnehmungsradius aller Bildelemente an den Gemmen selbst als vergleichsweise gering einzustufen ist, konnte er über den Gebrauch der Objekte signifikant gesteigert werden.

Da gerade den Inschriften und mit ihnen den Signaturen seit der Renaissance eine besondere Aufmerksamkeit zuteilwurde, kann allen weiterführenden Aspekten einzig auf Basis einer knappen Skizze der Forschungsgeschichte nachgegangen werden. Auf diese folgt zunächst ein Überblick über den chronologischen Rahmen von Signaturen in der Glyptik und ihre wesentlichen textlichen Formen. Im Anschluss stehen innerbildliche Verhältnisse von Schrift und Darstellung im Vordergrund. Diese werden in einem letzten Schritt aus einer praxeologischen Perspektive der Herstellung und des konkreten Objektgebrauchs in den Blick genommen.

Forschungsgeschichte

Für den Zeitpunkt, ab dem Signaturen auf Edelsteinen die Aufmerksamkeit von Gelehrten weckten, besitzen wir mit einem Bericht des Cyriacus von Ancona (1391–1455) aus dem 15. Jahrhundert einen präzisen Referenzpunkt. So endet die Erinnerung an einen außergewöhnlichen Edelstein, der Cyriacus am 12. November 1445 an Bord

⁷ Vgl. ARNHEIM 2000, 187–195.

⁸ Der Unterschied zu großformatigen Werken besteht vor allem darin, dass bei diesen die Signaturen als abschließende Akte in das fertige Objekt eingeschrieben werden. Vgl. dazu DIETRICH 2020, 180–187 sowie eine durch Johannes Fouquet (Leipzig) in Druckvorbereitung befindliche Arbeit zu Schrift in der griechischen Plastik.

des Schiffes von Giovanni Dolfin, dem vor Kreta ankernden venezianischen Flottenführer präsentiert wurde, mit den folgenden Worten:

Wenn man die Rückseite der Gemme ins Licht hält, wo man mit plastischer Körperllichkeit im Innern die Glieder als lichtes und gläsern durchscheinendes Abbild in wunderbarer Schönheit gleichsam atmend erstrahlen sieht, erkennen wir auch den Künstler des so hervorragenden Werkes aus der in griechischen, sehr alten Buchstaben dort eingravierten Inschrift.⁹

Da Cyriacus die Inschrift notierte, konnte der genannte Intaglio zuverlässig mit der Athena des Eutyches in Berlin identifiziert werden (Abb. 1a–b).¹⁰ Die erste nachweisliche Identifizierung einer Inschrift als Signatur des ausführenden Handwerkers erfolgte für die antike Glyptik damit in der Renaissance. In der Folge waren solche Signaturen auch Gegenstand der gelehrten Konversation von Antiquaren, wie etwa der Briefwechsel zwischen Peter Paul Rubens (1577–1640) und Nicolas Claude Fabri de Peiresc (1580–1637) belegt. Während die dort thematisierte Inschrift auf einem Amethyst mit Bildnis des Demosthenes als Signatur des Dioskurides unstrittig war,¹¹ galt dies in anderen Fällen nicht. Insbesondere die Nennungen von Namen wurden als Hinweise auf die Besitzer oder Benennungen der dargestellten Person verstanden.¹² Dies entsprach in besonderer Weise dem Wunsch, bekannte Persönlichkeiten aus der Antike im Bildnisbestand zu identifizieren.

Eine erste Entscheidung zugunsten der Ansprache solcher Inschriften als Signatur erfolgte mit dem Traktat *Lettre sur le préteur Solon des pierres gravées* des Charles Baudelot de Dairval (1648–1722).¹³ Er hatte argumentiert, dass ein Bildnis mit der Beischrift Solonos nicht als dasjenige des athenischen Staatsmannes identifiziert werden könne, da das gleiche Bildnis auch mit der Inschrift *Dioskouridou* bekannt sei und Solon als Grieche überdies hätte mit Bart dargestellt werden müssen. Es müsse sich daher um die Signatur des ausführenden Künstlers handeln.¹⁴ Auf

⁹ Rom, Vat. Lat. 5237, 515v.: *Cum et ad lucem solidam gemmae partem obiectares, ubi cubica corporalitate intus sublucida et vitrea transparenti umbra mira pulchritudine membra quoque spirantia enitescere conspectantur; et tam conspicuae rei opificem suprascriptis inibi consculptris litteris Graecis atque vetustissimis intelligimus.* Vgl. CHATZIDAKIS 2017, 180–181 (mit leicht abweichender Übersetzung), Abb. 356, 357; ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 321–322.

¹⁰ Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 415, Abb. 468, 469 mit Hinweis auf die Literatur.

¹¹ Vgl. LANG 2012, 70 m. Anm. 665, 666; ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 323 jeweils mit Verweis auf die Literatur.

¹² Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 322. So wurde etwa aus der Signatur des Steinschneiders Hylos eine Benennung als Hylas, Geliebter des Gottes Apollon; eine Signatur des Gnaios auf einem Intaglio mit Kopf des Herakles wurde als Hinweis auf den Besitzer Gnaeus Pompeius verstanden. Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 322 Anm. 10, 12. Zu den Formeln der Signaturen siehe im Einzelnen unten 3.

¹³ BAUDELOT DE DAIRVAL 1717.

¹⁴ Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 324.

Basis dieser Vorarbeiten stellte Baron Philipp von Stosch (1691–1757) im Jahre 1724 das gesamte Material erstmals auf eine systematische Grundlage. Er trug die von ihm als antik erkannten Intagli und Kameen mit Inschriften zusammen und schied konsequent die als nachantik erachteten Beispiele aus.¹⁵ Im 19. Jh. gerieten die geschnittenen Edelsteine und insbesondere solche Beispiele mit Signaturen zunehmend in den Verruf, unzählige Fälschungen zu enthalten,¹⁶ so dass erst Heinrich von Brunn¹⁷ und insbesondere Adolf Furtwängler¹⁸ dieses Feld erneut etablierten.

Vor dem Hintergrund der Skepsis gegenüber den Signaturen wurde ihr Duktus jedoch nur insofern thematisiert, wie er Aufschlüsse über die Authentizität zu geben vermochte. Denn erst eine antike Signatur ermöglichte es, Werke zusammenzustellen, die ihrerseits Ausgangs- und zentrale Ankerpunkte für die Zusammenstellung von Œuvres einzelner Steinschneider bilden konnten.¹⁹

Dass dem Verhältnis von Bild und Signatur keine gesteigerte Aufmerksamkeit geschenkt wurde, geht nicht zuletzt auf ein Urteil Furtwänglers zurück. Dieser konstatierte, dass eine Signatur „immer nur eine Zutat zu dem vollendeten Werke an einem möglichst bescheidenen Platze ist, niemals aber ein integrierender Theil des Werkes selbst, an welchen bei der Konzeption des Werkes selbst gedacht werden muss“.²⁰ Diese Betrachtung von Signatur und Bild als voneinander unabhängige Einheiten, entfaltete nachhaltige Wirkung bis in die jüngere Forschung.²¹ Das Erscheinungsbild der Signaturen selbst berücksichtigte Erika Zwierlein-Diehl in ihrer grundlegenden Betrachtung der Entwicklung von Gemmen mit Künstlerinschriften. Angesichts des großen chronologischen Bogens und der spezifischen Zielsetzung des Beitrags, überwiegen hier neben wissenschaftsgeschichtlichen Beobachtungen zentrale Fragen wie Authentizität und Duktus der Inschriften selbst.²² Im Kontext seiner Gesamtbetrachtung signierter griechischer Bildwerke themisiert

¹⁵ STOSCH 1724; Vgl. zum Werk HERINGA 1976; ZAZOFF/ZAZOFF 1983, 24–49.

¹⁶ Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 321–322, 328–329.

¹⁷ Vgl. BRUNN 1889, 434–757.

¹⁸ Vgl. FURTWÄNGLER 1913 (Wiederabdruck der Beiträge von 1888 und 1889).

¹⁹ So etwa VOLLENWEIDER 1966 für die spätrepublikanische und augusteische Zeit.

²⁰ Vgl. FURTWÄNGLER 1913, 152 (aktualisierte Fassung der Erstpublikation 1888 und 1889).

²¹ So folgte etwa RICHTER 1968, 14 diesem Urteil fast wortgleich. WIEGANDT 2009, 23–25 (Siegel der klassischen Zeit) sowie VOLLENWEIDER 1966 (Signaturen der späten Republik und Kaiserzeit) berücksichtigen diese Frage nicht. Noch bei BERTHOLD 2013, 276 wird die Signatur „eher als Fremdkörper und nicht zum Bild gehörig begriffen, was auf alle Inschriften des Untersuchungszeitraumes [scil. des 6.–4. Jhs. v. Chr.] zutrifft“. ZAZOFF 1983 subsumiert die signaturetragenden Werke in seine chronologische Entwicklungsskizze; PLANTZOS 1999, 64–65 widmet sich Signaturen vor allem unter dem Aspekt der Person des Gemmenschneiders und seinem Verhältnis zu den hellenistischen Höfen. Die Erscheinungsformen der Signaturen selbst werden nicht explizit thematisiert.

²² Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 330–331. Zusammenhänge zwischen Signatur und bildkompositorischer Gesamterscheinung der Intagli und Kameen werden aber thematisiert. Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 324 Anm. 24. In den ausführlichen Betrachtungen von BERTHOLD 2013, 83–142 besitzt der Aspekt von Text-Bild-Relationen keine Priorität.

schließlich Hurwit die Gemmen, beschränkt sich dabei jedoch auf wenige Beispiele und räumt ihnen insgesamt einen untergeordneten Stellenwert ein.²³

Arten von Signaturen und ihr chronologischer Rahmen

,Standardsignaturen‘

Die bei weitem gängigste Form ist die Angabe des Namens mit dem Zusatz ΕΠΟ(Ι) EI („hat [es] gemacht“) als Hinweis auf den Urheber. Lediglich in einem Fall, dem Pseudo-Skarabäoid mit Kitharaspiele des Syries (Abb. 2), ist die Aorist-Form ΕΠΟΙΕΣΣΕ überliefert.²⁴ Die Inschrift ΣΥΡΙΕΣ ΕΠΟΙΕΣΣΕ („Syries hat [es] gemacht“), geschrieben mit Sigmata in Form von drei Strichen, läuft am Rand um, die Buchstaben sind zur Figur ausgerichtet und auf dem Original rechtsläufig. In einen etwas jüngeren Zeithorizont gehört der Chalcedon mit jugendlichem Pferdebändiger im Museum of Fine Arts in Boston (Abb. 3a–b).²⁵ ΕΠΙΜΕΝΗΣ ΕΠΩΙΕ („Epimenes hat [es] gemacht“) lautet die Signatur des Steinschneiders, mit der er seine für diese Zeit ungewöhnlich markant tordierte, mehransichtige Komposition überschrieb.²⁶ Der Datierung des Artefaktes über die Form als Pseudoskarabäus und den Stil steht auch die Form der Inschrift mit einem noch dreistrichigen Sigma nicht entgegen. Das Aufkommen von Signaturen, die über die Formel „hat [es] gemacht“ eindeutig zu identifizieren sind, lässt sich in der Gruppe geschnittener Steine damit in die Zeit der Mitte bis an das Ende des 6. Jhs. v. Chr. setzen.²⁷ In diese gleiche Zeit weist die Erwähnung der Namen von Steinschneidern in den literarischen Nachrichten,²⁸ so dass ein belastbarer Ausgangspunkt für die Entstehung der Tradition solcher Signaturen innerhalb der Glyptik gewonnen werden kann.

Im Duktus unterscheiden sich diese Beispiele nicht vom Protokoll der Künstlersignaturen auf anderen Artefakten wie der Keramik oder rundplastischen Werken.²⁹ In der klassischen Zeit des 5. und 4. Jahrhunderts bildeten solche Signaturformeln

23 HURWIT 2015, 33–38.

24 BOARDMAN 2001, 147, 184, Nr. 350; BERTHOLD 2013, 152–155 jeweils mit der älteren Literatur.

25 ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 41, 353, Abb. 97; BERTHOLD 2013, 155–159.

26 Die vertauschten kurzen und langen Vokale betreffen sowohl Eta und Epsilon als auch Omega und Omikron und sind als typisch ionische Ausdrucksform zu bewerten. Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 41.

27 Dieser Anfangszeitpunkt für das Aufkommen der Signaturen bliebe auch dann unverändert, wenn man etwa die Genitivnennung ΣΗΜΟΝΟΣ auf einem Achat-Skarabäus in Berlin auf den Steinschneider, nicht den Besitzer bezöge. Dagegen aber bereits überzeugend BOARDMAN 2001, 148, 184, Taf. 358; ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 352, Abb. 95.

28 So nennt etwa Hdt. Hist. 3, 40, 41 Theodoros als Siegelschneider des Polykrates von Samos; bei Diog. Laert. 8, 1 wird der Steinschneider Mnesarchos, Vater des Philosophen Pythagoras, erwähnt. Die genannten Personen weisen in die Zeit des 6. Jhs. v. Chr.

29 Vgl. HURWIT 2015, 33–146 sowie den Beitrag von Nikolaus Dietrich in diesem Band.

bereits eine etablierte Praxis. Auch der klassische Steinschneider Dexamenos verwendete sie auf einem seiner vier signierten Werke.³⁰ Diese Tradition lässt sich über die hellenistische (Abb. 4)³¹ bis hinein in die römische Kaiserzeit verfolgen (Abb. 5).³²

Die Signaturen selbst sind entweder einzeitig angelegt³³ oder auf zwei horizontale Zeilen verteilt (Abb. 4, 5).³⁴ Die Vertreter dieser Gruppe zeigen zugleich einen Wechsel im Formular, der an den Übergang zwischen klassischer und hellenistischer Zeit zu setzen ist. Anstelle der ausführlichen Formel ΕΠΟΙΕΙ tritt nahezu ausschließlich die kürzere Form ΕΠΟΕΙ.³⁵ Mit dem späten Hellenismus wird diese Entwicklung rückgängig gemacht und es findet erneut die ausführlichere Fassung ΕΠΟΙΕΙ Verwendung (Abb. 5, 7a–b).³⁶

Ausführliche Signaturen

Auf einigen Werken wurde die beschriebene Grundformel erweitert. So sind seit klassischer Zeit Beispiele überliefert, die dem Namen des Künstlers seine Herkunftsstadt hinzufügen. Hier sei zunächst auf einen Chalcedon-Pseudo-Skarabäus mit fliegendem Reiher verwiesen, der in das 5. Jh. v. Chr. zu datieren ist (Abb. 6). Er wurde durch den bereits genannten Dexamenos signiert, der die ausführliche Angabe ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ ΕΠΟΙΕ ΧΙΟΣ („Dexamenos aus Chios hat [es] gemacht“) in zwei sorgsamen, horizontalen Zeilen unter die Darstellung setzte. Die Herkunft des Dexamenos von der kleinasiatischen Insel Chios war demnach eine Angabe, die hinreichend signifikant war, neben dem Namen in das Objekt eingeschrieben zu werden.

Neben der geographischen Herkunft wurde ab der spätrepublikanisch-augusteischen Zeit auch der familiären Abstammung ein Stellenwert zugesprochen, der einer Fixierung wert erachtet wurde. Für sie sind Beispiele von Signaturen überliefert, mit denen die Gemmenschneider auf den Vater verwiesen. Dies scheint vor

³⁰ Boston, Museum of Fine Arts Inv. 23.580: BOARDMAN 2001, 195, Abb. 466; ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 359, Abb. 144–145. Zu dessen Œuvre BERTHOLD 2013, 159–169.

³¹ Vgl. zudem etwa PLANTZOS 1999, 114 Nr. 30, 116 Nr. 94, 119 Nr. 165, 120 Nr. 195, 126 Nr. 376.

³² Ähnlich auch der Aquamarin mit Bildnis einer Frau aus der *gens Flavia* (wohl Iulia Titi) in Paris, mit der Signatur ΕΥΩΔΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. Vgl. VOLLENWEIDER/AVISSEAU-BROUSTET 2003, 128–129, Nr. 145, Taf. 17, 88–89.

³³ ΠΡΩΤΑΡΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ auf einem hellenistischen Sardonyx-Kameo mit Eros auf einem Löwen reitend in Florenz. Vgl. GIULIANO 1989, 158–159, Nr. 34 oder ΤΡΥΦΩΝ ΕΠΟΙΕ auf einem Sardonyx-Kameo in Boston. Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 410, Abb. 442.

³⁴ So auch ΓΕΛΩΝ ΕΠΟΕΙ auf einem spätklassisch-frühhellenistischen Intaglio der Granatgruppe mit Aphrodite mit Schild in Boston. Vgl. PLANTZOS 1999, 68–69; BOARDMAN/BEAZLEY 2002, 65, Nr. 102, Taf. 21.

³⁵ Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 330.

³⁶ Vgl. weiterhin z. B. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 411 Abb. 451; 412 Abb. 453.



Abb. 1a: Büste der Athena en face, Signatur ΕΥΤΥΧΗΣ ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ ΑΙΓΑΙΟΙΣ ΕΠΟΙΕΙ, Bergkristall-Intaglio, 3.72 cm, Anfang 1. Jh. n. Chr., Berlin, SMB, Antikensammlung, Inv. FG 2305.



Abb. 1b: Abguss in Gips, Berlin, SMB, Antikensammlung, Inv. FG 2305.



Abb. 2: Stehender Kitharaspieler, Signatur ΣΥΡΙΕΣ ΕΠΟΙΕΣΣΕ, Abguss, Steatit-Pseudo-Skarabäoid, Mitte 6. Jh. v. Chr., London, British Museum, Inv. 1873.1020.3.



Abb. 3a: Chalcedon-Skarabäoid, Signatur ΕΠΙΜΕΝΗΣ ΕΠΩΙΕ, 1.1 × 1.6 cm, um 500 v. Chr., Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 27.677.



Abb. 3b: Abguss in Gips, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 27.677.



Abb. 4: Aphrodite mit dem Erosknaben, Signatur ΠΡΩΤΑΡΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, Sardonyx-Kameo, 2.1 × 2.2 cm, 2. Jh. v. Chr., Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 27.750.



Abb. 5: Diomedes mit Palladion, Signatur ΦΕΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ, Besitzerinschrift ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ ΣΕΟΥΗΡΟΥ, Karneol-Intaglio, 2.65 × 3.5 cm, 1. Jh. n. Chr., Oxford, Ashmolean Museum, Inv. AN 1966.1808.



Abb. 6: Reiher, Signatur ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ ΕΠΟΙΕ ΧΙΟΣ, Chalcedon-Skarabäoid, 1.7 × 2.2 cm, 5. Jh. v. Chr., St. Petersburg, Ermitage, Inv. 100.-24.



Abb. 7a-b: Kopf eines Satyrn, Signatur ΥΛΟΣ ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ ΕΠΟΙΕΙ, Sardonyx-Kameo, H. 1.76 cm, Anfang 1. Jh. n. Chr., Berlin, SMB, Antikensammlung, Inv. FG 11063.



Abb. 8a: Sitzende Frau mit Dienerin, Signatur ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ, Besitzerinschrift ΜΙΚΗΣ, Chalcedon-Skarabäoid, 2.2 × 1.7 cm, Mitte 5. Jh. v. Chr., Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. CG 53.

Abb. 8b: Abguss in Gips, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. CG 53.



Abb. 9: Herakles mit dem geraubten Dreifuß nach links gewandt, Signatur ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, Chalcedon-Skarabäoid, 2.18 × 1.92 cm, letztes Viertel 5. Jh. v. Chr., Privatbesitz.

allem in den Fällen verbreitet, in denen nicht nur eine biologische, sondern handwerkliche Verbindung bestand. Denn zumindest in zwei Fällen setzten explizit die Söhne das Handwerk des Vaters fort. So signierte der Gemmenschneider Quintus stolz mit der Angabe ΚΟΙΝΤΟΣ ΑΛΕΞΑ ΕΠΟΙΕΙ („Quintus, [Sohn] des Alexas, hat [es] gemacht“).³⁷ Die Söhne des Dioskurides, des zu augusteischer Zeit berühmtesten Gemmenschneiders,³⁸ stellten sich unmittelbar in die Tradition des Vaters. Einer seiner Söhne signierte den Kameo mit Satyrkopf in Berlin (Abb. 7a–b) ΥΑΛΟC ΔΙΟCKΟΥΡΙΔΟY ΕΠΟΙΕΙ („Hyllos, [Sohn] des Dioskurides hat [es] gemacht“). Seine Signatur ist sorgsam mit exakt übereinander gesetzten Namen und einer mittig platzierten Formel ausgeführt.³⁹ Ein weiterer Sohn, Eutyches, wurde sogar noch präziser. Er fügte dem Hinweis auf den berühmten Vater die Herkunftsstadt hinzu. Auf seinem großen bikonvexen Bergkristall in Berlin (Abb. 1a–b) befindet sich seitlich der Büste der Athena die ausführliche Signatur: ΕΥΤΥΧΗC ΔΙΟCKΟΥΡΙΔΟY ΑΙΓΕΑΙΟC ΕΠΟΙΕΙ („Eutyches, [Sohn] des Dioskurides, aus Aigeiai/Kilikien, hat [es] gemacht“). Ein solcher Zusatz zielte vor allem auf die Nobilitierung der handwerklichen Fähigkeiten. Da auch der dritte Sohn des Dioskurides, Herophilos unter Angabe des Vatersnamens signierte,⁴⁰ muss mit dem Verweis auf die Ausbildung durch einen berühmten Vater eine signifikante Aufwertung der Arbeit einhergegangen sein.

Kurzformen

Setzten die ausführlichen Signaturen zeitlich ein wenig später als die Standardformen ein, lassen sich bereits parallel zu den *epoiei*-Signaturen auch Verkürzungen nachweisen. Sie bestehen lediglich aus Namen. Für die archaische Zeit sei auf die Werke des Onesimos verwiesen,⁴¹ für die klassische Zeit lässt sich eines der signierten Werke des Dexamenos als Beispiel anführen. Er signierte einen Skarabäoid in Cambridge (Abb. 8a–b) in kleinen Buchstaben lediglich mit seinem Namen ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ („Dexamenos“) im Nominativ. Die deutlich größere Inschrift MIKHΣ („der Mika“) ist dagegen auf den Namen der Besitzerin zu beziehen. Hier erscheint der Urheber demnach in der Rolle der gestaltenden Person im Nominativ, während der Genitiv den Besitz anzeigt.⁴² In Analogie sind auch andere Nennungen von

³⁷ Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 115–116, 412, Abb. 453a, b mit dem Verweis auf den dorischen Genitiv *Alexa*. Dazu KÜHNER/BLAß/GERTH 1897, 371–372 (freundlicher Hinweis E. Zwierlein-Diehl, Bonn).

³⁸ Dioskurides selbst schuf unter anderem ein Bildnis des Augustus, wie Plinius in seiner *naturalis historia* berichtet. Plin. nat. 37, 8. 38. Vgl. INSTINSKY 1962; ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 11–12, 117–119 sowie 119–121 zu den Söhnen des Dioskurides.

³⁹ Vgl. bereits ZWIERLEIN-DIEHL 2008, 294; PLATZ-HORSTER 2012, 64–66, Nr. 28, Taf. 5.

⁴⁰ Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2008, 134–141, Nr. 9.

⁴¹ Vgl. BERTHOLD 2013, 146–152.

⁴² So bereits ZAZOFF 1983, 101–102.

Namen im Genitiv für die archaische und klassische Zeit auf die Besitzerinnen und Besitzer und nicht auf die ausführenden Steinschneider zu beziehen. Für diesen scheint die Nennung im Nominativ zu überwiegen (Abb. 9, 10).⁴³

Eindeutigkeit ist auch für solche Fälle herzustellen, in denen verschiedene Werke mit der gleichen Inschrift im Genitiv erhalten sind. So signierte der späthellenistische Heios gleich mehrere Werke durch seinen Namen im Genitiv.⁴⁴

Es sind demnach zunächst die Nominativformen, die eindeutig auf den Urheber des Werkes verweisen,⁴⁵ erst ab dem Hellenismus treten Namen im Genitiv als mögliche Urheber hinzu.⁴⁶ Die Formel *epoie* bzw. *epoiei* („hat gemacht“) muss in diesen Fällen ergänzt werden, der Verweis auf Urheberschaft ist demnach zwischen Einschreibung in das Objekt und Ergänzung im Akt der Rezeption aufgeteilt. Diese Form der Signatur lässt sich während der gesamten Laufzeit beobachten, in der figürlich dekorierte Edelsteine signiert wurden, und tritt noch bei den spätesten Signaturen des 2. Jhs. n. Chr. wie denjenigen des Hyperechos auf.⁴⁷

Chronologischer Rahmen der Signaturformen

Für Signaturen an Werken der Steinschneidekunst lässt sich damit eine durchgehende Tradition zwischen der archaischen Zeit und der mittleren Kaiserzeit nachweisen. Die weitaus größte Anzahl stammt aus der späthellenistischen Zeit und dem frühen Prinzipat, in dem griechische Gemmenschneider im italischen Raum tätig waren.⁴⁸ Nach der iulisch-claudischen Zeit nehmen solche Signaturen deut-

⁴³ Als Signatur anzusprechen wäre demnach auch die Nominativ-Nennung ΑΡΙΣΤΟΤΕΙΧΗΣ („Aristoteiches“) auf einem verschollenen Skarabäoid aus Pergamon. Vgl. BOARDMAN 2001, 185, Nr. 388. Auf einem 1869 für die Berliner Antikensammlung erworbenen Skarabäus mit Frau vor einem Brunnenhaus ist dagegen im Genitiv ΣΗΜΟΝΟΣ („des Semon“) zu lesen: Je nach Lesart wäre ΣΗΜΟΝΟΣ (*ergon* = „Werk“) bzw. ΣΗΜΟΝΟΣ (*eimi* = „gehöre ich“) zu ergänzen. Da die Nominativform unter den Signaturen überwiegt, schiene mir – John Boardman und Erika Zwierlein-Diehl folgend – das Zweite derzeit die naheliegendere Lösung. Denn es sind aus dieser Zeit zwar sprechende Inschriften mit Namen im Genitiv, gefolgt von *eimi* („ich bin des/der bzw. gehöre dem/der“), bekannt, nicht aber solche, die sich explizit auf Künstler beziehen lassen. Vgl. überzeugend BOARDMAN 2001, 148; ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 330. Ihnen folgt HURWIT 2015, 34. Zusammenfassend zur Diskussion auch BERTHOLD 2013, 275.

⁴⁴ Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 110–111.

⁴⁵ So etwa ΟΛΥΜΠΙΟΣ auf einem Chalcedon mit bogenspannendem Eros in Berlin: ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 363, Abb. 171 oder ΦΡΥΓΙΑΔΟΣ. Vgl. dazu zuletzt WILLERS 2017.

⁴⁶ Vgl. BERTHOLD 2013, 275.

⁴⁷ Hier sei auf Werke des Hyperechos verwiesen. Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 446, Abb. 674, 675; LANG 2012, 76 Anm. 732.

⁴⁸ Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 1990. Es handelt sich um ca. 40 bekannte, nahezu ausschließlich in griechischen Buchstaben signierende Handwerker. Übersicht bei RICHTER 1971, 131–135. Zu den dort aufgeführten Beispielen trat jüngst ein weiterer Intaglio mit Signatur

lich ab. Im 2. Jh. n. Chr. treten sie selten auf, im 3. Jh. n. Chr. sind sie nicht mehr überliefert, obgleich sich bis ins frühe 4. Jh. n. Chr. hinein qualitativ hochwertige Gemmen nachweisen lassen.⁴⁹ Die Gestaltung der oft auf wenige Buchstaben begrenzten Formeln unterlag im betrachteten Zeitraum erkennbaren Veränderungen. So waren sie während der archaischen und klassischen Zeit sehr klein und mit besonderer Sorgfalt graviert und wurden im Hellenismus deutlich flüchtiger ausgeführt. Die Buchstaben sind in einer weniger akkuraten horizontalen Anordnung gestaltet und springen nach oben und unten aus den Reihen (Abb. 4). Ab der späten Republik und frühen Kaiserzeit lassen sich erneut sehr akkurate Buchstaben beobachten, die aber mit Rundperlpunkten an den Enden der Buchstabenhasten versehen wurden (Abb. 1a–b, 6).⁵⁰

Verhältnis von Schrift und Darstellung

Werden die unterschiedlichen Signaturformeln nicht allein in Hinsicht auf ihren Duktus und verwendete textliche Elemente betrachtet, so lassen sich drei Bezugspunkte unterscheiden, an denen sie sich orientieren. An der Form der Bildfläche, die zugleich diejenige des Objektes ist, sowie an den Horizontal- bzw. Vertikalachsen der bildlichen Darstellung. Nur in äußerst seltenen Fällen sind sie in die Darstellung selbst integriert.

Gänzlich der Form des Bildfeldes bzw. Objektes folgen Signaturen wie diejenige des Syries oder Epimenes. Für das Werk des Syries (Abb. 2) scheint die Bemerkung Furtwänglers, dass die Signatur den Raum besetzt, den ihr die bildliche Komposition lässt, und damit einen ‚Akt der Anerkennung‘ darstellt, durch die kleinen, regelrecht an den Rand gedrängten und schwer lesbaren Buchstaben nachvollziehbar. Es fällt jedoch schwer, diese Auffassung für den nur wenig jüngeren Chalcedon des Epimenes zu teilen (Abb. 3a–b). So wird zwar durch die Unterbrechung der Formel *epoie* durch einen Huf des Pferdes deutlich, dass auch an diesem Werk die Anlage der Darstellung der Signatur selbst zeitlich vorausgegangen sein dürfte.⁵¹ Es scheint aber dennoch kaum gerechtfertigt, eine derart harmonisch komponierte Signatur in der Tradition Furtwänglers als reine Zutat zu bezeichnen. Denn sie befindet sich genau an den beiden schräg gegenüberliegenden Bereichen des querovalen Bildfeldes und erhält dadurch auch einen bildsyntaktischen Eigenwert. Wäre es dem Steinschneider auf eine möglichst klare Lesbarkeit der Schrift

des Aulos: BOARDMAN/WAGNER 2018, 150, Nr. 176. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 237–238, 465, Abb. 822, weist zudem auf einen lateinisch signierten Nicolo der Jahre 420/21 n. Chr. hin.

⁴⁹ Verwiesen sei etwa auf die hochwertigen Bildnisse der konstantinischen Zeit. Vgl. SPIER 2013, 17–27.

⁵⁰ Vgl. zur Entwicklung detailliert bereits ZWIERLEIN-DIEHL 1990.

⁵¹ Ähnlich ist die Unterbrechung der Inschrift trotz zur Verfügung stehendem Platz bei einem Jaspis-Skarabäoid des Anakles in New York zu beobachten: BERTHOLD 2013, 172.

angekommen, hätte die Signatur im Bereich vor dem Pferdekopf deutlich mehr Platz gefunden. Es stand aber offenbar im Vordergrund, die Buchstabenfolgen einander gegenüber zu platzieren und das Bild auch hinsichtlich des Textes in ein optisches Gleichgewicht zu bringen. Diese Lesart der Verteilung der Buchstaben wird insbesondere vor dem Hintergrund plausibel, dass Epimenes Wert auf feinste Details legte, wie etwa an der wohl bewussten Durchbrechung des Rahmens durch die Nüstern des Pferdes deutlich wird.⁵²

Die Orientierung der Signatur an der Form des ovalen Bildträgers lässt sich noch in klassischer Zeit beobachten. So sind beim stehenden Reiher des Dexamenos⁵³ und seiner sitzenden Frau mit Dienerin in Cambridge (Abb. 8a–b) die Signaturen am begrenzenden Strichrand des Bildfeldes orientiert. Der bärtige Kopf des Dexamenos in Boston⁵⁴ und noch deutlicher der fliegende Reiher in St. Petersburg (Abb. 6) sind dagegen Beispiele für einen direkten Bezug der Signatur auf das Motiv. Hier ist die Inschrift sogar prominent in die freie Bildfläche unter die Darstellung graviert und von ebenso großer Sorgfalt wie das Bild selbst. Die Form des Objekts hat keinerlei Einfluss auf den Duktus der Schrift, die als in sich geschlossener kleiner Schriftblock gestaltet wurde und konsequent an der horizontalen Achse der Darstellung ausgerichtet ist.

Solche horizontalen, aber analog auch vertikalen Ausrichtungen der Signaturen wurden ab der klassischen Zeit zur wichtigsten Erscheinungsform. So integrierte zwar der Steinschneider Olympios beim Flügel seines bogenspannenden Eros die Darstellung geschickt in das Bildrund,⁵⁵ doch folgt die Inschrift nicht diesem Duktus. Sie ist vielmehr unter Nutzung der Freifläche vor der Figur streng von oben nach unten ausgeführt. Auch bei diesen Beispielen ist nicht allein der zur Verfügung stehende Raum ausschlaggebend, wie die Signatur auf einem Chalcedon des Phrygillos zeigt (Abb. 9).⁵⁶ In diesem Falle hätten zwei Räume, derjenige vor Herakles mit Dreifuß des Apollon und derjenige dahinter, zur Verfügung gestanden. Die größere Fläche befand sich auf der Rückseite. Dennoch entschied sich Phrygillos für die Anbringung der Signatur vor der Figur. Sie verläuft dort nach oben, parallel

⁵² Vgl. zur Rahmendurchbrechung als bewusstes Stilmittel überzeugend BERTHOLD 2013, 107.

⁵³ St. Petersburg, Ermitage Inv. T. 1864.2: NEVEROV 1976, 85, Nr. 19; BOARDMAN 2001, 288, Abb. 469; ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 359, Abb. 142. Hier ergibt sich jedoch zugleich eine bereits von BERTHOLD 2013, 164 erwähnte, optische Korrespondenz zwischen der Signatur, der Kontur des Objektes und dem Schwung des Flügels. Darstellung und Signatur wurden als gleichwertige Bestandteile von Beginn an in den äußerst begrenzten Bildgrund eingepasst.

⁵⁴ Boston, Museum of Fine Arts Inv. 23.580: BOARDMAN/BEAZLEY 2002, 41–42, Nr. 50.

⁵⁵ Berlin, SMB Antikensammlung Inv. FG 351: ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 363, Abb. 171.

⁵⁶ Vgl. zu Phrygillos ZWIERLEIN-DIEHL 1992; BERTHOLD 2013, 192–194 (mit Auflisten zahlreicher Argumente für eine antike Entstehung, dann aber dennoch nicht überzeugender Entscheidung, beide Gemmen mit der Signatur Phrygillos als nachantik anzusehen); WILLERS 2017.

zur Kontur des Löwenfells und erhält über die Tatzen eine Rahmung. Dadurch schwebt sie nicht im Raum, sondern ist optisch eng an die Darstellung gebunden. Dass für Signaturen solche bildimmanenter, visuellen Korrespondenzbereiche gesucht wurden, belegen weitere Beispiele. So folgte auf einem frühkaiserzeitlichen Amethyst in Neapel die Signatur ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ („des Apollonios“) dem Pfeiler, auf den sich die Göttin Artemis stützt.⁵⁷ Und die Büste der Athena Parthenos auf einem Jaspis in Rom signierte *Aspasios* nicht im freien Feld vor dem Gesicht der Göttin, sondern entlang des herabfallenden Helmbuschs.⁵⁸ Im Gegensatz zum Kameo des Protarchos (Abb. 4), auf dem offensichtlich der einzige freie Bildraum für die Signatur genutzt wurde, lassen sich demnach regelhaft Beispiele finden, an denen Schrift und Bild einen engen kompositorischen Bezug aufweisen.⁵⁹

Im Vergleich zu diesen Beispielen ausgesprochen selten sind dagegen solche Signaturen, die in die Darstellung selbst integriert wurden.⁶⁰ Beim hellenistischen Tiefschnitt des Gaios aus der Sammlung Marlborough in Boston⁶¹ folgt die Signatur der Form des Bildfeldes, ist zugleich aber der Kontur des Hundefells angepasst und in das Halsband integriert. Doch selbst für eine Lesung als Teil einer Signatur muss zur Erfassung der Buchstaben zunächst eine eingehende Betrachtung des Bildes erfolgen, um dieser versteckten Details gewahr zu werden.⁶² Der berühmte Karneol des Felix in Oxford (Abb. 5) zeigt schließlich die Inschrift ΦΗΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ („Felix hat [es] gemacht“) auf dem Altar, über den Diomedes steigt, während die Besitzerinschrift ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ ΣΕΟΥΗΡΟΥ („des Calpurnius Severus“) im freien Bildfeld über dem sitzenden Heros erscheint. Während aber bei der sitzenden Frau des Dexamenos (Abb. 8a–b) der Hinweis auf die Besitzerin noch in größeren Buchstaben graviert war, sind diese auf dem Beispiel in Oxford (Abb. 5) hinsichtlich ihrer Größe kaum zu unterscheiden. Eine Hierarchie ergibt sich an diesem Objekt daher allein aus der Position der Inschrift.

Die hier ausgewählten Vertreter von Signaturen in der Glyptik lassen zwar keine systematische Bewertung des Phänomens zu, sind aber dahingehend repräsentativ, als dass ein pauschales Urteil über einen verbindenden Charakter für die gesamte Gruppe schwerfällt. Beispiele, bei denen kein direkter kompositorischer Bezug

57 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 26070/232: PANNUTI 1994, 101–102, Nr. 72.

58 Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 52382: ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 408–409, Abb. 436.

59 Dies gilt auch für zahlreiche Porträts, an denen die Signatur dem schräg verlaufenden Büstenabschnitt folgt und gerade nicht in den freien Bildraum neben den Kopf gesetzt wurde. Vgl. etwa VOLLENWEIDER 1966, Taf. 16, 1, 3, 29, 1, 43, 1, 2.

60 Unklar bleibt dagegen die Buchstabenfolge auf einem Chalcedon-Skarabäoid des 4. Jhs. v. Chr. mit Nike und Tropaion im British Museum. Die Lesung der Buchstaben ΟΝΑΤΑ(Σ) als Teil der Siegerbinde, die an der Lanze angebracht ist, ist nicht gesichert. Berechtigte Zweifel äußert hier zuletzt ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 362–363, Abb. 17.

61 Boston, Museum of Fine Arts Inv. 27.734: BOARDMAN et al. 2009, 193, Nr. 293; BOARDMAN/BEAZLEY 2002, 71, Nr. 114.

62 BERTHOLD 2013, 273 führt diese Form überzeugend auf Traditionen der Gestaltung von Münzbildern zurück.

zwischen Signatur und Darstellung besteht, wie etwa bei der Aphrodite des Protarchos in Boston (Abb. 4), stehen neben solchen, bei denen der Bezug bis hin zu Integration in die Darstellung selbst getrieben ist (Abb. 5). Dabei oszillieren sie zwischen einem deutlich zur Schau gestellten, nobilitierendem Zusatz und integralem Bestandteil der Darstellung selbst. Als grundlegende Tendenz lässt sich konstatieren, dass nach einer Phase des Auslotens verschiedener Möglichkeiten in der archaischen und klassischen Zeit ihr Erscheinungsbild zunehmend von der Form des tragenden Objekts entkoppelt wurde.⁶³ Dadurch wird zugleich der Bezug zur Darstellung selbst gesteigert. Als Zeichen von gestaltender Autorschaft sind sie als ‚Gütesiegel‘ gleichermaßen Ausdruck von Käuferinteresse an Namen, die sich mit den Objekten verbinden lassen, wie auch handwerklichen Könnens. Dabei sind sie nicht allein Ausdruck einer virtuosen Bildkomposition, vielmehr zeigt sich die Virtuosität in der Bearbeitung geschnittener Edelsteine nicht zuletzt in den Signaturen selbst. In ihnen wird der miniaturhafte Charakter bis in die Extreme gesteigert, so dass der Rand der Sichtbarkeit weniger durch ihre Lokalisierung an der Grenze des Bildraumes, sondern vielmehr hinsichtlich der Wahrnehmbarkeit selbst erreicht wurde.

Doing Signatures

In Hinsicht auf das Aufkommen und die verwendeten Formeln stellen die Signaturen auf den mit Bildern dekorierten Edelsteinen innerhalb der griechischen Handwerkskunst keine Ausnahmeerscheinung dar. Und dennoch unterscheiden sie sich von anderen Artefakten durch die Doppelperspektive, die ihre Signaturen eröffnen. Diese sind zum einen einmalige Einschreibungen in besonders dauerhafte Objekte, können aber zum anderen beständig reproduziert werden und damit losgelöst vom ursprünglichen Objekt existieren, auf das sie zugleich verweisen.⁶⁴ Beide Aspekte, die einmalige Einschreibung und das Potenzial zur serienähnlichen Re-Produktion ihrer Darstellungen wohnen all den betrachteten Beispielen grundlegend inne.

Der Akt des eigentlichen Signierens erfolgte analog zur Fertigung der Darstellungen mit Hilfe von rotierenden Werkzeugen.⁶⁵ Diese waren an das Ende einer starren Achse montiert, die von einer Bogensehne angetrieben wurde.⁶⁶ Jeder Bestandteil der Darstellung – auch die Signatur – war somit das Ergebnis einer Kombination von Werkzeugen, an die das Objekt herangeführt wurde. Der Prozess der Bildgebung und Signatur ist nicht durch aktive Bewegung der Hand mit Werkzeug zum Objekt gekennzeichnet, wie es beispielsweise aus der Dekoration von Gefäßen

⁶³ Dies wurde für die archaische Zeit bereits beobachtet von BERTHOLD 2013, 276.

⁶⁴ Vgl. zu diesem Aspekt PLATT 2006; GRÜNER 2014; AUENMÜLLER/MOUSTAKIS 2022.

⁶⁵ Vgl. zum Herstellungsprozess ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 315–325; SCHMIDT 2015.

⁶⁶ Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 315–325 sowie zum Prozess des Entwurfs KRUG 1997; BERTHOLD 2013, 23–82, insbes. 54–57.

bekannt ist.⁶⁷ Es erfolgt vielmehr eine Bewegung des Objektes zum Werkzeug hin.⁶⁸ Die Signaturen sind daher allein über den Namen selbst, nicht aber über das visuelle Erscheinungsbild oder skripturale Eigenschaften der verwendeten Schrift zu identifizieren.⁶⁹

Neben dem praktischen Aspekt der Herstellung eröffnen die Gemmen eine zweite Perspektive auf die Thematik Signatur im Sinne der eindeutigen Kennzeichnung eines Werkes. Dem aus anderen Gattungen bekannten Modell folgen solche Beispiele, deren Inschrift auf dem Intaglio selbst seitenrichtig lesbar war. Dies lässt sich etwa für die Signaturen des klassischen Gemmenschneiders Dexamenos konstatieren (Abb. 6, 8a–b). Dies impliziert eine direkte Verbindung zwischen Handwerker und Artefakt, in das er sich selbst einschrieb. Die gleiche Verbindung muss beim Chalcedon-Skarabäoid in Cambridge (Abb. 8a–b) allerdings auch für die im Schriftbild deutlich prominentere Besitzerin MIKH gelten, deren Namensverweis ebenfalls am Original seitenrichtig erscheint. In diesen Fällen lag der Fokus auf einer Kennzeichnung des Werkes selbst, nicht der reproduzierbaren bildlichen Darstellung.⁷⁰ Diese Form einer werkbezogenen Signatur fand konsequent bei Kameen Verwendung (Abb. 4, 7a–b).

Der Chalcedon-Intaglio, den Epimenes fertigte (Abb. 3a–b), zeigt dagegen bereits für die archaische Zeit eine Signaturform, die in ihrer Konzeption bereits die Funktion des sie tragenden Objekts berücksichtigt. Sie zeigen die Schrift retrograd. Es war hier demnach bei der Anfertigung bereits intendiert, dass der eingeschriebene Name erst dann korrekt gelesen werden konnte, nachdem das Objekt in Gebrauch gewesen war. Die Verbindung zwischen Handwerker und Objekt wird dadurch mittelbar. Das Gros der erhaltenen Signaturen auf geschnittenen Steinen weist ebendiese mittelbare Verbindung auf (Abb. 1a–b, 3a–b, 5, 7a–b, 9).⁷¹

An den Objekten, an denen die Inschrift retrograd eingeschrieben und damit bereits im Entwurf auf die Funktion des Gegenstands als Siegel festgelegt wurde,

⁶⁷ Vgl. HURWIT 2015, 71–96. Siehe dazu den Beitrag von Nikolaus Dietrich in diesem Band. Wenn RICHTER 1968, 14 im Zusammenhang mit Signaturen den Begriff des „handwriting“ gebrauchte, so ist dies als Ausdruck einer individuellen Verwendung von Werkzeugen zu werten, die sich auch in unterschiedlichen Signaturen zwischen verschiedenen Handwerkern äußern. Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 1992, 111. Es lassen sich zudem auch Unterschiede in den Signaturen des gleichen Handwerkers beobachten. Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 1986, 110–114 Nr. 153, 154 (freundliche Hinweise E. Zwierlein-Diehl, Bonn).

⁶⁸ Ab der späten Republik musste sogar für zahlreiche Signaturen das Werkzeug getauscht werden. So wurden etwa ab der Zeit der späten Republik die Enden der länglich gravirten Buchstabenhasten mit kugelköpfigen Werkzeugen gestaltet. Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 110, 117.

⁶⁹ Autograph ist hier als Terminus schwierig, da er die Hinführung der Hand zum Objekt impliziert. Anders HURWIT 2015, 38.

⁷⁰ Dies zog bereits BERTHOLD 2013, 166 in Erwögung.

⁷¹ Unverständlich bleibt, warum SQUIRE 2011, 293, solche Signaturen nicht als Ausdruck der Bildschaffenden selbst, sondern als Ausdruck des Versuchs einer Nobilitierung über berühmte Namen versteht und die Existenz handwerklicher Traditionen *a priori* ausschließt.

trat die Sichtbarkeit des Handwerkers erst nach dem Gebrauch des geschaffenen Werkes vollständig zum Vorschein. Hatte er sich selbst in das Objekt eingeschrieben, war dieser Akt nun zwar eindeutig wahrnehmbar, der Hinweis darauf jedoch physisch vom Objekt, in das die Einschreibung erfolgte, abgelöst. Bild und Signatur eines Abdrucks setzten zwingend die Existenz des Originals voraus.⁷² Dennoch blieb das gekennzeichnete Objekt selbst abwesend und nur über die Darstellung und den Namen des Urhebers präsent.⁷³ Die Darstellung und ihr Urheber wurden aber – ähnlich den siegelnden Besitzern (Abb. 5) – lediglich über die erzeugte Darstellung präsent.⁷⁴ Die Signatur ist daher primär auf die Darstellung im Abdruck zu beziehen, das Wirken des ausführenden Steinschneiders wird erst im Gebrauch des Gegenstands in der intendierten Form hervorgebracht. Diese Verbindung zum geschaffenen Artefakt blieb bestehen – über die Entsprechung des Abdruckes mit dem originalen Werk. Dies belegen vor allem die Funde von Siegelabdrücken, unter denen sich auch zahlreiche von signierten Intagli erhalten haben.⁷⁵ Versteht man die Signaturen auf Edelsteinen daher als Ergebnisse praktischen menschlichen Handelns, so muss ein solches „doing signatures“ neben dem einmaligen Akt der Einschreibung zugleich immer auch die potenziell unzähligen kommunikativen Akte ihrer Re-Produktion umfassen, über die zugleich Differenz wie auch Komplementarität von Original und potenzieller Reproduktion der Darstellung hervortreten.⁷⁶

Ich danke den Organisator:innen des Workshops, Nikolaus Dietrich, Rebecca Müller und Mandy Telle für die freundliche Einladung, die Gastfreundschaft in Heidelberg, wertvolle Hinweise und die Geduld, die sie hinsichtlich der Fertigstellung der Gedanken aufgebracht haben. Es handelt sich um die auf dem Workshop vorgestellten und um Anmerkungen sowie Diskussionsergebnisse erweiterten sowie neu strukturierten Überlegungen. Ohne eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Forschungen seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert bieten zu wollen, stellen sie den Versuch dar, die Spezifika der Glyptik für den Kontext signaturetragender Artefakte insgesamt fruchtbar zu machen. Besonders danken möchte ich Erika Zwierlein-Diehl. Nicht

⁷² Wenn SQUIRE 2011, 300 anmerkt, dass die Distanzierung vom Original dazu führe, dass der Eindruck entstehe „the copy is the prototype“, berücksichtigt er nicht hinreichend die zwingende Notwendigkeit der Referenz auf ein originales Siegelsbild für die Bezeugung der Authentizität des Abdrucks. Präziser hier GRÜNER 2014.

⁷³ Vgl. zum darin erkennbaren Konzept einer ‚Erweiterung des Körpers‘ MACHO 2008, 102.

⁷⁴ Vgl. zusammenfassend LANG 2022.

⁷⁵ Aus den Siegeln aus Delos (Zerstörung 69 v. Chr.) sind allein 20 Signaturen überliefert, darunter die Signaturen des Boethos und Gaios, die bereits von Intagli bekannt waren. Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2005, 338–339.

⁷⁶ Wenn AUENMÜLLER/MOUSTAKIS 2022, 10 für Siegel von einer „Hybridität zwischen Artefakt und Handlung“ sprechen, impliziert dies jedoch m. E. eine zu kategorische Trennung, da die Artefakte selbst Teil der skizzierten praktischen Handlung des Siegels waren.

allein für ihr wissenschaftliches Œuvre, ohne das Überlegungen wie die vorliegenden nicht hätten vorgelegt werden können, sondern vor allem auch dafür, dass sie es auf sich nahm, das Manuskript durchzusehen und den Verf. so vor inhaltlichen Fehlern, Mängeln hinsichtlich der Präzision und voreiligen Schlüssen bewahrte. Da sie selbst das Erscheinen dieses Aufsatzes nicht mehr erleben darf, sei er ihr in der dankbarsten Erinnerung zugeschrieben.

ORCID®

Jörn Lang  <https://orcid.org/0000-0002-6331-9372>

Literaturverzeichnis

Quellen

- Anth. Gr., (Anthologia Graeca): Griechische Anthologie. Griechisch-Deutsch,** hg. u. übers. von Hermann Beckby, 2. Aufl., München 1965.
- Diog. Laert.,** (Diogenes Laertios, φιλοσόφων βίων καὶ δογμάτων συναγωγή): Diogenes Laertios, *Leben und Lehre der Philosophen*, hg. u. aus dem Griechischen übers. von Fritz Jürß, Stuttgart 1998.
- Hdt. Hist.,** (Herodot, Historien): Herodot, *Geschichten und Geschichte 1/2*, Bd. 2, übers. von Walter Marg, bearb. von Gisela Strasburger, 2. Aufl., Zürich 1990.
- Plin. nat.,** (C. Plinius Secundus d. Ä., *naturalis historia*): Plinius der Ältere, *Naturkunde. Buch XXXVII. Lateinisch und deutsch*, hg. u. übers. von Roderich König u. Joachim Hopp, Zürich 1994.
- Poseidip.,** (Poseidipp): *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, hg. von Colin Austin u. Guido Bastianini, Mailand 2002.
- Poseidip.,** (Poseidipp): *Der Neue Poseidipp. Text – Übersetzung – Kommentar. Griechisch und deutsch*, hg. u. komm. von Adrian Stähli, Bernd Seidensticker u. Antje Wessels, Darmstadt 2015.

Sekundärliteratur

- Arnheim, Rudolf** (2000), *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin/New York.
- Auenmüller, Johannes/Moustakis, Nikola** (2022), „Gesiegelt – Versiegelt – Entsiegelt. Siegel(n) und Kulturtechnik“, in: Johannes Auenmüller u. Nikola Moustakis (Hgg.), *Gesiegelt – Versiegelt – Entsiegelt. Studien zum Siegel(n) als Kulturtechnik von der Antike bis zum frühen Mittelalter* (Kasion 7), Münster, 9–20.
- Ballestrazzi, Chiara** (2020), „Arte senza storia? I nobiles artifices delle gemme e il loro destino“, in: *Revue Archéologique* 70 (2), 359–385.
- Baudelot de Dairval, Charles César** (1717), *Lettre sur le prétendu Solon des pierres gravées. Explication d'une médaille d'or de la famille Cornuficia*, Paris.
- Berthold, Angela** (2013), *Entwurf und Ausführung in den artes minores. Münz- und Gemmenkünstler des 6.–4. Jhs. v. Chr.*, Hamburg.
- Boardman, John** (2001), *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*, London.
- Boardman, John/Beazley, John D.** (2002), *The Lewes House Collection of Ancient Gems*, Oxford.

- Boardman, John/Scarisbrick, Diana/Wagner, Claudia/Zwierlein-Diehl, Erika (2009),**
The Marlborough Gems Formerly at Blenheim Palace, Oxford.
- Boardman, John/Wagner, Claudia (2018), Masterpieces in Miniature. Engraved Gems from Prehistory to the Present**, London/New York.
- Brunn, Heinrich von (1889²), Geschichte der griechischen Künstler**, Bd. 2: *Die Maler. Die Architekten. Die Toreuten. Die Münzstempelschneider. Die Gemmenschneider. Die Vasenmaler*, Stuttgart.
- Chatzidakis, Michail (2017), Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert** (CYRIACUS. Studien zur Rezeption der Antike 9), Petersberg.
- Dietrich, Nikolaus (2020)**, „Überlegungen zum Layout griechischer Statueninschriften ausgehend von der Nikandre-Weihung“, in: Nikolaus Dietrich, Johannes Fouquet u. Corinna Reinhardt (Hgg.), *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin/Boston, 147–193.
- Furtwängler, Adolf (1900)**, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum*, Leipzig/Berlin.
- Furtwängler, Adolf (1913)**, „Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften“, in: Johannes Sieveking u. Ludwig Curtius (Hgg.), *Kleine Schriften von A. Furtwängler*, Bd. 2, Berlin, 147–293.
- Giuliano, Antonio (1989)**, *I Cammei dalla Collezione Medicea del Museo Archeologico di Firenze*, Florenz.
- Grüner, Andreas (2014)**, „Antike Reproduktionsmedien. Münze, Siegel und Stempel zwischen Serialität und Authentizität“, in: Walter Cupperi (Hg.), *Multiples in Pre-Modern Art*, Zürich/Berlin, 59–93.
- Heringa, Jan (1976)**, „Die Genese von *Gemmae Antiquae Caelatae*“, in: BABESCH. *Bulletin Antike Beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology* 51, 75–91.
- Hurwit, Jeffrey M. (2015)**, *Artists and Signatures in Ancient Greece*, New York.
- Instinsky, Hans Ulrich (1962)**, *Die Siegel des Kaisers Augustus. Ein Kapitel zur Geschichte und Symbolik des antiken Herrschersiegels*, Baden-Baden.
- Karampelas, Stefanos/Kiefert, Lore/Bersani, Danilo/Vandenabeele, Peter (2020)**, *Gems and Gemmology. An Introduction for Archaeologists, Art-Historians and Conservators*, Cham.
- Krug, Antje (1997)**, „Zur Entwurfstechnik von Gemmen“, in: *Archäologischer Anzeiger*, 407–414.
- Kühner, Raphael/Blass, Friedrich/Gerth, Bernhard (1897³)**, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Hannover/Leipzig.
- Kuttner, Ann (2005)**, „Cabinet Fit for a Queen: The Λιθοκά as Posidippus' Gem Museum“, in: Kathryn Gutzwiller (Hg.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford/New York, 141–163.
- Lang, Jörn (2012)**, *Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt*, Wiesbaden.
- Lang, Jörn (2022)**, „Gems, Cameos and Social Practice“, in: Lea Cline u. Nathan Elkins (Hgg.), *The Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography*, New York, 358–383.
- Macho, Thomas (2008)**, „Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identität und Identifikation“, in: Dirk Baeker, Matthias Kettner u. Dirk Rustemeyer (Hgg.), *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, Bielefeld, 99–118.
- Micheli, Maria Elisa (2022)**, „Gemme firmate e autorialità: qualche considerazione“, in: *GEMMAE* 4, 93–112.
- Neverov, Oleg (1976)**, *Antique Intaglios in the Hermitage Collection*, Leningrad.
- Pannuti, Ulrico (1994)**, *Museo Archeologico di Napoli. La collezione glittica*, Rom.
- Plantzos, Dimitris (1999)**, *Hellenistic Engraved Gems*, Oxford.
- Platt, Verity (2006)**, „Making an Impression. Replication and the Ontology of the Graeco-Roman Seal Stone“, in: *Art History* 29 (2), 233–257.
- Platz-Horster, Gertrud (2012)**, *Erhabene Bilder. Die Kameen in der Antikensammlung Berlin*, Wiesbaden.
- Prioux, Évelyne (2015)**, „Poetic Depictions of Ancient Dactyliothecae“, in: Maia Wellington Gahtan u. Donatella Pegazzano (Hgg.), *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World*, Leiden/Boston, 54–71.
- Richter, Gisela M. A. (1968)**, *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans*, Bd. 1: *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans. A History of Greek Art in Miniature*, London.
- Richter, Gisela M. A. (1971)**, *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans*, Bd. 2: *Engraved Gems of the Romans. A Supplement to the History of Roman Art*, London.

- Schmidt, Gerhard (2015),** „Die Technik der Steingravur“, in: Hans-Ulrich Cain u. Jörn Lang (Hgg.), *Edle Steine. Lehrreiche Schätze einer Bürgerstadt* (Begleitheft zur Sonderausstellung im Antikenmuseum Leipzig, Mai – August 2015), Leipzig, 36–46.
- Spier, Jeffrey (2013²),** *Late Antique and Early Christian Gems* (Spätantike – frühes Christentum – Byzanz 20), Wiesbaden.
- Squire, Michael (2011),** *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford/New York.
- Stosch, Philipp von (1724),** *Gemmae antiquae caelatae sculptorum nominibus insignitae*, Amsterdam.
- Vollenweider, Marie-Louise (1966),** *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden-Baden.
- Vollenweider, Marie-Louise/Avisseau-Broustet, Mathilde (2003),** *Camées et intailles*, Bd. 2: *Les portraits romains du Cabinet des médailles. Catalogue raisonné*, Paris.
- Weiβ, Carina (2007),** *Die antiken Gemmen der Sammlung Heinrich Dressel in der Antikensammlung Berlin*, Würzburg.
- Wiegandt, Herbert Carl Lebrecht (2009),** *Die griechischen Siegel klassischer Zeit. Ikonographischer Vergleich*, Frankfurt am Main.
- Willers, Dietrich (2017),** „Lesefrüchte“, in: *Hefte zur Archäologie des Mittelmeerraumes aus Bern* 22, 75–79.
- Zazoff, Peter (1983),** *Die Antiken Gemmen. Handbuch der Archäologie*, München.
- Zazoff, Hilde/Zazoff, Peter (1983),** *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, München.
- Zwierlein-Diehl, Erika (1986),** *Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, München.
- Zwierlein-Diehl, Erika (1990),** „Griechische Gemmenschneider und augusteische Glyptik“, in: *Archäologischer Anzeiger*, 539–557.
- Zwierlein-Diehl, Erika (1992),** „Phrygillos. Zum Problem der Identität des Gemmenschneiders und des Münzstempelschneiders“, in: *Antike Kunst* 35 (2), 106–117.
- Zwierlein-Diehl, Erika (2005),** „Gemmen mit Künstlerinschriften“, in: Volker Michael Strocka (Hg.), *Meisterwerke (Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler)*, Freiburg im Breisgau, 23. Juni–3. Juli 2003), München, 321–343.
- Zwierlein-Diehl, Erika (2007),** *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin/New York.
- Zwierlein-Diehl, Erika (2008),** *Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum Wien*, Wien.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1:** © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Johannes Kramer.
- Abb. 2:** Boardman, John (2001), *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*, London, Abb. 350.
- Abb. 3a:** © Museum of Fine Arts, Boston.
- Abb. 3b:** Boardman, John (2001), *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*, London, Abb. 246.
- Abb. 4:** © Museum of Fine Arts, Boston.
- Abb. 5:** © Ashmolean Museum, University of Oxford.
- Abb. 6:** Neverov, Oleg (1976), *Antique Intaglios in the Hermitage Collection*, Leningrad, Abb. 20.
- Abb. 7a–b:** © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Johannes Laurentius.
- Abb. 8a–b:** © Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.
- Abb. 9:** Zwierlein-Diehl, Erika (1992), „Phrygillos. Zum Problem der Identität des Gemmenschneiders und des Münzstempelschneiders“, in: *Antike Kunst* 35 (2), 106–117, hier: 22, Abb. 6.