

**KEMTE 6**

**Nikolaus Dietrich, Rebecca Müller,  
Mandy Telle (Hrsg.)**

# Künstlersignatur und Artefakt

Schriften, Materialien, Praktiken aus  
transkultureller Perspektive.  
6. Jh. v. Chr. bis 15. Jh. n. Chr.



HEIDELBERG  
UNIVERSITY PUBLISHING



**Künstlersignatur und Artefakt**  
KEMTE 6

## **KEMTE 6**

**Kulturelles Erbe: Materialität – Text – Edition**  
**Cultural Heritage: Materiality – Text – Edition**

Schriftenreihe  
des Heidelberg Center for Cultural Heritage (HCCH)  
und des SFB 933 „Materiale Textkulturen“

Herausgegeben von  
Christiane Brosius, Ludger Lieb  
und Christian Witschel

Wissenschaftlicher Beirat:  
Cord Arendes, Stephanie Döpper, Stefan Esders,  
Ursula Kocher, Hanna Liss, Katharina Lorenz,  
Hermann Parzinger, Anita Traninger



# **Künstlersignatur und Artefakt**

**Schriften, Materialien, Praktiken  
aus transkultureller Perspektive.  
6. Jh. v. Chr. bis 15. Jh. n. Chr.**

**Herausgegeben von  
Nikolaus Dietrich, Rebecca Müller  
und Mandy Telle**

**ORCID**®

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

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.  
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP), 2025

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek

Heidelberg University Publishing (heiUP)

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://heiup.uni-heidelberg.de>

E-Mail: [ub@ub.uni-heidelberg.de](mailto:ub@ub.uni-heidelberg.de)

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von  
Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft  
frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-1497-8

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.1497>

Text © 2025. Das Copyright der Texte liegt bei ihren jeweiligen Verfasserinnen und Verfassern.

Innengestaltung (Konzeption Layout & Typographie): Nicolai Dollt

Schriften: Noto Serif & Noto Sans

Umschlagabbildung: Henkel mit der Signatur des Töpfers Hieron, von einer attisch-rotfigurigen Trinkschale des Malers Makron, um 480 v. Chr., München, Antikensammlungen 2654. Nach der Zeichnung von Karl Reichhold aus: Adolf Furtwängler und Karl Reichhold, *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*, München 1904–1932, Taf. 46.

ISSN: 2749-3016

eISSN: 2749-3024

ISBN: 978-3-96822-301-8 (Hardcover)

ISBN: 978-3-96822-300-1 (PDF)

# Inhalt

|                                                                                                                                                             |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| NIKOLAUS DIETRICH, REBECCA MÜLLER UND MANDY TELLE<br><b>Zur Einführung</b>                                                                                  | <b>1</b>   |
| Praxeologie: Signaturen im Gebrauch                                                                                                                         |            |
| NIKOLAUS DIETRICH<br><b>Signatures in Attic Vase-Painting</b><br>Negotiating the Place of the <i>Banausos</i> in Classical<br>Greek Society and on the Vase | <b>23</b>  |
| JÖRN LANG<br><b>Am Rande der Sichtbarkeit</b><br>Antike Edelsteine als Träger von Signaturen                                                                | <b>53</b>  |
| Präsenz des Künstlers                                                                                                                                       |            |
| IMAN AGHAJANI<br><b>Signatures in der iranischen Architektur<br/>des 11. und 12. Jahrhunderts</b>                                                           | <b>75</b>  |
| MANDY TELLE<br><b><i>Orate pro eo</i></b><br>The Signatures of the Goldsmiths' Works of Hugo d'Oignies                                                      | <b>101</b> |
| LISA HORSTMANN<br><b>Selbsteinschreibung in das Bild</b><br>Form und Funktion der Signaturen bei Conrad von Soest                                           | <b>129</b> |
| Material und Technik der Signatur                                                                                                                           |            |
| DANIELE GIORGI<br><b>L'educazione grafica di uno scultore di età romanica</b><br>L'esempio di Biduino                                                       | <b>155</b> |

|                                                            |            |
|------------------------------------------------------------|------------|
| VIOLA ALLEGIANZI                                           |            |
| <b>Noteworthy Signatures on Medieval Iranian Metalwork</b> | <b>169</b> |
| Reflections on Artisans and the Organisation of the Art    |            |
| <b>Die Autorinnen und Autoren des Bandes</b>               | <b>189</b> |
| <b>Namensregister</b>                                      | <b>191</b> |
| <b>Ortsregister</b>                                        | <b>195</b> |

## 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Die Analyse textueller wie visueller Strategien von Signaturen und Künstlerinschriften<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

Den materialen, topologischen und praxeologischen Dimensionen wurde dabei vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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“.<sup>10</sup> Anton Legner hat in seiner Gesamtschau zum mittelalterlichen Künstler nach den Orten der Signatur gefragt, so in einer Passage zu „Der Artifex am Altargerät“.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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“.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> Schrift kann durch ihre Anbringung an einem bestimmten Ort auf einem Artefakt den Betrachter „in Bewegung“ bringen,<sup>17</sup> ihn zur näheren Betrachtung und zu bestimmtem Gebrauch auffordern (Affordanz<sup>18</sup>) und, sofern die Person lesen kann, zu weiteren Handlungen anleiten.<sup>19</sup> 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).<sup>20</sup> 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](http://www.inschriften.net), [www.inschriften.net/mainz/inschrift/nr/dio001-sn1-0005.html?tx\\_hisodat\\_sources%5Baction%5D=show&tx\\_](http://www.inschriften.net/mainz/inschrift/nr/dio001-sn1-0005.html?tx_hisodat_sources%5Baction%5D=show&tx_)





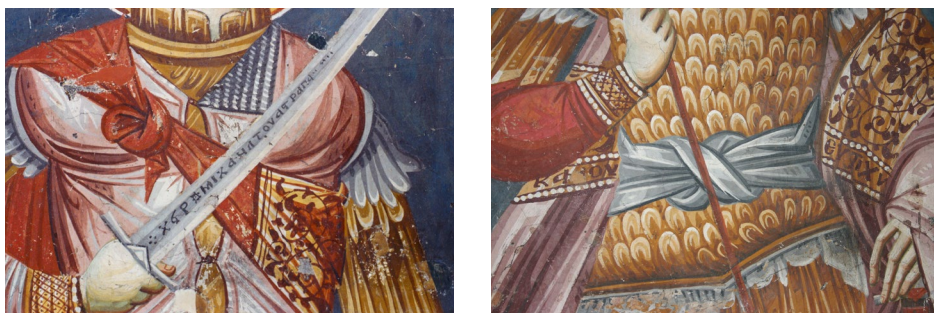
**Abb. 1:** Berenger, Bronzetür, sog. Willigis-Tür, Mainz, Dom, Ausschnitt der unteren linken Türleiste mit der Signatur Berengers.

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.<sup>21</sup> 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

[hisod.at/sources/5Bcontroller%5D=Sources&cHash=b7b14c2d91084348d1c2ae72e0d2510f](https://www.hisod.at/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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

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 – Präzisierung 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

<sup>22</sup> Χείρ Μιχαήλ τοῦ Ἀστραπαῖ / κάμου Εὐτυχίου(ου), ΤΟΔΙC 2001, 647; zitiert nach ΔΡΠΙC 2013, 343.

<sup>23</sup> Siehe DIETRICH 2017, 302–309.

Sieb (genauer: einen Seihher) geschaffen und signiert (Abb. 3).<sup>24</sup> 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 Seihers 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 Feiernden den Genuss des abgeseihten Weins ermöglicht.



**Abb. 3:** Felicio, Seihher, 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).<sup>25</sup> 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“.<sup>26</sup> Dies ist allerdings der Regelfall: Wenn eine römische Kopie überhaupt eine Signatur trägt, dann stets die des Kopisten.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> Diese Inschrift in Kufi hebt sich plastisch und farblich in schwarz vor dem flachen, vergoldeten Grund ab.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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,<sup>31</sup> 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“.<sup>32</sup> 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,<sup>33</sup> 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 Schriftzeichen<sup>34</sup> – 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,<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> 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,<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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.

<sup>41</sup> 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.





**Praxeologie:  
Signaturen im Gebrauch**



## Signatures in Attic Vase-Painting

### Negotiating the Place of the *Banausos* in Classical Greek Society and on the Vase

**Abstract** In this chapter on ancient Greek vase-painting, I undertake a comparative study of the place of the artist in two different spaces: his position in Greek society and the Greek cultural imagination, and ‘his’ (or rather his signature’s) position on the material object of his craft, namely the vase. While the social standing of the potter-painters of Classical Athens seems to have been rather low, some elements help us to carve out a more complex picture. The evidence for wealthy potters, the high esteem given to the products of highly sophisticated, ‘artistic’ craft, and the very many signatures found on vases from early on all compel us to rethink simplistic ideas about the low esteem of the *banausos* working with one’s own hands. Most puzzling are self-representations of artisans that show off – rather than conceal – the condescending view of the artisan’s bodily ugliness. Turning to the signatures’ place on the painted vases, I first discuss signatures in the context of other

types of inscriptions that we know from Attic vases, namely the frequent name-tags and *kalos*-inscriptions, and the rare cases of inscribed direct speech. Although the overall aesthetics of signatures does not differ dramatically from that of other types of inscriptions, so as to be recognizable as such only upon reading, we may still detect a special affinity of signatures to those parts of a drinking-vessel that define the object’s functionality, and that may be concretely touched by the drinker/viewer/reader: the handles and the foot of a vase. The ‘embodied terminology’ for naming the parts of a Greek vase, which is used in scholarly literature and which is borrowed from ancient Greek texts themselves, reveals the degree to which the body-analogy of the crafted vase was taken seriously. Signatures of the type ‘so-and-so made me’ therefore define, metaphorically speaking, the vase as the (beautiful and esteemed!) body of the artist, who transfers his own beauty to the product of his craft.

**Keywords** Greek Vase-Painting; Signatures; Material Writing; Image and Text; Embodiment

## The Place of the Artist in Greek Society: Between Disrespect for Craftspeople and Esteem for Their Products

In his *Geschichte der Kunst*, Winckelmann writes that, among the Greeks, artists would have been highly esteemed members of their society.<sup>1</sup> But stated in Winckelmann’s exalted terms, this is a highly questionable claim; the opposite may seem more convincing. Yet the issue is complex because, given the material and literary legacy of classical antiquity, we face a contradictory situation. On the one hand, many painters, sculptors, or gem engravers of the past enjoyed great fame and were discussed in Greek and Latin literature, such as Pliny’s *naturalis historia*.<sup>2</sup>

1 WINCKELMANN 2002, 133–137 (“Von der Achtung der Künstler”).

2 See DNO (an enlarged and updated version of both OVERBECK 1868 [collection of written sources]); and LÖWY 1885 (collection of sculptors’ signatures, on which see DIETRICH/FOUQUET/REINHARDT 2020, 8–13 [Dietrich]). On Pliny the Elder’s ‘art-historical’ excursus, see e. g. ISAGER 1991. The taxonomy of what the *naturalis historia* has to say about artworks

For example, in his mostly brief descriptions of works of art in Greek cities and sanctuaries, the Imperial Age author Pausanias mentions the name of the artist wherever he can.<sup>3</sup> The great number of materially preserved Greek artist signatures constitute, of course, another witness to the importance of the artist.<sup>4</sup> Yet, on the other hand, we also have overwhelming proof that artists failed to enjoy any special level of social recognition, just like any kind of physical labour was negatively connoted.<sup>5</sup> In Xenophon's Socratic dialogue *oikonomikos* ("on the household", composed ca. 380 BC), we read what seemed to be a generally accepted, pejorative characterisation:

καὶ γὰρ αἱ γε βαναυσικαὶ καλούμεναι καὶ ἐπίρρητοὶ εἰσι καὶ εἰκότως μέντοι πάντῃ ἀδοξοῦνται πρὸς τῶν πόλεων. καταλυμαίνονται γὰρ τὰ σώματα τῶν τε ἐργαζομένων καὶ τῶν ἐπιμελομένων ἀναγκάζουσαι καθῆσθαι καὶ σκιατραφεῖσθαι, ἔνιαι δὲ καὶ πρὸς πῦρ ἡμερεύειν. τῶν δὲ σωμάτων θηλυνομένων καὶ αἱ ψυχὰι πολὺ ἄρρωστότεραι γίνονται.

[...] the so-called banausic occupations are scorned and, naturally enough, held in low regard in our states. For they spoil the bodies of the workmen and the foremen, forcing them to sit still and stay indoors, and in some cases to spend the whole day by the fire. As their bodies become womanish their souls lose strength too (Xen. oik. 4.2–3).<sup>6</sup>

is nevertheless built rather around materials than around artists: see ANGUSSOLA/GRÜNER 2020. For names of gem engravers in ancient literature, see Jörn Lang's chapter in this volume (note 6).

3 On Pausanias' way of describing artworks, see e. g. KREILINGER 1997, 475–477; PRETZLER 2007, 105–117.

4 See already WINCKELMANN 2002, 134–135. On ancient Greek artists' signatures, see the recent general overview HURWIT 2015 (shorter: HURWIT 2017).

5 A majority of scholars agree on the low social status of craftsmen in Ancient Greece. For a concise outline of this view, see AUSTIN/VIDAL-NAQUET 1972; for further bibliography, see e. g. NEER 2002, 89, note 5, or SEAMAN 2017b, 12, note 1. Within the renewed interest in the figure of the artist in the field of Greek art (see SEAMAN 2017a on changing attitudes since the 18th century), some recent publications advocate a partial revision of views: see e. g. SEAMAN 2017b; HURWIT 2015. That signatures would argue against a marginal status of artists is a *Leitmotiv* in this monograph. Early opposition to the idea of the Greeks' low esteem for artists came from the side of an epigraphist: GUARDUCCI 1958; GUARDUCCI 1962 (criticizing SCHWEITZER 1925; and BIANCHI BANDINELLI 1957). On signatures witnessing artists' (self-)esteem, see also PHILIPP 1968, 77; HIMMELMANN 1979, 127–128. More skeptical is OSBORNE 2010. For an illuminating outline of the historiography of (and new ways to proceed in) this debate, which distinguishes a 'modernist' and a 'primitivist' conception of the artist, respectively drawing back to a Winckelmann-inspired neoclassical model and a Jacob Burckhardt inspired idea of the artist as craftsman/*banausos*, see TANNER 2006, 241–204 (or TANNER 1999). Another good general outline of this controversy is HIMMELMANN 1979, 127–131.

6 Text and translation for Xenophon's *oeconomicus* are taken from MARCHANT/TODD 1923. This dismissal of handcraft is the beginning of Socrates' answer to his interlocutor

Similar dismissive attitudes towards handcraft are found in Graeco-Roman literature throughout antiquity,<sup>7</sup> alongside and in spite of the esteem in which the products of artful craft were held. This seemingly contradictory attitude towards the figure of the artist and the product of his craft<sup>8</sup> comes across very tellingly in a text of the second century AD author Lucian, in which the narrator recounts the fictive story of a dream that he had in his youth. Two women, one of whom personified the art of sculpture, the other learning (*paideia*), each try to convince him to follow their path. Learning, who would eventually win the contest, seeks to persuade him in the following way:

εἰ δὲ καὶ Φειδίας ἢ Πολύκλειτος γένοιο καὶ πολλὰ θαυμαστὰ ἐξεργάσαιο. τὴν μὲν τέχνην ἅπαντες ἐπαινέσονται, οὐκ ἔστι δὲ ὅστις τῶν ἰδόντων, εἰ νοῦν ἔχοι, εὖξαιτ' ἂν σοὶ ὅμοιος γενέσθαι: οἷος γὰρ ἂν ἦς, βάνυστος καὶ χειρῶναξ καὶ ἀποχειροβίωτος νομισθήσῃ.

Even if you should become a Phidias or a Polycleitos and should create many marvellous works, everyone would praise your craftsmanship, to be sure, but none of those who saw you, if he were sensible, would pray to be like you; for no matter what you might be, you would be considered a mechanic, a man who has naught but his hands, a man who lives by his hands (Lucian. *somnium*. 9).<sup>9</sup>

asking him to advise him which branches of knowledge would be suitable for him to cultivate. On the passage, see NEER 2002, 89–91; TANNER 2006, 149–150; HURWIT 2015, 7–10.

- 7 Another most telling statement on the worthlessness of the artist as opposed to the praise of his works is a well-known passage from Plutarch's *Life of Perikles*, cited e.g. in FRONTISI-DUCROUX 1975, 24–25, which illustrates the remarkable longevity of this attitude towards artisans in Graeco-Roman Antiquity: “No generous youth, from seeing the Zeus at Pisa or the Hera at Argos, longs to be Pheidias or Polycleitus; nor to be Anacreon or Philetas or Archilochus out of pleasure in their poems. For it does not of necessity follow that, if the work delights you with its grace, the one who wrought it is worthy of your esteem.” (Plut. *vitae parallelae*. 2.1–2: καὶ οὐδείς εὐφυῆς νέος ἢ τὸν ἐν Πίσῃ θεασάμενος Δία γενέσθαι Φειδίας ἐπεθύμησεν ἢ τὴν Ἥραν τὴν ἐν Ἀργεὶ Πολύκλειτος, οὐδ' Ανακρέων ἢ Φιλητᾶς ἢ Ἀρχιλόχος ἡσθεὶς αὐτῶν τοῖς ποιήμασιν. οὐ γὰρ ἀναγκαῖον, εἰ τέρπει τὸ ἔργον ὡς χάριεν, ἄξιον σπουδῆς εἶναι τὸν εἰργασμένον.) Text and translation for Plutarch's *Lives* are taken from FERRIN 1916. Interestingly, Plutarch includes poets in his dismissal of the figure of the artist. On the passage see recently HURWIT 2015, 7–10; SEAMAN 2017b, 14. It is cited already by Jacob Burckhardt (BURCKHARDT 1918, 204 [from his talk “Die Griechen und ihre Künstler”, 30.10.1883]), later entering from there the academic discourse: SCHWEITZER 1925, 55; BIANCHI BANDINELLI 1957, 5; GUARDUCCI 1958, 140 (with a different reading).

- 8 See already BURFORD 1972, 12.

- 9 Text and translation for Lucian's *Somnium sive Vita Luciani* are taken from HARMON 1921. On the passage see SCHWEITZER 1925, 30, note 3; BURFORD 1972, 12; SEAMAN 2017b, 12–14; STEWART 2019, 79–81.

For Lucian, the glory of an artist's works do not shine upon himself as a person. On the contrary, endowing his sculptural bodies with the best qualities would mean crippling his own body and soul, as Learning points out at the end of her speech:

[...] χιτώνιον τι πιναρόν ἐνδύσῃ καὶ σχῆμα δουλοπρεπὲς ἀναλήψῃ καὶ μοχλία καὶ γλυφεῖα καὶ κοπέας καὶ κολαπτήρας ἐν ταῖν χεροῖν ἔξεις κάτω νενευκῶς εἰς τὸ ἔργον, χαμαιπετὴς καὶ χαμαίζηλος καὶ πάντα τρόπον ταπεινός, ἀνακύπτων δὲ οὐδέποτε οὐδὲ ἀνδρῶδες οὐδὲ ἐλεύθερον οὐδὲν ἐπινοῶν, ἀλλὰ τὰ μὲν ἔργα ὅπως εὐρυθμα καὶ εὐσχήμονα ἔσται σοι προνοῶν, ὅπως δὲ αὐτὸς εὐρυθμὸς τε καὶ κόσμιος ἔσῃ, ἥκιστα πεφροντικῶς, ἀλλ' ἀτιμότερον ποιῶν σεαυτὸν λίθων.

[...] then you will put on a filthy tunic, assume a servile appearance, and hold bars and gravers and sledges and chisels in your hands, with your back bent over your work; you will be a groundling, with groundling ambitions, altogether humble; you will never lift your head, or conceive a single manly or liberal thought, and although you will plan to make your works well-balanced and well-shaped, you will not show any concern to make yourself well-balanced and sightly; on the contrary, you will make yourself a thing of less value than a block of stone. (Lukian. *somnium*. 13)

This is, of course, a text full of irony and written centuries after the heyday of Attic vase painting, which I will be dealing with in this chapter. Yet, in its combination of recognising highly esteemed works of art and showing disrespect to those who make them, this text captures, in a nutshell, a phenomenon that is found from the very beginning of artistic craftsmanship among the Greeks. Already from the earliest sources, the figure of the artist appears in our archaeological record in two seemingly contradictory guises. On the one hand, the artist may be linked, through his written name, to the works of his craft. Indeed, artist signatures count among the earliest uses of Greek alphabetic writing that have come down to us,<sup>10</sup> inviting us to speculate about their possibly high level of literacy, their pride and self-esteem, and perhaps even their high social status.<sup>11</sup> Possibly, voices like Lucian's who show esteem for sophisticated artefacts but disrespect for artists point to an

10 See HURWIT 2015, 71. A crater fragment around 720–700 BC from Pithekoussai bears the earliest known signature (WACHTER 2001, 171, cat. no. EUC 1). On signatures in vase painting, see GUARDUCCI 1974, 471–485 (an epigraphist's account); LISSARRAGUE 1994 (on the relation to the image); COHEN 1991 (on Attic incised potter signatures); HURWIT 2015, 71–96 (general overview); BOLMARCICH/MUSKETT 2017 (on the phenomenon from an economic vantage-point with regard to the Etruscan market, in my view unconvincingly). The Basel database *Attic Vase Inscriptions* (AVI), initially based on the fundamental publication of IMMERWAHR 1990, provides a treasure of information.

11 Cf. above note 1. See, however, TANNER 2006, 153–155, against a straightforward linking of signatures and social status (similar skepticism: OSBORNE 2010, 236–237). SIEBERT 1978 points out that the practice of signing is in no way limited to sculpture and vase-painting:



**Fig. 1:** Aristonothos, 'Aristonothos crater', depicted on the crater is the blinding of Polyphemus, and it is signed by Aristonothos in the upper right field, ca. 650 BC, Rome, Musei Capitolini (Castellani collection), 172.

elite discourse that overshadows other attitudes of those subalterns, whose voices have left little traces?<sup>12</sup> Is the artisan the “héros secret de l’histoire grecque”,<sup>13</sup> as the French historian Pierre Vidal-Naquet famously put it? Not all early signed vases are outstanding in quality, but some are, such as a famous wine-mixing vessel from the mid-seventh century BC, which features one of the early Greek narrative images (the blinding of Polyphemus) and is known today under the name of the signing artist: the ‘Aristonothos crater’ (Fig. 1).<sup>14</sup>

it concerns rather the broader category of crafted things than the category of (what we take to be) artworks (see already WINCKELMANN 2002, 136–137).

<sup>12</sup> See PHILIPP 1968, 100; LAUTER 1974, 5–7. Contra: HIMMELMANN 1979, 129–131.

<sup>13</sup> See VIDAL-NAQUET 1981, 31 (in “Une civilisation de la parole politique”), further developed in VIDAL-NAQUET 1981, 289–316 (“Étude d’une ambiguïté: les artisans dans la cité platonicienne”), taking as a starting point the contrast between the low social status and the high metaphorical status assigned to artisans in the philosophy of Plato. Other works on the figure of the artisan and Greek *technē* in the French tradition of historical anthropology include DETIENNE/VERNANT 1974; FRONTISI-DUCROUX 1975; VERNANT/VIDAL-NAQUET 1988.

<sup>14</sup> Rome, Musei Capitolini (Castellani collection) 172, ca. 650 BC. On the signature (ἀριστονοθος ἐποι(ε)σεν: “Aristonothos made [it]”), see HURWIT 2015, 71–73. According to the *communis opinio*, a signature using *epoiesen* (“made [it]”) would refer primarily to the potter’s work, whereas a signature using *egraphsen* (“painted [it]”) would refer specifically to the painter’s work (see also below note 60). However, the potter and the painter may have been the same person in many cases, and the making of a vessel (*epoiesen*) may well include its painting. Indeed, the large corpus of signed Attic vases suggests that potting and painting were closely related crafts. Accordingly, we may well refer to these craftspeople as potter-painters.

We can take this signed masterpiece of the potter-painter's craft as an attestation of early artists' pride.

Yet, from the same early period, we also know about self-representations of artisans, such as the bronze statuette of an armourer working on a helmet, sitting on the ground in a bent posture and with an oversized phallus (covered by his left arm in the photo; Fig. 2).<sup>15</sup>

This was probably a votive gift placed in a sanctuary by the artisan himself, just like the numerous clay *pinakes* found at the sanctuary of Penteskouphia in the vicinity of the Corinthian potters' quarter. On many of them, the potters depict themselves at work, overtly showing their bodies in inelegant or even indecent postures with oversized genitals (Fig. 3).<sup>16</sup>

These artistic self-portraits seem to confirm the elite discourse on the embodied worthlessness of the artist working with his hands, which was conveyed by Lucian's personification of Learning. However, these images of bodies provided by the artists themselves were hardly meant to be insulting. Rather, it seems that these craftsmen had accepted the idea of the artist who makes beautiful things and who might attach his name to these artefacts through a signature but who would thereby pay for that beauty given to the crafted object by the ugliness of his own body. Hephaistos, the blacksmith of the gods, is even a divine model for this idea of the artist.<sup>17</sup> He is able to produce wondrous artefacts, but, in contrast to all other

15 New York, Metropolitan Museum 1942.11.42, ca. 700 BC; for bibliography, see <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254480> (accessed 22/09/2022). On this and other comparable self-representations of artisans, see HIMMELMANN 2001, 25–26, fig. 13; HIMMELMANN 1994, 6–10 and 23–48; (with the review GIULIANI 1998 and the author's answer HIMMELMANN 2001, 64–66, note 99).

16 Berlin, Antikensammlung F 871, 625–600 BC; see <https://smb.museum-digital.de/object/9660> (accessed 22/09/2022). On the *pinakes* of Penteskouphia see the recent monographs PALMIERI 2016 and HASAKI 2021. On workshop images in vase-painting, see most recently HÖLSCHER 2022 (with a useful overview of past scholarship on pp. 179–182). The fullest catalogue is given in CHATZIDIMITRIOU 2005. HAUG 2011 revealed a certain level of differentiation in the depiction of banausic bodies between simple laborers and workshop owners. See also FILSER 2017, 105–126. A different approach, more akin to image- (and text-) studies than to socio-historical analysis, is adopted in NEER 2002, 77–85; SQUIRE 2013, 167–169; HEDREEN 2016a, 223–232.

17 On Hephaistos, who combines physical infirmity with artistic skill, as a model for the figure of the artist, see the in-depth analysis by HEDREEN 2016a, 135–163. Extending the argument to the figure of the poet, too, this monograph shows that the blacksmith-god is far from being the only such model. Two other figures bear particularly clear parallels: (1) Odysseus (HEDREEN 2016a, 1–21) combines *metis* ('technical, wily intelligence') in his crafting (cf. the raft [Hom. Od. 5.228–261] or the famous wedding bed [Hom. Od. 23.173–204]) with—at least temporary—bodily ugliness. One may add to this that the identity of Odysseus as a craftsman is inherent in the *pilos* (a conical hat otherwise worn by *banausoi*) which is part of his usual iconography. (2) For the Iambic poet Hipponax (HEDREEN 2016a, 101–134), bodily ugliness is also a key feature in his stylized poetic persona. Homer's





**Fig. 2:** Bronze statuette of an armorer with oversized genitals (probably a self-representation as a votive), ca. 700 BC (Late-geometric), New York, Metropolitan Museum, Accession Number 42.11.42.



**Fig. 3:** Corinthian pinax showing workers at a clay pit, which was found together with many other pinakes offered by potters at the sanctuary of Penteskouphia, Clay, 625–600 BC, Berlin, Antikensammlung, F 871.

gods, his own body is consistently described as ugly and lame, and so, within the society of gods, he also faces the same problem as human artists. Indeed, the gods need him, but they do not bestow him due respect.

On top of this, it can be mentioned that, in some instances, artisans could become reasonably wealthy.<sup>18</sup> One such time and place must have been late Archaic Athens, in the high period of the Attic ceramic industry, when Attic products were exported throughout the Mediterranean. Among late-archaic votives on the Athenian Acropolis, we find a couple of lavish marble monuments dedicated by potters,<sup>19</sup> such as a relief showing the portrait of the dedicant himself: a potter (Fig. 4).<sup>20</sup>

Odyssee is cited from MURRAY 1919. Athena, the other important representation of the artist in the divine sphere, is not discussed in HEDREEN 2016a. In contrast with the artful but ugly Hephaistos, she is a goddess of perfect beauty. Cf. the myth of her invention and subsequent throwing away of the flute (*aulos*) after she found out that playing the *auloi* with inflated cheeks harms the beauty of her face (see LIMC VI, 367, with cat. no. 9–17). Apparently, this *female* divine artisan refuses the trade of giving up some of her bodily beauty in return for her inventive craft. On other heroic/divine figures of craftspeople, see e. g. VERNANT 1988, 263–273 (“Prométhée et la fonction technique”); FRONTISI-DUCROUX 1975 and MORRIS 1992 (on Daidalos).

<sup>18</sup> SEAMAN 2017b, 16–18, gathers numerous literary and epigraphic attestations for the material wealth of Greek artists.

<sup>19</sup> The list given in PHILIPP 1968, 113–114, of probable votives by potters or other *banausoi* on the Athenian Acropolis is: RAUBITSCHKE 1949, cat. nos. 31, 44, 70, 150, 178, 196, 197 and 225.

<sup>20</sup> Acropolis Museum 1332, ca. 510 BC. See COMELLA 2002, 191, cat. no. Atene 15; DIETRICH 2018a, 217–218 (with further bibliography).



Fig. 4: Votive relief dedicated by a potter to Athena on the Athenian Acropolis portraying the dedicator himself, 510 BC, Athens, Acropolis Museum, 1332.

Holding two cups in his hand instead of just one, the man portrayed in this relief identifies himself not as a user of cups but as their producer. This is likely to please Athena, the goddess of handcraft. From the same period, there is also a small group of Attic vases on which we see an impossible scenario, namely potters who mingle with the elite in their leisure time.<sup>21</sup> On a famous crater around 510–500 BC painted by Euphronios, which portrays a luxurious symposium, a beautiful youth with long hair—clearly a *kalos kai agathos* (“a beautiful and worthy man”) and not a *banau-sos*—is given the name of a contemporary painter (Smikros) from the Athenian potters’ quarter.<sup>22</sup> Have the economically successful potter-painters of late-archaic Athens really ascended to the rank of their customers? As Richard Neer points out,

21 The list of eight vases with figures bearing the inscriptions of the names of other potters/painters is given in NEER 2002, 133. Among the vast and controversial literature on this issue, the best and most engaging discussion is still NEER 2002, 87–134 (although I am not convinced of the “inevitable” [p. 111] “moment of exclusion” [of the portrayed potters amidst the Athenian leisure class]). See also GIULIANI 1991, 14–17 (arguing that potter-portraits gained more social kudos in late-archaic Athens); FILSER 2017, 162–168 (arguing against the possibility that these names indeed belong to potters); DIETRICH 2018b, 484–487 (interpreting potter/painter-name tags as provocatively playful ‘wrong’ naming of figures); HEDREEN 2016a, 233–279 (seeking instances of creative fictionality in such and other name-tags). For more bibliography, see DIETRICH 2020, 50, note 27.

22 Munich, Staatliche Antikensammlungen 9400, ca. 510–500 BC; ARV 1619.3bis, 1705, 1699; Para. 322; BAPD 275007; AVI 5363. See NEER 2002, 111–117; DIETRICH 2017, 484–487.

we cannot rule out the possibility that potters and aristocrats feasted together. But even if this actually did occasionally happen, still “such mingling was *ideologically impossible*”.<sup>23</sup>

The main points that have emerged in the first part of this paper are the following. (1) Esteem for artfully crafted objects in Greek culture went hand in hand with disrespect for their makers. (2) Nevertheless, there are numerous attestations of artist signatures on painted pottery from very early on. (3) The low social status of *banausoi* did not necessarily prevent their economic success, as was made visible through, among other things, lavish dedications in the sanctuary. (4) Ideas on the ugly bodies of artisans were not confined to a mere élite discourse; potters and other artisans sometimes portray themselves with ugly bodies and indecent postures. (5) Through the example of Hephaistos, corporeal ugliness associated with wondrous technical skills even has a divine prototype.

All these points raise the question of which pre-modern ideas of personhood underpin and hold together these seemingly contradictory aspects of the figure of the artist. I do not wish to deliver any definite answers to that question in this paper. However, I would like to show in the following analysis of a few signed Attic vases the fundamental importance of the material bond of the artist's name to the product of his craft. By being inscribed literally and metaphorically into the object, the identity of the artist is extended to the beautiful vase, thereby becoming a kind of balancing counterpart of his own bodily ugliness. These vases play an essential role in the identity of their wealthy users, too: as instruments of the symposium, they enable them to better embody the refined lifestyle of the Athenian leisure class. From the wealthy individual's point of view, the vase's bond with the inscribed artist's name fulfils the function of highlighting the artful craft that ennobles their fine drinking vessels.

## The Place of the Artist's Name on the Vase

On the famous Athenian black-figure amphora by Exekias in the Vatican,<sup>24</sup> which portrays two warriors dressed in ornate armour confronting each other in a board game,<sup>25</sup> we see several inscriptions running in different directions through the

23 NEER 2002, 91.

24 Vatican City, Museo Gregoriano Etrusco 16757 (344), ca. 540 BC; ABV 145.13, 672.3, 686; Para. 60; BAPD 310395; AVI 7234. The latest detailed discussions are SANNIBALE 2018 (with good, detailed photographs) and MACKAY 2010, 327–351. Here and for the following Attic vases, extensive bibliographies are to be found in the *Beazley Archive Pottery Database* (BAPD). For a short list of the most significant discussions, see MACKAY 2010, 331, note 30.

25 Earlier attempts at interpretation based on a (lost) epic narrative or in relation to Athenian contemporary politics (for a short overview: MOIGNARD 2015, 20–21) have rightly been dismissed. See MACKAY 2010, 334–339.

empty field between the figures (Figs. 5 a–b).<sup>26</sup> This amphora, which exemplifies all common types of Attic vase inscription, will serve as our chief example for exploring the specific place of the artist's signature on Athenian luxury ceramics.

As a first remark in dealing with both painted and inscribed vases, it can be noted that the drawing and the writing not only share the same field on the vase but would also be called by the same name in ancient Greek, namely via the verb *graphein* which refers to both drawing and writing.<sup>27</sup> Of course, it would have been as easy for the Greeks as it is for us to distinguish between the two. Yet, while we tend to emphasize the fundamental difference that separates drawing and writing, the Greeks would rather have conceptualized them as two alternative modes of graphic design of a surface. With this general remark in mind, we can turn now to a couple of aspects which nevertheless distinguish these two modes of the same act.

While the picture would basically function without the inscriptions, the inscriptions do not have such an autarchy. If there is any need for proof of this, one may point to a simple fact: the participants of a drinking party assembled around such a wine amphora would not be able to read any of its inscriptions. Indeed, the single letters of the inscriptions are small and can only be read on close inspection. But the same does not hold true for the figures. Although the symposiasts would not be able to make out every single detail of the densely decorated cloaks of the two figures, they would still recognise them as warriors playing a board game. An initial glance may well have triggered the viewers' curiosity, compelling them to want to know more about it and, in particular, to read the inscriptions. But this is not strictly necessary in order to make basic sense of the picture and to experience visual pleasure. We may say that the figure drawing comes first, whereas the inscriptions come second. This is true in multiple ways: insofar as the figures are visually more prominent and semantically more important, insofar as they would be seen first by the viewers, and also insofar as they come first within the production process. It is only after painting the figures that the painter would add the inscriptions.

In turning to the individual inscriptions, we are taking a second, closer look at the vase that only those ancient viewers would have experienced who actively followed the vase's invitation to do so. Over the heads of the two warriors, we read two names in the genitive case: *Ἀχιλλέως* (*Achilleos*) and *Αἰάντος* (*Aiantos*), understood as "figure of Achilles" and "figure of Aias". Reading these names aloud does something to the picture: we pass from generic warriors in heroic guise to individual heroes, namely the two most powerful Greeks of the Trojan War. In front of the mouth of each of the heroes, we read *τέσσαρα* (*tessara*), "four", and *τρία* (*tria*), "three". Obviously, this is the score that each of them just threw with the dice.

26 On the inscriptions, see AVI 7234 (with bibliography); SANNIBALE 2018, 116–118; MACKAY 2010, 327–328 and 333; KILMER 1993, 177–181. The following analysis of the inscriptions of this vase further develops some thoughts I had in DIETRICH 2017.

27 See LISSARRAGUE 1992.

**Figs. 5a–b:** Exekias, Attic black-figure amphora depicting Achilles and Ajax playing a board game with several inscriptions in the image field, 540 BC, Rome, Vatican City Museo Gregoriano Etrusco, 16757.



The fortune of the dice seems to confirm what everybody knows: both heroes are strong, but Achilles indisputably holds the first place.<sup>28</sup> Although an existing hierarchy is only being reinforced, these inscriptions nevertheless do something to the picture; they add sound and action to what we see since we do more than simply see the heroes talk. We would actually even *hear* them talk if someone in the drinking party would make an effort to read the tiny inscriptions—because, as a general rule in antiquity, inscriptions and texts would have been read out aloud.<sup>29</sup> The same holds true for the inscribed names: these would have been read out aloud, turning the mere information on names into an acclamation.<sup>30</sup>

Behind the back of Ajax, we see another inscription oriented vertically reading *Ονετοριδης καλος* (*Onetorides kalos*), meaning “Onetorides is beautiful!”. This inscription does not refer to any specific figure in the picture or to a figure known from Trojan mythology.<sup>31</sup> From the very many similar *kalos*-inscriptions that we know from Attic vase painting,<sup>32</sup> we have to assume that Onetorides was a young man from the Athenian ‘jeunesse dorée’ who was particularly renowned for his beauty at the time when this vase was painted.<sup>33</sup> Although we do not know anything

28 Many graphic details reinforce the hierarchy between these two heroes appearing in strict symmetry. See SANNIBALE 2018, 119–121; MACKAY 2010, 332–333 and 337–339.

29 On reading inscriptions aloud in general, see SVENBRO 1988, esp. 53–73 and 178–193. For a few corrections to the communis opinio on reading aloud in antiquity, see GAVRILOV 1997.

30 On reading out aloud inscriptions on vases, see LISSARRAGUE 1987, 129; SLATER 1999, esp. 154–157. On the ‘soundscape’ of inscribed Attic vases, see YATROMANOLAKIS 2016.

31 Jan-Matthias Müller terms such inscriptions (with reference to the narratology of Gérard Genette) as “extra-diegetic”, differentiating them from “diegetic” inscriptions that refer in a straightforward way to the picture and its narrative content, such as the aforementioned name inscriptions. The signature by Exekias (see below) would be another example of an extra-diegetic inscription. See MÜLLER 2016, 102–104 and 113–115.

32 On *kalos*-inscriptions in Attic vase-painting in general, see: WERNICKE 1890 (with earlier interpretative attempts commented on pp. 1–3); KLEIN 1898; ROBINSON/FLUCK 1937; SHAPIRO 1983 and 2004; LISSARRAGUE 1999; SLATER 1999; MÜLLER 2016; MANNACK 2014 and 2016; PEVNICK 2021, 651–656.

33 This is correct, however, only in broad terms. Detailed analysis has shown that the same beautiful young Athenian’s name is sometimes praised on vases spreading over several decades, i. e. for a much longer period of time than the named individual actually enjoyed the age of youthful desirability (see most recently PEVNICK 2021, 651–652; MANNACK 2022, 5). Some particularly popular *kalos*-names thus developed a kind of metonymic status, standing in for young male beauty per se, but still referring to that beauty per se by way of a concrete reference to a real person and to a (potentially) lived experience. Onetorides himself is a case in point: his name was used by Exekias for *kalos*-inscriptions for about two decades (see TECHNAU 1936, 8–11). The flexibility inherent to the *kalos*-names on vases opens up to the vase-painters a field for more playful, teasing or provocative uses of *kalos*-inscriptions—a field that has rightly become much explored in recent scholarly literature, even though not every single interpretation might be completely convincing (see e. g. SHAPIRO 2004; HEDREEN 2016a, 254–274; HEDREEN 2016b; RUSSENBERGER 2017; PEVNICK 2021).

about any Onetorides from historical sources, the rich Athenians gathering around this amphora during a symposium would probably have known him from personal experience.

Would these aristocrats also have known the person whose name we read on the last remaining inscription on this picture, namely the Exekias whose signature we see to the left of Achilles and inscribed horizontally? The inscription reads Εχσεκίας εποίησεν (*Echsekias epoiesen*: “Exekias made [it]”).<sup>34</sup> In the face-to-face society of late archaic Athens, we might assume that at least some of the city’s aristocrats would have known Exekias—not as a peer or even as a close friend, but in a way that would allow them to recognise him when crossing the street. But out of the two real persons whose names appear in this picture, rich Athenian symposiasts would have cared much more about the beautiful Onetorides than about the craftsman Exekias. The fairly parallel position of their written names within this pictorial field is thus all the more noteworthy.<sup>35</sup> Given the rather marginal position that simple potters and painters enjoyed in Athenian society, how should we explain that, within the space of the vase, their names appear in such close vicinity to the heroes of Greek mythology and the praised youths of the upper class? To address this question, let us look more closely at how the single inscriptions enumerated so far relate to the figures and the picture, the amphora as an object used for luxurious drinking parties, and the wider cultural context of the symposium.<sup>36</sup>

Of the six inscriptions on this picture field, the two name inscriptions and the two spoken inscriptions are directly bound to the figures, both semantically and spatially. The names are positioned close enough to the heads of the named figures to imply identification. The inscribed words reporting their speech even come out of their mouths. The neat way in which these inscriptions are integrated into the picture is not only shown by their static position in the field but also in what may be called their directional impulse.<sup>37</sup> For the single inscriptions also differ in their direction of writing. Although by this time, writing from the left to the right

34 On the signatures of Exekias, see MOMMSEN 1998; STÄHLER 1968–1971, 79–81 and 96–98.

35 Noted already in MÜLLER 2016, 113. The symmetrical positioning of the vertical signature and *kalos*-inscription ‘framing’ a figure scene from both sides is typical on vases by Exekias (see e. g. the amphora London B210; BAPD 310389) and by the so-called E-group: MOMMSEN 1998, 43–44. The parallel position of signature and *kalos*-inscription on vase-paintings may in some cases go further. On the famous Sarpedon Crater by Euphronios around 510 BC (ex-New York, Metropolitan Museum of Art 1972.11.10, now returned to Cervetri, Italy: BAPD 187; AVI 5948), a *kalos*-inscription (*leagros kalos*) and a painter’s signature (*euphronios egraphsen*) are placed in neat symmetry, both starting from the head of the central figure of Hermes and running horizontally to the opposite sides. Accordingly, the *kalos*-inscription on the left side is written retrograde.

36 On the positioning of different types of vase inscriptions and the underlying rationale, see MÜLLER 2016; LISSARRAGUE 2013a. Fundamental insights on this matter are to be expected in GERLEIGNER (in press).

37 On such directional impulses of inscriptions, see more in detail DIETRICH (forthcoming).

was already asserting itself as a general standard, the painter chose to invert the writing direction for the name of Achilles and the spoken word by Ajax. This went along, as always in such cases, with a mirroring of the individual letters. Inverting the writing direction was, therefore, not merely a matter of switching the sequence of decoding, but represented a concrete turning-around of the inscription, as if the single letters were three-dimensional objects that may be moved and flipped at one's will.<sup>38</sup> Just as a figure's face may appear either in the left or right profile, so a single letter or a whole inscription faces either left or right. Obviously, the rationale behind this choice of writing direction is to adjust the inscription to the orientation of the corresponding figure: the spoken words follow the direction of speech, making the letters literally come out of the speaker's mouth; the name inscriptions start over the corresponding figure's head and follow backward the contour of their bodies.<sup>39</sup> The same rules for the arrangement of name inscriptions and spoken inscriptions are followed almost without exception in Attic vase painting. The layout of these inscriptions is not dictated by the abstract geometry of a written text as we know it but follows compositional rules of a rather pictorial kind. The inscriptions thus take part in the movement and life of the figures.<sup>40</sup>

But this does not hold true for all the inscriptions in the picture field. In the *kalos*-inscription and the painter's signature, there is no such close graphic link with the figures, nor do they immediately relate to them on a semantic level. Indeed, these inscriptions were positioned simply where there was some free space available. With their horizontal and vertical orientation,<sup>41</sup> they do not follow the oblique presentation of the pictorial elements. They rather adopt the orientation of the vase's own architecture and its decorative scheme, namely the horizontal and vertical borders of the picture field and, on a higher level, the axes that define the tectonic structure of the vase as an object. Thus, unlike the name inscriptions and the spoken inscriptions, these two inscriptions referring to the potter Exekias and the beautiful young Onetorides have their place rather *on the vase* than *in the picture*. This makes sense, for these two people have nothing to do with heroes playing games but much to do, each in his own way, with the vase as a wine amphora used for the symposium: Exekias as the potter-painter who produced it and Onetorides as a reference to the culture of male beauty and pederasty, which is, in turn, central to the culture of the symposium.

38 For more detail on this phenomenon and with a focus on stone inscriptions, see DIETRICH/FOUQUET/REINHARDT 2020, 150–160 [Dietrich].

39 As shown in WACHTER 2001, § 104, 228 (“starting point principle”) and § 105, 228 (“direction principle”).

40 See already LISSARRAGUE 1985, 76–77. The author elaborates this fundamental insight in many later publications on inscriptions in Attic vase painting: LISSARRAGUE 1992; 1994; 1999; and 2013a.

41 Horizontal or vertical disposition is typical of all painted Exekias signatures: COHEN 1991, 57.





Fig. 6: Attic black-figure little-master cup showing potters at work, ca. 540 BC, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 67/90.

Indeed, being served by handsome young boys was obviously one of the pleasures of an Athenian drinking party, and pictures of the symposium are full of beautiful naked servants. Praise of young boys' erotic appeal is also a recurrent theme in sympotic poetry.<sup>42</sup> The inscription praising beautiful Onetorides may thus seem irrelevant in the picture of Achilles and Ajax playing a board game, but it is clearly on topic for a vase which naturally belonged in the symposium. What about Exekias? While Attic vases are full of beautiful bodies like the one of Onetorides, pictures of craftsmen like Exekias are much less numerous. However, what seems most noteworthy is that they exist at all. An early example around 540 BC is a cup in Karlsruhe (Fig. 6).<sup>43</sup>

On both sides of this little-master cup, we see potters at work. Moreover, it is precisely on this type of cup<sup>44</sup> that we find potter-signatures more regularly than on

42 The inner picture of a cup dated to around 500 BC in Athens explicitly creates the link with sympotic poetry by citing, in a 'spoken' inscription sung by a symposiast, the beginning of a famous poem by Theognis (*o paidon kalliste*: "You, most beautiful of all boys!", said to Kyrnos, the fictive young male addressee of Theognis' love poems): National Museum CC 1158; BAPD 9534; AVI 892. On the inscription, see LISSARRAGUE 1987, 126–127.

43 Badisches Landesmuseum 67.90; BAPD 355; AVI 4225. See *Kunst der Schale* 1990, 58–59 [Kaeser]. On other workshop-images in vase-painting, see *supra* note 16. This *image* of the potters' work provides a pictorial equivalent of what is *very* regularly found on cups of the same type, namely a potter's signature in the stripe below (see below Figs. 7a, b)—a place occupied here by a nonsense-inscription composed of a row of unclear letters, which may be more than a mere coincidence and indicate some playful intent on the side of the painter.

44 Namely the sub-category of so-called lip-cups among the little-master cups.

any other vase type (see below). Here, the reference to the potter's work has been established through an image instead: an image showing distinctively 'banausic' bodies, one of which sits in an indecent way. But just as in other pictorial media (cf. above Fig. 4), artisans in vase painting do not all have 'banausic' bodies. The inside of a later cup in Boston shows a painter painting a cup, this time without any signs of bodily ugliness.<sup>45</sup>

What makes the low-ranking figure of a *banausos* and his work a suitable iconographic choice for the decoration of fine drinking vessels in the eyes of the Athenian leisure class, who did not value physical labour in itself? There are many ways to address this question. One is to highlight the general importance of envisioning (what may be called) 'counterworlds'<sup>46</sup> on Athenian luxury ceramics. Among the most popular themes, we find images of drunken satyrs who lack all sense of decency and are unable to control their impulses,<sup>47</sup> images of aggressive, half-animal centaurs fighting Greeks with trees and rocks,<sup>48</sup> or images of giants challenging the gods.<sup>49</sup> Such figures are not honourable at all, but apparently very welcome on fine drinking vessels. Another less popular but still recurrent 'counterworld' found on Attic vases is that of shepherds or fishermen.<sup>50</sup> A drinking vessel imitating the form of a cow's hoof shows a simple herdsman in his natural environment: animals and plants instead of humans, a cave instead of a house. Obviously, this contributed to the amusement of symposiasts to put such a drinking vessel on the table, as if a cow had stepped into the room.<sup>51</sup> Pictures showing craftspeople at work constitute a somehow similar category of aesthetically attractive 'otherness'.

But there is another factor which contributes to the attractiveness of craftspeople at work as decoration on luxury ceramics, namely the products of their craft. As Tonio Hölscher has pointed out, such images usually do not show the fabrication of everyday products, but rather that of prestigious goods. It is the esteem for finely crafted luxury goods that prompts the pictures of those making them.<sup>52</sup> Depicting the fabrication and painting of a cup on a cup creates the effect of a *mise en abyme*. More

45 Boston, Museum of Fine Arts 01.8073; ARV 342.19, 1646; Para. 362; BAPD 203543; AVI 2864.

46 Translating the German *Gegenwelt*. The productivity of this concept comes out well in HÖLSCHER 2000.

47 See LISSARRAGUE 2013b.

48 See e. g. MUTH 2008, 413–518 (with further bibliography in note 1); DIETRICH 2010, 311–320.

49 See e. g. GIULIANI 2000; MUTH 2008, 268–328; DIETRICH 2018a, 82–85 (with further bibliography in note 79).

50 See e. g. HIMMELMANN 1980, 52–70; DIETRICH 2010, 436–439 (with further bibliography in n. 225).

51 New York, Metropolitan Museum 38.11.2, ca. 480 BC; BAPD 5968. See <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253555> (accessed 26/09/2022) and DIETRICH 2010, 437–438, fig. 364.

52 HÖLSCHER 2022. On the discussion whether painted Athenian pottery may at all count as luxury goods if compared to much more costly silver vessels, and how Attic vases nevertheless assert themselves as luxury goods, see my comments in DIETRICH 2020, 51–58.

frequently, this effect is created by the depiction of a symposium, and thereby the use of a cup on a cup (see e. g. below Figs. 9a–b).<sup>53</sup> These two kinds of *mise en abyme* address different aspects of the same object: the cup as an object of use, which participates in the symposium, and the cup as an artefact of sophisticated craftsmanship. Translated into modern terms, these two kinds of *mise en abyme* would address the functional object on the one hand, and the artwork on the other. But while these modern categories are fundamentally opposed to one another, the object of use and the sophisticated artefact work to each other's benefit in the context of fine Athenian drinking vessels. The outstanding social and cultural importance of the symposium in the Greek city-state explains the great decorative expenditure invested in the pots and cups used for that purpose. At the same time, these sophisticated artefacts themselves add new cultural value to the symposium. The mutually reinforcing performative, material, and visual culture of the symposium fostered competition among workshops for ever more technically accomplished pottery and visually attractive and engaging paintings.<sup>54</sup> As a result, Attic vase painting shows exactly the kind of dynamic evolution of forms, iconographies, and styles that make it an ideal playground for art-historical scholarship, not least by making personal styles recognisable and showcasing the agency of individual, often highly innovative painters in the development of different iconographies, themes and pictorial strategies.<sup>55</sup> Even without the modern idea of autonomous artwork, we therefore have many components that define the modern figure of the artist. It fits well into this general picture that potters and painters would occasionally sign their works.

Whatever we make of ancient potter-painters as *faux-semblants* of modern artists, when it comes to painting and inscribing fine tableware for the symposium with pictures and inscriptions, decorative strategies aim both at the vase as an object of élite use and at the vase as the product of sophisticated craftsmanship. This is most clearly evidenced by the already mentioned little-master cups (popular between 560–530 BC). The vast majority of these cups contain a minimalistic decoration, with an inscription (mostly repeated on both sides) being the main decorative feature; this is either a signature (in 364 out of a total of 545 inscriptions) or an invitation to drink and enjoy (in 132 out of a total of 545 inscriptions).<sup>56</sup> On a little-master cup in Copenhagen, the signature (Επιτιμος εποισεν: *Epitimos epoiesen* “Epitimos made [it]”) referring to the ‘banausic’ making of the cup and the invitation

53 Among the many publications on the depiction of the symposium on vases, most engaging is still LISSARRAGUE 1987.

54 Such a dynamic of competing artisans may gain a certain independence from the élite discourse. See DIETRICH 2020, 48–51.

55 Searching for the agency of individual artists—and not only for the driving force of socio-political change and the agency of patrons—in artistic innovations has lately been subject to renewed interest among scholars of Greek art. For Exekias, see e. g. MACKAY 2010 and 2018; MOMMSEN 2018.

56 See HEESSEN 2011, 233 (numbers referring to the sub-category of lip-cups only).



**Figs. 7a–b:** Attic black-figure little-master cup with the two typical inscriptions of such cups combined: (a) a signature and (b) an invitation to drink, ca. 550 BC, Copenhagen, National Museum, 13966.

to drink (χαίρε και πει σ[υ]: *chaire kai piei su* “Enjoy and drink, you!”) referring to the élite use of the cup are even combined on its two sides (Figs. 7a, b).<sup>57</sup>

However, given that it was not the prestige of the craftspeople themselves but that of their products that made craftsmen at work a conceivable theme on a vase, the signatures of potters and painters keep a low profile. They do not make the vase an attribute of the artist, but add the maker’s name as an attribute of the vase. As with all other inscriptions, their letters are small. These inscriptions are addressed to viewers who took pleasure in looking more closely at the vase in a second, interested or even admiring gaze. Signatures need to be looked for and discovered like other interesting details before being deciphered. As Robin Osborne has rightly explained, “signatures do not so much enhance the person who signs as enhance the pot signed”.<sup>58</sup> The identity included in the painter’s name somehow fuses itself with the vase whose decoration it serves.<sup>59</sup>

In cases where the signature appears within the picture field, the signature’s ‘fusion’ with the vase may come across through rather subtle compositional means. As I have discussed, the signature on the Vatican amphora orients itself in its horizontal disposition towards the axes of the body of the vase, not towards the oblique figures. The object carries the signature, not the picture. Accordingly, the signature in this case uses the verb *epoiesen* (“made [it]”), referring to the vase as a whole and the work of the potter, instead of *egraphsen* (“painted [it]”), referring to the painting specifically.<sup>60</sup> In cases where the signature appears outside a vase’s picture field(s),<sup>61</sup>

57 Copenhagen, National Museum 13966, ca. 550 BC; BAPD 350369; AVI 3257. See HEESEN 2011, cat. no. 236, 287–288, pl. 67a–b. This combination occurs on two other little-master cups: HEESEN 2011, 234 (with note 1401), cat. no. 6 and 95. On inscriptions/signatures on little-master cups, see OSBORNE 2010, 244–246; HEESEN 2011, 233–241.

58 OSBORNE 2010, 244.

59 On craftsmen’s identification with their products and *techne*, see BURFORD 1972, 207–218.

60 Despite critical discussion in scholarship, the reference of *epoiesen* distinctively to the potter’s work is correct at least in the vast majority of cases, as shown in COHEN 1991 (with bibliography in note 6).

61 The best overview on the placing of signatures outside picture fields is COHEN 1991.

its ‘fusion’ with the vase is often much more obvious. Just as we would expect from ‘good ornament’, the placing and layout of the letters tend to follow the decorated object’s main compositional lines and thereby underscore its structure. This is exemplified by signatures on little-master cups (Figs. 7a, b). The tiny letters run from left to right in a frieze-like middle zone, which lies between the cup’s lip (the upper frieze often carrying a pictorial decoration, as in the present case) and the black-glazed base of the cup’s bowl. The signature is thus neatly integrated into the architecture of such cups structured in super-imposed friezes. While so-called band cups (another category of little-master cups) with a figural frieze composition decorate this middle zone, on lip-cups such as the given example the same task of decoration is fulfilled by letters—which, upon reading, very often turn out to be signatures.<sup>62</sup>

Other popular placements of signatures on cups include the foot, as on the famous Exekias-cup in Munich (Fig. 8),<sup>63</sup> and (later) the handle, as on many cups potted by Hieron, such as a cup painted by Makron in New York (Figs. 9a, b).<sup>64</sup>

For the cup understood merely as a beautiful object to look at, such placements seem marginal. For the cup seen as an object of festive use, however, these same

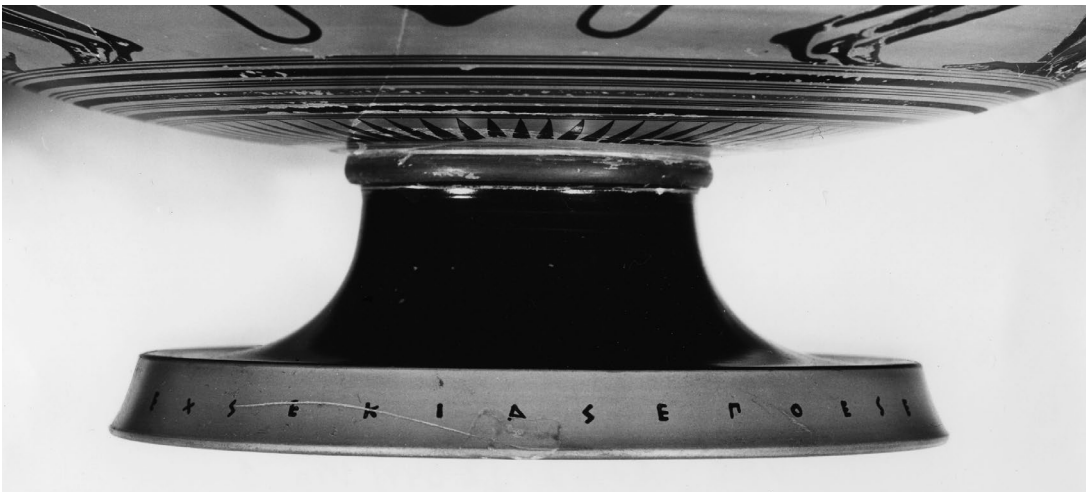


Fig. 8: Exekias, Foot of the famous Attic black-figure eye-cup with Exekias’ signature as potter, ca. 540 BC, Munich, Antikensammlung, 8729.

62 On the structural parallels between inscriptions (‘letter friezes’) and figural friezes, see DIETRICH/FOUQUET/REINHARDT 2020, 171–175 [Dietrich].

63 Munich, Antikensammlungen 8729, ca. 540 BC; BAPD 310403; AVI 5206. On signatures on the foot of cups, see BOTHMER 1982, 46; COHEN 1991, 56–57 and 64–65, figs. 8 and 12–13. For signatures on the feet of amphorai, see COHEN 1991, figs. 16–20, 22–23.

64 New York, Metropolitan Museum 20.246, ca. 480 BC; BAPD 204800; AVI 5842. 47. Signatures by Hieron on cup-handles are recorded in the AVI database. On signing cups or *skyphoi* on the handle, esp. by Hieron, see BOTHMER 1982, 45–48; COHEN 1991, 58–59 and 66–75, figs. 14–15, 28–41 and 43–47 (on Hieron signatures: 69–75).

places are of key importance. Indeed, these areas constitute the parts of the cup that banqueters would concretely touch. When still standing on the side table, the symposiasts would pick up the cup by the handle. Then, they would hold it by the foot and elegantly balance the cup in one hand. After drinking from it, the banqueters may pass it to their peers, this time gripping it by its handle. Finally, when the cup is almost empty, the handle may be used for the popular *kottabos*-game: throwing the last drops across the room by swirling the cup around one finger tucked in the handle. All these ways of using a cup are often depicted on Attic vases.<sup>65</sup> Such placements of signatures highlight the status of the cup as an interactive object, addressing banqueters who are bodily engaged with their drinking vessels. Such signatures claim the beautiful object *with* its affordances.



**Figs. 9a–b:** Makron – Hieron, Attic red-figure cup depicting a scene of the symposium with signature by the potter Hieron on the handle, ca. 480 BC, New York, Metropolitan Museum, Accession Number 20.246.



<sup>65</sup> On ways of handling a cup, see LISSARRAGUE 1987, 49–65; *Vom Trinken und Bechern* 2015, 18–33 [Heinemann]; DIETRICH 2020, 45–46.



## The Body of the Artist and the Body of the Vase: Concluding Remarks

The placement of an additional signature on the Vatican Exekias amphora follows a similar logic. On the top side of the mouth, we read [Εχσε]κίας εγραψε καποίησε με (*Echsekias egraphse ka'poiese me*: “Exekias painted and made me”),<sup>66</sup> if and only if the amphora’s lid is taken off (Fig. 10). The reading of this signature is thus inextricably bound up with the amphora’s time of use: it is only upon opening it that both this signature and the amphora’s capacity to hold wine inside will appear. But there is more to this signature than this, for it says “Exekias painted and made *me!*”. The amphora itself is thus imagined as ‘talking’. This is not in itself too surprising. In most signatures, the personal pronoun “me” is omitted, making the typical “[potter’s name] + *epoiese*”-formula a grammatically incomplete sentence.



**Fig. 10:** Exekias, Topside of the mouth of the amphora Figs. 5a–b with a metric potter-and-painter signature by Exekias written on top of the vessels lid—appearing when the amphora’s lid is opened, 540–530 BC, Rome, Vatican City Museo Gregoriano Etrusco, 16757.

<sup>66</sup> Compare the amphora by Exekias in Berlin with the same signature on the top side of the mouth (Antikensammlung F 1720; BAPD 310383; see REUSSER/BÜRGE 2018, 165–171, cat. 6 [MommSEN], with figs. 105–109). See MOMMSEN 1998, 39–41. Signatures on the mouth also appear on *dinoi*. See e. g. a *dinos* signed by Exekias in Rome (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 50599; BAPD 310402; see REUSSER/BÜRGE 2018, 215–221, cat. 11 [Rocca], with figs. 145–152), or the *gigantomachy-dinos* signed by Lydos from the Athenian Acropolis (Acr. 1.607; BAPD 310147; AVI 1090; see TIVERIOS 1976, 15–16, pl. 1a).

However, since the grammatical object is simply the vase, it is already implied in the signature's material bond to the inscribed artefact.<sup>67</sup> If the pronoun “me” had not been omitted in this case, the most obvious reason would be that this signature was composed in metric form (iambic trimeter), which invites its being read aloud<sup>68</sup> and makes the reader lend his or her voice to the amphora. Is it a coincidence, then, that this speaking inscription is placed on the vessel's opening, or its ‘mouth’?<sup>69</sup> The pun works only when using the traditional ‘embodied’ terminology to name the different parts of a vase like a body, composed of a ‘foot’, a ‘belly’, a ‘neck’, a ‘mouth’, and ‘lips’. This terminology happens to be well grounded in ancient Greek ways of ‘addressing’ a vessel: the handles are called ‘ears’ (*ota*), its opening is called the ‘mouth’ (*stoma*), the ‘mouth’s’ rim are the ‘lips’ (*cheila*), a vase may have a ‘neck’ (*trachelos*), a ‘belly’ (*gaster*) and ‘shoulders’ (*omoî*).<sup>70</sup> In short, the vase is a body.<sup>71</sup>

This brings the discussion back to its starting point, namely the cited passage from Lucian's *somnium*. Earlier I noted that Learning's ultimate argument against becoming a sculptor, namely that endowing sculptural bodies with the best qualities would coincide with crippling one's own body, testified to the longevity of pejorative Greek views on artisans and their supposedly ugly ‘banausic’ bodies. Now, we may say that, if the vase is a body, then the potter-painters and their vases become somewhat commensurable, and the idea of beauty and worthiness transferred from the maker to the product—ending up with a beautiful vase and an ugly potter—becomes in principle conceivable. Within an anthropology that draws a less clear-cut line between humans and things as agents and subjects,<sup>72</sup> the line between becoming a good and worthy person and crafting a good and worthy thing is correspondingly less sharp. As Jesper Svenbro has shown, the praise of illustrious aristocrats and winners of athletic games in late-archaic Greek poetry—the making

67 See DIETRICH/LIEB/SCHNEIDERREIT 2023, 215. Conventionally, we supplement such incomplete sentences in translation by the pronoun ‘[it]’, although arguably, it would be more correct to supplement it by the pronoun ‘[me]’.

68 As suggested in MOMMSEN 1998, 40.

69 Cf. MACKAY 2018, 48 (suggesting that the placement of this signature on the *mouth* of the vase underscores the ventriloquist quality of this inscription). One may be reminded of the title of SLATER 1999 (*The Vase as Ventriloquist*), even though it is used there for a different argument.

70 On the ‘anatomy’ of the vase in ancient Greek terminology, see FROEHNER 1876, 7–20; LISSARRAGUE 1987, 56 (with note 17).

71 See LISSARRAGUE 1987, 49–57; FRONTISI-DUCROUX 1995, 100–103. See also MARTENS 1992, 284–359 (“animation anthropomorphe”). More generally on embodied objects in Graeco-Roman antiquity, see BIELFELDT 2014 and GAIFMAN/PLATT/SQUIRE 2018 (with an introduction to this growing field of scholarship on p. 404–408).

72 See DIETRICH 2018a, 33–35 (which is mainly informed by the fundamental essay of VERNANT 1986, but does not consider the vast anthropological bibliography beyond classical Antiquity in the wake of Bruno Latour and others).



of a *kalos kai agathos* (“a good and worthy man”) through words—often draws on the vocabulary of crafting and sculpture.<sup>73</sup>

There is no need to push the idea of the vase as a body in a misleadingly animistic direction for it to shed light on the noted contradiction, which has been fundamental throughout this discussion, between the marginalisation of potter-painters in society and their relative prominence on their vases, sometimes through images of craftsmen at work, and often through signatures. Indeed, within a context in which identity was easily extended to things, instead of taking the ‘banausic’ bodies with which potter-painters often represent themselves simply as a sign of their societal marginalisation, we might also couple this surprising (because seemingly pejorative) self-fashioning with another, complementary self-fashioning: potter-painters as envisioned *in the body* of their crafted, beautiful, and worthy things. By inscribing their names on the vases, not as external, advertising labels but as fused into their decorative *and* practical design, the potter-painters reserved themselves a permanent place on these beautiful and worthy objects even after they had passed into the possession of their ‘non-banausic’ users. In the body of the vase, the artisan partakes in the drinking party of the rich,<sup>74</sup> albeit only in the lower status of an instrument on others’ behalf—a lower status that is strikingly similar to the place given to artisans in Plato’s ideal state, which itself is also conceived as a body.

Finally, we may ask: whose attribute is the vase? Does it indicate and embody the potter-painter’s beauty invested in the crafted object, or does it serve—as an indispensable instrument of any drinking party—the needs of its buyer who would not embody the ‘beautiful and good citizen’ without the refined leisure of the symposium? In different senses, both answers can be considered correct. In the short term—within the emic perspective of Athenian elite discourse—it was clearly the Athenian aristocrat who had the upper hand over this object disputed between its producer and its user. But this was not an absolute victory: at least if bearing a signature, the potter-painter’s name remains related to it, seemingly with the full consent of the buyers happily taking on themselves the credit to the artist. Yet in the long run—from the etic perspective of classical archaeology and art history—the artisan potter-painters, whom reception transformed into artists, took back their crafted objects and the renown which they bestowed upon them. After all, many know the name of Exekias today, while those whose superior lifestyle and being his vases served have faded away into anonymity.

73 SVENBRO 2021, 146–150 (commenting on Simonides). R. Neer first pointed to this illuminating parallel to early Greek poetry. See NEER 2002, 105, note 84.

74 This participation of the artist in the symposium through the crafted and signed vase may be paralleled with the medieval artist’s participation in religious services through his signed artworks. See in the chapter by Mandy Telle p. 113–114, 116–117 and 122.

## ORCID®

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

## Bibliography

### Sigla

- ABV** Beazley, John Davidson, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956.
- ARV** Beazley, John Davidson, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1963.
- AVI** *Attic Vase Inscriptions*, <https://avi.unibas.ch/> (accessed 20/10/2022).
- BAPD** *Beazley Archive Pottery Database*, <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery> (accessed 15/06/2023).
- DNO** *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen I–V*, ed. by Sascha Kansteiner, Klaus Hallof, Lauri Lehmann, Bernd Seidensticker and Klaus Stemmer, Berlin 2014.
- LIMC** *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, ed. by the Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Zürich/Munich (1981–1999).
- Para.** Beazley, John Davidson, *Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2<sup>nd</sup> ed., Oxford 1971.

### Primary Sources

- Hom. Od.**, (Homer, *Odyssee*): Homer, *Odyssey*, transl. by Arthur Turnour Murray (Loeb Classical Library 104/105), Cambridge (MA) 1919.
- Lukian. somnium.**, (Lukianos, *Somnium sive Vita Luciani*): Lucian, *The Dream, or Lucian's Career*, transl. by Austin M. Harmon (Loeb Classical Library 130), London 1921.
- Plut. vitae parallelae.**, (Plutarchos, *vitae parallelae*): *Plutarch Lives. Pericles and Fabius Maximus. Nicias and Crassus*, transl. by Bernadotte Perrin (Loeb Classical Library 65), Cambridge (MA) 1916.
- Xen. oik.**, (Xenophon, *oeconomicus*): Xenophon, *Memorabilia, Oeconomicus, Symposium, Apology*, transl. by Edgar Cardew Marchant and Otis Johnson Todd (Loeb Classical Library 168), Cambridge (MA) 1923.

### Secondary Sources

- Anguissola, Anna/Grüner, Andreas (eds.) (2020), *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials*, Turnhout.
- Austin, Michel/Vidal-Naquet, Pierre (1972), *Économies et sociétés en Grèce ancienne*, Paris.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio (1957), "L'artista nell'antichità classica", in: *Archeologia Classica* 9, 1–17.
- Bielfeldt, Ruth (ed.) (2014), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung*, Heidelberg.

- Bolmarcich, Sarah/Muskett, Georgina (2017), "Artists' Signatures on Archaic Greek Vases from Athens", in: Kristen Seaman and Peter Schultz (eds.), *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, Cambridge, 154–176.
- Bothmer, Dietrich von (1982), "Notes on Makron", in: Donna C. Kurtz and Brian A. Sparkes (eds.), *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens*, Cambridge, 29–52.
- Burckhardt, Jacob (1918), *Vorträge 1844–1887*, ed. by Emil Dürer, Basel.
- Burford, Alison (1972), *Craftsmen in Greek and Roman Society*, Ithaca (NY).
- Chatzidimitriou, Athina (2005), *Παραστάσεις εργαστηρίων και εμπορίου στην εικονογραφία των αρχαϊκών και κλασικών χρόνων*, Athens.
- Cohen, Beth (1991), "The Literate Potter. A Tradition of Incised Signatures on Attic Vases", in: *Metropolitan Museum Journal* 26, 49–95.
- Comella, Annamaria (2002), *I rilievi votivi greci di periodo arcaico e classico. Diffusione, ideologia, committenza*, Bari.
- Detienne, Marcel/Vernant, Jean-Pierre (1974), *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris.
- Dietrich, Nikolaus (2010), *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin.
- Dietrich, Nikolaus (2017), "Schreibende Vasenmaler. Sinn und Unsinn von 'Text im Bild'", in: Michaela Böttner, Ludger Lieb, Christian Vater and Christian Witschel (eds.), *5300 Jahre Schrift*, Heidelberg, 18–21.
- Dietrich, Nikolaus (2018a), *Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst*, Berlin.
- Dietrich, Nikolaus (2018b), "Viewing and Identification: The Agency of the Viewer in Archaic and Early Classical Greek Visual Culture", in: Alexandros Kampakoglou and Anna Novokhatko (eds.), *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature* (Trends in Classics Supplement 54), Berlin, 464–492.
- Dietrich, Nikolaus (2020), "Zur heuristischen Kategorie des Kontextes in der Archäologie. Bemerkungen zu einem attischen Schalenfragment des Phintias", in: Jacobus Bracker (ed.), *Homo pictor: Image Studies and Archaeology in Dialogue*, Heidelberg, 39–76.
- Dietrich, Nikolaus (forthcoming), "Buchstabenreihen und Zweige im Bildfeld in der attischen Vasenmalerei: zu einer überraschenden Parallele und ihren Konsequenzen zum Verständnis von Schrift im (Vasen-) Bild", in: Georg Gergleigner and Rudolf Wachter (eds.), *Attic Vase Inscriptions II*, Basel.
- Dietrich, Nikolaus/Fouquet, Johannes/Reinhardt, Corinna (2020), *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin.
- Dietrich, Nikolaus/Lieb, Ludger/Schneidereit, Nele (eds.) (2023), *Theorie und Systematik materialer Textkulturen. Abschlussband des SFB 933* (Materiale Textkulturen 46.1), Berlin.
- Filser, Wolfgang (2017), *Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik*, Berlin.
- Froehner, Wilhelm (1876), *Anatomie des vases antiques*, Paris, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/32396> (accessed 20/10/2022).
- Frontisi-Ducroux, Françoise (1975), *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris.
- Frontisi-Ducroux, Françoise (1995), *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris.
- Gaifman, Milette/Platt, Verity/Squire, Michael (eds.) (2018), *The Embodied Object in Classical Antiquity* (Art History, Special Issue 41 (3)), 398–591.
- Gavrilov, Alexander K. (1997), "Techniques of Reading in Classical Antiquity", in: *Classical Quarterly* 47 (1), 56–73.
- Gerleigner, Georg (in press), *Writing on Archaic Athenian Pottery. Studies on the Relationship between Images and Inscriptions on Greek Vases* (Image & Context. ICON), Berlin.
- Gerleigner, Georg/Lissarrague, François (2022), "Monumentalising Vase-Inscriptions. Writing on Architectural Structures and Bodies in Greek Vase-Painting", in: Nikolaus Dietrich and Johannes Fouquet (eds.), *Image – Text – Stone: Intermedial Perspectives on Graeco-Roman Sculpture* (Materiale Textkulturen 36), Berlin, 259–301.

- Giuliani, Luca (1991), "Euphronios. Ein Maler im Wandel", in: Luca Giuliani and Wolf-Dieter Heilmeyer (eds.), *Euphronios der Maler*, Milan, 14–24.
- Giuliani, Luca (1998), "Review of 'Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit' by N. Himmelmann", in: *Gnomon* 70, 628–638.
- Giuliani, Luca (2000), "Die Giganten als Gegenbilder der attischen Bürger im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.", in: Tonio Hölscher (ed.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, Munich/Leipzig, 263–286.
- Guarducci, Margherita (1958), "Ancora sull'artista nell'antichità classica", in: *Archeologia Classica* 10, 138–150.
- Guarducci, Margherita (1962), "Nuove osservazioni sull'artista nell'antichità classica", in: *Archeologia Classica* 14, 199–210.
- Guarducci, Margherita (1974), *Epigrafia greca*, vol. 3: *Epigrafi di carattere private*, Rome.
- Hasaki, Eleni (2021), *Potters at Work in Ancient Corinth: Industry, Religion, and the Penteskouphia Pinakes* (Hesperia Supplement 51), Princeton (NJ).
- Haug, Annette (2011), "Handwerkerszenen auf attischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 126, 1–31.
- Hedreen, Guy (2016a), *The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece: Art, Poetry, and Subjectivity*, Cambridge.
- Hedreen, Guy (2016b), "So-And-So καλή: A Reexamination", in: Dimitrios Yatromanolakis (ed.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford, 53–72.
- Heesen, Pieter (2011), *Athenian Little-Master Cups*, Amsterdam.
- Himmelmann, Nikolaus (1979), "Zur Entlohnung künstlerischer Tätigkeit in klassischen Bauinschriften", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 94, 127–142.
- Himmelmann, Nikolaus (1980), *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 65), Opladen.
- Himmelmann, Nikolaus (1994), *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit* (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Ergänzungsheft 28), Berlin.
- Himmelmann, Nikolaus (2001), *Die private Bildnisweihung bei den Griechen: Zu den Ursprüngen des abendländischen Porträts* (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften Vorträge 373), Wiesbaden.
- Hölscher, Tonio (ed.) (2000), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, Munich/Leipzig.
- Hölscher, Tonio (2022), "Again: Working Scenes on Athenian Vases – Images between Social Values and Aesthetic Reality", in: Judith M. Barringer and François Lissarrague (eds.), *Images at the Crossroads: Media and Meaning in Greek Art*, Edinburgh, 179–200.
- Hurwit, Jeffrey M. (2015), *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge.
- Hurwit, Jeffrey M. (2017), "Response: Reflections on Identity, Personality, and Originality", in: Kristen Seaman and Peter Schultz (eds.), *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, Cambridge, 177–205.
- Immerwahr, Henry R. (1990), *Attic Script. A Survey*, Oxford.
- Isager, Jacob (1991), *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Odense.
- Kilmer, Martin F. (1993), "In Search of the Wild Kalos-Name", in: *Échos du monde classique: Classical Views* 37 (2), 173–199.
- Klein, Wilhelm (1898), *Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften* (Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 39), Leipzig.
- Kreilinger, Ulla (1997), "Τὰ ἀξιολογώτατα τοῦ Πausanίου: Die Kuntauswahlkriterien des Pausanias", in: *Hermes* 125 (4), 470–491.
- Kunst der Schale* (1990), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek in Munich, 1990), Munich.
- Lauter, Hans (1974), *Zur gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers in der Griechischen Klassik* (Erlanger Forschungen Reihe A: Geisteswissenschaften 23), Erlangen.

- Lissarrague, François (1985), "Paroles d'images. Remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique", in: Anne-Marie Christin (ed.), *Écritures II*, Paris, 71–93.
- Lissarrague, François (1987), *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris.
- Lissarrague, François (1992), "Graphein. Écrire et dessiner", in: Christiane Bron and Effy Kassapoglou (eds.), *L'image en jeu. De l'antiquité à Paul Klee*, Lausanne-Dorigny, 189–203.
- Lissarrague, François (1994), "Epiktetos egraphsen: The Writing on the Cup", in: Simon Goldhill and Robin Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 12–27.
- Lissarrague, François (1999), "Publicity and Performance: kalos Inscriptions in Attic Vase-Painting", in: Simon Goldhill and Robin Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 359–373.
- Lissarrague, François (2013a), "La place des mots dans l'imagerie attique", in: *Pallas* 93 (Texte et image dans l'Antiquité), 69–79.
- Lissarrague, François (2013b), *La cité des satyres: une anthropologie ludique (Athènes, VI<sup>e</sup> – V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.)*, Paris.
- Löwy, Emanuel (1885), *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig.
- Mackay, E. Anne (2010), *Tradition and Originality: a Study of Exekias*, Oxford.
- Mackay, E. Anne (2018), "Exekias as Potter and Painter in his Workshop", in: Christoph Reusser and Martin Bürge (eds.), *"Exekias hat mich gemalt und getöpft"*, Zürich, 48–59.
- Mannack, Thomas (2014), "Beautiful Men on Vases for the Dead", in: John H. Oakley (ed.), *Athenian Potters and Painters*, vol. 3, Oxford, 116–124.
- Mannack, Thomas (2016), "Hipparchos kalos", in: Dimitrios Yatromanolakis (ed.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford, 43–52.
- Mannack, Thomas (2022), "A Son of Nikon or Nikon Victorious: A New Inscription on a Fragment of a Pseudo Panathenaic Amphora", in: *Arts* 11 (4), 69, 1–9, <https://doi.org/10.3390/arts11040069>.
- Martens, Didier (1992), *Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique*, Brussels.
- Moignard, Elizabeth (2015), *Master of Attic Black-Figure Painting. The Art and Legacy of Exekias*, London.
- Mommsen, Heide (1998), "Beobachtungen zu den Exekias-Signaturen", in: *Mètis* 13, 39–55.
- Mommsen, Heide (2018), "Neue Bilder", in: Christoph Reusser and Martin Bürge (eds.), *"Exekias hat mich gemalt und getöpft"*, Zürich, 60–72.
- Morris, Sarah P. (1992), *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton (NJ).
- Müller, Jan-Matthias (2016), "Schöner Nonsens, sinnloses Kalos? Ein Strukturvergleich zweier anpassungsfähiger Inschriftenformen der attischen Vasenmalerei", in: Rudolf Wachter (ed.), *Töpfer – Maler – Schreiber. Akten des Kolloquiums vom 20. bis 23. September 2012 an den Universitäten Lausanne und Basel*, Zürich, 97–130.
- Muth, Susanne (2008), *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Image & Context 1), Berlin.
- Neer, Richard T. (2002), *Style and Politics in Athenian Vase-Painting: The Craft of Democracy, ca. 530–460 B. C.E.*, Cambridge.
- Osborne, Robin (2010), "The Art of Signing in Ancient Greece", in: *Arethusa* 43 (2) (The Art of Art History in Greco-Roman Antiquity), 231–251.
- Overbeck, Johannes (1868), *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig.
- Palmieri, Maria G. (2016), *Penteskouphia: immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon* (TRIPODES 15), Athens.
- Pevnick, Seth D. (2021), "Lykos Kalos: Beyond Youthful Beauty", in: *Hesperia* 90 (4), 641–683.
- Philipp, Hanna (1968), *TEKTONON DAIDALA. Der bildende Künstler und sein Werk im vorplatonischen Schrifttum*, Berlin.
- Pretzler, Maria (2007), *Pausanias: Travel Writing in Ancient Greece*, London.
- Raubitschek, Antony (1949), *Dedications from the Athenian Akropolis: A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries BC*, Cambridge (MA).
- Reusser, Christoph/Bürge, Martin (eds.) (2018), *"Exekias hat mich gemalt und getöpft"*, Zürich.

- Robinson, David M./Fluck, Edward J. (1937), *A Study of the Greek Love-Names Including a Discussion of Paederasty and a Prosopographia*, Baltimore.
- Russenberger, Christian (2017), "Der Schmied und seine Maus. Zum Text-Bild-Verhältnis einer attisch-schwarzfigurigen Oinochoe der Keyside-Klasse mit kalos-Inschrift", in: *Antike Kunst* 60, 19–35.
- Sannibale, Maurizio (2018), "L'anfora fermata con Achille e Aiace dei Musei Vaticani", in: Christoph Reusser and Martin Bürge (eds.), *"Exekias hat mich gemalt und getöpft"*, Zürich, 112–126.
- Schweitzer, Bernhard (1925), "Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike", in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* 2, 28–132.
- Seaman, Kristen (2017a), "Introduction: Greek Artists, Yesterday and Today", in: Kristen Seaman and Peter Schultz (eds.), *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, Cambridge, 1–11.
- Seaman, Kristen (2017b), "The Social and Educational Background of Elite Artists", in: Kristen Seaman and Peter Schultz (eds.), *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, Cambridge, 12–23.
- Shapiro, H. Alan (1983), "Epilykos kalos", in: *Hesperia* 52 (3), 305–310.
- Shapiro, H. Alan (2004), "Leagros the Satyr", in: Clemente Marconi (ed.), *Greek Vases: Images Contexts and Controversies*, Leiden, 1–12.
- Siebert, Gérard (1978), "Signatures d'artistes, d'artisans et des fabricants dans l'antiquité classique", in: *KTEMA: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques* 3, 111–131.
- Slater, Niall W. (1999), "The Vase as Ventriloquist. KALOS-Inscriptions and the Culture of Fame", in: Anne E. Mackay (ed.), *Signs of Orality: The Oral Tradition and its Influence in the Greek and Roman World* (Mnemosyne Supplement 188), Leiden, 143–161.
- Squire, Michael S. (2013), "Ekphrasis at the Forge and the Forging of Ekphrasis: the 'Shield of Achilles' in Graeco-Roman Word and Image", in: *Word & Image* 29 (2), 157–191.
- Stähler, Klaus (1968–1971), "Exekias bemalte und töpferte mich", in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 49, 79–113.
- Stewart, Andrew (2019), "Patronage, Compensation, and the Social Status of Sculptors", in: Olga Palagia (ed.), *Handbook of Greek Sculpture* (Ancient Greek and Roman Art and Architecture 1), Berlin, 50–88.
- Svenbro, Jesper (1988), *Phrasikleia: anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris.
- Svenbro, Jesper (2021), *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Paris.
- Tanner, Jeremy (1999), "Culture, Social Structure and the Status of Visual Artists in Classical Greece", in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 45, 136–175.
- Tanner, Jeremy (2006), *The Invention of Art History in Ancient Greece: Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge.
- Technau, Werner (1936), *Exekias* (Forschungen zur antiken Keramik 9), Leipzig.
- Tiverios, Michael (1976), *Ο Λυδός και το έργο του. Συμβολή στην έρευνα της αττικής μελανόμορφης αγγειογραφίας*, Athens.
- Vernant, Jean-Pierre (1986), "Corps obscurs-corps éclatants", in: *Le temps de la réflexion* 7 (Le corps des dieux), 19–45.
- Vernant, Jean-Pierre (1988), *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris.
- Vernant, Jean-Pierre/Vidal-Naquet, Pierre (1988), *Travail & esclavage en Grèce ancienne*, Brussels.
- Vidal-Naquet, Pierre (1981), *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris.
- Vom Trinken und Bechern* (2015), *Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Archäologische Sammlung der Universität Freiburg, 26. April–19. July 2015), Freiburg.
- Wachter, Rudolf (2001), *Non-Attic Vase Inscriptions*, Oxford.
- Wernicke, Konrad (1890), *Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen. Eine archäologische Studie*, Berlin.

- Winckelmann, Johann J. (2002), *Schriften und Nachlaß*, vol. 4, 1: *Geschichte der Kunst des Alterthums. Text: erste Auflage Dresden 1764, zweite Auflage Wien 1776*, ed. by Adolf Heinrich Borbein and Max Kunze, Mainz.
- Yatromanolakis, Dimitrios (2016), "Soundscapes (and Two Speaking Lyres)", in: Dimitrios Yatromanolakis (ed.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford, 1–42.

## Copyright

- Fig. 1 CCo 1.0 – Wikimedia Commons, User: Daderot,  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Aristonothos\\_krater\\_view\\_1,\\_Greek\\_from\\_Caere\\_\(Cerveteri\),\\_ceramic,\\_2nd\\_quarter\\_of\\_7th\\_century\\_BC\\_-\\_Musei\\_Capitolini\\_-\\_Rome,\\_Italy\\_-\\_DSC05900.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Aristonothos_krater_view_1,_Greek_from_Caere_(Cerveteri),_ceramic,_2nd_quarter_of_7th_century_BC_-_Musei_Capitolini_-_Rome,_Italy_-_DSC05900.jpg) (accessed 15/11/2022).
- Fig. 2 Open Access – Metropolitan Museum of Art, Accession Number 42.11.42,  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254480?ft=42.11.42&offset=0&rpp=40&pos=1> (accessed 16/11/2022).
- Fig. 3 © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, photograph: Johannes Laurentius.
- Fig. 4 CC-BY-NC-ND 4.0 – DAI Athen, Negativ-Nr. D-DAI-ATH-1996–1684, photograph: Gösta Hellner.
- Fig. 5a Public Domain – Universitätsbibliothek Heidelberg, Furtwaengler, Adolf/Reichhold, Karl (1932), *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder* (Serie III, Tafel 121–180), München, 131.
- Fig. 5b © Governorate of the Vatican City State-Directorate of the Vatican Museums.
- Fig. 6 © Badisches Landesmuseum Karlsruhe, photograph: Thomas Goldschmidt.
- Fig. 7a–b CC-BY-SA – The National Museum of Denmark, photograph: Arnold Mikkelsen.
- Fig. 8 © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, photograph: Renate Kühling.
- Fig. 9a–b Open Access – Metropolitan Museum of Art, Accession Number 20.246,  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250995?ft=20.246&offset=0&rpp=40&pos=1> (accessed 16/11/2022).
- Fig. 10 © Governorate of the Vatican City State-Directorate of the Vatican Museums.





## 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

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).<sup>5</sup> Beide Formen erfordern in Hinsicht auf die Wahrnehmung aller Details eine extreme Nähe 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.<sup>6</sup> 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[κοιλογλύφος]) 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[κοιλογλύφου] 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 signaturentragende 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.<sup>7</sup> Dieses erforderte aufgrund der Tatsache, dass sich Darstellung und Signatur dieselbe Fläche teilen, eine besonders enge kompositorische Abstimmung dieser beiden Elemente.<sup>8</sup> 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 einzuordnen 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

<sup>7</sup> Vgl. ARNHEIM 2000, 187–195.

<sup>8</sup> 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 Dolfín, 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 Körperlichkeit im Innern die Glieder als liches 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.<sup>9</sup>

Da Cyriacus die Inschrift notierte, konnte der genannte Intaglio zuverlässig mit der Athena des Eutyches in Berlin identifiziert werden (Abb. 1a–b).<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> galt dies in anderen Fällen nicht. Insbesondere die Nennungen von Namen wurden als Hinweise auf die Besitzer oder Benennungen der dargestellten Person verstanden.<sup>12</sup> 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 prétendu Solon des pierres gravées* des Charles Baudelot de Dairval (1648–1722).<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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 conspiciantur, et tam conspicuae rei opificem suprascriptis inibi consculptis 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 Hyllos 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 BAUDELLOT 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.<sup>15</sup> Im 19. Jh. gerieten die geschnittenen Edelsteine und insbesondere solche Beispiele mit Signaturen zunehmend in den Verruf, unzählige Fälschungen zu enthalten,<sup>16</sup> so dass erst Heinrich von Brunn<sup>17</sup> und insbesondere Adolf Furtwängler<sup>18</sup> 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 *Ceuvres* einzelner Steinschneider bilden konnten.<sup>19</sup>

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“.<sup>20</sup> Diese Betrachtung von Signatur und Bild als voneinander unabhängige Einheiten, entfaltete nachhaltige Wirkung bis in die jüngere Forschung.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> Im Kontext seiner Gesamtbetrachtung signierter griechischer Bildwerke thematisiert

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 signaturentragenden 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.<sup>23</sup>

## Arten von Signaturen und ihr chronologischer Rahmen

### „Standardsignaturen“

Die bei weitem gängigste Form ist die Angabe des Namens mit dem Zusatz ΕΠΟ(Ι) ΕΙ („hat [es] gemacht“) als Hinweis auf den Urheber. Lediglich in einem Fall, dem Pseudo-Skarabäoid mit Kitharaspielder des Syries (Abb. 2), ist die Aorist-Form ΕΠΟΙΕΣΕ überliefert.<sup>24</sup> Die Inschrift ΣΥΡΙΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕ („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).<sup>25</sup> ΕΠΙΜΕΝΗΣ ΕΠΩΙΕ („Epimenes hat [es] gemacht“) lautet die Signatur des Steinschneiders, mit der er seine für diese Zeit ungewöhnlich markant tordierte, mehransichtige Komposition überschrieb.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> In diese gleiche Zeit weist die Erwähnung der Namen von Steinschneidern in den literarischen Nachrichten,<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> In der klassischen Zeit des 5. und 4. Jahrhunderts bildeten solche Signaturformeln

<sup>23</sup> HURWIT 2015, 33–38.

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

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

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> Diese Tradition lässt sich über die hellenistische (Abb. 4)<sup>31</sup> bis hinein in die römische Kaiserzeit verfolgen (Abb. 5).<sup>32</sup>

Die Signaturen selbst sind entweder einzellig angelegt<sup>33</sup> oder auf zwei horizontale Zeilen verteilt (Abb. 4, 5).<sup>34</sup> 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 ΕΠΙΟΙΕΙ tritt nahezu ausschließlich die kürzere Form ΕΠΙΟΕΙ.<sup>35</sup> Mit dem späten Hellenismus wird diese Entwicklung rückgängig gemacht und es findet erneut die ausführlichere Fassung ΕΠΙΟΙΕΙ Verwendung (Abb. 5, 7a–b).<sup>36</sup>

### 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 ΕΠΙΟΙΕΙ ΧΙΟΣ („Dexamenos aus Chios hat [es] gemacht“) in zwei sorgsam, 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 ΕΥΘΑΔΟΣ ΕΠΙΟΙΕΙ. Vgl. VOLLENWEIDER/AVISSEAU-BROUSTET 2003, 128–129, Nr. 145, Taf. 17, 88–89.

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

34 So auch ΓΕΛΩΝ ΕΠΙΟΕΙ auf einem spätklassisch-frühhellenistischen Intaglio der Granat-Gruppe 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 ΔΙΟΚΟΥΡΙΔΟΥ ΑΙΓΕΑΙΟΣ 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 Kitharaplayer, Signatur ΣΥΡΙΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕ, Abguss, Steatit-Pseudo-Scarabäoid, 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. ЮО.-24.

**Abb. 7a-b:** Kopf eines Satyrn, Signatur ΥΛΟC 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“).<sup>37</sup> Die Söhne des Dioskurides, des zu augusteischer Zeit berühmtesten Gemmenschneiders,<sup>38</sup> stellten sich unmittelbar in die Tradition des Vaters. Einer seiner Söhne signierte den Kameo mit Satyrkopf in Berlin (Abb. 7a–b) ΥΛΛΟC ΔΙΟΚΚΟΥΠΙΔΟΥ ΕΠΟΙΕΙ („Hyllos, [Sohn] des Dioskurides hat [es] gemacht“). Seine Signatur ist sorgsam mit exakt übereinander gesetzten Namen und einer mittig platzierten Formel ausgeführt.<sup>39</sup> 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 ΔΙΟΚΚΟΥΠΙΔΟΥ ΑΙΓΕΙΑΙΟC 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,<sup>40</sup> 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,<sup>41</sup> 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 ΜΙΚΗC („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.<sup>42</sup> In Analogie sind auch andere Nennungen von

37 Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 115–116, 412, Abb. 453a, b mit dem Verweis auf den dorisches 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).<sup>43</sup>

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.<sup>44</sup>

Es sind demnach zunächst die Nominativformen, die eindeutig auf den Urheber des Werkes verweisen,<sup>45</sup> erst ab dem Hellenismus treten Namen im Genitiv als mögliche Urheber hinzu.<sup>46</sup> 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 Hyperechios auf.<sup>47</sup>

## 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.<sup>48</sup> Nach der iulisch-claudischen Zeit nehmen solche Signaturen deut-

43 Als Signatur anzusprechen wäre demnach auch die Nominativ-Nennung APIETOTEIXHE („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 ΟΑΥΜΗΙΟΣ auf einem Chalcedon mit bogenspannendem Eros in Berlin: ZWIERLEIN-DIEHL 2007, 363, Abb. 171 oder ΦΡΥΤΙΑΛΟΣ. Vgl. dazu zuletzt WILLERS 2017.

46 Vgl. BERTHOLD 2013, 275.

47 Hier sei auf Werke des Hyperechios 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.<sup>49</sup> 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).<sup>50</sup>

## 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 Epimenos. 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 Epimenos 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.<sup>51</sup> 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 Epimenos Wert auf feinste Details legte, wie etwa an der wohl bewussten Durchbrechung des Rahmens durch die Nüstern des Pferdes deutlich wird.<sup>52</sup>

Die Orientierung der Signatur an der Form des ovalen Bildträgers lässt sich noch in klassischer Zeit beobachten. So sind beim stehenden Reiher des Dexamenos<sup>53</sup> 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 Boston<sup>54</sup> 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,<sup>55</sup> 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).<sup>56</sup> 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 bildimmanenten, visuellen Korrespondenzbereiche gesucht wurden, belegen weitere Beispiele. So folgte auf einem frühkaiserzeitlichen Amethyst in Neapel die Signatur ΑΠΟΛΛΟΝΙΟΥ („des Apollonios“) dem Pfeiler, auf den sich die Göttin Artemis stützt.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> Im Gegensatz zum Kameo des Protarchos (Abb. 4), auf dem offensichtlich der einzig freie Bildraum für die Signatur genutzt wurde, lassen sich demnach regelhaft Beispiele finden, an denen Schrift und Bild einen engen kompositorischen Bezug aufweisen.<sup>59</sup>

Im Vergleich zu diesen Beispielen ausgesprochen selten sind dagegen solche Signaturen, die in die Darstellung selbst integriert wurden.<sup>60</sup> Beim hellenistischen Tiefschnitt des Gaios aus der Sammlung Marlborough in Boston<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup> 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 ONATA(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 integrealem 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.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> Diese waren an das Ende einer starren Achse montiert, die von einer Bogensehne angetrieben wurde.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup> Es erfolgt vielmehr eine Bewegung des Objektes zum Werkzeug hin.<sup>68</sup> Die Signaturen sind daher allein über den Namen selbst, nicht aber über das visuelle Erscheinungsbild oder skripturale Eigenschaften der verwendeten Schrift zu identifizieren.<sup>69</sup>

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.<sup>70</sup> 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).<sup>71</sup>

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 gravierten Buchstabenhasten mit kugelförmigen 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 Erwägung.

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.<sup>72</sup> Dennoch blieb das gekennzeichnete Objekt selbst abwesend und nur über die Darstellung und den Namen des Urhebers präsent.<sup>73</sup> Die Darstellung und ihr Urheber wurden aber – ähnlich den siegelnden Besitzern (Abb. 5) – lediglich über die erzeugte Darstellung präsent.<sup>74</sup> 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.<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup>

\*\*\*

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 signaturentragender 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 Siegelbild 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 Siegelns 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 zugedacht.

## 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 Cornificia*, 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/Scarlsbrick, 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 (1889<sup>2</sup>), *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 (1897<sup>3</sup>), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Hannover/Leipzig.
- Kuttner, Ann (2005), „Cabinet Fit for a Queen: The Λιθικά 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 Baecker, Matthias Kettner u. Dirk Rustemeyer (Hgg.), *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, Bielefeld, 99–118.
- Micheli, Maria Elisa (2022), „Gemma 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 (2013<sup>2</sup>), *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 scalptorum 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.
- Weiß, 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.

## **Präsenz des Künstlers**



## Signaturen in der iranischen Architektur des 11. und 12. Jahrhunderts

**Abstract** This paper examines the use of signatures in Iranian architecture during the 11th and 12th centuries, focusing on the period of the Saljuq dynasty, a significant era in the architectural history of Iran. The study presents a systematic analysis of 40 architectural inscriptions and provides a chronological list with detailed information about the architectural function of the buildings bearing these signatures, as well as their geographical location, materials, epigraphic styles, and specific wording. These rare but significant inscriptions offer critical insights into the roles of architects, craftsmen, and other key figures involved in building projects at the time.

The results demonstrate that the majority of these signatures were inscribed in Kufic script, which was commonly used on materials such as brick and stucco. In addition to documenting the names and titles of the craftsmen involved, the

inscriptions provide a broader context, including information about patrons, dates of construction, and occasionally religious or poetic texts. In particular, the research highlights the extensive geographic distribution of these inscriptions, ranging from Khiva in Uzbekistan to Abarkuh in Iran, and from Darband in Russia to Balkh in Afghanistan, reflecting the widespread construction activity across the Iranian plateau during this period.

Through the analysis of these inscriptions, the study sheds light on the socio-cultural and artistic dynamics of the period, illustrating how the status of architects and craftsmen was conveyed through their placement and wording. It also discusses the development of epigraphic practices in Islamic architecture and how these signatures contributed to the broader narrative of architectural history in the region.

**Keywords** Iranian Architecture; Saljuq Dynasty; Islamic Inscriptions; Medieval Islamic Iranian Craftsmen; Islamic Building Decoration

Im vorliegenden Beitrag werden Signaturen an iranischen Bauwerken aus dem 11. und 12. Jahrhundert behandelt und diese dafür einzeln in chronologischer Abfolge aufgelistet.<sup>1</sup> Die Liste mit 40 Signaturen enthält darüber hinaus Informationen zur Funktion der signaturtragenden Bauwerke, geographische und materialkundliche Angaben, Hinweise zu Text, zu Schriftstil und Datierung, und bibliographische Hinweise (Tab. 1).<sup>2</sup>

Die Idee für eine umfassende Studie zu den Künstlern und Handwerkern in der islamischen Welt wurde innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts geboren.<sup>3</sup> Doch erst im Jahre 1956 wurde dieses Vorhaben

- 1 Die vorgestellten Beispiele sind ebenfalls als Teil meiner Dissertation zu Stuckdekorationen in der Seldschuken-Zeit im Iran (Otto-Friedrich-Universität Bamberg) behandelt.
- 2 Ein Teil dieser Zusammenstellung geht auf die Liste seldschukenzeitlicher Inschriften zurück, die von Lorenz Korn erstellt wurde. An dieser Stelle möchte ich mich bei ihm für die Überlassung seines unpublizierten Kataloges von Inschriften der Seldschukenzeit in Iran bedanken.
- 3 BERCHEM 1888, 459–461.

mit einer Veröffentlichung von Leo Mayer verwirklicht, als dieser sich mit den Architekten und Handwerkern vom Westislam bis in den Iran beschäftigte und seine Arbeit gleichermaßen auf archäologische wie schriftliche Quellen von den Anfängen des Islam bis in die Zeit um 1830 A. D. gründete.<sup>4</sup> Die Namen von rund dreihundert Architekten sind in seinem Werk in alphabetischer Reihenfolge mit geographischen und bibliographischen Anmerkung sowie ihrer Datierung aufgelistet, doch fehlt jegliche Information über die eigentlichen Objekte, die die Inschriften trugen, ihre genaue Anbringung und den jeweiligen Schriftstil. Etwa die Hälfte der in der vorliegenden Arbeit vorgestellten und analysierten Inschriften aus dem seldschukischen Iran ist auch in Mayers Arbeit verzeichnet.

Die Liste von Mayer wurde im Jahre 1976 von Donald Wilber in einem Aufsatz erweitert, wobei er auch die Rolle der Baumeister und Handwerker zur frühislamischen Zeit im Iran beleuchtete.<sup>5</sup> Außerdem suchte Wilber in den schriftlichen Quellen nach Hinweisen, um die Rolle von Baumeistern und Architekten nachzuzeichnen. Er lieferte damit ausgezeichnete Informationen zu Planungs- und Bauprozessen sowie konkret zu einigen Baumeistern während des islamischen Mittelalters. Zudem diskutierte er die in den Signaturen verwendete Terminologie. Sein Aufsatz wird außerdem durch eine Liste von einhundert Baumeistern und Handwerkern aus der frühislamischen bis in die timuridische Epoche komplettiert.

Neben diesen beiden Autoren lieferten auch einige umfangreiche Studien sowie Datenbanken über Bauinschriften zur islamischen Architektur wichtige Informationen, die in die vorliegende Arbeit einfließen. Das kollektive Projekt *Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe*<sup>6</sup> bietet eine hervorragende Zusammenstellung von Bauinschriften aus der islamischen Welt. Die Bände VI bis IX des RCEA sind relevant für die vorliegende Arbeit, da diese sich speziell mit den Beispielen aus der Zeit des 11. und 12. Jahrhunderts beschäftigen. Zu nennen ist auch die Datenbank zu islamischen Bauinschriften *Thesaurus d'Épigraphie Islamique*, die von der Max van Berchem-Stiftung finanziert wird.<sup>7</sup> Weitere spezifische Informationen zu den Bauinschriften aus dem frühislamischen Iran sind einer Publikation von Sheila Blair zu entnehmen, in der sie auch knapp die Rolle der Signaturen für die Bauwerke diskutierte.<sup>8</sup>

Die hier untersuchte Periode fällt in die Herrschaftszeit der Seldschuken-Dynastie (1040–1194 n. Chr.), die für einen Wendepunkt in der Architekturgeschichte des Iran steht.<sup>9</sup> In zahlreichen neu errichteten Bauten verschiedenster Funktionstypen sowie durch die Entwicklung neuer Gebäudetypen konnten sich innovative Formen

4 MAYER 1956; zu Künstlern in der islamischen Gesellschaft vgl. GAIL 1982.

5 WILBER 1976.

6 Im Folgenden abgekürzt mit RCEA.

7 *Thesaurus d'Épigraphie Islamique*.

8 BLAIR 1992.

9 Zur Kunst- und Architekturgeschichte in der Seldschuken-Zeit vgl. HILLENBRAND 1995; CANBY et al. 2016.



und Techniken innerhalb des Baudekors der iranischen Architektur in dieser Epoche besonders deutlich entfalten. Das Vorkommen von Inschriften in Kombination mit pflanzlichen und geometrischen Motiven erfuhr einen starken Aufschwung und wurde in verschiedenen Baumaterialien, darunter Ziegelstein und Stuck, realisiert. Eine Analyse der Signaturen macht die Rolle der Baumeister und Handwerker während der Seldschukenzeit für die Forschung verständlicher.

Ein Großteil der (Bau-)Inschriften besteht aus religiösen Texten und Formeln beziehungsweise gibt Koranzitate wieder.<sup>10</sup> Signaturen, das heißt Inschriften mit einem Namensbestandteil und einem bestimmten Verb oder Substantiv, wie im weiteren Verlauf geklärt wird, bilden innerhalb der Bauinschriften eine Kategorie mit besonderem Inhalt, sind aber selten.

Die Bauinschriften nennen unterschiedliche Hintergrundinformationen zur Errichtung des Bauwerkes, auch wenn hierzu keine allzu verbindlichen Vorlagen existiert zu haben scheinen. Wir erhalten Informationen zu verschiedenen Sachverhalten, wie zur Funktion eines Gebäudes, zu seinem Auftraggeber, zu dem Namen des Stifters, Bauaufsehers oder Bauleiters, zu den Namen von Baumeistern, Handwerkern sowie zum Baujahr. Oft ist auch eine Lobpreisung der jeweiligen Herrscher beinhaltet.<sup>11</sup> Diese Texte werden in den meisten Fällen mit *basmala* (die Bezeichnung der islamischen Eröffnungsformel mit der Bedeutung „Im Namen des barmherzigen und gnädigen Gottes“) eingeleitet, während die Namen von Baumeistern und Handwerkern normalerweise am Ende in einer jeweiligen Signatur festgehalten sind.<sup>12</sup> Es gibt allerdings auch Beispiele von Signaturen, die losgelöst und als isolierte Inschriften am Bauwerk angebracht wurden.<sup>13</sup> Als generelles Kennzeichen für eine Signatur gilt ein ausdrücklich angeführtes Verb oder Substantiv, das auf den Baumeister oder Handwerker hinweist. Bei einem Großteil der hier vorgestellten Signaturen wurde das Substantiv *'amal* dokumentiert, das mit „Werk von“ oder „errichtet von“ übersetzt werden kann und somit die Inschrift eindeutig zu einer Signatur des am Werk Beteiligten macht.<sup>14</sup> Darüber hinaus kommen in den unten aufgelisteten Beispielen auch andere Schlüsselwörter vor, wie beispielsweise *hurrira hāḍihi l-kitāba* („Ausarbeitung dieses Schreibens durch“) in Nr. 19.1 oder *bi-hindasat* („Entwurf/Konstruktion von“) in Nr. 12.2.

Bei der genaueren Analyse der innerhalb der Bauinschriften benutzten Terminologie fällt besonders die Phrase *'alayad/'alayadai* („durch die Hand von“) auf, die normalerweise auf die Durchführung des Bauvorhabens durch einen Bauaufseher oder Bauleiter hinweist.<sup>15</sup> Allerdings konnte die Untersuchung der seldschukischen

10 Zu den religiösen Inschriften vgl. DODD/KHAIRALLAH 1981; BLAIR 1992, 9–10.

11 Zu Bauinschriften vgl. GAUBE 1982, 213–215; BLAIR 1992, 4–8; BLAIR 1998a, 29–42.

12 BLAIR 1992, 5.

13 GAUBE 1982, 218.

14 BLAIR 1992, 8.

15 ROGERS 1976, 94–96; BLAIR 1992, 8.

Bauinschriften aufzeigen, dass diese Phrase darüber hinaus noch weitere Informationen beinhalten kann.

In einer vielfach diskutierten Bauinschrift aus dem Städtchen Khargird in Khurāsān werden beispielsweise zwei Personen genannt.<sup>16</sup> Zunächst lesen wir den Namen des Auftraggebers, nämlich des berühmten Wesirs Nizām al-Mulk (1018–1092), im Folgenden aber auch den bereits genannten Ausdruck *‘alā Yadaī* („durch die Hand von“), womit der Name einer weiteren zuständigen Person eingeleitet wird.

*‘alā yadaī al-shaykh al-‘amīd al-aṣīl al-sayyid Sadīd al-Dawla abū...*

Wie Sheila Blair anführte, deuten diese Titel in diesem Teil der Signatur nicht auf den Baumeister oder Architekten, sondern auf die Einführung des Bauaufsehers während der Errichtung hin.<sup>17</sup> Sie stehen auch in keinem Zusammenhang mit dem Bauhandwerk.

Gleichbedeutend ist die Funktion der Phrase in einer andere Bauinschrift des Wesirs Nizām al-Mulk im südlichen Kuppelbau der Freitagsmoschee von Iṣfahān, wo nach dem Wort *‘alā yadaī* der Name des Bauaufsehers mit dem Titel ‚Schatzmeister‘ (*al-khāzin*) erscheint.<sup>18</sup>

Bei der Betrachtung des vorliegenden Korpus fallen zwei Signaturbeispiele auf, die das charakteristische Substantiv *‘alā yad/‘alā yadaī* beinhalten. Die erste Bauinschrift umläuft den Kuppelfuß der Freitagsmoschee in Ardistān und gibt zuerst den Namen des Auftraggebers, nämlich ‘Abū Ṭāhir al-Ḥusayn, wieder. Sie wird gefolgt – noch vor der Angabe des Baudatums – von der Nennung des *ustād* (qualifizierter Meister) Maḥmūd Iṣfahānī *al-ma’rūf bi-* („bekannt als“) *al-Ghāzī*, eingeleitet durch *‘alā yad* (Nr. 30.1). Es könnte sich hierbei um dieselbe Person handeln, die sich in der Signatur des Süd-Ayvan überliefert hat, wo ganz am Ende der Bauinschrift mit der Einleitung *‘amal* der Baumeister Maḥmūd b. Muḥammad al-bannā ‘greifbar wird (Nr. 30.2). Weiterhin erscheint in der Bauinschrift am Hauptayvan des Karawanse-rals von Ribāṭ-i Sharaf in Khurāsān eine Signatur mit der Einleitung *ḥurrira ḥādihi l-kitāba‘alā yadaī* („Ausarbeitung dieses Schreibens durch die Hand“) (Nr. 19.1).

Zwei weitere Beispiele sind ein konkreter Hinweis auf die Funktion des Substantives *‘alā yad/‘alā yadaī* als Teil einer Signatur. In einer Bauinschrift am *Mashhadak* genannten Grabmonument in Yazd treten zwei Signaturen in einer exklusiven Form in Persisch in Erscheinung<sup>19</sup> (Nr. 40). Die Einleitung für die erste Signatur wird durch *bi-dast-i* („durch die Hand von“) ergänzt, die persische Version der

16 Vgl. HERZFELD 1937, 84; BLAIR 1992, 149–152. Eine kürzlich abgeschlossene Studie in Khargird, die von dem Autor durchgeführt wurde, steht kurz vor der Veröffentlichung (AGHAJANI, im Druck).

17 BLAIR 1992, 150.

18 BLAIR 1992, 160–163.

19 AFSHĀR 1348sh/1969, 177.

Phrase *'ala yad / 'ala yadai*. Nach der Einleitung folgt der Name des Baumeisters mit dem Titel *bannā*. Die zweite Signatur bezieht sich auf dieselbe Person, allerdings unter Weglassung dieses Titels und stattdessen in der Funktion als Schreiber oder Kalligraph der Inschrift. Das kann dahingehend interpretiert werden, dass der genannte Yūsuf bei der Errichtung des Bauwerkes sowohl als Baumeister als auch als Kalligraph tätig war.

Ein weiteres Beispiel stammt von der berühmten Madrasa Ghiyāthiyya in Khargird, deren Entstehung in die Timuridenzeit fällt,<sup>20</sup> und geht damit über den zeitlichen Schwerpunkt der im Rahmen dieser Arbeit vorgestellten Signaturen hinaus: Laut Inschrift wurde die Madrasa von dem während der Bauzeit verstorbenen *ustād* Ghiyāth al-Dīn Shīrāzi errichtet und von dem *ustād* Qawām al-Dīn Shīrāzi vollendet. Der erste Name wird mit der Phrase *'alā yad*, der zweite mit *'amal* kombiniert. Hier ist deutlich ersichtlich, dass *'alā yad* auch zur Anführung des Handwerkers beziehungsweise Architekten diene.

Die genannten Beispiele unterstreichen Mayers Behauptung, dass das Auftreten der Phrase *'ala yad / 'ala yadai* das hohe Prestige und die Stellung des Handwerkers oder Künstlers ausdrückte, indem sie nicht nur als Handwerker, sondern auch als „gentleman“ bezeichnet wurden, wobei der gesellschaftliche Status gemeint ist.<sup>21</sup>

Betrachten wir die Signaturliste, so sind darin auch zahlreiche Berufszeichnungen (*laqab*) greifbar, die die Inschrift zu einer Signatur machen: *bannā* („Maurer“ oder „Baumeister“) in Nr. 3, 14, 26.1, 27, 30.2, 32, 37.2, 38 und 40.1; *ḥaddād* („Schmied“) in Nr. 4 und 6; *jaṣṣāš* („Stukkateur“) in Nr. 17.2; *najjār* („Schreiner“) in Nr. 1 und 17.3; *ustād* („Meister“) in Nr. 30.1.

Ein bedeutender Teil eines klassisch arabischen Namens ist das Element der *nisba*<sup>22</sup>, das mit dem Suffix *-ī* an einen Namen angebunden wird und die Zugehörigkeit der Person zu einem Stamm oder die Herkunft aus einem bestimmten Ort angibt. Ein interessantes Beispiel findet sich mit *nisba* al-Biyārī in den Signaturen an zwei Grabtürmen in Dāmghān, nämlich am Pīr-i 'Alamdār (Nr. 3) und am Grabturm von Miḥmāndūst (Nr. 11). Der Name eines Architekten aus dem Städtchen Biyār<sup>23</sup> wurde zum ersten Mal durch Sheila Blair auf dem Kuppelfuß des Miḥmāndūst-Grabturmes entziffert.<sup>24</sup> Die Lesung „al-Biyārī“ für die *nisba* in der Bauinschrift am Pīr-i 'Alamdār wird hiermit durch den Autor vorgeschlagen (Abb. 1). Adle und Melikian-Chirvani lesen dieses Wort als *bannāwīn* („Baumeister“), und Blair interpretiert es als *al-bannā' ibn* („Sohn eines Baumeisters“).<sup>25</sup> Jedoch müssen bei genauer Betrachtung beide Lesungen als sehr unwahrscheinlich gelten.

20 HERZFELD 1943, 21.

21 MAYER 1956, 24.

22 Zu diesem klassischen arabischen Namen vgl. SCHIMMEL 1989.

23 Biyār (heute Biyārjumand) ist eine kleine historische Stadt in ca. 150 km westlicher Entfernung zu Dāmghān. BOSWORTH 1960–2007.

24 BLAIR 1998b, 60.

25 ADLE/MELIKIAN-CHIRVANI 1972, 251; BLAIR 1992, 94.

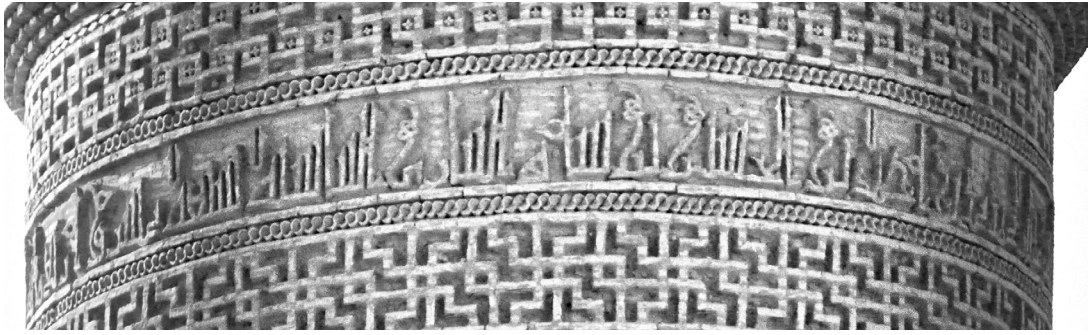


Abb. 1: Pīr-i ‘Alamdār Grabturm, Bauinschrift, Dāmghān.

Wie Pope und Blair unterstreichen, ist Biyār bei al-Muqaddasī (945–1000) mehrfach erwähnt, da dessen Familie mütterlicherseits mit dem Ort verbunden war.<sup>26</sup> Al-Muqaddasī berichtet von den besonderen Fertigkeiten der Stadtbewohner im Bereich der Bauplanung und -ausführung und beschreibt die Bauwerke in Biyār als das Beste, was ihm unter die Augen gekommen sei.<sup>27</sup>

Mit den Signaturen von Pīr-i ‘Alamdār und Mihmāndūst (Nr. 3, 11) sind nun zwei Bauwerke von Architekten aus Biyār bekannt, die auch aus kunsthistorischer Sicht viele Gemeinsamkeiten in Bauform und Baudekoration aufweisen. Ein wichtiges Merkmal ist die aufwendige Verwendung von Ziegelstein sowohl in der Baukonstruktion als auch als unmittelbarer Bestandteil der Dekorelemente. Al-Muqaddasī selbst betont den virtuellen Umgang der Bewohner aus Biyār mit dem Baumaterial Ziegelstein.<sup>28</sup> Diese Merkmale lassen sich auch im Grabturm von Chihil Dukhtarān<sup>29</sup> (446/1054) in Dāmghān und an drei Minaretten aus dieser Region fassen, nämlich an der Tārīkhāna-Moschee in Dāmghān (ca. 418/1036), an der Freitagsmoschee in Simnān (422–425/1031–1034) und an der Freitagsmoschee in Dāmghān (ca. 450/1058).<sup>30</sup> Trotz des Mangels an Signaturen an den erwähnten Bauwerken bleibt festzuhalten, dass diese Bauten der ‚Biyar-Schule‘ aus den genannten Gründen zugeordnet werden können.

Wie in den Fällen von Pīr-i ‘Alamdār und Mihmāndūst, gibt es zahlreiche Beispiele, in denen der Name des Baumeisters oder Handwerkers am Ende einer Bau- oder Koraninschrift angeführt wird, was als Norm einer Signatur gelten darf. Diese Form kann an verschiedenen Stellen des Bauwerks platziert sein, mit größter Häufigkeit findet sie sich am Kuppelfuß (Nr. 2, 3, 11, 16, 24.2, 28, 30.1). Es existieren darüber hinaus aber auch einzelne Beispiele, die den Mihrab umlaufen (Nr. 24.1) oder den Qibla Ayvan zieren (Nr. 30.2).

<sup>26</sup> POPE 1965, 266; BLAIR 1998b, 61.

<sup>27</sup> AL-MUQADDASĪ 1991, 356, 367.

<sup>28</sup> AL-MUQADDASĪ 1991, 367.

<sup>29</sup> Vgl. ADLE/MELIKIAN-CHIRVANI 1972, 235–238; BLAIR 1992, 123–125.

<sup>30</sup> Zu den Minaretten in Simnān und Dāmghān vgl. BLAIR 1992.

Unter Berücksichtigung der Bautypen, denen die unten aufgelisteten Inschriften zugehören, kann man feststellen, dass die Gruppe der Grabbauten mit 19 Beispielen zahlenmäßig an erster Stelle unter den signaturtragenden Bauwerken steht. Hingegen sind trotz einer beachtenswerten Menge von erhaltenen Moscheen aus der Seldschukenzeit solche mit echten Signaturen auffällig in der Minderzahl. Betrachten wir den Typus der seldschukischen Freitagsmoschee, die zweifellos einen neuen Bautyp darstellt, so sind nur zwei signaturtragende Beispiele aus dem Zentraliran fassbar (Nr. 18 und 30).<sup>31</sup> Generell liegt eine große Zahl erhaltener Inschriften von Bauwerken dieses Typs vor. So weist beispielsweise allein die seldschukische Freitagsmoschee von İsfahān 15 erhaltene Inschriften aus dieser Epoche auf, von denen jedoch keine einzige Informationen zu den tätigen Baumeistern und Handwerkern überliefert.<sup>32</sup> Wir erfahren hingegen die Namen der machthabenden Herrscher, der Auftraggeber, des Bauaufsehers und die Entstehungsjahre von Bauteilen. In Anbetracht der Tatsache, dass an diesen Bauwerken einige bedeutende Weiterentwicklungen stattfanden, die das Bild der klassischen Moscheen modifiziert haben, sind die fehlenden Signaturen ein ganz offensichtlicher Beweis für den niedrigen, kaum erwähnenswerten Status von Baumeistern und Handwerkern, die an solchen meist fürstlichen Bauprojekten des 11. Jahrhunderts mitwirkten.

Nach den drei bedeutenden, jedoch unsignierten Kuppelbauten der Freitagsmoscheen von İsfahān und Barsiyān trägt, chronologisch betrachtet, erst der im Jahre 508/1114 errichtete Kuppelbau der Gulpāygāner Freitagsmoschee erneut eine Signatur (Nr. 18).<sup>33</sup> Diese befindet sich nicht nur in einem separaten Schriftband, sondern auch an einer bedeutsamen Stelle, nämlich in der Spitze (Lünette) eines dreilappigen Blendbogens über der reich verzierten Mihrabnische, die die Gebetsrichtung zeigt und als der Mittelpunkt einer Moschee dient (Abb. 2).<sup>34</sup> Wenn man bedenkt, dass in meisten Fällen die Namen des Baumeisters oder Handwerkers, falls vorhanden, am Ende der Inschriften nach den Namen anderer beteiligten Personen wie Auftraggeber, Finanzier, Bauaufseher usw. genannt wurden, wird man in den überwiegenden Fällen diese Instanzen wie in Gulpayegan als eine Maßnahme zur Hervorhebung des Prestiges des Baumeisters sowohl in sozialer als auch in künstlerischer Hinsicht sehen dürfen.

Auch am gut erhaltenen Mihrab der Großen Moschee von Zūzan (Khurāsān) ist deutlich ersichtlich, dass der Künstler an bemerkenswert exponierten Stellen seine Signatur platziert hat (Nr. 5). Am Mihrab sind insgesamt vier Stellen durch das Anbringen von Inschriften mit verschiedenen Inhalten besonders betont worden (Abb. 3).

31 Zu den seldschukischen Freitagsmoscheen in Iran vgl. HILLENBRAND 1994, 102–106; KORN 2009.

32 Vgl. GIUNTA 2011.

33 Zur Freitagsmoschee in Gulpāygān vgl. QŪCHĀNĪ 2004; KORN 2012.

34 Zur Rolle des Mihrabs in der Moschee vgl. FEHÉRVÁRI 1960–2007.

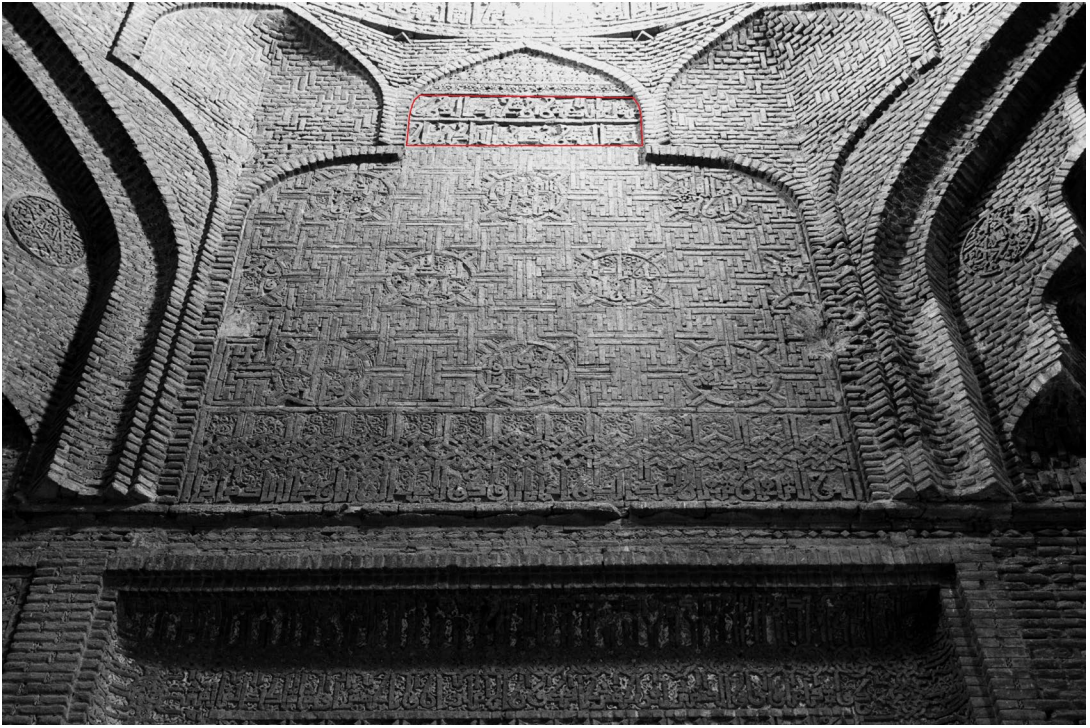


Abb. 2: Freitagsmoschee, Signatur über dem Mihrab, Gulpāyghān.

Die Hauptinschrift findet sich um den Mihrab, wo eine relativ breite Inschrift in gelbem Blühendem Kufi auf einem Lapislazuli-Hintergrund einen Korantext wiedergibt. Ein weiterer Korantext in weniger dekorativer Form sitzt auf der Archivolte des Mihrabs. Über dieser Archivolte folgt in einem rechteckigen Feld eine Bauinschrift, die den Namen des Patrons beinhaltet. Die letzte Inschrift ist in geschickter Weise unterhalb des Tympanons im Zentrum des Mihrabs platziert: Hier befindet sich die Signatur. Abgesehen von dieser bedeutenden Stelle besitzt diese gelbe Inschrift dieselbe Hintergrundfarbe (Lapislazuli) wie das Koranzitat der Hauptinschrift, wodurch sie bei einer Betrachtung sehr schnell ins Auge fällt. Wie Chahryar Adle hervorhob, beweist diese Signatur an so prominenter Stelle in der Mitte des Mihrab sowohl den höheren sozialen als auch den künstlerischen Status ihres Meisters.<sup>35</sup>

Weitere bemerkenswerte Stellen für die Anbringung von Signaturen findet man auf den zwei benachbarten Grabtürmen in Kharraqān (Nr. 7 und 9). Zwei Signaturen – höchstwahrscheinlich nennen sie denselben Baumeister – sind mit einer zeitlichen Differenz von etwa einem Vierteljahrhundert an den Gebäuden angebracht worden. Die ältere Signatur befindet sich am Ost-Turm (errichtet im Jahre 460/1067), und zwar in der Übergangszone der Kuppelschale innerhalb eines

35 ADLE 2015, 106–107.



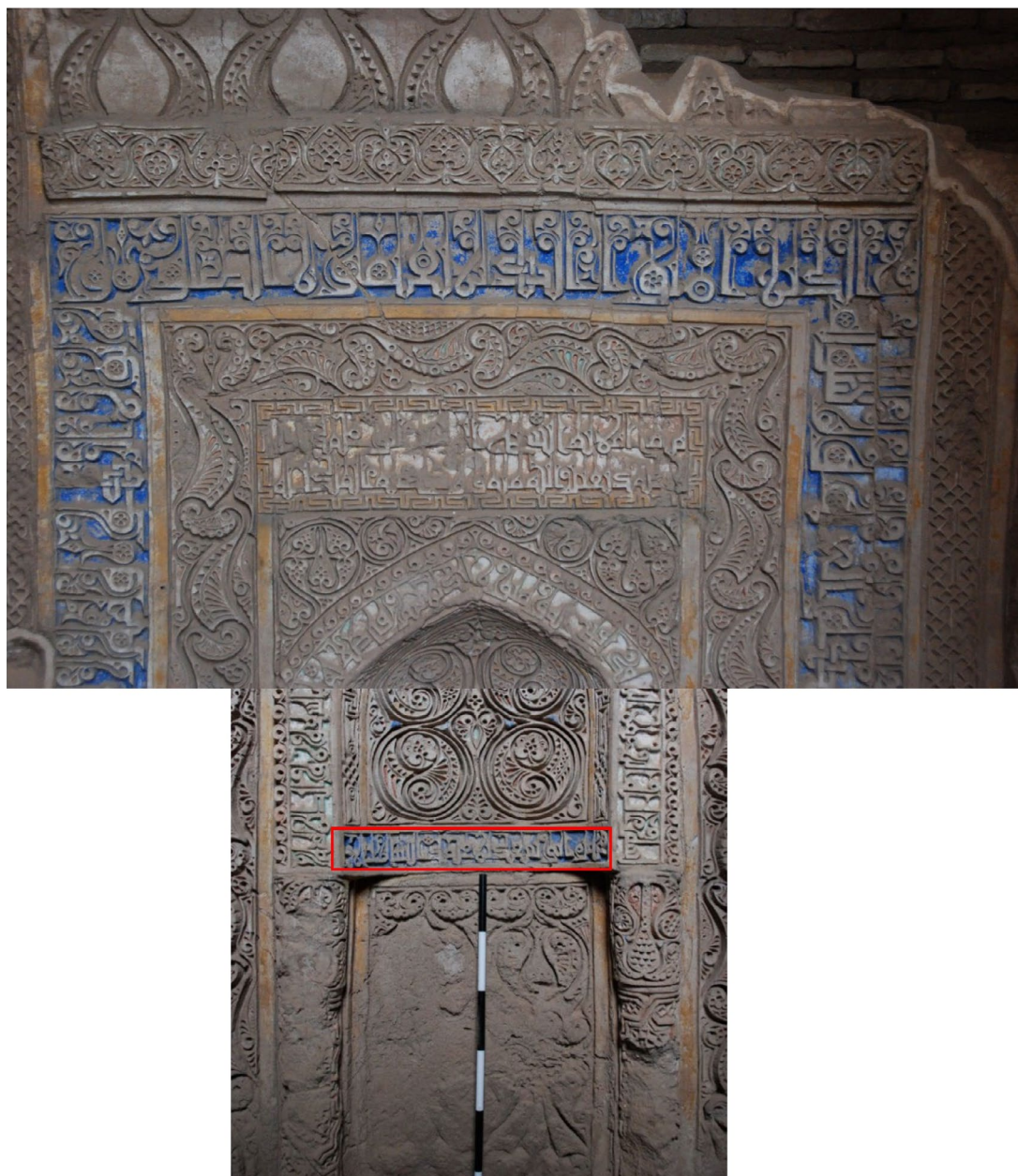


Abb. 3: Moschee, Mihrab, Zūzan.

isolierten Schriftbandes (Abb. 4). Über dieser Zone folgt ein weiteres Band mit der Datierung des Bauwerkes. Es ist erwähnenswert, dass neben den religiösen Inschriften noch eine Bauinschrift mit dem Namen einer entweder dort bestatteten Person oder eines Auftraggebers über der Eingangsniße existiert.

Die zweite Signatur am West-Turm (errichtet im Jahr 486/1093) unterscheidet sich davon gleich zweifach, nämlich sowohl in ihrer Form als auch durch ihren Inhalt. Die Bauinschrift des West-Turms ist verglichen mit der des Ost-Turms in einer sorgfältigen Anordnung über dem Eingang des Bauwerks innerhalb einer dreizeiligen Inschrift angebracht. Die Signatur besetzt deren erste Zeile – eine sehr ungewöhnliche Reihenfolge innerhalb der bekannten Beispiele solcher Bauinschriften (Abb. 5). Die folgenden beiden Zeilen sind mit der Datumsangabe und dem Namen entweder von bestatteten Personen oder des Bauherrn des Bauwerks gefüllt.

Ein zweites bemerkenswertes Element dieser Signatur bildet der Titel des Baumeisters ‚Vater der Eminenzen‘ (*Abū l-Ma‘ālī*), wodurch wiederum der hohe Status dieser Person unterstrichen wird und sich die Signatur deutlich von der älteren Signatur am Ost-Turm unterscheidet. Samuel Stern vertrat die Hypothese, dass diese Person den Titel vielleicht erst während der Bauzeit des zweiten Turms erlangt hatte.<sup>36</sup> Wie bereits erwähnt, bleibt die Interpretation der zweiten Namen in den Bauinschriften beider Türme unsicher, da entweder ein Bauherr oder eine bestattete Person genannt wird. In einigen der vergleichbaren Bauinschriften wird ablesbar, dass der Auftraggeber ein Mausoleum für sich und seine Familie errichten ließ, zum Beispiel im Falle des Mihmāndūst-Grabturmes (Nr. 11). Daher sind beide Vorschläge zur Identifizierung der zweiten Namen in den Bauinschriften der Kharraqān-Türme gültig und können als plausible Erklärungen betrachtet werden.

Die Grabtürme von Nachitschewan stellen die nächsten Beispiele von zwei signaturtragenden Gebäuden, die die Nennung des Baumeisters beinhalten (Nr. 32, 38). Der Baumeister ‘Ajāmī b. Abū Bakr aus Nachitschewan hat diese Mausoleen während einer Bauzeit von 25 Jahren errichtet. Seine Signatur an der Fassade des Mausoleums des Yūsuf ibn Kuthayyir wurde in einem isolierten Schriftband unterhalb des Kuppelfußes neben dem Haupteingang platziert (Abb. 6). Die gleiche Baumeister-Signatur am zweiten Turm, dem Mausoleum der Mu‘mina Khātūn, ist an einer bemerkenswert exponierten Stelle platziert, was auf einen (dann) höheren Sozialstatus des Baumeisters hinweist (Abb. 7): Sie ist in einem isolierten Schriftband über der Eingangsniße zu finden. Interessanterweise hat die Eingangsniße des Yūsuf ibn Kuthayyir Mausoleums die gleiche Gestaltung, allerdings wurde die Tafel über der Niße mit komplizierten geometrischen Mustern (sogenannten Girih-Mustern) ausgefüllt. Es ist daher zu vermuten, dass die Erwähnung des Baumeisters Nakhjavānī in der Zeit der Errichtung des Mausoleums



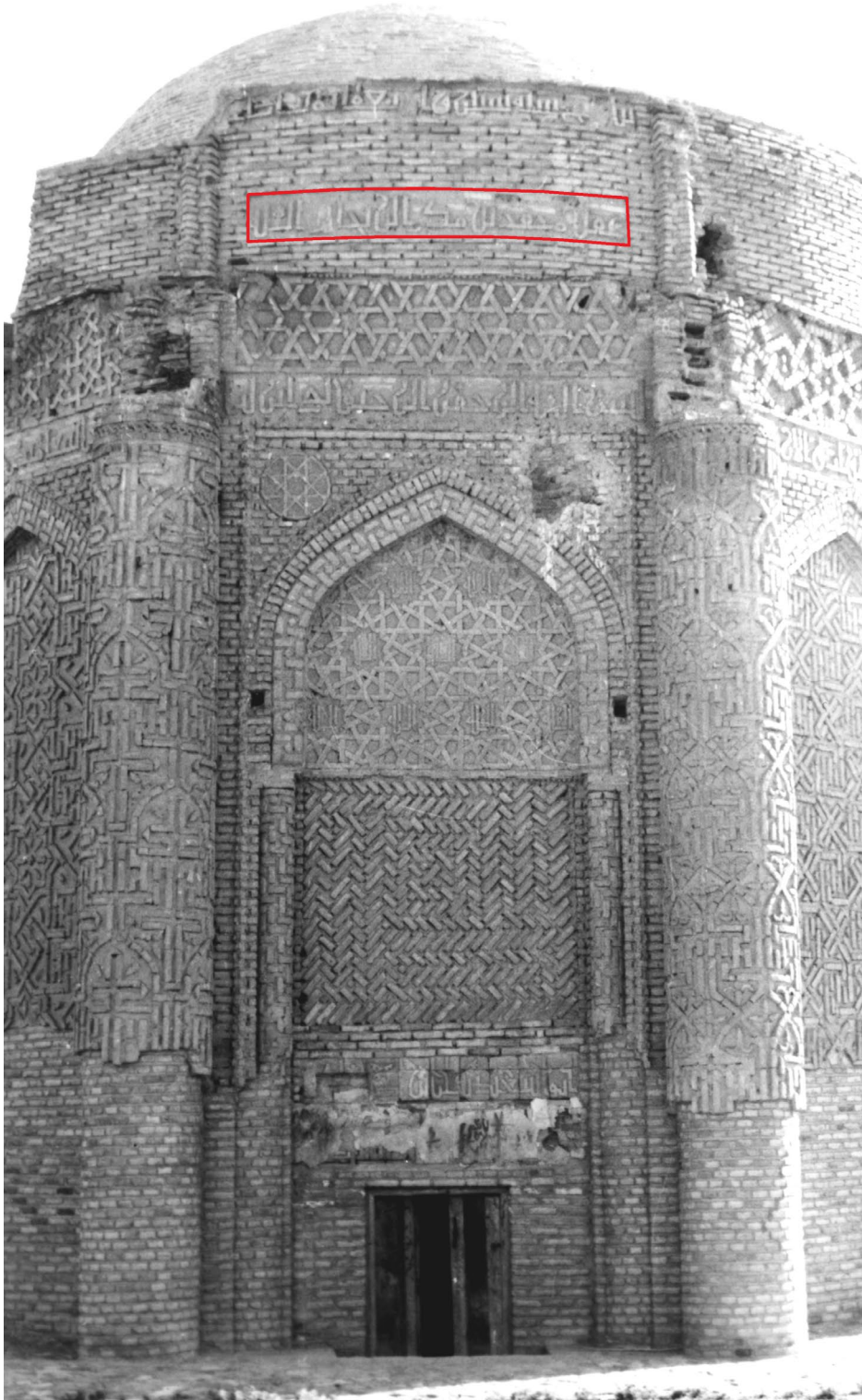


Abb. 4: Östlicher Turm, Kharraqān.

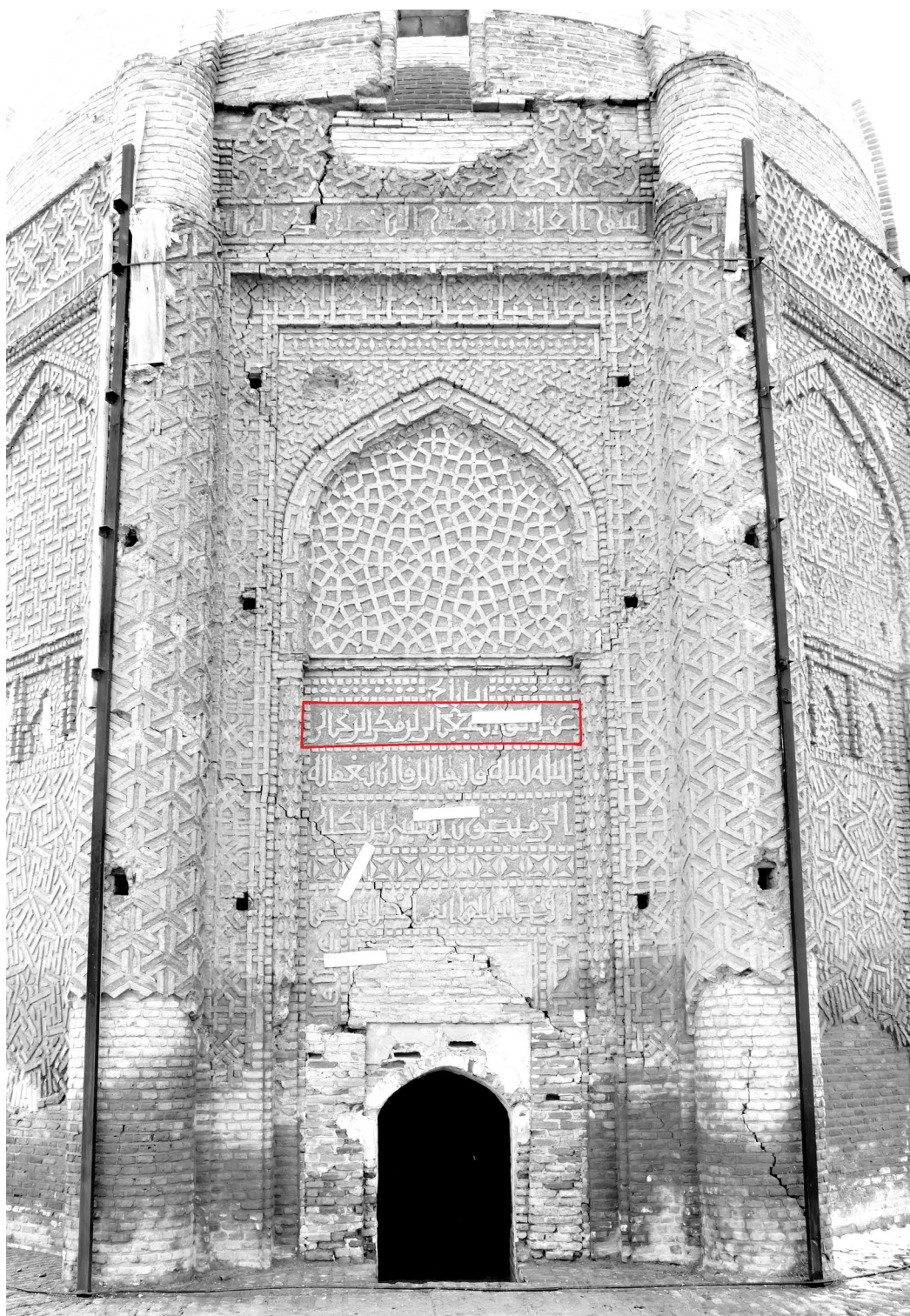


Abb. 5: Westlicher Turm, Kharraqān.





Abb. 6: Yūsuf ibn Kuthayyir Mausoleum, Nachitschewan.



Abb. 7: Mu'mana Khātūn Mausoleum, Nachitschewan.



des Yūsuf ibn Kuthayyir an einer so emblematischen Stelle wie über der Eingangsnische noch unbedeutend war.

Der Schriftstil der Signaturen an iranischer Architektur des 11. und 12. Jahrhunderts folgt der allgemeinen Entwicklung der Inschriften dieser Zeit. Am Anfang dieser Epoche hat der Kufi-Stil noch eine unbestrittene Vormacht, bevor in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts mit Einführung der Kursivschrift verschiedene epigraphische Stile den Dekor der Architektur bereichern.<sup>37</sup> Die Signatur auf dem Eingangsportal eines Mausoleums in Rayy ist das einzige erhaltene Exemplar mit einer frühen Kursivschrift aus dem 11. Jahrhundert (Nr. 10). Bei Betrachtung der unten aufgelisteten Signaturen fällt auf, dass die Verwendung der Kursivschrift erst ab Mitte des 12. Jahrhunderts deutlich zunimmt.

Als Trägermaterial der Inschriften und damit auch der Signaturen ist in den unten aufgelisteten Inschriften das standardmäßige Baumaterial dieser Zeit zu verstehen: Ziegelstein und Stuck sind die häufigsten Materialien für Baudekorationen.<sup>38</sup>

## Ergebnisse

In dieser Arbeit sind Signaturen in der iranischen Architektur des 11. und 12. Jahrhunderts behandelt, die einen kleinen Teil von dem umfassenden epigraphischen Programm des Bauwerks bilden. Zur übersichtlichen Dokumentation dient eine chronologische Liste der Signaturen, die verschiedene Angaben zum Ort der Anbringung, dem Wortlaut der Nennung, dem Stil und der Datierung enthält.

Dieses Korpus umfasst 40 Signaturen, deren geografische Verbreitung von Khīwa in Usbekistan bis nach Abarkuh in Iran und von Darband in Russland bis nach Balkh in Afghanistan reicht. Diese räumliche Streuung spiegelt die Bauaktivitäten dieser Zeit im Iranischen Hochland wieder.

Die Signaturen folgen bestimmten Vorgaben der iranischen Architektur des 11. und 12. Jahrhunderts, wenn wir die verwendeten Materialien sowie den Stil und die Sprache der Inschriften berücksichtigen. Es zeigt sich, dass die Signaturen am häufigsten in Ziegelstein und Stuck umgesetzt wurden, und für die überwiegende Mehrheit der Inschriften der Kufi-Stil zur Anwendung kam. Mit Ausnahme eines einzigen Exemplars, das in persischer Sprache verfasst ist (Nr. 40), wurden alle untersuchten Exemplare in Arabisch ausgeführt, das noch in dieser Zeit im Iran als die Sprache für formale Inschriften dient.<sup>39</sup> Die Verwendung der persischen Sprache in dieser Signatur kann als erste Abweichung von der Norm betrachtet werden. Es ist wichtig anzumerken, dass sich in der islamischen Epigraphik im Iran und

37 BLAIR 1992, 13–14; BLAIR 1998a, 88–91.

38 Vgl. ETTINGHAUSEN/GRABAR/JENKINS-MADINA 2002, 159–160.

39 BLAIR 1992, 10.

den angrenzenden Gebieten die Verwendung des Persischen in Inschriften allmählich durchsetzte. Dieser Prozess erstreckte sich über mehrere Jahrhunderte und erreichte schließlich im 16. Jahrhundert seinen Höhepunkt.<sup>40</sup>

Man kann die Rolle des Baumeisters oder Handwerkers in dieser Epoche recht gut anhand des Funktionstyps der signaturtragenden Gebäude analysieren. Diese Analyse erschließt auch den Auftraggeber des Bauwerks, was auch impliziert, wie die Konstruktion finanziert wurde. Im Falle von Großprojekten – wie Freitagsmoscheen – werden Namen verschiedener Beteiligter wie zum Beispiel der Auftraggeber und der Bauaufseher – aber selten der Handwerker – in Bauinschriften erwähnt (Nr. 18, 30). Die zwei Kuppelbauten der Freitagsmoschee von İsfahān sind geeignete Beispiele, um die Dynamik während einer kurzen Zeitspanne unter zwei aufeinander folgenden Großvisieren zu beleuchten: Obwohl die Architekten und Handwerker dieser Konstruktionen eine immens wichtige Rolle für die Baukonstruktion und -dekoration innerhalb der iranischen Architekturgeschichte spielen, sind uns zu ihnen keine Informationen überliefert. Genauso wenig wissen wir über die Baumeister und Handwerker weiterer großer Moscheen oder Bauwerke dieser Zeit, wie den Kuppelbau in Barsiyān, die Große Moschee von Qazvīn, den als *Madrasa Haydariya* bekannten Moscheebau in Qazvīn und die Große Moschee von Zavāra – und dies, obwohl in einigen dieser Beispiele sehr wohl in den Bauinschriften unterschiedliche Informationen zu den machthabenden Herrschern und den Auftraggebern übermittelt wird. Dahingegen sind in den Bauinschriften kleiner Bauwerke deutlich weniger Informationen über die administrativ an der Errichtung beteiligten Personen zu lesen, wie etwa zu den Machthabern oder Bauaufsehern. Eine wichtige Tatsache ist hier, dass laut der unten angefügten Liste der Großteil der am häufigsten erhaltenen Signaturen an eben diesen kleineren Bauwerken, wie den Grabtürmen, angebracht ist. Daraus wäre zu lesen, dass deren Baumeister die Gelegenheit zu nutzen wussten, ihren Namen für eine dauerhafte Präsenz zu verewigen.

Bei der Betrachtung der Signaturliste wird deutlich, dass es keinen festen Platz für die Anbringung der Signaturen an den Gebäuden gab. Dieser Ort variierte je nach Funktion und Bedeutung des Gebäudes bzw. des signaturtragenden Objekts und dem Status der Baumeister und Handwerker, was sich eben auch auf die Möglichkeit der Rezeption der signaturtragenden Inschrift auswirkt. Die Mehrzahl der Signaturen aus dieser Zeit beruht auf einer tatsächlichen Lesung. Das bedeutet, dass die gebildeten Besucher diese Inschrift lesen konnten.

Es gibt jedoch auch Inschriften aus dieser Zeit, die visuell sehr schwer oder gar nicht zu lesen waren (Nr. 11, 15, 16, 17, 18, 33). Die Gründe dafür könnten folgende sein: der Abstand zum Betrachter, die Komplexität der Schrift durch die Verflechtung mit Pflanzenmotiven und geometrischen Elementen und das winzige Format der Inschrift.

40 Zur Entwicklung der persischen Epigraphie in der islamischen Kunst vgl. O'KANE 2009.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, dass abgesehen von der dekorativen und narrativen Rolle der Inschriften in dieser Zeit in einigen dieser signaturtragenden Inschriften ein jenseitiger Aspekt zu erkennen ist. So ist davon auszugehen, dass die am Bau Beteiligten mit ihren Signaturen die Gnade Gottes erlangen wollten. Dies mag dem Begriff ‚Bāqiyāt al Ṣāliḥāt‘ aus dem Koran entsprechen, der sich auf gute Taten bezieht, deren Belohnung im Jenseits währt (Koran 18:46 und 19:76). Darüber hinaus gibt es zahlreiche Beispiele für demütige Worte, die in den Inschriften der damaligen Zeit um Gottes Gnade bitten, nicht nur für den Signaturinhaber, sondern auch in einigen Fällen für seine Kinder (Nr. 14, 17, 19.1, 26.1, 27, 28, 31, 35, 40).

Neben diesen Signaturen, die darauf abzielen, von Gottes Gnade zu profitieren, gibt es eine bemerkenswerte Inschrift, die von der dominierenden Rolle des Todes im Universum spricht. Ein persisches Gedicht am Ende der Bauinschrift am Kuppelfuß des bereits diskutierten Mausoleums der Mu‘mina Khātūn kann uns die Entstehung der Signatur als dauerhaftes Symbol in einer vergänglichen Welt verständlich machen:

ما بگردد یم پس بماند روزگار ما بمیریم این بماند یادگار

*Mā bigardīm pas bi-mānad rūzigār, mā bimīrīm īn bimānad yādigār*

„Wir vergehen, aber diese Welt bleibt; wir sterben, aber dies bleibt in Erinnerung.“

## Dank

An erster Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer der Dissertation, Professor Lorenz Korn, für die hilfreichen Anregungen und Kommentare bei der Durchsicht des Manuskripts bedanken. Dr. Anja Heidenreich möchte ich besonderes für das Korrekturlesen dieser Arbeit danken. Außerdem gilt mein Dank Maryam Moeini, die mir ihre Fotos aus Nachitschewan zur Verfügung gestellt hat.

Tabelle 1. Signaturen in der Iranischen Architektur in der 11.–12. Jahrhundert

| Nr. | Ort und Name des Bauwerks               | Bauwerksfunktion und Platzierung der Inschrift | Stil   | Material        | Text                                                               | Datum                  | Quelle                                                                          |
|-----|-----------------------------------------|------------------------------------------------|--------|-----------------|--------------------------------------------------------------------|------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| 1   | Khīva, Usbekistan<br>Freitagmoschee     | Moschee<br>Säule                               | Kufi   | Holz            | 'amal Muḥammad<br>b. 'Alī al-Najjār                                | 400/1009               | BLAIR 1992, 76–77.                                                              |
| 2   | Lājīm, Iran<br>Burj-i Lājīm             | Grabbau<br>Kuppelfuß                           | Kufi   | Ziegelstein     | 'amal Ḥusayn b. 'Alī                                               | 413/1022               | GODARD 1936, 109–121.                                                           |
| 3   | Dānghān, Iran<br>Pīr-i 'Alamdār         | Grabbau<br>Kuppelfuß                           | Kufi   | Ziegelstein     | 'amal 'Alī b. Aḥmad<br>b. al-Ḥusayn b. Shāh<br>al-Biyārī al-Bannā' | 417/1026               | MAYER 1956, 53; BLAIR 1992, 93–95; eigene Lesung.                               |
| 4   | Yazd, Iran<br>Darvāza Ḥaẓīra            | Stadttor<br>Tor                                | Kufi   | Metall (Eisen)  | 'amal Muḥammad<br>b. abu-Ishāq al-Ḥaddād<br>al-Iṣḫānī              | 432/1040               | AFSHĀR 1354sh/1975, 688–690,<br>BLAIR 1992, 111–114.                            |
| 5   | Zūzan, Iran<br>Malik Moschee            | Moschee/Madrassa<br>Mihrab                     | Kufi   | Stuck           | 'amal Abū Sa'ad<br>b. Muḥammad al-Sārībān                          | Mitte 5./11. Jh.       | LABBĀF-KHĀNĪKĪ 1378sh/1999;<br>ADLE 2015, 100–112.                              |
| 6   | Ganja, Azerbaijan<br>Darvāza Ganja      | Stadttor<br>Tor                                | Kufi   | Metall (Kupfer) | 'amal Ibrāhīm<br>b. 'Uthmān b. 'Abdūya<br>al-Ḥaddād                | 455/1063               | EICHWALD 1837, 237–238;<br>RCEA VII, 2649.                                      |
| 7   | Kharraqān, Iran<br>Östlicher Grabturm   | Grabbau<br>Kuppelzone der Eingangsseite        | Kufi   | Ziegelstein     | 'amal Muḥammad<br>b. Makkī al-Zanjānī                              | 460/1067               | STERN 1966; BLAIR 1992,<br>134–136.                                             |
| 8   | Sabzivār, Iran<br>Zafarānī Karawanserei | Bad<br>?                                       | Kufi   | ?               | Muḥammad b. Qāsim                                                  | 485/1092               | KHANIČOFF 1861, 89; DIEZ<br>1923, 68; MAYER 1956, 101.                          |
| 9   | Kharraqān, Iran<br>Westlicher Grabturm  | Grabbau<br>Über dem Eingang                    | Kufi   | Ziegelstein     | 'amal Abū l-Ma'ālī<br>b. Makkī al-Zanjānī                          | 486/1093               | STERN 1966; BLAIR 1992, 172 f.                                                  |
| 10  | Rayy, Iran<br>Shāh 'Abd al-'Aẓīm        | Grabbau<br>Im Zwickel der Eingangsniische      | Kursiv | Stuck           | 'amal 'Alī b. Muḥa[mmad]<br>... Mahmūd] ...                        | ca. 487–92/<br>1094–99 | KARĪMĪYĀN 1349sh/1970, 417;<br>BLAIR 1992, 185 f.                               |
| 11  | Dānghān, Iran<br>Burj-i Mihmāndūst      | Grabbau<br>Kuppelfuß                           | Kufi   | Ziegelstein     | 'amal Ibrāhīm b. Idrīs<br>al-Biyārī                                | 490/1096               | MUŞTAFAVĪ 1347sh/1968;<br>ADLE/MELIKIAN-CHIRVANI<br>1972, 261; BLAIR 1998b, 60. |



Tab. 1 (Fortsetzung)

| Nr. | Ort und Name des Bauwerks                                  | Bauwerksfunktion und Platzierung der Inschrift | Stil                          | Material                   | Text                                                                                                                                                                                                                         | Datum          | Quelle                                         |
|-----|------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|-------------------------------|----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|------------------------------------------------|
| 12  | Dihistān, Turkmenistan<br>Minarett von Mashhad al-Miṣrīyān | Minarett                                       | Kufi<br>Kufi                  | Ziegelstein<br>Ziegelstein | 1. ‘amal ‘Alī [b.] Ziyād<br>2. bi-Hindasat ‘Alī [b.] Ziyādat                                                                                                                                                                 | [4]95/1101     | BLAIR 1992, 187f.                              |
| 13  | Marv, Turkmenistan<br>Dandānqān Moschee                    | Moschee<br>Lünette des Mihrabs                 | Kufi                          | Stuck                      | ‘amal Abū Bakr b.                                                                                                                                                                                                            | 49x/1096–1106  | MAYER 1956, 36; BLAIR 1992, 189f.              |
| 14  | Sar-i Pul, Afghanistan<br>Imāmzāda Yahyā                   | Grabbau<br>Lünette des Mihrabs                 | Kufi                          | Stuck                      | ‘amal Abū Naṣr Muḥammad b. Aḥmad al-Bannā’ al-Tirmidhī ghafar allāh lahu wa-l-wāladayh                                                                                                                                       | (ca. 500/1006) | BIVAR 1966; BLAIR 1992, 198–202.               |
| 15  | Sangbast, Iran<br>Mīl-i Ayāz                               | Minarett                                       | Kufi                          | Ziegelstein                | ‘amal Aḥmad al-Sarakhsī                                                                                                                                                                                                      | 6./12. Jh.     | SOURDEL/SOURDEL-THOMINE 1979; KORN (im Druck). |
| 16  | Sangbast, Iran<br>Arsalān Jādhīb Mau-soleum                | Grabbau<br>Kuppelfuß                           | Kufi                          | Ziegelstein                | al-Sarḥakhsī]                                                                                                                                                                                                                | 6./12. Jh.     | SOURDEL/SOURDEL-THOMINE 1979; KORN (im Druck). |
| 17  | Balkh, Afghanistan<br>Daulatābād Minaret                   | Minarett                                       | 1. Kufi<br>2. Kufi<br>3. Kufi | Ziegelstein/<br>Stuck      | 1. ‘amal Muḥammad b. ‘Alī l-al-Mu‘ālī ‘Abd-al-Raḥmān b. ‘Abd-al-Raḥīm al-farrā’ ghafar allāh lahu wa-l-wāladayh<br>2. Jaṣaṣ? ‘Uṭhmān b. Abī Bakr b. Abī l-Qāsim<br>3. ‘Abdullāh b. ‘Abdul-Raḥmān al-Najjār ghafar allāh lahu | 502/1108       | SOURDEL-THOMINE 1953, 124–125.                 |

Tab. 1 (Fortsetzung)

| Nr. | Ort und Name des Bauwerks                        | Bauwerksfunktion und Platzierung der Inschrift          | Stil               | Material                   | Text                                                                                                                                                                                    | Datum                     | Quelle                                       |
|-----|--------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|--------------------|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|----------------------------------------------|
| 18  | Gulpäygān, Iran<br>Freitagsmoschee               | Moschee<br>An isolierter Stelle der Qibla-Wand          | Kufi               | Ziegelstein                | 'amal Abū 'Umar<br>b. Muḥammad al-Qazvīnī<br>al-ma'ruf bi-Vāsaknārār                                                                                                                    | 508/1114                  | QÜCHĀNĪ 1982sh/2004, 16;<br>KORN 2012, 220.  |
| 19  | Sarakhs, Iran<br>Ribāt-i Sharaf                  | Karawanserei<br>1. Haupt Aivan<br>2. Blendnische im Hof | 1. Kufi<br>2. Kufi | Ziegelstein<br>Ziegelstein | 1. <i>hurra hāđihi l-kitāba</i><br><i>'alā yadai Abū Maṣūr</i><br>As'ad b. Muḥammad<br>al-Ṭarā'ifi as-Sarakhsi<br><i>ghafar allāl lahu</i><br><i>wa-l-wādayh</i><br>2. 'amal abu al-Ḥas | 508–<br>549/1114–<br>1155 | GODARD 1949, 7–68.                           |
| 20  | Farāshā, Iran<br>Ghadamgāh                       | Moschee<br>Mihrab                                       | Kufi               | Stein                      | 'amal 'Abdullāh<br>b. Ahmad Mariya (?)<br>wa ista'malahā 'Alī b.<br>Javāhūla (?)                                                                                                        | 512/1118                  | AFSHĀR 1348sh/1969, 384;<br>WILBER 1976, 36. |
| 21  | Jār Kurgān,<br>Usbekistan<br>Jār Kurgān Minarett | Minarett                                                | Kufi               | Ziegelstein                | 'amal 'Alī b. Muḥammad<br>al-Sarakhsi                                                                                                                                                   | Ca. 520–550<br>/1126–1156 | MCCCLARY 2020, 159–164; KORN 2022.           |
| 22  | Yazd, Iran<br>?                                  | Moschee?<br>Minbar                                      | Kufi               | Holz                       | [?]mal Aḥmad wa Abū<br>I-Qāsim ibnā al-Ḥusain<br>b. 'Alī b. Muḥammad<br>bat...                                                                                                          | 524/1130                  | RCEA VIII, 3034.                             |
| 23  | Iṣfahān, Iran<br>Imāmzāda Karrār                 | Grabbau<br>Mihrab                                       | Kursiv             | Stuck                      | 'Alī b. Shirzād al-Anṣārī<br>al-Qazvīnī                                                                                                                                                 | 528/1134                  | HERZFELD 1935.                               |
| 24  | Sangān-i Pa'in, Iran<br>Masjid-i Gunbad          | Moschee<br>1. Mihrab<br>2. Kuppelfuß                    | Kufi<br>Kufi       | Stuck<br>Stuck             | 1. 'amal Muḥammad<br>2. 'amal Muḥammad<br>ibn Abī Bakr al-Marvazī                                                                                                                       | 531/1137                  | KORN 2010.                                   |
| 25  | Rayy, Iran<br>Burj-i Tughrul                     | Grabbau<br>Über dem Eingang                             | Kufi               | Metall (Eisen)             | 'amal 'Abdul-Vahhāb<br>al-Qazvīnī b. Fakhrāvar                                                                                                                                          | 534/1140                  | GRABAR 1966, 45–46.                          |

Tab. 1 (Fortsetzung)

| Nr. | Ort und Name des Bauwerks                                  | Bauwerksfunktion und Platzierung der Inschrift                                         | Stil               | Material                   | Text                                                                                                                                                              | Datum                       | Quelle                                                                |
|-----|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| 26  | Marāgha, Iran<br>Gunbad-i Surkh                            | Grabbau<br>1. Westfassade, über der Blendnische<br>2. Westfassade, Ecksäulen-Kapitelle | 1. Kufi<br>2. Kufi | 1. Ziegelstein<br>2. Stein | 1. <i>ʿamal al-ʿAbd al-Mudhnib al-rāji ilā ʿafw Allāh Abū Bakr Muḥammad b. Pindār al-Bannāʾ</i><br>2. <i>Muḥsin al-Marāghī b. Pindār ... b. Muḥsin al-Marāghī</i> | 542/1148                    | GODARD 1936, 125–135; RCEA VIII, 3136.                                |
| 27  | Bardaskan, Iran<br>Firūzābād Minarett                      | Minarett                                                                               | Kufi               | Ziegelstein                | <i>ʿamal Saʿīd b. Jaʿfar al-Bannāʾ ghafar allāl lahu</i>                                                                                                          | Mitte 6./12. Jh.            | DIEZ 1918, 51; MAVER 1956, 118.                                       |
| 28  | Mazār Sharīf, Afghanistan<br>Bābā Ḥātam                    | Grabbau<br>Kuppelfuß                                                                   | Kufi               | Stuck                      | <i>ʿamal Muḥammad b. Aḥmad b. Maḥmūd ghafar allāl lahu wa-l-wāladayh</i>                                                                                          | 5./11. bis Mitte 6./12. Jh. | MELIKIAN-CHIRVANI 1972, 114; WILBER 1976, 36; MELIKIAN-CHIRVANI 1988. |
| 29  | Marv, Turkmenistan<br>Mausoleum des Sultan Sanjar          | Grabbau                                                                                | Kufi               | Ziegelstein                | <i>Mimmā ʿamila Muḥammad bin Atsiz al-Sarakhsi</i>                                                                                                                | 551/1157                    | MAVER 1956, 94; CHMELINIZKIJ 1989, 23.                                |
| 30  | Ardistān, Iran<br>Freitagmoschee                           | Moschee<br>1. Kuppelfuß<br>2. Süd-Ayvan                                                | Kursiv             | Stuck                      | 1. <i>ʿalā yad al-Ustād Maḥmūd al-Isfahānī al-maʿrūf bi-l-Ghāzī</i><br>2. <i>ʿamal Maḥmūd b. Muḥammad al-Bannāʾ</i>                                               | 1. 553/1158<br>2. 555/1160  | GODARD 1936, 290.                                                     |
| 31  | Gharjstān, Afghanistan<br>Shah-i Mashhad                   | Madrasa<br>Eingang Ayvan                                                               | Kufi               | Ziegelstein                | <i>ʿamal Aḥmad b. Maḥmūd al-Fanī ghafar allāl lahu</i>                                                                                                            | 561–71/<br>1165–76          | CASIMIR/GLATZER 1971, 56; NAJIMI 2015, 167.                           |
| 32  | Nachitschewan, Azerbaijan<br>Yūsuf ibn Kuthayyir Mausoleum | Grabbau                                                                                | Kufi               | Ziegelstein                | <i>ʿamal ʿAjamī b. Abū Bakr al-Bannāʾ an-Nakhjavānī</i>                                                                                                           | 557/1162                    | RCEA IX, 3246–3247; MAVER 1956, 47.                                   |

Tab. 1 (Fortsetzung)

| Nr. | Ort und Name des Bauwerks                      | Bauwerksfunktion und Platzierung der Inschrift | Stil                              | Material                         | Text                                                                                                               | Datum                 | Quelle                                                                          |
|-----|------------------------------------------------|------------------------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| 33  | Jām, Afghanistan<br>Minarett                   | Minarett                                       | Kursiv                            | Ziegelstein                      | ʿamal ʿAlī b. Ibrāhīm<br>al-Nishāpūrī maʾrūf<br>bi-Khāzī (od. Hādī)                                                | 570/1174              | SOURDEL-THOMINE 2004, 134;<br>KHAZĀVĪ 1395sh/2016, 53,<br>78–79; eigene Lesung. |
| 34  | Farāshā, Iran<br>Ghadamgāh                     | Moschee<br>Wand                                | Kursiv                            | Stuck                            | Katāba Muḥammad<br>b. Rustam b. ʿAlī b.<br>Muḥammad b. Ḥussayn<br>b. Ḥasan Muḥammad ...                            | 579/1183              | AFSHĀR 1348sh/1969, 386.                                                        |
| 35  | Abarkuh, Iran<br>Pīr Ḥamza Sabz Pūsh           | Grabbau<br>Mihrab                              | Kursiv                            | Stuck                            | ʿamal Muḥammad b. Abī<br>l-Faraj al-ʿIrāqī ghafar<br>allāh lahū                                                    | 570–590/<br>1174–1194 | GODARD 1936, 54; KARIMY/<br>HOLAKOOEI 2015.                                     |
| 36  | Darband, Russland                              | Stadtmauer                                     | Kursiv                            | Stein                            | Muḥammad b. Maḥmūd<br>b. Yūsuf b. Bābā b. ʿAlī<br>Ibrāhīm                                                          | 580/1184              | KHANI KOFF 1862, 116; RCEA IX,<br>3396.                                         |
| 37  | Urmiya, Iran<br>Sa Gunbad                      | Grabbau<br>Eingang                             | 1. Kufi<br>2. Kufi                | 1. Ziegelstein<br>2. Ziegelstein | 1. ʿamal al-ʿAbd al-ḡaʿf<br>Maṣṣūr b. Mūsā<br>2. Bannā Maṣṣūr b. Mūsā                                              | 580/1184              | KAHNI KOFF 1862, 118;<br>HERZFELD 1937, 93,<br>QŪCHĀNĪ 2017, 43.                |
| 38  | Nachitschewan,<br>Azerbaijan<br>Muʾmina Khātūn | Grabbau<br>Eingang                             | Kufi                              | Ziegelstein                      | ʿamal ʿAjamī b. Abū<br>Bakr al-Bannāʾ<br>an-Nakḥjavānī                                                             | 582/1186              | RCEA IX, 3410–3414;<br>MAYER 1956, 47.                                          |
| 39  | Marāgha, Iran<br>Gunbad-i Kābūd                | Grabbau<br>Eingang                             | Kufi                              | Fliesen                          | ʿamal Aḥmad b. Maḥmūd<br>(?)                                                                                       | 593/1197              | MAYER 1956, 44.                                                                 |
| 40  | Kharānaq, Iran<br>Mashhadak                    | Grabbau<br>Mihrab                              | 1. Kursiv<br>2. Kursiv<br>(Farsi) | 1. Stein<br>2. Stein             | 1. bi dast-i zaʿfī-i pur<br>gunāh-i Yūsif b. ʿAlī<br>b. Muḥammad Bannā<br>2. katabahu Yūsuf b. ʿAlī<br>b. Muḥammad | 595/1199              | AFSHĀR 1348sh/1969, 177;<br>WILBER 1976, 37.                                    |

## ORCID®

Iman Aghajani  <https://orcid.org/0009-0008-2225-6249>

## Literaturverzeichnis

## Abkürzungen

RCEA *Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe*, hg. von Étienne Combe, Jean Sauvaget, Gaston Wiet, Nikita Elisséeff, Dominique Sourdel u. Janine Sourdel-Thomine, 17 Bde., Kairo 1931–1996.

## Literatur

- Adle, Chahryar (2015), „Trois mosquées du début de l'ère islamique au Grand Khorassan: Bastam, Noh-Gonbadan/Haji-Piyadah de Balkh et Zusan d'après des investigations archéologiques“, in: Rocco Rante (Hg.), *Greater Khorasan. History, Geography, Archaeology, and Material Culture* (Studies in the History and Culture of the Middle East 29), Göttingen, 89–114.
- Adle, Chahryar/Melikian-Chirvani, Assadullah Suren (1972), „Les Monuments du Xie siècle du Dâmqân“, in: *Studia Iranica* 1 (2), 229–297.
- Afshār, Īraj (1348sh/1969), *Yādigārhāy-i Yazd*, Bd. 1, Teheran.
- Afshār, Īraj (1354sh/1975), *Yādigārhāy-i Yazd*, Bd. 2, Teheran.
- Aghajani, Iman (im Druck), „Reconsidering the So-Called Madrasa-i Nizāmiyya of Ĥargird: New Evidence of Iran's Earliest Ayvan-Mosques“, in: Martina Massullo u. Sandra Aube (Hgg.), *Proceedings of Conference Through the Lens of Henry Viollet: Islamic Monuments Through an Undisclosed Archival Material (1904–1913)*, Paris.
- Berchem, Max van (1888), „Le château de Bāniās et ses inscriptions“, in: *Journal Asiatique* 8 (12), 440–470.
- Bivar, Adrian David Hugh (1966), „Seljūqid ‚ziyārats‘ of Sar-i Pul (Afghanistan)“, in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 29 (1), 57–63.
- Blair, Sheila S. (1992), *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana* (Muqarnas Supplements 5), Leiden.
- Blair, Sheila S. (1998a), *Islamic Inscriptions*, Edinburgh.
- Blair, Sheila S. (1998b), „Inscriptions and Texts. Evidence from Early Islamic Iran“, in: *Quaderni di Studi Arabi* 16, 59–68.
- Bosworth, Clifford Edmund (1960–2007), „Biyār, al-Biyār“, in: Peri J. Bearman, Thierry Bianquis, Clifford Edmund Bosworth, Emeri J. van Donzel u. Wolfhart P. Heinrichs (Hgg.), *Encyclopaedia of Islam. Second Edition*, [http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912\\_islam\\_SIM\\_8420](http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_8420).
- Canby, Sheila R./Beyazit, Deniz/Rugiadi, Martina/Peacock, Andrew C. S. (2016) (Hgg.), *Court and Cosmos. The Great Age of the Seljuqs*, New York.
- Casimir, Michael J./Glatzer, Bernt (1971), „Shāh-i Mashhad, a Recently Discovered Madrasah of the Ghurid Period in Ġargistān (Afghanistan)“, in: *East and West* 21 (1/2), 53–68.
- Chmelnizkij, Sergej (1989), „Das Mausoleum des Sultans Sandschar in Merv“, in: *Architectura* 19 (1), 20–35.
- Diez, Ernst (1918), *Churasanische Baudenkmäler*, Bd. 1, Berlin.
- Diez, Ernst (1923), *Persien. Islamische Baukunst in Churāsān*, Hagen.

- Dodd, Erica Cruikshank/Khairallah, Shereen (1981), *The Image of the Word. A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture*, Bd. 1: *Text and Photographs: A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture*, Beirut.
- Eichwald, Karl Eduard (1837), *Reise auf dem Caspischen Meere und in den Caucasus: unternommen in den Jahren 1825–1826*, Stuttgart.
- Ettinghausen, Richard/Grabar, Oleg/Jenkins-Madina, Marilyn (2002), *Islamic Art and Architecture, 650–1250*, New Haven/London.
- Fehérvári, Géza (1960–2007), „Mihrāb“, in: Peri J. Bearman, Thierry Bianquis, Géza Fehérvári, Emeri J. van Donzel u. Wolfhart P. Heinrichs (Hgg.), *Encyclopaedia of Islam. Second Edition*, [http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912\\_islam\\_COM\\_0733](http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0733).
- Gail, Adalbert Johannes (1982), *Künstler und Werkstatt in den orientalischen Gesellschaften*, Graz.
- Gaube, Heinz (1982), „Epigraphik“, in: Wolfdietrich Fischer (Hg.), *Grundriss der arabischen Philologie*, Bd. 1: *Sprachwissenschaft*, Wiesbaden, 210–226.
- Giunta, Roberta (2011), „The Saljuq Inscriptions of the Great Mosque, Işfahān“, in: Bruno Genito u. Fariba Saiedi Anaraki (Hgg.), *Adamji Project. From the Excavation (1972–1978) to the Archive (2003–2010) in the Masjid-e Jom'e Işfahān*, Teheran, 89–116.
- Godard, André (1936), *Āthār-é Īrān*, Bd. 1, Haarlem.
- Godard, André (1949), *Āthār-é Īrān*, Bd. 4, Haarlem.
- Grabar, Oleg (1966), „The Earliest Islamic Commemorative Structures, Notes and Documents“, in: *Ars Orientalis* 6, 7–46.
- Herzfeld, Ernst (1935), „Imām Zādē Karrār at Buzūn, a Dated Seldjūk Ruin“, in: *Archäologische Mitteilungen aus Iran* 7, 65–81.
- Herzfeld, Ernst (1937), „Arabische Inschriften aus Iran und Syrien“, in: *Archäologische Mitteilungen aus Iran* 8, 78–102.
- Herzfeld, Ernst (1943), „Damascus: Studies in Architecture – II“, in: *Ars Islamica* 10, 13–70.
- Hillenbrand, Robert (1994), *Islamic Architecture, Form, Function and Meaning*, Edinburgh.
- Hillenbrand, Robert (1995), „Saljukids, Art and Architecture, Bd. 1: In Persia“, in: Peri J. Bearman, Thierry Bianquis, Clifford Edmund Bosworth, Emeri J. van Donzel u. Wolfhart P. Heinrichs (Hgg.), *The Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, 959a–964a.
- Karīmīyān, Ḥusayn (1349sh/1970), *Rayy-i Bāstān*, Bd. 2, Teheran.
- Karimy, Amir-Hossein/Holakooei, Parviz (2015), „Analytical Studies Leading to the Identification of the Pigments Used in the Pīr-i Hamza Sabzpūsh Tomb in Abarqū, Iran: A Reappraisal“, in: *Periodico di Mineralogia* 84 (3A, Special Issue), 389–405.
- Khanikoff, Nicolas (1861), *Mémoire sur la partie méridionale de l'Asie centrale*, Paris.
- Khanikoff, Nicolas (1862), „Mémoire sur les inscriptions musulmanes du Caucase“, in: *Journal Asiatique* 5 (20), 57–155.
- Khazāyī, Muḥammad (1395sh/2016), *Minār-i Jām; Katība-hā va Nuqūsh-i Tatyīnī va Mafāhīm-i Namādīn*, Teheran.
- Korn, Lorenz (2009), „Salique Dome Chambers in Iran: A Multi-Faceted Phenomenon of Islamic Art in Iran“, in: *Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan* 39, 235–260.
- Korn, Lorenz (2010), „Der Masǧid-i Gunbad in Sangān-i Pā'īn (Ḥurāsān/Iran): Architektur, Baudekor und Inschriften“, in: Markus Ritter u. Lorenz Korn (Hgg.), *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie*, Bd. 2, Wiesbaden, 81–103.
- Korn, Lorenz (2012), „Architecture and Ornament in the Great Mosque of Golpayegan“, in: Lorenz Korn u. Anja Heidenreich (Hgg.), *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie*, Bd. 3, Wiesbaden, 212–236.
- Korn, Lorenz (2022), „Das Minarett von Jar Kurgan und seine Inschriften“, in: Sebastian Hanstein, Aram Vardanyan u. Peter Ilisch (Hgg.), *Studia Numismatica et Islamica in Honorem Lutz Ilisch. Festschrift zum 70. Geburtstag von Lutz Ilisch*, Berlin, 303–323.
- Korn, Lorenz (im Druck), „The Mausoleum at Sangbast. Touchstone for the Understanding of the Pre-Mongol Architectural History of Khurāsān“, in: Robert Hillenbrand (Hg.), *Iranian Architecture, 1000–1250*, Edinburgh.

- Labbāf-Khānīkī, Rajab'alī (1378sh/1999), „Siyr-i taḥavvul-i Masjid-i Jāmi'-i Zūzan“, in: Muḥammad Qarah Chamanī (Hg.), *Majmū'i Maqālāt-i Hamāyish-i Mi'mārī-yi Masjid: Guzashta, Ḥāl, Āyanda*, Bd. 1, Teheran, 565–590.
- Mayer, Leo Aryeh (1956), *Islamic Architects and Their Works*, Genf.
- McClary, Richard P. (2020), *Medieval Monuments of Central Asia, Qarakhanid Architecture of the 11th and 12th Centuries* (Edinburgh Studies in Islamic Art 1), Edinburgh.
- Melikian-Chirvani, Assadullah Suren (1972), „Baba Hatem. Un chef d'œuvre inconnu d'époque ghaznévide en Afghanistan“, in: Muhammad Yusuf Kiani u. Ali Akbar Tajvidi (Hgg.), *The Memorial Volume of the Vth International Congress of Iranian Art and Archaeology*, Bd. 2, Teheran, 108–122.
- Melikian-Chirvani, Assadullah Suren (1988), „Baba Hatem“, in: Ehsan Yarshater (Hg.), *Encyclopædia Iranica*, vol. 3, 3, 291–292.
- Al-Muqaddasī, Muḥammad b. Aḥmad (1991), *Kitāb Aḥsan al-Taqāsīm fī Ma'rifat al-Aqālīm*, Kairo.
- Muṣṭafavī, Muḥammad Taqī (1347sh/1968), „Burj-i Mihmān Dūst“ in: *Yaghmā* 244, 570–571.
- Najimi, Abdul Wassay (2015), „The Ghurid Madrasa and Mausoleum of Shāh-i Mashhad Ghur, Afghanistan“, in: *Iran* 53, 143–169.
- O'Kane, Bernard (2009), *The Appearance of Persian on Islamic Art*, New York.
- Pope, Arthur Upham (1965), *Persian Architecture*, London.
- Qūchānī, 'Abdullāh (1982sh/2004), *Bar-rasī-ya katība-hāy-i Masjid-Jāmi'-i Gulpāygān*, Teheran.
- Qūchānī, 'Abdullāh (1395sh/2017), „Bar-rasī-ya katība-hāy-i Burj-i Sa Gunbad va Masjid-i Jāmi'-i Urūmīya“, in: *Athar* 75, 39–48.
- Rogers, John Michael (1976), „Waqf and Patronage in Seljuk Anatolia: The Epigraphic Evidence“, in: *Anatolian Studies* 26, 69–103.
- Schimmel, Annemarie (1989), *Islamic Names. An Introduction*, Edinburgh.
- Sourdel, Dominique/Sourdel-Thomine, Janine (1979), „A Propos des monuments de Sangbast“, in: *Iran* 17, 109–114.
- Sourdel-Thomine, Janine (1953), „Deux minarets d'époque seljoukide en Afghanistan“, in: *Syria* 30 (1/2), 108–136.
- Sourdel-Thomine, Janine (2004), *Le minaret ghouride de Jām, Un chef d'œuvre du XII<sup>e</sup> siècle* (Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres 29), Paris.
- Stern, Samuel Miklos (1966), „The Inscriptions of the Kharraqān Mausoleums“, in: *Iran* 4, 21–27.
- Thesaurus d'Epigraphie Islamique* (o. J.), *Thesaurus d'Epigraphie Islamique*, gegründet, konzipiert und geleitet von Ludvik Kalus, seit 2025 von Frédéric Bauden, <https://www.epigraphie-islamique.uliege.be/Thesaurus> (Stand: 16.11.2022).
- Wilber, Donald N. (1976), „Builders and Craftsmen of Islamic Iran: The Earlier Period“, in: *Art and Archaeology Research Papers* 10, 31–39.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1: Foto: Iman Aghajani.

Abb. 2: Foto: Lorenz Korn.

Abb. 3: Foto: Iman Aghajani.

Abb. 4: Bildarchiv der Islamischen Welt, 1970er Jahre, Universität Bamberg, Foto: Barbara Finster.

Abb. 5: Foto: Iman Aghajani.

Abb. 6: Foto: Maryam Moeini.

Abb. 7: Foto: Maryam Moeini.





MANDY TELLE

## *Orate pro eo*

### The Signatures of the Goldsmiths' Works of Hugo d'Oignies

**Abstract** Hugo d'Oignies' case holds a unique position in the field of signatures, as no other treasury ensemble displays the presence, work and influence through various artefacts of one particular goldsmith to such an extent. The works all stem from, were housed in and created for the former treasury of the priory of canons regular of Oignies, where Hugo himself held various social roles. Hugo was not only a goldsmith in Oignies' priory, but also a donor and a regular canon—maybe even a scribe and illuminator. Thus, he was deeply entangled in the matters of the priory.

Hugo d'Oignies is one of the most important medieval goldsmiths known by name, due to his six name inscriptions and two self-portraits on and in several artefacts: on the bookbinding plates of a gospel book, on one of its' manuscript pages, on a chalice, and on a relic label in a reliquary, all created between 1228 and 1238. Some of the works

were made for newly acquired relics, generously donated by Jacques de Vitry (1160/70–1240), once himself a canon regular in Oignies, later Cardinal of Tusculum.

By analyzing the wording, the layout, the (in) visibility of the signatures in the interplay of the work as a whole, their spatial arrangements and thus their accessibility by different actors and audiences, the present paper discusses central communicative functions and the reception of the presence of the artist through his signatures and self-portraits within the ritual and liturgical structure and (choreographed) action scenarios of the priory and community of Oignies. Furthermore, means of communication of Hugo's self-referential works with supra-temporal and -spatial dimensions are discussed, as the community of the living was reminded to whom gratitude was due for the precious artefacts they used over many centuries, thus transcending Hugo's death.

**Keywords** Goldsmith's Art; Artists' Signatures; Praxeology; Hugo d'Oignies; Self-Representation of Artists

## Introduction

Hugo d'Oignies is one of the most important goldsmiths known by name from the Meuse region, a leading religious and artistic hub, famous for the Romanesque style that radiated into various art genres and reached its peak from the 11th to the 13th century. Hugo's works display a *mise-en-œuvre* of various techniques and materials translated into the emerging Gothic style. Six name inscriptions and two self-portraits, all created between 1228 and 1238, bear witness to his authorship. Throughout the Middle Ages, signatures of goldsmiths are to be found on artefacts mainly intended for liturgy, such as chalices, patens, and reliquaries.<sup>1</sup> Though Hugo's signatures are not an isolated case, it is striking that several inscriptions that mention the name of one particular goldsmith are preserved in a single ensemble:

1 Examples in DIETL 2009, esp. in his catalogue and tables; see also LECLERCQ-MARX 2000 and LECLERCQ-MARX 2001.

on bookbinding plates of an Evangeliary, on a manuscript page of the Holy Scripture these plates once contained, on a chalice, and on a relic label in a rib reliquary.<sup>2</sup> The works all stem from and were housed in the former treasury of the priory of canons regular of Oignies.<sup>3</sup> Besides being partly a local production created in and specifically for the priory by Hugo and his workshop, the *thesaurus* took on an international dimension due to significant donations of relics, precious stones, and *ornamenta ecclesiae* by Jacques de Vitry (1160/70–1240).<sup>4</sup> He joined the priory as canon regular (1211–1216) before making a career, first as a crusade preacher, then as bishop of Acre (1216–1225), and later as Cardinal of Tusculum (1228–1240). His effort to work towards the canonization of Marie d'Oignies (1177–1213), a Beguine and mystic who lived close to the priory, brought a broader reputation to Oignies and, hence, more pilgrims.<sup>5</sup> This development required the production of specific reliquaries and liturgical artefacts. It is at this intersection of different, but closely related devotional trends and movements, encompassing the crusades, the cult of relics, and the establishment of the gothic style, that Hugo d'Oignies was active within the priory, where he performed various social roles. He served as a donor, goldsmith, draughtsman, illuminator, and possibly even as a scribe. Much has been written on Hugo's works.<sup>6</sup> Hitherto, no detailed account sheds light on the spatial context and ritual practices in which Hugo's signed artefacts (all linked to Jacques de Vitry) were implemented. These are the topics this paper will discuss, with a particular focus on the visibility of the signatures, the associated presence of the artist, and his reception within this praxeological agenda.

## Life and Work of Hugo d'Oignies Based on the Sources

Except for his artefacts, which provide the earliest surviving mentions of his name and are thus important primary sources, Hugo is only referred to by name and function in a 15th century copy of a manuscript containing a chronicle of the priory of Oignies (*Historia foundationis venerabilis ecclesie beati Nicolai Ogniacensis*).<sup>7</sup> The now lost original document is dated to shortly after 1289.<sup>8</sup> The chronicle tells

2 See inventory lists of the priory from 1628: Arnoldus Rayssius, *Hierogazophilacium Belgium*, 386–387; and from 1648: COURTOY 1953, Appendices, II, 139; DIDIER/TOUSSAINT 2003, 191–304

3 Now on permanent display at the Musée des Arts Anciens du Namurois-Trésor d'Oignies (TreM.a).

4 See PONCELET 1912, XXXI, 102–103; DIDIER 2013, 78; FORMIGIONI 2003, 37–45.

5 See COLLET 2012, 18–20, 26.

6 For an overview of the secondary literature see DIDIER/TOUSSAINT 2003, 191–304, esp. 191–192.

7 The document is contained in the Archives de l'Etat in Mons, no. 54, Cartulaire du prieuré d'Oignies, fol. 1r–3r.

8 PONCELET 1912, II, note 1; cf. BERLIÈRE 1890–1897, 450.

of a man who lived in Walcourt around 1187 and had four sons, three of whom became priests—Aegidius, Robertus, and John. The fourth was Hugo, a famous goldsmith: *alter dictus est Hugo qui fuit in arte aurifabrice operator famosissimus*.<sup>9</sup> It is reported that Aegidius sold his property in and around Walcourt, moved to an area on the Sambre called Oignies along with his mother and brothers around 1190 (after the death of the husband/father). They settled around a chapel dedicated to St. Nicholas, gathered like-minded people, professed to the rules of St. Augustine<sup>10</sup>, and elected Aegidius as their prior.<sup>11</sup> They lived *in communi* and were requested to relinquish any personal property or income of their own.<sup>12</sup> According to this foundation story, Hugo would have been directly involved in the founding of the priory.

The initial development of the priory is evident from the earliest donations of landed property to the chapter of canons of 1192 and 1198, which enabled them to build a new church that was consecrated by the bishop of Liège, Hugues de Pierrepont, in 1204.<sup>13</sup>

We know neither of Hugo's life and activities before and after his creative period between 1228–1238, nor of his place of training or the location and organisation of his workshop, but most probably the latter was located in or close to the priory of Oignies, and it was there that Hugo created the precious artefacts for use in the priory itself.<sup>14</sup>

Critical questions remain, however. Why are only works from within a limited time span of ten years preserved? What about Hugo's occupation during the roughly 35 years between the foundation of the priory and his first attested works?

9 A critical edition of the founding chronicle is provided in: HUYGENS 2012, Appendix II, 207–213, here 209.

10 See JOCQUÉ 2004, 45–63: The same *cartulaire* (see note 7) contains a 15th-century copy of the priory's *Constitutiones seu statuta monasterii nostri Oigniaccensis*. The regular canons of Oignies followed the *Regula recepta*, i. e. the *Praeceptum*, preceded by the first phrase of the *ordo monasterii*, thus belonging to the *ordo antiquus*. The *regula recepta* is a moderate and the most widely used version of the Augustinian rules. The brothers wrote it down in 1251, after they had been ordered to do so twice (1243, 1250) during visitations. What kind of institutions the canons followed during the first 50 years after the foundation of the priory of Oignies seems to be an open question.

11 HUYGENS 2012, App. II, 211, 63–64; see JOCQUÉ 2004, 51.

12 Cf. JOCQUÉ 2004, 51.

13 LINK 1964, 32, esp. *ibid.*, notes 2 and 3: Until their destruction in 1940, the 1198 and 1204 documents were located in the Archives de l'Etat in Mons. The 1192 document is in the States Archive in Namur. For the wording of these documents, see PONCELET 1912, 2 (for 1192), 1 (for 1198) and 4 (for 1204). NOËL 2013, 53, is convinced the 1192 document must be a forgery from ca. 1250 due to paleographic characteristics; further, he lists more documents containing privileges for and land donations to the priory during the 13th century.

14 Recent excavations found only the 13th century refectory, but no indications of the presence or location of a scriptorium or a goldsmith's workshop yet, but it is likely that the latter was located in the priory's proximity.

Other sources indirectly point to the goldsmith and provide the basis for the institutional and religious context he was living in. In 1207, Marie of Nivelles, later known as Marie d'Oignies, joined a beguinage near the priory, where she died in 1213.<sup>15</sup> Around 1215, Jacques de Vitry, her confessor, wrote her vita, which was expanded by a *supplementum* of Thomas of Cantimpré (dated to around 1230 and commissioned by prior Aegidius).<sup>16</sup> Both authors refer to the prior's mother (who, like Marie d'Oignies, lived in the beguinage) as *mater fratrum de Oegnies* and *mater prioris* and as almost a hundred years of age—*anus fere centenaria*.<sup>17</sup> This would confirm both the presence of the mother and her four sons in Oignies, as described in the chronicle. Due to the mother's advanced age in this time period between 1207 and 1213, Link suggests that Hugo must have been a readily trained goldsmith in his mid-forties on his arrival in Oignies in or around 1190, as he must have had little opportunity for education in the surrounding 'wasteland'.<sup>18</sup> Shortly after 1238 (dating of the rib reliquary), he probably passed away, concludes Link. While I agree that the rib reliquary should be considered one of Hugo's latest works, it is hard to imagine that a fully trained goldsmith did not create more precious objects during more than three decades between the founding of the priory and his first documented works around 1228. It seems more plausible that in the early years of the priory (which was not a secluded monastery),<sup>19</sup> Hugo ventured into the surrounding areas, which rather than being a 'wasteland' as Link insisted, offered monastic and episcopal workshops, such as Malonne, Namur or Liège. Perhaps he attended the influential school of Cambrai to learn his skills before he eventually established a workshop in Oignies. Because his brothers lived in relative poverty, they might not have been able to afford the costly materials Hugo needed for his work. However, they must have had at their disposal at least some form of make-shift or improvised liturgical objects in order to celebrate mass. Hugo most likely melted down pre-existing artefacts and used materials that were donated to the priory.<sup>20</sup>

15 For further reading on Marie d'Oignies: MULDER-BAKKER 2006.

16 Thomas Cantipratensis, *Supplementum* (CCCM), ed. by Huygens, 167, 1–3; cf. OSTEN-SACKEN 2010, 86.

17 Iacobus de Vitriaco, *Vita Marie de Oegnies* (CCCM), ed. by Huygens, 106, Liber II, 296–299; Thomas Cantipratensis, *Supplementum* (CCCM), ed. by Huygens, 179, § 10, 355.

18 See LINK 1964, 34–35.

19 Jacques de Vitry, *Historia Occidentalis*, ed. by Hinnebusch, Cap. XXI, 130–132. J. d. Vitry mentions the virtuous canons regular of *sancti Nicholai de Oignies* (ibid., 132, 9). He stressed that canons regular in general are permitted to perform pastoral care and preside over parish churches (*Animarum curas licitum est eis suscipere et ecclesias parochiales regere*; ibid., 131, 8–14) as the priests of Oignies did in the vicinity of their priory on various occasions (cf. JOUQUÉ 2004, 45–63). However, Jacques de Vitry's writings never mention our goldsmith explicitly, probably because they precede Hugo's signed artefacts.

20 See COLLET 2012, 18, 32.

## The Evangeliary of Oignies

The Evangeliary bookbinding plates (Fig. 1) were made between 1228 and 1230.<sup>21</sup> Two oak boards are decorated lavishly.

On the front and back, the lid is framed on the outside by a filigree leaf ornament of gilded silver, bordered by a golden beaded band, and adorned with precious stones and *intagli*. This is complemented by a frame of silver plating with a vine ornament. The front shows a central crucifixion scene with Mary and John, framed by mounted metal strips with vegetal ornamentation, while the central scene on the back, a *Majestas Domini*, is framed on all four sides by inscription strips. The latter depiction with the symbols of the four Evangelists in the corners refers to the vision of God's throne in the Apocalypse (4:6–8). Six niello plates are in the outer frame zone. The top left and right show incense-bearing cherubs. The upper plate shows drolleries, the lower one dragons. On the lower right niello plate, an enthroned bishop figure is identified as St. Nicholas. On the left is a figure wearing a tonsure,



Fig. 1: Hugo d'Oignies, Evangeliary bookbinding plates, oak base, silver, niello, gilt, precious stones, intaglios, cameos, enamel, 32.5 × 23.2 × 2 cm, post 1228 – c. 1230, Namur, Museum of Ancient Arts (TreM.a), Coll. King Baudouin Foundation, donated by the Sisters of Notre Dame de Namur, Inv. No. TO 01.

21 HERMAND 2003, 165–179.

identified by the inscription hVGO (Fig. 2). Kneeling, he raises his hands and offers Christ a book—more specifically, the Evangeliary.

The layout of the inscription is very suggestive, for it “surrounds the central *Majestas Domini* on all sides [Fig. 3], as if Hugo wanted to bring his plea and his hymn of praise as close as possible to God”.<sup>22</sup>

The inscription reads:

+ LIBER : SCRIPTVS : INTVS : ET : FORIS : /  
 HVGO : SCRIPSIT : INTVS : QUESTV : FORIS : MANV : + ORATE : PRO : EO : /  
 + ORE : CANVNT : ALII : CHRISTVM : CANIT : /  
 ARTE : FABRILI : HVGO : SVI : QUESTV : SCRIPTA : LABORIS : ARANS.<sup>23</sup>

The inscription is interpreted in different ways, especially due to different possible translations of the word *questu*, which is used twice. The first interpretation translates *questu* as “acquisition” or “cost” and assumes a commissioning aspect of *questus*: “The book is written. Hugo wrote it from the inside and the outside. Inside he had it written at his own expense, outside with his artist’s hand. Pray for him. Others sing of Christ with their mouths, with his goldsmith’s art Hugo sings of him, having the Gospels copied with the wages of his labour.” In this case, Hugo made the binding and had the Gospels written by a scribe at his expense. Leclercq-Marx thinks that this is supported by the fact that the words *scripsit manu* refer to *foris* but not to *intus*, which would only emphasize the goldsmith’s own hand-work.<sup>24</sup>

I lean towards the second interpretation of *questu* as “lamentations” or “labouriousness of work”. Following Toussaint’s translation, the inscription reads: “Livre écrit à l’intérieur et l’extérieur par le travail de sa main. Priez pour lui. D’autres emploient leur voix à chanter le Christ, Hugo chante par son art, traçant son sujet malgré les difficultés du travail.”<sup>25</sup> Courtoy accepts this translation: “Hugo l’a écrit à l’intérieur avec des gémissements.”<sup>26</sup> Tino Licht recommends translating *questus* as “performance/activity/care” and *arans* from *arare* as “ploughing”, a metaphor for the strenuous work of creating or writing.

As we will see further, Hugo might have had more functions in the creation of the Evangeliary and might not only have been the donor and goldsmith of the plates. We must consider though, that the differentiation of *manu* and *questu* excludes the possibility of a single person who was responsible for all the work stages that were necessary to create the book of gospels (e. g. the procurement of the materials, the

22 Translation by M. T.; original quote in: BERGMANN 1985, 136–137.

23 DIDIER/TOUSSAINT 2003, 195.

24 See LECLERCQ-MARX 2003, 146.

25 TOUSSAINT 1880, 45.

26 See COURTOY 1953, 20. A correction is due, as Courtoy translates *questu* in the plural form (“gémissements”), whereas it should be a singular form (“gémissement”).





**Fig. 2:** Hugo d'Oignies, Evangeliary book-binding plates, detail: Hugo's self-portrait, post 1228 – c. 1230, Namur, Museum of Ancient Arts (TreM.a), Coll. King Baudouin Foundation, donated by the Sisters of Notre Dame de Namur, Inv. No. TO 01.



**Fig. 3:** Hugo d'Oignies, Evangeliary bookbinding plates, detail: back with *Majestas Domini* framed by the inscription, post 1228 – c. 1230, Namur, Museum of Ancient Arts (TreM.a), Coll. King Baudouin Foundation, donated by the Sisters of Notre Dame de Namur, Inv. No. TO 01.

preparation of the manuscript pages, and the binding). So, to avoid a strict definition of Hugo's part in the interior of the book, but rather to leave the matter open, the translation would read: "[...] Hugo wrote it, inside by his performance, outside with the hand of an artist. Pray for him. Others sing of Christ with their voice, Hugo sings of him with his artistry and ploughs the scriptures with the performance of his work." If Hugo was indeed the scribe, Tino Licht suggests the following translation: "The book is written inside and out. Hugo wrote it inside with care, outside with an artist's hand. Pray for him. Others use their voice to sing of Christ, where Hugo copied the gospels (*scripta*) with his thorough care (*questu sui laboris*)."<sup>27</sup>

The evocation of the laboriously executed work accompanied by lamentation, meant to atone and to serve God in expectation of a heavenly reward, is a topos of the writer.<sup>28</sup> From sources we also know of personalities who were virtuously trained, such as Odorannus of Sens (d. ca. 1046), a Benedictine monk in the abbey of Saint-Pierre-le-Vif in Sens—a goldsmith, architect, music theorist, biographer, and author of various theological and liturgical writings;<sup>29</sup> as well as the priest-monk and goldsmith who called himself "Theophilus presbyter"<sup>30</sup> and wrote in his *Schedula diversarum artium* about the various materials and techniques, and the liturgical purpose of goldsmiths' work.<sup>31</sup> Hence, a goldsmith like Hugo, with access to a priory with a vivid *vita religiosa*, could have been a *litteratus*, knowledgeable of sacred scripture, scriptural practices, and skilled in various arts.<sup>32</sup>

Following this hypothesis further, the inscription has a learnt form. The first part of the inscription (including *orate pro eo*) is written in prose, the second in leonine hexameter (ORE CANVT ALII CRISTVM CANIT ARTE FABRILI HVGO).<sup>33</sup> The "book written within and without" alludes to both the Book of Ezekiel (2:10) and the Apocalypse (6:1)<sup>34</sup>, whose first large vision is located centrally on the back plate.<sup>35</sup> The signature also tells us that Hugo understood his goldsmithing as a form of praising Christ.

Inventories often list precious Evangeliaries amongst the *ornamenta ecclesiae* as part of the treasury according to two categories: cover material and text genre. In the case of Hugo's bookbinding plates, this is no different in the inventory of 1648: "Première, le livre de l'Evangille, manuscrit en parchemin, couvert de lames

27 I kindly thank Tino Licht for his thoughtful suggestions.

28 See REUDENBACH 2020, especially the paragraph "Körperliche Qualen", 181–182 and 186–187.

29 See Odorannus de Sens. *Opera omnia*, ed. and transl. by R. H. Bautier and M. Gilles, musical part by M.-E. Duchez and M. Huglo.

30 For a discussion of the identity of Theophilus see BREPOHL 2013, esp. 26–30.

31 Theophilus Presbyter, *De diversis artibus*, in: BREPOHL 2013, esp. Book 3 (Goldsmithing).

32 More examples of literate goldsmiths who had knowledge of biblical texts: DIDIER 2013, 71–72.

33 LINK 1964, 23, note 3.

34 LINK 1964, 23.

35 Cf. LECLERCQ-MARX 2003, 146.



d'argent relevé en bosse.”<sup>36</sup> As the book of gospels contained the *verbum Dei*, it represented Christ himself.<sup>37</sup> The sacramental implication of the holy scripture legitimized an appropriate splendid binding,<sup>38</sup> which revalues not only the book cover and the sacred scripture itself but also the donor-artist. Hugo’s name is inscribed three times on the back side, very close to important actors in the pictorial program. The composition and deposition of the self-references are intended to be as close as possible to sacred texts and the events of salvation. On the right side, his name begins at the top next to an eagle, the symbol of John the Evangelist. This results in a doubling of the name Hugo from the niello plate to the inscription strip next to it on the throne level of Christ. The visual axis leads from Hugo directly to Christ. The inscription leaves no doubt that Hugo’s hand made the binding and that he also donated it.<sup>39</sup>

Hugo also left his name and image in the manuscript of the Book of the Gospels (Fig. 4). In the lower left margin of fol. 11r, we can see a tonsured kneeling figure that is identified by the writing on the rotulus in his left hand: “hVGO”, written in identical letters as on the bookbinding plate, thus giving the impression of a standardised label.

The figure seems to hold another tool in his right. Is it supposed to be a stylus for drawing, writing, or illuminating?

As for Hugo’s skills as a draughtsman, Didier pointed to the detailed crucifixion scene on Hugo’s chalice (see below), which suggests that he was familiar with Villard de Honnecourt’s drawing of a crucifixion or that both men drew from a similar source.<sup>40</sup>



**Fig. 4:** Hugo d'Oignies, Book of the Holy Scriptures of the Priory of Oignies, detail: Hugo in the margins, fol. 11r, post 1228 – c. 1230, Namur, Museum of Ancient Arts (TreM.a), Coll. King Baudouin Foundation, donated by the Sisters of Notre Dame de Namur, Inv. No. TO 02.

<sup>36</sup> COURTOY 1953, Appendices, II, 139, no 9.

<sup>37</sup> REUDENBACH 2009, 71.

<sup>38</sup> In Frauke Steenbocks work on ecclesiastical splendour binding, more than 60 of 127 catalogue entries are gospel books. That shows the custom to equip Evangeliaries with lavish bindings. See STEENBOCK 1965.

<sup>39</sup> Cf. BERGMANN 1985, 136.

<sup>40</sup> See DIDIER 2013, 79–81; see also Crucifixion, Villard de Honnecourt, Recueil de dessins. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 19093, fol. 8 r. For the usage of models from 12th–15th century see: BORLÉE/TERRIER ALIFERIS 2018, as well as TERRIER ALIFERIS 2020.

Was Hugo the scribe of the manuscript? While we may assume that Hugo d'Oignies could read and write, we lack adequate handwritten sources that are undoubtedly attributable to Hugo himself for paleographical comparison. Usually, the production of manuscripts required more hands and a division of labour for the preparation of the pages, the illumination of initials, and the writing.<sup>41</sup>

Hermant examined the content and layout of the manuscript and concluded that the manuscript was written by one hand, meaning a single scribe, in a large-format *littera gothica textualis*, a common font for liturgical books of the 13th century.<sup>42</sup> Hence, there is no clear indication that Hugo was the scribe, though there is also no undisputable evidence that speaks against it.

It is, however, highly likely that Hugo was (at least) an illuminator, as the manuscript's pictorial evidence implies. A comparison of both self-portraits, the one in metal and the one on parchment, marks Hugo as a donor in the type of a devotional image,<sup>43</sup> as there are no tools in his hand but only the book he offers to Christ himself. Only the inscription reveals his function as an artist and might hint towards him being a scribe. By contrast, the illuminated self-portrait, though showing Hugo in the same posture, shows a rotulus<sup>44</sup> and a tool in his right hand. Thus, the same artist who depicted himself twice apparently wanted to show his various functions through different materials and image solutions.

Secondly, Hugo's figure is depicted on a light brown background that also frames a vertically elongated I-initial on the left side, consisting of stylised leafy tendrils ending in two entwined dragons at the top. The latter seems to emerge from Hugo's head (Fig. 5)—which could be interpreted as a hint that it was indeed Hugo who invented the written and pictorial program of the manuscript. While Hugo's depiction is the only figural miniature, more initials in a great variety of shapes can be found at points in the manuscript where various biblical texts of the gospels begin; yet these are simpler, making folio 11r the real eye-catcher of the manuscript.

The text on the right of the I-initial ends with the shepherds parting from witnessing baby Jesus (Luke 2:20). The "I" of the *Incipit* marks the beginning of the opening gospel reading of the Christmas Mass (John 1:1–14): "I(n principio erat Verbum)", i. e. the beginning of the book of Genesis. A correlation can be identified between the concept of God as *Deus artifex*, who creates the world through his divine *operatio*, his *labor Dei*, and the *artifex*, who creates his works through divine *inspiratio*<sup>45</sup>: Hugo, who is responsible for this page, kneels humbly under the mighty story of God's creation, the very beginning of the world, which ultimately also hints at the end, the apocalypse, and hence, at the eschatological concept of salvation.

41 For further reading see EBERLEIN 1995. See also HERMAND 2003, 172.

42 HERMAND 2003, 166–167.

43 See BERGMANN 1985, 142.

44 Example of another donor holding a rotulus: ROLAND 2008, 222–223 ("Ditricus-Bible", ca. 1341).

45 More on that concept: REUDENBACH 2006, esp. 20.

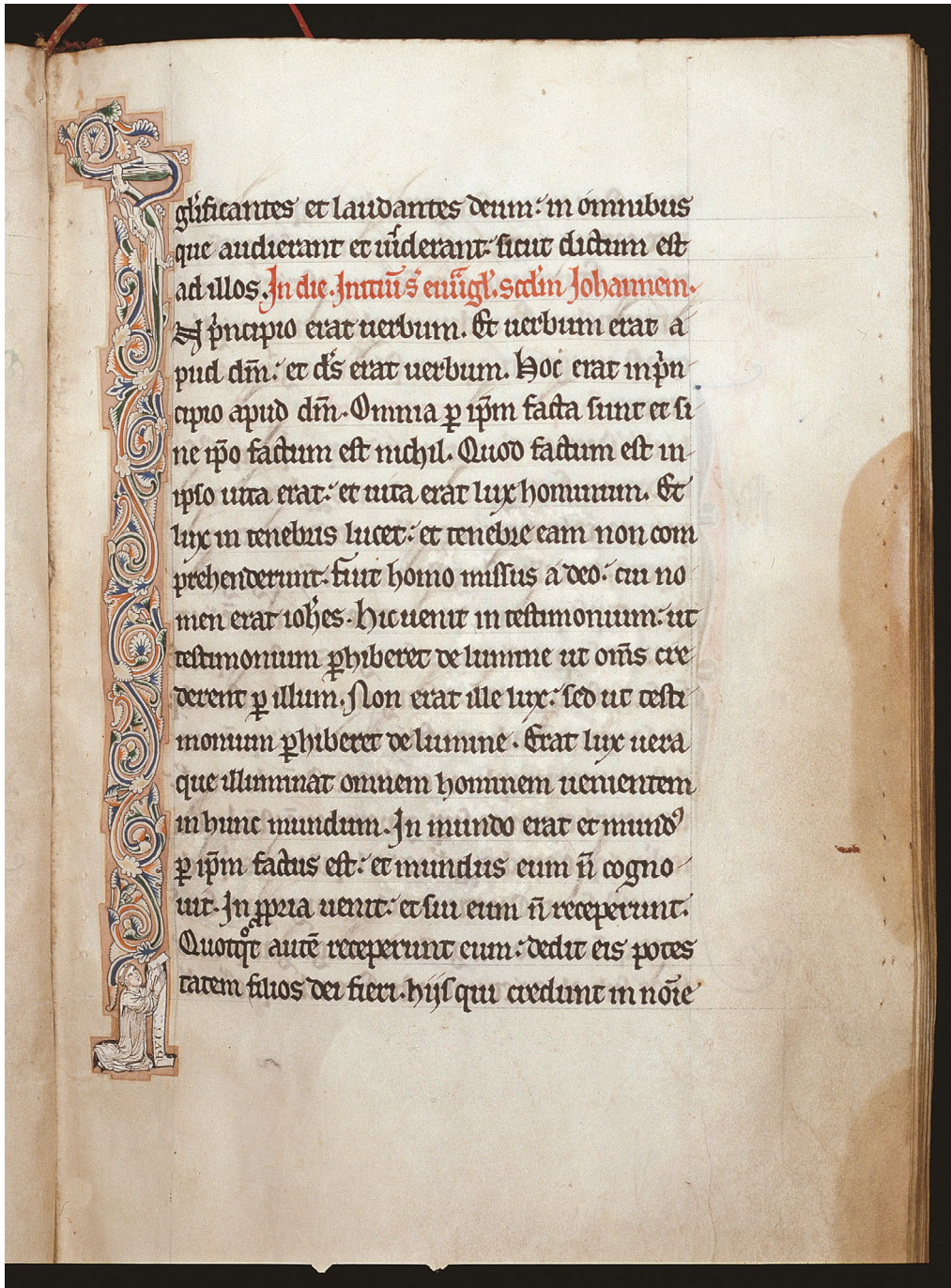


Fig. 5: Hugo d'Oignies, Book of the Holy Scriptures of the Priory of Oignies, fol. 11r, post 1228 – c. 1230, Namur, Museum of Ancient Arts (TreM.a), Coll. King Baudouin Foundation, donated by the Sisters of Notre Dame de Namur, Inv. No. TO 02.

It is no coincidence that Hugo places his self-portrait exactly there. He is forever linked to this supratemporal narrative by name and portrait. His white habit could be linked not only to his affiliation to the priory but also to the Secret Revelation: “the Victor will thus be clothed in white robes, and I will never blot out his name from the book of life, and I will confess his name before my Father and before his angels (Rev. 3:5).”<sup>46</sup> Thus, the Evangeliary that contained the gospels symbolises the book of the living and the dead, the *liber vitae*.<sup>47</sup> It is this book that Christ is holding in Hugo’s depiction of the *Majestas Domini*. Mary and John also hold books in the crucifixion scene on the front. Hugo refers to his book in both his inscriptions and images. “These self-referential moments of the book communicate symbolically with other (in)visible sacred writings.”<sup>48</sup> Hence, as Ganz concludes, the book covers evoked a communication “between earth and heaven”, “between the ritual present, the past history of salvation”, and “the eschatological future”.<sup>49</sup>

According to the Revelation, only those whose names are recorded in the *Libri vitae*, the celestial book that contains the names of the righteous, will be saved.<sup>50</sup> Therefore, the name has a great significance for personal salvation.

Who could see the signatures and inscriptions, which required a close-up of the beholder—and under what conditions?

The prior, as head of the community, held the highest authority, but there would have also been liturgical offices such as a sub-deacon and a deacon. Chapters of canons were staffed by ordained clerics, who could be assisted by lay servants who were not necessarily full members of the community. An appointed custodian, commonly a treasurer or sacristan, would take care of the precious objects and liturgical vessels.<sup>51</sup>

At least on holidays and important church festivities, lay participation in the masses and processions was common, especially for religious houses that administered parish churches, and whose members performed the *cura animarum*. Jacques de Vitry reports that on Sundays, lay people from different areas usually attended the canons’ service in their conventual church.<sup>52</sup> However, one must reckon with a spatial separation of some kind between the secular and clerical spheres and between the male members of the community and the women, such as the Beguines, who seem to have been attached to the priory of canons of Oignies in one form or another.<sup>53</sup>

46 See EUW 1996, 22.

47 See EUW 1996, esp. 30.

48 GANZ 2014, 106f. Translation by M. T.

49 GANZ 2014, 110. Translation by M. T.

50 See cf. BERGMANN 1985, 128; BURG 2007, 62. See Rev. 3:5, 13:8, 17:8, 20:12–15, 21:27.

51 See JUNGSMANN 1962, vol. 1, 565–583.

52 Iacobus de Vitriaco, *Vita Marie de Oignies* (CCCM), ed. by Huygens, 151, Lib. II, 1396–1399: *Prior autem domus nostre gravisus est, eo quod die sequenti, scilicet die dominica, de diversis partibus solent homines seculares ad ecclesiam nostram convenire...*

53 I kindly thank Jürgen Bärsch for this specification.



According to Thomas of Cantimpré, at the feast for the Holy Trinity, the prior celebrated mass with the women of Oignies, seemingly without the male members of his community.<sup>54</sup>

In what manner was the Evangeliary of Oignies included in performative rites? By the structure of the manuscript, it is a book specifically designed for liturgical use according to the Roman rite, as it includes successive cycles of the *Temporal* and *Sanctoral*, with periscopes that guide the user through the liturgical readings.<sup>55</sup> The staging of the Evangeliary in the Liturgy of the Word is one of the highlights of the mass. As the book of the gospels represents Christ himself, every place, performance, and attendant needed to be dignified accordingly.<sup>56</sup> During mass, liturgical books are subject to a hierarchy of differing practices and rituals and handled by various actors. In the beginning, the Evangeliary book is carried into the church, escorted by candle, and incense bearers.<sup>57</sup> In this context, the depiction of the incense-waving cherubs on the niello plates on the reverse of the book are interesting. Do they refer to the praxeological agenda of the entry of the Evangeliary into the church? The angels not only adulate Christ in the *Majestas Domini* but are in a framing zone with the images of St. Nicholas and the book-bearing Hugo, ennobling the depicted. Donating a precious Evangeliary meant high prestige for the donor because the book was an indispensable part of the celebration of mass.<sup>58</sup>

After entering the church, at the solemn mass (*Missa sollemnia*) the proclamation was given to the deacon, who received the blessing of reading from the priest in front of him, and carried the Evangeliary to the ambo. He became the medium of the *verbum Dei* by reciting what is written and what only he could see.<sup>59</sup> The congregation was reached by the spoken or sung word. Hence, the ritual texts reflected a “restringierte Schriftpräsenz” (“restricted presence of writing”) because the writing was physically present, but not visible for all.<sup>60</sup> Finally, the closed book was placed on the altar and eventually returned to the church treasury.<sup>61</sup> During mass, the book cover was only partially visible when it was carried to the ambo for reading. The back of the Evangeliary came into direct contact with the altar table when it was laid down. The depiction of the moment of the donation and Hugo’s signatures and portrait, as well as the *Majestas Domini*, then remained hidden from earthly viewers. Even if Hugo’s name was not read out loud, his presence inside and outside of the sacred book that touched the main altar, the Blessed

54 Thomas Cantipratensis, *Supplementum* (CCCM), ed. by Huygens, 179–180, § 10.

55 More on the structure of the content of the gospel book manuscript of Oignies: HERMAND 2003, 167–170.

56 See HEINZER 2009, 45–48.

57 GANZ 2014, 91; cf. *ibid.*, note 26; cf. GUSSONE 1995, 202–209; cf. LENTES 2006, 136–138.

58 Cf. BERGMANN 1985, 138.

59 See JUNGSMANN 1962, vol. 1, 565–583.

60 GANZ 2014, 85, 87. For “restringierte Schriftpräsenz” see FRESE 2014, 1–15.

61 GANZ 2010, 202.



Fig. 6: Hugo d'Oignies, Evangelary book-binding plates, detail: traces of use and various restorations, post 1228 – c. 1230, Namur, Museum of Ancient Arts (TreM.a), Coll. King Baudouin Foundation, donated by the Sisters of Notre Dame de Namur, Inv. No. TO 01.

Sacrament, evoked a transcendental proximity to the heavenly recipients of his pious works (that were made to praise them) and (in a moment of reciprocity), reflected Hugo's request for the intercession of the saints.

Evangelaries could also be carried in processions.<sup>62</sup> We are lacking the proper sources on a possible *processio per officinas claustra* in Oignies as a form of a special rite of entry with heightened performative acts on Sundays and feast days before the main Mass. Such solemn processions commonly included carrying other sacred artefacts, such as crosses and reliquaries, which sanctified the spaces with their presence.<sup>63</sup> Certainly, the precious material had an immense effect in candlelight or daylight, but details were not legible due to their scale and the light reflection, and likely, the back of the bookbinding was not visible throughout the rite. The outlines of the prominent crucifixion scene on the front could certainly be understood in its symbolism by the audience. We do not know if certain individuals engaged in a *lectio divina* with Hugo's Evangelary, memorising the *verbum Dei* in contemplation, and responded to Hugo's call to prayer.<sup>64</sup>

Furthermore, an analysis of the material aspect, especially the state of conservation of the Evangelary implies that the magnificent book was appreciated and used for centuries. Indications of this are the traces of use on the bookbinding plates, and various restorations through time of varying quality (Fig. 6).<sup>65</sup> In conclusion, Hugo's name, image and pious contribution in life, as well as his request for prayer transcended his death, as it was transmitted throughout time and many generations of beholders.

62 Cf. GANZ 2010, 200–201: e.g. the closed Evangelary of Bernward of Hildesheim was carried in processions.

63 HEINZER 2009, 52–55.

64 GANZ 2014, 110.

65 According to Françoise Urban, a metal restorer who worked on the binding plates (cleaning without dismantling), and from the X-rays taken, it is clear that in particular, some filigrane parts have been completed, in parts with melted silver coins, others reassembled in reverse. For the nielloed plates, it is indeed not so clear. I thank Fiona Lebecque from the Société archéologique de Namur for this information.

## The Chalice of Oignies

The chalice (Fig. 7), which came in a set together with an unsigned paten (which is also attributed to Hugo),<sup>66</sup> bears written testimony to Hugo's authorship and his affiliation with the priory of Oignies. The uncial inscription decorates the entire foot rim (Fig. 8).

The inscription reads: + HUGO : ME : FECIT : ORATE : PRO : EO : CALIX : ECCLESIE : BEATI : NICHOLAI : DE : OIGNIES : AVE : It translates to: "Hugo made me, pray for him. Chalice of the blessed church of Nicolaus of Oignies. Ave."

The position of this inscription is not innovative. Other goldsmiths, like brother Bertinus in 1222,<sup>67</sup> also used the circumferential bases of chalices for their signatures.

The position of Hugo's signature, which is in the same lettering as on



Fig. 7: Hugo d'Oignies, Chalice, silver gilt and niello, 17.8 × 15.4 cm, 1228, Namur, Museum of Ancient Arts (TreM.a), Coll. King Baudouin Foundation, donated by the Sisters of Notre Dame de Namur, Inv. No. TO 03.



Fig. 8: Hugo d'Oignies, Chalice, silver gilt and niello, 17.8 × 15.4 cm, detail: Hugo's signature, 1228, Namur, Museum of Ancient Arts (TreM.a), Coll. King Baudouin Foundation, donated by the Sisters of Notre Dame de Namur, Inv. No. TO 03.

<sup>66</sup> See COURTOY 1953, 30, fig. 10. See SKUBISZEWSKI 2003, 99–131.

<sup>67</sup> DIDIER 2013, 76; cf. EUW 1985, 455–457, no. C37. Brother Bertinus, Chalice, silver and silver gilt, 1222, made in possibly Meuse Valley, Northern Europe, The Cloisters Collection, New York, Inv. No. 47.101.30. Inscription on the chalice: AD HONOREM B[EATE] MARIE VIRGINIS F[RATER] BERTINUS ME FECIT + A[N] MCCXXII ("To the honor of the blessed virgin Mary brother Bertinus made me in the year 1222"); cf. BARNET/WU 2012, 73.

the bookbinding plate and on fol. 11r, is directly behind the single invocation cross of the inscription. The symbol of the cross, the most common sign of salvation in medieval Christian art, amplifies the request for prayer in combination with the performative act of striking the sign of the cross, which each consecration of a sacred artefact required.<sup>68</sup> Furthermore, the cross directs the gaze both to the right, i. e. to the name of the goldsmith directly behind it, and up to the crucifixion scene directly above it. In the first third of the 13th century, the crucifixion is the most frequent and most important scene on chalices and patens,<sup>69</sup> whose semantic value for the Eucharist lies in the transformation and “participation in the blood and body of Christ” (1 Cor. 10:16).<sup>70</sup>

As for the chalice communion, various prayers initiated the consecration, amongst them the *Memento vivorum* and *Communicantes* that could include an intercession for the living and the dead. Generally, the consecration takes place after these introductory prayers by the celebrant, who acts as Christ’s representative. Depending on the time and place, an *elevatio* of the host and chalice took place before or after this consecration in order to present them to the faithful present. Then, more canon prayers follow, introduced by the *Unde et memores*<sup>71</sup>, which commemorates Christ’s passion, his sacrifice on the cross, his resurrection, and his ascension.<sup>72</sup> It is this sacrifice on the cross and the intrinsic symbolic meaning of salvation, that is depicted as the most important scene on Hugo’s chalice.

After this introduction, the priest’s communion took place without any accompanying prayers, followed by the communion of the rest of the faithful.<sup>73</sup> Due to the high material value and the nature of the inscription on the chalice, I assume that the chalice of Oignies did not serve as a donation or absolution chalice, but as a consecration chalice, in which the wine was transformed—a task incumbent on the priest presiding at the mass.<sup>74</sup> There might have been a lay communion in the convent church of Oignies on special occasions, but the appropriate documentation is lacking.

Touching the host and the chalice was the sole responsibility of the priest and deacons in the 13th century. The priest communicated directly from the chalice. If lay communion was not customary, he consumed the bread and wine on behalf of the whole congregation.<sup>75</sup> In the case of the Oignies chalice, we may assume that the celebrating priest held the chalice in front of him, perhaps with the crucifixion scene as the most important scene before his eyes. In this important liturgical mo-

68 See “Kreuzeszeichen”, in: ANGENENDT 1997, 415.

69 SIEBERT 2015, 86, with examples. See also BRANDT 2019, 90–107, and SKUBISZEWSKI 2003, 99–132.

70 ANGENENDT 1994, 33. Translation by M. T.

71 SIEBERT 2015, 8–9.

72 SIEBERT 2015, 8–9.; Luke 22:19.

73 SIEBERT 2015, 9; *ibid.* note 19; JUNGSMANN 1958, vol. 2, 446ff..

74 JUNGSMANN 1958, vol. 2, 474.

75 SIEBERT 2015, 13.



ment, only he could see Hugo's signature directly under the crucifixion scene. Yet Hugo's name might have been included in the introductory prayers and intercessions for the living and the dead.

It is plausible that the chalice was made for the occasion of Jacques de Vitry's consecration of the new conventual church between 1228 and 1229.<sup>76</sup> If this is indeed the case, and the chalice was designated for use at the main altar of Saint-Nicolas d'Oignies, Jacques de Vitry, at that time a high ranking official of the Roman church, would have led the ceremony. This would add another dimension to the meaningfulness of the chalice for the artist whose name and request for prayer it bears: the higher the rank of the advocate and the higher the value of his good deeds, the more success the prayer provided.<sup>77</sup>

### The Rib Reliquary of Oignies

The rib reliquary (Fig. 9) stands on a circular foot that is supported by three dragons and is divided into eight sharp-edged lancets that extend up to the neck of the foot. Each lancet shows a chased figure in front of a smooth ground, always alternating between an enthroned Mary with the baby Jesus and a seated bishop, which is directly linked to the priory of Oignies: Augustine, Lambertus, Saint Nicholas, and Servatius. Above the lancets, columns reach up to support a strong nodus in the form of a depressed sphere. A smooth shaft with leaf friezes follows. On either side, two round sculptural volutes emerge, supported by thin segmental struts. This formula is also found in the drawing of the Crucifixion on folio 8 of Villard de Honnecourt's famous book of drawings.<sup>78</sup> The diverging volutes frame a small relic chamber, and they support a strong semicircular arch opening upwards, the inner circle of which is about the same diameter as the base.



**Fig. 9:** Hugo d'Oignies, Rib reliquary of St Peter, 1238, Namur, Museum of Ancient Arts (TreM.a), Coll. King Baudouin Foundation, donated by the Sisters of Notre Dame de Namur, Inv. No. TO 05.

<sup>76</sup> Thomas Cantipratensis, *Supplementum* (CCCM), ed. by Huygens, 193–194, § 19. Cf. COLLET 2012, 13. Collet suggests that Hugo might have been the donor of the chalice, but does not give reasons for this hypothesis; *ibid.*, 8.

<sup>77</sup> ALTHOFF 2014, 93.

<sup>78</sup> See above in the subchapter on the gospel book (note 40).



**Fig. 10:** Hugo d'Oignies, Rib reliquary of St Peter, detail: backside with inscription, 1238, Namur, Museum of Ancient Arts (TreM.a), Coll. King Baudouin Foundation, donated by the Sisters of Notre Dame de Namur, Inv. No. TO 05.

The front and back of the semicircle are similarly designed with small tendrils, foliage, and precious stones.

The back of the semicircle (Fig. 10) shows a small panel both on the left and right, decorated with ornamentation and an inscription, both nielloed. Starting with the left panel, the nielloed inscription in uncials on the outer edge says: *IN HOC VAS HABETUR* and continues on the right panel, *COSTA PETRI APP.* – “In this vessel is a rib of the apostle Peter.” The semicircular form that houses the relic allows the beholder to assume from which body part of the saint a relic was taken. It is thus a ‘talking reliquary’.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> DIDIER/TOUSSAINT 2003, 204–210; cf. BRAUN 1940, 386–388. See *ibid.*, “Redende Reliquiare”, 380.

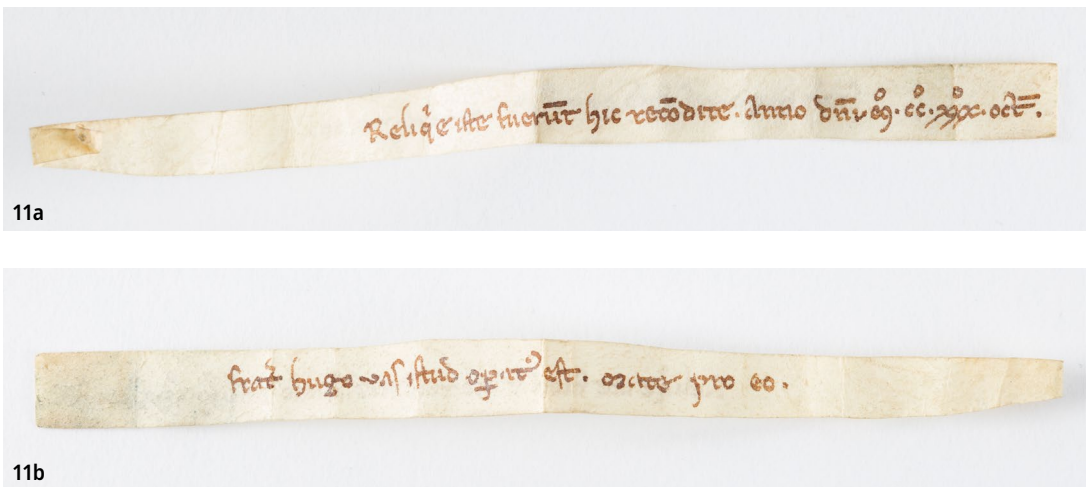
In the centre of the round arch, as an extension of the reliquary shaft and framed by four gild columns with nielloed ornaments, a rock crystal cylinder with a conical roof and nodus rises. This central piece protrudes minimally above the side pieces.

Inside the cylinder, wrapped in red fabric, is a parchment with writing on both sides (Figs. 11a–b): The front reads: *Reliq(ui)e iste fueru(n)t hic reco(n)dite. Anno D(omi)ni M.CC.XXX. oct(avo)*. The back reads: *Frat(er) Hugo vas istud op(era)t(us) est. Orate pro eo* (“These relics were buried (stored) here in the year of our Lord 1238. Brother Hugo made this vessel. Pray for him”).

The parchment provides the only indication as to the dating of Hugo’s oeuvre. The fact that the relics were transferred to the precious reliquary in 1238 makes it plausible that the artefact and its relic label were created around that year.

Interestingly, the relics inside are specified on the niello plates on the reliquary itself, while the relic label does not name the saint from whom the relic was taken. Instead, it provides a date for the sealing of the relic in that very vessel, together with the name of the artist, his function as *frater* (a member of a religious community), and requests to pray for him.

Throughout medieval times, we find signatures of artists inscribed on the reliquaries they made, as well as relic labels inside the vessel that name a scribe and maybe a donor, but as to my current state of research, the relic label of the rib reliquary of Oignies is the only known example that gives the name of the artist who made the very reliquary that housed the relics.<sup>80</sup> Hugo’s name is to be found in the



**Figs. 11a–b:** Hugo d’Oignies (?), Relic label from the Rib Reliquary of Saint Peter, 1238, Namur, Museum of Ancient Arts (TreM.a), Coll. King Baudouin Foundation, donated by the Sisters of Notre Dame de Namur, Inv. No. TO 05.

<sup>80</sup> I thank Kirsten Wallenwein for that information. Example of a scribe’s name on an early medieval relic label from the cathedral treasury in Sens, though not directly linked to a reliquary: PROU 1898–1899, 160, no. 121: (verso) *et scripsit Bernoinus presbyter indignus*

intimate interior of the vessel, close to the relic of St. Peter, the prince of the apostles, who holds the keys to the gates of paradise (Mt. 16:18f.).<sup>81</sup> Likely, the goldsmith would have reflected on the high ranking position and function of the saint for whom he created a reliquary. His request for prayer close to St. Peter is no coincidence.

Who wrote the label? It is likely that the same person inscribed both sides. The writing is common in Hugo's time.<sup>82</sup> Hermand states, "selon toute probabilité, la main qui exécuta l'Évangélaire n'est pas celle qui traça cette inscription."<sup>83</sup> Seemingly, according to Hermand, we cannot attribute both the relic label and the manuscript of the Evangeliary to Hugo. That does not need to hold true, because the handwriting on a short label might look different than a skilfully calligraphed scripture for a gospel book.<sup>84</sup> Further paleographic analysis is due, however.

According to Martène and Durand, the relic was donated by Jacques de Vitry.<sup>85</sup> The tomb of St. Peter belonged to the most prestigious pilgrimage destination in Latin Christianity, and since Jacques de Vitry was appointed as cardinal bishop of Tusculum in 1229, he had every opportunity to access and donate the relic and certify its authenticity.<sup>86</sup>

In which scenario was the rib reliquary accessible, and for which audience? Was it carried in processions or shown at the Feast of St. Peter?<sup>87</sup> Was one of the side altars dedicated to him, and the reliquary adorned it? Other priests/canons could celebrate numerous masses at side altars, usually without the participation of the faithful.<sup>88</sup>

Whatever the liturgical custom, the relic label remained hidden from the eye of the earthly beholder, except for possible instances of an examination of the relics.<sup>89</sup> We encounter yet again moments of a 'restricted presence of writing'. The latter, and thus its function and effect (*memoria*, authentication), was present but rarely visible.<sup>90</sup>

*peccatur*. One of the relic labels from the crucifix of Ringelheim (Hildesheim, Dom-museum) reads: (verso) *Bernwardus episcopus*. Bernward might have been the writer of the label and the donor of the cross (see SCHUFFELS 1993, 247–250 and catalogue entry 497).

81 ANGENENDT 1994, 225–229.

82 COURTOY 1953, 152.

83 HERMAND 2003, 178, note 33.

84 See LICHT/WALLENWEIN 2021, XVI and XXXIV refer to the writing on the label as "Alltags-schriftlichkeit".

85 DURAND/MARTÈNE 1724, 119.

86 VANDECAN 2003, 49.

87 Thomas Cantipratensis, *Supplementum* (CCCM), ed. by Huygens, 182, § 12, 431–435 tells us about the prior who prepared the altar with relics and vestments in preparation of the feast of a saint: *Dies alicuius sancti sollempnis instabat, et contigit ut predictus prior de Oingnies, prolatis sanctorum reliquiis ac vestibis serivis, quas pauculas ac pauperes ipsa adhuc domus habebat, altare secundum consuetudinem dierum sollempnium prepararet.*

88 Cf. ANGENENDT 2014, 138–147.

89 Mentions of relic examinations: LICHT/WALLENWEIN 2021, XIII, XXVII; on opening of reliquaries: GEORGE 2021, 104.

90 See FRESE/KEIL/KRÜGER 2014, esp. *ibid.*, FRESE 2014, 1–15.

## Summary

Hugo's case holds a unique position in the field of signatures on medieval goldsmiths' art as no other treasury ensemble displays the presence, work and influence through various artefacts of one particular goldsmith to such an extent.<sup>91</sup> His artefacts invoke the liturgical practices and daily life of the regular canons in the priory of Oignies and shed light on Hugo's social functions as a versatile and skilled artist and a member of the religious community there. The layout of the examined works testifies to a refined engagement with image-text relations by purposefully directing the gaze of the beholder. By depicting himself on the hierarchically better side of Christ on the bookbinding plate, Hugo approximates himself as close as possible to Christ and the Book of Life he is holding in his hand. The dichotomy between the crucifixion scene on the front and the *Majestas Domini* on the back of the plates pre-eminently reflects the history of salvation: the recipient is reminded that Christ sacrificed Himself for the sins of man on the cross and that on Judgement day, He has the power to gauge who will be redeemed.

Salvation could be reached by way of a pious lifestyle, pious works, or in life in a form of *commutatio*, an interchange of one service through another.<sup>92</sup> The system of salvation of one's soul was founded upon good deeds, which were deemed to be especially successful if directed to a saint or pious advocate, such as priests who could pray for the saving of one's soul during mass both in this life and the next.<sup>93</sup> In the case of the gospel book, and maybe also the chalice, Hugo's activity as a donor is certainly the driving force behind his intent to leave his name in writing and image. It seems contradictory that Hugo could have been a donor when the community of Oignies was requested to relinquish any personal property or income of their own; yet there might have been exceptions; or Hugo's role as a benefactor meant he donated his own hand's work that he created with material that was given to the priory beforehand.

The community of the living was reminded by Hugo's self-referential works to whom gratitude was due for the liturgical objects they used over a long period of time, even transcending Hugo's death.<sup>94</sup> What Ulrike Bergmann so aptly said applies here: "No art without the donor" ("Ohne den Stifter keine Kunst.")<sup>95</sup> – In the

91 Interestingly, the former Augustinian Hermit-Church S. Agostino in Siena, held four chalices (now lost) in its treasury, all made before 1343 and signed by Tondino di Guerrino, See DIETL 2009, vol. 3, 1594–1597; cat. nr. A 685–687, 689. Tondino's inscriptions tell us his name and origin, the chalices were likely mass-produced for various religious institutions he was not affiliated with. Hence, his signatures had, amongst others, also an economical purpose to advertise his work/ workshop amongst many rivaling workshops in Siena at that time.

92 ALTHOFF 2014, 93.

93 ALTHOFF 2014, 89.

94 See ALTHOFF 2014, 97.

95 BERGMANN 1985, 132.

same way, there was no art without an artist, and no liturgy that included dignified artefacts of precious metal without the labour of the goldsmith.<sup>96</sup> That correlates to Theophilus presbyter, who legitimises the activity and works of goldsmiths with their religious-liturgical purpose.<sup>97</sup>

Bredekamp explores the tension between an artist's pride and humility, and characterises the Middle Ages as an era of individuality ("Epoche der Individualität"<sup>98</sup>). According to him, if artists ever showed humility and modesty, it was affected, and the motivations to sign their works resulted from artistic pride, the "enrichment of the individual grace" and "standing out against the competition".<sup>99</sup> In my point of view, that interpretation is too narrow in Hugo's case, as an artist's pride and an artist's humility need not be mutually exclusive. Hugo's self-representations are present but often hidden or pushed to the margins, visible at close range and by a small group of recipients only. This speaks of a relative modesty. However, Hugo d'Oignies did not want to remain anonymous. He hoped for permanent *memoria* and a heavenly reward for his earthly labours. His multiple signatures and self-portraits amplified the urgency of fulfilling that plea to a dramatic extent.<sup>100</sup>

Hugo's artefacts oscillate in a field of tension between the earthly and the heavenly recipients, between the visibility and invisibility of his presence in writing and image, between a private and communal interest. The generous donations by Jacques de Vitry and his personal involvement in and support of the priory's treasury and reputation as a place of devout religious commitment enabled the goldsmith Hugo to take the necessary steps as an artist-donor and member of the priory for his own salvation. He did so partly to preserve his lasting memory within the religious community by including his name and memory in their prayers for the heavenly recipient, partly to provide that very community with worthy liturgical vessels for newly acquired relics, thus contributing to the prosperity of his priory in the material and the immaterial world.

## Acknowledgments

I kindly thank Rebecca Müller, Nikolaus Dietrich and Wolf Zöller for their thoughtful proofreading and valuable advice. I am also grateful to the latter, as well as to Jürgen Bärsch and Jörg Bölling for their precisions on the *vita religiosa* of Augustinian regular canons. Furthermore, I kindly thank Kirsten Wallenwein for the helpful

96 Similar things hold true for the makers of Attic vases whose signatures are discussed in the chapter by N. Dietrich. Indeed, "no symposium without cups, no cups without potter-painters." See above p. 45.

97 See REUDENBACH 2006, esp. 248.

98 BREDEKAMP 2000.

99 BREDEKAMP 2000, esp. 201 and 234, translation by M. T.

100 See ALTHOFF 2014, esp. 97.

correspondence on relic labels, and Tino Licht for his indispensable advice on translations from Latin. Finally, I thank Julien De Vos, Fiona Lebecque and Marie Dewez, for the opportunity to study the artefacts at the TreM.a in Namur and the premises of the former priory of Oignies on site, as well as for granting me access to valuable publications.

## Bibliography

### Abbreviation

CCCM *Corpus Christianorum Continuatio Medievalis*, Turnhout 1971–.

### Primary Sources

- Arnoldus Rayssius**, *Hierogazophilacium Belgium sive Thesaurus sacrarum reliquiarum Belgii*, Douai 1628, <http://data.onb.ac.at/rep/1069A45C> (accessed 15/06/2023).
- Iacobus de Vitriaco**, *Vita Marie de Oegnies*, ed. by Robert Burchard Constantijn Huygens (Corpus Christianorum Continuatio Medievalis 252), Turnhout 2012.
- Jacques de Vitry**, *The Historia Occidentalis of Jacques de Vitry. A Critical Edition*, ed. by John Frederick Hinnebusch (Spicilegium Friburgense 17), Fribourg 1972.
- Odorannus de Sens**, *Opera omnia*, ed. and transl. by Robert-Henri Bauthier and Monique Gilles, musicological part by Marie-Elisabeth Duchez and Michel Huglo (Coll. Sources d'histoire médiévale 4), Paris 1972.
- Thomas Cantipratensis**, *Supplementum*, ed. by Robert Burchard Constantijn Huygens (Corpus Christianorum Continuatio Medievalis 252), Turnhout 2012.
- Villard de Honnecourt**, *Crucifixion, Recueil de dessins*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 19093, fol. 8r.

### Secondary Sources

- Althoff, Gerd (2014)**, "Zur Vorstellungswelt des mittelalterlichen Gebetsgedenkens und der Stiftungen für das Seelenheil", in: Petra Marx (ed.), *Geschichte, Funktion und Bedeutung mittelalterlicher Goldschmiedekunst. Interdisziplinäre Forschungsbeiträge zur Ausstellung 'Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen'* (2. Februar – 28. Mai 2012, Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 91), Münster (Westphalia), 87–106.
- Angenendt, Arnold (1994)**, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Munich.
- Angenendt, Arnold (1997)**, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt.
- Angenendt, Arnold (2014<sup>3</sup>)**, *Offertorium. Das mittelalterliche Meßopfer* (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 101), Münster.
- Barnet, Peter/Wu, Nancy Y. (2012<sup>2</sup>)**, *The Cloisters: Medieval Art and Architecture*, New York/New Haven.
- Bergmann, Ulrike (1985)**, "Prior omnibus autor – an höchster Stelle aber steht der Stifter", in: Anton Legner (ed.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, vol. 1, Cologne, 117–148.

- Berlière, Ursmer (1890–1897), *Provinces de Namur et de Hainaut* (Monasticon Belge 1), Abbaye de Maredsous.
- Borlée, Denise/Terrier Aliferis, Laurence (eds.) (2018), *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles) – Models in the Art of the Middle Ages (12th–15th Centuries)*, (Répertoire Iconographique de la Littérature du Moyen Âge; Les études du Rilma 10), Turnhout.
- Brandt, Mirjam (2019), *Die Patene im Hochmittelalter. Theologie im Bild – Bild in der Liturgie* (EIKONIKÁ. Kunstwissenschaftliche Beiträge 9), Regensburg.
- Braun, Joseph (1940), *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau.
- Bredenkamp, Horst (2000), "Das Mittelalter als Epoche der Individualität (Akademievorlesung am 20. Januar 2000)", in: *Berichte und Abhandlungen / Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (vormals Preußische Akademie der Wissenschaften)* 8, 191–240.
- Brepohl, Erhard (2013<sup>2</sup>), *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk, Gesamtausgabe der Schrift "De diversis artibus"*, Cologne/Weimar/Vienna.
- Burg, Tobias (2007), *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin.
- Collet, Emmanuel (2012), *Le Trésor d'Oignies*, Brussels.
- Courtoy, Ferdinand (1953), *Le trésor du prieuré d'Oignies aux sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du Frère Hugo*, Brussels.
- Didier, Robert (2003), "Œuvres de l'atelier d'Oignies et d'autres ateliers", in: Robert Didier and Jacques Toussaint (eds.), *Autour de Hugo d'Oignies* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Musée des Arts Anciens du Namurois, 29. May – 30. November 2003), Namur, 319–384.
- Didier, Robert (2013), "Magister Nicolaus, Gerardus, Frater Hugo et autres orfèvres connus-inconnus. À propos de la croix de l'empereur Henri à Venise et de celle de l'abbé Hugues de Laon", in: Jacques Toussaint (ed.), *Actes de la Journée d'Étude. Hugo d'Oignies. Contextes et Perspectives* (Monographies du Musée provincial des Arts anciens du Namurois – Trésor d'Oignies), Namur, 69–103.
- Didier, Robert/Toussaint, Jacques (2003), *Autour de Hugo d'Oignies* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Musée des Arts Anciens du Namurois, 29. May – 30. November 2003), Namur.
- Dietl, Albert (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut), 4 vols., Berlin/Munich.
- Durand, Ursin/Martène, Edmond, "Historia foundationis venerabilis ecclesiae beati Nicolai Oigniacensis ac ancillae Christi Mariae Oig", in: Johannes Dominicus Mansi (ed.), *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, vol. 6, Paris, 327–330.
- Eberlein, Johann Konrad (1995), *Miniatur und Arbeit. Das Medium Buchmalerei*, Frankfurt am Main.
- Euw, Anton von (1985), "Bertinuskelch", in: Anton Legner (ed.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, vol. 1, Cologne, 455–457, no. C37.
- Euw, Anton von (1996), "Früh- und hochmittelalterliche Evangelienbücher im Gebrauch", in: Christel Meier, Dagmar Hüpper and Hagen Keller (eds.), *Der Codex im Gebrauch* (Akten des Internationalen Kolloquiums 11. – 13. June 1992), Munich, 21–30.
- Formigioni, Edoardo (2003), "Le monde du frère Hugo. Jacques de Vitry et le prieuré d'Oignies", in: Robert Didier and Jacques Toussaint (eds.), *Autour de Hugo d'Oignies* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Musée des Arts Anciens du Namurois, 29. May – 30. November 2003), Namur, 37–45.
- Frese, Tobias (2014), "Denn der Buchstabe tötet – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive", in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil and Kristina Krüger (eds.), *Verborgenen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 1–15.
- Ganz, David (2010), "Geschenke fürs Auge. Bernwards Prachteinbände und ihre Betrachter", in: Monika E. Müller (ed.), *Schätze im Himmel – Bücher auf Erden: mittelalterliche Handschriften aus Hildesheim* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the



- Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel [Bibliotheca Augusta: Augusterhalle, Schatzkammer und Kabinett], 5. September 2010 – 27. February 2011), Wolfenbüttel, 197–211.
- Ganz, David (2014)**, "Von Innen nach Außen. Die Verborgenheit des rituellen Texts und die Sichtbarkeit des Prachteinbands", in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil and Kristina Krüger (eds.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 85–116.
- George, Philippe (2021)**, "De sanctorum nominum gratia et potentia [...] in schedulis digesta: Bestandserhaltung, Überlieferung und Interpretation der Reliquienauthentikenaus dem frühmittelalterlichen Maasgebiet", in: Tino Licht and Kirsten Wallenwein (eds.), *Reliquienauthentiken. Kulturdenkmäler des Frühmittelalters*, Regensburg, 95–124.
- Gussone, Nikolaus (1995)**, "Der Codex auf dem Thron. Zur Ehrung des Evangelienbuches in Liturgie und Zeremoniell", in: Hanns Peter Neuheuser (ed.), *Wort und Buch in der Liturgie. Interdisziplinäre Beiträge zur Wirkmächtigkeit des Wortes und Zeichenhaftigkeit des Buches*, St. Ottilien, 191–231.
- Heinzer, Felix (2009)**, "Die Inszenierung des Evangelienbuchs in der Liturgie", in: Stephan Müller, Lieselotte Saurma-Jeltsch and Peter Strohschneider (eds.), *Codex und Raum* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21), Wiesbaden, 43–58.
- Hermard, Xavier (2003)**, "L'Évangélaire d'Oignies", in: Robert Didier and Jacques Toussaint (eds.), *Autour de Hugo d'Oignies* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Musée des Arts Anciens du Namurois, 29. May – 30. November 2003), Namur, 165–179.
- Huygens, R. B. C. (2012)**, "Appendix II", in: Iacobus de Vitriaco, *Vita Marie de Oegnies; Thomas Cantipratensis, Supplementum*, ed. by R. B. C. Huygens (Corpus Christianorum Continuatio Medievals 252), Turnhout, 207–213.
- Jocqué, Luc (2004)**, "Sous la Règle de Saint Augustin. Les chanoines réguliers d'Oignies, leur règle et leur coutumier médiéval", in: Robert Didier and Jacques Toussaint (eds.), *Actes du colloque 'Autour de Hugo d'Oignies'* (Monographies du Musée provincial des arts anciens du Namurois 25), Namur, 45–63.
- Jungmann, Josef Andreas (1958<sup>4</sup>)**, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der Römischen Messe*, vol. 2: *Opfermesse*, Vienna/Freiburg im Breisgau/Basel.
- Jungmann, Josef Andreas (1962<sup>5</sup>)**, *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der Römischen Messe*, vol. 1: *Messe im Wandel der Jahrhunderte, Messe und kirchliche Gemeinschaft, Vormesse*, Vienna.
- Lechner, Joseph (1953<sup>6</sup>)**, "Das eucharistische Gebet (Präfation und Kanon)", in: Joseph Lechner (ed.), *Liturgik des römischen Ritus*, begründet von Ludwig Eisenhofer, Freiburg im Breisgau, 233–248.
- Leclercq-Marx, Jacqueline (2000)**, "Les signatures d'orfèvres au Moyen Âge. Entre sociologie, théologie et histoire", in: Michèle Grégoire, Huguette Jones, François Jongen, Jacqueline Leclercq-Marx, Boris Libois, Paul Martens, Jacques Marx, Jean-François Neuray, Andrée Puttemans, Monique Remy, Isabelle Rorive, Valérie Simonart, Philippe Toussaint, Viviane Vannes, Nicole Verheyden-Jeanmart, Dirk Voorhoof, Hendrik Vuye, *Mélanges offerts à Michel Hanotiau*, Brussels, 89–112.
- Leclercq-Marx, Jacqueline (2001)**, "Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le haut Moyen Âge. Une première approche", in: *Gazette des beaux-arts* 6 (137), 1–16.
- Leclercq-Marx, Jacqueline (2003)**, "Les inscriptions dans l'oeuvre de frère Hugo", in: Robert Didier and Jacques Toussaint (eds.), *Autour de Hugo d'Oignies* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Musée des Arts Anciens du Namurois, 29. May – 30. November 2003), Namur, 133–152.
- Lentes, Thomas (2006)**, "'Textus Evangelii'. Materialität und Inszenierung des 'textus' in der Liturgie", in: Ludolf Kuchenbuch and Uta Kleine (eds.), *'Textus' im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), Göttingen, 133–148.
- Licht, Tino/Wallenwein, Kirsten (2021)**, "Frühe Authentiken. Eine Einführung", in: Tino Licht and Kirsten Wallenwein (eds.), *Reliquienauthentiken. Kulturdenkmäler des Frühmittelalters*, Regensburg, IX–XXXVI.

- Link, Eva Maria (1964), *Hugo von Oignies* (Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau), Freiburg im Breisgau.
- Mulder-Bakker, Anneke B. (2006), *Mary of Oignies. Mother of Salvation* (Medieval Women: Texts and Contexts 7), Turnhout.
- Noël, René (2013), "Oignies entre Brabant et Namurois au XIII<sup>e</sup> siècle", in: Jacques Toussaint (ed.), *Actes de la Journée d'Étude. Hugo d'Oignies. Contexte et Perspectives* (Monographies du Musée des Arts Anciens du Namurois 58), Namur, 53–67.
- Osten-Sacken, Vera von der (2010), *Jakob von Vitrys "Vita Mariae Oigniencensis": Zu Herkunft und Eigenart der ersten Beginen* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 223), Göttingen.
- Poncelet, Edouard (1912), "Chartes du Prieuré d'Oignies de l'Ordre de Saint-Augustin", in: *Annales de la société archéologique de Namur* 31 (A), Namur.
- Prou, Maurice (1898), "Authentiques de Reliques conservées au Trésor de la Cathédrale de Sens", in: *Bulletin et Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France* 59, 129 – 172.
- Reudenbach, Bruno (2006), "Wie Gott anfängt. Der Genesis-Beginn als Formgelegenheit", in: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat and David Ganz (eds.), *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin, 16–33.
- Reudenbach, Bruno (2009), "Der Codex als heiliger Raum. Überlegungen zur Bildausstattung früher Evangelienbücher", in: Stephan Müller and Lieselotte Saurma-Jeltsch, (eds.), *Codex und Raum* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21), Wiesbaden, 59–84.
- Reudenbach, Bruno (2020), "'Künstlermönche' und die Last des Schreibens: Schreiber- und Malervermerke in Handschriften des frühen Mittelalters", in: Helen Barr, Dirk Hildebrandt, Ulrike Kern and Rebecca Müller (eds.), *Vom Wort zur Kunst. Künstlerzeugnisse vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Emsdetten/Berlin, 169–189.
- Roland, Marin (2008), "Zierschriften und Miniaturen als Mittel der 'Selbstdarstellung' von Stiftern", in: Otto Kresten and Franz Lackner (eds.), *Régionalisme et internationalisme. Problèmes de paléographie et de codicologie du Moyen Âge (Vienna, 13. – 17. September 2005)* (Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters IV/5) (Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 364), Vienna, 205–225.
- Schuffels, Hans J. (1993), "'Aulicus scriba doctus' – Bernward in der Königskanzlei", in: Michael Brandt (ed.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Dom- und Diözesanmuseum in Hildesheim, 1993), Hildesheim, vol. 2, 247–250.
- Siebert, Kristine (2015), *Kelche der ausgehenden Romanik bis zur Spätgotik. Ihre Ikonographie und formale Gestaltung* (Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen), Göttingen.
- Skubiszewski, Piotr (2003), "L'iconographie de la patène et du calice du frère Hugo", in: Robert Didier and Jacques Toussaint (eds.), *Autour de Hugo d'Oignies* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Musée des Arts Anciens du Namurois, 29. May – 30. November 2003), Namur, 99–132.
- Steenbock, Frauke (1965), *Der kirchliche Prachteinband im Frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik* (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft), Berlin.
- Terrier Aliferis, Laurence (2020), *Questions de mobilités au début de la période gothique. Circulation des artistes ou carnets de modèles?* (Répertoire Iconographique de la littérature du moyen Âge; Les études du Rilma 11), Turnhout.
- Toussaint (Abt) (1880), *Histoire du monastère d'Oignies*, Namur.
- Vandecan, Suzanne (2003), "L'histoire du Trésor d'Oignies", in: Robert Didier and Jacques Toussaint (eds.), *Autour de Hugo d'Oignies* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Musée des Arts Anciens du Namurois, 29. May – 30. November 2003), Namur, 47–59.

## Copyright

- Figs. 1, 2:** © Hughes Dubois, <https://www.heritage-kbf.be/collection/evangelary> (accessed 16/10/2022).
- Fig. 3:** © Hughes Dubois, <https://oignies.collectionkbf.be/en/evangelary-bookbinding-plates> (accessed 16/10/2022).
- Fig. 4:** CC BY 4.0 – KIK-IRPA, Brussels, cliché D1071298, photograph: Jean-Luc Elias, <https://balat.kikirpa.be/object/10005144> (accessed 31/05/2023).
- Fig. 5:** © Guy Focant, source: King Baudouin Foundation, <https://oignies.collectionkbf.be/en/oignies-evangelary-or-lectionary> (accessed 16/10/2022).
- Fig. 6:** © Frank Toussaint, source: King Baudouin Foundation, <https://oignies.collectionkbf.be> (accessed 30/05/2023).
- Fig. 7:** © Hughes Dubois, source: King Baudouin Foundation, <https://oignies.collectionkbf.be/en/chalice-said-have-belonged-gilles-de-walcourt-and-paten> (accessed 20/05/2023).
- Fig. 8:** © Hughes Dubois. Source: King Baudouin Foundation, <https://www.heritage-kbf.be/collection/chalice> (accessed 30/05/2023).
- Fig. 9:** Hughes Dubois. Source: King Baudouin Foundation, <https://www.heritage-kbf.be/collection> (accessed 08/06/2023).
- Fig. 10:** CC BY 4.0 – KIK-IRPA, Brussels, cliché KN008484, photograph: Daniel Soumeryn-Schmit, <https://balat.kikirpa.be/object/10108038> (accessed 21/10/2023).
- Fig. 11a:** CC BY 4.0 – KIK-IRPA, Brussels, cliché X113648, photograph: Katrien Van Acker, <https://balat.kikirpa.be/object/11073857> (accessed 30/05/2023).
- Fig. 11b:** CC BY 4.0 – KIK-IRPA, Brussels, cliché X113647, photograph: Katrien Van Acker, <https://balat.kikirpa.be/object/11073857> (accessed 30/05/2023).



## Selbsteinschreibung in das Bild

### Form und Funktion der Signaturen bei Conrad von Soest

**Abstract** This study examines the function and meaning of artist signatures, specifically in the works of Conrad von Soest. The central thesis suggests that signatures serve not only to attribute a work to an artist but also fulfill broader socio-artistic and iconographic roles. The focus is on analyzing signatures in medieval panel paintings, particularly Conrad's two major works, the Wildunger Altar and the Marien Altar. Building on theories by Tobias Burg and Albert Dietl, this study goes beyond viewing signatures merely as text. Instead, it considers their visual design, positioning, and materiality as integral components of the artwork. In Conrad's works, both a clearly visible signature on the frame and "cryptic signatures" embedded within the composition

can be found. These hidden signatures, such as those concealed in the pages of books held by figures, serve not just as tools for attribution but also as symbols with religious or liturgical significance. Moreover, the study highlights how Conrad utilizes the materiality and form of the lettering in his compositions. By seamlessly incorporating his name into the pictorial reality, Conrad achieves a multi-layered presence, emphasizing both his role as the creator and his continuous involvement in religious practices. Examining the form and function of these signatures not only deepens our understanding of authorship in medieval art but also reveals the cultural and spiritual significance attached to these inscriptions.

**Keywords** Cryptosignatures; Materiality; Panel Painting; Characters

Die primäre Funktion einer Künstlersignatur ist die „bewusste Bezeichnung der Autorschaft durch den Künstler auf seinem Werke, mögen es Unterschriften, Monogramme, Piktogramme oder jegliche anderen sein“.<sup>1</sup> Bei ihrer wissenschaftlichen Untersuchung lag der erkenntnistheoretische Mehrwert zu Beginn fast ausschließlich in der Zuschreibung eines Werkes.<sup>2</sup> Darüber hinaus kann die Analyse von Künstlersignaturen als authentische Textquelle aber auch kunstsoziologische Aspekte ergründen, die über den rein auktorialen Informationsgehalt hinausgehen, wie bereits bei Peter Cornelius Claussen<sup>3</sup> und spätestens mit der umfassenden Arbeit von Albert Dietl deutlich geworden ist.<sup>4</sup> Dietl sammelt und analysiert unterschiedliche Formulierungen der Inschriften und verweist gleichwohl auf

1 LIEBMANN 1973, 129.

2 BURG 2007, 11, Anm. 2 verweist auf einen italienischen Brief aus dem 17. Jahrhundert, in dem bereits auf die Problematik der Zuschreibung hingewiesen wird. So ähnelten sich die Gemälde der Künstler Marco Basaiti, Benedetto Diana, Gio. Buonconsiglio, Lazzero Silvestrini, Christofano Parmese, Vittore Belliniano und Girolamo Santacroce in der Ausführung so sehr, dass eine eindeutige Unterscheidung nur durch die Gewohnheit der namentlichen Signatur möglich sei.

3 CLAUSSEN 1987.

4 DIETL 2009.

ikonologische Erschließungsmethoden, durch die die Signaturen „auch nonverbal, qua Position im Bau- und Bildensemble, neue Horizonte künstlerischer Bildungsstandards“<sup>5</sup> eröffnen können. Einen besonderen Fokus auf die Beweggründe für Künstlersignaturen im Mittelalter legt Tobias Burg in einer umfassenden Studie.<sup>6</sup> Burg kann dabei drei Motivationen für signierende Künstler herausarbeiten: eine religiös determinierte devotionale Praxis, den Stolz des schaffenden Subjekts oder ganz pragmatisch ökonomische Überlegungen. Er untersucht Signaturen auf ihre „Form“ und erweitert damit Peter Cornelius Claussens Quellenverständnis der Signatur, die über den Wortlaut als Indiz für die Bestimmung des gesellschaftlichen Status des Künstlers fungieren kann. Mit der „Form“ einer Signatur meint Burg dabei sowohl ihren Wortlaut als auch ihre „Gestalt“.

Die Gestalt der Signatur kann aber ebenfalls Rückschlüsse auf ihren Zweck sowie auf das Selbstverständnis dessen, der signierte, ermöglichen, wobei der Begriff Gestalt vielerlei umfasst: die verwendete Schriftart, die Größe der Lettern, ihre Lesbarkeit und nicht zuletzt auch die Position der Signatur in oder an einem Werk.<sup>7</sup>

Dieser Zugriff, der die Signatur bei Dietl und Burg dem Status einer reinen Textquelle enthebt, sie in einen größeren Zusammenhang stellt und auch ihre Gestaltung der Buchstaben und Positionierung als Informationsträger versteht, liegt der vorliegenden Studie zugrunde. Dabei wird Burgs Begriff der „Gestalt“ der Signatur um ihre Materialität von Schriftzeichen sowie die Materialität des Schriftträgers erweitert, da diese gleichsam Rückschlüsse zulassen, denn die Materialität von Schrift ist immer semantisiert.<sup>8</sup> Besonders deutlich wird dies bei Signaturen in der Malerei, die innerhalb des Bildraums angebracht sind und Schriftträger sowie Schriftzeichen in ihrer Stofflichkeit und in ihrer zugehörigen Schreibtechnik<sup>9</sup> fingieren. Mit diesem Ansatz sollen im Folgenden die Tafelwerke Conrads von Soest und dessen Signaturen beziehungsweise „Kryptosignaturen“<sup>10</sup> analysiert werden.

Um Signaturen in dieser Art zu untersuchen, also Funktionen über die Werkszuschreibung hinaus zu ergründen und die Gestaltung als Bedeutungsträger ernst zu nehmen, beziehe ich mich auf die Definition von André Chastel. Als Signatur erfasst er jeden Hinweis auf den Autor eines Werkes, der vom Künstler als Zeichen gegeben wird. Dabei schließt er nur die künstlerischen Mittel zur Erkennung aus: „[La] signature [est] toute indication sur l’auteur de l’œuvre fournie par un procédé signalétique autre que les ressources mêmes de l’art.“<sup>11</sup> Nach Chastel können so

5 DIETL 2009, Bd. 1, 9.

6 BURG 2007.

7 BURG 2007, 13.

8 Vgl. KRÄMER 2003.

9 Zu den verschiedenen Praktiken des Schreibens vgl. MEIER/OTT/SAUER 2015, 471–567.

10 FRITZ 1950, 111.

11 CHASTEL 1974, 11; Übersetzung bei BURG 2007, 13.

unterschiedlichste Künstlersignaturen – von einer ausführlichen Inschrift bis zur bloßen Namensnennung, die auch nur aus einzelnen Buchstaben bestehen oder rein ikonisch sein kann – in ihren Formen untersucht werden.

Was dabei allen Künstlersignaturen gemein ist: Sie machen den Künstler präsent. Jedoch kann die Wirkung des Präsentmachens differieren – deutlich wird dies besonders dann, wenn es gleich mehrere Inskriptionen des Künstlers an/in einem Werk gibt, wie etwa bei Conrad von Soest. Da im Wildunger-Altar sowohl eine Signatur am Rahmen als auch zwei Namenseinschreibungen in den Darstellungen erhalten sind, ist davon auszugehen, dass es sich hier um Inschriften mit unterschiedlich intendierter Wirkung handelt. Was sagt die Form der Inschriften, also Wortlaut, Positionierung und Gestaltung der Schriftzeichen und Schriftträger Conrads über ihre Funktion aus?

## Conrad von Soest

Conrad von Soest gilt heute als prägend für die gotische Tafelmalerei um 1440 in Norddeutschland.<sup>12</sup> Als Dortmunder Bürger, der 1384 urkundlich belegt werden kann,<sup>13</sup> leitete er wahrscheinlich eine Werkstatt, zu deren Auftraggeber reiche, weit gereiste und gebildete patrizische Kaufleute gehörten.<sup>14</sup> Zu den Hauptwerken des westfälischen Malers zählen der um 1403 entstandene Wildunger-Altar in der Stadtpfarrkirche von Bad Wildungen und der um 1420 entstandene Marien-Altar in der Dortmunder Marienkirche. Conrads künstlerisches Geschick ist in der Ausführung der beiden Tafelwerke zu erkennen: In der Verwendung der strahlenden Farbigkeit, erzeugt durch Lasuren in transluziden Pigmenten in einem ungewöhnlich großen Spektrum tonaler Nuancen, sowie mit der virtuellen Punzierung des Goldgrundes demonstriert er seine Kunstfertigkeit.<sup>15</sup> Conrad wurde durch die westfälische Tradition,<sup>16</sup> durch seine Reisen, aber auch durch die französische (Buch-)Malerei geprägt,

12 Eine umfassende (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) Bibliographie zum Leben und Werk von Conrad von Soest bis ins Jahr 1990 findet sich bei RINKE 1991. Eine ergänzende Bibliographie findet sich bei BUBERL 2004, 195–202; danach widmeten sich weitere Sammelbände und einzelne Artikel dem gotischen Tafelmaler und beleuchteten aus interdisziplinärer Perspektive sein Schaffen, seine Werke, seine Person und sein soziales Umfeld (in Auswahl): OHM/SCHILP/WELZEL 2006; OFFERMANN 2018; GRÖTECKE 2019.

13 Auf den 11. Februar 1394 ist ein Ehevertrag vor Zeugen zwischen *Conrade van Sost* und *Gertrude, dey dochter was wanner Lamberts van Munster* datiert. Eine Abbildung, Transkription und Übersetzung nach Monika Fehser findet sich bei SCHILP/WELZEL 2004, 230–232; u. bei SCHILP 2006, 172–173.

14 Vgl. CORLEY 2000, 21–31; CORLEY 2004.

15 CORLEY 2004, 61. Technische Details untersuchte dieselbe ausführlich in CORLEY 2000, 35–42; REINHOLD 2019.

16 Vgl. CORLEY 2000.

deren Einflüsse sich in seinen Werken wiederfinden.<sup>17</sup> Für seine Zeitgenossen und Nachfolger war er nicht nur stilprägend, sondern er hat auch auf ikonographischer Ebene zu neuen Lösungen gefunden, indem er die Darstellungen in ihrer Tradition aufbrach und Anordnung sowie Gestaltung der Bildelemente variierte.<sup>18</sup>

Im geöffneten Zustand erzählt der Wildunger-Altar (Abb. 1) in zwölf kleinen und einem großen Bildfeld die Geschichte von der Kindheit Christi, seiner Passion und seiner Auferstehung.<sup>19</sup> Zu einer bildlichen Erzählung zusammengefasst, werden in den einzelnen Szenen die verschiedenen Evangelienberichte sowie apokryphe Texte verarbeitet und dabei Akzente gesetzt.<sup>20</sup> Die Chronologie der Szenen verläuft dabei nicht in linearer Leserichtung, sondern variiert auf den verschiedenen Tafeln.<sup>21</sup> Außen auf der Werktagsseite sind vier große, die Höhe der Tafel ausfüllende Standfiguren mit ihren Attributen zu sehen: die Heilige Katharina von Alexandrien, Johannes der Täufer, die Heilige Elisabeth von Thüringen und Nikolaus von Myra. An der Rahmung der Außenseite trägt das Retabel eine Signatur mit Jahresangabe, die im Folgenden noch genauer in den Blick genommen wird. Auf der Rückseite der Mitteltafel sind Überreste von Schrifttafeln mit einer örtlichen Chronik der Jahre 1319 bis 1420 angebracht.<sup>22</sup>

Der Marienaltar (Abb. 2) zeigt heute fünf Szenen aus dem Leben Marias auf jeweils einer Tafel. Ursprünglich waren diese Teil eines gotischen Flügelaltars, wurden aber 1720 beschnitten, um sie in einen barocken Altaraufsatz einzupassen.<sup>23</sup> Seit 1957 befinden sich die Tafeln in ihrem heutigen Rahmen und wurden in ihre mutmaßlich ursprüngliche Anordnung zurückgeführt. Zu sehen sind auf der stark verwitterten Rückseite die Krönung von und Verkündigung an Maria, auf der Vorderseite die Geburt Jesu, die Anbetung der Könige und der Tod Marias.

Beide Tafelwerke enthalten eine Reihe unterschiedlich gestalteter Inschriften, die nicht zuletzt aufgrund ihrer Größe im Vergleich zu den Figuren in den Hintergrund treten. Bei den Inschriften handelt es sich inhaltlich unter anderem um Benennungen der Figuren, Wiedergabe wörtlicher Rede und abgekürzte Bibelzitate. Dabei werden die Inschriften in den Bildern unterschiedlich inszeniert. Während die Schriftzeichen auf den wenigen Spruchbändern durch ihren fingierten materialen Textträger deutlich visuell hervortreten, sind die Bezeichnungen der Heiligen eher

17 CORLEY 2004, 69; CORLEY 2000, 43–55, 135–153. Weiteres zum Einfluss der gotischen Miniaturmalerei aus Frankreich und seinen Reisen nach Paris s. WELZEL 2004.

18 Vgl. CORLEY 2000, 95–120.

19 NIEHR 2019.

20 GRÖTECKE 2004, 118–119.

21 FISCHER 2005, 23; ENGELBERT 1995, 32 mit schematischen Abbildungen der Bildreihenfolge; GRÖTECKE 2019, 235.

22 CORLEY 2000, 199–200, mit Abbildung.

23 Ausführlich zur Geschichte des Marienaltars und seiner Umgestaltung: RINKE 2004; CORLEY 2000, 211–216, rekonstruiert die ursprünglichen Maße und das Aussehen der beschnittenen Tafeln und zeigt Abbildungen anderer Rekonstruktionen.





**Abb. 1:** Conrad von Soest, Wildunger-Altar, Tempera auf Eichenholz, geöffnet inklusive Rahmung 188,4 × 611 cm, 1403, Bad Wildungen, Hochaltar der Stadtkirche.



**Abb. 2:** Conrad von Soest, Marienaltar, Tempera auf Eichenholz, heute inklusive (beschnittener) Tafeln ca. 140 × 360 cm, um 1420, Dortmund, Hochaltar Marienkirche.

unauffällig in ihre goldenen Nimben punziert.<sup>24</sup> Weitere Inschriften sind soweit illusionistisch in die Darstellungen eingefügt, dass sie erst bei genauem Betrachten als solche zu erkennen sind: Kronen mit Inschriften aus Perlenbesatz bei Maria, eingestickte Buchstaben in den kostbaren Brokatstoffen, beschriebene Pergamentseiten in Büchern. In drei Darstellungen der zwei Retabeln ist in einem solchen Buch der Name des Malers zu lesen, der sich somit an verschiedenen Stellen in die Bildrealität illusionistisch, gar versteckt einschreibt.<sup>25</sup> Der Wildunger-Altar ist mit einer Rahmensignatur und den Namenseinschreibungen „möglicherweise sogar mehrfach und in unterschiedlicher Weise signiert“.<sup>26</sup> Im Folgenden sollen diese potenziellen Künstlersignaturen am Rahmen und in den Bildern untersucht werden. Mit besonderem Augenmerk auf die Positionierung der Signaturen und die Gestaltung sowie der Materialität von Schrift als Bedeutungsträger, soll der Forschungsdiskurs um diese ‚Kryptosignaturen‘ um eine Perspektive ergänzt werden, die das ikonische Potenzial von Schrift – speziell durch ihre Positionierung und Gestaltung – für die Erforschung von Künstlersignaturen verdeutlicht.

## Die Positionierung der Signaturen

Auf der Werktagsseite des Wildunger-Altars befindet sich zu Füßen der Heiligen auf dem hölzernen Rahmen eine Künstlersignatur mit Jahresangabe. Der Rahmen sakraler Tafelbilder als Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Bildraum und Betrachterraum, wird seit dem späten 13. Jahrhundert in Italien mit Schriftzeilen versehen, die den Künstler nennen oder auch Jahreszahlen angeben.<sup>27</sup> Durch diese Positionierung markiert die Künstlersignatur ihre vermittelnde Funktion. An dieser Schwellenposition beschriftet Conrad von Soest das Retabel aus Wildungen und gilt damit als erster Künstler nördlich der Alpen, der sein Tafelwerk signierte (Abb. 3a–b).<sup>28</sup>

24 Das Punzieren der Nimben ist üblich in der Tafelmalerei dieser Zeit. Dazu weiterführend: SCHULZ 2016; SCHULZ 2018.

25 CORLEY 2000, 209.

26 BURG 2007, 448–449.

27 GLUDOVATZ 2005, 115. Beispiele finden sich bei BURG 2007, Kapitel X u. XI.

28 BURG 2007, 449. Allerdings sind uns heute viele Tafelbilder ungerahmt oder in späteren Rahmungen überliefert, sodass der Entwurf einer präzisen Chronologie bei der Verwendung von Rahmensignaturen in der sakralen Tafelmalerei kaum möglich ist. Mit der flämischen Malerei des 15. Jahrhunderts zeichnet sich jedoch eine neue Quantität der Signaturen nördlich der Alpen ab, die zunächst um Jan van Eyck zu entstehen scheinen. GLUDOVATZ 2005, 115, erfasst Conrad von Soest nicht als frühestes Beispiel der Signaturpraxis, sondern nennt als „ersten Tafelmaler nördlich der Alpen“ Jan van Eyck, „der sich seinen Werken buchstäblich als deren Hersteller inskribierte“ zwischen 1432 und 1441.



Abb. 3a–b: Inschriften auf dem unteren Rahmen der Werktagsseite des Wildunger Altars.

Wiewohl die Inschrift durch die Einpassung in einen anderen Rahmen heute weitestgehend zerstört ist, kann diese Inschrift durch eine Abschrift von Ludwig Varnhagen von 1793 rekonstruiert werden.<sup>29</sup> Am linken Flügelrahmen stand geschrieben: *hoc opus erat completum per [conradum pictorem de susato]*.<sup>30</sup> Darüber am unteren Bildrand: *temporibus rectoris divinorum conradi stollen plebani*.<sup>31</sup> Am rechten Flügelrahmen befand sich die Datierung, die in der Forschung intensiv diskutiert wurde: *sup anno domini m°ccc [c°terc]o [i]lpo die beati egidij confessoris*. Die Inschrift nennt den verantwortlichen Künstler und den Tag der Fertigstellung: „Dieses Werk wurde vollendet durch Conrad von Soest im Jahre des Herrn 1403 am Tag des Heiligen Egidius [1. September], zur Zeit des Rektors des Gottesdienstes, des Priesters Conrad Stollen“.

Sowohl Größe als auch Platzierung des Teils der Signatur, die den Stifter nennt, scheint nicht zur sonst einheitlichen Inschrift auf dem Rahmen zu gehören. Da diese Inschriftenzeile zwar im Bildraum platziert wird, aber sich nicht wie die anderen Inschriften Conrads in die Bildwirklichkeit zu integrieren vermag, sondern die steinernen Sockel ohne Rücksichtnahme auf ihre Dreidimensionalität überschreibt, vermutet Burg, dass „die Initiative zu dieser nachträglichen Stifternennung weder vom Künstler ausging, noch von ihm gestaltet wurde“.<sup>32</sup> So stünde die Künstlernennung nicht im originären Zusammenhang mit der Nennung des Stifters, sondern wäre unabhängig von dieser, was ihren Stellenwert erhöhte.

29 CORLEY 2000, 199, enthält Fotografien der Inschrift im heutigen Zustand und eine Abbildung des Manuskripts von Varnhagen. Der Historiker bestätigt in seiner Schrift die Richtigkeit der Abschrift des Christianus Dickius aus dem Jahr 1617, WÖLLENSTEIN 2003, 8.

30 Die Inschrift wird wiedergegeben nach BRIEL 2015, 11.

31 Bei dem Vorsatz handelt es sich wahrscheinlich um eine spätere Ergänzung, WÖLLENSTEIN 2003, 8.

32 BURG 2007, 49.

Die Positionierung des Namens auf dem Rahmen des Bildes machte den Künstler zwar präsent, schloss ihn aber aus dem Bildraum aus. Indes scheint die Signatur auf dem Rahmen gewisser Usus der Signaturpraxis zu sein und wohl auch als solche von den Künstlern empfunden worden zu sein, doch gibt es auch Anhaltspunkte, dass die Signatur durch ihre Positionierung neue Wirkmächtigkeit erlangen kann. Jan van Eyck beispielsweise löst einige Jahre nach Conrads Schaffen diese Trennung auf, indem er „die Malschicht über die Grenzen des eigentlichen Bildträgers hinaus ausbreitet“.<sup>33</sup> Der Rahmen wird durch die künstlerische Bearbeitung zum untrennbaren Bestandteil der Tafelwerke und die Signaturen werden materialkonform aufgetragen, also in der Schreibtechnik der durch die Malerei fingierten Materialität des Rahmens angepasst. In zwei seiner Werke platziert er seine Künstlersignatur im Bildraum selbst. Sowohl beim sog. *Timotheos* von 1432 als auch beim *Doppelbildnis der Arnolfini* von 1434 werden die Künstlerinschriften bei der Interpretation des Bildinhalts von der Forschung miteinbezogen – wobei sowohl der Wortlaut als auch die Gestalt der Inschrift eine Rolle spielt.<sup>34</sup> Beim *Doppelbildnis der Arnolfini* (Abb. 4a–b) hat dies u. a. zu unterschiedlichen Deutungen der Signatur selbst geführt. Denn gerade diese zunächst schlichte und eindeutig erscheinende Inschrift eröffnet „ein schillerndes Spektrum von Mehrdeutigkeiten und Assoziationen“.<sup>35</sup>

Das Gemälde von Jan van Eyck zeigt ein als Standfiguren portraitiertes Paar in einem Innenraum. Mann und Frau sind in bürgerliche Gewänder gekleidet und haben die Hände ineinandergelegt. Über dem Spiegel an der Rückwand des Raumes ist die Künstlersignatur zentral ins Bild gesetzt: *Johannes de Eyck fuit hic 1434* – „Jan van Eyck war hier“. Zunächst erfüllt die Inschrift die primäre Funktion einer Künstlersignatur, indem sie das Werk dem Künstler zuschreibt, jedoch weicht Jan van Eyck von den üblichen Worten in seinen Signaturen (*Johannes de Eyck fecit*) ab. *Hic* als lokales Pronomen mit demonstrativem Charakter weist die Struktur einer seit der römischen Antike bekannten Anwesenheitsnotiz auf.<sup>36</sup> Nicht nur im Wortlaut ist die Inschrift in diesem Gemälde besonders, sondern auch auf gestalterischer Ebene. Im Gegensatz zu den angesprochenen Inschriften auf den gemalten Rahmen geht diese Inschrift keine direkte Verbindung mit ihrem vermeintlichen Träger, der Wand, ein. Auch die Größe der Buchstaben steht in keinem realistischen Verhältnis zu den anderen Bildelementen. Vielmehr wirkt die Signatur wie ein handschriftlicher Vermerk, mit Tinte in kalligraphierter gotischer Schrift, die mit den verzierten Ober- und Unterlängen der Buchstaben und den an- und abschwellenden Schäften an eine Urkundenschrift erinnert und normalerweise mit Tinte und Feder auf Papier oder Pergament genutzt wird. Das disparate Verhältnis zwischen impliziertem Schreibgerät (Feder) und Schriftträger (Wand) enthüllt

33 GLUDOVATZ 2005, 124.

34 GLUDOVATZ 2005, 141, N. 65 enthält eine ausführliche Literaturliste.

35 YIU 2001, 40.

36 YIU 2001, 43.





Abb. 4a–b: Jan van Eyck, Doppelbildnis der Arnolfini, Öl auf Holz, 81,8 × 59,7 cm, 1434, London, National Gallery.

die Illusion des Bildes für den Betrachter. Denn statt der Wand ist der Träger der Schrift die unsichtbare Oberfläche des Bildes selbst. So sorgt sie allein in ihrer Gestaltung für einen Moment der Irritation im sonst harmonischen Bildraum. Durch ihre Positionierung ist sie dennoch Teil des Bildes und ihre Funktion darf nicht nur als reine Künstlersignatur qua Definition begriffen werden. Folgt man beispielsweise Erwin Panofsky, der das Gemälde als Darstellung einer Trauung *per fides* deutet, kann man die Inschrift als Zeugenschaft des Künstlers in einem juristischen Sinne verstehen.<sup>37</sup> Darüber hinaus stellt die Inschrift einen Bruch auf der bildlichen Ebene dar, betrachtet man ihre Gestalt: Zwar verhält sie sich neutral gegenüber der Raumkonstruktion und könnte als gemalte Inschrift auf der hinteren Wand gesehen werden, aber durch die Form einer Künstlersignatur weist sie zugleich aus dem Bild heraus in die reale Welt. Karin Gludovatz beschreibt die Schrift im Bild als „Scharnier zwischen Realität und Illusion, Betrachter und Künstler“, das auf unterschiedliche Wirklichkeiten verweise und eine zeitliche Differenz veranschauliche.<sup>38</sup>

37 PANOFSKY 1934. Speziell zur Inschrift und der Rechtspraxis des 15. Jahrhunderts: SEIDEL 1993, 131–141. Dabei handelt es sich um eine Deutung, die in der weiteren Forschung nicht unumstritten bleibt. Verschiedene Interpretationen und ihre Argumentationen werden bei GLUDOVATZ 2005, 141 zusammenfassend dargelegt. Eine ausführliche Diskussion der methodischen Ansätze und Argumentationen sowie eine kritische Reflexion dieser zum *Arnolfini-Doppelbildnis* liefert YIU 2001, 92–117.

38 GLUDOVATZ 2005, 146.

Ob die Signatur des Künstlers sich nun auf dem Rahmen befindet, an der Grenzposition zwischen Bildraum und Betrachterraum, oder im Bildraum selbst: Sie vermittelt in jedem Fall zwischen Innen und Außen, zwischen geschaffener Bildrealität und Betrachterwelt. Die ehemalige Anwesenheit der konkreten historischen Figur des Künstlers wird aufgerufen und die Signatur vermag den „Autor nachhaltig zu ,reanimieren“.“<sup>39</sup> Die Positionierung des Künstlernamens im Bildraum hebt eine vermeintliche Dichotomie von Inschrift und Bild auf und lässt die Künstler-signatur zu einem Element der Bildrealität werden, das bei der Deutung des Werkes eine maßgebliche Rolle spielen kann. Das Wechselspiel zwischen Bildinhalt und Inschrift im Bildraum lässt eine Reihe an Interpretationen zu, je nachdem wie ihr Zusammenwirken verstanden wird. Diese Mehrdeutigkeit, die bei Jan van Eyck als bewusste Entscheidung wahrgenommen und in unterschiedlicher Weise interpretiert wird, führt bei den Namenseinschreibungen bei Conrad zu Zweifeln an der Lesart der ‚Kryptosignatur‘. Wie Jan van Eyck schreibt auch Conrad von Soest seinen Namen in den Bildraum ein. Doch sind Conrads Inschriften deutlich versteckter und durch die Unvollständigkeit des Namens verrätselnder als die zentral positionierte Signatur im *Doppelbildnis der Arnolfini*.

Im (Gebets-)Buch von Maria in der Verkündigungsdarstellung des Wildunger-Altars (Abb. 5) finden sich die Buchstaben *n r a d* auf der Seite, die Maria als Nächstes aufschlagen wird (Abb. 6a–b). Während ihr diese Buchstaben also noch verborgen sind, kann der Betrachter in ihnen bei genauem Hinsehen den Namen des Künstlers lesen beziehungsweise die fehlenden Buchstaben ergänzen: (Co)*nrad*. Auch im Pflingstbild im rechten Flügel, im Buch des brillentragenden Apostels, ist eine Inschrift des Künstlers enthalten (Abb. 7a–b). Wieder liegen die aufgeschlagenen Seiten des Buches nicht direkt aufeinander, so dass der Betrachter einen eingeschränkten Einblick auf die Rückseite erhält. Alfred Stange liest die sichtbaren Anfangsbuchstaben der Textzeilen als Akrostichon: *c o n r a d*.<sup>40</sup> Eine weitere Namens-einschreibung im Marienretabel konnte 1950 erstmals von Rolf Fritz entdeckt und entziffert werden.<sup>41</sup> Der ‚Marienretabel‘ auf der mittleren Tafel zeigt links neben dem Bett ein hölzernes Lesepult, auf dem ein in braunes Leder geschlagenes Buch liegt (Abb. 8a–b). Die Buchschließen liegen zwischen den Seiten wie ein Lesezeichen und öffnen es ein Stück, so dass gerade die Anfangsbuchstaben jeder Zeile zu erkennen sind: (c o)<sup>42</sup> *n r a d*.<sup>43</sup>

Besonders die unterschiedlichen Schreibweisen des Künstlernamens, die Uneindeutigkeit der einzelnen Buchstaben in ihrer Ausführung und die Mehrdeutigkeit

39 GLUDOVATZ 2011, 11.

40 STANGE 1967, Nr. 454.

41 FRITZ 1950, 111–112.

42 Die ersten beiden Buchstaben werden mit einem zu der Zeit gängigen Kürzungszeichen geschrieben, FRITZ 1950, 113.

43 Die folgenden Buchstaben a und d sind zu erraten, werden aber von der unteren Schließe teilweise verdeckt, SCHILP 2004, 24.





Abb. 5: Verkündigung, Wildunger-Altar, linker Flügel.



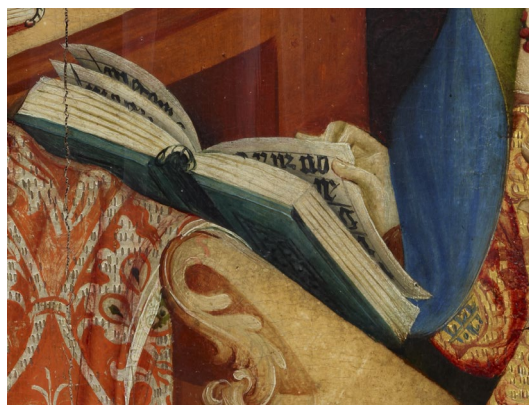


Abb. 6a: Verkündigung (Ausschnitt), Wildunger-Altar, linker Flügel, Buch mit Signatur: (Co)nrad.

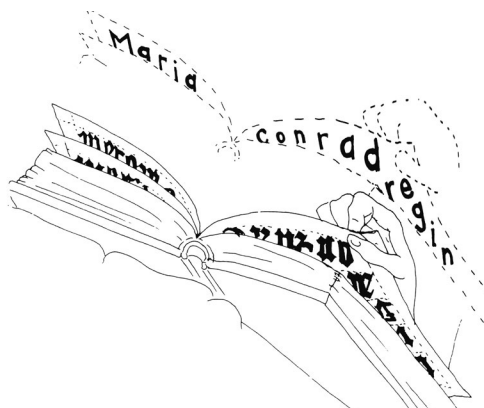


Abb. 6b: Umzeichnung von Arthur Engelbert



Abb. 7a: Pfingstszene (Ausschnitt), Wildunger-Altar, rechter Flügel, Buch mit Signatur: c o n r a d.

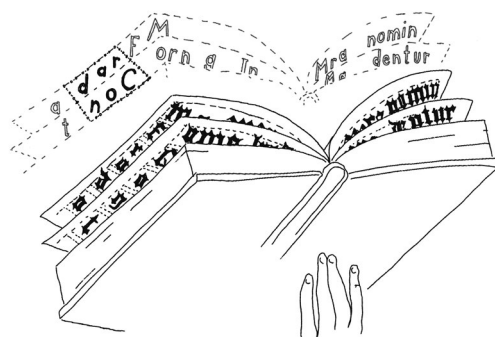


Abb. 7b: Umzeichnung von Arthur Engelbert.



Abb. 8a: Tod Marias (Ausschnitt), Marienaltar, Mittel-  
tafel, Buch mit Signatur: (c) o n r a (d).



Abb. 8b: Ausschnitt, gedreht.



bei der Entschlüsselung des Textsinns an dieser Stelle werfen in der Forschung Zweifel an einer Künstlersignatur in Conrads Bildern auf. Die Lesart nach Stange und Fritz, die sonst weitestgehend von der Forschung übernommen wird,<sup>44</sup> stellt Tobias Burg in Frage. Man brauche in allen drei Fällen „einige Phantasie, um dort tatsächlich den Namen Conrad [...] erkennen zu können“.<sup>45</sup>

Für den Marienaltar lehnt Winfried Offermanns die Lesart von Fritz gänzlich ab.<sup>46</sup> Die Transkription sei von der Literatur bis heute übernommen, „sodass sich der Mythos einer versteckten Signatur ohne Korrektur erhalten konnte“.<sup>47</sup> Statt einer Namenseinschreibung schlägt er eine andere Lesart vor. Drehe man die Schnittkante des Buches im Bild um 180 Grad, ergeben sich die folgenden sichtbaren Buchstaben: *a D m n o*. Weitere Buchstaben seien durch die Schließen verdeckt. Offermanns liest an dieser Stelle so den Beginn von Psalm 98 (97): *[Cant]a[te] Domino*.<sup>48</sup> Damit gliedert sich die Inschrift für ihn in ein Geflecht aus Texten, die aus einem überschaubaren Kanon entstammen und die über den gesamten Marienaltar verteilt „zum Teil schwer lesbar sind und verrätselt und verschlüsselt wirken“.<sup>49</sup> So werden Marianische Antiphonen, Psalmen und bekannte Texte aus dem Neuen Testament an verschiedenen Stellen durch in die Bildrealität integrierte Inschriften aufgerufen.

Die Beobachtungen von Offermanns zu den anderen Textstellen sind durchaus schlüssig und zeigen, wie komplex Conrads Kompositionen nicht nur bei der ikonographischen Ausgestaltung der Szenen und in der Gesamtschau sind, sondern auch bei der Auswahl der Textsegmente, die auf den vorgesehenen Rezipientenkreis, die Marienbruderschaft, zugeschnitten sind. Zwar argumentiert Offermanns auch auf der Ebene der Bildrealität, denn einige Buchstaben seien durch die „Schnallen“ verdeckt,<sup>50</sup> doch ließe sich hier gegenargumentieren, dass die konkrete Gestalt der Inschrift in ihrer hochgradig illusionistischen Weise keine Rolle spielt. Folgt man Offermanns vorgeschlagenem Perspektivwechsel für die Lesart, so läge das Buch verkehrtherum auf dem dargestellten Lesepult – ein Aspekt, der für Conrads Kompositionen unwahrscheinlich ist und Offermanns These in Zweifel stellt. Im Folgenden soll deswegen die Schrift auf ihre visuellen Aspekte untersucht werden, also Schriftart, Größe der Lettern, ihre Lesbarkeit sowie die Materialität von Schriftzeichen und Schriftträger und letztlich ihre Positionierung.

44 ENGELBERT 1995, 70; CORLEY 2000; SCHILP 2004, 24; WELZEL 2013.

45 BURG 2007, 449 stört sich besonders an der unterschiedlichen Schreibweise der drei Inschriften.

46 OFFERMANN 2018. Dabei lässt er die Inschriften des Wildunger-Altars allerdings unberücksichtigt in seiner Argumentation.

47 OFFERMANN 2018, 91.

48 OFFERMANN 2018, 91.

49 OFFERMANN 2018, 75. Zu den Texten der Inschriften auf dem Marienretabel auch STORK 2004.

50 OFFERMANN 2018, 90.

## Die Gestaltung der Inschriften

Während die Signatur mit Jahreszahl mit dem Stifterzusatz auf den Rahmen der Werktagsseite des Wildunger-Altars geschrieben wurde, verbergen sich die weiteren Inskriptionen des Künstlernamens auf der Festtagsseite. Sowohl im Marienaltar als auch im Wildunger-Altar sind diese Inschriften in Büchern als einzelne Buchstaben, in einem Fall als eine Art Akrostichon versteckt. Die Lesbarkeit wird durch die illusionistische Wiedergabe der Bücher erschwert, da die Buchstaben teilweise von den Buchschließen verdeckt werden und die Leerstellen vom Betrachtenden ergänzt werden müssen. Nimmt man die Inschrift als Hinweis auf den Künstler im Sinne von André Chastel als Signatur ernst, so handelt es sich dem Kategoriensystem von Tobias Burg zufolge um Typ V:<sup>51</sup>

„[...] bildintegrierte Signaturen, die ihre gewohnte Form aufgegeben haben, sich so nicht direkt zu erkennen geben und dadurch am stärksten in die Szene eingeflochten sind“.<sup>52</sup>

Burg selbst äußert Zweifel an einer Künstlersignatur bei Conrad, die als versteckt und illusionistisch gelten könnte, da es sich um unterschiedliche Schreibweisen in den Büchern handelt.<sup>53</sup> Die sichtbaren Buchstaben, die für Stange, Fritz und Corley durch Ergänzungen Conrads Namen ergeben, weisen in den drei genannten Beispielen keine eindeutigen Parallelen auf: Sowohl die Anordnung als auch die Buchstabenfolge sind unterschiedlich.

Gleichwohl zeigt die Entschlüsselung des Textgeflechts von Stork und Offermanns im Marienaltar, dass Conrad Texte der Betrachterwelt in die Bildrealität integriert und sie dabei nicht ostentativ inszeniert, sondern sie für die Betrachtenden erst bei genauem Hinsehen lesbar werden lässt.<sup>54</sup> Auf diese Weise hat der Künstler zeitgenössische „liturgische Gepflogenheiten“ ins Bild gesetzt, indem er auf der Mitteltafel des Marienaltars den Tod Marias als *Commendatio animæ* darstellt, die durch die Figurenpositionierung und die Wiedergabe der Gebete und Gesänge anschaulich wird.<sup>55</sup> Um das Sterbebett Marias sind die Apostel positioniert und lesen aus Büchern und von Schriftrollen Antiphone und Psalmen. Bei der Gestalt der Inschriften sind die Buchstabenformen, die Schreibtechnik und der Schriftträger

51 Burg unterscheidet in seinem „Versuch der Typisierung der Signaturen“ in der italienischen Malerei von 1300–1600 zwischen: „Signaturen außerhalb der bemalten Bildfläche“ (Typ I), „Nichtintegrierte Signaturen auf der Bildfläche“ (Typ II), „Schwach illusionistische Signaturen“ (Typ III), „Illusionistische Signaturen“ (Typ IV) und „Versteckte Signaturen“ (Typ V), BURG 2007, 321–328.

52 BURG 2007, 326.

53 BURG 2007, 449.

54 Vgl. STORK 2004; OFFERMANN 2018.

55 STORK 2004, 169.

kohärent: Die gotische Buchschrift weist Haar- und Schattenstriche wie von Feder oder Schreibrohr auf und ist auf liniertem Pergament geschrieben.

Im *Arnolfini-Doppelbildnis* von Jan van Eyck kommt es bei genauerer Betrachtung hingegen zu einem Bruch zwischen der Gestaltung der Schrift und ihrer Positionierung. Da auch hier der Künstler eine Buchschrift wählt, ohne aber ein geeignetes Trägermedium darzustellen, und da auch die Größe der Buchstaben im Verhältnis zu den anderen Bildelementen nicht stimmig erscheint, wird die Bildoberfläche zum Schriftträger. Es besteht zwischen „der Schrift auf dem Bild und der Schrift im Bild“ im Gegensatz zu anderen Künstlersignaturen „eine entscheidende formale und damit auch semantische Differenz“, wie Gludovatz konstatiert.<sup>56</sup> Durch die Gestalt der Signatur schließt Jan van Eyck die verbildlichte Szene und separiert sie auf unsichtbare Weise von der Betrachterrealität. Conrad provoziert keinen offensichtlichen Bruch durch die Gestaltung der Schrift, sondern nimmt den gemalten Schriftträger vollkommen ernst.

Er integriert generell seine Inschriften illusionistisch so sehr, dass sie zum Teil des Bildgeschehens werden, auch wenn sie auf inhaltlicher Ebene zur Betrachterwelt gehören. So versteckt er beispielsweise einen direkten Hinweis auf die intendierten Rezipienten ebenfalls in der Verkündigungsdarstellung des Wildunger-Altars (Abb. 5). Auf der oberen Leiste des Baldachins, unter welchem Maria am Leseputz kniet, sind Zeichen gemalt, die kufischen Buchstaben ähneln und wie auf den Brokatstoff gestickt erscheinen. Bisher blieb die Entzifferung der Zeichen als lesbarer Text ergebnislos.<sup>57</sup> Zwischen diesen Pseudo-Buchstaben ist nach Brockhausen das Gemerke der Stadt Wildungen versteckt, das heißt der „Anfangsbuchstabe als Marke, wie man ihn allerwärts seit dem 14. Jahrhundert zum Kennzeichen städtischen Eigentums gebrauchte“.<sup>58</sup> Das Gemerke der Wildungen, das sich an der konventionellen Buchstabenform (W) anlehnt, diese aber durch Zierelemente verfremdet, war für den angesprochenen Rezipientenkreis mit Sicherheit les- bzw. verstehbar (Abb. 9a–b). Auch an anderer Stelle im Wildunger-Altar ist dieses Zeichen sichtbar. In der Bildtafel der Auferstehung Christi trägt einer der Soldaten am Grab zu seiner Rüstung einen grauen Unterrock und einen roten Umhang. Beide Stoffe sind mit einem goldenen Muster bestickt. Hier wiederholt sich das stilisierte W in leicht abgeänderter Form im Dekor (Abb. 10a–b).

Dass es sich bei der dargestellten Brokatstickerei um mehr als ein Stoffmuster in der Baldachinleiste handeln muss, verdeutlicht nicht nur die Wiederholung im Gewand des Soldaten, sondern auch der weitere Hinweis auf Wildungen in der Tafel. Vermutlich zeigt die Gürtelschnalle des vorderen schlafenden Soldaten das Wappen der Stadt: Ein Vierpass mit eingefügten Zwickeln mit einem goldenen Schild und

56 GLUDOVATZ 2005, 316

57 Einzig Wöllenstein glaubt, „verschlüsselt in den dekorativen Buchstaben“ Marias Namen lesen zu können, WÖLLENSTEIN 2003, 33.

58 BROCKHUSEN 1953, 1.



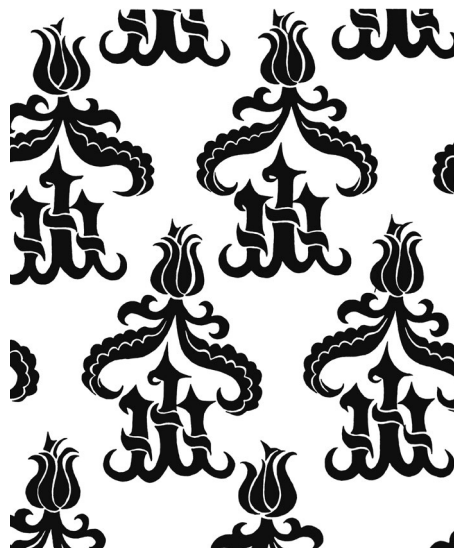
**Abb. 9a:** Verkündigung (Ausschnitt), Wildunger-Altar, linker Flügel, Baldachin mit Gemerke der Stadt Wildungen zwischen Fantasieschriftzeichen.



**Abb. 9b:** Umzeichnung von Wolfgang Fischer.



**Abb. 10a:** Auferstehung (Ausschnitt), Wildunger-Altar, rechter Flügel, Gewand des linken mit Gemerke der Stadt Wildungen und Wildunger Wappen auf der Gürtelschnalle des schlafenden Soldaten.



**Abb. 10b:** Umzeichnung von Arthur Engelbert.

schwarzen Sparren, der beidseitig von schmalen Leisten flankiert wird.<sup>59</sup> Auch bei der Darstellung des Gemerkes sind Schriftträger und Schreibtechnik passend zueinander. Quasi eingewoben in die Bildrealität verweist das stilisierte Schriftzeichen zugleich aus dem Bild heraus in die Welt der Betrachtenden. Zwischen Stoffmustern und Fantasiebuchstaben versteckt und verrätst Conrad von Soest den Hinweis auf den vorgesehenen Rezipientenkreis, nämlich die Wildunger Bürger. Conrad verrätst diese Hinweise so, dass sie eine bestimmte Gruppe ansprechen und von dieser erkannt beziehungsweise gelesen werden können.

Die unterschiedliche Gestaltung der Inschriften in Conrads Werken zeigt nicht nur, dass er diese bis ins Detail in die Bildrealität integriert, sondern auch, dass

<sup>59</sup> ENGELBERT 1995, 64–66.

die Gestaltung hochgradig semantisiert ist. Beispielsweise betitelt der Künstler in der Verkündigungsdarstellung des Wildunger-Altars die Protagonistin gleich dreimal auf verschiedene Weise (Abb. 4). Im goldenen Heiligenschein von Maria wird ihr Titel in das Metall eingearbeitet und sie als *Sancta Maria* bezeichnet. Materialität und Schrift gehen in den punzierten Nimben eine besondere Symbiose ein: Indem der Goldgrund um die Buchstaben herum angeraut wird, selbige aber glänzend bleiben, entsteht je nach Betrachterstandpunkt und Lichteinfall ein Flimmern und Flirren der Buchstaben. Die Schrift wird nicht aufgetragen, sondern das Metall wird durch Ritzen und Punzieren so bearbeitet, dass die Schriftzeichen zum Vorschein kommen und zugleich im Material verborgen bleiben.<sup>60</sup> Zusätzlich trägt Maria eine rote Krone mit weißen Perlen, die gut lesbar ihren Namen (*Maria*) ergeben. Der plastische Eindruck der Perlen wird durch Stuckeinsatz gesteigert.<sup>61</sup> Auf dem Gürtel um ihren Leib ist in ähnlicher Weise zweimal der Buchstabe *m* zu lesen.<sup>62</sup> Versteht man jede dieser Beschriftungen als „Hinweis auf etwas“<sup>63</sup>, so werden die verschiedenen Zuschreibungen Marias betont, die auch in der Ikonographie selbst deutlich werden: Sie ist die Heilige Jungfrau, Königin und Mutter.<sup>64</sup> Diese unterschiedlichen Eigenschaften werden durch die Beschriftungen in Nimbus, Krone und Gürtel veranschaulicht.<sup>65</sup> Auf der Ebene des Wortlauts wird sie in allen drei Inschriften als Maria bezeichnet. Die Positionierung, Gestaltung sowie Materialität der Schrift und ihrer Träger attribuieren sie dabei unterschiedlich. Während die Inschrift um ihr Haupt ihre Heiligkeit betont und durch die Bearbeitung des Metalls beziehungsweise die Gestaltung der Buchstaben einen fast transzendenten Charakter erhält, indem sie zwischen Verborgenheit und Sichtbarkeit oszillieren, dient als weiterer Schriftträger die Krone als Zeichen für himmlische und irdische Würdenträger.<sup>66</sup> Die dritte Bezeichnung Marias befindet sich auf dem Gürtel um ihren Leib und verweist auf ihre Rolle als künftige Mutter, was in der Verkündigungsszene das zentrale Thema ist.

Nimmt man den Schriftträger ‚Buch‘ bei den Namenseinschreibungen ebenso ernst in seiner fingierten Materialität, wird schließlich die These zur Funktion der Namenseinschreibung Conrads von Thomas Schilp schlüssig: „Der Maler sichert sich hierdurch zuallererst seine als notwendig erachtete Vergegenwärtigung in der

60 Zur Produktion und Technik Conrads und seiner Werkstatt: CORLEY 2000, 35–42; SANDNER 2004; REINHOLD 2019.

61 CORLEY 2000, 197.

62 Aufzulösen ist die Abkürzung mit *mater maria*.

63 ENGELBERT 1995, 36.

64 FISCHER 2005, 37.

65 Während sie als Heilige durch den beschrifteten Nimbus in allen Darstellungen gekennzeichnet wird, ist sie nur noch in der dritten Szene, der Anbetung der Könige, mit der perlenbesetzten und beschrifteten Krone ausgezeichnet. Den Gürtel mit den Initialbuchstaben als Hinweis auf ihre Mutterschaft trägt sie ausschließlich in der Verkündigungsszene.

66 HOLL et al. 1970, 660.

Liturgie vor dem Altar selbst.“<sup>67</sup> Durch die Nennung des Namens konnten abwesende oder tote Personen in der Liturgie der Kirche vergegenwärtigt werden – „[d]enn es ist der Name, es ist das Aussprechen des Namens, das die Memoria schafft“.<sup>68</sup> Wurde der Name eines Verstorbenen bei der Eucharistiefeier in der Messe genannt, erlangte dieser Teilhabe am Opfer. Seit dem frühen Mittelalter war das Verlesen der Namenslisten zum Gedenken an die Verstorbenen fester Bestandteil der Messfeier. Doch das stete Wachstum und die schiere Anzahl der kalendrisch geordneten Einträge in den Nekrologien<sup>69</sup> machte es irgendwann unmöglich, alle Namen tatsächlich auszusprechen.<sup>70</sup> Das Totenbuch mit den enthaltenen Namenslisten wurde so zur Messfeier auf den Altar gelegt.<sup>71</sup> Der geschriebene Name auf dem Altar reichte für die Memoria dementsprechend aus und die schriftliche Fixierung war auf Dauerhaftigkeit beziehungsweise Perpetuierung ausgelegt.<sup>72</sup>

Wie bei den zitierten Gebets- und Gesangstexten im Marienaltar schafft Conrad durch die Inskriptionen seines Namens einen direkten Bezug zur Liturgiepraxis. Das gemalte Buch mit dem Namen des Künstlers befindet sich durch die Aufstellung der Retabel dauerhaft auf dem Altar.<sup>73</sup> So kommt es der gleichen Funktion während der Messe nach wie die auf dem Altar liegenden Nekrologien. Für das Totengedenken braucht es dabei keinen aktiven, lesenden Rezipienten, wie aus der Praxis hervorgeht. Wie sichtbar oder leserlich Conrad sich an dieser Stelle einschreibt, ist folglich irrelevant – das bloße Vorhandensein des Namens im Buch reichte für sein Wirken aus und sichert dem Künstler seine Memoria.

## Wirksamkeiten der Signaturen

Conrad von Soest macht sich an mehreren Stellen auf beziehungsweise in seinen Werken präsent, indem er seinen Namen sowohl sichtbar auf den Rahmen der Werktagsseite als auch versteckt in die Bildtafeln der Festtagsseite einschreibt.

67 SCHILP 2004, 24.

68 OEXLE 1995, 50. Oexle bezieht sich dabei auf den Liturgiewissenschaftler Rupert Berger, der das Phänomen der „Gegenwart durch Namensnennung“ ausführlich darlegte: „Der Name zwingt den Genannten herbei, das Aussprechen des Namens schafft Gegenwart des Genannten.“ Zu *memoria* und Bildender Kunst s. auch: WELZEL 2006; OEXLE 1984.

69 Zu Nekrologien allgemein: HUYGHEBAERT 1972; HUGENER 2014.

70 HUGENER 2014, 54 mit weiterführenden Literaturangaben in Nr. 183.

71 SCHILP 2004, 24. Schilp lehnt in diesem Zusammenhang die Bezeichnung „Künstler-signatur“ ab, da er diese Funktion nur in der Rahmensignatur erfüllt sieht: „sie könnte die Kennzeichnung des Werkes durch den Maler, dessen selbstbewussten Stolz auf sein Werk ausdrücken“.

72 Das Totengedenken gehört dabei zu den frühesten Anwendungsbereichen von Schrift und ist nach Jan Assmann die „ursprünglichste und verbreitetste Form von Erinnerungskultur“, ASSMANN 1992, 34.

73 WELZEL 2013, 125 identifiziert die gemalten Bücher als Stundenbücher, die den Stundenbeten und damit der Buße und Jenseitsvorsorge in der Praxis dienten.



Diese Präsenz bedeutet, wie gezeigt, aber nicht, dass die Inschriften uneingeschränkt sichtbar sind – die Namensinschreibungen auf der Festtagsseite erscheinen verborgen und verrätstelt.<sup>74</sup> Ihre verschiedenen Funktionen werden dabei erst anhand von Wortlaut, Positionierung und Gestaltung von Schriftzeichen und Schriftträger deutlich. Während er sich mit der prominent hervortretenden Signatur am Rahmen der Werktagsseite des Wildunger-Altars deutlich sichtbar explizit als Autor verantwortlich zeichnet und auf den Entstehungsprozess verweist, dient die subtile Einschreibung des Namens in die gemalten liturgischen Bücher auf den eigentlichen Bildtafeln dazu, seine Memoria zu sichern.

Dass sich ein Künstler mehrfach in einem Bild kenntlich macht, ist ein Phänomen, das Karin Gludovatz für spätere Werke aufzeigt, so unterscheidet sie bei den Signaturen von Giovanni Segantini ebenfalls verschiedene Funktionen in einem Werk.<sup>75</sup> Das Gemälde *Mezzogiorno sulle alpi* von 1891 ist zweimal signiert: In der unteren rechten Bildecke an einem Felsbrocken findet sich klein, in roter Farbe geschrieben sein Monogramm „GS“ neben der Jahreszahl (Abb. 11a–b). Ein weiteres Mal scheinen seine Initialen aus Moos zu wachsen, das diesen Felsen überwuchert.



**Abb. 11a:** Giovanni Segantini, *Mezzogiorno sulle alpi*, Öl auf Leinwand, 77,5 × 71,5 cm, 1891, St. Moritz, Segantini Museum St. Moritz.



**Abb. 11b:** Ausschnitt: Stein mit Monogramm GS und Signatur mit Jahreszahl in roter Schrift.

<sup>74</sup> Dass eine restringierte Schriftpräsenz zur Steigerung ihrer Wirkmacht führen kann, zeigen die Fallbeispiele in dem Sammelband FRESE/KEIL/KRÜGER 2014.

<sup>75</sup> Vgl. GLUDOVATZ 2005.



Die Initialen aus Moos auf dem Stein, die Gludovatz als „semi-ikonische Signatur“ bezeichnet, garantieren ihm die Integration in den Bildraum.<sup>76</sup> Auf einer inhaltlichen Ebene bezeuge diese die Vereinigung von Künstler und Natur. Die „buchstäbliche Signatur“ hingegen, die in Rot daruntergeschrieben wurde, mache den Anspruch des Künstlers als Autor des Werks explizit und hebe ihn durch die Kombination mit der Datierung noch hervor. Bemerkenswert an diesem Beispiel aus dem 19. Jahrhundert ist, dass die uneindeutige Lesart des Monogramms auf dem Felsen nicht zu einem Zweifel einer doppelten Künstlersignatur im Bild führt, sondern diese These geradezu bestärkt. Denn diese versteckte Gestaltung der Inskription trägt in einer differenzierten Betrachtung umso mehr zu ihrer intendierten Funktion bei. Die Verbindung von Künstler und Natur wird durch die Untrennbarkeit von Bild und Schrift provoziert und durch die Uneindeutigkeit in der Lesbarkeit in ihrer Wirksamkeit gesteigert.

Der geradezu virtuose Umgang mit der Inszenierung von Schrift im Bild oder Schrift als Bild, der hier von Gludovatz für einen Künstler der Moderne proklamiert wird, kann und muss auch den Blick auf die mittelalterlichen Künstler schärfen. Denn in ganz ähnlicher Weise lassen sich auch die zwei unterschiedlichen Signaturen in Conrads Werken begreifen.<sup>77</sup> Während die Rahmensignatur eine primär auktoriale Funktion innehat und den Anspruch des Künstlers gut sichtbar betont, macht die im Buch verborgene Signatur den Künstler in der Szene präsent. Er baut hierdurch eine intime Nähe zu Maria und den Aposteln im Bild auf, in deren Bildwelt er sich einschreibt. Conrad kann dabei durch seine namentliche Inskription – die keinen aktiven, lesenden Rezipienten benötigt – perpetuierlich am liturgischen Geschehen der realen Welt teilhaben. Die „permanente Nennung des Namens“ als

<sup>76</sup> GLUDOVATZ 2005, 326.

<sup>77</sup> Darüber hinaus wird in der Forschungsliteratur verschieden vermutet, dass sich Conrad von Soest gar selbst in sein Werk hinein gemalt habe. BAUM 1966, 3 sieht bereits ein Selbstbildnis des Künstlers in der letzten Szene der Kindheitserzählung Jesu, in der Darbringung. FISCHER 1998, 57–58 vermutet in der Darbringungsszene bei den drei „zusätzlichen“ Figuren, die nicht zum eigentlichen Repertoire des ikonographischen Motivs zählen, die Darstellung von Conrad von Soest selbst, seiner Frau und Conrad Stollen. Bereits ENGELBERT 1995, 46 stellt zur gleichen Tafel die These auf, bei der rotgewandeten Figur rechts könnte es sich um den vermeintlichen Stifter Conrad Stollen oder einen heute unbekannten Stifter handeln. Fischer und Engelbert nehmen als ikonisches Indiz das kleine dämonische Tier, das als steinernes Dekor über den Köpfen der unbekannten Männer dargestellt wird. Dies könne als Hinweis verstanden werden, dass die beiden noch unter der Macht der Sünde stünden, also noch lebten. Im Gegensatz zu Fischer glauben Engelbert und WÖLLENSTEIN 2003, 53 jedoch nicht an eine Selbstdarstellung des Malers. Conrad male unter der Verwendung typisierter Standards und verzichte auf Wiedergabe des ‚Einmaligen‘. Ähnliche Gesichtszüge seien auch in den Aposteldarstellungen zu finden. Wölleinstein liefert darüber hinaus eine andere Interpretation des dämonischen Tieres in der Szene. Allen Spekulationen liegt das offensichtliche Selbstbewusstsein des Künstlers als Argument zu Grunde sowie die Unsicherheit, einige dargestellte Figuren (nicht?) dem Heilsgeschehen zuordnen zu können.

verrätzelte Inschriften im Bild findet sich auch in etwas späteren Werken anderer Künstler, so beispielsweise in dem Gemälde *Lukas malt die Madonna* von Dirk Baegert aus den Jahren 1470–1480.<sup>78</sup> Auch hier verweist nur eine Buchstabenfolge auf dem Zierband eines Krugs auf den Künstler, die dabei ebenfalls nicht eindeutig in ihrer Lesart ist. Es ist anzunehmen, dass die Einschreibung eines Künstlers zur Jenseitsvorsorge im (Bild-)Raum der Heiligen nicht mit dem gleichen Selbstbewusstsein beziehungsweise mehr Demut erfolgte, als eine auktoriale Zuschreibung, und dementsprechend nicht ostentativ zur Schau gestellt wird.

Conrad wählt für den Ort seiner Namenseinschreibungen Handlungssituationen, in denen „nach den Gewohnheiten seiner eigenen Zeit Jenseitsvorsorge stattfand“.<sup>79</sup> Neben der Nennung des Namens für die Memoria im Allgemeinen verknüpft er seinen Namen so direkt mit der zeitgenössischen liturgischen Praxis.

Mit dem Trägermedium ‚Buch‘ wählt er einen Bildgegenstand, der dies auf einer fingiert materiellen Ebene unterstreicht. Denn das gemalte Buch liegt als Teil des Retabels auf der Mensa des Altars selbst wie das reale Totenbuch, das dem Totengedenken diene.<sup>80</sup> Dieser Deutungszugewinn der Signatur hängt dabei von den räumlichen Verhältnissen ab, die sich nicht nur auf den Bildraum beschränken, sondern auch die Betrachterrealität miteinbeziehen – ein Aspekt, der die Künstlersignatur inhaltlich immer signifikant mitbestimmt: Sie vermittelt zwischen externer und (bild-)interner Realität.<sup>81</sup>

Deutlich zeigt sich am Beispiel Conrads, wie gewinnbringend die Untersuchung der ‚Form‘ einer Signatur ist, die sowohl die diskursiven sowie die ikonischen Attribute von Schrift in den Blick nimmt.<sup>82</sup> Dabei gilt es Burgs Definition von ‚Form‘ einer Signatur zu erweitern.<sup>83</sup> Sowohl Wortlaut als auch Gestaltung, Positionierung und die materielle Erscheinung der Inschrift müssen als Informationsträger ernst genommen werden, um letztlich die Funktion(en) einer Künstlersignatur und ihre Wirksamkeit zu ergründen.

## ORCID®

Lisa Horstmann  <https://orcid.org/0000-0002-2410-5937>

78 WELZEL 2013, 125.

79 WELZEL 2013, 125.

80 SCHILP 2004, 24.

81 GLUDOVATZ 2005, 316.

82 KRÄMER 2018, 210.

83 S. O. U. BURG 2007, 13.

## Literaturverzeichnis

- Assmann, Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- Baum, Herbert (1966), *Der Wildunger Altar des Konrad von Soest*, Bad Wildungen.
- Briel, Verena (2015), „Bad Wildungen, Ev. Stadtkirche. Wildunger Altar, 1403“, in: ART-Dok (Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften): *Sammlungen – Mittelalterliche Retabel in Hessen (Objektdokumentation)*, <https://doi.org/10.11588/artdok.00004736>.
- Brockhusen, Hans Joachim von (1953), „Die Hoheitszeichen der Stadt Wildungen. Wappen, Gemerke und Farben vom Altarbild des Konrad von Soest“, in: *Mein Waldeck* (6), 1–2.
- Buberl, Brigitte (Hg.) (2004), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld.
- Burg, Tobias (2007), *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin.
- Chastel, André (1974), „Signature et signe“, in: *Revue de l'art* 26, 8–13.
- Claussen, Peter Cornelius (1987), *Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum 1), Stuttgart.
- Corley, Brigitte (2000), *Conrad von Soest. Maler unter fürstlichen Kaufherren*, Berlin. [Englische Originalausgabe: Corley, Brigitte (1996): *Conrad von Soest. Painter Among Merchant Princes*, London.]
- Corley, Brigitte (2004), „Einige Bemerkungen zu Conrad von Soest und seiner Werkstatt“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 60–82.
- Dietl, Albert (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz F. 4, 6), 4 Bde., Berlin.
- Engelbert, Arthur (1995), *Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400*, Köln.
- Fischer, Wolfgang (1998), „Heiliges Geschehen im höfischen Glanz – Theologische Aussagen – Liebe zum Detail. Bemerkungen zur kunstgeschichtlichen und theologischen Deutung des Wildunger Altars“, in: *Der Wildunger Altar des Conrad von Soest* (Festschrift der Evangelischen Kirchengemeinde von Bad Wildungen zum Abschluss der Restaurierung 1994–1998), bearb. v. Helmut Wöllestein, Bad Wildungen, 57–62.
- Fischer, Wolfgang (2005?), *Der Wildunger-Altar. Die Bilderwelt des Conrad von Soest*, Korbach.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.) (2014), *Verborgenen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston.
- Fritz, Rolf (1950), „Beobachtungen zum Dortmunder Marienaltar Conrads von Soest“, in: *Westfalen* 28, 107–122.
- Gludovatz, Karin (2005), „Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LIV, 115–175.
- Gludovatz, Karin (2011), *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München/Paderborn.
- Gludovatz, Karin (2019), „Im Zwischenraum. Faktizität und Fiktionalität der Künstlersignatur“, in: Ulrich Rehm u. Linda Simonis (Hgg.), *Poetik der Inschrift*, Heidelberg, 159–176.
- Grötecke, Iris (2004), „Bildfiguren im Wildunger Altar zwischen ‚Idealität‘ und ‚Realismus‘“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 117–137.
- Grötecke, Iris (2019), „Internationale Kunst und religiöse Bildrhetorik jenseits der Kunstzentren. Das Retabel des Conrad von Soest für Niederwildungen“, in: Ulrich Schütte, Hubert Locher, Klaus Niehr, Jochen Sander u. Xenia Stolzenburg (Hgg.), *Mittelalterliche Retabel in Hessen*, Bd. 1: *Bildsprache, Bildgestalt, Bildgebrauch* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 166), Petersberg, 228–247.
- Hengelhaupt, Uta (1980), *Conrad von Soest. Der Wildunger Altar in seinem Verhältnis zur westfälischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Dissertation, Bochum.

- Holl, Oskar (1970), „Krone“ in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Rom, 659–661.
- Hugener, Rainer (2014), *Buchführung für die Ewigkeit. Totengedenken, Verschriftlichung und Traditionsbildung im Spätmittelalter*, Zürich.
- Huyghebaert, Nicolas (1972), *Les documents nécrologiques* (Typologie des sources du moyen âge occidental 4), Turnhout.
- Krämer, Sybille (2003), „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer u. Horst Bredekamp (Hgg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München, 157–176.
- Krämer, Sybille (2018), „Das Bild in der Schrift. Über ‚operative Bildlichkeit‘ und die Kreativität des Graphismus“, in: Boris Roman Gibhardt u. Johannes Grave (Hgg.), *Schrift im Bild. Rezeptionsästhetische Perspektiven auf Text-Bild-Relationen in den Künsten* (Ästhetische Eigenzeiten 10), Hannover, 209–222.
- Liebmann, Michael (1973), „Die Künstlersignatur im 15.–16. Jahrhundert als Gegenstand soziologischer Untersuchungen“, in: Peter H. Feist, Ernst Ullmann u. Gerhard Brendler (Hgg.), *Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft* (Colloquium Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972), Wittenberg, 129–134.
- Meier, Thomas/Ott, Michael R./Sauer Rebecca (Hgg.) (2015), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin.
- Niehr, Klaus (2019), „Das Flügelretabel aus Bad Wildungen“, in: Ulrich Schütte, Hubert Locher, Klaus Niehr, Jochen Sander u. Xenia Stolzenburg (Hgg.), *Mittelalterliche Retabel in Hessen*, Bd. 2: *Werk, Kontexte, Ensembles* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 166), Petersberg, 146–149.
- Oexle, Otto Gerhard (1984), „Memoria und Memorialbild“, in: Karl Schmid u. Joachim Wollasch (Hgg.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter* (Münstersche Mittelalter-Schriften 48), München, 384–440.
- Oexle, Otto Gerhard (1993), „Memoria, Memorialüberlieferung“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, München, 510–513.
- Oexle, Otto Gerhard (1995), „Memoria und Kultur“, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.), *Memoria als Kultur* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121), Göttingen, 9–78.
- Offermanns, Winfried (2018), „Der Mythos der Signatur – Die Texte des Marienaltars in Dortmund“, in: *Westfalen* 96, 75–94.
- Ohm, Matthias/Schilp, Thomas/Welzel, Barbara (Hgg.) (2006), *Ferne Welten – Freie Stadt. Dortmund im Mittelalter* (Katalog zur Ausstellung des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, 2. April – 16. Juli 2006), Bielefeld.
- Panofsky, Erwin (1934), „Jan van Eyck's Arnolfini Portrait“, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 64 (372), 117–127.
- Reinhold, Uta (2019), „Technologische Untersuchungen und Restaurierungen des gemalten Flügelaltars von Conrad Soest (um 1403) aus der Stadtkirche in Bad Wildungen“, in: Ulrich Schütte, Hubert Locher, Klaus Niehr, Jochen Sander u. Xenia Stolzenburg (Hgg.), *Mittelalterliche Retabel in Hessen*, Bd. 2: *Werk, Kontexte, Ensembles* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 166), Petersberg, 150–161.
- Rinke, Wolfgang (1991), *Conrad von Soest. Bibliographie zum Leben und Werk des Dortmunder Malers und seines niederdeutschen Umkreises. Mit einem Beitrag von Rolf Fritz* (Mitteilungen aus der Universitätsbibliothek Dortmund 9), Dortmund.
- Rinke, Wolfgang (2004), „Die Donation des Bürgermeisters Nies im Jahre 1720, Zur Geschichte des Hochaltar-Retabels in St. Marien zu Dortmund im 18. Jahrhundert“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 28–36.
- Sandner, Ingo (2004), „Unterzeichnung auf Gemälden des Conrad von Soest“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 37–59.
- Schilp, Thomas (2004), „Pro salute anime. Bedeutungsebenen der Jenseitsvorsorge in der spätmittelalterlichen Stadt“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 14–27.

- Schilp, Thomas (2006), „Ehevertrag zwischen Conrad von Soest und Getrud van Münster“, in: Matthias Ohm, Thomas Schilp u. Barbara Welzel (Hgg.), *Ferne Welten – Freie Stadt. Dortmund im Mittelalter* (Katalog zur Ausstellung des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, 2. April – 16. Juli 2006), Bielefeld, Kat.-Nr. 75, 172–174.
- Schilp, Thomas/Welzel, Barbara (Hgg.) (2004), *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 3), Bielefeld.
- Schulz, Vera-Simone (2016), „Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79 (4), 508–541.
- Schulz, Vera-Simone (2018), „Schriftgestöber und geritztes Gold. Orientalisierende Inschriften in der toskanischen Tafelmalerei um 1300“, in: Wilfried E. Keil, Sarah Kiyanrad, Christoffer Theis u. Laura Willer (Hgg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin/Boston, 215–244.
- Seidel, Linda (1993), *Jan van Eycks Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, New York.
- Stange, Alfred (1967), *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, Bd. 1: Köln, Niederrhein, Westfalen, Hamburg, Lübeck und Niedersachsen, München.
- Stork, Hans-Walter (2004), „Realienkundliches auf den Tafelbildern des Conrad von Soest oder: was auf den Bildern zu lesen ist“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 166–194.
- Welzel, Barbara (2004), „Paris – Dortmund“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 83–99.
- Welzel, Barbara (2006), „Memoria und Bildende Kunst. Überlegungen zu einer postsäkularen Kunstgeschichte“, in: Thomas Schilp u. Barbara Welzel (Hgg.), *Die Dortmunder Dominikaner und die Propsteikirche als Erinnerungsort* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 8), Bielefeld, 71–97.
- Welzel, Barbara (2013), „Namensnennung und Memoria bei Conrad von Soest“, in: Nicole Hegener (Hg.), *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg, 116–125.
- Wöllenstein, Helmut (2003), *Von Angesicht zu Angesicht. Der Wildunger Altar des Conrad von Soest*, Kassel.
- Yiu, Yvonne (2001), *Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei* (Nexus 51), Frankfurt am Main/Basel.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt.
- Abb. 2: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Andreas Lechtape.
- Abb. 3a–b: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt.
- Abb. 4a–b: National Gallery, London.
- Abb. 5: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt.
- Abb. 6a–b: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt (ENGELBERT 1995, 37).
- Abb. 7a–b: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt (ENGELBERT 1995, 68).
- Abb. 8a–b: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Andreas Lechtape.
- Abb. 9a: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt.
- Abb. 9b: Fischer, Wolfgang (2005<sup>2</sup>), *Der Wildunger-Altar. Die Bilderwelt des Conrad von Soest*, Korbach, 147.
- Abb. 10a: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt.
- Abb. 10b: Engelbert, Arthur (1995), *Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400*, Köln, 175.
- Abb. 11a–b: Museo Segantini, St. Moritz.

## **Material und Technik der Signatur**





DANIELE GIORGI

## L'educazione grafica di uno scultore di età romanica

### L'esempio di Biduino

**Abstract** The display of inscriptions dealing with the artists turns to be a common practice in late medieval cities of Northern Tuscany. From this viewpoint the sculptor Biduino, who was active in the second half of the twelfth century in Pisan and Luccan areas, is an outstanding case of study. His name is preserved by four signatures. They are engraved into the tomb of the judge Giratto (by 1176) now in the Camposanto in Pisa, the lintel of the main portal of the parish church dedicated to the saints Ippolito and Cassiano in San Casciano a Settimo (Cascina), a lintel formerly belonging to a portal and now in a private collection in Lucca, and into another lintel of the portal on the right side of the church of San Salvatore in Lucca.

Following a paleographic approach, those signatures and the other types of inscription attached to the works by Biduino display the same patterns of the letters. This clue evidences the coincidence of the material responsible of the design and carving of the inscriptions with the artist, and his skill of combining figurative and writing features in his artifacts. However, the rhetoric and linguistic gaps between the inscriptions in San Casciano a Settimo and the other ones in San Salvatore in Lucca suggest that the texts were provided by several learned men. The frequency in different works of the Latin verb *ago* and of its compound *perago* in the place of more common *facio* hints at the possibility that some of those texts were created by a single author.

**Keywords** Biduinus; Signatures; Paleography; Writing Skill

Nel saggio classico *Les inscriptions médiévales* Robert Favreau valorizza, all'interno del processo produttivo di un'epigrafe, la distinzione tra la committenza che ordina la fattura di un'iscrizione, la composizione del testo, l'*ordinatio*, ossia la progettazione della disposizione e dell'impaginazione del testo medesimo, e la sua esecuzione materiale. Come lo studioso osserva, più d'uno di questi compiti poteva essere attuato da un singolo individuo, infatti:

Celui qui ordonne le texte sur la pierre, l'émail, l'ivoire, l'or, la broderie, ou qui en donne un modèle rigoureux pour la tapisserie, est nécessairement un lettré, et peut être celui-là même qui l'a fourni, moine historiographe ou maître sculpteur par exemple.<sup>1</sup>

Le iscrizioni che serbano memoria degli artefici delle immagini cui sono fisicamente allegate tramandano il nome di chi si intende presentare come responsabile della loro realizzazione.<sup>2</sup> Se tale nome non corrisponde necessariamente a quello di chi ha effettivamente prodotto l'immagine, risulta ancor più arduo determinare

1 FAVREAU 1979, 30. Si vedano anche FAVREAU 1997, 113–140; FAVREAU 2001.

2 Si veda specialmente DONATO 2008, 365.

l'identità di colui che ha materialmente eseguito l'iscrizione-firma.<sup>3</sup> Tuttavia—sulla falsariga di recenti esempi di ricerca—un esame comparato delle caratteristiche dell'intero *corpus* grafico distribuito sulle opere rivendicate a un medesimo maestro può offrire indizi in grado di avvalorare l'ipotesi che ad una singola figura, verosimilmente da individuare proprio nel maestro, spetti l'*ordinatio* dei testi e la manifattura delle iscrizioni.<sup>4</sup> In circostanze simili a tale figura può essere attribuita la capacità di padroneggiare la scrittura come insieme di segni specifici che è l'esito di un'educazione grafica acquisita per un uso mirato e funzionale nella professione.<sup>5</sup>

In questa prospettiva ermeneutica il catalogo delle opere sottoscritte da Biduino, scultore operoso nella seconda metà del XII secolo nell'area lucchese e in quella pisana, costituisce un *case study* assai attrattivo per la congruità e la prevalente stabilità formale delle occorrenze epigrafiche che vi si possono riscontrare.<sup>6</sup>

La più antica di queste opere è un sarcofago a *lenos* con leoni angolari, del quale non è nota con sicurezza l'ubicazione originaria e che entrò a far parte della raccolta di sculture del Camposanto nel 1813 (Fig. 1). Quest'oggetto è stato giudicato alternativamente un manufatto databile al III secolo d. C., proveniente dall'Urbe e reimpiegato a Pisa nel Medioevo; oppure un'imitazione medievale di un sarcofago antico.<sup>7</sup> Un'iscrizione-firma in latino sulla superficie leggermente concava della cornice superiore del fronte anteriore della cassa recita: + BIDVINVS MAISTER FECIT HANC TU(M)BAM AD D[OMI]N[U]M GIRATTUM ("Maestro Biduino ha realizzato questa tomba per il signor Giratto") (Fig. 2). Oltre al nome dell'artefice del lavoro, il testo consegna il nome del destinatario del monumento, con ogni probabilità da identificare con il giudice Giratto, documentato in vita nel 1169 e nel 1170, e già deceduto il

3 MINEO 2017, 77–78. Sulla cautela nell'interpretazione delle 'firme' tardomedievali come garanti di autografia—dopo le acute riflessioni di Giovanni Previtali (PREVITALI 1985, 12, 27)—si veda ancora DONATO 2008, 367.

4 Si veda AMMANNATI 2020. Rare eccezioni offrono indizi sull'identità dell'esecutore delle epigrafi: si vedano, ad esempio, l'epitaffio di Stéphanie de Séguier, conservato nella chiesa di Magalas, nel sud della Francia, e realizzato intorno al 1180 da un non meglio specificato G., che fa precedere la sua firma dalla formula, tipica dei colofoni, DETUR SCRIPTORI / LOCUS I(N) MEDIO PARA/D(ISI) (FAVREAU/MICHAUD/MORA 1988, 128–129) e l'iscrizione su due righe sulla campana della chiesa evangelica di Sensweiler, che recita: O REX GLORIE VENI CUM PACE / NICOLAUS MAGISTER JOHANNES SCRIPSIT AMEN (MÜLLER 2020, 203, 216 n. 17, con bibliografia indicata).

5 Si veda MINEO 2017, 78. Sulla nozione di 'educazione grafica' si vedano PETRUCCI 1972; PETRUCCI 1986; PETRUCCI/ROMEO 1992, 13–34.

6 Per un profilo dell'attività di Biduino si vedano almeno ASCANI 1992; TIGLER 1995; GLASS 1997, 29–44; POESCHKE 1998, 147–148; BARACCHINI/FILIERI 2014, 237–241. Sugli aspetti iconografici si veda DALLI REGOLI 2011. Per ulteriori indicazioni bibliografiche si rinvia alle note successive.

7 Si vedano rispettivamente STROSZECK 1998, 139 n. 247, tav. 128,1, e ARIAS/CRISTIANI/GABBA 1977, 112, tav. LV; MILONE 1993. Fulvia Donati prospetta cautamente l'ipotesi di un reimpiego (DONATI 1996, 80–81, 91 nota 92). Considerazioni più meditate su questo manufatto e sul suo eventuale reimpiego si attendono da Licia Luschi.



Fig. 1: Biduino, Tomba del giudice Giratto, 1170–1176, Pisa, Camposanto.



Fig. 2: Biduino, Iscrizione-firma nella tomba del giudice Giratto, 1170–1176, Pisa, Camposanto.

31 ottobre 1176. La tomba dovette essere verosimilmente confezionata in questo lasso temporale. Una seconda iscrizione, in gran parte in volgare, è incisa sulla cornice inferiore della fronte e adotta la formula topica del morto che si rivolge ai viventi, ai quali ricorda la fugacità della vita e dei suoi piaceri, nonché l'ineluttabilità della morte e del giudizio divino: + H(OM)O KE VAI P(ER) VIA PREGA D(E)O DELL'ANIMA MIA SÌ COME TU SE' EGO FUI SICUS EGO SU(M) TU DEI ESSERE (Fig. 3).<sup>8</sup>

Prima della ripulitura del sarcofago, compiuta nel 1997, Armando Petrucci aveva ipotizzato che le due iscrizioni, “pur essendo riferibili allo stesso tipo di cultura grafica”<sup>9</sup>, fossero di due mani differenti, mentre più recentemente Giulia

<sup>8</sup> Sulle iscrizioni si vedano essenzialmente STUSSI 2005; PETRUCCI 2010, 93–95.

<sup>9</sup> La comunicazione orale è riferita in STUSSI 2005, 13.



Fig. 3: Biduino, Iscrizione inferiore nella tomba del giudice Giratto, 1170–1176, Pisa, Camposanto.

Ammannati ha evidenziato che le caratteristiche individuali rilevate nelle due epigrafi non sembrano avvalorare questa distinzione. L'iscrizione superiore mostra un impaccio esecutivo determinato dalla difficoltà di incidere le lettere sulla superficie curva. Inoltre, tale iscrizione, parzialmente danneggiata dall'abrasione dell'orlo aggettante in marmo, tende a dilatarsi orizzontalmente, mentre quella inferiore, assai più lunga, presenta un andamento più serrato per ragioni di spazio. La consentaneità grafica delle due epigrafi è mostrata dalle occorrenze di alcune lettere dalla forma piuttosto peculiare. Ne è un esempio la *d* minuscola di derivazione onciale che ricorre in *BIDUINUS* in alto e in *DELL'* e *DEI* in basso. Essa è costituita da una *o* nella metà inferiore del bilineo sormontata da un'asta che sale





Fig. 4: Biduino, San Cassiano docente, Resurrezione di Lazzaro e Ingresso di Cristo a Gerusalemme, 1180, San Casciano a Settimo (Cascina), pieve dei Ss. Ippolito e Cassiano, portale principale.

piegando prima a sinistra e poi a destra fino a pareggiare l'altezza delle lettere attigue. Tuttavia, in BIDUINUS la D manca in alto del ripiegamento verso destra del tratto superiore, che potrebbe essere andato perduto per la consunzione dell'orlo oppure non essere stato eseguito per la difficoltà di incidere la superficie convessa. Sempre di derivazione onciale è la M a forma di cuore con forte rientro verso l'asta delle due anse laterali nella loro parte inferiore, che compare più volte (in MAISTER, TU[M]BAM, D[OMI]N[U]M, GIRATTUM, ANIMA, MIA). Inoltre, le due R della firma, pur presentando, a differenza delle altre, un ultimo tratto molto allungato e prominente rispetto all'occhiello, sono molto simili a quelle dell'epigrafe inferiore per il rapporto fra occhiello e coda, che tendono a non toccarsi e a divaricarsi immediatamente a destra dell'asta (si vedano gli esempi in MAISTER, PREGA, ESSERE).<sup>10</sup>

Infine, ben riconoscibile è anche la forma della G, che ritorna in GIRATTUM, PREGA, EGO ed è contraddistinta dal tratto incurvato verso l'interno, che appare prolungato e sale verso l'alto.<sup>11</sup>

Un secondo prodotto sottoscritto da Biduino è la decorazione plastica del portale principale della pieve dei Santi Ippolito e Cassiano a San Casciano a Settimo, presso Cascina. Nell'architrave sono rappresentati *San Cassiano docente*, dedicatario della chiesa, e gli episodi evangelici della *Resurrezione di Lazzaro* e dell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, principio delle vicende della Passione (Fig. 4). L'iscrizione-firma è esposta sulla fronte del sarcofago, il cui coperchio di marmo si ritrae duttilmente—quasi fosse di morbida gommapiuma—per far emergere il cadavere bendato di

<sup>10</sup> Comunicazione orale di Giulia Ammannati.

<sup>11</sup> A una fase più precoce dell'attività di Biduino è stata restituita la lastra con le *Esequie del pievano Lieto*, pertinente a uno smembrato monumento funebre, la quale è oggi murata sulla facciata della pieve di San Iacopo a Lammari (Capannori). Infatti, un'iscrizione, incisa sulla cornice superiore dopo il compimento della figurazione, informa che il lavoro fu ordinato dal pievano Bianco. Quest'ultimo succedette a Lieto nel 1164 ed è ragionevole credere che la commissione sia stata attuata in un arco di tempo prossimo a quell'anno: si vedano FILIERI 1990, 112–114; BARACCHINI/FILIERI 2014, 238–239. L'eterogeneità grafica dell'iscrizione, tracciata a cordoncino, rispetto a quelle presenti sulle altre opere di Biduino induce a credere che agli esordi della sua attività egli non fosse ancora in grado di gestire autonomamente la loro esecuzione nei propri manufatti.

Lazzaro, e recita fieramente: HOC OPUS QUOD CERNIS / BIDUINUS DOCTE PEREGIT (“Biduino portò a compimento abilmente questo lavoro che osservi”). L’incisione del testo su questo manufatto fu probabilmente motivata dalla possibilità di sfruttare la superficie liscia del fronte, dall’opportunità di valorizzare la lavorazione virtuosistica della lastra di copertura e dalla consapevolezza che l’inserimento dell’enunciato nell’assetto della scena narrativa avrebbe esercitato un maggior richiamo visivo sull’osservatore (Fig. 5). Sul listello superiore del medesimo architrave un’altra iscrizione indica l’anno nel quale il lavoro dovette essere ultimato: UNDECIES CENTUM ET OCTOGINTA POST ANNI TEMPORE QUO DEUS EST FLUXERANT DE VIRGINE NATUS (“Millecentottanta anni erano trascorsi dal tempo in cui Cristo era nato dalla Vergine”).<sup>12</sup> Il modulo delle lettere dell’iscrizione-firma appare leggermente verticalizzato, con ogni probabilità perché il suo esecutore dovette far fronte all’inserimento del testo nello scarso spazio disponibile dello specchio. Questa caratteristica risulta più evidente se si considera la forma ovale delle occorrenze della o. Invece, i caratteri dell’epigrafe che riporta la data dell’opera appaiono ampi, larghi e monumentali, perché maggiore è la lunghezza dello specchio. La profondità del solco triangolare appare essenzialmente omogenea in entrambe le scritte. Il disegno delle lettere presenta significative analogie con quello delle iscrizioni nel sarcofago di Giratto, ma dimostra anche un grado di avanzamento formale nell’elaborazione della scrittura lapidaria. Una specificità costante nella B e nella R è l’assenza o la debolezza della tangenza tra la curva degli occhielli superiori e quella dell’occhiello (B) o della coda (R) inferiori. È reiterata la presenza della D di derivazione onciale, che compare in DOCTE, DEUS e DE. Inoltre, vi è una compresenza tra la “E di modello capitale con tratti orizzontali piuttosto lunghi ed equidistanti”, e la “E di modello onciale ampia e rotondeggiante”,<sup>13</sup> che risulta prevalente. Un carattere distintivo della scrittura nelle opere di Biduino è la G, già attestata nella tomba pisana. Nella pieve di San Casciano a Settimo il disegno di questa lettera mostra un’accentuazione dell’ascesa del tratto incurvato verso l’interno, assai evidente nelle occorrenze che ricorrono in PEREGIT e OCTOGINTA, dove questo tratto arriva a ricongiungersi con il vertice superiore e a chiudere il semicerchio della lettera. Le M e le N di derivazione capitale presentano appiattimenti ai vertici superiori in cui si congiungono i tratti verticali e obliqui, e la S mostra sempre lo stesso grado di inclinazione del segmento mediano obliquo. Infine, la U, di modello onciale con incollatura stretta e base larga, presenta un tratto sinuoso, dalla pancia più o meno pronunciata, che si conclude sovente in alto con un ricciolo che può piegare con maggiore o minore intensità. Assai parca è l’unione delle lettere intrecciate o incluse: ne sono unici esempi la I e la S in CERNIS e la C e la T in OCTOGINTA.

12 Sull’intervento di Biduino e del suo atelier, che include anche i rilievi dei portali laterali nella facciata della pieve, si vedano DALLI REGOLI 2001, 1-4; TESTI CRISTIANI 2005, con bibliografia indicata.

13 Comunicazione orale di Giulia Ammannati.



Fig. 5: Biduino, Iscrizione-firma, 1180, San Casciano a Settimo (Cascina), pieve dei Ss, Ippolito e Cassiano, portale principale.

Uno svolgimento stilistico rispetto alla compagine decorativa dei portali della pieve di San Casciano a Settimo mostra un architrave, che replica il tema dell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* e si conserva in una collezione privata lucchese. Non è noto con certezza il contesto originario del manufatto, anche se l'effigie di *San Michele che sconfigge il drago* all'estremità sinistra del campo narrativo garantisce che doveva trattarsi di un luogo di culto dedicato all'arcangelo Michele, forse la chiesa di Sant'Angelo in Campo o quella intramuranea di San Michele (Fig. 6).<sup>14</sup> La superiorità dell'architrave sembra denunciata dalla resa vigorosamente plastica delle figure, fortemente aggettanti rispetto al piano di fondo. Inoltre, se nell'analoga scena del portale maggiore della pieve di San Casciano a Settimo il ritmo della composizione è paratattico e il corteo è una ordinata successione di figure incedenti riprodotte prevalentemente di profilo e con la palma in mano, nell'architrave lucchese l'intervallo tra corpi in primo e in secondo piano, l'animazione gestuale degli apostoli, la variegata differenziazione nella definizione delle teste contribuiscono a creare una più movimentata sintassi narrativa. In mancanza di indicazioni cronologiche più puntuali la datazione di questo pezzo può essere situata nel nono decennio del XII secolo.

Questo oggetto reca un'iscrizione-firma lacunosa, che è stata restituita negli studi più recenti nella seguente forma: H[O]C OPUS [P(ER)E]GIT MAGISTER BIDUINUS

14 Per quest'ultima provenienza propende Guido Tigler (TIGLER 2006, 116).





Fig. 6: Biduino, San Michele sconfigge il drago e Ingresso di Cristo a Gerusalemme e particolari con l'iscrizione-firma, Lucca, collezione privata.

(“Maestro Biduino portò a compimento quest’opera”).<sup>15</sup> In realtà lo spazio disponibile non è sufficiente per immaginare un numero di lettere corrispondente all’integrazione proposta. Se il segmento conclusivo *MAGISTER BIDUINUS* è di piana lettura, l’inizio della firma è assai rovinato. La prima lettera, abbastanza ben conservata, è una *h* minuscola, cui seguiva un’altra lettera, ora abrasa. Quindi compaiono una *c* con una *o* inclusa e una *p*, di cui si scorge assai bene l’occhiello, il cui punto d’innesco inferiore con l’asta della lettera doveva essere situato poco al di sotto della metà dell’altezza dell’asta medesima. Nello spazio consecutivo è possibile calcolare la presenza di tre lettere, delle quali si riconoscono soltanto alcuni tratti, e in particolare il tratto curvo superiore della *u* e quello della *s*. Un’attendibile proposta di risarcimento della sottoscrizione è: *H[O]C OPUS [E]GIT MAGISTER BIDUINUS* (Maestro Biduino eseguì quest’opera). Al contrario, non sembra esservi spazio prima della perduta *E* per una *P* provvista della barra traversa e, pertanto, non è persuasiva l’ipotesi di un *PEREGIT* in luogo di *EGIT*. Questa proposta corrisponde peraltro con quella pubblicata verso la metà dell’Ottocento da Antonio Mazzarosa nella sua *Guida di Lucca*, sebbene sia impossibile sapere se a quella data l’iscrizione fosse ancora ben visibile o apparisse già nelle attuali, lacunose condizioni.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Si veda, ad esempio, VANNUCCI 1987, 127. Questa ipotesi di lettura si rintraccia *in primis* in RIDOLFI 1882, 86.

<sup>16</sup> MAZZAROSA 1843, 165.

Nonostante queste vicissitudini conservative, e le numerose altre abrasioni subite dalla superficie, il disegno dei caratteri appare analogo a quello delle iscrizioni dei lavori precedenti: si ravvisa nuovamente l'assenza della tangenza tra la curva degli occhielli superiori della B e della R e quella dell'occhiello (B) o della coda (R) inferiori, e tipico è lo sviluppo ascensionale del tratto curvo inferiore della G. Inoltre, ricompaiono la E e la M di derivazione onciale, che si è già riscontrata nel sarcofago di Giratto e che si arricchisce in questo *specimen* di un bottone a metà dell'altezza dell'asta centrale, la O fortemente ovalizzata e la S con la medesima inclinazione del segmento obliquo. Restano stabili anche le caratteristiche della A, che si presenta piuttosto stretta, con aste poco oblique, vertice appiattito e tratto mediano alto. Invece, meno sinuoso è l'andamento del tratto curvo della pancia delle due U sopravvissute rispetto ai precedenti nel portale della pieve di San Casciano a Settimo. Come in quest'ultimo cantiere, è diffusa la presenza di marcati allargamenti triangolari o forcellati al termine delle aste delle lettere, che testimoniano di una maggiore preoccupazione formale nell'esecuzione della scrittura rispetto alla tomba pisana.

Un esempio ulteriore dell'attività di Biduino e dei suoi collaboratori si osserva nella chiesa lucchese di San Salvatore. Al loro intervento si connettono l'architrave nel portale destro della facciata, che rappresenta il *Miracolo dell'intercessione di San Nicola in favore del figlio di Getrone*, e quello nel portale del fianco sinistro, nel quale è scolpito il *Miracolo di San Nicola neonato* che fa il bagno senza essere sorretto dalle balie.<sup>17</sup>

Il primo architrave non è sottoscritto ed è ascrivibile a un aiuto del maestro. Nel secondo, che è firmato, il vigore plastico delle figure “dovette muovere da nuove influenze che operarono sullo scultore portandolo a lasciare il rilievo pittorico, a cercare una solidità plastica che bene può dirsi lombarda”, sullo scorcio del secolo.<sup>18</sup> Tuttavia, dettagli quali le foglie d'acanto dei capitelli, che con le soprastanti rosette sono punteggiate dai fori di un trapano che produce effetti di pittoricismo ben più elementari di quelli ottenuti sui capitelli del portale della pieve di San Casciano a Settimo, non sembrano presupporre la piena autografia di Biduino, ma piuttosto un apporto dei suoi aiuti. Secondo una consuetudine operativa diffusa nel basso Medioevo, la sottoscrizione in questo lavoro non sembra dunque garantire la responsabilità esclusiva del maestro nella confezione dell'opera, ma appare assimilabile a un ‘marchio di fabbrica’ che ne certifica la realizzazione da parte del suo atelier.

La figura del santo inframezza la didascalia S(ANCTUS) NICH//OLAU(S) / P(RES) B(ITE)R P(UER) (“San Nicola presbitero bambino”), mentre sulla superficie convessa della tinozza in primo piano campeggia la firma BIDVUINO ME / FECIT HOC // OP(US)

17 In particolare, sulla rara iconografia della scena in cui san Nicola libera il giovane Adeodato rapito dal re degli agareni—soggetto reiterato assai pedissequamente da una mano meno abile su un architrave nel fianco del duomo di Barga—e sulla sua probabile fonte testuale si veda TADDEI 2010.

18 La citazione è tratta da TOESCA 1927, 812. Sembra ragionevolmente da escludere una rilavorazione del pezzo in una fase temporale più tarda, come si ipotizza in POESCHKE 1998, 148.

("Biduino eseguì quest'opera"). Nella gerarchia visiva del corredo verbale quest'ultima, distribuita prevalentemente su un manufatto in rilievo, assume una preminenza maggiore rispetto al *titulus* del santo, esercitando una maggiore attrazione sull'osservatore, in modo del tutto analogo al precedente di San Casciano a Settimo. Inoltre, la posizione quasi esattamente mediana del nome BIDUINO sul lato del recipiente sembra concepita proprio per valorizzare il nome dell'artefice presso il pubblico (Fig. 7). Anche in queste epigrafi restano costanti le caratteristiche già rilevate del disegno delle lettere. In particolare, non vi è tangenza tra la curva degli occhielli superiori della B e della R e quella dell'occhiello (B) o della coda (R) inferiori, la M di derivazione onciale è ornata da un bottone a metà dell'altezza dell'asta centrale, la o si presenta schiacciata ai lati e assume una configurazione ovale, e la u è piuttosto panciuta nel tratto sinuoso, che termina con un ricciolo in modo del tutto analogo a quanto osservato a San Casciano a Settimo. Inoltre, la A è sempre stretta e conserva le sue caratteristiche, la N mantiene gli appiattimenti e la E di modello capitale i suoi lunghi tratti orizzontali con pronunciati allargamenti triangolari. Infine, appare piuttosto curata la fattura dei tratti di coronamento delle singole lettere.

Se gli indizi illustrati sembrano dar credito all'ipotesi che sia da ascrivere proprio a Biduino l'impaginazione e l'incisione delle iscrizioni, è meno scontato ammettere che l'artefice sia stato anche il loro autore. In tal caso sarebbe difficile spiegare il divario retorico-linguistico che separa i testi della pieve di San Casciano a Settimo da quello di San Salvatore a Lucca, nel quale risalta la presenza di un conflittuale ME/HOC OPUS. L'attestazione in opere diverse del verbo *ago* e del suo composto *perago* (PEREGIT, EGIT) in luogo del più comune *facio* lascerebbe ritenere che la composizione di alcuni dei testi risalga ad un medesimo letterato.

Le variazioni delle caratteristiche grafiche, che costituiscono un tratto distintivo di questo *corpus* di iscrizioni, diventano tanto più significative parallelamente all'affermazione di personalità distinte all'interno dell'atelier di Biduino.

Vorrei prendere in considerazione almeno un prodotto di questo atelier provvisto di un apparato verbale. Si tratta del puteale conservato nella chiesa di San Giorgio a Sorbano del Giudice, nel contado lucchese. Questa vasca cilindrica, attualmente sorretta da due leoni non pertinenti, è stata decurtata in basso e si presenta priva del fondo. Sulla superficie convessa in basso

[...] un drago dal corpo piumato e dalle lunghe ali, con il collo e la coda terminanti in teste di serpente, circonda tutta la vasca azzannando se stesso e disegnando così un cerchio dal valore simbolico [...]. In un registro superiore sono scolpiti un uccello e due pesci che portano in bocca un ramoscello, secondo l'iconografia paleocristiana degli animali acquatici dal senso salvifico.<sup>19</sup>

19 DUCCI 2011, 122.



Fig. 7: Biduino, Miracolo di San Nicola neonato, Lucca, chiesa di San Salvatore, portale nel fianco laterale.

I confronti morfologici e stilistici più calzanti per questi rilievi sono stati istituiti proprio con opere attribuite a Biduino: in particolare un drago analogo a quello sorbanese si osserva nel fregio zoomorfo ai lati della porta d'accesso del campanile della cattedrale di Pisa (Fig. 8).<sup>20</sup>

Sempre nel registro superiore è incisa un'iscrizione-firma, che tramanda un nome di difficile lettura a causa dell'abrasione della superficie dell'orlo del puteale in corrispondenza della terza lettera della prima parola, di cui sopravvive un'asta verticale: BE+UIDVS MAGISTER / FECIT HOC OPUS ("Maestro [...] ha realizzato quest'opera"). Com'è stato segnalato, è possibile che questa lettera fosse una I oppure T, di cui si sarebbe perso il braccio orizzontale. Meno plausibile appare la sua decifrazione come una L priva del braccio inferiore, in modo analogo a quanto si verifica nel vocabolo SEPUITUS nell'iscrizione della lastra con le *Esequie del pievano Lieto* a San Iacopo a Lammari.<sup>21</sup> Qualora si fosse effettivamente trattato di una T, il nome inciso sarebbe stato BETUIDVS—singolarmente prossimo a BIDUINUS—che potrebbe esser stato eseguito da un discepolo dotato di una scarsa educazione grafica.<sup>22</sup>

20 TIGLER 1990, 34.

21 DALLI REGOLI 1986, 42, 47 note 10, 11.

22 A questo proposito si veda TIGLER 2002, 88–89 nota 89.



Fig. 8: “Be+uidvs”, Puteale. Sorbano del Giudice (Lucca), chiesa di San Giorgio.

Oltre agli indizi formali e dall'affinità onomastica, la produzione del puteale nella cerchia di Biduino sembra avvalorata anche dall'esame paleografico dell'epigrafe: in particolare, la F di FECIT si contraddistingue per la curva inferiore verso sinistra dell'asta verticale, in modo simile alle occorrenze nelle iscrizioni della pieve di San Casciano a Settimo e di San Salvatore a Lucca; la E è di modello onciale e assai rotondeggiante, la G esibisce il peculiare tratto curvo ascendente che piega verso l'interno, la M è di caratteristica derivazione onciale e la U mostra il tratto sinuoso assai panciuto, concluso superiormente da un ricciolo. La fedeltà a certe costanti grafiche ravvisabili nelle iscrizioni disseminate sui lavori di Biduino può autorizzare ad avvalersi in tal caso del paradigma interpretativo di 'scritture di bottega'.<sup>23</sup> Infatti, un simile esempio dimostra che la trasmissione del saper fare dall'artefice ai discepoli all'interno di un atelier bassomedievale poteva estendersi dalla realizzazione di immagini ad elementi di un'educazione grafica necessaria per veicolare anche messaggi verbali.

\*\*\*

Ringrazio Giulia Ammannati, Francesco Busti, Francesco Caglioti, Maria Teresa Filieri, Licia Luschi, Monia Manescalchi, Salvatore Settis, Giandonato Tartarelli e la

<sup>23</sup> Si vedano ancora DONATO 2008, 372, e—come *specimen* di indagine nello stesso volume—LOMARTIRE 2008.



famiglia Mazzarosa. I criteri osservati per la trascrizione delle iscrizioni seguono essenzialmente le norme suggerite agli autori dalla redazione della rivista *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica*.

## Bibliografia

- Ammannati, Giulia (2020), "La A di Giotto", in: *Immagine & parola* 1, 111–123.
- Arias, Paolo Enrico/Cristiani, Emilio/Gabba, Emilio (1977), *Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità*, Pisa.
- Ascani, Valerio (1992), "Biduino", in: *Enciclopedia dell'arte medievale*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/biduino\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/biduino_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/) (accesso 29/09/2022).
- Baracchini, Clara/Filieri, Maria Teresa (2014), "Armonie di pietra. Scultura a Lucca, XI–XII secolo", in: Chiara Bozzoli e Maria Teresa Filieri (ed.), *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, Lucca, 225–246.
- Dalli Regoli, Gigetta (1986), *Dai maestri senza nome all'impresa dei Guidi. Contributo per lo studio della scultura medievale a Lucca*, Lucca.
- Dalli Regoli, Gigetta (2001), "Marmi che si piegano e altri artifici. Note sui rilievi della Pieve di San Casciano a Settimo presso Pisa", in: *Arte cristiana* 89 (802), 1–4.
- Dalli Regoli, Gigetta (2011), "Il tema dell'Entrata in Gerusalemme nelle interpretazioni di Biduino", in: Walter Angelelli e Francesca Pomarici (ed.), *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, Roma, 223–232.
- Donati, Fulvia (1996), "Il reimpiego dei sarcofagi. Profilo di una collezione", in: Clara Baracchini e Enrico Castelnovo (ed.), *Il Camposanto di Pisa* (Biblioteca di storia dell'arte 27), Torino, 69–94.
- Donato, Maria Monica (2008), "Il progetto Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione", in: Maria Monica Donato (ed.), *L'artista medievale* (atti del convegno, Modena, 17–19 novembre 1999), Pisa, 365–400.
- Ducci, Annamaria (2011), "Vasche e fonti battesimali delle pievi medievali toscane: dati, problemi, ipotesi", in: Maria Monica Donato e Marco Frati (ed.), *Monumenta. Rinascere dalle acque: spazi e forme del battesimo nella Toscana medievale*, Ospedaletto/Pisa, 93–143.
- Favreau, Robert (1979), *Les inscriptions médiévales* (Typologie des sources du moyen âge occidental 35), Turnhout.
- Favreau, Robert (1997), *Épigraphie médiévale* (L'atelier du médiéviste 5), Turnhout.
- Favreau, Robert (2001), "Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévales", in: Michel Zimmermann (ed.), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale* (atti del convegno, Versailles, 14–16 giugno 1999) (Mémoires et documents de l'école des chartes 59), Parigi/Ginevra, 37–59.
- Favreau, Robert/Michaud, Jean/Mora, Bernadette (1988), *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, vol. 12: *Aude, Herault*, Parigi.
- Filieri, Maria Teresa (1990), *Architettura medioevale in diocesi di Lucca. Le pievi del territorio di Capannori*, Lucca.
- Glass, Dorothy F. (1997), *Portals, Pilgrimage, and Crusade in Western Tuscany*, Princeton (NJ).
- Lomartire, Saverio (2008), "Wiligelmo/Nicolò. Frammenti di biografie d'artista attraverso le iscrizioni", in: Maria Monica Donato (ed.), *L'artista medievale* (atti del convegno, Modena, 17–19 novembre 1999), Pisa, 269–282.
- Mazzarosa, Antonio (1843), *Guida di Lucca e dei luoghi più importanti del ducato*, Lucca.
- Milone, Antonio (1993), "Sarcofago del giudice Giratto", in: *I Marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa* (catalogo della mostra, Pisa, 30 luglio–31 ottobre 1993), Firenze, 172–174.

- Mineo, Emilie (2017), "L'artiste lettré? Compétence graphique et textuelle de l'artiste roman à travers les signatures épigraphiques", in: Manuel Antonio Castiñeiras González (ed.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, El Ejido, 77–91.
- Müller, Rebecca (2020), "Der Name am Grab. Die Künstlersignatur auf dem Grabmal des Wolfhard von Roth", in: Gerhard Lutz e Rebecca Müller (ed.), *Die Bronze, der Tod und die Erinnerung. Das Grabmal des Wolfhard von Roth im Augsburger Dom*, Passavia, 199–221.
- Petrucchi, Armando (1972), "Libro, scrittura e scuola", in: *La scuola nell'Occidente latino dell'Alto Medioevo* (atti della XIX settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 15–21 aprile 1971), Spoleto, 313–337.
- Petrucchi, Armando (1986), "Alfabetismo ed educazione grafica degli scribi altomedievali (secoli VII–X)", in: Peter F. Ganz (ed.), *The Role of the Book in Medieval Culture*, vol. 1 (Bibliogica 3), Turnhout, 109–131.
- Petrucchi, Armando/Romeo, Carlo (1992), "Scriptores in urbibus". *Alfabetismo e cultura scritta nell'Italia altomedievale*, Bologna.
- Petrucchi, Livio (2010), *Alle origini dell'epigrafia volgare. Iscrizioni italiane e romanze fino al 1275*, Pisa.
- Poeschke, Joachim (1998), *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, vol. 1: *Romanik*, Monaco.
- Previtali, Giovanni (1985), "Introduzione", in: *Simone Martini e 'chompagni'* (catalogo della mostra ospitata dalla Pinacoteca Nazionale di Siena, 27 marzo–31 ottobre 1985), Firenze, 11–32.
- Ridolfi, Enrico (1882), *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca.
- Stroszek, Jutta (1998), *Löwen-Sarkophage. Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen*, Berlino.
- Stussi, Alfredo (2005), "La tomba di Giratto e le sue epigrafi", in: Alfredo Stussi (ed.), *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, 9–21.
- Taddei, Carlotta (2010), "Un miracolo di san Nicola e l'officina di Biduino", in: Arturo Carlo Quintavalle (ed.), *Medioevo: le officine* (atti del convegno internazionale di studi Parma, 22–27 settembre 2009), Milano, 420–426.
- Testi Cristiani, Maria Laura (2005), "Biduino architetto-scultore nella chiesa dei SS. Ippolito e Cassiano (già SS. Cassiano e Giovanni Battista), che 'docte peregrinavit'", in: Maria Laura Testi Cristiani (ed.), *Arte medievale a Pisa tra Oriente e Occidente*, Roma, 217–232.
- Tigler, Guido (1990), "Ancora a Sorbano del Giudice", in: *Antichità viva* 29 (5), 29–38.
- Tigler, Guido (1995), "Biduinus", in: Günter Meißner e Andreas Beyer (ed.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 10, Monaco, 517.
- Tigler, Guido (2002), "Pisa, Lucca ... e Porcari", in: *Anthimiana. Studi e ricerche dell'abbazia di Sant'Antimo* 4, 45–89.
- Tigler, Guido (2006), *Toscana romanica*, Milano.
- Toesca, Pietro (1927), *Storia dell'arte italiana*, vol. 1.2: *Il Medioevo*, Torino.
- Vannucci, Monica (1987), "La firma dell'artista nel medioevo: testimonianze significative nei monumenti religiosi toscani del secoli XI–XIII", in: *Bollettino storico pisano* 56, 119–138.

## Crediti fotografici

Figg. 1, 2, 4: © Giandonato Tartarelli (Pisa, Scuola Normale Superiore).

Fig. 3: © Giulia Ammannati (Pisa, Scuola Normale Superiore).

Figg. 5, 6, 7, 8: © Daniele Giorgi (Pisa, Scuola Normale Superiore).



## Noteworthy Signatures on Medieval Iranian Metalwork

### Reflections on Artisans and the Organisation of the Art

**Abstract** Artefacts produced in the Islamicate world during the Umayyad and Abbasid caliphates (ca. mid-7th – mid-13th century) includes a relatively small number of signatures, which increases significantly from the 10th–11th centuries onward. Inscribed signatures tend to be concise and standardised across places, times and media, and generally convey little information about the craftsman and the context of production. Nevertheless, devoting equal attention to the textual content and visual effect of the signature, and considering these integrally with the object and its technological features may inform artisanal skills and the role of the signer in the production process.

The present paper focuses on case studies selected from the repertoire of 10th to 13th-century

metalwork produced in the Iranian region and fosters some reflections on the artisan agent and the mark of his work. The pieces are chosen for the presence of signatures that diverge from the standard in terms of technical, visual or textual features. They span from utilitarian copper cauldrons produced in series and bearing the marks of their fabricator to some fine pieces of metalwork inlaid with silver, allegedly signed by their decorator or by the individuals involved in the commissioning, conception and sale. This re-examination of a small *corpus* of objects challenges some conflicting conclusions reached in previous studies and offers multi-faceted perspectives on epigraphic signatures in Arabic and Persian, their semiotic and decorative functions.

**Keywords** Artisans' Signatures; Medieval Craftsmanship; Islamic Epigraphy; Iranian Metalwork

In the Islamicate world during the times of the Umayyad and Abbasid Caliphates (mid-7th to mid-13th century), it was rare for artisans to sign their manufactures. Yet signatures can occasionally be found on coins, manuscripts and monuments, as well as objects of different kinds: pottery, textiles, and pieces in metalwork. The practice of signing these works, although still rare, increased significantly from the 10th–11th centuries onward.

A handful of studies have addressed the general phenomenon of signatures in Islamic art;<sup>1</sup> more frequently, scholars have studied the signatures on specific *corpora*, defined in terms of material<sup>2</sup> or context of production,<sup>3</sup> or resulting from specific artists or artisans.<sup>4</sup> This literature has shown that the manner of expressing

1 MEINECKE 1982; BLAIR/BLOOM 1999; BLAIR 2015.

2 Leo A. Mayer published six volumes comprising compilations of signatures on glass, architecture, astrolabes, woodwork, metalwork, armours (1954–1962).

3 For instance RICE 1953 and RABY 2012 on metalwork attributed to Mosul (Iraq); and BLAIR 2005, 83–86 on ivories from Islamic Spain.

4 See BLAIR 2008 on the potter Abū Zayd from Kashan (Iran), late 12th–early 13th century; AULD 2004 on the 15th-century Veneto-Saracenic metalworker Maḥmūd al-Kurdī; BALAFREJ 2019 on the Iranian painter Kamāl al-Dīn Bihzād (d. 1535). In some earlier

signatures was largely standardised across media, places and eras. In the great majority of cases, the Arabic word *ʿamal* “work of” (alternatively read *ʿumila* “made by”) precedes the name of the craftsman, regardless of the artisanal activity.<sup>5</sup> The name may include one or more patronymics (sing. *nasab*) and a *nisba*, referring to the place of origin or residence, or to the profession. However concision often prevails, and so the signatures per se usually inform us little on the artisan, or for that matter on the artefact. The difficulties in extracting information are exacerbated by further factors: the repetitiveness of Arabic proper names; the mobility of craftsmen, casting doubts on the linkages between geographic *nisba* and true provenance of objects; the scarcity of complementary sources on artisans and workshops in the relative medieval societies.

Rather than in textual content, it is in fact in the forms of the signatures that we see much greater variety: these are executed in a great array of layouts and writing styles, resulting in overall variations in visibility and refinement. Signatures may be inserted into a text, such as at the end of a dedicatory inscription mentioning the patron and/or the recipient; they could also stand alone; in either case possibly completed by the date.<sup>6</sup> Through positioning and size, the artisan may render the signature easily legible, or reduce it to scarcely visible; the inscription may or may not be framed in an epigraphic cartouche; the script and ornamentation may be varied or the same with respect to other inscriptions on the object, more or less plain or ornate. These features could provide precious hints about the functions of the signatures and status of the artisans, yet their systematic description and examination have been rare.

Through an approach of cross-checking data on the content and format of signatures with technical analyses of the signed artefacts, the current paper explores the ways that the inscribed signatures may recognise artisanal skill, and in particular the role of the signatories in the relative production processes. These reflections are developed based on case studies selected from the repertoire of 10th to 13th century metalwork produced in the Iranian region (encompassing modern Iran, Afghanistan, and the Central Asian republics): a relatively large and well-studied *corpus*,<sup>7</sup> although suffering from significant doubts on chronology and provenance due to the decontextualisation of the majority of objects. Among basic references, we have the compilation of signatures on metalwork produced across the Islamicate

ceramic production, the recurrence of a single name on large quantities of objects has led to the inferred indication of an entire workshop, BLAIR/BLOOM 1999, 50–51, 54.

5 Another generic formula is *ṣanaʿa*, “craftsmanship of”. The rare cases of more specific terms deserve deeper but cautious probing for potential interpretation; see section 2.

6 BLAIR 2015, 230–231 distinguishes between ‘formal’ signatures, included in a foundation/fabrication inscription and integrated in the original design, and ‘informal’ signatures, added after completion and more often inconspicuously positioned.

7 See esp. ALLAN 1976; MELIKIAN-CHIRVANI 1982.

lands from the medieval to the modern by Leo A. Mayer,<sup>8</sup> recently updated by Valentina Laviola for pre-Mongol Iranian signed works, with greater attention to epigraphic and palaeographic aspects.<sup>9</sup> The present study also benefits from more recent publications on specific collections, offering fresh data on the objects and their inscriptions,<sup>10</sup> and from the author's internship in the Islamic Art Department of the Louvre Museum, which has allowed first-hand study of some specimens of inscribed Iranian metalwork.<sup>11</sup> Most of the objects discussed below are relatively well-known to Islamic art historians, having attracted attention for their unique technical features, visual qualities, and character of inscriptions. Those chosen for case study, in particular, present minor to significant deviations from the 'standard formulae' of inscriptions, thus nourishing observations on the artisan agent and the possible interpretations of his signature.

### In the Beginning Was the Signature: Some Iranian Hemispherical Cauldrons

As a general rule, signatures are found infrequently on everyday objects produced in series, and more often on pieces of fine and expensive metalwork. A relatively large share of signed items appears, however, among a particular class of objects: namely hemispherical cauldrons (Ø 35 to 55 cm), likely destined for the cooking fire.<sup>12</sup> Umberto Scerrato compiled a list of 33 such cauldrons, including 10 with signatures, while Anatolii A. Ivanov more recently reported a total of 130, of which 65 are signed.<sup>13</sup> Previous studies have debated the provenance of the cauldrons, variously attributed to historical Khurasan, Transoxiana, or Dagestan in the Caucasus.<sup>14</sup> Rather than further census, or pursuit of the provenance of these cauldrons, the current aim is to observe the technique and style of some of the signatures. The focus is on the most widespread type of medieval Iranian cauldrons, characterised by three conical feet, a hemispherical body with flat everted rim, in turn bearing four protruding flanges. What can be considered the front flange is shaped for pouring; the lateral flanges often bear handles; the upper face of the back flange is

8 MAYER 1959.

9 LAVIOLA 2017.

10 COLLINET 2021 contains valuable technical and archaeometric analyses; LAVIOLA 2020 and DI FLUMERI VATIELLI/GIUNTA 2022 devote special attention to epigraphy.

11 The internship took place in 2016, in the framework of the project *Objets inscrits*, directed by Dr. Carine Juvin.

12 Smaller specimens (Ø 13–18 cm) of uncertain function are also known, for instance Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. No. I. 6760, <https://id.smb.museum/object/1530698> (accessed 16/09/2022).

13 SCERRATO 1964, 689–692; IVANOV 2003, 481.

14 SCERRATO 1964, 687–696; SCERRATO 1965, 233–236; ALLAN 1976, 191–196.

sometimes decorated with an epigraphic cartouche, containing a signature or standard benedictory formulae.<sup>15</sup>

The first case for examination is a cauldron held by the Louvre Museum (Inv. No. MAO 362, Ø max 53.4, h. max 28.3 cm, Fig. 1),<sup>16</sup> made by lost-wax casting in high-lead copper alloy.<sup>17</sup> The rim is decorated with alternating bands of plaited motifs and vegetal scrolls; the pouring and lateral flanges display differently shaped medallions with vegetal or geometric patterns, while the back fledge bears an inscribed signature (Figs. 2a–b). The epigraphic cartouche is framed on both sides by foliate stems, although some letters overlap or exceed them. The text reads *ʿamal bū bakr bin maḥmūd ṣaffār*, “work of Bū Bakr b. Maḥmūd the coppersmith”.<sup>18</sup> Although the inscription follows the standard Arabic formula, the lack of the article before the word *ṣaffār*, “coppersmith”, hints at a text composed in a Persian-speaking context. The text is distributed on two superimposed lines and presents a hybrid writing style: the lower line (*ʿamal bū bakr*) is traced in Kufic letters with some foliate endings, while in the upper line (*b. maḥmūd ṣaffār*), the sinuous ductus resembles curvilinear script (*naskh*).<sup>19</sup> This stylistic difference is apparent when comparing the diamond-shaped *mīm* of *ʿamal* (unusually written above the baseline) with the rounded letters of *maḥmūd*, as well as the various shapes of the final *rāʾ*, featuring a small stroke laid on the baseline in *bakr*, and a rounded descender in *ṣaffār*. Finally, the epigraphic field includes three ‘points’: the two inserted below the *bāʾ* of *bū* and *bakr* can be interpreted as diacritics (although diacritical marks are usually omitted in Kufic script), while the third point, located between the last two letters of *maḥmūd*, has no orthographic role and seems to be purely ornamental. The inaccuracies in the shape of letters, together with the mixture of Kufic and curvilinear script,<sup>20</sup> suggest that the inscription was not designed by an experienced

15 Note, however, that undecorated specimens are not uncommon, and that inscriptions and ornaments can be variously distributed on the flanges.

16 COLLINET 2021, 290, No. 83.

17 Analyses on objects from different collections have revealed a similar composition, see ALLAN 1976, 191; DI FLUMERI VATIELLI/GIUNTA 2022, 60.

18 The inscription was first read by DAVID-WEILL 1964, 30. Bū Bakr is a common abbreviation for Abū Bakr. The word *bin*, “son of” (hereafter abbreviated as b.) is squeezed between *ʿamal* and *maḥmūd*, and can be confused with a vegetal ornament due to the unusual curl of the initial letter.

19 DAVID-WEILL 1964, 30 qualifies the script as *coufique tardif* (“late Kufic”) and describes some oddities of the inscription. SCERRATO 1965, 230, referring to an identical inscription on the cauldron of the Musée des Antiquités of Alger (below), notes the mixture of Kufic and *naskh* and provides a more detailed palaeographic analysis.

20 Inscriptions in Kufic and curvilinear script are often both found on single pieces of metalwork dating from the 11th century onwards, however without mixing of styles in the individual epigraphic cartouches. A hybrid style does occur in the signature on a cauldron from the Hermitage collection (Inv. No. TP-162), SCERRATO 1965, 230; LOUKONINE/IVANOV 1996, 138, No. 118, and in two inscriptions on an inlaid pen-box held by the same museum (Inv. No. SA-12688); GIUZALIAN 1968, 98, 113, figs. 2, 10.

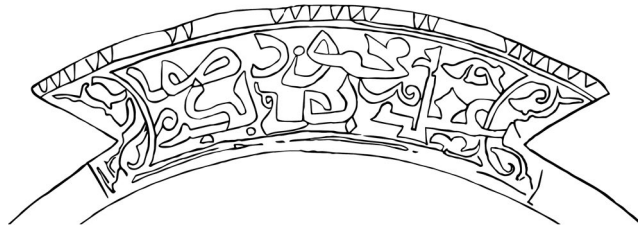


**Fig. 1:** Hemispherical cauldron, Iran, 12th–13th century, Paris, Louvre Museum, Inv. No. MAO 362.

**Fig. 2a:** Signature on the back fledge of the cauldron at the Louvre Museum, Inv. No. MAO 362.



**Fig. 2b:** Drawing by Viola Allegranzi, 2022.



calligrapher. However, the overall visual effect of the epigraphic cartouche is rather harmonious, since letters and foliate ornaments are evenly distributed to cover the entire surface of the flange.

The signature on the Louvre cauldron provides several noteworthy features. First, as is the rest of the decoration, the inscription is cast in relief, which implies that it must have been traced on the wax model, before it was transferred to the object itself. The exact manufacturing process of the cauldron cannot be established with certainty; however, technical analysis suggests that the wax was first shaped using a model made of refractory material (plaster or clay), then lathe-turned for smoothing the hemispherical surface. In addition, close-up observations hint at the possibility that the flanges were forged in the earliest stages and integrated into

the mould that subsequently serve to cast the body of the object.<sup>21</sup> We can assume that the epigraphic cartouche as well as the decorative devices on the rim and the flanges of this particular object were obtained through a reusable model or stamp, since several cauldrons with matching dimensions and ornaments, and displaying an identical inscribed signature have come down to us. In fact, at least two analogous specimens are held at the State Hermitage Museum,<sup>22</sup> while one has been recorded at the Museum of the Academy of Sciences in Kiev,<sup>23</sup> and another at the Musée des Antiquités of Alger.<sup>24</sup> It seems that the purpose of the inscription on the Louvre cauldron and homologous items, then, was as a workshop mark to be borne on the object series. The signature would likely refer to the master coppersmith of the manufacturing foundry or one of his most qualified workers.<sup>25</sup>

The name Bū Bakr also occurs on a cauldron held by the Victoria and Albert Museum.<sup>26</sup> The epigraphic cartouche is again located on the back flange, but the inscription is engraved in bold Kufic letters with foliate endings, which suggests an attribution to the 10th–11th centuries, compared to the probably later Louvre cauldron, whose inscription seems influenced by the diffusion of curvilinear script around the late 11th–12th centuries. Annabelle Collinet has attempted to retrace families of Iranian coppersmiths on the basis of the names and patronyms recorded in signatures,<sup>27</sup> and indeed, it is plausible that both workshop direction and the related artisanal skills were transmitted within families.<sup>28</sup> Nevertheless, although similar names do occur on several objects, this evidence alone is too weak to support the identification of familiar lineages: careful consideration should also be given to the technical and stylistic features.

21 COLLINET 2021, 75–76, 286.

22 Inv. Nos. TP-202; TP-207, *Beyond the Palace Walls* 2006, 73, No. 61; *Art of Islam* 1999, 165, No. 120, fig. 120; in both cases, the signature is read “Bū Bakr Maḥmūd”, with omission of *bin*. Also: *Katalog pamiatnikov iranskogo iskusstva* 1935, 428–429, Nos. LXV, LXVII (where the name is erroneously read “Maḥmūd b. Abū Bakr”). MAYER 1959, 55 mentions three cauldrons at the Hermitage; DAVID-WEILL 1964, 30 specifies that two of them are “identical” to the Louvre specimen and the third is smaller (Ø max 45.5 cm); Ivanov (in *Beyond the Palace Walls* 2006, 73) notes eight cauldrons signed by this same coppersmith.

23 KRACHKOVSKAIA 1927, 2; MAYER 1959, 55. No illustration of this object has been found, nor more recent information.

24 SCERRATO 1965, pl. I–II, figs. 1–4. More recent information on this object has been unavailable.

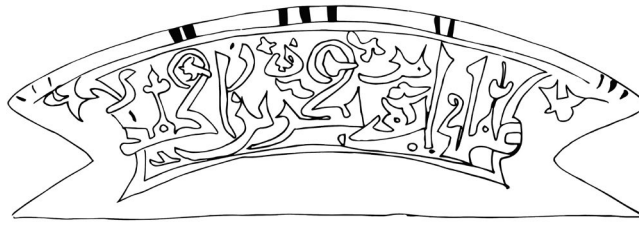
25 MAYER 1959, 11 notes this interesting problem: does a signature on a mould refer to the mould-maker, or rather to a “metalworker” who ordered the mould? In the case under study the epithet “coppersmith” advocates in favour of the second option.

26 Inv. No. M37–159 (Ø max 45.8, h. 17.5–19–5 cm), MELIKIAN-CHIRVANI 1982, 48–49, No. 10. Differently from the Louvre specimen, this cauldron is composed of two shells cast separately and soldered.

27 COLLINET 2021, 287.

28 BLAIR 2008, 5–6 on families of potters in late-medieval Kashan; AUBE 2021 on families of woodcarvers in 15th-century Mazandaran, Iran.

Fig. 3: Signature on the back fledge of the cauldron in the former Stuart C. Welsh Collection, drawing by Valentina Laviola, 2017.



Another artisan whose name occurs on several cauldrons is Abū Bakr b. Aḥmad al-Marwazī:<sup>29</sup> his signature is once again cast inside a trapezoidal cartouche with lateral foliate stems (Fig. 3). In this series, the text is traced in floriated Kufic script with abusive points and runs on one line, with the exception of the last word (the *nisba* “al-Marwazī”), recorded above the name.<sup>30</sup> In spite of the divergent distribution of the text and writing style, the format of the signature reveals close technological and visual connections with the signature on the Louvre cauldron. These analogies are reinforced by the similar dimensions<sup>31</sup> and the identical ornamental bands and medallions cast on the other flanges and the rim. Jean David-Weill and Ivanov have already advanced the hypothesis that the two series originated in the same centre of production,<sup>32</sup> and this is more than plausible, since the two coppersmiths seem to follow the same fabrication procedure and use almost identical models. Given that the *nisba* of the second artisan claims connections with the city of Merv (in modern Turkmenistan), the location of the workshop in this major city of medieval Khurasan is very likely, but cannot be taken for granted.<sup>33</sup>

Also notable is that, replacing the *nisba* on the first group of cauldrons, we find the epithet *ṣaffār*. Two notable comparisons are a second cauldron at the Louvre Museum, signed by Ibrahīm[sic] b. Aḥmad *ṣaffār*,<sup>34</sup> and a specimen in the Herat

29 Two objects were recorded in the former Stuart C. Welsh Collection (Cambridge, Mass.) and in the Moser Collection at the Bernisches Historisches Museum (Inv. No. 91/14), see MAYER 1959, 24, pl. II (who mentions a third object known from a manuscript note by Max van Berchem); SCERRATO 1964, 689, figs. 56–57; one is kept at the Art Museum of Georgia in Tbilisi (Inv. No. 1/3), LOUKONINE/IVANOV 1996, 139, No. 119. IVANOV 1983 mentions three more specimens discovered in various collections in the former Soviet Union.

30 LAVIOLA 2017, 83–84, pls. I.2–I.3 carefully describes the almost identical inscriptions on two cauldrons.

31 Dimensions are recorded only for the cauldron held in Tbilisi: Ø 53.5–52.4, h. 20 cm.

32 DAVID-WEILL 1964, 30–31; *Beyond the Palace Walls* 2006, 73.

33 The *nisba* could also be an indicator of the artisan’s foreign origins or a name inherited from his father. Other *nisbas* recorded on cauldrons relate to various Iranian cities: al-Hamadānī, al-Isfāhānī, al-Qazwīnī, al-Ṭūsī, IVANOV 2003, 479–480.

34 Inv. No. MAO 366. DAVID-WEILL 1964, 30; COLLINET 2021, 288, No. 82; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010320052> (accessed 16/09/2022). The signature is cast in curvilinear script against a background of scrolls.



National Museum, naming al-Ḥusayn b. al-Ḥasan *ṣaffār*.<sup>35</sup> The literature does not report any examples of inclusion of the professional epithet *ṣaffār* on other forms of signed copper-alloy objects, instead being noted solely on cauldrons.<sup>36</sup> Such vessels certainly were long-lasting, destined to accompany the generations of family as they continued to manage the household. Thus, their manufacture demanded skill and guaranteed durability, which suggests that the signature may have played the role of a ‘quality certificate’ in the sale process. Moreover, the position of the inscription ensures its visibility over time, as it can be assumed that the user was carefully handling the back flange while pouring liquids from the cauldron. However, it is doubtful that this simple everyday gesture, probably performed by an illiterate person, was sufficient to activate the reading process and we can argue that the signature was perceived as part of the decoration of the object. Hence, the exact reasons for such recognition of artisanal activity, inserted in the very first steps of fabrication and in prominent position on cauldrons, and not in the qualified production of other kinds of objects, remain open to hypothesis.

### Which Hands Did What? Retracing the Chaîne Opératoire

Little is known of the steps in medieval Iranian metalwork production, or of the relative organisation of workshops. By cross-checking data on the composition, manufacturing and decorative techniques of the surviving specimens, we could hope to arrive at some useful conclusions. Thus far, in support, we have only a few systematic technical and archaeometallurgical analyses.<sup>37</sup>

Scholars agree that, from the 12th century onwards, the production of refined metalwork ornamented and inscribed in inlaid silver or copper demanded the work of several individuals. The object maker (wax modeller, founder or metal beater) and then the designer or designers (engraver, chiseller-inlayer) must have worked on the object in stages, possibly even in different workshops.<sup>38</sup> In this regard, it is notable that with introduction of the inlay technique there also came an

35 Inv. No. HNM 03.10.86b. MELIKIAN-CHIRVANI 1982, 180; MÜLLER-WIENER 2016, 97–98, Cat. No. 31, fig. 20. The signature is chiselled in curvilinear script against a plain background with scattered vegetal ornaments.

36 A parallel can be drawn with the epithet *al-ḥaddād* ‘the smith’, found in the signatures on the metal plaques and knockers of two 11th-century Iranian gates, BLAIR/BLOOM 1999, 52.

37 ALLAN 1976 was the first to take interest in this approach. Analyses have since been completed on selected collections of the Freer Gallery (ATIL/CHASE/JETT 1985), British Museum (LA NIECE et al. 2012) and Louvre Museum (COLLINET 2021).

38 See discussion in COLLINET 2021, 92–102. The author proposes that the *chaîne opératoire* could vary according to the centre of production, arguing that, in the cases of objects attributed to Herat and Ghazna, this would be demonstrated by the different techniques for the inlay stage of the work.

increase in the occurrence of signed pieces. Moreover, in a few instances there are signatures of more than one person, supporting the conception of planned division of labour.

The identification of the roles of the named individuals, however, has been subject to different interpretations, and remains difficult. Two well-known objects with fabrication texts composed in mixtures of Arabic and Persian, also differing from the norm in length, offer interesting examples. Given that previous studies have dealt extensively with the overall object designs and palaeographic features of the inscriptions, the current considerations will only focus on the signatures and their possible interpretations.

The first object, held by the Hermitage Museum, is a bucket of globular shape (h. 18, Ø 22 cm) cast in copper alloy and inlaid with copper and silver, produced in Herat in 559 AH/1163 CE.<sup>39</sup> Similar buckets were probably used in bathhouses, but the exceptional decoration and the good state of preservation make it questionable whether this specimen has ever been used. On the body, epigraphic bands spell out Arabic benedictory formulae in highly elaborated styles (including animated scripts), alternating with figurative scenes inspired by the courtly motif of ‘feast and fight’ (*bazm u razm*). A dedicatory text on the upper side of the rim, inscribed in curvilinear letters originally inlaid with silver,<sup>40</sup> reads:

*farmūdan-i īn khidmat rā ‘abd al-raḥman b. ‘abd allāh al-rashīdī ḍarb-i (?) muḥammad b. ‘abd al-wāhid ‘amal-i ḥājib mas‘ūd b. aḥmad al-naqqāsh-i harāt li-ṣāḥibihi khwāja ajall rukn al-dīn fakhr al-najjār amīn al-muslimīn zayn al-ḥajj wa’l-ḥaramayn rashīd al-dīn ‘azīzī b. abū’l-ḥusayn al-zanjānī dāma ‘izzuhu*

‘Abd al-Raḥman b. ‘Abd Allāh al-Rashīdī ordered this work, formed [i. e. designed?] by Muḥammad b. ‘Abd al-Wāhid, made [i. e. inlaid?] by the *ḥājib* Mas‘ūd b. Aḥmad the decorator from Herat for its owner, the exalted *khwāja* Rukn al-Dīn, the glory of merchants, the muslims’ trusted man, an ornament to the pilgrimage and both holy places [i. e. Mecca and Medina], Rashīd al-Dīn ‘Azīzī b. Abū’l-Ḥusayn al-Zanjānī, may his fame endure.<sup>41</sup>

The text presents several unusual features and interpretative issues: to begin with, it opens with a Persian sentence associating the patron not with the object itself, but with his order of the *khidmat* (“service, task” or “gift”), probably to be understood

39 Inv. No. IR-2268, VESELOVSKII 1910; ETTINGHAUSEN 1943; KANA’AN 2009; on the signature, MAYER 1959, 61; LAVIOLA 2017, 22–23. See photos at <https://www.kornbluthphoto.com/BobinskyBucket.html> (accessed 16/09/1022).

40 Illustrated in ETTINGHAUSEN 1943, 198, fig. 3.

41 Transliterated after TEI, No. 7979, translated by the author. Slightly different versions are given in ETTINGHAUSEN 1943, 196; GIUZALIAN 1968, 105; MELIKIAN-CHIRVANI 1982, 83, note 61; *Art of Islam* 1999, 159, No. 114.

as the work being done by the craftsman.<sup>42</sup> ‘Abd al-Raḥman, thus, could either have played the role of a financing patron or a *concepteur* who planned and coordinated the artists’ work. The *ḍarb* following this is a verbal noun derived from the Arabic root *ḍaraba* (“to beat, to strike”) and is typically used in mint formulae: a usage that would seem inappropriate in the fabrication of this cast object, as already noted in Leon T. Giuzalian’s translation: “cast (beaten?) by [...]”. Mayer and Assadullah Souren Melikian-Chirvani have instead proposed the term as referring to the task of inlaying, i. e. “beating in” the metal inlays.<sup>43</sup> Ruba Kana’an, however, based on the use of *ḍarb* in the works of some medieval jurists and lexicographers, interprets the word as “the creation of the overall form and decorative details of an object”<sup>44</sup>, which would then stress the role of Muḥammad b. ‘Abd al-Wāhid in the design of the decorative programme, possibly conceived separately after completion of the casting process. The second artisan mentioned, Mas’ūd b. Aḥmad, is certainly the one who achieved the decoration, probably applying the inlays, since the professional epithet *al-naqqāsh* (lit. “painter, designer”) emphasises a hands-on role in the ornamentation procedure.

A last consideration concerns the presence of titles suitable to civil or religious officials, attached to both the names of the decorator, designated *ḥājib* (lit. “chamberlain”) and the recipient, called *fakhr al-najjār* (“the glory of merchants”), who then clearly belonged to the merchant class. The object, with these inscriptions, has accordingly been read as indicative of the increasing status of traders in medieval Islamic society.<sup>45</sup> A further reading, put forth by Kana’an, suggests that the bucket could have functioned as a ‘show-piece’, with the inscription on the rim serving as the calling card of the members of the Herat workshop: the patron or *concepteur* ‘Abd al-Raḥman, as workshop manager, then fictively offering the object to Rashīd al-Dīn, the workshop owner and dealer, and the abundant decoration giving samples of the refined designs available from the workshop’s renowned artists.<sup>46</sup> This idea of an ‘advertising’ inscription, although conjectural, is fascinating and offers deeper consideration of the different persons and their relative relationships within the chain of production. Moreover, it brings into play the middlemen, the sellers and workshop managers, already known to sometimes engage in satisfying specific customer requests, with entitlement to sign artefacts alongside the craftsmen. This is confirmed by the dedicatory inscription on an inlaid pen-box dated 542 AH/1148 CE, including the signature of ‘Umar b. al-Faḍl b. Yūsuf *al-bayyā’*: “the seller”.<sup>47</sup>

42 KANA’AN 2009, 200.

43 MAYER 1959, 12; MELIKIAN-CHIRVANI 1982, 83.

44 KANA’AN 2009, 190, 199, note 43.

45 ETTINGHAUSEN 1943, 197–198; GIUZALIAN 1968, 95–96.

46 KANA’AN 2009, 200.

47 Hermitage Museum, Inv. No. SA-12688; GIUZALIAN 1968, 98–102; KANA’AN 2009, 197–198.

The second object, also at the Hermitage, is a brass aquamanile in the form of a zebu suckling her calf, with a lion handle (h. max. 35 cm), dated 603 AH/1206 CE.<sup>48</sup> The bell on the zebu's collar, its harness and tail (now lost) moved in connection with an internal mechanism, making this a rare example of medieval automaton. A fabrication text in curvilinear letters, originally silver inlaid, runs down the animal's neck. This is composed in Persian (with some Arabic expressions) and names the owner and two makers:

*in gāv va gūsāla va shīr har siyak bāra rikhta shud-ast bi-tawfiq-i yāzdān-i dādgar  
parvardgār bi-ʿamal-i rūzba b. afrīdūn [b.] barzīn baraka li-ṣāḥibihi shāh barzīn b.  
afrīdūn b. [bar]zīn ʿamal ʿalī b. muḥammad b. albū[sic] al-qāʾim al-naqqāsh*

This cow, calf and lion were all cast at the same time with the help of God, the all-just judge and the nourisher, by the labour of Rūzba b. Afrīdūn [b.] Barzīn. Blessings to its owner Shāh Barzīn b. Afrīdūn b. [Bar]zīn. Work of ʿAlī b. Muḥammad b. Abūʾl-Qāʾim the decorator.<sup>49</sup>

Here we have an exceptional inscription describing the artefact and its manufacturing procedure: a composite, zoomorphic vessel cast in a unique piece, hence, a product of particular artistic and technical challenge. Rūzba has been identified by some authors as the founder, by others as the patron.<sup>50</sup> The latter hypothesis is justified by the positioning of this name, prior to that of the recipient, and by the familial relationship between the two individuals. Indeed, Rūzba and Shāh Barzīn were doubtless brothers, since the names of their father and grandfather are identical; moreover, all of these personages bear Persian names, suggesting appurtenance to the Iranian nobility.<sup>51</sup> The use of the language and the recurrence of Persian names in the first part of the inscription does contrast with the last sentence, which matches more closely with the conventional Arabic formulary and conveys the signature of the decorator (*alnaqqāsh*), who bears a purely Arabic name. It should be noted that the indications of the supposed patron and decorator are both introduced by *ʿamal*, however the application of the term is clearly nonspecific, not necessarily referring to direct involvement in the artisanal activity.

48 Inv. No. AZ-225. DʼIAKONOV 1939; MAYER 1959, 36; GIUZALIAN 1968, 103–109; LOUKONINE/IVANOV 1996, 144, No. 127; *Art of Islam* 1999, 164–165, No. 119; ETTINGHAUSEN 2007; ALLAN/KANAʾAN 2017, 462–466, illustrated in ALLEGIANZI 2024, 364, fig. 3.

49 Transliterated after TEI, No. 2890, translated by the author. I accept the reading of the second *nasab* of the decorator as Abūʾl-Qāʾim (instead of Abūʾl-Qāsim), as proposed on palaeographic grounds by LAVIOLA 2017, 99.

50 The first option is supported by GIUZALIAN 1968, 104–109; ALLAN/KANAʾAN 2017, 464; the second by DʼIAKONOV 1939; LOUKONINE/IVANOV 1996, 144; LAVIOLA 2017, 99.

51 ETTINGHAUSEN 2007 proposes that the object and its iconographic cycle were inspired by the story of the Persian epic hero and king Farīdūn/Afrīdūn, homonymous with the father of these two brothers.

## Silver-Tongued Signatures: Recognising New Levels of Design and Beauty

The professional epithet *al-naqqāsh* (“the designer, the decorator”) occurs more frequently than any other in signatures on medieval Iranian metalwork,<sup>52</sup> suggesting that the designer and/or executor of decoration held a respected role in the overall production context. Among the distinguished *naqqāsh* was Shādhī al-Harawī, whose signature appears on four inlaid objects:<sup>53</sup>

- a rectangular pen-box in brass (h. 5; l. 31.4; w. 6.4 cm), held by the Freer Gallery (Inv. No. 36.7);<sup>54</sup>
- a portable pen-box (l. max. 21.5 cm) in wedge shape, with integrated inkwell, documented in a private collection in Afghanistan;<sup>55</sup>
- a similarly shaped portable pen-box in brass (h. max 1.7; l. 21; w. max 3.8 cm), held by the Louvre Museum (Inv. No. MAO 2228, Fig. 4);<sup>56</sup>
- a bird-shaped toilet flask, documented in Afghanistan.<sup>57</sup>

These objects offer information on the artist, in complementary manner. On the rectangular pen-box, the signature *‘amal shādhī al-naqqāsh* (“work of Shādhī the decorator”) is accompanied by the date 607 AH [= 1210–11 CE]. Inscribed on the cover we also find the titulature of the vizier of the Khwarazmshah ‘Alā’ al-Dīn Muḥammad (r. 596–617 AH/1200–1220 CE), Majd al-Mulk al-Muẓaffar, who founded a library in Merv and likely lived there until the Mongol conquest of the city in 1218.<sup>58</sup> Although the inscription lacks specification as to whether Majd al-Mulk was the patron of the pen-case or its recipient as gift,<sup>59</sup> the artist Shādhī must by this time have risen to esteem, to be commissioned for decoration of an object destined to such a high political personage.

On both portable pen-boxes, the signature reads *‘amal shādhī naqqāsh* (Fig. 5): the lack of the Arabic article before *naqqāsh* reveals influence from Persian language. Microscopic examination of the Louvre object has shown that both the chiselled

52 The word is an agent noun derived from the Arabic root *n-q-sh* (“to paint, to depict”), and can designate artists specialised in manuscript painting or in various media of architectural decoration.

53 MELIKIAN-CHIRVANI 1979; LAVIOLA 2017, 91–94; the latter author records four more Iranian metalworkers known by more than one signature.

54 HERZFELD 1936; ATIL/CHASE/JETT 1985, 102–110, No. 14; ALLAN/KANA’AN 2017, 466–468; <https://asia.si.edu/object/F1936.7/> (accessed 16/09/2022); the object was purchased in Bukhara.

55 MELIKIAN-CHIRVANI 1974, 32, figs. 9, 11; MELIKIAN-CHIRVANI 1979, figs. 2–4, 8; MELIKIAN-CHIRVANI 1982, 70–72, figs. 40–41. Retrieved in Badghis, northeast of Herat.

56 COLLINET 2021, 112–115, No. 2.

57 MELIKIAN-CHIRVANI 1979, fig. 5. Purchased in Kabul, allegedly coming from Herat.

58 HERZFELD 1936, 39–43.

59 ALLAN/KANA’AN 2017, 467.



Fig. 4: Portable pen-box, Herat, Afghanistan, early 13th century, Louvre Museum, Inv. No. MAO 2228.

decoration and preparation of the inlaid surfaces were achieved using the same burin (providing very slender grooves, w. 0.25 mm),<sup>60</sup> demonstrating that Shādhī performed the tasks of both chiseller and inlayer.

Solely on the flask, the signature includes the artisan's *nisba*: *'amal shādhī al-naqqāsh al-harawī* ("work of Shādhī the decorator al-Harawī"). The inference of the location of the artisan in Herat is reinforced by the recorded provenance: for both of the objects recorded in Afghanistan, their recovery is alleged in the region of Herat. Considering the variety of the objects he signed, we can infer that Shādhī was not responsible for their initial fabrication, since two of these (rectangular pen-box, flask) were produced by casting, then decorated with similar designs,<sup>61</sup> while the other two

60 COLLINET 2021, 101, 114.

61 MELIKIAN-CHIRVANI 1979 suggests that the artist was trained in and inspired by manuscript painting, and attributes two more unsigned artefacts to him.



Fig. 5 Signature on the portable pen-box at Louvre Museum, Inv. No. MAO 2228.

(wedge pen-boxes) demanded the different technique of metal beating.<sup>62</sup> Although the four signatures share common features, it is notable that they are also different in design.<sup>63</sup> Among the commonalities: they are separated from other inscriptions and enclosed in rectangular cartouches, well integrated in the overall decoration, yet achieving prominence through their positioning and inlay of the letters.<sup>64</sup> All are executed in Kufic script, but with univocal features: variations in the thickness of the letters and their ornamental endings and, to fit the frames, different raising of the individual characters above the line. These creative solutions and inventions reveal that the artist was not strictly bound by a predefined model.

The final object considered in the current review is a ewer in hammered and inlaid brass, produced in Herat in 557 AH/1181–82 CE and held by the Simon Janashia Museum of Georgia in Tbilisi (Inv. No. MS 135).<sup>65</sup> The ewer has a ribbed body and, on the neck, a lion executed in repoussé. In this era, the production of objects of similar shape and quality is known for Khurasan, however this piece is exceptional for the presence of a Persian poetic inscription.<sup>66</sup> Of the 24 ribs, 11 contain elongated cartouches framing a single line of curvilinear script running from top to bottom. One line spells the signature *al-ʿamal al-naqsh maḥmūd b. muḥammad al-harawī* (“the work and design of Maḥmūd b. Muḥammad al-Harawī”), followed by the date. This section is composed in Arabic, yet the insertion of the Arabic article before *ʿamal* and the use of the substantive *al-naqsh* (“the design”)—preceding the name and replacing the more common epithet *al-naqqāsh*—suggest that the scribe was unfamiliar with the standard Arabic formulary. The signature is placed at the end of a ten-line Persian poem, which in referring to the ewer (*āftāba*), praises its beauty and alludes to its significant function in pouring water for the cleansing of hands. After a passing reference to the anonymous recipient, evoked as an “honoured person” (*mihtarān*, sing. *mihtar*), the final part of the poem deals with the craftsman (lit. “constructor”) and his deserved reward:

[...] This water vessel is made in Herat / Who else could produce anything like  
it (in the world)?

Although the seven stars (the Pleiades) of the celestial sphere lift their heads high, /  
May they look favorably upon him who produces such a ewer.

62 COLLINET 2021, 115.

63 See description in LAVIOLA 2017, 91–94, pls. III.3, III.4, IV.1.

64 The signature on the rectangular pen-box is placed on the rear of the cover: clearly visible to whoever handles the item, but hidden once it is opened.

65 LOUKONINE/IVANOV 1996, 136–137, No. 117; *Court and Cosmos* 2016, 155–156, No. 85.

66 Poetic inscriptions in Persian appeared on Iranian architecture during the 11th century, but became more common on objects dating from the 13th–14th century onwards. See, however, the Persian verses inscribed on the inlaid pen-box dated 542 AH/1148 CE; GIUZALIAN 1968, 114–116.



Mercy be on him who makes such a ewer / May he be given silver and gold  
 for making it  
 May good fortune come to him and caress him in friendship /  
 May affliction be removed and given to his enemies.<sup>67</sup>

Through the initial device of the poetic description of this object of unparalleled beauty, the inscription thus arrives at praise for both the recipient and the artisan. Two questions remain open: whether the author of the poem was also the signatory named in the next cartouche, i. e. the object “worker and designer”<sup>68</sup>, whether the poem was added at the request of the patron or at the initiative of the artist or workshop.

In this example, as well as the oeuvres by Shādhī al-Harawī and several others, the *naqqāsh* is the only signer of the artefact, and one could further infer that even when not explicitly stated, many other signatures in fact refer to decorators. The exclusivity of citing the decorating artisan then omits identification of the other roles involved in the manufacturing process and the individuals holding the responsibilities, most obviously that of the object fabricator. However, this concentration on naming the decorating artisan is justified by his association with the use of precious materials, achieving ornament of high quality, through application of skill and artistic inventiveness, thereby increasing the value of the object.

## Final Remarks

In considering the signatures on medieval artefacts, some of the obvious questions are: Why are some objects signed and others not? For the relatively few that are signed: who was entitled to do this, and what were the functions of the signatures? The answers to these questions, unfortunately, as well as others on connections with the economic and social contexts, will never be completely clear. Certainly, we must avoid the restricting perception of modern norms for signatures in the arts and related industries, and be open to the conception that the range of personages potentially entitled to append their name on an artefact in medieval societies was broad: from commissioning patron to fabricator, *concepteur* or final decorator, to merchant or dealer, all depending on the particular case. Then, even though the first perception may be of difficulties—due to the conventional, non-specific brevity of the signatures—we may in fact find clues to the roles and functions of the relative personages by reference to the quite surprising variation in

67 Translation after *Court and Cosmos* 2016, 155.

68 This seems unlikely. Yet, in the inscriptions of some Iranian lustre-painted wares, the master potter Abū Zayd (late 12th–early 13th century) claims to have composed and transcribed the poetic excerpts, BLAIR 2008, 8.

forms and decorative detailing, and the stages of application in the manufacturing process.

The case studies selected for this paper permit reflection on the art of metalwork in medieval Iran, in particular on the roles of artisans and other figures and the organisation of their relative work. The pieces were chosen for the presence of signatures that diverge from the standard in terms of technical, visual or textual features, hopefully offering opportunity to penetrate the general ambiguity of signatures and associated dedicatory texts. A main objective was to identify the role of the signatory in the production process. The case of a number of utilitarian but carefully designed cauldrons, bearing the marks of several coppersmiths (sing. *ṣaffār*), represents the rare identification of the primary fabricators of the objects and provides clues to the manufacturing procedures applied in an apparently highly-productive workshop. In contrast, the unambiguous mention of a fabricator is rarely—if ever—encountered on refined metalwork, where the signature is more likely to credit the executor of the costly and eye-catching decoration. Alongside the “decorator” (*naqqāsh*), whose exact tasks in the step-by-step decorative process appear variable, there may be other signatures, largely identical to those of the artisan, but in fact identifying other agents acting in the artefact’s commissioning, conception and sale.

The insights provided here result from the re-examination of objects previously studied, and the reconsideration of some conflicting conclusions. Although some research questions remain unanswered, what I hope is that we can see the potential of multi-faceted perspectives on epigraphic data, and some resulting methodological approaches. In particular, in some instances, the analysis of the technological features of the inscribed signature and their relations with the production process seems at least as informative as the inscription itself. By devoting equal attention to the textual content and visual effects of the signature, and considering these integrally with the object, we can uncover new strata of meaning and possible interpretations. The present essay examines only a very limited *corpus*. Among other directions open to further research, the deeper examination of the convergences and divergences between signatures recorded on different media could possibly permit us to retrace specific patterns of patronage and reception. The present volume, as a whole, marks a step forward in the conduct of comparative analyses at the intersection of cultural areas: intersections clearly deserving of further exploration. A first step in organising our future research would be to return to the questions we wish to pose on the arts and artisanal practices of the medieval societies, to compose these more clearly and penetratingly, and then again return to the study of the material at hand, applying new methodologies as seem appropriate.

## Acknowledgments

This paper issued from the research conducted as a visiting fellow at the Institut für Europäische Kunstgeschichte of the University of Heidelberg (February–March 2022), in the framework of the SFB 933 *Materiale Textkulturen*. My deepest thanks go to Prof. Rebecca Müller and Mandy Telle for the opportunity of participation in the project *Präsenz des Künstlers* and in its final Kolloquium, which gave rise to a most enriching cross-disciplinary dialogue. I am also grateful to Dr. Valentina Laviola for her helpful suggestions, and to Neal D. Putt for his thoughtful proofreading.

## ORCID®

Viola Allegranzi  <https://orcid.org/0000-0002-0398-8654>

## Bibliography

### Sigla

TEI *Thesaurus d'Epigraphie Islamique* (s. d.), founded, conceived and directed by Ludvik Kalus, since 2025 by Frédéric Bauden, <http://www.epigraphie-islamique.uliege.be> (accessed 16/09/2022).

### Secondary Sources

- Allan, James W. (1976), *The Metalworking Industry in Iran in the Early Islamic Period*. PhD thesis, University of Oxford, <http://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:278c6978-9421-46af-af61-a062a2044591> (accessed 16/09/2022).
- Allan, James W./Kana'an, Ruba (2017), "The Social and Economic Life of Metalwork", in: Finbarr B. Flood and Gülru Necipoğlu (eds.), *A Companion to Islamic Art and Architecture*, vol. 1: *From the Prophet to the Mongols*, Hoboken, 453–477.
- Allegranzi, Viola (2024), "Multilingualism in the Epigraphic Culture of the Persianate World (Eleventh to Thirteenth Century)", in: Szilvia Sövegjártó and Márton Vér (eds.), *Exploring Multilingualism and Multiscriptism in Written Artefacts*, Berlin-Boston, 347–370.
- Art of Islam (1999), *Earthly Beauty, Heavenly Art: The Art of Islam* (Catalogue Accompanying the exhibition Hosted by De Nieuwe Kerk in Amsterdam, 16 December 1999 – 24 April 2000), Amsterdam.
- Atil, Esin/Chase, William T./Jett, Paul (1985), *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Freer Gallery of Art in Washington D. C., 27 September 1985 – 5 January 1986), Washington D. C.
- Aube, Sandra (2021), "Family Legacy Versus Regional Style: Tracing Three Generations of Woodworkers in Māzandarān (Iran, 1460s–1500s)", in: Christoph U. Werner, Maria Szuppe, Nicolas Michel and Albrecht Fuess (eds.), *Families, Authority, and the Transmission of Knowledge in the Early Modern Middle East*, Turnhout, 197–207.

- Auld, Sylvia (2004), *Renaissance Venice, Islam and Mahmud the Kurd: A Metalworking Enigma*, London.
- Balafrej, Lamia (2019), *The Making of the Artist in Late Timurid Painting* (Edinburgh Studies in Islamic Art), Edinburgh.
- Beyond the Palace Walls* (2006), *Beyond the Palace Walls. Islamic Art from the State Hermitage Museum. Islamic Art in a World Context* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the National Museums of Scotland in Edinburgh, 14 July 2006 – 5 November 2006), Edinburgh.
- Blair, Sheila (2005), "What the Inscriptions Tell Us: Text and Message on the Ivories from al-Andalus", in: Kjeld von Folsach and Joachim Meyer (eds.), *The Ivories of Muslim Spain* (Journal of the David Collection 2, 1), Copenhagen, 75–99.
- Blair, Sheila S. (2008), "A Brief Biography of Abu Zayd", in: *Muqarnas* 25, 155–176.
- Blair, Sheila (2015), "Place, Space and Style: Craftsmen's Signatures in Medieval Islamic Art", in: Anthony Eastmond (ed.), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge, 230–248.
- Blair, Sheila S./Bloom, Jonathan (1999), "Signatures on Works of Islamic Art and Architecture", in: *Damaszener Mitteilungen* 11, 49–66.
- Collinet, Annabelle (2021), *Précieuses matières. Les Arts du métal dans le monde iranien médiéval, X<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris.
- Court and Cosmos* (2016), *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by The Metropolitan Museum of Art in New York, 27 April 2016 – 24 July 2016), New York.
- David-Weill, Jean (1964), "Bronzes du Daghestan", in: *Eretz-Israel. Archaeological, Historical and Geographical Studies* 7, 29–31.
- D'iakonov, Mikhail M. (1939), "Bronzovyi vodolei 1206 g.", in: *III Mezhdunarodny Congress po Iranskomu Iskusstvu i Arkheologii, Doklady, Leningrad, Sentyabr 1935*, Moscow/Leningrad, 44–52.
- Di Flumeri Vatielli, Gabriella/Giunta, Roberta (2022), *I metalli islamici. La collezione del Museo delle Civiltà Museo d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci"*, Rome.
- Ettinghausen, Elizabeth (2007), "Analysing a Pictorial Narrative – The Aquamanile in the Hermitage Museum in St Petersburg", in: Annette Hagedorn and Avinoam Shalem (eds.), *Facts and Artefacts: Art in the Islamic World*, Leiden, 129–152.
- Ettinghausen, Richard (1943), "The Bobrinsky Kettle, Patron and Style of an Islamic Bronze", in: *Gazette des Beaux Arts* 6 (24), 193–208.
- Giuzalian, Leon T. (1968), "The Bronze Qalamdan (Pen-Case) 542/1148 from the Hermitage Collection (1936–1965)", in: *Ars Orientalis* 7, 95–119.
- Herzfeld, Ernst (1936), "A Bronze Pen-Case", in: *Ars Islamica* 3 (1), 35–43.
- Ivanov, Anatolii A. (1983), "Abū Bakr Marvazī", in: *Encyclopædia Iranica*, vol. 1 (3), 263, updated online version, <http://www.iranicaonline.org/articles/abu-bakr-b-4> (accessed 16/09/2022).
- Ivanov, Anatolii A. (2003), "Bronze Cauldron with the Name of Maḥmūd ibn...al-Ḥasan (?) al-Qazwīnī", in: Maria V. Fontana and Bruno Genito (eds.), *Studi in onore di Umberto Scerrato per il suo settantacinquesimo compleanno*, vol. 1, Naples, 479–484.
- Kana'an, Ruba (2009), "The *de Jure* 'Artist' of the Bobrinski Bucket: Production and Patronage of Metalwork in pre-Mongol Khurasan and Transoxiana", in: *Islamic Law and Society* 16 (2), 175–201.
- Katalog pamiatnikov iranskogo iskusstva* (1935), *Katalog mezhdunarodnoi vystavki pamiatnikov iranskogo iskusstva i arkheologii. Gosudarstvennyi Ermitazh* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the State Hermitage Museum in Leningrad, September 1935), Leningrad.
- Krachkovskaia, Vera A. (1927), "Musul'manskoe iskusstvo v sobranii khanenko", in: *Zapiski Kollegii Vostokovedov* 2, 1–50.
- La Niece, Susan/Ward, Rachel/Hook, Duncan/Craddock, Paul (2012), "Medieval Islamic Copper Alloys", in: Paul Jett, Blythe McCarthy and Janet G. Douglas (eds.), *Scientific Research on Ancient Asian Metallurgy*, London, 248–254.

- Laviola, Valentina (2017), "Artisans' Signatures from Pre-Mongol Iranian Metalwork: An Epigraphic and Palaeographic Analysis", in: *Eurasian Studies* 15 (1), 80–124.
- Laviola, Valentina (2020), *Islamic Metalwork from Afghanistan (9th–13th Century). The Documentation of the IsMEO Italian Archaeological Mission*, Naples/Rome, <https://doi.org/10.6093/978-88-6719-191-8>.
- Loukonine, Vladimir/Ivanov, Anatoli (1996), *Lost Treasures of Persia. Persian Art in the Hermitage Museum*, Washington D. C.
- Mayer, Leo A. (1959), *Islamic Metalworkers and Their Works*, Geneva.
- Meinecke, Michael (1982), "Zur sogenannten Anonymität der Künstler im islamischen Mittelalter", in: Adalbert J. Gail (ed.), *Künstler und Werkstatt in den orientalischen Gesellschaften*, Graz, 31–45.
- Melikian-Chirvani, Assadullah S. (1974), "Les bronzes du Khorâssân – I", in: *Studia Iranica* 1, 29–50.
- Melikian-Chirvani, Assadullah S. (1979), "Les bronzes du Khorâssân – VII. Šâzī de Herat, ornemaniste", in: *Studia Iranica* 8 (2), 223–243.
- Melikian-Chirvani, Assadullah S. (1982), *Islamic Metalwork from the Iranian World 8th–18th Centuries*, London.
- Müller-Wiener, Martina (2016), "Metalwork from the 10th to the 13th Century", in: Ute Franke and Martina Müller-Wiener (eds.), *Herat Through Time. The Collections of Herat Museum and Archive* (Ancient Herat 3), Stuttgart, 89–138.
- Raby, Julian (2012), "The Principle of Parsimony and the Problem of the 'Mosul School of Metalwork'", in: Venetia Porter and Mariam Rosser-Owen (eds.), *Metalwork and Material Culture in the Islamic World. Art, Craft and Text*, London/New York, 11–85.
- Rice, David S. (1953), "Studies in Islamic Metal Work–II", in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 15 (1), 61–79.
- Scerrato, Umberto (1964), "Oggetti metallici di età islamica in Afghanistan. II: Il ripostiglio di Maimana", in: *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* [N. S.] 14 (2), 673–714.
- Scerrato, Umberto (1965), "Una caldaia iranica di bronzo del Musée des Antiquités di Algeri", in: *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* [N. S.] 15, 229–236.
- Veselovskii, Nicolai I. (1910), "Geratskii bronzovyi kotelok 559 goda gidzhry (1163 g. po R. Kh)", in: *Materialy po Archeologii Rossii* 33, 5–11.

## Copyright

- Fig. 1: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre, Paris), photograph: Mathieu Rabeau, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10320048> (accessed 13/06/2023).
- Fig. 2a: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre, Paris), photograph: Mathieu Rabeau, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10320048> (accessed 13/06/2023).
- Fig. 2b: Drawing by Viola Allegranzi, 2022.
- Fig. 3: Drawing by Valentina Laviola, 2017.
- Fig. 4: © Musée du Louvre, Paris, photograph: Raphaël Chipault, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10319803> (accessed 13/06/2023).
- Fig. 5: © Musée du Louvre, Paris, photograph: Hervé Lewandowski, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10319803> (accessed 13/06/2023).



## Die Autorinnen und Autoren des Bandes

**IMAN AGHAJANI** is a postdoctoral fellow at the Metropolitan Museum of Art in New York. His research interests include Iranian architecture, particularly during the medieval Islamic period, and monumental Arabic and Persian epigraphy. He obtained his Ph.D. in Islamic Art and Archaeology from the University of Bamberg, where he also earned his M.A. in the same field. His dissertation focuses on stucco decoration in the Iranian Plateau, emphasizing its development from the early Islamic period through the Seljuq era and the Mongol conquest. Moreover, Aghajani studied archaeology and architecture in Isfahan and Hamadan, Iran.

**VIOLA ALLEGRANZI** is a postdoctoral researcher at the Institute of Iranian Studies of the Austrian Academy of Sciences (Vienna). She investigates pre-modern Islamic epigraphy and architectural decoration, and the intersections between archaeological and textual sources. Her doctoral thesis (2017, Sorbonne Nouvelle – Paris 3 and “L’Orientale” di Napoli) was devoted to the Persian inscriptions and the cultural history of 11th–12th-century Afghanistan. Her current project *Inscribing Authority* (funded by the Austrian Science Fund) focuses on architectural inscriptions from medieval Central Asia and their socio-cultural context.

**NIKOLAUS DIETRICH** is Professor of Classical Archaeology at Heidelberg University. His research deals mostly with Graeco-Roman art, especially vase-painting and sculpture. Special interests include the spatiality in/of images, ornament, material writing, object-oriented approaches to images, and questions of methodology. He is the author of *Bild ohne Raum?* (2010), of *Das Attribut als Problem* (2018), co-author (together with J. Fouquet and C. Reinhardt) of *Schreiben auf statuarischen Monumenten* (2020), co-editor (with M. Squire) of *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art* (2018), and co-editor (together with J. Fouquet) of *Image, Text, Stone* (2022).

**DANIELE GIORGI**, a civil servant at the Ministry of Culture (Italy), graduated in Art history from the University of Pisa and attended the Scuola Normale Superiore in Pisa, where he also obtained a Ph.D. in Art history. His research interests concern the patronage of the Guelph Party in late medieval Florence, Giotto and his artworks, notably the decoration of the Arena Chapel, Padua, and the late medieval and early Renaissance figurative art in the Abruzzo region.

**LISA HORSTMANN** is a professor of Medieval Art and Cultural Studies at the Academy of Sciences and Literature in Mainz and in the Department of Architecture at the Technical University of Darmstadt. She earned her doctorate in 2019 at Heidelberg University with a dissertation on the transmission history of the illustrations in *Der Welsche Gast*. Following this, she worked as a research associate in the subproject



“Writing and Letterforms on and within Medieval Artworks” within the Heidelberg Collaborative Research Center 933, “Material Text Cultures.” Her current research focuses on inscriptions and the potential meanings of writing in medieval stained glass.

**JÖRN LANG** 1998–2004: Degree in Classical Archaeology, Ancient History and Ethnology at the Universities of Cologne and Turin. 2003–2005: Degree in Papyrology, Epigraphy and Ancient Numismatics. 2006–2008: DAAD scholarship and graduate scholarship from the University of Cologne. 2009: PhD in Classical Archaeology in Cologne (awarded the Offermann-Hergarten Prize of the Faculty of Philosophy in 2013). 2009/10: Traveling fellowship from the German Archaeological Institute. 2010–2011: Research assistant at the Faculty of Philosophy, University of Cologne, and at the International Centre Morphomata. Since 2011: Research assistant at the University of Leipzig, Classical Archaeology. 2019/2020: Fellow at the International Centre Morphomata. Since October 2022: Curator of the Museum of Ancient Art, University of Leipzig. Research interests: Ancient domestic life; glyptic; antiquarianism; reception and appropriation of antiquity; figure and ornament in Ancient Art.

**REBECCA MÜLLER** is Professor of Medieval Art History at Heidelberg University. Her research interests include the reception of antiquity in the Middle Ages, medieval concepts of the artist (co-editor of *Vom Wort zur Kunst: Künstlerzeugnisse vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2020) and the relationships between material, technique, image and text (co-editor of *Die Bronze, der Tod und die Erinnerung: das Grabmal des Wolfhard von Roth im Augsburger Dom*, 2020) as well as objects and artists within transcultural dynamics (co-editor of *Genoa and Venice Overseas. People, Power and Art, 13th to 16th century*, in prep.). Her research also encompasses the study of fifteenth-century painting workshops, with a particular focus on Venice (*Die Vivarini: Bildproduktion in Venedig 1440 bis 1505*, 2023).

**MANDY TELLE** studied Art History and History at the Freie Universität Berlin and the University of Warwick, with a research stay in Venice. She specialized in the staging and function of Medieval reliquaries, especially goldsmiths’ works; and the image politics of the Medici in Florence. At the University of Heidelberg, she was a research assistant at the CRC 933 “Material Text Cultures” in the sub-project “The Presence of the Artist. Medieval artifacts with artist’s signatures” and began her doctoral thesis that examines signatures on goldsmiths’ works. Currently, she is an educator at the documentation center “Displacement, Expulsion, Reconciliation” in Berlin.

# Namensregister

## A

'Abū Ṭāhir al-Ḥusayn 78  
'Abd al-Raḥmān b. 'Abd Allāh al-Rashīdī 177–178  
'Ajamī b. Abū Bakr al-Bannā' al-Nakhjavānī 84, 95–96  
'Alā' al-Dīn Muḥammad 180  
'Abdullāh b. 'Abdul-Raḥmān al-Najjār 93  
'Abdullāh b. Aḥmad Mariya 94  
'Abdul-Waḥhāb al-Qazvīnī b. Fakhrāvar 94  
Abū Bakr b. Aḥmad al-Marwazī 175  
Abū Bakr (Bū Bakr) Muḥammad b. Pindār al-Bannā' b. Muḥsin al-Marāghī 95  
Abū Bakr b. Maḥmūd (Bū Bakr b. Maḥmūd) 172, 174  
Abū l-Ma'ālī b. Makkī al-Zanjānī (Muḥammad b. Makkī al-Zanjānī) 92  
Abū Mansūr As'ad b. Muḥammad al-Ṭarā'ifī al-Sarakhsī 94  
Abū Naṣr Muḥammad b. Aḥmad al-Bannā' al-Tirmidhī 93  
'Alī b. Muḥammad b. Abū'l-Qā'im 179  
Abū Sa'ad b. Muḥammad al-Sāribān 82  
Abū'Umar b. Muḥammad al-Qazvīnī (Vāsāknarār) 94  
Abū Zayd 169, 183  
Aegidius 103–104  
Aḥmad b. Maḥmūd al-Fānī 95–96  
Aḥmad al-Sarakhsī 93  
Alexas (Ἀλεξᾶς) 62  
Anacreon (Ἀνακρέων) 25  
Anakles (Ἀνακλῆς) 64  
Apollonios (Ἀπολλώνιος) 8–9, 66  
Archias (Ἀρχίας) 8  
Archilochus (Ἀρχίλοχος) 25  
Aristonothos (Ἀριστόνοθος) 27  
Aristoteiches (Ἀριστοτεῖχος) 63  
Aspasios (Ἀσπάσιος) 66  
Astrapas, Michael 5–6  
Athena (Ἀθήνη) 29–30, 56, 60, 62, 66  
Augustus (Gaius Iulius Caesar Octavianus Augustus) 62  
Aulos (ἄλως) (Gemmenschneider) 64

## B

Badr 9  
Baegert, Derick 149  
Basaiti, Marco 129  
Baudelot de Dairval, Charles César 56  
Belliniano, Vittore 129

Berchem, Max van 76, 175  
Berenger 4–5  
Berger, Rupert 146  
Bernward von Hildesheim 114, 120  
Bertinus 115  
Bianco 159  
Biduino 14, 155–167  
Boethos (Βόηθος) 69  
Buonconsiglio, Giovanni 129  
Burckhardt, Jacob 1, 24–25  
Busketus 1

## C

Cyriacus von Ancona 55–56  
Claricia 3

## D

Dareios (Δαρείος) 54  
Demosthenes (Δημοσθένης) 56  
Dexamenos (Δεξαμενός) 59, 61–62, 65–66, 68  
Diana, Benedetto 129  
Dickius, Christianus 135  
Dioskourides s. *Dioskurides*  
Dioskurides (Διοσκουρίδης) 56, 60–62  
Dolfín, Giovanni 56

## E

Epimenes (Ἐπιμένες) 58, 60, 64–65, 68  
Epitimos (Ἐπίτιμος) 39  
Eudos (Εὐόδος) 59  
Euphronios (Εὐφρόνιος) 30, 35  
Eutyches (Εὐτύχης) 56, 60, 62  
Eutychios (Εὐτύχιος) 5–6  
Exekias (Ἐξηκίας) 9, 31, 33–37, 39, 41, 43, 45  
Eyck, Jan van 3, 134, 136–138, 143

## F

Fabri de Peiresc, Nicolas Claude 56  
Felicio 6–7, 9  
Felix (Φήλιξ) 60, 66

## G

G. 156  
Gaios (Γαῖος) (Gemmenschneider) 66, 69  
Gelon (Γέλων) 59  
Genette, Gérard 34  
Gertrud van Münster 131

Ghīyāth al-Dīn Shīrāzī 79  
 Giratto 155–160, 163  
 Glykon (Γλύκων) 8  
 Gnaeus Pompeius 56  
 Gnaioi (Γναῖοι) (Gemmenschneider) 56

## H

al-Hakam II. (Abū al-ʿĀṣ al-Mustanṣir bi-Llāh  
 al-Hakam b. ʿAbd al-Raḥmān) 9  
 al-Hamadānī 175  
 Heios (Ἡῖος) 63  
 Herophilos (Ἡρόφιλος) 62  
 Hieron (Ἱέρων) iv, 41–42  
 Hipponax (Ἱππῶναξ) 28  
 Hisham II. (Abū l-Walīd Hishām al-Muʿayyad  
 bi-ʿIllāh) 9  
 Homer (Ὅμηρος) 28  
 Hugo d'Oignies 13, 101–122  
 Hugues de Pierrepont 103  
 Ḥusayn b. al-Ḥasan ṣaffār 176  
 Hylas (Ἥλας) s. *Hyllos*  
 Hyllos (Ἥλλος) 56, 61–62  
 Hyperechios (ὑπερέχιος) 63

## I

Ibrāhīm b. Aḥmad Ṣaffār 175  
 Ibrāhīm b. Idrīs al-Biyārī 92  
 Ibrā[hīm] b. ʿUthmān b. ʿAbdūya  
 al-Ḥaddād 92  
 al-Isfahānī 92, 95, 175  
 Iulia Flavia (Iulia Titi) 59

## J

Jacques de Vitry 101–102, 104, 112, 117,  
 120, 122  
 Johannes/Iohannes 156  
 Johannes/John 103

## K

Kamāl al-Dīn Bihzād 169  
 Karl (I.) der Große 5  
 Kynos 37

## L

Lambert van Münster 131  
 Lieto 159, 165  
 Lucian (Λουκιανός) 25–26, 28, 44  
 Lydos (Λυδός) 43  
 Lysipp (Λύσιππος) 8

## M

Maḥmūd al-Kurdī 169  
 Maḥmūd b. Muḥammad al-Bannāʾ 78, 95

Maḥmūd b. Muḥammad al-Harawī 182  
 Maḥmūd Isfahānī (al-Ghāzī) 78, 95  
 Majd al-Mulk al-Muẓaffar 180  
 Makron (Μάκρων) iv, 41–42  
 Marie d'Oignies/de Nivelles 102, 104, 112  
 al-Marwazī s. *Abū Bakr b. Aḥmad al-Marwazī*  
 Masʿūd b. Aḥmad 177–178  
 Mika (Μίκη) 61–62  
 Mnesarchos (Μνησάρχος) 58  
 Muḥammad b. ʿAbd al-Wāhid 177–178  
 Muḥammad b. Abī Bakr al-Marwazī 94  
 Muḥammad b. Abī l-Faraj al-ʿIrāqī 96  
 Muḥammad b. abu-Ishāq al-ḥaddād  
 al-Isfahānī 92  
 Muḥammad b. ʿAlī l-al-Muʿālī ʿAbd-al-Raḥmān  
 b. ʿAbd-al-Raḥīm 93  
 Muḥammad b. ʿAlī al-Najjār 92  
 Muḥammad b. Atsiz al-Sarakhsī 95  
 Muḥammad b. Maḥmūd b. Yūsuf b. Bābā  
 b. ʿAlī Ibrāhīm 96  
 al-Muqaddasī (Shams al-Dīn Abū ʿAbd Allāh  
 Muḥammad ibn Aḥmad ibn Abī Bakr) 80

## N

Nakhjavānī s. *ʿAjamī b. Abū Bakr al-Bannāʾ*  
*al-Nakhjavānī*  
 Nicolaus 156  
 Nicolo (Gemmenschneider) 64  
 Nizām al-Mulk (Abū ʿAlī al-Hasan ibn ʿAlī ibn  
 Ishāq al-Tūsī) 78

## O

Odorannus de Sens 108  
 Olympios (Ὀλύμπιος) 65  
 Onesimos (Ὀνήσιμος) 62  
 Onetorides (Ὀνητορίδης) 34–37

## P

Parmese, Cristofano 129  
 Pausanias (Παυσανίας) 24  
 Perikles (Περικλῆς) 25  
 Pheidias (Φειδίας) 25  
 Philetas (Φιλήτας) 25  
 Phrygillos (Φρύγιλλος) 61, 63, 65  
 Platon (Πλάτων) 27, 45  
 Plinius der Ältere (Gaius Plinius Secundus  
 Maior) 1, 54, 62  
 Plutarch (Πλούταρχος) 25  
 Polykleitos (Πολύκλειτος) 25  
 Polykrates von Samos (Πολυκράτης) 58  
 Poseidippos von Pella (Ποσειδίππος) 53–54  
 Protarchos (Πρωταρχος) 59–60, 64, 66–67  
 Pythagoras (Πυθαγόρας) 58

**Q**

Qawām al-Dīn Shīrāzī 79  
 al-Qazwīnī 175  
 Quintus (Κοῖντος) (Gemmenschneider) 62

**R**

Rashīd al-Dīn ‘Azīzī b. Abū’l-Ḥusayn  
     al-Zanjānī 177–178  
 Reichhold, Karl iv  
 Robertus 103  
 Rubens, Peter Paul 56  
 Rukn al-Dīn 177  
 Rūzba Barzīn (Rūzba b. Afrīdūn b. Barzīn) 179

**S**

Sadīd al-Dawla 78  
 Sa’īd b. Ja’far al-Bannā’ 95  
 Santacroce, Girolamo 129  
 Segantini, Giovanni 147  
 Semon (Σήμων) 58, 63  
 Severus, Calpurnius 60, 66  
 Shādhī al-Harawī (Shādhī al-Naqqāsh) 180–182,  
     184  
 Shāh Barzīn (Shāh Barzīn b. Afrīdūn b. Barzīn) 179  
 Silvestrini, Lazzero 129  
 Simonides (Σιμωνίδης) 45  
 Smikros (Σμίκρος) 30  
 Socrates (Σωκράτης) 24  
 Soest, Conrad von 13, 129–131, 133–136, 138,  
     140–146, 148–149  
 Solon (Σόλων) 56  
 Solonos 56  
 Stéphanie de Séguier 156

Stollen, Conrad 135, 148  
 Stosch, Philipp von 57  
 Syries (Συρίας) 58, 60, 64

**T**

Tarīf 9  
 Theodoros (Θεόδωρος) 58  
 Theognis (Θεόγνις) 37  
 Theophilus Presbyter 108, 122  
 Thomas van Cantimpré 104, 113  
 Tondino di Guerrino 121  
 Tryphon (Τρύφων) 59  
 al-Ṭūsī 175

**U**

‘Umar b. al-Faḍl b. Yūsuf al-Bayyā’ 178  
 ‘Uṭhman 10  
 ‘Uṭhmān b. Abī Bakr b. Abī l-Qāsim 93

**V**

Varnhagen, Johann Adolph Theodor Ludwig 135  
 Villard de Honnecourt 109, 117

**W**

Willigis 4–5

**X**

Xenophon (Ξενοφών) 24

**Y**

Yūsif b. ‘Alī b. Muḥammad Bannā’ 96  
 Yūsuf 79  
 Yūsuf b. Kuthayyir 84, 87, 89, 95



# Ortsregister

## A

- Abarkuh 75, 89, 96  
– Abarkuh, Pīr Ḥamza Sabz Pūsh (Grabbau) 96  
Afghanistan 75, 89, 93, 95–96, 170, 180–181, 189  
Ägäis 54  
Ägypten 10  
Algeiai 62  
Akkon 102  
al-Andalus 10  
Algier 172, 174  
– Algier, Musée National des Antiquités et des Arts Islamiques 172, 174  
Alpen 134, 147  
Ardistān 78, 95  
– Ardistān, Masjid-i jum'a (Freitagsmoschee) 78, 95  
Argos 25  
Athen 8, 15, 23, 29–32, 34–35, 37–39, 43, 45, 56  
– Athen, Akropolis 29, 43  
– Athen, Akropolis Museum 30  
– Athen, Archäologisches Nationalmuseum 37

## B

- Bad Wildungen 131, 133  
– Bad Wildungen, Stadtkirche St. Nikolaus 131, 133  
Badghis 180  
Balkh 75, 89, 93  
– Balkh, Zadian, Daulatābād Minarett 93  
Bamberg 75, 99, 189  
Bardaskan 95  
– Bardaskan, Firūzābād Minarett 95  
Barsiyān 81, 90  
– Barsiyān, Masjid-i jum'a (Freitagsmoschee) 81, 90  
Basel 26  
Berlin 28–29, 43, 56, 58, 60–63, 65, 171, 190  
– Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung 28–29, 43, 60–61, 63, 65  
– Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst 171  
Bern 175  
– Bern, Bernisches Historisches Museum 175  
Biyārjumand (ehem. Biyār) 79–80  
Bonn 62, 68

Boscoreale 7

- Boston 38, 58–60, 65–67  
– Boston, Museum of Fine Arts Boston 38, 58–60, 65–66  
Britische Inseln 54  
Bukhara 180  
Byzanz s. *Konstantinopel*

## C

- Cambrai 104  
Cambridge 61–62, 65, 68  
– Cambridge, Fitzwilliam Museum 61  
Cambridge (Mass.) 175  
– Cambridge (Mass.), The Former Stuart Cary Welsh Collection 175  
Cerveteri 35  
Chios 59  
Chorasān 78, 81, 171, 175, 182  
Città del Vaticano 31, 33, 40, 43  
– Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco 31, 33, 43

## D

- Dagestan 171  
Dandānqān 93  
– Dandānqān Moschee 93  
Dāmghān 79–80, 84, 92  
– Dāmghān, Burj-i Mihmāndūst (Grabbau) 79–80, 84, 92  
– Dāmghān, Masjid-i jum'a (Freitagsmoschee) 80  
– Dāmghān, Grabturm von Chihil Dukhtarān 80  
– Dāmghān, Pīr-i 'Alamdār (Grabbau) 79–80, 92  
– Dāmghān, Tārīkhāna-Moschee 80  
Darband s. *Derbent*  
Delos 69  
Derbent 75, 89, 96  
Dihistān 93  
– Dihistān, Minarett von Mashhad al-Miṣrīyān 93  
Dschām s. *Jām*  
Dortmund 131, 133  
Dortmund, Stadtkirche St. Marien 131, 133

## F

- Farāshā 94, 96  
– Farāshā, Ghadamgāh Moschee 94, 96

Florenz 8, 59, 189–190  
 – Florenz, Palazzo Pitti 8  
 Frankreich 27, 109, 131–132, 156  
 Frascati (ehem. Tusculum) 101–102, 120

## G

Ganja 92  
 – Ganja, Darvāza Ganja (Ganja Stadttor) 92  
 Gharjistān 95  
 – Gharjistān, Shah-i Mashhad Madrasa 95  
 Ghazna 176  
 Girona 9  
 – Girona, Museo-Tesoro de la Catedral de Santa María 9  
 Griechenland 12, 15, 24–25, 27, 55–57, 63, 67  
 Gulpāygān 81–82, 94  
 – Gulpāygān, Masjid-i jum'a (Freitagsmoschee) 81–82, 94

## H

Hamburg 2  
 Heidelberg 2, 14, 69, 185, 189–190  
 Herat 175–178, 180–182  
 – Herat, Mūziyūm-i Millī (Nationalmuseum) 175–176  
 Herculaneum 8  
 – Herculaneum, Villa dei Papiri 8  
 Hildesheim 114, 120  
 – Hildesheim, Dommuseum 120

## I

Iberische Halbinsel 54  
 Irak 169  
 Iran 11, 13–14, 75–77, 81, 89–90, 92–96, 169–171, 173–176, 179–180, 182–184, 189  
 Iṣfahān 78, 81, 90, 94, 175, 189  
 – Iṣfahān, Masjid-i jum'a (Freitagsmoschee) 78, 81, 90  
 – Iṣfahān, Imāmzāda Karrār (Grabbau) 94  
 Italien 1, 11, 129, 134, 142

## J

Jām 96  
 – Jām, Minarett von Dschām 96  
 Jār Kurgān 94  
 – Jār Kurgān, Jār Kurgān Minarett 94

## K

Kabul 180  
 Karlsruhe 37  
 – Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 37  
 Kaschan 169, 174  
 Kaukasus 171

Kharānaq 96  
 – Kharānaq, Mashhadak (Grabbau) 96  
 Khargird 78–79  
 – Khargird, Madrasa-i Ghiyāthīya 79  
 Kharraqān 82, 84–86, 92  
 – Kharraqān Grabtürme 82, 84–86, 92  
 Khīva 75, 92  
 – Masjid-i Jum'a (Freitagsmoschee) 92  
 Kiew s. *Kyjiw*  
 Kilikien 62  
 Konstantinopel 11  
 Kopenhagen 39–40  
 – Kopenhagen, Dänisches Nationalmuseum 40  
 Kreta 56  
 Kyjiw 174  
 – Kyjiw, National Museum of Natural History at the National Academy of Sciences of Ukraine 174

## L

Lājīm 92  
 – Lājīm, Burj-i Lājīm (Grabbau) 92  
 Lammari (Capannori) 159, 165  
 – Lammari (Capannori), Pieve di Santa Maria Assunta e di San Iacopo 159, 165  
 León 10  
 London 35, 60, 137, 174  
 – London, The British Museum 60  
 – London, The National Gallery 137  
 – London, Victoria and Albert Museum 174  
 Lucca (s. a. *Sant'Angelo in Campo u. Sorbano del Giudice*) 155, 161–162, 164–166  
 – Lucca, Chiesa di San Michele 161  
 – Lucca, Chiesa di San Salvatore 155, 164–166  
 Lüttich 103–104

## M

Maasregion 13, 101, 115  
 Magalas 156  
 – Magalas, Église Saint-Laurent 156  
 Mailand 4  
 – Mailand, Basilica di Sant'Ambrogio 4  
 Mainz 4–5, 189  
 – Mainz, Dom St. Martin 4–5  
 Malonne 104  
 Marāgha 95–96  
 – Marāgha, Gunbad-i Kābūd (Grabbau) 96  
 – Marāgha, Gunbad-i Surkh (Grabbau) 95  
 Marlborough (Mass.) 66  
 Mazār Sharīf 95  
 – Mazār Sharīf, Bābā Ḥātam Mausoleum 95



Mazandaran 174  
 Medina 177  
 Mekka 177  
 Merv 95, 175, 180  
   – Merv, Mausoleum des Sultan  
     Sanjar 95  
 Mittelmeerraum 53–54  
 Mons 102–103  
   – Mons, Archives de l'État 102–103  
 Mossul 169  
 München 7, 30, 41  
   – München, Staatliche Antikensamm-  
     lungen 7, 30, 41

## N

Nachitschewan 84, 87–88, 91, 95–96  
   – Nachitschewan, Mu'mina Khātūn  
     Mausoleum 88, 96  
   – Nachitschewan, Yūsuf ibn Kuthayyir  
     Mausoleum 87, 95  
 Namur 102–105, 107, 109, 111, 114–115,  
   117–119, 123  
   – Namur, Archives de l'État 103  
   – Namur, Musée des Arts Anciens du  
     Namurois 102, 105, 107, 109, 111, 114–115,  
     117–119, 123  
 Neapel 8, 66, 189  
   – Neapel, Museo Archeologico Nazionale  
     di Napoli 8, 66  
 New York 28–29, 35, 38, 41–42, 64, 115, 189  
   – New York, The Cloisters 115  
   – New York, The Metropolitan Museum  
     of Art 28–29, 35, 38, 41–42  
 Nordafrika 54

## O

Ohrid 5–6, 15  
   – Ohrid, Kirche der Maria Peribleptos  
     (heute St. Kliment) 5–6, 15  
 Oignies 13, 101–105, 107–119, 121–123  
   – Oignies, Ancien Prieuré de  
     Saint-Nicolas 101–104, 108–109,  
     111–112, 115, 117, 121, 123  
 Olympia 15  
 Oxford 60, 66  
   – Oxford, Ashmolean Museum 60

## P

Paris 59, 109, 132, 171–176, 180–181, 189  
   – Paris, Musée du Louvre 171–176,  
     180–181  
 Penteskouphia 28–29  
 Pergamon 63

Pisa 1, 14, 25, 155–158, 160, 163, 165, 189  
   – Pisa, Camposanto 155–158  
   – Pisa, Cattedrale Metropolitana Primaziale  
     di Santa Maria Assunta 165  
 Pompeji 6–7

## Q

Qazvīn 90  
   – Qazvīn, Große Moschee 90  
   – Qazvīn, Ḥaydariya-Madrasa 90

## R

Rayy 89, 92, 94  
   – Rayy, Shāh 'Abd al-'Azīm Mausoleum 89, 92  
   – Rayy, Burj-i Tughrul (Grabbau) 94  
 Ringelheim 120  
 Rom 8, 25, 27, 33, 43–44, 53–54, 56, 59, 66, 113,  
   117, 136, 189  
   – Rom, Musei Capitolini, Collezione  
     Castellani 27  
   – Rom, Museo Nazionale Etrusco di  
     Villa Giulia 43  
   – Rom, Museo Nazionale Romano 66  
 Russland 75, 89, 96

## S

Sabzivār 92  
   – Sabzivār, Zafarānī Karawanserei 92  
 Sambre 103  
 San Casciano 155, 159–161, 163–164, 166  
   – San Casciano, Pieve dei Santi Ippolito  
     e Cassiano 159–161, 163–164, 166  
 Sangān-i Pa'in 94  
   – Sangān-i Pa'in, Masjid-i Gunbad  
     (Moschee) 94  
 Sangbast 93  
   – Sangbast, Arsalān Jādhīb Mausoleum 93  
   – Sangbast, Mīl-i Ayāz Minarett 93  
 Sant'Angelo in Campo (Lucca) 161  
   – Sant'Angelo in Campo (Lucca), Chiesa di  
     San Michele 161  
 Sar-i Pul 93  
   – Sar-i Pul, Imāmzāda Yaḥyā Grabbau 93  
 Sarakhs 94  
   – Sarakhs, Ribāṭ-i Sharaf Karawanserei 94  
 Sens 108, 119  
   – Sens, Abbaye Saint-Pierre-le-Vif 108  
 Sensweiler 156  
   – Sensweiler, Evangelische Pfarrkirche 156  
 Siena 121  
   – Siena, Chiesa di Sant'Agostino 121  
 Simnān 80  
   – Simnān, Masjid-i jum'a (Freitagsmoschee) 80

Spanien 169  
 Sorbano del Giudice (Lucca) 164, 166  
 – Sorbano del Giudice (Lucca), Chiesa  
 di San Giorgio 164, 166

St. Moritz 147  
 – St. Moritz, Segantini Museum  
 St. Moritz 147  
 Sankt Petersburg 61, 65, 172, 174, 177–179  
 – Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage 61, 65, 172, 174, 177–179  
 Staat Vatikanstadt s. *Città del Vaticano*

## T

Tiflis 175, 182  
 – Tiflis, Art Museum of Georgia 175  
 – Tiflis, Simon Janashia Museum of  
 Georgia 182

Transoxanien 171

Troja 32, 34

Turkmenistan 93, 95, 175

Tusculum s. *Frascati*

## U

Urmia 96  
 – Urmia, Sa Gunbad (Grabbau) 96  
 Usbekistan 75, 89, 92, 94

## V

Vatikan s. *Città del Vaticano*

Venedig 15, 56, 190

## W

Walcourt 103

Washington (D.C.) 176, 180  
 – Washington (D.C.), Freer Gallery  
 of Art 176, 180

## X

Xiva s. *Khīva*

## Y

Yazd 78, 92, 94  
 – Yazd, Darvāza Ḥaḏīra (Stadtter  
 von Yazd) 92

## Z

Zavāra 90  
 – Zavāra, Masjid-i Jame' (Freitags-  
 moschee) 90  
 Zentralasien 170, 189  
 Zūzan 81, 83, 92  
 – Zūzan, Malik Moschee 92

In der umfangreichen Forschung zu Signaturen von Künstlern und Künstlerinnen wurde den materialen, topologischen und praxeologischen Dimensionen bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Der vorliegende Band schlägt eine Verschiebung des Erkenntnisinteresses von einer Fokussierung auf den Text hin zu Präsenzeffekten und Praktiken vor. Er untersucht kulturübergreifend die Bezüge von Text, Schrift, Material, Technik und Bild zu den sakralen und profanen Handlungen, in denen die namenstragenden Artefakte eingebunden waren. Das spezifische Potential von Signaturen wird darin deutlich, wie sie Präsenz als wirksame Anwesenheit behaupten: Sie können zu Betrachtung und Gebrauch auffordern und dies mit Selbstreflexion und Ansprache, oft dem Spiel mit dem Betrachter, verbinden, nicht zuletzt dadurch, dass sie die Materialien und Techniken thematisieren, die das Aussehen des Artefakts bestimmen.

