

Entwurf und Ausführung in den *artes minores*.
Münz- und Gemmenkünstler des 6. – 4. Jhs. v. Chr.

Dissertation

zur Erlangung des
Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt

der Philosophischen Fakultät der Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg,
Fachbereich Kunst- und Altertumswissenschaften

von Frau Angela Susanne Berthold

geb. am 16. Oktober 1977 in Würzburg

Erstgutachter: Professor Dr. Andreas E. Furtwängler
Zweitgutachter: Professor Dr. Stefan Lehmann

Tag der Verteidigung: 29. 1. 2008

Für meine Eltern.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 2007/2008 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg angenommen wurde. Nach diesem Zeitpunkt erschienene Literatur konnte nur in Einzelfällen berücksichtigt werden.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Andreas E. Furtwängler, der gemeinsam mit mir die Fragestellung der Arbeit entwickelte und den Fortgang der Arbeit stets mit großem Interesse verfolgte und mich unterstützte. Stefan Lehmann danke ich für die Übernahme des Korreferats. Für Korrekturlesen und kritische Anmerkungen bin ich Aletta Seiffert, Johanna Jäger, Carina Weiß, Edgar Berthold und Ulrike Öhm zu großem Dank verpflichtet. Technische und grafische Probleme lösten für mich dankenswerterweise Beate Berthold und Hans Florian Müller-Hermelink. Der Edelsteingraveur Erwin Pauly, Idar-Oberstein, und die Berliner Medailleure und Künstler Wilfried Fitzenreiter und Heinz Hoyer ermöglichten mir großzügig Einblick in ihre Arbeitsweisen und die Gespräche mit ihnen führten bei mir zu einem besseren und vor allem lebendigeren Verständnis beider Gattungen wie es aus Büchern nicht zu gewinnen ist.

Folgende Kuratoren, Institutionen und Museen gewährten mir in großzügigster Weise Einblick in ihre Bestände: Dominique Gerin und Mathilde Avisseau-Broustet, Bibliothèque Nationale, Paris; D. O. A. Klose, Staatliche Münzsammlung München; Andrew Meadows, British Museum, London; Michael Vickers und Alessia Bolis, Heberden Coin Room, Ashmolean Museum, Oxford; Adrian Popescu, Department of Coins and Medals, Fitzwilliam Museum, Cambridge; Gertrud Platz-Horster, Antikensammlung, Berlin; Sir John Boardman und Claudia Wagner, Beazley Archive Oxford.

Für Abbildungen der Münzen danke ich dem Berliner Münzkabinett, SMB, das mir nicht nur in großzügigster Weise ermöglichte Münzen fotografieren zu lassen und zu studieren, sondern mir auch über große Teile der Arbeit an der Dissertation eine zweite Heimstätte gewährte. Allen Mitarbeitern des Münzkabinetts Berlin möchte ich dafür herzlich danken.

Claudia Wagner vom Beazley Archiv, Oxford, stellte mir in unkompliziertester Art Fotomaterial von Gemmenabdrücken zur Verfügung, dafür vielen Dank. Sir John Boardman gilt mein herzlichster Dank für die Erlaubnis seine Fotografien von Gemmenabdrücken abbilden zu dürfen.

Für die finanzielle Unterstützung meines Dissertationsvorhabens bin ich der Landesgraduiertenförderung Sachsen-Anhalt und vor allem der Gerda-Henkel-Stiftung, Düsseldorf, über die Maßen zu Dank verpflichtet.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern Ilse und Edgar Berthold und meinem Mann Hans Florian Müller-Hermelink, die die Entwicklung der Arbeit stets ohne jeden Zweifel und mit großem Interesse verfolgten und mich jederzeit bedingungslos unterstützen.

Berlin, im Dezember 2011

Angela Berthold

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung	8
1. Die Anfänge der Stein- und Stempelschneidekunst im antiken Griechenland.....	8
2. Forschungsstand.....	12
3. Ziel der Arbeit – Fragestellung.....	14
II. Entwurf und Ausführung in den artes minores.	17
Münz- und Gemmenkünstler des 6. – 4. Jhs. v. Chr.	17
1. Entwurf und Ausführung (Teil 1).....	17
a, Die Entwurfsarbeit – Vorarbeiten.....	17
Der Prozess der Ideenfindung.....	18
Studien.....	21
Die Entwurfsskizze.....	22
Seitenumkehrung: das negative Originalstück und das positive beabsichtigte Werk.....	22
Vorzeichnungen und Entwürfe in anderen antiken Gattungen.....	26
Modell.....	26
b, Kenntnis anderer Werke.....	28
Kenntnis von Stücken der eigenen Gattung: Vorlagen – Musterbücher.....	28
Dieselben Motive auf Münzen und Gemmen.....	33
Kenntnis von Werken anderer Gattungen.....	34
Exkurs: Wettbewerb – Auftragsarbeit.....	45
c, Gattungsspezifische Anforderungen - Technische Besonderheiten.....	48
Forschungsstand.....	49
Antike Zeugnisse.....	50
Schriftliche Quellen über die Fertigungstechniken.....	50
Auswertung der ausgegrabenen Werkstätten.....	51
Antike Werkzeuge: gefunden – abgebildet.....	53
Werkzeugspuren an den antiken Originalen.....	55
Vergleich und Rekonstruktion.....	60
Vergleich mit den Techniken und Werkzeugen anderer Epochen.....	61
Moderne Rekonstruktion von Werkzeugen.....	63
Rekonstruktion des antiken Arbeitsprozesses.....	65
Beurteilung der Möglichkeit der Doppeltätigkeit in beiden Gattungen.....	70
Exkurs: Der Gebrauch von Lupen in der Antike.....	72
Gemeinsamkeiten der beiden Gattungen in Hinblick auf kompositorische Aspekte.....	74
Minimierung.....	74
Die bewegliche Bildfläche: Unabhängigkeit von visuellem Kontext und Umgebung.....	75
d, Zusammenfassung der Ergebnisse.....	76
2. Ausführung (Teil 2): Komposition.....	76
a, Der Einfluss des Formats auf die Komposition.....	78
Der Kreis als Kompositionsfläche.....	79
Veränderung der Münzform im Untersuchungszeitraum:.....	80
Die Ellipse/Das Oval als Kompositionsfläche.....	81
Veränderung der Gemmenform im Untersuchungszeitraum.....	82
Zusammenfassung.....	83
b, Mögliche Ansichtsseiten der Motive.....	84
Frontaldarstellungen.....	84
Aufsichten.....	88
Profildarstellungen.....	90
Mehransichtigkeit des gesamten Motivs.....	91
Zusammenfassung.....	93
c, Der Einfluss der Rahmenumgebung.....	93
Der Bildraum als abgegrenzter Sehraum.....	94
Der Bildraum als Ausschnitt eines größeren Ganzen.....	101
Zusammenfassung.....	106
d, Optische Kriterien.....	107

Kompositionsschemata	108
Exkurs: Umgang mit ähnlichen kompositorischen Problemen –	117
Entwicklung in vergleichbaren Gattungen: Schaleninnenbilder und Schilde	117
Zusammenfassung	120
e, Innovative Schritte	121
Plastische Körperlichkeit der Darstellung	123
Mittel zur Erzeugung von Räumlichkeit	124
Landschaftliche/malerische Elemente	129
Erzählende Elemente	133
Sonderwege	136
Zusammenfassung der Ergebnisse	137
3. <i>Künstler</i>	138
a, Antike Quellen zu Stein- und Stempelschneidern	139
b, Signierende Gemmenschneider	141
Gesicherte Künstlernamen	142
Im Nominativ Signierende (?)	168
Verborgen Signierende	174
c, Signierende Münzstempelschneider	178
Sizilien	178
Syrakus	178
Tetradrachmen	179
Goldlitren	200
Dekadrachmen	202
Bronzen	207
Kamarina	209
Katane	216
Naxos	223
Akragas	225
Himera	227
Zankle/Messana	229
Unteritalien	230
Rhegion	230
Terina	234
Herakleia/Lukanien	236
Metapont	240
Hyele/Velia	242
Thurioi	245
Poseidonia	250
Tarent	251
Neapolis (Kampanien)	252
(Signaturen) Außerhalb des Kernbereichs	252
Kreta	254
Klazomenai	256
Soloi und Issos	257
Rhodos	258
Aspendos	259
Peloponnes	260
Pharsalos	264
Larissa	265
d, Künstler in beiden Gattungen: Stein- und Stempelschneider in einer Person?	267
Phrygillos und Olympios	267
Die beiden Phrygillos-Gemmen	267
Möglichkeiten und Grenzen der Zuschreibung	280
e, Exkurs: Das Phänomen des Signierens	282
Reproduktivität des beabsichtigten Bildes ohne Einfluss des Künstlers	291
Der qualitative Unterschied zwischen signierten und unsignierten Werken	291
Zusammenfassung	293
III. Abschlussbetrachtung und Zusammenfassung der Ergebnisse	294
IV. Anhang	298

1. Entwicklung der Schaleninnenbilder.....	298
2. Inschriften auf Gemmen des Untersuchungszeitraumes.....	300
V. Abkürzungsverzeichnis.....	303
VI. Abbildungsverzeichnis.....	307

Abbildungsteil

Katalog

Textabbildungen

Zeitleiste

Karte

Skizzen zum Betrachterstandort

I. Einleitung

Griechische Gemmen und Münzen der Zeit des 6. bis 4. Jhs. v. Chr. sind vortreffliche Meisterwerke *en miniature*. Die Motive beider Gattungen können sich bezüglich vieler Aspekte wie erstrangiger technischer Ausführung oder vollendeter Komposition mit den besten Stücken anderer Kunstgattungen messen. Dennoch wird ihnen meist in der archäologischen Forschung über ikonographische Vergleiche hinaus nur wenig Platz eingeräumt und ihre übergreifende Behandlung bleibt Spezialisten vorbehalten.

In der Literatur zur Glyptik und Numismatik wird wiederkehrend darauf hingewiesen, wie auffallend sich beide Kunstgattungen in vielen Aspekten ähneln. Daraus resultierend werden Künstler, die in beiden Gattungen arbeiten, erwähnt¹, doch bleibt es meist bei motivischen und stilistischen Vergleichen. Eine kontinuierliche Untersuchung beider Gattungen von der Archaik bis in die Klassik, die beide unter dem Aspekt des Entwurfes, der Komposition und der aus ihrer Sonderstellung resultierenden Probleme betrachtet, fehlt bisher². Deshalb widmet sich die vorliegende Arbeit der Untersuchung der Gemmen- und Münzkünstler des 6. bis 4. Jhs. v. Chr., wobei der Schwerpunkt auf Entwurf und Ausführung in beiden Gattungen liegen soll.

1. Die Anfänge der Stein- und Stempelschneidekunst im antiken Griechenland

Ein kurzer Blick auf die Entstehungsgeschichte beider Gattungen soll die gemeinsamen Wurzeln verdeutlichen³, die im Entspringen der einen (Münze) aus der anderen (Gemme) Gattung begründet liegen⁴ und eine gemeinsame Behandlung sinnvoll erscheinen lassen.

Die griechische Glyptik erlebte bereits in minoisch-mykenischer Zeit eine erste Phase der Hochblüte⁵. Zahlreiche Gemmen in den typischen Formen der Lentoide und Amygdaloide aus

¹ z. B. D. Berges, Die Tonsiegel aus dem karthagischen Tempelarchiv, Vorbericht, RM 100, 1993, 261.

² Zur Forschungsgeschichte s. für die Glyptik: Zazoff, AG 1–23; P. und H. Zazoff, Gemmensammler und Gemmenforscher von einer noblen Passion zur Wissenschaft (München 1983); für die Numismatik: R. Albert – R. Cunz (Hrsg.), Wissenschaftsgeschichte der Numismatik, Beiträge zum 17. deutschen Numismatikertag 3.–5. März 1995 Hannover (Speyer 1995); M. R.-Alföldi, Antike Numismatik I, Theorie und Praxis, Kulturgeschichte der antiken Welt 2 (Mainz 1978) 4–13.

³ Am Beginn der Siegelkultur stehen prähistorische Stempelglyptik (s. A. v. Wickede, Prähistorische Stempelglyptik in Vorderasien [München 1990]) und historische Rollsiegelglyptik (einen guten Überblick gibt: D. Collon, First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East [London 1987]). Die Frage des Übergriffs vom Orient auf den Okzident im 2. Jahrtausend bildet ein eigenes riesiges Forschungsgebiet.

⁴ Zur Entstehung der Münzen: G. Le Rider, La naissance de la monnaie. Pratiques monétaires de l'orient ancien (Paris 2001); D. M. Schaps, The Invention of Coinage and the Monetization of ancient Greece (Ann Arbor 2004); C. M. Kraay, Hoards, Small Change and the Origin of Coinage, JHS 84, 1964, 76–91; C. Howgego, Geld in der antiken Welt. Was Münzen über Geschichte verraten (Darmstadt 2000) 1–13; M. J. Price, Thoughts on the Beginning of Coinage, in: C. N. L. Brooke – B. H. I. H. Stewart – J. G. Pollard – T. R. Volk, Studies in Numismatic Method presented to Philip Grierson (Cambridge 1983) 1–8.

Quarzvarietäten sind bei Ausgrabungen zu Tage gekommen. Nach dem Niedergang der Palastkulturen konnte an verschiedenen Orten die Glyptikproduktion aufrecht erhalten werden, allerdings ging offenbar das Wissen um die Bearbeitung der relativ harten Quarzsteine mit Hilfe von Bohrern verloren. So wurden in geometrischer Zeit auf der Peloponnes Elfenbein- und Knochensiegel gefertigt, während auf den ägäischen Inseln ab ca. 750 v. Chr. in weichen Steatit Motive mit Handwerkzeugen geritzt wurden⁶. Hier, im ostgriechischen Bereich, entwickelte sich schließlich der neue archaische Gemmenstil⁷; im griechischen Mutterland sind hingegen vor der Spätarchaik keine Werkstätten anzunehmen. Wiederum wurden Quarze, oft Karneole⁸, mit Bohrern graviert, was höchstwahrscheinlich nicht einer Wiederentdeckung alter Techniken, sondern Einflüssen aus Mesopotamien und Ägypten, die über die Phönizier vermittelt wurden, zu verdanken ist, wo die Bearbeitung härterer Siegelsteine mit dem Bohrer lange schon üblich war. Die Funktion der archaischen Gemmen, die meist in Form eines Skarabäus gearbeitet sind⁹, liegt sicherlich in der Möglichkeit der persönlichen Kennzeichnung von Gegenständen, eventuell in Verbindung mit einem magischen Schutzaspekt für diese, der auch beim Tragen der Gemmen eine Rolle gespielt haben mag. Meist längs durchbohrt wurden sie häufig wohl als Amulett an einer Kette oder als Fingerring getragen. Die Siegel konnten sowohl Privatpersonen als auch Offiziellen gehören und von diesen benutzt werden. Den Übergang zur klassischen Glyptik kennzeichnen schließlich mehrere Merkmale: Wurde in archaischer Zeit meist Karneol in verschiedensten Rottönen verwandt, bestanden die Siegel nun immer häufiger aus gräulich-bläulichen oder weißen Chalcedon-Varietäten¹⁰. Skarabäen wurden in klassischer Zeit nur noch vereinzelt gefertigt. Einfachere Skarabäoide mit kuppelförmigem, glatt poliertem Rücken wurden jetzt bevorzugt. Die Größe der Siegel und somit auch die der Bildfläche verdoppelte sich annähernd im Vergleich zu archaischen Stücken, weshalb die Steine immer häufiger als Anhänger an einer Kette und nicht mehr als Fingerring getragen wurden.

Wie R. Göbl zusammenfasste, liegt „die Wurzel des Münzbildes (...) in seinem Siegelcharakter“¹¹. Die Münzprägung entwickelte sich technisch aus der Umkehrung des

⁵ Zur Entwicklung der Gemmen: The Dictionary of Art 12 (1996) 246–248 s. v. Gem-engraving I.2 Greek (D. Plantzos); O. Krzyszkowska, *Aegean Seals. An Introduction*, BICS Suppl. 85 (London 2005).

⁶ Aus diesen entwickelte sich die Gruppe der Island Gems, s. Boardman, IG.

⁷ Furtwängler, AG III 78–81; AGG 169, wie J. Boardman meint erst um die Mitte des 6. Jhs. v. Chr.

⁸ Beliebt sind in der archaischen Glyptik neben rötlichen Karneolen, bläulicher Chalcedon, Bergkristall, Sardonyx, Hämatit, Steatit, Plasma und Achat, s. AGD II Berlin 46.

⁹ Auch die Skarabäus- und die Skarabäoidform wurde aus dem Nahen Osten und Ägypten über Phönizien vermittelt.

¹⁰ Karneole wurden weiterhin verwendet, daneben aber auch vermehrt Sard, Bergkristall und Jaspis.

¹¹ R. Göbl, *Numismatik. Grundriß und wissenschaftliches System* (München 1987) 66; *Literarische Quellen zur Natur der Münzen und ihren Vorläufern*: J. R. Melville Jones, *Testimonia Numaria, Greek and Latin Texts concerning Ancient Greek Coinage, I Texts and Transliterations* (London 1993) 1–33.

Punzierungsvorganges¹², ein Verfahren der Edelmetallbearbeitung, das wiederum eng mit der Glyptik zusammenhängt. Anfangs wird dies besonders deutlich, da in ihrer Form nicht genormte Elektronklumpen¹³ gezeichnet wurden. Das Metall wurde nicht mehr durch ein Bild – in Art eines persönlichen Identifikationszeichens – gekennzeichnet, sondern das Bild wurde mit einem bestimmten Wert verbunden. Das Münzbild war einem Siegel entsprechend in einer Art und Weise charakteristisch für den Ausgebenden der Münze. Mit ihm wurde für Feinheit und Gewicht des Metalls garantiert. Einen weiteren Hinweis auf denselben Charakter der Motive in Stein und Metall kann eine Inschrift auf einem sehr frühen Elektronstück mit dem Motiv eines grasenden Hirschen geben: ΦΑΝΟΣ ΕΜΙ ΣΗΜΑ¹⁴. Die Münze spricht also, „Ich bin das Zeichen des Phanes“, wobei Sema in seiner Grundbedeutung als Zeichen, auch Kennzeichen/Merkmal und schließlich Siegel übersetzt werden kann. Der gleiche Wortlaut findet sich auch auf Siegelsteinen¹⁵.

Die Datierung der frühesten Münzen, die aus Elektron, einer natürlichen Gold- und Silberlegierung, geprägt wurden, gilt als problematisch. Bisher konnte keine Einigung darüber erzielt werden, wann mit den kleinasiatischen Prägungen begonnen wurde¹⁶. Die Ausführungen L. Weidauers, obschon oft angezweifelt, geben wohl das richtige Gerüst vor¹⁷. Weidauer setzt den Beginn der Münzprägung auf Grund einer vergleichenden Stilanalyse der Münzbilder mit Werken anderer Gattungen in das beginnende 7. Jh. v. Chr.¹⁸, einen Zeitpunkt, der von vielen als zu früh erachtet wird¹⁹. Als entscheidend für die Datierung wurden stets die Münzfunde am ephesischen Artemision gesehen; zur Klärung der Datierungsfrage trägt ebenfalls der Schatzfund von Klazomenai von 1989 bei²⁰. Diese ersten Münzen werden als griechisch bezeichnet, obwohl sie vermutlich in Lydien, das zu dieser Zeit

¹² Göbl a. O. (Anm. 11) 37.

¹³ Elektron ist eine natürliche Legierung aus Gold und Silber.

¹⁴ W. Kastner, Phanes oder Phano?, SchwMüBl 65, 1986, 5–10.

¹⁵ T. Hackens, Les relations entre graveurs de coins monétaires et graveurs de gemmes dans l'Antiquité grecque, in: T. Hackens – G. Moucharte (Hrsg.), Technology and Analysis of Ancient Gemstones, Proceedings of the European Workshop held at Ravello 13.–16. 11. 1987, Part 23, 1989, 157–162; s. IV. Anhang: 2. Inschriften auf Gemmen des Untersuchungszeitraumes, z. B. ΘΕΡΣΙΟΣ ΕΜΙ ΣΑΜΑ ΜΕ ΜΕΑΝΙΟΓΕ auf einem Achat-Skarabäoid.

¹⁶ Zusammenfassend z. B. A. Furtwängler, Poterion und Knabenliebe. Zum Schatzfund von Klazomenai 1989, AA 1995, 441–450; A. Furtwängler, Neue Beobachtungen zur frühesten Münzprägung, SchwNumRu 65, 1986, 153–165.

¹⁷ L. Weidauer, Probleme der frühen Elektronprägung, Typos. Monographien zur antiken Numismatik 1 (Fribourg 1975) 72–110.

¹⁸ An den Beginn des 7. Jhs. v. Chr. setzt sie die ersten bildlosen Münzen, denen ab dem 2. Viertel des 7. Jhs. v. Chr. Münzen mit Bildvorderseite folgen. Göbl a. O. (Anm. 11) 86 Anm. 38 denkt hingegen, die ersten Münzen hätten ein Vorderseitenbild besessen, das später getilgt wurde.

¹⁹ Nach weit verbreiteter Ansicht, ist der Beginn der Münzprägung in die 2. Hälfte des 7. Jhs. v. Chr., in die Jahre um 640–630 v. Chr., zu legen.

²⁰ E. Isik, Elektronstatere aus Klazomenai. Der Schatzfund von 1989, Saarbrücker Studien zur Archäologie und Alten Geschichte 5 (Saarbrücken 1992). Darin zu den Funden am Artemision von Ephesos 47–49 mit Lit.– s. aber die Rezensionen: J. Spier, NumChron 154, 1994, 300–302; S. Hurter, SchwNumRu 7, 1993, 201–207.

lediglich unter starkem griechischen Einfluss stand und vor allem eine stark von ostgriechischen Strömungen durchsetzte Kunst besaß, entstanden sind²¹. Hierfür spricht, dass die frühesten aus Kontext datierbaren Münzen meist lydisch sind und es in Lydien natürliche Elektronvorkommen gibt²². Die Funktion der ersten Münzen liegt im Dunkeln; wegen der hohen Werte der einzelnen Elektronstücke wurde an Söldnerbezahlung, Prämien oder Staatszahlungen gedacht, wahrscheinlich deckten sie aber primär Handelsbedürfnisse²³ in einer Zeit, in der finanzielle Transaktionen zahlreicher und komplexer wurden²⁴. Wer die Prägung veranlasste, ist weitestgehend unbekannt. Einige Münzen tragen lydische Inschriften, von denen sich nicht sagen lässt, ob sie einen Personennamen, etwa einer Privatperson oder eines Herrschers, oder den Namen einer Prägestätte bezeichnen²⁵.

Die Ausbreitung der Münzprägung in Zusammenhang mit der Entstehung des Poliswesens zu sehen erscheint sinnvoll. Im frühen 6. Jh. v. Chr. waren Elektronmünzen in Kleinasien gut etabliert und von Kyzikos bis Halikarnass im Gebrauch. Die griechischen Städte der ionischen Küste und der Inseln folgten bald dem lydischen Prägebeispiel, wahrscheinlich aus ähnlichen Motiven, da sie auf den Handel angewiesen waren. Auf dem griechischen Festland hingegen begann man Ende des 7. oder zu Beginn des 6. Jhs. v. Chr. mit der Ausprägung von Silbermünzen²⁶, was von dorischen Städten in Karien und auf den Inseln übernommen wurde. Elektronmünzen wurden in Lydien um die Mitte des 6. Jhs. v. Chr., wahrscheinlich unter Kroisos (561–547 v. Chr.), von Gold- und Silbermünzen, wie bald auch in den ionischen Poleis, abgelöst²⁷. Ein bimetallisches System wurde eingeführt. Dies geschah vermutlich in Reaktion auf die Silberprägungen anderer griechischer Städte wie Athen und Ägina²⁸. Die sonstige Ausbreitung des Münzwesens ist schlechter belegt; es gibt nur wenige Eckdaten. Für die Münzprägung in der Magna Grecia ist ein solches die Zerstörung von Sybaris 510 v. Chr., nach welcher keine sybaritischen Münzen mehr geprägt wurden.

²¹ Schriftliche Zeugnisse: Xenophanes, 6. Jh. v. Chr., wird in einem Sammelwerk des 2. Jh. n. Chr. zitiert, Poll. Onom. 9, 83. Hier wird allerdings auch die Mitteilung des Aglosthenes wiedergegeben, auf der Insel Naxos seien die ersten Münzen geprägt worden.

²² Hdt 1, 94; 5, 101.

²³ R. Göbl, Numismatik. Grundriss und wissenschaftliches System (München 1987) 84 Anm. 16.

²⁴ R. W. Wallace, The Origin of Electrum Coinage, AJA 91, 1987, 385–397.

²⁵ Kraay, ACGC 23–28.

²⁶ Ägina beginnt seine Prägung am Anfang des 6. Jhs. v. Chr., der Prägebeginn wird hier mit Pheidon von Argos verbunden. Strab. 8, 6, 16, C 376; 8, 3, 33, C 358; Poll. 9, 83; Hdt. 6, 127.

²⁷ Eventuell erst nach Kroisos unter den Persern (seit 547 v. Chr.).

²⁸ E. Isik, Frühe Silberprägungen in Städten Westkleinasiens, Schriften zur archäologischen Numismatik 1 (Saarbrücken 2003).

2. Forschungsstand

Grundlegend für die vorliegende Untersuchung sind für die Glyptik der archaischen Zeit die beiden Werke John Boardmans, *Island Gems (London 1963²⁹)* und *Archaic Greek Gems (London 1968)*, in welchen er die wichtigsten Stücke der Zeit gesammelt und in stilistische Gruppen sowie Kunstlandschaften eingeteilt hat. Hierbei geht er auf signierende Künstler ein und weist ihnen auf Grund ‚gleicher Handschrift‘ weitere unsignierte Stücke zu. Eine ähnliche Untersuchung für die klassischen Gemmen liegt bis dato nicht vor. Auskünfte für dieses Gebiet liefern zusammenfassende Standardwerke über die antike Steinschneidekunst: *J. Boardman, Greek Gems and Fingerrings. Early Bronze Age to late Classical (London 1970; erweiterte Neuauflage 2001)*; *G. M. A. Richter, The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans (London 1968)* und *P. Zazoff, Die Antiken Gemmen. Handbuch der Archäologie (München 1983)* und neuerdings *E. Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben (Berlin 2007)³⁰*. Boardman bildet wiederum stilistische Gruppen, während Richter die Gemmen für die klassische Zeit in motivische Einheiten unterteilt. Sie möchte, wie der Untertitel *A History of Greek Art in Miniature* betont, die Glyptik als ebenbürtig zur Großkunst und anderen Gattungen ansehen und Fortschritte und Entwicklungen dieser in der Glyptik nachvollziehen. Dadurch wird der Fokus jedoch auf den Vergleich mit anderen Gattungen gelegt und der Glyptik keine eigenständige Entwicklung zugetraut. Zazoff beschäftigt sich in knapper Form, mit vielen Literaturhinweisen, unter anderem mit der archaischen und klassischen Glyptik und fasst die bisherigen Forschungsmeinungen zusammen. Zwierlein-Diehl bringt in ihrer Publikation Literaturverzeichnis und Forschungsergebnisse zum Thema auf den neusten Stand, widmet sich den genannten Epochen aber ebenfalls nur in knapper Form, berücksichtigt jedoch ausführlich die Bereiche Entwurf und Technik. Alle aufgeführten Untersuchungen kommen kurz auf die signierenden Meister zu sprechen. Die Glyptik der klassischen Zeit wurde kürzlich erstmals in der Untersuchung *H. C. L. Wiegandt, Die griechischen Siegel der klassischen Zeit. Ikonographischer Vergleich (Frankfurt a. M. 2009)* monographisch behandelt. In dieser Publikation finden sich zahlreiche Zusammenstellungen mit denselben Motiven auf Münzen und Gemmen klassischer Zeit. Wichtig für Überlegungen unter künstlerischen Gesichtspunkten ist immer noch *A. Furtwängler, Die Antiken Gemmen I-III (Leipzig 1900)*. Speziell mit signierenden Gemmenschneidern befasste er sich ausführlich: *A. Furtwängler, Studien über Gemmen mit Künstlerinschriften, JdI 3, 1888, 105–139, 193–224, 297–325³¹*.

²⁹ Zusätzlich: J. Boardman, *Island Gems Aftermath*, JHS 8, 1968, 1–12.

³⁰ Zu Beginn der Kapitel bei Zazoff, AG ausführlich die Literatur zur jeweiligen Epoche.

³¹ Wiederabgedruckt in Furtwängler, *Kleine Schriften* 147–291.

Wie ohnedies zu Beginn der Glyptikforschung die Untersuchung einzelner, vor allem signierender Künstler im Mittelpunkt stand, was auch *Heinrich Brunn, Geschichte der griechischen Künstler Bd. 2 (Stuttgart 1859)* verdeutlicht. Im 20. Jahrhundert standen hauptsächlich Materialpublikationen von Museums- und Sammlungsbeständen im Vordergrund³², Einzeluntersuchungen zu einem bestimmten Thema waren selten. Diese nehmen in jüngster Zeit leicht zu³³.

In der Literatur zur antiken Numismatik sind es wiederum zunächst die großen Überblickswerke³⁴, die die wichtigsten Prägungen abbilden und kurz besprechen und so einen Einstieg in das Thema bieten können³⁵. *C. M. Kraay, Archaic and Classical Greek Coins (London 1976)* ordnet die Münzen geographisch unter Berücksichtigung historischer und technischer Aspekte. Zahlreich vorhanden sind Publikationen über die Emissionen einzelner Poleis, wobei wichtige Stadtprägungen noch unveröffentlicht³⁶ sind. Häufig stammen Veröffentlichungen zudem aus dem Ende des 19. bzw. der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, weshalb sie keine oder schlechte Abbildungen der Münzen geben, die somit für eine Auswertung unter künstlerischen Gesichtspunkten nicht genügen. In diesen Werken werden chronologische Sequenzen der bekannten Münzen einer Stadt aufgestellt³⁷; auf signierende Münzstempelschneider wird gelegentlich eingegangen³⁸. Auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nähert sich die Forschung dem Thema auf ähnliche Weise³⁹. Die Numismatik legt weiterhin mehr Gewicht auf Materialpublikationen⁴⁰, thematische und ikonographische Untersuchungen, Forschungen zu Münzmetall, Gewicht, Stempelkoppelung und Chronologie der Prägung, ist also vornehmlich an der Gewinnung historischer Erkenntnisse interessiert. Eine Würdigung der künstlerischen Leistung bzw. eine Untersuchung der Münzen unter kunsthistorischen Aspekten findet nur vereinzelt statt⁴¹. Die Pionierarbeit auf diesem Gebiet

³² Zu nennen ist v. a. die Publikation der Gemmen in deutschen Sammlungen in der Reihe AGD, s. P. und H. Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher von einer noblen Passion zur Wissenschaft* (München 1983) 240–243.

³³ Meist in Aufsatzform, z. B. J. Spier, *Emblems in Archaic Greece*, BICS 37, 1990, 107–128; J. Boardman, *Colour in Glyptic*, *Jewellery Studies* 5, 1991, 29–31.

³⁴ Zu Forschungsgeschichte und Entwicklung verschiedener Methoden: Kraay, *ACGC IX–XXIV*; M. R.-Alföldi, *Methoden der antiken Numismatik* (Mainz 1989).

³⁵ z. B. Kraay, *ACGC*; Franke – Hirmer bzw. Kraay – Hirmer; H. A. Cahn, *Griechische Münzen archaischer Zeit* (Basel 1948); HNItaly; N. K. Rutter, *The Greek Coinages of Southern Italy and Sicily* (London 1997).

³⁶ z. B. Katane und Akragas auf Sizilien und Olympia bzw. Elis.

³⁷ z. B. L. O. Th. Tudeer, *Die Tetradrachmenprägung von Syrakus* (Berlin 1913).

³⁸ z. B. J. H. Jongkees, *The Kimonian Decadrachms* (Utrecht 1941); A. Gallatin, *Syracusan Decadrachms of the Euainetos Type* (Cambridge 1930).

³⁹ z. B. G. K. Jenkins, *The Coinage of Gela, AMuGS II* (Berlin 1970); Fischer-Bossert, *Tarent*.

⁴⁰ Publikation der numismatischen Sammlungen in der Reihe SNG (*Sylloge Nummorum Graecorum*) unter international einheitlichen Standards.

⁴¹ C. V. H. Sutherland, *Art in Coinage. The Aesthetics of Money from Greece to the Present Day* (London 1955) s. 19–58; R. Ross Holloway, *Art and Coinage in Magna Graecia* (Bellinzona 1978); J. Boardman, *Greek Gem Engraving: Archaic to Classical*, in: C. G. Boulter (Hrsg.), *Greek Art Archaic into Classical*, A

Kurt Reglings, Die antike Münze als Kunstwerk (Berlin 1924) steht bis heute alleine da⁴². L. Forrer sammelte die signierenden Stempelschneider in einer Studie, die als veraltet gelten muss⁴³. Eine aktuelle Untersuchung über signierende Münzstempelschneider liegt bisher nicht vor; Erwähnung fanden sie kürzlich im *Künstlerlexikon der Antike (I, 2001 +II, 2004)*.

Wenig untersucht wurde bislang auch der Aspekt der Doppeltätigkeit von Künstlern. Versuche unsignierte Gemmen signierenden Stempelschneidern bzw. unsignierte Münzen signierenden Gemmenschneidern zuzuweisen, existieren nur vereinzelt. Lediglich in Gemmen- und Münzkatalogen wird auf ähnliche Objekte verwiesen.

Als Resümee der Betrachtung der gegenwärtig vorhandenen Literatur ist festzustellen, dass wenig auf dem Feld der vergleichenden Forschung von Gemmen und Münzen vorliegt⁴⁴, obwohl durch umfassende Materialpublikationen in beiden Gattungen eine breite Basis dafür besteht. Zwar liegen einzelne Aufsätze über Künstler, die als Gemmen- und Münzstempelschneider wirken sollen, vor⁴⁵, in Publikationen über Gemmen werden jedoch nur motivisch ähnliche Münzen verglichen, das gleiche gilt umgekehrt für Abhandlungen über Münzen. Dementsprechend müssen Informationen aus den getrennten Publikationen beider Gattungen für diese Studie zusammengeführt werden.

3. Ziel der Arbeit – Fragestellung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist eine vergleichende analytische Darstellung von Glyptik und Stempelschnitt unter verschiedenen Aspekten, die bereits in der Forschung herangezogen wurden, um eine möglicherweise enge Verbindung der beiden Gattungen miteinander aufzudecken⁴⁶. Zunächst wird aus der Folgerung, die Münzkunst sei aus der Kunst des Stempelschnitts entstanden, abgeleitet, dass beide in vielen Gebieten des Entwurfs und der Ausführung eng verwandt sind. Diese Thesen führten in der Folge zu der Streitfrage, ob

Symposium held at the University of Cincinnati 2.–3. April 1982 (Leiden 1985) 92: „At any rate, a proper and up to date art historical evaluation of Greek coinage in this period is lacking, and has been inhibited by the unfortunate manner in which numismatics has become separated from the rest of archaeological and art-historical studies in the minds of both numismatists and archaeologists.“

⁴² s. Regling, *Kunstwerk* 120 für eine Auflistung der vorherigen Abhandlungen zu diesem Thema.

⁴³ L. Forrer, *Biographical Dictionary of Medallists, Coin-, Gem- and Seal Engravers, Mint Masters etc. Ancient and Modern, with References to their Works B.C. 500 – A.D. 1900*, 6 Bde. (London 1904–1930, Nachdruck 1965); L. Forrer, *Notes sur les signatures de graveurs sur le monnaies grecques* (Brüssel 1906) = *RBelgNum* 59–62, 1903–06.

⁴⁴ Eine frühe Ausnahme bildet: F. Imhoof-Blumer – O. Keller, *Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums* (Leipzig 1889).

⁴⁵ G. Dembski, *Phrygillos*, *NumZ* 95, 1981, 5–9; E. Zwierlein-Diehl, *Phrygillos. Zum Problem der Identität des Gemmenschneiders und des Münzstempelschneiders*, *AntK* 35, 1992, 106–115.

⁴⁶ C. Seltman, *The Ring of Polycrates*, in: H. Ingholt (Hrsg.), *Centennial Publication of the American Numismatic Society* (New York 1958) 601: “Such comparisons are less frequently made now, but it is to hoped that some younger scholars of today may find scope for further studies along such lines.”

dieselben Künstler in beiden Gattungen arbeiteten. Eine Untersuchung der bislang herangezogenen Vergleichsaspekte in dieser Studie soll Klarheit bringen.

Zunächst werden in Kapitel 1 die Vorarbeiten, die dem eigentlichen Stein- bzw. Stempelschnitt vorausgehen, verglichen. Es wird untersucht, inwieweit sich die Entwurfsarbeit und die Technik des Schnittes gleichen und inwiefern beide Gattungen aus demselben Motivrepertoire schöpfen. Für die Entwurfsarbeit muss wegen des Fehlens dokumentierender Reste aus dem Untersuchungszeitraum mit Parallelen in anderen Gattungen und anderen Epochen, wie etwa der Steinschneidekunst seit der Renaissance, verglichen werden. Eine Untersuchung der Motivquellen beider Gattungen soll zunächst die motivischen Beziehungen zwischen Münzen und Gemmen verdeutlichen und schließlich erbringen, welche Werke anderer Gattungen in den beiden Kleinkünsten kopiert wurden bzw. mit welchen anderen Gattungen sie ein gemeinsames Motivrepertoire teilten. Für die Analyse der Ausführung, d. h. der Technik, können literarische und archäologische Quellen und wiederum Zeugnisse anderer Epochen ausgewertet werden.

Darauf folgt in Kapitel 2 der Vergleich der fertig gestellten Werke. War die stilistische Entwicklung dieselbe? Wurden dieselben Kompositionsschemata zur gleichen Zeit parallel verwendet? Wie veränderte sich die Raum- und Bildauffassung? Gab es ähnliche Innovationsschritte? Für diese Untersuchungsfeld können die Werke auf diverse in der Kunstgeschichte definierte Kriterien überprüft werden.

Eine Abhandlung über alle signierenden Künstler beider Gattungen schließt sich in Kapitel 3 an, in welcher die einzelnen Werke genau beschrieben und nach den in Kapitel 2 besprochenen Kompositionskriterien untersucht werden. So kann ein Überblick über das Oeuvre der signierenden Meister gewonnen und Merkmale ihrer Hand herausgearbeitet werden. Die Werke von Künstlern, die offenbar in beiden Gattungen signierten, werden einer eingehenden stilkritischen Untersuchung unterzogen. Daran anschließend wird das Phänomen der Signaturen in beiden Gattungen näher beleuchtet; zeitliche und räumliche Verbreitung, Art und Anbringung der Signatur werden besprochen.

Im Resümee erfolgt eine Beurteilung beider Gattungen im Vergleich miteinander und mit anderen Gattungen, wie etwa der Plastik und der Vasenmalerei, bezüglich verschiedener Kriterien wie Stil, Komposition, Motive etc. und die Überprüfung der alten Behauptung, dass beide Gattungen der antiken Großkunst nachhinkten.

Auf Grund der Materialfülle an Stücken des Untersuchungszeitraumes aus beiden Gattungen muss auf den Anspruch auf nur annähernde Vollständigkeit verzichtet werden. So ist diese Arbeit unbedingt, v. a. im Bereich der Untersuchung der Komposition und der

Motivbeziehungen, als Ausschnittsstudie anzusehen. Es wurde eine Auswahl getroffen, die subjektiv betrachtet geeignet erschien, interessante Aspekte zu beleuchten. Besonders die Komposition betreffend sollte keine durchgängige Linie durch die besprochenen Jahrhunderte verfolgt, sondern das Gewicht auf Einzelwerke gelegt werden. Im Sinne dessen schien es folgerichtig, die Werke einzelner Künstler ins Zentrum der Betrachtung zu stellen, was in der bisher einzigen vergleichbaren Studie, Kurt Reglings *Münze als Kunstwerk*, unterlassen wurde. „... , we miss for example, any discussion of the individuality of the various masters – and they are not a few – who actually signed their works.“⁴⁷

Um eine zu große Fülle an Abbildungen zu vermeiden, wird, wo möglich, auf grundlegende Materialvorlagen der beiden Gattungen, die zwar meist wenig Text, dafür aber sehr gute Fotografien bieten, verwiesen⁴⁸.

⁴⁷ Anonyme Rezension zu K. Regling, *Die Münze als antikes Kunstwerk* (Berlin 1924), in: JHS 45, 1925, 293.

⁴⁸ Für die Münzen: Kraay – Hirmer oder Franke – Hirmer; für die Gemmen: AGG, GGFR oder EGGE.

II. Entwurf und Ausführung in den *artes minores*.

Münz- und Gemmenkünstler des 6. – 4. Jhs. v. Chr.

1. Entwurf und Ausführung (Teil 1)

„Münz- und Stempelgravierung, sowie Glyptik sind eng verwandt, und eine Technik fördert die andere“, postulierte der Berliner Steinschneider A. Loewental 1926 in einem Beitrag über Technik und Geschichte der Steinschneidekunst⁴⁹. Diese Formulierung trifft sicher insoweit zu, als dass beide Gattungen auf den ersten Blick einen sehr ähnlichen, genauer zu beschreibenden Herstellungsprozess teilen. Ob sie sich aber auch gegenseitig beflügeln und vorantreiben, indem etwa die gleichen Künstler in beiden Gattungen tätig sind, soll in diesem Abschnitt in Hinblick auf Entwurf, Motivauswahl und Technik untersucht werden.

Gemme und Münze ähneln sich rein äußerlich in Größe und Format. Zudem setzen sie dieselben Kompositionskriterien, wie das Weglassen von Details und Hintergründen, sowie die Anpassung des Motivs an eine runde bis ovale Form voraus⁵⁰. Weitere Ähnlichkeiten sind im Herstellungsprozess zu vermuten, v. a. die Entwurfsarbeit wie auch Werkzeuge und Vorgehensweise werden, wie zu zeigen sein wird, viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Gleich ist der Negativschnitt in den Edelstein oder den Metallstempel, sowie die Umkehrung des Bildes für diesen Schnitt in das Seitenverkehrte, um für das Endprodukt, den Siegelabdruck oder die Münze, ein erhabenes, seitenrichtiges Bild zu erlangen. Zudem soll auf motivischer Grundlage untersucht werden, welche Wechselwirkungen zwischen den beiden Gattungen bestehen und inwieweit sie aus motivischen Quellen anderer Gattungen schöpfen.

a, Die Entwurfsarbeit – Vorarbeiten

Der Begriff der Vorarbeiten umfasst alle Überlegungen und Arbeitsschritte des Künstlers⁵¹, bevor er sich daran wagt, das Endmaterial, den Edelstein oder den Metallstempel, zu bearbeiten. Entsprechend sollen hier die so genannten Vorarbeiten vorgestellt und beschrieben werden. Diese Schilderung muss für die Antike für die beiden besprochenen Gattungen vorwiegend hypothetisch bleiben, da nur spärliche und oft indirekt erschließbare Reste dieser Werkschritte auf uns gekommen sind. Jedoch lässt sich über die Hinterlassenschaften anderer

⁴⁹ A. Loewental, Technik und Geschichte der Steinschneidekunst, in: Der Kunstwanderer, Augustheft 1926, 490.

⁵⁰ s. Kap. II, 1c ‚Gattungsspezifische Anforderungen – Technische Besonderheiten‘.

⁵¹ Der Begriff Künstler wird in der vorliegenden Arbeit verwendet, um zusammenfassend über Stein- und Stempelschneider zu sprechen, deren Arbeit heute als eine Form von Kunst, in der Antike aber eher als Handwerk angesehen wurde.

Epochen⁵² und an Hand der Beschreibungen und Beobachtungen von modernen Künstlern⁵³ der mögliche antike Entwurfsweg rekonstruieren.

Der Prozess der Ideenfindung⁵⁴

Allgemein ist bei der Betrachtung von Entwurfsarbeit zu unterscheiden, ob vom Auftraggeber ein Thema vorgegeben wurde oder ob der Künstler in der Motivwahl frei war⁵⁵. Beide Möglichkeiten sind für Gemmen und Münzen vorstellbar, denn auch bei den Münzbildern werden gelegentlich neue Motive eingeführt⁵⁶, wengleich für die Antike kaum zu verifizieren.

Die Beschreibung soll zunächst die künstlerischen Aspekte berücksichtigen; inwieweit der Künstler thematischen Zwängen unterlag⁵⁷, wird im Anschluss bei der Untersuchung der Bildquellen genauer umschrieben werden.

Ein Weg zur Ideenfindung ist die Naturbeobachtung⁵⁸ und das Festhalten des Beobachteten durch Skizzen. Das können Skizzen von Tieren, die ein beliebtes Motiv auf Münzen und Gemmen archaischer und klassischer Zeit waren⁵⁹, von deren charakteristischem Aussehen und typischen Bewegungen sein. Desgleichen von Menschen im alltäglichen Leben, die ebenfalls der Beobachtung der richtigen Anatomie dienen und helfen können, reizvolle Situationen und Bewegungen zu erkennen und festzuhalten. Von genauen anatomischen Studien von Tieren zeugen etwa die Flügel der oft auf Gemmen dargestellten Reiher (Kat.-Abb. 7+8)⁶⁰. Deren in der Natur beobachteter Aufbau wurde auf geflügelte Phantasiewesen

⁵² Eine einzigartige Einsicht in die Entwurfsarbeit des Gemmenschneiders bieten die Zeichnungen des Steinschneiders Giovanni Calandrelli vom Beginn des 19. Jhs., s. G. Platz-Horster, *L'antica maniera. Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin* (Berlin 2005); G.G. de Rossi, *Der römische Edelsteinschneider Giovanni Pichler (1734–1791). Eine Biographie*. Nachdruck der italienischen Ausgabe aus dem Jahre 1792 mit deutscher Übersetzung und Erläuterungen von C. und G. W. Trube (Köln 2005).

⁵³ Einblick in ihre Arbeit gewährten mir dankenswerterweise Erwin Pauly, Veitsrodt, Wilfried Fitzenreiter und Heinz Hoyer, beide Berlin. Vgl. die Arbeitsweise des griechischen Steinschneiders A. Goumas, in: Stamatatou, *Gemstones* 38–46.

⁵⁴ E. Gombrich, *Wege zur Bildgestaltung. Vom Einfall zur Ausführung*, Gerda Henkel Vorlesung 1987 (Opladen 1989).

⁵⁵ s. Kap. II, 1b ‚Exkurs: Wettbewerb – Auftragsarbeit‘. – Vgl. Vasenmalerei: V. Zinserling, *Zum Problem von Alltagsdarstellungen auf Vasen*, in: M. Kunze (Hrsg.), *Beiträge zum antiken Realismus* (1977) 39–57.

⁵⁶ Wie anlässlich der Einführung eines Nominals, das vorher nicht ausgeprägt wurde, z. B. die Wiedereinführung der Didrachmen in Kamarina mit neuem Vorder- und Rückseitenmotiv. *Westermarck – Jenkins* 57–71. Gelegentlich wurde das Bild des Nominals gewechselt oder modernisiert.

⁵⁷ Beim Münzbild der nötige Bezug zur Stadt, beim Siegelbild ein möglicher apotropäisch, magisch oder amulethhaft gewünschter Charakter.

⁵⁸ EGGE 4; Naturbeobachtung ist v. a. bei Themen nötig, die in anderen Gattungen keine Darstellungstradition besitzen, s. N. Kunisch, *Griechische Fischteller. Natur und Bild* (Berlin 1989) 97; H. Mielsch, *Griechische Tiergeschichten in der antiken Kunst, Kulturgeschichte der antiken Welt* 3 (Mainz 2005) 14–23.

⁵⁹ F. Imhoof-Blumer – O. Keller, *Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums* (Leipzig 1889).

⁶⁰ z. B. AGD II Berlin Nr. 182.

wie Eroten (Kat.-Abb. 192a.b) oder Greifen übertragen⁶¹. Ebenso detailliert erfasst wurde z. B. das Aussehen eines Skarabäus mit ausgebreiteten Flügeln⁶² (Abb. 1). Neben diesen anatomischen Beobachtungen wurden Tiere auch in ihren Bewegungsabläufen und Verhalten genau studiert und dargestellt. Beispiele hierfür sind: sich mit dem Hinterbein kratzende Hunde⁶³, sich auf dem Rücken wälzende Pferde oder Esel⁶⁴ und ein sein Geschäft verrichtender Hund⁶⁵. Ebenso wurden isolierte Gegenstände wie verschiedene Früchte, z. B. Haselnüsse⁶⁶ (Abb. 2), Quitten⁶⁷, Granatäpfel⁶⁸, ein keimendes Gerstenkorn (Abb. 3), Gefäße⁶⁹, Fußabdrücke⁷⁰ und Schuhe⁷¹ genau erfasst und umgesetzt⁷².

Bei Darstellungen von Menschen gilt für die Beobachtung von anatomischen Details und typischen Bewegungen und Tätigkeiten dasselbe. Auch sie wurden in Situationen gezeigt, die sonst nicht geläufig waren, was hauptsächlich an der Beliebtheit von mythologischen Szenen in anderen Gattungen liegt. So suchten die Künstler Situationen, die ein reizvolles Motiv abgaben und möglichst eine einzelne Person in einer für das Rund oder Oval geeigneten Körperhaltung zeigten⁷³. Beliebt sind unter anderem Fabelwesen und Jünglingsdarstellungen, wie z. B. ein nackter Jüngling, der sich vornüberbeugt, um seine Sandale zu schnüren⁷⁴. Bei

⁶¹ z. B. AGD II Berlin Nr. 151. 154; AGD I, 1 München Nr. 297.

⁶² z. B. AGWien I Nr. 9; Henig – Scarisbrick – Whiting, Fitzwilliam Gems Nr. 10; AGD II Berlin Taf. 20 Abb. natürlicher Skarabäen. Eventuell ist die Bildfläche mit dem Motiv des Käfers mit den ausgebreiteten Flügeln auch als Variation zur Rückseite mit geschlossenen Flügeln zu sehen.

⁶³ z. B. GGFR Nr. 521; AGG Nr. 569; Auch wenn das Thema des sich kratzenden Tieres ein aus der Vasenmalerei bekannter Topos für die ungestörte Ruhe der Tiere ist (z. B. bei Ziegen CVA [3] Karlsruhe Taf. 7, 2), ist dennoch Beobachtung und Studie notwendig, um diesen auf andere Tiere zu übertragen. Vgl. GGFR Nr. 400: Karneol-Skarabäus mit dem Motiv eines sich mit dem Hinterbein am Kopf kratzenden Stiers.

⁶⁴ z. B. C. Wagner – J. Boardman, A Collection of Classical and Eastern Intaglios, Rings and Cameos, Studies in Gems and Jewellery I = BAR Int. Ser. 1136 (Oxford 2003) Nr. 2; AGG Nr. 357. 502. 503. 565.

⁶⁵ AGD IV Hannover Nr. 25.

⁶⁶ z. B. GGFR Nr. 514; Nüsse gehören zu den Anakalypteria, den Geschenken zur Hochzeit, die Unverheirateten auch ins Grab gegeben werden. Gemmenmotive mit dieser Parallel-Bedeutung werden im Lauf der Untersuchung noch häufiger begegnen. Vgl. als Grabbeigabe: K. Vierneisel (Hrsg.), Römisches im Antikenmuseum (Berlin 1978) 192 mit Abb. 297; R. Zahn, Das sogenannte Kindergrab des Berliner Antiquariums, JdI 65/66, 1950/51, 264–286.

⁶⁷ z. B. Kraay – Hirmer Taf. 163, 532 O.

⁶⁸ z. B. Kraay – Hirmer Taf. 192, 661.

⁶⁹ z. B. GGFR Nr. 470. 613.

⁷⁰ z. B. Boardman – Vollenweider Nr. 71.

⁷¹ z. B. GGFR Nr. 513. 524.

⁷² Für Haselnuss und Gerstenkorn könnten auch Direktabdrücke der realen Naturprodukte z. B. in Ton o. ä. als Grundlage für weitere Entwürfe dienen. Diese bieten den Vorteil bereits das Negativrelief zu zeigen. Vgl. die Technik des Naturabgusses in der Renaissance mit Hilfe dessen man einer naturgetreuen Darstellung am nächsten kam, s. z. B. N. Gramaccini, Das genaue Abbild der Natur – Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini, in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Natur und Antike in der Renaissance, Ausstellungskatalog Liebighaus Frankfurt (Frankfurt a. M. 1985) 198–225 mit Katalog 534–549.

⁷³ s. Kap. II, 2c ‚Der Einfluss der Rahmungebung‘.

⁷⁴ Jetzt Getty Collection Inv. Nr. 81.AN.76.22, zuvor Boardman, Intaglios and Rings Nr. 22.

der Fertigung von Porträts, die bestimmte Personen darstellen sollen, ist genaue Beobachtung natürlich unerlässlich⁷⁵.

Wie N. Himmelmann in seiner Studie zur griechischen Pflanzendarstellung nachweisen konnte, handelte es sich bei diesen Naturstudien nicht um Bemühungen, die Natur exakt nachzubilden, sondern es ging vielmehr darum, Charakteristika zu erfassen⁷⁶. Hierbei ist es unerlässlich die Natur genau zu beobachten, um typische Erkennungsmerkmale herauszufiltern. E. H. Gombrich bemerkte, dass genaue Naturstudien nötig sind, um zu einer charakteristischen, vereinfachten Darstellung zu gelangen, die auch eine Bereitschaft des Publikums voraussetzt, diese zu sehen⁷⁷. Dadurch ergibt sich nach Himmelmann ein Eindruck von Wirklichkeitsnähe, der aber nicht unbedingt realistisch sein muss und immer einer idealen Darstellung verpflichtet bleibt⁷⁸. Zu ähnlichen Ergebnissen gelangte Zeuner in seiner Untersuchung der Fischdarstellungen auf griechischen Münzen⁷⁹. H. Baumann sammelte in einer Studie, die klar benennbaren Pflanzendarstellungen auf griechischen Münzen⁸⁰. Den Münzbildern stellte er Schwarzweißfotografien der Pflanzen gegenüber, die gut das genaue Naturstudium verdeutlichen. Als illustrierende Beispiele seien hier die Fotografie einer Kranzanemone (Abb. 4) und ihre Abbildung auf einem Stater von Tarsos (Abb. 5) sowie ein natürliches Eppichblatt (Abb. 6) und seine in verschiedenen Graden stilisierten Erscheinungsformen auf den Münzen von Selinunt (Abb. 7. 8) gezeigt. Die Erfassung eindeutiger Charakteristika spielt gerade in der Kleinkunst mit ihrem begrenzten Bildfeld eine wichtige Rolle. Die Naturbeobachtung beschränkte sich freilich nicht auf Pflanzen, sondern fand in selber Art bei Tieren statt, wie etwa das Bild einer Singzikade auf der phokäischen Elektronemission (Abb. 9) eindrucksvoll vor Augen führt⁸¹.

Während des Prozesses der Motivfindung entstehen flüchtige Ideenskizzen, die Wesentliches für den Moment festhalten. Diese Ideenskizzen können sowohl Grundlage eines konkreten

⁷⁵ Zur Porträtproblematik im behandelten Zeitraum s. Kap. II, 3b 'Signierende Gemmenschneider: Dexamenos'.

⁷⁶ N. Himmelmann, Grundlagen der griechischen Pflanzendarstellung, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften Vorträge G 393, 467. Sitzung am 22. September 2004 (Paderborn 2005), etwa S. 6: „Vergleicht man diese Darstellungen mit den Vorbildern in der Natur, so stößt man auf verschiedene Ungereimtheiten, die erhebliche Zweifel an der Kompetenz der Künstler, aber auch ihres Publikums wecken.“

⁷⁷ E. H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung (Köln 1967) 142–173; Kritisch hierzu und zu den Kunsttheorien zur ägyptischen Kunst von H. Schäfer, H. v. Recklinghausen und R. Hanke: R. M. Czichon, Die Gestaltungsprinzipien der neuassyrischen Flachbildkunst und ihre Entwicklung vom 9. zum 7. Jh. v. Chr., Münchner vorderasiatische Studien 13 (München 1992) 18–27.

⁷⁸ Himmelmann a. O. (Anm. 76) 75.

⁷⁹ F. E. Zeuner, Fish on Ancient Coins, NCirc 71, Nr. 7–8, July/August 1963, 142f.

⁸⁰ H. Baumann, Pflanzenbilder auf griechischen Münzen (München 2000); O. Bernhard, Pflanzenbilder auf griechischen und römischen Münzen (Zürich 1924).

⁸¹ F. Bodenstedt, Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene (Tübingen 1981) 80 mit Anm. 43, Taf. 6, 2 Ph55.

Werkes gewesen sein oder einfach der Materialsammlung allgemein oder zu einem bestimmten Thema gedient haben, auf welche später bei Bedarf zurückgegriffen werden konnte⁸². Solche werkungebundenen Skizzen unterstützen insofern den Arbeitsfortschritt, als in ihnen erprobt werden kann wie z. B. anatomische Probleme, die von der Beobachtung her verständlich sind, linear umgesetzt werden können.

Selbstverständlich ist der Weg der Ideenfindung nicht bei jedem Künstler derselbe. Verschiedene kreative Typen gehen diesen Prozess unterschiedlich an⁸³. Neben der Möglichkeit der Naturbeobachtung zur Motivfindung, gibt es auch Künstler, die rein aus ihrer eigenen Imagination schöpfen und sich kleiner, schnell hingeworfener Skizzen bedienen, um ihre Einfälle zu fixieren. Weiterhin kann die Inspiration zu einem Werk von Kunstwerken anderer oder der eigenen Gattung ausgehen, worauf im Anschluss zurückgekommen werden wird⁸⁴. Auch hier wird der Künstler zur Annäherung an das Motiv eigene Skizzen anfertigen, um sich auf diesem Weg der Bildidee und der Komposition zu nähern.

Studien

Anschließend entscheidet sich der Stein- bzw. Stempelschneider an Hand der Ideenskizzen für ein Motiv und treibt es in Form von werkgebundenen Studien weiter⁸⁵. Diese helfen ihm bei der Klärung von Fragen der Komposition, zur Findung der richtigen Proportionen etc. Im Lauf dieser Studien wird das Motiv in die Form des Siegels oder der Münze eingepasst⁸⁶ bzw. es wird aus den Ideenskizzen eine besonders für das Format geeignete ausgewählt. Der geübte Meister wird gewiss diese Einschränkung schon bei den Ideenskizzen bedacht und nur Situationen festgehalten haben, die ihm geeignet erschienen. Mit Hilfe der Studien können Varianten und Alternativen bezüglich Ansicht, Bewegung oder Haltung zum gewählten

⁸² Hier sind Skizzenbücher für den Eigengebrauch der Künstler gemeint. Zum Problem der Musterbücher für Gesellen, Schüler oder Kollegen an anderen Orten s. Kap. II, 1b ‚Kenntnis von Stücken der eigenen Gattung‘.

⁸³ K. Oberhuber, Gedanken zur Künstlerzeichnung, in: S. Kummer – G. Satzinger (Hrsg.), Studien zur Künstlerzeichnung. Festschrift Klaus Schwager (Stuttgart 1990) 322–325; T. Wedepohl, Bildaufbau. Ein Buch für Künstler und Kunstfreunde (Berlin 1931) 14–17.

⁸⁴ s. Kap. II, 1b ‚Kenntnis von Werken anderer Gattungen‘.

⁸⁵ Ein Stempelschneider, der für ein traditionelles Münzbild einen neuen Stempel schneidet, wird mit der Entwurfsarbeit einsetzen, indem er sich mit dem bisherigen Bild auseinandersetzt. Zu Vorarbeiten für den Gemmenschnitt, s. jetzt auch E. Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben (Berlin 2007) 322-324.

⁸⁶ Der Künstler Wilfried Fitzenreiter zeigte mir eines seiner Skizzenhefte mit Zeichnungen, in denen er sich teils seitenweise bemühte, die Figur in die vorgegebene Form einzupassen.

Thema erprobt werden⁸⁷. Die Kompositionsfähigkeit der Bildidee und ihre Wirksamkeit werden in diesem Stadium überprüft (Abb. 10)⁸⁸.

Die Entwurfsskizze

Den zeichnerischen Abschluss der Vorarbeiten bildet die Entwurfsskizze. Sie zeigt das Motiv genau so, wie es in das Endmaterial übertragen werden soll. Gewissermaßen ist sie die Summe aller zuvor gefertigten Studien; die perfekte Komposition ist gefunden, die Proportionen stimmen. Die Entwurfsskizze, nach der der Meister anschließend arbeitete, war mit Sicherheit für den direkten Schnitt gezeichnet, d.h. sie war bezüglich der späteren Münze bzw. des späteren Siegelabdrucks, die die eigentlich gewollte Ansicht zeigen, seitenverkehrt. Sollte der Künstler vorher für den Abdruck bzw. die Münze komponiert haben⁸⁹, musste er jetzt diese Endstudie für den Schnitt noch spiegeln⁹⁰. Bei langer Tätigkeit und großer Erfahrung war dieser Schritt der Umkehrung wohl nicht mehr nötig⁹¹. Der Autodidakt im Steinschnitt, Martin Seitz, berichtet, er fertige als endgültige Arbeitsgrundlage eine Bleistiftzeichnung des Motivs in Originalgröße (Abb. 11)⁹², der Edelsteingraveur Erwin Pauly hingegen schneidet nach stark vergrößerten Zeichnungen (Abb. 12). Auch hier findet jeder Künstler, die für ihn am besten geeignete Form (Abb. 13. 14).

Seitenumkehrung: das negative Originalstück und das positive beabsichtigte Werk

Die originalen Einzelstücke, der Münzstempel immer, der Ringstein⁹³ meistens, sind als negativ in Bezug auf die Seitenrichtigkeit der angestrebten Komposition zu betrachten. Das

⁸⁷ Zur Illustration dieses Arbeitsschrittes eine Seite aus einem Skizzenbuch des Wilfried Fitzenreiter von 1953, in: M. Heidemann – W. Steguweit (Hrsg.), *Dank der Burg. Medaillenkunst in Halle im 20. Jh., Die Kunstmedaille in Deutschland 17* (Berlin 2002) 45 Abb. 32.

⁸⁸ W. Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke* (Salzburg 1977) 405.

⁸⁹ Was wohl meistens der Fall war, s. die zahlreichen Zeichnungen des Steinschneiders Giovanni Calandrelli, in: G. Platz-Horster, *L'antica maniera. Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin* (Berlin 2005). Häufig auf den Rückseiten der Zeichnungen dieselbe spiegelverkehrt, z. B. AIII59 oder AV1.

⁹⁰ Bei Einfingurszenen ist fraglich, ob eine spiegelverkehrte Ansicht tatsächlich die ganze Komposition kippen kann. Zu achten ist auf die Händigkeit bei der Darstellung von Menschen, die eine Tätigkeit ausführen. s. zu Aspekten der Komposition und der Bedeutung der Bewegungsrichtung Kap. II, 2d ‚Optische Kriterien‘.

⁹¹ Wilfried Fitzenreiter, Berlin, berichtet, dass er nach seinen Entwürfen, direkt negativ die Münz- und Medaillenschnitten, ohne sie nochmals umzukehren, dieser Schritt fand im Kopf statt. Vgl. aber: H. Fengler, *Entwicklung der Münztechnik. Kleine Schriften des Münzkabinetts Berlin 9* (Berlin 1982) 14–21.

Künstler, die in der Druckgraphik arbeiten, fertigen positive Originalentwürfe und verkehren diese mit Hilfe eines Spiegels. Vom Spiegelbild schneiden sie direkt in die Druckplatte. s. D. Kuhrmann, *Über das Verhältnis von Vorzeichnung und ausgeführtem Werk bei Albrecht Dürer* (Berlin 1964) 27.

⁹² H. Bulle, Martin Seitz. *Steinschnitte, Werkstattbericht des Kunstdienstes 20* (Berlin 1942) 18f. mit Abb.

⁹³ Beabsichtigte Ansicht bei Gemmen: Als Kriterien können die Lesbarkeit beschreibender oder benennender Inschriften, die Rechtshändigkeit dargestellter Personen (von einer Mehrheit rechtshändiger Personen ist auch in der Antike auszugehen, s. z. B. W. Ludwig, *Rechts-Links-Problem im Tierreich und beim Menschen* [Berlin 1932] 255–340) oder die Bewegungsrichtung der Darstellung (s. u. Kap. II, 2d ‚Optische Kriterien‘ und H. Luschey, *Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und*

beabsichtigte Bild war das der Münze oder des Siegelabdrucks, für dieses wurde die Komposition ersonnen. Offenbar ist diese Vorgabe bei vielen emblematischen Motiven der Archaik noch zu vernachlässigen, denn es scheint z. B. keinerlei Bedeutung zu haben, ob ein Tier sich nach rechts oder links wendet⁹⁴. Später bei komplizierteren, mehrfigurigen, erzählenden Szenen meint man, der Bewegungsrichtung des Bildes könnte eine größere Bedeutung zukommen, doch bestätigt sich dies zunächst nicht. In Syrakus etwa, wo eine Präferenz für die Fahrtrichtung nach links der Quadriga der Münzvorderseite zu bestehen scheint, ist es nicht weiter problematisch, diese gelegentlich nach rechts fahren zu lassen⁹⁵. Offensichtlich wird sie dann von der anderen Seite der Rennbahn gesehen. Diese Seitenumkehrung stellte, genauso wie die Umkehrung in das Negativrelief, für einen erfahrenen Handwerker kein Problem dar⁹⁶ und erfolgte in den Skizzen für das Werk⁹⁷. Gegebenenfalls könnten auch andere Künstler mit Hilfe der fertigen Entwurfszeichnung (Abb. 15. 16)⁹⁸ die Ausführung der Arbeit im gewünschten Endmaterial übernehmen⁹⁹. Die Entwurfszeichnung konnte außerdem dem Auftraggeber gezeigt werden, bevor mit der Arbeit

Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache [Tübingen 2002] 61–75) gelten. Weiterhin ist die Farbigkeit einiger Edelsteine, v. a. gebänderte Varietäten von Achaten wie Sardonyx, so auffallend, dass die Erkennbarkeit der Gravur stark beeinträchtigt wird, z. B. AGD I, 1 München Nr. 189. Gleiches gilt für verschiedenfarbige Einschlüsse in Steinen, s. z. B. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschneider: Onesimos‘. Auch hier ist von einer Arbeit für den Abdruck auszugehen, die besondere Farbgebung des Steines stand hingegen bei der Verwendung als Schmuck im Vordergrund.

⁹⁴ Eventuell tragen die unterschiedlichen Richtungen zur besseren Unterscheidbarkeit der teilweise sehr ähnlichen Siegel bei.

⁹⁵ R. Arnheim, Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges (Berlin 1965) 19–35: Eine Theorie H. Wölfflins (Über das Rechts und Links im Bilde, MüJb 5, 1928, 213–224) wiedergebend, dass spiegelbildlich gesehene Bilder ihre Bedeutung verlieren und ihre Form verändern. Wölfflin führte dies auf die natürliche Leserichtung von links nach rechts zurück. Eine Diagonale von links unten nach rechts oben wird als steigend empfunden, eine von links oben nach rechts unten als fallend. Bildelemente wirken auf der rechten Seite schwerer als auf der linken. Der Betrachter denkt, er befinde sich auf der linken Bildseite, mit der er sich identifiziert, was sich hier befindet, empfindet er als wichtig. So z. B. im Theater, wo Zuschauer eher Auftritte von links erwarten. s. Kap. II, 2d ‚Optische Kriterien‘.

⁹⁶ Weiterhin erfordern sämtliche Druckverfahren dieses Vorgehen, an den Arbeiten Dürers lässt sich die Seitenumkehrung gut nachvollziehen. D. Kuhmann, Über das Verhältnis von Vorzeichnung und ausgeführtem Werk bei Albrecht Dürer (Berlin 1964) 27. – Gelegentlich ist die Seitenverkehrung auch ein Indiz für die Kopie eines anderen Stückes, s. u. Kap. II, 1b ‚Kenntnis anderer Werke: Kenntnis von Stücken der eigenen Gattung‘.

⁹⁷ G. Platz-Horster, L’antica maniera. Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin (Berlin 2005).

⁹⁸ Das abgebildete Beispiel zeigt eine Entwurfszeichnung von Peter Anton von Verschaffelt und die ausgeführte Medaille von A. Schäffer zum Gedächtnis Maximilians III Joseph von Bayern.

⁹⁹ H. Hutter, Die Handzeichnung. Entwicklung, Technik, Eigenart (Wien 1966) 8.32; L. Curtius, Rez. zu P. Johansen, Phidias and the Parthenon Sculptures (über die Arbeitsweise A. Hildebrands), Gnomon 2, 1926, 22, nimmt an, Phidias habe nur die Entwurfszeichnungen für den Parthenonfries geschaffen, nach denen die einzelnen Bildhauer dann die Reliefs ausgearbeitet haben. Dazu auch W. Schiering, Entwurf und Ausführung der Südmetopen des Parthenon, JdI 85, 1970, 82–88; E. Nau, Lorenz Natter 1705–1736. Gemmenschneider und Medailleur (Biberach 1966) 58: Natter fertigte Medaillienstempel nach Wachsmoellen anderer; s. auch die Entwürfe Gianlorenzo Berninis für Medaillen, die er nicht selbst ausführte, J. Varriano, Alexander VII, Bernini and the Baroque Papal Medal, in: J. G. Pollard (Hrsg.), Italian Medals, Studies in the History of Art 21 (Washington 1987) 251–254 Abb. 1–10; G. G. de Rossi, Der römische Edelsteinschneider Giovanni Pichler (1734–1791). Eine Biographie. Nachdruck der italienischen Ausgabe aus dem Jahre 1792 mit deutscher Übersetzung und Erläuterungen von C. und G. W. Trube (Köln 2005) 29–31.

im eigentlichen Material angefangen wurde, oder sie konnte, wie das vor allem bei Münzen vorstellbar ist, dazu dienen, einen Auftraggeber, etwa bei einer Ausschreibung, vom Entwurf zu überzeugen¹⁰⁰.

In der Antike wurden für diese Skizzen und Studien wohl verschiedene Zeichen- und Untergrundmaterialien verwendet. Als Zeichenfläche wären Papyrus und Pergament vorstellbar¹⁰¹. Schreib- und Zeichenfedern bestanden vermutlich aus Schilfrohr¹⁰². Eine freilich römische Federzeichnung auf Papyrus in Florenz, Amor und Psyche zeigend, ist auf uns gekommen¹⁰³. Da solche Vorarbeiten in Form von Skizzen und Zeichnungen auf Grund der schlechten Erhaltungslage ihres Materials aus dem Untersuchungszeitraum nicht bewahrt sind, muss ihre Existenz hypothetisch bleiben¹⁰⁴. Weiterhin wurde wohl auf Wachs-, Holz- oder Schiefertafeln gezeichnet (Abb. 17). Dies konnte bzw. musste aber keine dauerhaften Zeichnungen ergeben, da diese Materialien die Möglichkeit zur Löschung durch Glätten oder Verwischen boten¹⁰⁵. Eine mit Wachs überzogene Holztafel oder eine Tontafel konnte mit einem Metallstift oder Holzstab bemalt und durch Erhitzen oder Glätten wieder für weitere Skizzen benutzbar gemacht werden¹⁰⁶. Tafeln aus Holz, Schiefer, Stein oder Ton waren mit Kreiden, Kohlen oder Röteln bemalbar¹⁰⁷ und mit Wasser wieder abwaschbar. Dieselben Materialien konnten auch mit Hilfe von Pinseln dauerhafter bemalt werden¹⁰⁸. Aus zwei

¹⁰⁰ Hutter a. O. (Anm. 99) 25; Im Fall einer Demonstrationszeichnung für den Auftraggeber wird man eine Darstellung im positiv, wie sie auf der späteren Münze oder dem Siegelabdruck erscheint, bevorzugt haben.

¹⁰¹ Hutter a. O. (Anm. 99) 140; dagegen H. Froning, Die ikonographische Tradition der kaiserzeitlichen mythologischen Sarkophagreliefs, *JdI* 95, 1980, 325–341: sie hält Papyrus in der damaligen Zeit für zu teuer, als dass man ‚nur‘ Vorarbeiten darauf verrichtet hätte, und fragt sich, weshalb von den Zeichnungen auf Pergament nichts auf uns gekommen ist. Vgl. P. G. P. Meyboom, The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy (Leiden 1995) 177–180 Appendix 19: Illustrated Papyrus Scrolls: evtl. als Vorlage für Mosaik. T. C. Sheat, Was Papyrus regarded as “Cheap” or “Expensive” in the Ancient World, *Aegyptus* 75, 1995, 75–93.

¹⁰² Hutter a. O. (Anm. 99) 132; C. Gallazzi (Hrsg.), *Le tre vite del papiro di Artemidoro: voci e sguardi dall’Egitto greco-romano*, Ausstellungskatalog Turin 2006 (Mailand 2006); F. Reiter (Hrsg.), *Anatomie der Welt. Wissenschaft und Kunst auf dem Artemidor-Papyrus*, Begleitheft zur Ausstellung (Berlin 2008); Zur Echtheitsfragedes Artemidor-Papyrus s. L. Canfora (Hrsg.), *The True History of the So-called Artemidorus Papyrus* (Bari 2007); L. Canfora (Hrsg.), *The True History of the So-called Artemidorus Papyrus. A Supplement* (Bari 2008); K. Brodersen – J. Elsner (Hrsg.), *Images and Texts on the „Artemidorus Papyrus“*. Working Papers on P.Artemid. (St. John’s College Oxford, 2008), *Historia* 214 (Stuttgart 2009).

¹⁰³ Hutter a. O. (Anm. 99) 6 Abb.; Florenz, Museo Archeologico, 2. Jh. n. Chr., Hutter bemerkt hierzu: „Die Sicherheit der Federzeichnung lässt auf eine lange Tradition solcher Federzeichnungen schließen.“

¹⁰⁴ I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst* (München 1994) 84, nimmt als Vorarbeiten für Vasenbilder ebenfalls Zeichnungen auf vergänglichem Material an.

¹⁰⁵ Hutter a. O. (Anm. 99) 10.

¹⁰⁶ R. Büll, Vom Wachs. Wachs als Beschreib- und Siegelstoff. Wachsschreibtafeln und ihre Verwendung, *Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse* 1, 9, 1968, 768f. Abb. 558–573; Wandgemälde aus Pompeji, 1. Jh. n. Chr., junge Frau mit Schreibgriffel (sog. Sappho), Neapel, Museo Nazionale; W. Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke* (Salzburg 1977) 65–184, 66 Abb. 38; Innenbild einer att. rf. Schale, ein Jüngling beim Schreiben mit einem Griffel auf eine aufklappbare Tafel, die er auf den Knien hält, dem Euarchides-Maler zugeschrieben, ca. 480 v. Chr., ARV² 231, 82.

¹⁰⁷ Koschatzky a. O. (Anm. 106) 101f.; Plinius NH 35, 89: Apelles zeichnete Porträts mit Holzkohle.

¹⁰⁸ Eventuell sind auf der Erzgießereischale in Berlin solche bemalten Tontafeln als Vorzeichnungen zu sehen. Berlin, Antikensammlung Inv. Nr. F2294, CVA Berlin, Antiquarium (3) 19, Taf. (1055) 126.5; dazu zuletzt:

Gründen haben sich diese Skizzen nicht bis in unsere Zeit erhalten, einerseits bestanden sie aus wertlosem Material, das nicht lohnte aufgehoben zu werden, andererseits war dieses äußerst vergänglich¹⁰⁹. Gezeichnete oder geritzte Skizzen auf Kalksteintäfelchen scheinen z. B. in Ägypten eine lange Tradition besessen zu haben (Abb. 18). Seltener gab es dort Zeichnungen auf Holztafeln oder Papyrus, oder diese sind nicht erhalten¹¹⁰.

In Beiträgen über Vorzeichnungen in der Vasenmalerei, die sich auf den Vasen selbst befinden und teils mit bloßem Auge, teils im Streiflicht, sichtbar sind, wird vereinzelt darauf hingewiesen, dass man sich hier keine Vorarbeiten in einem anderen Medium vorzustellen hat. Begründet wird dies damit, dass die Vorzeichnungen auf den Vasen einerseits sehr detailliert und umfangreich sind, dass andererseits diese Vorzeichnungen in Form von leichten Ritzlinien aber noch unsicher sind und oft sehr viele Linien über- oder nebeneinander gezeichnet werden, bis die richtige Komposition gefunden ist. Dies wäre sicherlich nicht so, wenn eine Entwurfszeichnung auf einem anderen Material bestanden hätte, von der dann auf das Tongefäß abgezeichnet werden konnte¹¹¹. Zu bedenken ist aber, dass eine gewisse Schwierigkeit, die für mehrere Kompositionslinien sorgen kann, auch darin bestehen kann, die Vorzeichnung von einer planen Vorlage auf eine gewölbte Vase zu übertragen¹¹². Gemmen – vergleichbare Münzstempel sind nicht erhalten – die noch Spuren der Vorzeichnung zeigen oder unfertig geblieben sind, sind selten¹¹³. Die darauf sichtbaren Strichzeichnungen bleiben summarisch und geben nur grob Proportionsverhältnisse und Lage im Bildfeld an, so dass nicht vorstellbar ist, dass sie die einzigen Vorarbeiten für die detailreichen und genauen Bilder unseres Untersuchungszeitraumes darstellen¹¹⁴. Zudem die Proportionsverhältnisse und die Lage im Bildfeld ja definiert werden mussten, bevor sie in Stein oder Bronze eingeritzt wurden.

Aus römischer Zeit sind einige unfertige Gemmen erhalten, die offensichtlich verworfen wurden, da das geplante Bild nach begonnener Ausführung keinen Platz auf dem Stein

A. P. Kozloff, Looking at the Foundry Cup with an Egyptological Eye, in: A. J. Clarke – J. Gaunt – B. Gilman (Hrsg.), Essays in Honour of D. v. Bothmer, Allard Pierson Ser. 14 (Amsterdam 2002) 165–168. Auf die Diskussion um die Erzgießereischale machte mich dankenswerterweise A. Kossatz-Deissmann, Würzburg, aufmerksam.

¹⁰⁹ J. Myssok, Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 8 (Münster 1999) 28–30.

¹¹⁰ W. Formann – H. Kischkewitz, Die altägyptische Zeichnung (Prag 1971) z. B. Nr. 3. 6. 7.

¹¹¹ M. Boss, Vorzeichnungen auf Vasen der Pioneer-Group, in: I. Wehgartner (Hrsg.), Euphronios und seine Zeit, Kolloquium Berlin, 19.–20. April 1991 (Berlin 1992) 81–89; dagegen: J. V. Noble, The Techniques of Painted Attic Pottery (London 1988) 103–109, glaubt an Skizzen oder Vorzeichnungen für die Bilder attischer Vasen auf vergänglichem Material wie ungebranntem Ton, Wachs- oder Holztafeln.

¹¹² L. Curtius, Die Komposition, Antike 8, 1932, 316.

¹¹³ Sie werden im Kapitel II, 1c ‚Werkzeugspuren an den antiken Originalen‘ eingehender behandelt.

¹¹⁴ s. u. Kap. 2b.

fand¹¹⁵. Für diese Stücke wird natürlich geschlussfolgert, dass keine Vorzeichnung bestanden habe. Hierbei handelt es sich aber um Gemmen viel geringerer Qualität, ähnliches ist bei den hervorragenden Stücken des 6. bis 4. Jhs. v. Chr. undenkbar¹¹⁶.

Vorzeichnungen und Entwürfe in anderen antiken Gattungen

Aus zahlreichen antiken Kunstgattungen haben sich Entwürfe, Studien und Skizzen erhalten, die einerseits das Aussehen und die Art dieser Vorarbeiten illustrieren können und andererseits eindeutig belegen, dass deren Anfertigung und Verwendung stattfand und für diverse Belange zweckmäßig war. In der Architektur, die ohne eine Existenz von Plänen kaum vorstellbar wäre, zeigten sich Spuren von Entwürfen teils an Bauwerken selbst, da hier die rohen Wände große Flächen zur Skizzierung boten¹¹⁷. Rot eingefärbt zeigten sie gut die weißen Ritzzeichnungen, die nach Verblässen der roten Farbe kaum mehr sichtbar waren. Entwürfe wurden hier erprobt und verändert, so dass es sich nicht um die reine Übertragung fertiger Pläne in einen größeren Maßstab handelte.

Auch die Maler größerer Gemälde in den ägyptischen Königsgräbern etwa benutzten Vorzeichnungen¹¹⁸. Sie bemalten Ostraka aus Kalkstein und seltener Tonscherben mit Ausschnitten größerer Motive, welche sich vor allem auf der Westseite des oberägyptischen Nils in Deir el-Bahari, Deir el-Medineh, dem Tal der Könige und dem Tal der Königinnen fanden. Die Vorzeichnungen tragen teils Raster in Form von Gitternetzen als Übertragungshilfe¹¹⁹. Sie können somit als Musterbücher der Maler angesehen werden. Einige Motive dienten dann auch zur Dekoration anderer Gattungen wie von Siegeln oder Toilettenartikeln.

Modell

Moderne Medailleure und Edelsteingraveure fertigen nach Abschluss der Zeichnungen und vor der Ausführung oft ein Modell in Gips oder Wachs an¹²⁰ (Abb. 19. 20). Dieses kann bei

¹¹⁵ z. B. A. Krug, Zur Entwurfstechnik von Gemmen, AA 1997, 407–413 Abb. 2a. b; G. Platz-Horster, Agrippina Minor, die obsoleute Mutter. Neue Gemmen aus Xanten, BJB 201, 2001, 53–59.

¹¹⁶ Benvenuto Cellini berichtet von Künstlern, die ohne Vorzeichnungen arbeiten. Ihre Werke seien sehr viel schlechter als die derer die Zeichnungen anfertigen. J. Brinckmann, Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur des Benvenuto Cellini (Leipzig 1867) 53.

¹¹⁷ L. Haselberger, Werkzeichnungen am Jüngerem Didymeion, IstMitt 30, 1980, 191–208, der mit Vorzeichnungen in der Vasenmalerei auf dem Ton selbst vergleicht. L. Haselberger, Pläne von Plänen: Die Wiedergewinnung der antiken Bauzeichnungen des Apollontempels von Didyma, in: W. Voigtländer, Antike aktuell. Didyma und Milet im Modell, Ausstellungskatalog (Frankfurt a. M. 1986) 38–47.

¹¹⁸ J. Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figures de Deir el Medineh 1–3 (Kairo 1936, 1937, 1946).

¹¹⁹ Vandier d'Abbadie a. O. (Anm. 118) 3 (1946) Taf. CXV Nr. 2834.

¹²⁰ So die heute arbeitenden Medailleure Heinz Hoyer und Wilfried Fitzenreiter, beide Berlin, sowie der Edelsteingraveur Erwin Pauly, Veitsrodt; C. Blümel, Griechische Bildhauer an der Arbeit² (Berlin 1941) 39–43, nimmt solche Gips- oder Wachsmodelle auch als Entwurfsstufen in der Bildhauerarbeit an; ebenso L.

den ersten Schritten der Umsetzung des flächigen, linearen Entwurfs in den Raum/das Relief helfen¹²¹. Weiterhin können an einem Modell aus weicherem Material geeignete Werkzeuge und Schnittkombinationen erprobt werden, so dass später im Stein oder im Metall weniger Fehler unterlaufen. Beispiele hierfür sind aus Ur-III- und altbabylonischer Zeit von Zylindersiegelschneidern aus Diqdiqqeh und Ur bekannt. Die Künstler übten ihre Motive in weicheren Kalkstein- oder Tontafeln¹²² (Abb. 21).

Ein Modell kann ferner im Falle eines Wettbewerbs oder einer Ausschreibung eine ausschlaggebende Rolle spielen¹²³. Für eine Wettbewerbsentscheidung wurden Zeichnungen und Modelle des Werkes der besseren Sichtbarkeit halber wahrscheinlich in einem größeren Maßstab abgegeben. Auch hier muss zwischen dem Nutzen für den Ausführenden, der das Modell für sich selbst negativ und spiegelverkehrt hergestellt hat, aber für einen Auftraggeber versuchen wird, das positive und erhabene Endprodukt zu zeigen, unterschieden werden. In vielen Bereichen des antiken Kunstschaffens werden Modelle als Phase der Vorarbeiten, aber auch als Anschauungsmaterial für den Auftraggeber oder andere Ausführende angenommen¹²⁴. Plinius berichtet über verschiedene römische Künstler, Bildhauer wie Toreuten, dass sie zunächst Modelle¹²⁵ aus Gips oder Wachs schufen.

In der Renaissance fertigten Medailleure Modelle aus Wachs¹²⁶ und seltener aus Holz oder Stein. An diesen orientierten sie sich bei der Direktgravur des Stempels¹²⁷. Ein Steinschneider des 18. Jahrhunderts, P. J. Mariette, wie sein Kollege L. Natter¹²⁸ und der Medailleur R. Faltz

Curtius, Rezension zu P. Johansen, Phidias and the Parthenon Sculptures (über die Arbeitsweise A. Hildebrands), *Gnomon* 2, 1926, 20, über die Arbeitsweise des Phidias an den Parthenonskulpturen, er denkt an Modelle aus Ton oder Gips.

¹²¹ Eine Zeichnung und ein unvollendeter Gipschnitt für eine Medaille von Gerhard Lichtenfeld zeigen diesen Arbeitsschritt: M. Heidemann – W. Steguweit, Dank der Burg. Medaillenkunst in Halle im 20. Jahrhundert, *Die Kunstmedaille in Deutschland* 17 (Berlin 2002) 17 Abb. 8a. b.

¹²² J. M. Asher-Greve, A Seal-Cutter's Trial-Piece in Berlin and a New Look at the Diqdiqqeh Lapidary Workshops, *Iraq* 57, 1995, 49–51, Abb. 1–5.

¹²³ L. Haselberger, Werkzeichnungen am Jüngerem Didymeion, *IstMitt* 30, 1980, 191–208. Haselberger nimmt für Architekturausschreibungen neben Maßskizzen und Baubeschreibungen größere Modelle an. Vgl. die Wettbewerbsausschreibung für eine Tür des Athener Niketempels: innerhalb von zehn Tagen wurde eine Zeichnung von einer Elle Mindestgröße erwartet (A. Pogorelski, The New Athenian Stele with Decree and Accounts, *AJA* 27, 1923, 314–317).

¹²⁴ Bspe. für Modelle: Athena Ergane fertigt das Tonmodell eines Pferdes für eine Bronzeplastik, rf. Oinochoe, Berlin, Antikensammlung Inv. Nr. F 2415, ARV(2) 776, 1; 1669; Die Modelle einer Hand und eines Fußes hängen an der Werkstattwand auf der Erzgießereischale, Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F2294, CVA Berlin (3) 19, Taf. (1055) 126.5; Bsp. für Medaillenmodelle aus Wachs auf einer Schiefer- oder Holzplatte, in: W. Steguweit (Hrsg.), *Kunst und Technik der Medaille und Münze. Das Beispiel Berlin, Die Kunstmedaille in Deutschland* 7 (Berlin 1997) 26 Abb. 22. 23 Abb. 19. 24 Abb. 20.

¹²⁵ Plin. nat. 35, 6 und 155–157.

¹²⁶ z. B. Benedetto Pistrucci, s. B. Pace, Modello plastico e torno di riduzione nella moneta greca d'arte, *ACI* 3, 1951, 88f.

¹²⁷ G. F. Hill, Notes on Italian Medals, *Burlington Magazine* Nov./Dec. 1917, 178. 211; ebenso fertigte Cellini zunächst Wachsmodele für seine Münzen und Medaillen: J. Brinckmann, *Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur des Benvenuto Cellini* (Leipzig 1867) 107.

¹²⁸ E. Babelon, *La gravure sur pierre fines, camées et intailles* (Paris 1894) 27.

modellierten in Wachs auf Schiefertafeln (Abb. 22), ebenso stellte D. Dupuis für Münzstempel, nach Kompositionszeichnungen in Kreide, Wachsmodele in vergrößertem Maßstab her¹²⁹.

Augenscheinlich waren die Entwurfsarbeiten für Gemmen wie für Münzen im Grunde dieselben, da die Anforderungen – die Seitenverkehrung und die Umsetzung eines linearen Entwurfes ins Relief – sich in beiden Gattungen entsprechen und dasselbe Vorgehen erfordern. An der Existenz solcher Vorarbeiten in anderen Materialien – sei es in der Form von Skizzen oder eines Modells – kann für die qualitätvolleren Gemmen und Münzstempel des Untersuchungszeitraumes kein Zweifel bestehen. Dies verdeutlichen nicht nur Vergleiche mit der Vorgehensweise von Künstlern anderer Epochen, die stets die Wichtigkeit von Zeichnung und Modellierung betonen, oder die überlieferten Vorarbeiten für andere antike Gattungen, sondern auch die Stücke selbst durch ihre teils komplexe und durchdachte Komposition wie in Kapitel 2 zu zeigen sein wird.

b, Kenntnis anderer Werke

Da im Rahmen der Behandlung der Entwurfsarbeit schon diskutiert wurde, dass der Künstler über den Weg der Naturbeobachtung oder der Fantasieschöpfung zu originären Motiven gelangen konnte, soll nun nach weiteren möglichen Inspirationsquellen Ausschau gehalten werden. Überblicksartig soll aufgezeigt werden, welche Gattungen sich besonders als Vorlagen für Münzen und Gemmen eigneten bzw. tatsächlich als solche dienten. Zunächst werden Kopien innerhalb der eigenen Gattung bzw. zwischen den beiden behandelten *artes minores* erörtert. Hierauf folgt ein Exkurs über die Modalitäten von öffentlichen Ausschreibungen, v. a. in der Münzkunst, der Aspekte der Kenntnis von Konkurrenzarbeiten beleuchtet. Anschließend werden andere Gattungen als mögliche Vorlagenfelder untersucht. Gemeint ist hierbei immer motivische Inspiration; in den meisten Fällen kann allerhöchstens von einer ‚freien Kopie‘ gesprochen werden, weil bedingt durch Format, Größe und technische Einschränkungen immer eine gattungsspezifische Umarbeitung von Nöten war.

Kenntnis von Stücken der eigenen Gattung: Vorlagen – Musterbücher

Bei antiken Gemmen wie Münzen ist häufig dasselbe Motiv auf verschiedenen Werken innerhalb der Gattung zu finden¹³⁰. Oft weichen die Darstellungen voneinander nur in

¹²⁹ E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines* I, 1 (Paris 1901) 826.

¹³⁰ Für die Münzen: F. Bodenstedt, *Phokäisches Elektron-Geld von 600–326 v. Chr.* (Mainz 1976) 75f.; F. Bodenstedt, *Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene* (Tübingen 1981) 68–76.

kleinsten Details ab¹³¹ (Abb. 23-26). Gerade bei Siegeln scheint dies widersinnig, sollten sie doch das persönliche, einmalige Erkennungs- bzw. Abzeichen eines Individuums sein. Ebenso waren Münzen nicht zuletzt unverwechselbare Zeichen einer Stadt, die diese auch von anderen Poleis unterscheiden sollten und oft ursprünglich ein Emblem mit Bezug zu dieser zeigten. Bezüglich der Siegel berichtet Diogenes Laertius über ein solonisches Gesetz, das es Steinschneidern verbot, einen Abdruck eines gefertigten Siegels zu behalten, um die Entstehung von Duplikaten zu verhindern¹³². Die Münzstätten vernichteten unbrauchbar gewordene Stempel; zum Schutz vor Fälschungen wurden sie wieder eingeschmolzen¹³³ oder verwahrt¹³⁴.

Wie kam es dennoch zu motivischen Ähnlichkeiten?

Gewiss spielten mehrere Faktoren zusammen: augenscheinlich gab es einerseits nicht genügend hervorragende Künstler, die in der Lage waren, originelle und eigenständige Motive zu entwerfen¹³⁵. Zudem waren die Künstler in ihrem Bewegungsradius eingeschränkt, so dass sie nicht für verschiedene Städte bzw. auswärtige, private Auftraggeber arbeiten konnten¹³⁶. Andererseits haben vermutlich Kundenwünsche eine Rolle bei der Häufung bestimmter Motive gespielt. So hat ein in allen Aspekten hervorragendes Münzbild, wie etwa die

¹³¹ Für die Siegel z. B. ein äsender Hirsch: Chalcedon, Neverov, Hermitage Intaglios Nr. 28; Sard-Skarabäoid, AGD II Berlin Nr. 172; Sard-Skarabäoid, LHGneu Nr. 74; Bergkristall-Skarabäoid, LHGneu Nr. 75; s. auch die Tafeln in AGG, GGFR und EGGE, da Boardman und Richter hier motivisch ordnen; Zazoff, AG 113 spricht von Dubletten in archaischer Zeit z. B. für die Motive eines Satyrs, einer Löwenfamilie und einer Sphinx mit Jüngling.

Für die Münzen z. B. Ritter, Bildkontakte Taf. 3, 1–3 Stater von Messene und Pheneos; Stater der opuntischen Lokrer und Stater von Stymphalos Taf. 4, 8.9, sie zeigen auf der VS oder RS leichte Abwandlungen der syrakusanischen Arethusa des Euainetos, Dekadrachme von Syrakus Taf. 2, 7.8; Übernahme des Profilkopfes des Zeus von elischen Stateren auf syrakusanische Bronzen, s. Calciati, CNS 2 71st3; J. F. Healy, The Use of Sicilian and Magna Graecian Types in White Gold and Electrum Series of Asia Minor and the Islands, in: E. Pozzi (Hrsg.), 6. Congresso Internazionale di Numismatica, Rom 1961, II Atti (Rom 1965) 37–44; U. Westermark, Influences from South Italy on Early Macedonian Bronze Coins, in: W. Leschhorn – A.V.B. und A. Miron (Hrsg.), Hellas und der griechische Osten. Studien zur Geschichte und Numismatik der griechischen Welt. Festschrift für P. R. Franke (Saarbrücken 1996) 291–299, s. Rezension P. F. Mittag, SchwNumRu 78, 1999, 168.

Zum selben Phänomen in der Vasenmalerei: K. Schauenburg, Zu Repliken in der Vasenmalerei, AA 1977, 194–204; Wie hier ist auch im Falle der Münzen und Gemmen von einer Replik zu sprechen, wenn dasselbe Bild vom selben Künstler hergestellt wurde, von einer Kopie, wenn es von einem anderen Künstler nachgeahmt wurde.

¹³² Diog. Laert. 1, 57; Zazoff, AG 99.

¹³³ Anders ist kaum zu erklären, weshalb so wenige antike Münzstempel auf uns gekommen sind.

¹³⁴ z. B. in Athen Münzstempel im Schatzhaus der Athena, s. A. M. Woodward, A Note on the first Issue of Gold Coins at Athens, NumChron 11, 1911, 351–354; P. G. Kalligas, A Bronze Die from Sounion, in: K. A. Sheedy – Ch. Papageorgiadou-Banis, Numismatic Archaeology. Archaeological Numismatics, Proceedings of an International Conference held to Honour Dr. M. Oeconomides in Athens 1995 (Oxford 1997) 141–147.

¹³⁵ Dies wird für die Münzen vor allem bei der Lektüre von Ritter, Bildkontakte deutlich.

¹³⁶ s. Kap. II, 3e ‚Exkurs: Das Phänomen des Signierens‘.

syrakusanische Arethusa des Euainetos (Kat.-Abb. 76)¹³⁷, offensichtlich andere Städte und deren Bewohner stark beeindruckt und sie erkannten und bewunderten deren Qualität. Da man von dem Bild so begeistert war, wollte man kein anderes ebenso qualitätvolles, sondern genau dieses und so wurde es von lokalen Stempelschneidern nachgeschnitten (Abb. 27.28)¹³⁸. Ein reges Kopistenwesen unter den Stempelschneidern ist auf Sizilien am Ende des 5. Jhs. v. Chr. zu beobachten. Vor allem die Bilder der syrakusanischen Meister, speziell Quadriga¹³⁹ und Arethusakopf der Tetradrachmen, aber auch die Motive anderer Nominale¹⁴⁰ wurden vielfach übernommen. Über Sizilien hinaus fanden diese Bilder wegen ihrer herausragenden Qualität weite Verbreitung¹⁴¹. Aber auch in anderen griechischen Kunstlandschaften gab es einen regen Bildaustausch, wie etwa das beliebte Motiv eines fliegenden Adlers mit Schlange im Schnabel und um den Körper gewunden belegen kann¹⁴² (Abb. 29.30).

Entsprechendes ist für Siegel denkbar, deren Bild sich nicht so sehr über die Bekanntheit des Siegelsteines, sondern durch dessen Abdrücke verbreitete. Gerade in diesem privaten Bereich ist eine motivische Abhängigkeit von Moden zu erwarten. Es wäre vorstellbar, dass man häufig ein Siegel nach Art des berühmten Siegels eines bedeutenden Künstlers oder einer bekannten Persönlichkeit selbst besitzen, tragen und verwenden wollte. Auch beinhalteten bestimmte Motive wohl v. a. in archaischer Zeit einen gewünschten magischen Aspekt bzw. in der Klassik eine gewollte Bedeutung.

Das Problem der Unterscheidbarkeit wurde bei Münzen durch leichte Veränderungen am Motiv oder durch die Beischrift des Stadtnamens gelöst. Die Münzen von Abdera und Teos teilen z. B. das Motiv des Greifen als Zeichen der Zusammengehörigkeit von Mutter- und Koloniestadt, unterscheiden sich aber durch dessen Sitzrichtung voneinander¹⁴³. Zu nennen sind auch die zahlreichen Umdeutungen der syrakusanischen Quellnympe Arethusa in lokale

¹³⁷ Das Bild der Dekadrachmen mit dem Schilfkranz im Haar, s. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Syrakus: Dekadrachmen‘; Ritter, Bildkontakte 36–47.

¹³⁸ Ritter, Bildkontakte 43–47.

¹³⁹ s. W. Fischer-Bossert, Nachahmungen und Umbildungen in der sizilischen Münzprägung, SchwNumRu 77, 1998, 25–31.

¹⁴⁰ z. B. der mit dem nemeischen Löwen ringende Herakles der syrakusanischen Goldlitren (s. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Syrakus: Goldlitren‘) kurzzeitig auf den Stateren des unteritalischen Herakleia (s. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Unteritalien: Herakleia: Eu‘).

¹⁴¹ s. Ritter, Bildkontakte 35–47; sizilische Münzbilder auf lykischen Münzen: Kraay – Hirmer 361; O. Morkholm – J. Zahle, The Coinages of the Lycian Dynasts Kheriga, Kherei and Erbbina. A Numismatic and Archaeological Study, ActaArch 47, 1976, 47–90; N. Olcay – O. Morkholm, The Coin Hoard from Podalia, NumChron 11, 1971, 27f.; U. Westermark, Influences from South Italy on Early Macedonian Bronze Coins, in: W. Leschhorn – A.V.B. und A. Miron (Hrsg.), Hellas und der griechische Osten. Studien zur Geschichte und Numismatik der griechischen Welt. Festschrift für P. R. Franke (Saarbrücken 1996) 291–299, s. Rezension P. F. Mittag, SNR 78, 1999, 168.

¹⁴² Auf der Vorderseite elischer Münzen und der Münzen von Chalkis: Griechische Münzen. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktion Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, 28. Mai 1974, 41 Nr. 28, 44f. Nr. 30.

¹⁴³ Kraay – Hirmer Taf. 138, 426. 427 (Abdera).

Nymphen und Personifikationen¹⁴⁴. Bei Gemmen hat möglicherweise schon die geringfügigste Abweichung genügt, um ein Siegel vom anderen zu unterscheiden. Dennoch gibt es Siegel, die sich auf den Strich gleichen¹⁴⁵. Mehrere Erklärungsmöglichkeiten sind denkbar: etwa eine Art Familiensiegel¹⁴⁶, eventuell war das eine Siegel auch für einen lokalen Auftraggeber und das andere für den Exportverkauf bestimmt oder sollte als Schmuck ohne Siegelfunktion getragen werden, wie schon J. Boardman vermutete. J. Spier schlägt zudem vor, dass es neben dem Siegelabdruck zur eindeutigen Identifikation noch eine Namensinschrift gab, die in das Siegelmaterial, den Ton oder das Wachs, geritzt wurde¹⁴⁷.

Wie ging das Kopieren vor sich?

Sicherlich wurde bei Siegeln und Münzen, wie bereits angedeutet, hauptsächlich nicht nach dem Original, d.h. dem Münzstempel oder dem Siegelring kopiert, sondern nach deren Sekundärprodukten, der Münze und dem Siegelabdruck in Ton oder Wachs, die eine größere Verbreitung fanden. Ein anonymes Stempelschneider von Segesta etwa reproduzierte eine Arethusa des Kimon offensichtlich nach einer syrakusanischen Münze (Abb. 31/Kat.-Abb. 60. 61)¹⁴⁸. Da er das Motiv von dieser nachschnitt, ist sein Stück im Vergleich zum Original spiegelverkehrt. Der unorganische Gesamteindruck zeugt davon, dass er nicht versuchte, den Bildaufbau der Vorlage nachzuvollziehen¹⁴⁹.

Für einige ähnliche Siegel motive ist nachweisbar, dass sie von derselben Hand oder Werkstatt mehrmals gefertigt wurden¹⁵⁰. In diesem Fall wird nach in der Werkstatt vorhandenen Vorlagen, Modellen oder Skizzen, die ursprünglich für das Originalstück gefertigt wurden, gearbeitet worden sein¹⁵¹. Eine Existenz von Vorlagen in Form von Musterbüchern, wie sie

¹⁴⁴ Ritter, Bildkontakte 35–51.

¹⁴⁵ s.o. Hirsche: AGD II Berlin Nr. 172; Neverov, Hermitage Intaglios Nr. 28; LHGneu Nr. 74.

¹⁴⁶ Vgl. H. U. Instinsky, Die Siegel des Kaisers Augustus. Ein Kapitel zur Geschichte und Symbolik des antiken Herrschersiegels, Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft 16 (Baden Baden 1961) 26: Augustus besaß und verwendete mehrere gleiche Siegel mit dem Motiv einer Sphinx.

¹⁴⁷ J. Spier, Emblems in Archaic Greece, BICS 37, 1990, 116.

¹⁴⁸ L. Mildenberg, Kimon in the Manner of Segesta, in: H. A. Cahn – G. Le Rider (Hrsg.), Proceedings of the 8th International Congress of Numismatics, New York-Washington September 1973 (Paris 1976) 113–121 mit Taf. 10. 11.

¹⁴⁹ L. Mildenberg, Numismatic Evidence, HarvStClPhil 91, 1987, 381–392 mit Abb. 14–16. Genauso wird in Akragas mit einer syrakusanischen Quadriga verfahren, s. C. Seltman, The Problem of the first Italiote Coins, NumChron 9, 1949, 5. Weiterhin nimmt Seltman an, der Graveur Polykrates habe von seinen eigenen Münzen kopiert, da dasselbe Motiv von seiner Hand oft die Richtung wechselt. Zu Kopien einer Quadriga des Euainetos in verschiedenen Städten auf Sizilien, s. W. Fischer-Bossert, Nachahmungen und Umbildungen in der sizilischen Münzprägung, SchwNumRu 77, 1998, 25–31.

¹⁵⁰ z. B. eine Serie von Greifen: Boardman – Vollenweider Nr. 112–114; AGD I,1 München Nr. 297; Boardman, Intaglios and Rings Nr. 100; GGFR Nr. 464. 465.

¹⁵¹ Einen indirekten Hinweis auf diese Praxis gibt das von Diog. Laert. 1, 57 überlieferte Gesetz des Solon, das es Steinschneidern verbietet, Abdrücke der von ihnen gefertigten Siegel zurückzubehalten. So sollte offensichtlich verhindert werden, dass sie diese kopierten.

für die Vasenmalerei angenommen wird¹⁵², ist für die beiden Gattungen m. E. unwahrscheinlich. Münze und Siegelabdruck bieten im Vergleich mit einer Zeichnung zu große Vorteile: sie sind leicht beschaffbar, nicht teuer, gut zu transportieren und zeigen das gewünschte Bild bereits in Originalgröße¹⁵³. Auch vorstellbar sind Arbeiten nach Abgüssen von Gemmen oder Münzen in Gips oder ähnlichem Material¹⁵⁴. Diese würden gegenüber Zeichnungen immerhin den Vorzug der Dreidimensionalität bewahren¹⁵⁵. Für die etruskische Glyptikproduktion wurde der Gebrauch von Musterbüchern vorgeschlagen¹⁵⁶. Wahrscheinlich wurden hier derartige Vorlagen verwendet, da nicht Werke der griechischen Glyptik kopiert wurden, wofür man gewiss, wegen der beschriebenen Vorteile, auf Gemmenabdrücke zurückgegriffen hätte. Die etruskische Glyptik mit ihrer Vorliebe für mythologische und mehrfigurige Szenen benutzte jedoch Vorbilder aus der Malerei und Skulptur, deren

¹⁵² W. Kraiker, Epiktetos. Eine Studie zur archaischen attischen Malerei, *JdI* 44, 1929, 172f.; K. Schefold, Frühgriechische Sagenbilder (München 1964) 54; W. Martini, Eine attische schwarzfigurige Amphora in Neuss, *Neusser Jahrbuch* 1970, 22, glaubt in der Vasenmalerei haben diese Musterbücher aus Tonpinakes, Holztafeln, Häuten oder am wahrscheinlichsten Papyrus bestanden; N. Kunisch, Zur helmhaltenden Athena, *AM* 89, 1974, 85–93; D. Kemp-Lindemann, Hero und Leander, in: U. Höckmann – A. Krug (Hrsg.), *Festschrift für F. Brommer* (Mainz 1977) 201–204; K. Schauenburg, Zu unteritalischen Situlen, *AA* 1981, 487; gegen die Existenz von Musterbüchern: J. Boardman, Exekias, *AJA* 82, 1978, 11–25; C. Gallazzi (Hrsg.), *Le tre vite del papiro di Artemidoro: voci e sguardi dall’Egitto greco-romano*, Ausstellungskatalog Turin 2006 (Mailand 2006); L. Canfora (Hrsg.), *The True History of the So-called Artemidorus Papyrus* (Bari 2007); L. Canfora (Hrsg.), *The True History of the So-called Artemidorus Papyrus. A Supplement* (Bari 2008); K. Brodersen – J. Elsner (Hrsg.), *Images and Texts on the „Artemidorus Papyrus“*. Working Papers on P.Artemid. (St. John’s College Oxford, 2008), *Historia* 214 (Stuttgart 2009).

¹⁵³ Analog nimmt I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst* (München 1994) 84 an, dass Vasenmaler eventuell nach Tontäfelchen mit Einzelfiguren oder ganzen Gefäßen mit Bildschmuck als Musterstücke gearbeitet haben. – Auch in der Plastik benutzte man Abdrücke in Gips als Vorlagen: C. Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae* (Berlin 1984); D. Kurtz, *The Reception of Classical Art in Britain. An Oxford Story of Plaster Casts from the Antique*, *BARBritishSer* 308 = *Studies in the History of Collections* 1 (Oxford 2000) 1f.

¹⁵⁴ H. Froning, Die ikonographische Tradition der kaiserzeitlichen mythologischen Sarkophagreliefs, *JdI* 95, 1980, 322–341, über Gipsabgüsse als Vorlagen für Sarkophagreliefs. Froning zweifelt an der Existenz gezeichneter oder gemalter Musterbücher. Bekannt sind Gipsabgüsse als Vorlagen für Bildhauer aus Baiae. In der Kleinkunst werden sie als Modelle für etruskische Aschenkisten vorgeschlagen, L. B. van der Meer, *Archetype – Transmitting Model – Prototype. Studies of Etruscan Urns from Volterra I*, *BABesch* 50, 1975, 179–193; U. Jantzen, *Bronzwerkstätten in Großgriechenland und Sizilien*, 13. *ErgH. JdI* (Berlin 1937) 25 Anm. 1 Taf. 6, 29. Terrakotta-Abdrücke von lokrischen Spiegelgriffen als Vorbilder in torentischen Werkstätten.

¹⁵⁵ Vgl. G. Zimmer, *Antike Werkstattbilder*, *Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin* 42 (Berlin 1982) 24. 58 Abb. 16, 1–3. Auch Toreuten nehmen Abdrücke gelungener Arbeiten.

¹⁵⁶ P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen* (Mainz 1968) 48, spricht sich anlässlich einer Darstellung des Achill, die verwundete Penthesilea stützend, für die Existenz solcher musterbuchartiger Vorlagen aus. Vorbilder könnten die Malereien des Polygnot in der Lesche der Knidier in Delphi und der Stoa Poikile in Athen oder die Skulptur einer sterbenden Amazone, heute in Wien, sein. „Wir haben hier einen deutlichen Hinweis darauf, daß die etruskischen Skarabäenschneider ihre Anregung aus unmittelbarer Quelle der anspruchvollsten Kunst geschöpft haben. Der Weg muß wohl über die Sammlung von Skizzen und Zeichnungen, die man von der Griechenlandreise mitbrachte, gegangen sein. Ein Vorrat solcher Zeichnungen muß auch den Graveuren der etruskischen Spiegel vorgelegen haben.“; K. Schauenburg, *Zu griechischen Mythen in der etruskischen Kunst* *JdI* 85, 1970, 28–69; ebenso glaubt W. Martini, *Die etruskische Ringsteinglyptik*, *RM* 18. *ErgH.* (Heidelberg 1971) 103 Anm. 330, an die Existenz musterbuchartiger Vorlagen in der etruskischen Glyptik wegen einer großen Kontinuität von Bildthemen und Darstellungsweise bis in die Kaiserzeit. Jedoch ist dies nicht einzig mit dem Vorhandensein von Musterbüchern zu erklären, die Künstler könnten ebenso nach erhaltenen Stücken, Abdrücken, Modellen oder Probeabdrücken gearbeitet haben, wie das moderne Künstler auch heute noch bevorzugen.

Aussehen über Zeichnungen oder ähnliches transportiert werden musste. Dies trifft aber nur begrenzt auf die griechischen Gemmen archaischer und klassischer Zeit zu¹⁵⁷.

Die Münzstempel- und Gemmenschneider des 6. bis 4. Jhs. v. Chr. kannten vermutlich die Werke ihrer Kollegen v. a. durch deren Sekundärprodukte, Münze und Siegelabdruck¹⁵⁸, und orientierten sich bei der Motivauswahl wohl unter anderem an hervorragenden Stücken ihrer eigenen Gattung.

Dieselben Motive auf Münzen und Gemmen¹⁵⁹

Nicht nur innerhalb einer Gattung, sondern auch gattungsübergreifend finden sich oft dieselben Darstellungen. In der ersten Phase der Münzherstellung und -verwendung schöpfen die Stempelschneider gewiss teils aus dem Motivvorrat der Gemmen¹⁶⁰. Direktes Kopieren von diesen bzw. eines bestimmten Siegels ist aber nicht nachweisbar. Einige beliebte Sujets archaischer Gemmen, wie die Welt der Satyrn und Silene oder diverse Jünglingsbilder ohne mythologischen Bezug, waren für die Übernahme auf die Münzen zudem oft ungeeignet. Allgemein scheint es dennoch ein gemeinsames Motivrepertoire zu geben, das laufend erweitert wird¹⁶¹, bis schließlich auf den Münzen stärker ein Bezug zur emittierenden Stadt gesucht wird, sei es zum Stadtnamen oder zu für die Stadt typischen Charakteristika. Häufig kann dieser Bedarf an Neumotiven durch den vorhandenen Motivschatz nicht mehr abgedeckt werden und führt zur Erfindung neuer Bilder, welche dann wiederum auf die Siegel übernommen werden können¹⁶².

Die eingangs angesprochene Beliebtheit der sizilischen Münzmotive des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr. ist auch bei der Übernahme der Motive auf Gemmen zu beobachten. Vor dieser Zeit gab es nur in Einzelfällen nachweislich Kopien von Münzbildern auf Gemmen. Dabei handelte es sich vornehmlich um Profilköpfe von Göttern, wie sie auf den Münzen vielfach dargestellt wurden¹⁶³. Nun lassen sich auch weitere Gemmenmotive durch die Übernahme eines Münzbildes erklären¹⁶⁴. Eine besondere Ähnlichkeit mit dem Münzbild zeigt eine

¹⁵⁷ s. u. II, 1b ‚Kenntnis anderer Werke‘.

¹⁵⁸ Grab eines Gemmenschneiders? in Ur mit Abdrücken griechischer und persischer Gemmen und Fingerringe. s. J. Boardman, Classical Gems and Media Interaction, in: C. M. Brown (Hrsg.), Engraved Gems: Survivals and Revivals, Studies in the History of Art 54 (Washington 1997) 18.

¹⁵⁹ D. Kaptan, Common Traits on Seals and Coins of the Achaemenid Period in an Anatolian Context, in: O. Cassabone (Hrsg.), Mécanismes et innovations monétaires dans l’Anatolie achéménide, Numismatique et Histoire = Varia Anatolica XII (Paris 2000) 213–220; M. Henig, A Note concerning the Devices on some Greek Imperial Issues, NumChron 14, 1974, 177–179; H. C. L. Wiegandt, Die griechischen Siegel der klassischen Zeit. Ikonographischer Vergleich (Frankfurt a. M. 2009).

¹⁶⁰ Wie sich noch zeigen wird, gilt dies speziell für Ionien und die Inseln.

¹⁶¹ J. Spier, Emblems in Archaic Greece, BICS 37, 1990, 110–113.

¹⁶² Spier a. O. (Anm. 161) 119.

¹⁶³ Zazoff, AG 112.

¹⁶⁴ Zazoff, AG 142, z. B. Sphinx und Skylla.

außergewöhnlicherweise kreisrunde Karneol-Gemme mit dem Bild des Herakles im Kampf mit dem nemeischen Löwen (Abb. 32), die ihr Bild von den Goldlitren von Syrakus übernimmt (Abb. 132)¹⁶⁵. Belege für die Übernahme sizilischer Münzbilder auf punische Siegel konnte D. Berges erbringen¹⁶⁶. Ein besonderes Beispiel ist eine Gemme mit dem Motiv einer Frau auf einem fliegenden Vogel (Abb. 33); sie zeigt Anklänge an zwei hervorragende Bilder der Zeit¹⁶⁷, die Didrachmenrückseite des Exakestidas für Kamarina (Kat.-Abb. 95)¹⁶⁸ und das berühmte Bild des fliegenden Reihers des Dexamenos (Kat.-Abb. 8)¹⁶⁹. Häufig kann bei erstaunlich ähnlichen Bildern auf Münzen und Gemmen die Wirkung von der einen auf die andere Gattung nicht mehr genau nachvollzogen werden¹⁷⁰. In vielen solchen Fällen wird dann in der Forschung nach einem gemeinsamen Vorbild in einer weiteren Gattung gesucht, oft werden nicht erhaltene Vorbilder aus der Malerei rekonstruiert¹⁷¹. Ein weiterer Hinweis auf ein malerisches Vorbild kann das Auftauchen derselben Szene in weiteren Gattungen der Kleinkunst, wie z. B. der Vasenmalerei, sein¹⁷².

Kenntnis von Werken anderer Gattungen

Wie im Vorangehenden deutlich wurde, war es für antike Gemmen- und Münzstempelschneider am praktischsten Werke der eigenen Gattung zu kopieren. So konnten nicht nur Thema, Motiv und die ganze Komposition auf Grund desselben Formats übernommen werden, sondern auch die technische Orientierung an der Relieifarbeit des Vorbildes war für den eigenen Schnitt möglich. Für diese Praxis wurden Belege gefunden, die aufzeigten, dass die Künstler keineswegs isoliert arbeiteten, sondern vor allem wegen der guten Transportierbarkeit ihrer Erzeugnisse und des regulären Umlaufs der Münzen und Siegelabdrücke, relativ gut darüber unterrichtet waren, was von Kollegen hergestellt wurde. Nun stellt sich die Frage, inwieweit sie über Entwicklungen in anderen Gattungen aufgeklärt

¹⁶⁵ Die Urheberschaft des Euainetos wurde vermutet, s. GGFR 200f. Weiterhin wurde an ein offizielles Siegel von Syrakus gedacht, s. EGGE Nr. 308; Goldlitre z. B. Kat. Basel Nr. 476.

¹⁶⁶ D. Berges, Die Tonsiegel aus dem karthagischen Tempelarchiv. Vorbericht, RM 100, 1993, 260f.

¹⁶⁷ Boardman, Intaglios and Rings Nr. 36 mit Lit. zu Vergleichen in anderen Gattungen und der Deutung als Aphrodite.

¹⁶⁸ s. Kap. 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien, Kamarina‘; I. Wehgartner, Attisch weißgrundige Keramik. Maltechniken, Werkstätten, Formen, Verwendung, Keramikforschungen 5 (Mainz 1983) 67 Nr. 66.

¹⁶⁹ s. Kap. 3b ‚Signierende Gemmenschneider: Dexamenos‘.

¹⁷⁰ T. Hackens, Les relations entre graveurs de coins monétaires et graveurs de gemmes dans l’Antiquité grecque, in: T. Hackens – G. Moucharte (Hrsg.), Technology and Analysis of Ancient Gemstones, Proceedings of the European Workshop held at Ravello 13.–16. 11. 1987, Pact 23, 1989, 157–162; EGGE 24f.; D. Kaptan, Common Traits on Seals and Coins of the Achaemenid Period in an Anatolian Context, in: O. Cassabone (Hrsg.), Mécanismes et innovations monétaires dans l’Anatolie achéménide, Numismatique et Histoire = Varia Anatolica 12 (Paris 2000) 213–220.

¹⁷¹ D. Plantzos, The Price of Sacrilege: Diomedes, the Palladion and Roman Taste, in: M. Henig – D. Plantzos, Classicism to Neo-Classicism. Essays dedicated to G. Seidmann, BARIntSer 793 (Oxford 1999) 39–47.

¹⁷² s. u. ‚Malerei‘.

waren und wie diese ihre Arbeit beeinflussten¹⁷³. An dieser Stelle soll es um den motivischen Vergleich gehen, da der Vergleich mit anderen Gattungen bezüglich Originalität, Fortschritt, Komposition etc. im letzten Kapitel dieser Arbeit erst nach der genauen Untersuchung dieser Kriterien für Gemmen und Münzen gezogen werden kann. Häufig finden sich in Sammlungs- und Materialpublikationen Vergleiche mit Werken anderer Gattungen, diese sind aber selten zutreffend. Nicht nur dass aus einer komplexen Szene in einer anderen Gattung eine Einzelfigur als Vergleich herausgegriffen wird, was durch die notwendige Abkürzung für das Gemmen- oder Münzbild noch zu rechtfertigen wäre, meist sind sogar ein vollkommen anderer Stil und eine andere Zeitstellung gegeben und der Vergleich ist nur durch Motivdetails begründet¹⁷⁴.

*Plastik*¹⁷⁵

Besonders für Münzbilder wird häufig angenommen, dass sie die verkleinerte Kopie einer lokalen Kultstatue zeigen. Die Klärung der Frage, ob ein Kultbild dargestellt ist oder nicht, muss wegen diverser Schwierigkeiten vielfach offen bleiben. Auch der umgekehrte Weg über das Münzbild eine unbekannte Statue zu rekonstruieren, empfiehlt sich nicht¹⁷⁶, wenn nicht literarische Berichte vorliegen. Eventuell ist vereinzelt eine Inspiration von einer lokalen Kultstatue anzunehmen, inwieweit diese aber genau kopiert wurde, muss meist mangels Abgleichsbeispiel unklar bleiben. Eine bloße Motivanregung, da der Künstler eine Statue von regelmäßigen Gängen auf die Agora oder zum Tempel kannte, genügt den Kriterien der Kenntnis schon und kann als erweiterte Natur- oder Umfeldsbeobachtung angesehen werden.

¹⁷³ H. A. Cahn, Zur frühattischen Münzprägung. Dating the Early Coinages of Athens, in: H. A. Cahn, Kleine Schriften zur Münzkunde und Archäologie (Basel 1975) 70–88. Vergleichsbeispiele aus der Vasenmalerei und der Plastik für die Motive athenischer Münzen.

¹⁷⁴ z. B. Skarabäoid mit dem Motiv des thronenden Zeus, Spier, Getty Collection Nr. 18 wird mit einer rf. Amphora des Nikoxenos-Malers, 525–475 v. Chr. (LIMC IV Taf. 417 Nr. 211 s. v. Hera), auf Grund des Motivs des sitzenden Zeus und des Szepters, das von einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln bekrönt wird, verglichen. Allerdings unterscheiden sich Gewandung und Thron.

¹⁷⁵ Einzeluntersuchungen für Gemmen: G. Horster, Statuen auf Gemmen (Bonn 1970); J. Boardman, Classical Gems and Media Interaction, in: C. M. Brown (Hrsg.), Engraved Gems: Survivals and Revivals, Studies in the History of Art 54 (Washington 1997) 13–18. Für Münzen: Regling, Kunstwerk 89–91; B. Ashmole, The Relation between Coins and Sculpture, in: Transactions of the International Numismatic Congress London 1936 (London 1938) 17–21; Ph. W. Lehmann, Statues on Coins of Southern Italy and Sicily in the Classical Period (New York 1946) mit älterer Lit.; L. Lacroix, Les statues de la Grèce ancienne et le témoignage des monnaies, BCH 70, 1946, 288–289; L. Lacroix, Les reproductions des statues sur les monnaies grecques: La statuaire archaïque et classique (Liege 1949); F. W. Imhoof-Blumer – P. Gardner, Ancient Coins Illustrating Lost Masterpieces of Greek Art. A Numismatic Commentary on Pausanias. Neue kommentierte Auflage von Al. N. Oikonomides (Chicago 1964); S. Lattimore, Lysippian Sculpture on Greek Coins, California Studies in Classical Antiquity 5, 1972, 147–152. Zu Münzbeizeichen, die auf statuarische Vorbilder zurückgehen, s. H. Herzog, Untersuchungen zur Darstellung von Statuen auf Athener Silbermünzen des Neuen Stils (Hamburg 1996).

¹⁷⁶ So der Versuch Lehmanns in ihrer Studie, Lehmann a. O. (Anm. 175) 9–63; K. Schefold, Miscellen. Ante cuncta laudabilis, RM 57, 1942, 254–256. Schefold schließt von den Münzbildern mit Zeuskopf auf das Aussehen der Zeusstatue (Zeus Brontaios) des Leochares in Olympia.

Ob die Statue allerdings vor Ort gezeichnet wurde, was für eine Kopie unerlässlich ist, ist nicht zu ergründen. Versuche, über den Vergleich eines Münzbildes mit Bronzestatuetten eines ähnlichen Typus ein gemeinsames statuarisches Vorbild zu postulieren, sind abzulehnen¹⁷⁷. Über einen Typenvergleich ist in dieser Frage m. E. keine Antwort zu erlangen; andere Kriterien, die auf die Darstellung einer Statue hinweisen, müssen – gerade wenn diese selbst nicht bekannt ist – herangezogen werden. L. Lacroix, P. W. Lehmann und zuerst F. Imhoof-Blumer und P. Gardner definierten Merkmale für die Identifikation von Statuen auf Münzen, von denen sich einige auf den Münzen des 6. bis 4. Jhs. v. Chr. finden¹⁷⁸. Insbesondere die Präsenz einer Statuenbasis stellt m. E. ein sicheres Indiz dar¹⁷⁹, allerdings muss deren Beschaffenheit genau von einer einfachen Standlinie zu unterscheiden sein. Als Hauptmerkmal ist hierbei anzusehen, dass die Standlinie, demgemäß die Statuenbasis, nicht auf beiden Seiten bis zum Münzrand durchgezogen wird, also keine reguläre Abschnittslinie bildet. Ein Bild unter der Abschnittslinie verbietet sich bei einer Statuenbasis, wohingegen eine Inschrift auf einer verdickten Abschnittslinie einen Hinweis auf das Vorbild einer Statue liefern kann¹⁸⁰. Als Beispiel sei hier ein poseidonischer Stater mit der Signatur des Dossennos angeführt (Kat.-Abb. 156), die sich auf einer breiten Basis befindet. Darüber steht ein Stier wie er auch von Münzen aus Selinunt bekannt ist, wo mit Sicherheit ein Stierstandbild als Nebenthema auf den Münzen dargestellt ist¹⁸¹. Das Aussehen des Stieres verändert sich aber im Lauf der Zeit, so dass eventuell nur anfangs mit der Motivübernahme von einer real existierenden Statue zu rechnen ist. Deren Aussehen wurde dann auf den Münzen dem Zeitgeschmack angepasst, indem z. B. der Typus des stoßenden Stiers von Thurioi auf die Basis gesetzt wurde¹⁸² (z. B. Kat.-Abb. 151–154).

Ein weiteres Kriterium ist die Behandlung der Figur selbst. Die Komposition und Adaption an das Münzrund bedürfen hierfür einer genauen Untersuchung, welche ohne Kenntnis des statuarischen Vorbildes schwierig durchzuführen sein wird. Um eine Statuenkopie würde es sich mutmaßlich handeln, wenn sich die dargestellte Figur dem Münzrund in keiner Weise anpasst, wenn also ihre Extremitäten dem Münzrand nicht gebogen folgen oder große Leerräume im Bild akzeptiert werden. Allerdings kann letzteres Merkmal in nacharchaischer

¹⁷⁷ z. B. Lehmann a. O. (Anm. 175) Taf. I. II. IV.

¹⁷⁸ Lacroix a. O. (Anm. 175) 16–28; Vgl. die Kriterien für Statuendarstellungen in der Vasenmalerei: W. Oenbrink, *Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen*, Europäische Hochschulschriften 38. Archäologie 64 (Frankfurt a. M. 1997) 181 Anm. 810, Frontalität, Anbringung auf Basen und archaische Gestaltung.

¹⁷⁹ Oenbrink a. O. (Anm. 178) 194–197.

¹⁸⁰ s. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Unteritalien: Poseidonia.‘

¹⁸¹ z. B. Franke – Hirmer Taf. 67, 188 R.

¹⁸² z. B. Franke – Hirmer Taf. 68, 190 R; Vgl. M. Söldner, *Statuenbasen? Die „Flachen Basen“*. Motivgeschichte und Problematik eines Bildelements in der unteritalischen Vasenmalerei, *JdI* 108, 1993, 255–320.

Zeit, nach der Befreiung vom Zwang der Raumfüllung, auch als Gestaltungsmittel eingesetzt worden sein¹⁸³.

Das schon von F. Imhoof-Blumer und P. Gardner definierte Kennzeichen des über einen langen Zeitraum unveränderten Bildes dürfte eine gewisse Beweiskraft besitzen¹⁸⁴. Hiermit kann vor allem bei Kopfdarstellungen argumentiert werden¹⁸⁵.

Am sichersten um eine Statuendarstellung würde es sich bei dem Aufeinandertreffen möglichst vieler dieser Kriterien handeln, doch findet sich ein solches selten oder die Behandlung desselben Motivs erfolgt auf den einzelnen Stempeln unterschiedlich. Das Motiv des dreizackschleudernden Poseidon auf Stateren des unteritalischen Poseidonia zeigt z. B. im Grunde alle diese Merkmale, aber nicht immer und nicht unbedingt gleichzeitig¹⁸⁶. Die Darstellung des Gottes erfolgt über einen langen Zeitraum kanonisch mit zurückgesetztem rechtem und vorgestellten linken Bein, der rechte Arm mit dem Dreizack ist stets erhoben, während der linke geradeaus gestreckt wird. Immer ist ein kurzer Mantel über beide Schultern gelegt, der über den Oberarmen herab fällt; Poseidon ist langhaarig und bärtig. Seine Körperhaltung orientiert sich nicht am Münzrand oder passt sich in dieses ein. Die großen Freiflächen rechts und links des Körpers unter den Armen werden in Kauf genommen und nur einseitig mit der Stadtinschrift gefüllt. Gelegentlich steht der Gott auf einer kurzen Standlinie in Art einer Basis, allerdings sonst oft auf dem Münzrand. Die Gestaltung seines Mantels, des Haares und der Gesichtszüge scheint Zeitmoden unterworfen. Für die Darstellung einer Statue spricht ein besonderer Umgang mit der Münze, der Poseidon auf einer inkusen Prägung widerfährt (Abb. 34.35). Die inkusen Prägungen zeigen auf Grund ihrer Herstellungsart auf Vorder- und Rückseite dasselbe Motiv, einmal seitenrichtig und erhoben und einmal seitenverkehrt und vertieft. Auf einer dieser Rückseiten sieht man Poseidon nun tatsächlich von hinten, d.h. sein Rücken mit dem darüber hängenden Mantel wird gezeigt. Ähnliche Probleme ergeben sich bei der Untersuchung des Motivs des Apollon mit Hirsch auf Münzen von Kaulonia (Abb. 36)¹⁸⁷. Argument für eine Statuendarstellung sind die kurzen eigenen Standlinien von Apoll und Hirsch. Allerdings sind diese nötig, um Überschneidungen beider

¹⁸³ s. Kap. II, 2 ‚Komposition‘.

¹⁸⁴ Imhoof-Blumer – Gardner a. O. (Anm. 175).

¹⁸⁵ Wie z. B. Lacroix a. O. (Anm. 175) Taf. XXI, 8 Heraköpfe von Knossos und Olympia, welche aber Regling, Kunstwerk 89 als Statuenkopie ablehnt.

¹⁸⁶ Franke – Hirmer Taf. VIII und Taf. 77f.; C. Weiß, Griechische Flussgottheiten in vorhellenistischer Zeit. Ikonographie und Bedeutung, Beiträge zur Archäologie 17 (Würzburg 1984) 77f. mit Anm. 473. – Mit großer Sicherheit um eine Statuendarstellungen handelt es sich bei der Artemis auf Tetradrachmenrückseiten der Stadt Abdera, 386/5–375v. Chr. Artemis ist zunächst im Profil und dann in der Frontalen gezeigt. s. J. M. F. May, The Coinage of Abdera (540–345 B. C.) (London 1966) 262f. Taf. 21, 458a–461.

¹⁸⁷ Franke – Hirmer Taf. 90–91.

zu vermeiden. Letztlich scheint, was Schrittstellung und Armhaltung nahe legen, für Apoll der Figurentypus Poseidons aus Poseidonia übernommen und umgedeutet worden zu sein.

Als Beispiel für freie statuarische Umbildungen von Statuen auf Münzen können die zahlreichen Darstellungen der Athena Parthenos stellvertretend angeführt werden¹⁸⁸. Insgesamt ist festzuhalten, dass Statuenwiedergaben auf Münzen im Untersuchungszeitraum keine häufige und wichtige Bildgruppe darstellen. Erst ab dem Hellenismus werden Statuen vermehrt auf den Münzen gezeigt¹⁸⁹.

Einen besonderen Ausnahmefall bildet das Motiv eines knienden, bogenschießenden Herakles einerseits auf den Rückseiten thasischer Münzen (Abb. 37) und andererseits auf einem Steinrelief (Abb. 38), das sich ursprünglich am Nordtor von Thasos befunden hat¹⁹⁰. Die beiden Motive entsprechen sich genau. Wegen der Datierung des Reliefs an den Anfang des 5. Jhs. v. Chr. ist es als Vorbild für den Stempelschneider anzusehen. Bezeichnenderweise wird das Rückseitenbild nicht in das Münzrund eingepasst, sondern befindet sich in einem quadratischen Rahmen.

Die Benennung eines Gemmenbildes als Statuenkopie und die Zuweisung einer Statue als Vorbild ist diffizil, da auf Grund des meist unklaren Entstehungsortes der Gemme nicht sofort an ein bestimmtes Kultbild oder eine Statue gedacht werden kann. Ausführlich beschäftigte sich G. Platz-Horster im ersten Teil ihrer Dissertation¹⁹¹ mit diesem Themenkomplex. Sie gelangte zu dem Ergebnis, dass es gelegentlich ‚freie Kopien‘ von Statuen auf Gemmen des 6. bis 4. Jhs. v. Chr. gab, diese aber nicht eine Hauptinspirationsquelle für die Siegelbilder darstellten¹⁹². J. Boardman beobachtet ab dem 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. vermehrt Motive auf Gemmen, die wie Statuenkopien aussehen, sieht eine verstärkte Tendenz zur Statuendarstellung aber erst ab der 2. Hälfte des 5. Jhs. und im 4. Jh. v. Chr.¹⁹³ Ein sicheres Erkennungsmerkmal ist m. E. auch für Gemmen das Vorhandensein einer Basis, d. h. einer Standlinie besonderer Ausbildung, wie etwa bei einem Faustkämpfer auf einem Achat in

¹⁸⁸ W. Lermann, Athenatypen auf griechischen Münzen. Beiträge zur Geschichte der Athena in der Kunst (München 1900) 66f.; T. Visser, Die Athena Parthenos des Phidias auf den Tetradrachmen des Eukleidas von Syrakus – eine griechische ‚Evocatio‘-Vorstellung, *NumAntCl* 23, 1994, 93–98.

¹⁸⁹ J. P. Barron, Two Goddesses in Samos, in: R. Ashton – S. Hurter, *Studies in Greek Numismatics in Memory of Martin Jessop Price* (London 1998) 23–36.

¹⁹⁰ Griechische Münzen. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktion Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, 28. Mai 1974, 270 Nr. 190; *Guide de Thasos. École Française d'Athènes, Sites et monuments* 3 (Paris 1967) 64 Abb. 24.

¹⁹¹ G. Horster, *Statuen auf Gemmen* (Bonn 1970) 1–44.

¹⁹² Horster a. O. (Anm. 191) 45.

¹⁹³ J. Boardman, *Classical Gems and Media Interaction*, in: C. M. Brown (Hrsg.), *Engraved Gems: Survivals and Revivals, Studies in the History of Art* 54 (Washington 1997) 13.

London¹⁹⁴. Relativ häufig sind auf Gemmen Darstellungen von Athenastatuen¹⁹⁵. Ob diese sich an einem bewussten Vorbild orientieren oder nur einen allgemeingültigen Typus wiederholen, kann aber nicht entschieden werden und bedarf der genauen Untersuchung in jedem Einzelfall. P. Zazoff sieht etwa als Grundlage einer Athenadarstellung auf einem Karneol-Skarabäoid die phidiasische Athena Parthenos (Abb. 39)¹⁹⁶. Seine weiteren Beispiele legen nahe, dass er besonders in der Frontaldarstellung einer Ganzkörperfigur ein Indiz für eine Statuenimitation sieht¹⁹⁷. Grundsätzlich ist bei einem erkennbaren statuarischen Typus nicht zwingend von einem bestimmten statuarischen Vorbild auszugehen. Tatsächlich kommen statuarische Motive auf Gemmen seltener als auf Münzen vor, was sicherlich mit dem privaten Charakter der Stücke zusammenhängt. Im Bereich der Glyptik fungieren Statuen in den allermeisten Fällen höchstens als motivische Inspirationsquelle.

Somit lässt sich feststellen, dass im Untersuchungszeitraum zeitgenössische Statuen sowohl den Stempelschneidern als auch den Graveuren von Gemmen bekannt waren¹⁹⁸, aber nicht als wichtige Inspirationsquelle für ihre Werke dienten¹⁹⁹.

Malerei

In archaischer und klassischer Zeit gibt es laut K. Regling auf Münzen keine Kopien nach Werken der Malerei²⁰⁰. Wirklich finden sich in klassischer Zeit auf Münzen zwar erzählende Details und Indizien für Gemäldekopien wie die Einbettung in einen Umgebungshintergrund, dennoch lässt sich in den meisten Fällen eine Entwicklung derer aus einem emblematischen Motiv, das sich vorher auf der Münze befand, also innerhalb der Gattung selbst, wahrscheinlich machen²⁰¹. Für die Gemmen sind nach G. Platz-Horster²⁰² Vorbilder aus der

¹⁹⁴ Walters, *Gems* Nr. 562. Diese Darstellung ist die einzige, welche G. Platz-Horster für eine Statuenwiedergabe hält. Daneben gibt es, wie Platz-Horster aufgezeigt hat, auch statuarische Motive auf Gemmen, die auf eine solche Basis bzw. eine Standlinie überhaupt verzichten.

¹⁹⁵ z. B. AGD I, 1 München Nr. 351.

¹⁹⁶ Zazoff, AG 146. Karneol-Skarabäoid: Walters, *Gems* Nr. 515 = GGFR Nr. 486.

¹⁹⁷ s. u. Kap. II, 2b ‚Mögliche Ansichtseiten der Motive‘.

¹⁹⁸ Neben der Kenntnis der Statuen, die an ihrem Heimatort aufgestellt waren, hatten sie sicherlich auch einen Überblick über die Entwicklung an anderen Orten.

¹⁹⁹ Hingegen sah Ph. W. Lehmann, *Statues on Coins of Southern Italy and Sicily in the Classical Period* (New York 1946) durch ihre Studie die These Reglings von der Eigenständigkeit der Münzbilder entkräftet.

²⁰⁰ Regling, *Kunstwerk* 89; M. Price, *Paintings as a Source of Inspiration for Ancient Die Engravers*, in: L. Casson – M. Price (Hrsg.), *Coins, Culture and History in the Ancient World* (Detroit 1981) 69–75. – Auch große Wand- und Tafelbilder setzen voraus, dass der Künstler der Gemmen oder Münzen sie an ihrem Aufstellungsplatz gesehen hat, falls er sie nicht über Sekundärabbildungen wie Skizzen oder Vasenbilder kennt.

²⁰¹ s. Kap. II, 2e ‚Innovative Schritte‘. Vgl. aber Athen. XI 728b und Paus. I, 28, 2 zur Zusammenarbeit von Toreuten und Malern. Athenaios berichtet von einer Schale mit dem Motiv der Plünderung Trojas, der Entwurf stamme vom Maler Parrhasios und die Ausführung vom Toreuten Mys, beider Signatur steht darauf. Pausanias kennt eine Bronzeathena des Phidas, ein Weihgeschenk in Athen, an dem Mys den Schild mit einer Schlacht der Lapithen gegen die Kentauren nach Zeichnungen des Parrhasios ausgearbeitet hat.

²⁰² Horster a. O. (Anm. 191) 45.

Malerei genauso anzunehmen wie statuarische oder numismatische, die alle für die Umsetzung *en miniature* umgearbeitet werden mussten. Selbstverständlich muss es sich in jedem Fall auf Grund des begrenzten Platzangebotes des Bildträgers, Gemme oder Münze, um einen Ausschnitt aus einem Gemälde handeln.

Da aus dem Untersuchungszeitraum kaum Wand- und Tafelmalereien bekannt sind²⁰³, die für einen Vergleich herangezogen werden könnten, müssen umgekehrt Münzen und Gemmen auf Hinweise geprüft werden, die auf eine Gemäldevorlage deuten²⁰⁴. Ein Kriterium könnte für Gemmenmotive die oftmalige ähnliche Wiederholung desselben erzählerischen Sujets sein²⁰⁵, was sich im Untersuchungszeitraum aber nicht nachweisen lässt. Auch andere Indizien für eine Kopie aus der Malerei, wie die Angabe von Schatten oder Spiegelungen, finden sich nicht²⁰⁶. Häufiger kommen Motive vor, die aus der Vasenmalerei bekannt sind, diese bilden aber v. a. in der archaischen Zeit keine Hauptinspirationsquelle²⁰⁷. So fand J. Boardman für die von ihm definierten archaischen ‚Satyr Groups‘ motivische und stilistische Parallelen in den Werken der Meister der Caeretaner Hydrien (Abb. 40.41)²⁰⁸. P. Zazoff stellte fest, dass am Anfang des 5. Jhs. v. Chr. dieselben Motive auf Gemmen und in der attisch rotfigurigen Vasenmalerei auftreten²⁰⁹. Als Beispiele führt er einen Athleten auf einem Kelchkrater des Euphronios an²¹⁰, der einem weiteren auf einem Chalcedon-Skarabäus entspricht²¹¹, genau wie eine Amazone als Bogenschützin auf einem weiteren Krater²¹² einem Bogenschützen auf einem Plasma-Skarabäoid²¹³. Oft ist bei der Motivübernahme auf die Gemmen eine verkürzende Darstellungsweise zu beobachten, die nur das Hauptmotiv wiederholt und Nebenfiguren des Vasenbildes weglässt²¹⁴. Ein Bergkristall-Skarabäoid (Abb. 42), heute in Cambridge, zeigt einen nackten jugendlichen Krieger beim Anlegen einer Beinschiene²¹⁵. In derselben Haltung findet sich ein sich rüstender Jüngling beispielsweise auf einer

²⁰³ E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (München 1923); I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike* (München 1994).

²⁰⁴ S. Mirone, *L'influence de la sculpture et de la peinture sur les types monétaires de la Grande-Grèce et de la Sicile au Ve siècle av. J. C.*, *Aréthuse* 2, 1925, 69–84; 3, 1926, 11–28. 68–76.

²⁰⁵ Bsp. aus römischer Zeit AGWien I, Nr. 278. 292; Glaspasten Würzburg Nr. 144. 353. 356. 370. 371. 421. 491. Einige sind aus literarischen Beschreibungen antiker Gemälde als Exzerpte dieser erkennbar, andere zeigen Motive, die für die Malerei typisch sind.

²⁰⁶ Wahrscheinlich auf Grund des kleinen Formats.

²⁰⁷ J. Boardman, *Classical Gems and Media Interaction*, in: C.M. Brown (Hrsg.), *Engraved Gems: Survivals and Revivals, Studies in the History of Art 54* (Washington 1997) 13.

²⁰⁸ AGG 173; J. M. Hemelrijk, *Caeretan Hydriae, Kerameus 5* (Mainz 1984). Vgl. AGG Nr. 103 und Hemelrijk Taf. 1d, 28e; AGG Nr. 305 und Hemelrijk 27 Abb. 15. 16, Taf. 61.

²⁰⁹ Zazoff, AG 112.

²¹⁰ ARV² 13, 1.

²¹¹ AGG Nr. 340.

²¹² ARV² 15, 6; Euphronios der Maler, *Ausstellungskatalog Berlin 1991* (Mailand 1991) 130 Henkelseite A–B.

²¹³ Walters, *Gems* Nr. 527; Zazoff, AG Taf. 30, 9.

²¹⁴ s. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschneider: Syries‘.

²¹⁵ Henig – Scarisbrick – Whiting, *Fitzwilliam Gems* Nr. 51.

schwarzfigurigen Lekythos von zwei Begleitern gerahmt (Abb. 43)²¹⁶. Gelegentlich gibt es auf Gemmen mythologische Motive im selben Typus wie in anderen Gattungen²¹⁷. Speziell die Heraklestaten erfreuten sich einer gewissen Beliebtheit, etwa Herakles mit dem nemeischen Löwen ringend²¹⁸. Weiterhin gibt es z. B. enge Parallelen zwischen einer Darstellung von Achill und Penthesilea auf einem Sard-Skarabäoid des frühen 5. Jhs. v. Chr. (Abb. 44) und rotfigurigen Vasenbildern mit derselben Szene (Abb. 45)²¹⁹. Für das ausgehende 5. Jh. v. Chr. fand P. Zazoff entsprechende Bilder auf diversen Gemmen und Vasen des Kleophon-Malers und des Eretria-Malers²²⁰. In klassischer Zeit verwendet Dexamenos die aus der Vasenmalerei bekannte Frauengemachszene auf einer seiner signierten Gemmen (Kat.-Abb. 6)²²¹. Alltagsszenen werden neben Tierdarstellungen nun am beliebtesten auf Gemmen und zahlreiche Vorbilder hierfür finden sich auf Vasen²²². Die Gemmen zeigen jetzt auch Exzerpte aus mythologischen Motiven der Vasenmalerei wie den Dreifußstreit zwischen Apollon und Herakles²²³ oder die ans Palladion fliehende Cassandra²²⁴. Diese Zitate aus der Vasenmalerei hinlänglich bekannter mythologischer oder privater Szenen finden sich vornehmlich auf klassischen Gemmen²²⁵. In dieser Zeit wird sich auf Gemmen um eine erzählende Darstellung bemüht, die in der eigenen Gattung keine Bildtradition besitzt, weshalb andere Gattungen als Vorlage dienen. Die Vermittlung dieser Vorbilder aus der Malerei erfolgte wohl über Musterbücher, die sowohl von den Vasenmalern als auch den Gemmenschneidern benutzt wurden²²⁶.

Auch für einige Münzen lassen sich, entgegen Reglings Annahme, Vorbilder aus der Malerei rekonstruieren. Ein wichtiges Argument ist das Vorkommen derselben Darstellung in anderen Gattungen der Kleinkunst wie etwa auf Gemmen aber v. a. wieder in der Vasenmalerei. D.

²¹⁶ E. Kunze-Götte – K. Tancke – K. Vierneisel, Die Nekropole der Mitte des 6. bis Ende des 5. Jhs. Die Beigaben, *Kerameikos* 7, 2 (München 1999) Taf. 1, 5.1; selbes Motiv: CVA Stuttgart (1) Taf. 19, 6. Das Motiv ist auch in der rf. Vasenmalerei z. B. beim Kleophrades-Maler und dem Berlin-Maler zu finden, s. J. D. Beazley, *The Berlin Painter* (Mainz 1974) Taf. 28, 1; J. D. Beazley, *The Kleophrades Painter* (Mainz 1974) Taf. 8.

²¹⁷ Vgl. z. B. AGD II Berlin Nr. 155 = GGFR Nr. 535: Extrakt einer größeren Szene, die eventuell aus Vasenmalerei, Metallarbeiten und von melischen Reliefs bekannt ist.

²¹⁸ LHGneu Nr. 22; AGG Taf. 5.

²¹⁹ Gemme: LHGneu Nr. 31; Vasenbild: att. rf. Hydria des Berlin-Malers New York, Metropolitan Museum Inv. Nr. 10.210.19 (J. D. Beazley, *The Berlin Painter* [Mainz 1974] Taf. 22, 1); att. rf. Krater des Pan-Maler, Fitzwilliam Museum, Cambridge (Paralipomena 386).

²²⁰ Zazoff, AG 142f. Zazoff fasst diese Verwandtschaft der Darstellungen sehr weit, m. E. ist bei seinen Vergleichsbeispielen höchstens von einem ähnlichen Thema zu sprechen.

²²¹ s. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschneider: Dexamenos‘.

²²² J. Boardman, *Greek Gem Engravers, Their Subjects and Style*, in: E. Porada (Hrsg.), *Ancient Art in Seals*, (Princeton 1980) 105.

²²³ LHGneu Nr. 49.

²²⁴ LHGneu Nr. 62 vgl. M. Mangold, *Cassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern* (Berlin 2000) 52–58 Abb. 30–36; att. rf. Schaleninnenbild des Kodros-Malers, ARV² 1270.11.

²²⁵ Zazoff, AG 141–150.

²²⁶ K. Schauenburg, *Zu Repliken in der Vasenmalerei*, AA 1977, 199f. mit Anm. 26.

Plantzos konnte z. B. für das Motiv des Diomedes mit dem Palladion auf Münzrückseiten von Argos durch gleiche Typen auf einer Gemme in Boston und in der Vasenmalerei ein gemeinsames verlorenes Vorbild aus der Malerei plausibel machen²²⁷. Desgleichen gründen sich die Bilder des lagernden Herakles auf Stateren von Kroton (Abb. 46) und des sehr wahrscheinlich aus diesem Motiv abgeleiteten lagernden Pan auf den arkadischen Bundesmünzen (Kat.-Abb. 175–179)²²⁸ auf ein Vorbild aus der Malerei, eventuell auf ein Werk des Malers Zeuxis, der in Kroton lebte²²⁹. Für ein solches gemeinsames Vorbild spricht die Verwendung desselben Typus in anderen Gattungen und teils in anderen Bildzusammenhängen²³⁰.

Sonstige Vorbilder

Weitere motivische Parallelen zeigen beide Gattungen zu den Darstellungen auf den Kriegerschilden der Vasenmalerei. Wie J. Spiers meint, kopierten vor allem Münzen diese real existierenden Schildzeichen, da sie teils sogar die Schildwölbung mit übernahmen²³¹. Diese Motivverwandtschaft zeigt sich v. a. im griechischen Mutterland am Beispiel der sogenannten athenischen Wappenmünzen²³². Die Schildzeichen sind v. a. aus der attischen Vasenmalerei von Kriegerdarstellungen bekannt, aber auch durch einige Funde, z. B. in Olympia, überliefert.

Charakteristisch ist weiterhin das Auftauchen desselben bzw. eines sehr ähnlichen Motivs in beiden Gattungen und in Gattungen, die diesen bezüglich mancher Aspekte, wie Material oder Form, entsprechen. Hierbei kann es sich um Schalen oder Spiegel aus Metall handeln, die neben dem Materialcharakter der Münzen auch deren runde Form teilen. Ein Bronzespiegel aus Eretria im Athener Nationalmuseum etwa zeigt das plastische Relief einer schwanreitenden Frau wie es auch auf den Didrachmen von Kamarina und auf Gemmen zu finden ist²³³.

²²⁷ D. Plantzos, *The Price of Sacrilege: Diomedes, the Palladion and Roman Taste*, in: M. Henig – D. Plantzos, *Classicism to Neo-Classicism. Essays dedicated to G. Seidmann*, BAR Int. Ser. 793 (Oxford 1999) 39–47.

²²⁸ s. Kap. II, 3d ‚Künstler in beiden Gattungen: Stein- und Stempelschneider in einer Person?: Olympios‘.

²²⁹ *Griechische Münzen*. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktion Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, 28. Mai 1974, 262 Nr. 185; R. R. Holloway, *Art and Coinage in Magna Graecia* (Bellinzona 1978) 59f.; S. R. Wolf, *Herakles beim Gelage* (Köln 1993).

²³⁰ *Herakles und Auge auf Bronzescheibe und Silberschale*, z. B. R. Wünsche (Hrsg.), *Herakles – Herkules*, Ausstellungskatalog (München 2003) 216–220.

²³¹ J. Spier, *Emblems in Archaic Greece*, BICS 37, 1990, 114. Er nennt als Bsp. die Münzen der Samier in Zankle, Didrachmen von Kamarina der Zeit um 460 v. Chr. (Franke – Hirmer Taf. 52, 146), die chiotischen Tetradrachmen des späten 5. Jhs. v. Chr., diverse lykische Münzen und Statere von Elis aus dem frühen 4. Jh. v. Chr.

²³² Kraay – Hirmer Taf. 114–115; C. Haymes, *The First Coinage of Athens*, *Journal of the Society for Ancient Numismatics Santa Monica* XVIII Nr. 2, Mai 1991, 28–36.

²³³ Boardman, *Intaglios and Rings* Abb. 1. 3 Nr. 36.

J. Boardman stellte fest, dass die gleichen Motive auf Münzen und Gemmen im 4. Jh. v. Chr. abnehmen und die wenigen vorhandenen nicht mehr auf Kopien voneinander beruhen, sondern auf einer gemeinsamen Bildquelle einer anderen Gattung²³⁴. Bei zeitgleichen Münzen und Gemmen mit demselben Motiv muss nicht unbedingt von einem gemeinsamen Vorbild einer Gattung der Großkunst ausgegangen werden, vielmehr stellen sie ein Indiz für die gattungsübergreifende Beliebtheit eines Motivs dar. Dies gilt vor allem in der Archaik für den griechischen Osten, das Ursprungs- und Hauptverbreitungsgebiet beider Gattungen in dieser Zeit. Zahlreiche emblematische Motive in beiden Gattungen werden auch in anderen Kunstwerken thematisiert und deren Darstellung wurde wohl schlicht als notwendig empfunden²³⁵. Diese Häufung spezifisch ostgriechischer Themen ist vor allem bei den Tierdarstellungen der Münzen und Gemmen zu beobachten, die am besten von ostgriechischer und inselionischer Keramik bekannt sind, aber auch in anderen schlechter überlieferten Gattungen ein Hauptthema bildeten. Der zu Anfang dieses Kapitels erwähnte, auf Gemmen häufig auftauchende, äsende Hirsch findet sich z. B. nicht nur in der Vasenmalerei wieder, sondern ebenso auf Elfenbeinen und im Steinrelief²³⁶. Diese Motivgleichheit beschränkt sich nicht auf Werke, die einen ähnlichen Bildumgang wie Münze und Gemme erfordern, sondern erfasst ebenso plastische Stücke wie Figurenvasen²³⁷. Beliebte sind z. B. Schuh- und Sandalengefäße²³⁸, die als Grabbeigabe Verwendung fanden, aber auch Lebenden als glücksbringende Zeichen, etwa bei der Hochzeit, dienten. In Analogie zu diesen Stücken sind wohl Gemmen mit Fußabdrücken oder Schuhen als Motiv zu verstehen²³⁹, deren Funktion und Nutzungsweise als Glücksbringer oder Grabbeigabe sich mit diesen Gefäßen entsprochen haben werden. Weitere Motive der Figurenvasen sind v. a. Gemmenmotiven aber auch Münzbildern ähnlich, besonders bezüglich ihres abkürzenden Charakters, der nicht die ganze Figur, häufig ein Tier oder einen Menschen, zeigt, sondern sich auf den Kopf und andere wichtige Körperteile beschränkt. Diese Darstellung in Art einer Protome ist für die kleinen Bildfelder von Münze und Gemme speziell geeignet. Gemeinsame, abgekürzte Motive sind: behelmter Kriegerkopf, Vogel- v. a. Adlerkopf, Widderkopf, Eberkopf²⁴⁰. Auch

²³⁴ GGFR 238.

²³⁵ H. G. Niemeyer, *Semata. Über den Sinn griechischer Standbilder* (Hamburg 1996) 25–31.

²³⁶ Parische Amphora, um 670–650 v. Chr., in Stockholm, s. P. E. Arias – M. Hirmer, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst* (München 1960) Taf. 25; Elfenbeinplakette aus Arslan Tash und Kalksteinfries des Tempel A in Prinias, s. L. Adams, *Orientalizing Sculpture in Soft Limestone*, BAR Suppl. Ser. 42 (Oxford 1978) Abb. 42 Taf. 17b.

²³⁷ J. Ducat, *Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite* (Paris 1966); E. Walter-Karydi, *Die Themen der ostionischen figürlichen Salbgefäße*, *MüJbbK* 3. Folge 36, 1985, 7–14.

²³⁸ C. Weiß, *Zur Typologie und Bedeutung attischer Schuh- und Sandalengefäße*, *Nikephoros* 8, 1995, 19–40.

²³⁹ GGFR archaisch: Nr. 344, aus klassischer Zeit: Nr. 513. 524.

²⁴⁰ Behelmter Kriegerkopf: Figurenvasen (Ducat a. O. [Anm. 237] Taf. II, 1–8) Gemmen, meist die Profilansicht gewählt mit hochgeschobenem Helm (AGG Taf. VIII, 116. 117; XIV, 221. 222. 223. 224. 233); Adlerkopf:

bei komplett dargestellten Figuren finden sich zahlreiche Motiventsprechungen: Schlange, hockender Affe, Kröte, liegender Widder, Sirene²⁴¹. Motivische Parallelen finden sich ferner zwischen den Darstellungen der sog. Jacobsthal-Reliefs und Münzen wie Gemmen²⁴². Eine Gruppe der frühklassischen Tonreliefs zeigt etwa eine Sphinx, die einen Jüngling davonträgt²⁴³, das Hauptmotiv, um das J. Boardman seine Sphinx-and-Youth-Group auf archaischen Gemmen bildete²⁴⁴. Das Reliefmotiv eines auf einem Schwan reitenden Mädchens findet sich auf einer meisterlichen Didrachme des Exakestidas für Kamarina wieder²⁴⁵. Wie die nachfolgend zu besprechende Gattung waren die Reliefs im Grabkontext einsetzbar. Motive von Nadelköpfen können als weiteres Indiz für die Existenz eines gemeinsamen Bildrepertoires der Gattungen der Kleinkunst angeführt werden²⁴⁶. Als schmückende Bekrönung von Nadeln dienten unter anderem, die sonst von Gemmen und Münzen bekannten Motive Granatapfel, Apfel, Frosch und Fliege²⁴⁷. Nadeln sind in ihrer Schmuckfunktion den Gemmen vergleichbar, wie diese können sie als Gaben in Gräbern oder Heiligtümern dienen.

In seiner Studie zu den frühen Elektron- und Silberprägungen fand E. Isik²⁴⁸ neben stilistischen und motivischen Parallelen in der Vasenmalerei und der Steinplastik erstaunlich ähnliche Darstellungen in der Toreutik. Besonders hervorzuheben sind karische Statere mit dem Motiv einer Pferdeprotome (Abb. 47), das seine genaue Entsprechung, auch was den abkürzenden Charakter der Darstellung betrifft, in einer weiteren Pferdeprotome (Abb. 48), die an einem lakonisch-süditalischen Bronzegefäß als Henkelverzierung diente, findet²⁴⁹.

Abschließend lässt sich also feststellen, dass die Gemmen- und die Stempelschneider des Untersuchungszeitraumes, wenn sie nicht eigene Entwürfe umsetzten, zunächst auf Werke der

Figurenvasen (Ducat a. O. [Anm. 237] Taf. XV, 6. 7; Walter-Karydi a. O. [Anm. 237] 13 Abb. 24) Münzen von Olympia (Kraay – Hirmer Taf. 157, 5000); Widderkopf: Figurenvasen (Ducat a. O. [Anm. 237] Taf. XIII, 1–6; Walter-Karydi a. O. [Anm. 237] 13 Abb. 27) Gemmen (AGG Taf. XXXIV, 519. 520); Eberkopf: Figurenvasen (Walter-Karydi a. O. [Anm. 237] 13 Abb. 25).

²⁴¹ Schlange: Figurenvasen (Ducat a. O. [Anm. 237] Taf. XXIV, 5) Gemme (LHGneu Nr. 78); hockender Affe: Figurenvasen (Ducat a. O. [Anm. 237] Taf. XXIV, 6); liegender Widder: Figurenvasen (Ducat a. O. [Anm. 237] Taf. XIII, 7.8); Kröte: Figurenvasen (Ducat a. O. [Anm. 237] Taf. XXIV, 4) Gemmen (AGG Taf. X, 146); Sirene: Figurenvasen (Walter-Karydi a. O. [Anm. 237] 10 Abb. 12) Gemmen (AGG Taf. X, 142); Eule: Figurenvasen (Walter-Karydi a. O. [Anm. 237] 10 Abb. 14) Gemmen (AGG Taf. X, 144).

²⁴² F. Stilp, Die Jacobsthal-Reliefs. Konturierte Tonreliefs aus dem Griechenland der Frühklassik, RdA Suppl. 29 (Rom 2006).

²⁴³ Stilp a. O. (Anm. 242) 107 mit Hinweisen auf dasselbe Motiv in der rf. Vasenmalerei, Taf. XL–XLI.

²⁴⁴ AGG 65–76.

²⁴⁵ s. Kap. 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien, Kamarina‘; Stilp a. O. (Anm. 242) 73 Kat. Nr. 1.2, Taf. I (als Aphrodite auf dem Schwan gedeutet).

²⁴⁶ P. Jacobsthal, Greek Pins and their Connexions with Europe and Asia, Oxford Monographs on Classical Archaeology 3 (Oxford 1956).

²⁴⁷ Jacobsthal a. O. (Anm. 246) Abb. 160. 257. 266. 290. 605–615.

²⁴⁸ E. Isik, Frühe Silberprägungen in Städten Westkleinasiens, Schriften zur archäologischen Numismatik 1 (Saarbrücken 2003).

²⁴⁹ Isik a. O. (Anm. 248) 134–142 Taf. 18.

eigenen Gattung und dann der jeweils benachbarten Kleinkunst zurückgriffen. Diese boten zahlreiche klare Vorteile in der Umsetzbarkeit gegenüber Werken der Großkunst, die im Untersuchungszeitraum seltener Eingang in die *artes minores* fanden. Auch zeigten sie Darstellungen des bevorzugten Motivschatzes, der für die Gemmen in der Archaik vor allem aus Tierdarstellungen, Phantasiewesen und in der Klassik verstärkt aus Alltagsszenen bestand, die in anderen Gattungen kein Hauptthema waren²⁵⁰. Für die Münzen musste oft ein Motiv mit Bezug zur Stadt gefunden werden, was die Auswahl aus Werken anderer Gattungen einschränkte. Ein Hauptmerkmal von Kopien aus der eigenen Gattung oder der jeweils anderen Kleinkunst ist die Seitenverkehrtheit zum Original.

Wenn auf Gemmen oder Münzen dieselben Motive wie in anderen Gattungen, sei es Skulptur, Reliefkunst oder Malerei, vorkommen, hängt das meist weniger mit einer direkten Kopie von diesen zusammen als vielmehr damit, dass sie auf der gleichen Stufe der Zeitentwicklung sind²⁵¹. Sie unterscheiden sich von diesen durch die Konzentration auf das Wesentliche, d.h. meist die Hauptaktionsfigur, und das Weglassen von Nebenfiguren.

Von einer motivischen Abhängigkeit der Glyptik und der Münzkunst in Archaik und Klassik von der Großkunst ist in keinster Weise zu sprechen.

Exkurs: Wettbewerb – Auftragsarbeit²⁵²

Sicherlich hatten in der Antike viele Menschen sehr bestimmte Vorstellungen über das Aussehen ihres persönlichen Siegelbilds. So mussten sie einem Steinschneider ihre Wünsche bezüglich Material²⁵³, Motiv und Ausführung darlegen²⁵⁴. Dieser wird nach den Wünschen des Auftraggebers erste Skizzen und Studien angefertigt und sie, wenn er selbst mit ihnen zufrieden war, dem Auftraggeber vorgelegt haben, damit dieser einer endgültigen Fassung zustimmen konnte und somit die Erlaubnis gab, das wertvolle Endmaterial zu bearbeiten.

²⁵⁰ J. Boardman, Greek Gem Engravers, their Subjects and Style, in: E. Porada (Hrsg.), Ancient Art in Seals (Princeton 1980) 108f. Tabelle A–D; J. Boardman, Classical Gems and Media Interaction, in: C. M. Brown (Hrsg.), Engraved Gems: Survivals and Revivals, Studies in the History of Art 54 (Washington 1997) 13–18. Zu den Themen in der Vasenmalerei: H. Metzger, Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle (Paris 1951).

²⁵¹ Vgl. z. B. die Quadrigendarstellungen in Kamarina, Westermark – Jenkins Taf. 18–20.

²⁵² Allg. A. Burford, Künstler und Handwerker in Griechenland und Rom (Mainz 1985) 149–225; E. Kluwe, Attische Adelsgeschlechter und ihre Rolle als Auftraggeber in der bildenden Kunst der späarchaischen und frühklassischen Zeit, in: R. Müller (Hrsg.), Der Mensch als Maß der Dinge. Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der Polis (Berlin 1976) 29–64.

²⁵³ Wahrscheinlich kaufte der Auftraggeber den zu gravierenden Edelstein wegen der für den Künstler zu hohen Kosten oft selbst und bezahlte dem Graveur die Arbeitsstunden. Wie es vergleichbar bei italienischen Renaissancemalern üblich war, dass der Auftraggeber dem Maler die oft teureren Farbpigmente gab, s. M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jhs. (Frankfurt a. M. 1987) 19. Analog wurden dem Münzstempelschneider natürlich die Metallstempel von der Münze zur Verfügung gestellt.

²⁵⁴ EGGE 4.

Dessen ungeachtet arbeiteten antike Steinschneider vermutlich beliebte oder modische Motive zum Auswahlverkauf vor²⁵⁵. Vor allem qualitativ sehr hoch anzusetzende Graveure mit einem starken Eigeninteresse an der Entwicklung ihrer Werke, werden Motive geschnitten haben, für die kein Auftrag vorlag oder sie werden einem Auftraggeber ein für sie herausforderndes Motiv vorgeschlagen haben. Nur so konnten sie ihren persönlichen Stil, die Entwicklung innerhalb der Gattung und ihres eigenen Werkes vorantreiben²⁵⁶.

Bei der Vergabe eines Auftrages für den Entwurf und die Ausführung eines Münzbildes wird das Verfahren etwas anders ausgesehen haben²⁵⁷. Münzbilder wurden wohl immer im Rahmen einer Ausschreibung oder eines Auftrages entworfen. Der Ablauf hing von der Organisationsform der Münzstätte einer Stadt ab. Wenn es z. B. in kleineren Städten, die selten Münzen prägten, nur einen Stempelschneider gab, der für den Auftrag in Frage kam, wird diesem ein Thema oder ein Motiv vorgegeben worden sein, mit dem er sich auseinanderzusetzen hatte. Das Vorgehen wird dann ähnlich wie bei Aufträgen an einen Steinschneider für ein privates Siegel gewesen sein. In großen, bedeutenden Städten, die häufig neue Münzserien herausbrachten, wird aber kaum ein Stempelschneider genügt haben. Außerdem wird man hier wegen des Rufes und der Außenwirkung darauf bedacht gewesen sein, ein möglichst vortreffliches Münzbild zu haben und somit den besten zur Verfügung stehenden Künstler für diese Aufgabe zu verpflichten. Vorstellbar ist dies beispielsweise bei der Vergabe von Münzaufträgen durch die Tyrannen von Syrakus²⁵⁸ oder andere sizilische Städte²⁵⁹. Syrakus repräsentierte sich durch seine Münzbilder, die in ganz Griechenland bekannt waren und Nachahmer fanden²⁶⁰, und auf die offensichtlich von der Stadt selbst großer Wert gelegt wurde. Für diese Aufgabe sollten die besten Künstler, sowohl Konzeption, Originalität wie auch technische Ausführung betreffend, engagiert werden. Besonders in

²⁵⁵ E. Nau, Lorenz Natter 1705–1736. Gemmenschneider und Medailleur (Biberach 1966) 45: Natter bereiste ganz Europa, um für Königshäuser und Fürstenhöfe Aufträge vor Ort auszuführen und führte bei diesen Reisen auch immer vorgefertigte Gemmen zum Verkauf mit sich. A. Krug, Römische Gemmen im Rheinischen Landesmuseum Trier, *BerRGK* 76, 1995, 182f.

²⁵⁶ Man denke z. B. an Epimenes, der besonders an der, für seine Zeit innovativen, Drehung der menschlichen Figur in die Rückendreiviertelansicht interessiert war, s. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschneider: Epimenes‘. Sicherlich wird dieses Motiv nicht speziell gewünscht worden sein, also fertigte er es in eigenem Interesse vor. Dennoch gibt es m. E. sehr viel mehr Auftragsarbeiten, da es sich bei Siegeln wie auch Schmuck um persönliche Gegenstände handelt, dagegen J. Boardman, *Greek Gem Engravers, Their Subjects and Style*, in: E. Porada (Hrsg.), *Ancient Art in Seals* (Princeton 1980) 111.

²⁵⁷ Ritter, *Bildkontakte* 164f.

²⁵⁸ Diese Ausschreibung eines Auftrages für ein Münzbild ist vergleichbar einer Syngraphe wie sie etwa für öffentliche Bauten überliefert ist, s. *DNP* XI (2001) 1148f. s. v. Syngraphe (G. Thür) mit Lit.– In der Renaissance verhielt es sich genauso am Hof des Papstes, der verschiedene Künstler zu Ausschreibungen für seine Münzen oder Medaillen einlud, die alle Skizzen und Modelle fertigten und vorführten, wie Benvenuto Cellini berichtet. J. Brinckmann, *Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur des Benvenuto Cellini* (Leipzig 1867) 91.

²⁵⁹ Die an der Vergabe der Aufträge beteiligten Personen hängen auch von der Organisationsform der Stadt ab.

²⁶⁰ Ritter, *Bildkontakte* 35–51.

Syrakus, wie auch sonst auf Sizilien und in Unteritalien, lassen sich mehrere für eine Stadt arbeitende Münzkünstler, die auch signierten, nachweisen²⁶¹. Dies bedeutet, dass nicht immer derselbe, fest angestellte, zuständige Künstler jede neue Emission bearbeitete, sondern verschiedene²⁶². So kam eine gewisse Vielfalt in die Münzprägung, außerdem spornte die Konkurrenzsituation sicher die Künstler an, an ihren Entwürfen bis zur Vollendung zu arbeiten. Von der Münze wird bei Bedarf ein Wettbewerb ausgeschrieben worden sein, der vermutlich das gewünschte Bildthema nannte²⁶³. Zu diesem wurden verschiedene Künstler eingeladen²⁶⁴, die sich mit der gestellten Aufgabe beschäftigten und ihre Entwürfe zu dem Thema ausarbeiteten. Dann werden entweder Entwurfsskizzen oder Modelle eingereicht und eventuell einer Kommission erläutert worden sein²⁶⁵. Wahrscheinlich konnte ein Künstler mehrere Entwürfe abgeben, über die die Kommission entschied und Änderungsvorschläge anbringen konnte. Für diese Auftragsarbeiten werden die Entwurfszeichnungen und Modelle nicht in der späteren Originalgröße angefertigt worden sein, sondern in einem größeren Maßstab, um sie besser beurteilen zu können. Eventuell wurden sie eingefärbt, so dass sie einer Münze ähnlicher sahen oder mit einer dünnen Metallschicht überzogen²⁶⁶. Die Zusammensetzung dieser Jury kann nur vermutet werden; sicherlich saßen in ihr Beschäftigte der Münzstätte zur Beurteilung der technischen Aspekte, etwa ob eine Realisierung des

²⁶¹ In verschiedenen Städten arbeiteten z. B. die Stempelschneider Euainetos (in Syrakus, Kamarina und Katane) und Aristoxenos (in Metapont und Herakleia); KIdA I (2001) 217f. s. v. Euainetos (A. Furtwängler), KIdA I (2001) 93f. s. v. Aristoxenos (G. Bröker). In Syrakus sind mehrere Stempelschneider wie z. B. Kimon, Euainetos, Phrygillos im ausgehenden 5. Jh. v. Chr. beschäftigt, s. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Syrakus‘.

²⁶² Vgl. für dieselbe Praxis im Mittelalter: F. Dumas, Monnayages et monnayeurs, in: X. Barral i Altet (Hrsg.), *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge I. Les hommes* (Paris 1986) 486–493.

²⁶³ Heinz Hoyer, Berlin, berichtet, dass sich dies auch heute bei Ausschreibungen so verhält. Es wird kein Motiv, sondern nur ein allgemeines Thema vorgeschlagen. Zu künstlerischen Ausschreibungen in anderen Gattungen der Antike, s. N. Himmelmann, Phidias und die Parthenonskulpturen, in: N. Himmelmann, *Minima Archeologica, Kulturgeschichte der antiken Welt* 68 (Mainz 1996) 69–74, gelegentlich werden die eingereichten Entwürfe öffentlich ausgestellt.

²⁶⁴ Heinz Hoyer, Berlin, berichtete mir, dass man heutzutage, um an von der Bundesrepublik Deutschland ausgeschriebenen Wettbewerben für Münzen und Medaillen, teilnehmen zu können, in einer Künstlerkartei registriert sein muss, in die man nur unter bestimmten Bedingungen aufgenommen wird. Zur Praxis der Wettbewerbe um Münzmotive in BRD und DDR s. G. Dethlefs – W. Steguweit (Hrsg.), *GeldKunst.KunstGeld, Deutsche Gedenkmünzen seit 1949. Gestaltung und Gestalter, Die Kunstmedaille in Deutschland* 22 (Osnabrück 2005).

²⁶⁵ A. Furtwängler, Griechische Vieltypenprägung und Münzbeamte, *SchwNumRu* 61, 1982, 20 Anm. 96, denkt an ein vergrößertes Modell oder eine Bildbeschreibung. In der Renaissance ist das Verfahren für die Vergabe von Münz- und Medaillenaufträgen dasselbe. z. B. Zeichnungen von Michelangelo und Modelle Benvenuto Cellinis für eine Medaille für Federico Gorini, s. H. Bolzental, *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit (1429–1840)* (Berlin 1840) 92.

Bsp. für solche Modelle aus anderen Epochen in: W. Steguweit, *Kunst und Technik der Medaille und Münze. Das Beispiel Berlin, Die Kunstmedaille in Deutschland* 7 (Berlin 1997) 23. 24. 26. 68.

²⁶⁶ Wie das Renaissancekünstler mit ihren plastischen Modellen aus Gips oder Wachs taten. J. Mysok, *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance* 8 (Münster 1999) 30.

Vorschlag durchführbar war²⁶⁷, dann im Falle einer Tyrannis wie Syrakus, der Herrscher selbst oder ein von ihm berufener Stellvertreter, im Falle einer Polis, ranghohe Honoratioren oder wichtige politische Vertreter²⁶⁸. Durch Zusammensetzung und Größe der Jury war nicht immer gewährleistet, dass der beste Entwurf realisiert wurde, da wohl oft der kleinste gemeinsame Nenner unterschiedlicher Auffassungen gefunden werden musste. Auch konnte es vorkommen, dass der künstlerisch beste Entwurf nicht unbedingt Anklang fand, da das Motiv missfiel. So wäre zu erklären, warum pro Künstler relativ wenige Münzen bekannt sind; einerseits musste nicht jeder Entwurf angenommen werden, andererseits dauerte eine solche Ausschreibung relativ lange. Zudem arbeitete der Stempelschneider eventuell noch in anderen Gattungen²⁶⁹.

Anzunehmen ist, dass der Künstler nach Fertigstellung des Werkes, wie heute noch üblich²⁷⁰, seine Entwürfe in Form von Skizzen oder Modellen entweder selbst vernichten musste oder sie der Münzstätte übereignete, die sie dann zerstörte, um Fälschungen vorzubeugen²⁷¹.

c, Gattungsspezifische Anforderungen - Technische Besonderheiten

Nachdem für den Bereich der Entwurfsarbeit vornehmlich durch vergleichende Analyse mit den Entwurfsprozessen anderer Epochen für Gemmen und Münzen große Gemeinsamkeiten festgestellt werden konnten, soll nun untersucht werden, ob für die Herstellung beider Gattungen die gleichen Werkzeuge herangezogen werden konnten und ob das Herstellungsverfahren so ähnlich ist, dass es problemlos von denselben Künstlern durchgeführt werden konnte. Dies soll zu einer rein für das Technische geltenden Entscheidung führen, ob es demselben Künstler möglich war in beiden Gattungen zu arbeiten. Annäherungsmöglichkeiten an die Technik bestehen durch Untersuchung schriftlicher Quellen wie antiker Zeugnisse, etwa Ausgrabungen von Werkstätten, gefundene oder abgebildete Werkzeuge und Spuren dieser an den Stücken selbst sowie erneut durch Vergleich mit der Arbeitsweise anderer Epochen, die zu einer Rekonstruktion des antiken Arbeitsablaufes führen können.

²⁶⁷ z. B. ob die Relieffhöhe auf beiden Seiten realisierbar war oder ob schnelle Abnutzung auf Grund sehr hoher Reliefstellen oder ähnliches zu befürchten war.

²⁶⁸ Wie Heinz Hoyer, Berlin, berichtet, ist die Zusammensetzung der Jury heutzutage vergleichbar.

²⁶⁹ s. Kap. II, 1c ‚Gattungsspezifische Anforderungen – Technische Besonderheiten‘ + 3e ‚Exkurs: Das Phänomen des Signierens‘.

²⁷⁰ Nachricht von Heinz Hoyer, Berlin.

²⁷¹ Ebenso wurden abgenutzte Münzstempel vernichtet, einerseits, um aus ihrem Material neue Rohformen zu gießen, andererseits, um Missbrauch vorzubeugen.

Forschungsstand

Die Frage, wie antike Gemmen und Münzstempel angefertigt wurden, beschäftigt die archäologische Forschung seit langem²⁷². Detaillierte Aussagen zum Gemmenschnitt basierend auf eigenen Erfahrungen machten im 18. Jahrhundert die Steinschneider P. J. Mariette²⁷³ und L. Natter²⁷⁴. Diesen schlossen sich bis heute zahlreiche Gelehrte auf dem Gebiet der Glyptik an. Für die Münzen übernahmen viele die vorgeschlagenen Techniken und Werkzeuge aus der Glyptik, auch wenn beharrlich auf Unterschiede in der Bearbeitung der beiden Materialien hingewiesen wurde. Vor allem das Problem des Einsatzes von Matrizen und Punzen zur Stempelherstellung plagte viele Numismatiker. Eine erste zusammenfassende Darstellung der Technik der Münzstempelherstellung unternahm 1922 G. F. Hill. Seine wohlüberlegten Ausführungen besitzen bis heute Gültigkeit und wurden bislang nicht grundlegend revidiert²⁷⁵. Allein über Detailfragen, wie etwa sehr ähnliche Prägestempel zustande kommen, ob sie aus Matrizen stammen oder durch Nachschnitt desselben Stempels entstehen, herrscht in der Forschung Uneinigkeit²⁷⁶.

Die technischen Fragen der glyptischen Arbeit in der Antike scheinen heute weitgehender geklärt und deren Rekonstruktion breitflächiger akzeptiert, als die der numismatischen. Das liegt vor allem daran, dass der Steinschnitt heute noch in vergleichbarer Form ausgeübt wird. Jedoch kann für die numismatischen Techniken heute bei weitem keine Rede mehr davon sein, wie M. R.-Alföldi noch in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts schrieb: ‚Es ist eine schwerwiegende noch nicht geklärte Frage, wie die antiken Münzstempel gefertigt wurden.‘²⁷⁷ Es muss lediglich akzeptiert werden, dass es keine allgemeingültige Lösung für alle Zeiten und Landschaften gibt, sondern dass jeder Künstler, auch abhängig davon in welchen Kunstzweigen er sich noch betätigte, individuelle Arbeitsweisen entwickelte.

²⁷² Mit beiden Gattungen aus technischer Sicht beschäftigte sich z. B. E. Babelon, *La gravure sur pierres fines camées et intailles* (Paris 1894); E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines I, 1* (Paris 1901) vor ihm schon H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern* (Leipzig 1875–1884).

²⁷³ P. J. Mariette, *Traité des pierres gravées* (Paris 1750).

²⁷⁴ L. Natter, *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines comparée avec la méthode moderne et expliquée en diverses planches* (London 1754).

²⁷⁵ G. F. Hill, *Ancient Methods of Coining*, *NumChron* 1/2, 1922, 1–31.

²⁷⁶ Vor allem W. Schwabacher sprach sich für die Verwendung von Punzen aus: W. Schwabacher, *Zur Technik der Stempelherstellung in griechischen Münzstätten klassischer Zeit*, in: *Congrès International de Numismatique Paris 1953, II* (Paris 1957) 521–528; W. Schwabacher, *Zu den Herstellungsmethoden der griechischen Münzstempel (eine Erwiderung)*, *SchwMüBl* 31, 1958, 57–63; W. Schwabacher, *Zur Prägetechnik und Deutung der inkusen Münzen Großgriechenlands*, in: *Congresso Internazionale di Numismatica, Rom 1961, II. Atti* (Rom 1965), 107–116; W. Schwabacher, *The Production of Hubs reconsidered*, *NumChron* 7, 1966, 41–44; Gegenstimmen u. a. G. LeRider, *Sur la fabrication des coins monétaires dans l' Antiquité grecque*, *SchwMüBl* 29, 1958, 1–4.

²⁷⁷ M. R.-Alföldi, *Antike Numismatik. 1. Teil, Theorie und Praxis* (Mainz 1978) 32.

Antike Zeugnisse

Schriftliche Quellen über die Fertigungstechniken

Für eine Vorstellung von der Arbeitsweise der antiken Gemmen- und Münzstempelgraveure kann auf einige wenige Passagen bei antiken Autoren zurückgegriffen werden, die Details des Fertigungsprozesses beschreiben.

Gemmen

Theophrast ist im 4. Jh. v. Chr., wie aus seiner Abhandlung *περὶ λίθων* hervorgeht, bekannt, dass es Steine verschiedener Härtegrade gibt²⁷⁸. Dies wird für ihn daraus ersichtlich, dass sie mit unterschiedlichen Werkzeugen bearbeitet werden müssen. Manche Steine sind mit einem Eisenwerkzeug problemlos zu gravieren, andere nur schlecht oder gar nicht. Unter diesen letzteren gibt es Steine, die nur mit Hilfe anderer Steine geschnitten werden können. Hierbei handelt es sich sicherlich um Varietäten der Quarzgruppe, die zu dieser Zeit für Siegel verwendet wurden²⁷⁹. Bei dem sie schneidenden Stein könnte es sich um Korund handeln, da aus einer Äußerung in §42, dass es Steine gebe, die sich durch nichts bearbeiten lassen, gefolgert werden könnte, dass er Diamanten meint, deren Schneidkraft allen anderen Steinen gegenüber noch nicht entdeckt war.

Plinius d. Ä. glaubt²⁸⁰, die Edelsteine würden durch die Hitze, die bei der Drehbewegung des Bohrers entsteht, geschnitten²⁸¹. Dies trifft nicht zu, genauso wenig wie Diamanten, wie er denkt, mit Bocksblut spaltbar sind²⁸². Die frühere Nutzung des Steins von Naxos zur Edelsteinbearbeitung ist ihm bekannt, außerdem weiß er zu berichten, dass dieser später durch einen aus Armenien kommenden Stein ersetzt wurde, beide wurden zerrieben und mit Wasser gemischt²⁸³. Durch die Erwähnung des Plinius über die Schneidkraft der Hitze des Bohrers, kann man auf die Verwendung von Bohrern zur Steinbearbeitung zumindest in römischer Zeit schließen.

²⁷⁸ Zu Theophrast und dem Charakter seiner Aufzeichnungen: D. Plantzos, *Hellenistic Engraved Gems* (Oxford 1999) 7f.; Zusammenfassend zu den antiken Quellen zur Steinbearbeitung: Stamatatou, *Gemstones* 3f.

²⁷⁹ Theophr. *peri lithon* §§ 5.41.43f. (Übersetzung: E. R. Caley – J. F. C. Richards [Hrsg.], *Theophrastus, On Stones. Introduction, Greek Text, English Translation and Commentary* [Columbus 1956]).

²⁸⁰ Plantzos a. O. (Anm. 278) 8f.

²⁸¹ Plin. nat. 37, 200 (Übersetzung: R. König – J. Hopp [Hrsg.] 1994); Plantzos a. O. (Anm. 278) 8–11.

²⁸² Plin. nat. 37, 60.

²⁸³ Plin. nat. 36, 54.164. Es handelt sich beim ‚naxischen Stein‘ oder dem ‚Naxium‘ höchstwahrscheinlich um eine Varietät des Korund, die unter anderem auf der Insel Naxos vorkommt. Dieser ‚naxische Stein‘ kann zu Plinius Zeit durchaus aus Zypern stammen oder von dort bezogen worden sein, genau wie später aus Armenien. s. W. Schumann, *Edelstein und Schmucksteine. Alle Arten und Varietäten der Welt. 1600 Einzelstücke*¹³ (München 2002) 98–101.

Einen weiteren Hinweis liefert Herodot, der beobachtet, dass die Äthiopier für ihre Pfeilspitzen denselben Stein benutzen, der sonst zum Siegelschneiden verwendet wird²⁸⁴.

Münzen

Die Bezeichnung der griechischen Münzstätte ist τὸ ἀργυροκοπεῖον oder τὸ σημαντήριον²⁸⁵. Ansonsten ist über das Wesen der griechischen Münzprägung aus Quellen nichts überliefert, das Rückschlüsse auf die Arbeitsweisen erlauben würde²⁸⁶.

Auswertung der ausgegrabenen Werkstätten

Ausgrabungen von Prägestätten und von Gemmenschneiderateliers können Werkzeugfunde erbringen und dazu beitragen die Arbeitssituation der Handwerker zu klären.

Gemmenschneiderwerkstätten

Die vermutlich älteste auf uns gekommene Werkstatt eines Steinschneiders im Mittelmeerraum fand sich im Palast von Knossos²⁸⁷. Etwa gleichzeitig dürften die mykenischen Graveurswerkstätten in Mykene und Theben anzusiedeln sein²⁸⁸. In der Werkstatt in Knossos fanden sich unfertige Stücke, Lentoide, Probestücke aus Ton mit Skizzen und verschiedene Edelsteine. J. G. Younger scheint nachweisen zu können, dass hier nicht nur Edelsteine graviert, sondern auch Formen, d. h. Matrizen, für die Goldbearbeitung hergestellt wurden. Dieselben Handwerker waren also mit der Bearbeitung von Edelmetall und Edelsteinen beschäftigt²⁸⁹. Da die Künstler offensichtlich für den Palast arbeiteten und diese Aufgabe ihre ganze Zeit in Anspruch nahm, hatten sie eine fest eingerichtete Werkstatt, die allerdings nicht besonders groß war²⁹⁰.

Aus dem 6. bis 4. Jh. v. Chr. ist bislang keine Werkstatt eines Gemmengraveurs aus einer Ausgrabung bekannt geworden. Auch Werkstattfunde späterer Zeit bieten nur ein unklares

²⁸⁴ Hdt. 7, 69.

²⁸⁵ R. E. Wycherley, *Literary and Epigraphical Testimonia, Agora III* (Princeton 1957) 160f.; B. D. Meritt, *Greek Inscriptions, Hesperia* 32, 1963, 1–56; M. Caccamo Caltabiano, *L'agyrokopeion nelle testimonianze archeologiche e letterarie*, in: *I luoghi della moneta. Le sedi delle zecche dall'Antichità all'età moderna*, *Atti del Convegno Internazionale*, 22.–23. Oktober 1999 (Mailand 1999) 19–28; G. Thür – G. Stumpf, *Sechs Todesurteile und zwei plattierte Hemidrachmen aus Dyme*, *Tyche* 4, 1989, 171–183.

²⁸⁶ *Inschriftenfunde der römischen Münze belegen, dass zumindest in trajanischer Zeit die Graveure in der Prägestätte arbeiteten und signatores genannt wurden*. M. R.-Alföldi, *Epigraphische Beiträge zur römischen Münztechnik bis auf Konstantin d. Gr.*, *SchwNumRu* 39, 1958/59, 35–39; J. R. Melville Jones, *Testimonia Numaria, Greek and Latin Texts concerning Ancient Greek Coinage, I Texts and Transliterations* (London 1993) 349–351.

²⁸⁷ J. G. Younger, *The Lapidary's Workshop at Knossos*, *BSA* 74, 1979, 258–266; O. Krzyszkowska, *Aegean Seals. An Introduction*, *BICS Suppl.* 85 (London 2005) 81–85.112–116.

²⁸⁸ Younger a. O. (Anm. 287) 259 Anm. 3.

²⁸⁹ Die Formen bestanden aus Steatit und die Bleche wurden in sie gehämmert, so dass zwar Metallbearbeitung, aber ohne den Einsatz von Feuer, stattfand.

²⁹⁰ Ähnlicher Befund in einer Werkstatt in Mallia: J. G. Younger, *Creating a Sealstone. A Study of Seals in the Greek Late Bronze Age*, *Expedition* 23.4, Sommer 1981, 31–34; Krzyszkowska a. O. (Anm. 287) 109–112. Zusammenfassend: R. Laffineur, *Polychrysos Mykene. Toward a Definition of Mycenaean Goldwork*, in: A. Calinescu (Hrsg.), *Ancient Jewelry and Archeology* (Bloomington 1996) 89–106; s. jetzt auch E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben* (Berlin 2007) 315–317.

Bild über die Arbeit der Gemmenschneider und sind wohl nicht zwingend auf die Situation des Untersuchungszeitraumes übertragbar²⁹¹.

Stempelschneiderwerkstätten bzw. Prägestätten

Im Bereich der Münzfertigung sind die Werkstätten zu einfacher zu identifizieren, in denen die Münzen geprägt wurden, da hier größere Vorrichtungen nötig waren, die sich besser erhalten haben, als die Orte an denen die Münzstempel hergestellt wurden²⁹². Die Arbeit mit Feuer hinterlässt in den Münzprägestätten dauerhafte Spuren. Prägestätten waren gewiss häufig in öffentlichen poliseigenen Gebäuden untergebracht, da die Münzherstellung gut überwacht werden musste. Ein solches Gebäude ähnelte in Aussehen und Ausstattung wohl einer Schmiede²⁹³. Prägestätten, die man an Überresten wie Schrötlingen, teilweise an Inschriften, wie in Athen, wo auch Schmelzöfen, Wasserbassins, Ascheschichten, verkohltes Holz, Abfälle und Schlacke der Metallraffinerie zu Tage gekommen sind²⁹⁴, erkennt, sind aus einigen griechischen Städten bekannt²⁹⁵. Ob in diesen Gebäuden allerdings auch Stempelschneider die Münzstempel verfertigten, muss unklar bleiben. Keine der bisher bekannten Prägestätten gibt einen Hinweis darauf²⁹⁶.

²⁹¹ Vor allem die Bildung von Zentren des Steinschnitts in bestimmten Städten scheint ein späteres Phänomen zu sein. AGWien III 14–16, über Aquileia als Hauptproduktionszentrum römischer Gemmen und die fragliche Gemmenschneiderwerkstatt des Pinarius Cerialis in Pompeji. Zur Bottega del Gemmario (Insula orientalis II, 10) in Herkulaneum, s. P. Guzzo (Hrsg.), *Storie da un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplontis* (Mailand 2003) 53–55.

²⁹² E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines* I,1 (Paris 1901) 832–846.

²⁹³ Darstellung von Schmieden in der Vasenmalerei, z. B. G. Zimmer, *Antike Werkstattbilder*, Bilderheft der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin Nr. 42 (Berlin 1982) 12 Abb. 5, 18 Abb. 10. Auf einem rf. Schalenfragment ist entgegen Chamays Meinung nicht die Prägung einer Münze abgebildet: J. Chamay, *La frappe de la monnaie*, in: A. J. Clark – J. Gaunt – B. Gilman (Hrsg.), *Essays in Honour of D. v. Bothmer*, Allard Pierson Series 14 (Amsterdam 2002) 69–71 mit Taf. 12; S. Mani Hurter, *Münzprägung im alten Griechenland – ein zeitgenössisches Zeugnis*, SchwMüBl 212, 2003, 77f.

²⁹⁴ Die Anfangszeit der Athener Münzstätte datiert an das Ende des 5. Jhs. v. Chr. H. A. Thompson, *Excavations in the Athenian Agora* 1953, *Hesperia* 23, 1954, 44–67; J. McK. Camp, *Die Ausgrabung der antiken Münzstätte Athens*, SchwMüBl 29, 1979, 52–55 (gekürzte Fassung aus: *The Athenian* 5, 1978, Nr. 58, 22–25, Übersetzung hier H. A. Cahn).

²⁹⁵ Olynth: D. M. Robinson – P. A. Clement, *The Chalcidic Mint and the Excavation Coins Found in 1928–1934*, Olynthus XVI (Baltimore 1938); N. Cahill, *Household and City Organization at Olynthus* (New Haven 2002) 259–261; Eretria: G. F. Hill, *Ancient Methods of Coining*, *NumChron* 2, 1922, 11; Halieis: A. J. Dengage, *The Mint of Ancient Halieis*, in: *Summaries of the Papers Presented at the 77th General Meeting of the Archeological Institute of America, December 28.–30. 1975* (New York 1975) 4; A. J. Dengage, *The Mint*, in: M. H. McAllister, *The Excavations at Ancient Halieis, I The Fortifications and Adjacent Structures* (Bloomington 2005) 98–127; Athen: J. H. Kroll, *The Greek Coins, Agora XXVI* (Princeton 1993) 292–295 mit Anm. 1; J. McK. Camp – J. H. Kroll, *The Agora Mint and Athenian Bronze Coinage*, *Hesperia* 70,2, 2001, 127–162; Argos: H. Consolaki – T. Hackens, *Un atelier monétaire dans un temple argien?*, in: *Etudes argiennes*, BCH Suppl. VI, 1980, 279–294; unpubliziert: Pella, erwähnt bei: P. Petsas, *Pella. Alexander the Great's Capital* (Thessaloniki 1978) 160; taurische Chersonesos, s. C. Boehringer – O. Pennisi di Floristella, *Syrakusanischer Münzstempel der Epoche des Agathokles*, in: *Festschrift L. Mildenberg. Numismatik, Kunstgeschichte, Archäologie* (Wetteren 1984) 31–42 besonders 31f. Anm. 4.

²⁹⁶ R. Göbl, *Numismatik. Grundriß und wissenschaftliches System* (München 1987) 42: Graveuratelier und Prägestätte sind benachbart, aber voneinander getrennt.

Ein Grund, weshalb so wenige Werkstätten von Stempel- und Steinschneidern erhalten sind, könnte sein, dass diese meist sehr unscheinbar und unauffällig waren und wenig Spuren hinterließen²⁹⁷. Die Künstler benötigten nur eine kleine Ausstattung, bestehend aus einigen Handwerkzeugen, einem Bohrer und verschiedenen Bohreinsätzen. Mit dieser Grundausrüstung konnten sie im Bedarfsfall bequem reisen und brauchten an ihrem Hauptwohnsitz eventuell keine gesonderte Werkstatt, sondern arbeiteten in ihren Wohnhäusern²⁹⁸ oder wegen der besseren Lichtverhältnisse im Freien vor diesen²⁹⁹.

Antike Werkzeuge: gefunden – abgebildet

Aus dem vorgegebenen Untersuchungszeitraum sind aus Ausgrabungen keine Werkzeuge, die mit dem Gemmen- oder Münzstempelschnitt in Verbindung gebracht werden können, publiziert. Auch Darstellungen von Stempel- oder Edelsteingraveuren bei der Arbeit fehlen aus dieser Epoche. Werkzeugfunde, Handwerksdarstellungen und Werkstattbilder aus anderen antiken Epochen³⁰⁰ und Kulturen müssen deshalb auf Parallelisierbarkeit geprüft werden.

Die einfachste Bearbeitungsmethode ist der Einsatz von Handwerkzeugen wie Sticheln, die verschieden geformte, hohle oder spitze Enden zur Materialwegnahme besitzen. Sicherlich lässt sich ungehärtetes Metall, aus welchem die Münzstempel zunächst wohl bestanden, mit solchen Werkzeugen einfacher bearbeiten als die Edelsteine für Gemmen, die im Untersuchungszeitraum hauptsächlich zur Gruppe der Quarze gehören und eine Mohshärte um 7 besitzen³⁰¹. Ein solcher bronzener Stichel mit einer schmalen Spitze, der zur Gravur dienen könnte, fand sich bei den Ausgrabungen der thebanischen Werkstätten zusammen mit anderen Werkzeugen z. B. der eisernen Einsatzspitze eines Drillbohrers³⁰².

Ein gelegentlich abgebildetes Werkzeug ist der Handdrillbohrer³⁰³, den zumeist Zimmerleute benutzten. Er dient v. a. dazu Löcher, also konzentrische Kreise, zu bohren, kann aber geführt

²⁹⁷ Zu verschiedenen Formen der Werkstattorganisation und des Aussehens einer Werkstatt allg.: M. Y. Treister, *The Role of Metals in Ancient Greek History* (Leiden 1996) 11–16.

²⁹⁸ E. Babelon, *Traite des monnaies grecques et romaines* 1, 1 (Paris 1901) 844f.

²⁹⁹ Stamatatou, *Gemstones* 38.

³⁰⁰ L. Jakob-Rost, *Die Stempelsiegel im Vorderasiatischen Museum Berlin* (Berlin 1997) 17 Abb. 14 (Handwerkzeuge) Abb. 15 (ägyptische Siegelschneider bei der Arbeit). Zur Technik des römischen Gemmenschnitts: H. Guiraud, *Intailles et camées romaines* (Paris 1996) 51–59; Zazoff, *AG* 398–401; M. Maaskant-Kleibrink, *The Microscope and Roman Republican Gem Engraving. Some preliminary Remarks*, in: T. Hackens – G. Moucharte (Hrsg.), *Technology and Analysis of Ancient Gemstones, Proceedings of the European Workshop held at Ravello 13.–16. 11. 1987*, *Pact* 23, 1989, 189–204.

³⁰¹ Mohs'sche Härteskala: s. W. Schumann, *Edelsteine und Schmucksteine. Alle Arten und Varietäten der Welt, 1600 Einzelstücke*¹³ (München 2002) 20; U. Korzenieski, *Karfunkelstein und Rosenquarz. Mythos und Symbolik edler Steine* (2005) 42.

³⁰² S. Symeonoglou, *Kadmeia I, Mycenaean Finds from Thebes, Greece. Excavations at 14 Oedipus St.* (Göteborg 1973) Taf. 93 Abb. 274, 1.8; O. Krzyszkowska, *Aegean Seals. An Introduction*, *BICS Suppl.* 85 (London 2005) 296–298.

³⁰³ H. Born, *Antike Bohrungen in Metall*, *ActaPraehistA* 21, 1989, 117–125.

auch eine Linie ausheben. Eine attisch rotfigurige Hydria des Gallatin-Malers des Untersuchungszeitraums zeigt einen Zimmermann bei der Arbeit mit solch einem Gerät (Abb. 49)³⁰⁴. Dieser Handbohrer (Abb. 50) mit Bogenantrieb besteht aus einer in einen Holzgriff einsetzbaren Bohrspitze, wahrscheinlich aus Metall. Oberhalb dieser Spitze befindet sich ein durch Erhebungen abgegrenzter Bereich, um den die Sehne des Bogens geschlungen ist und in welchem sie läuft, darüber der Handgriff mit dem das Gerät festgehalten und geführt wird³⁰⁵. Ein ebensolches Gerät wird auf einer etruskischen Gemme im British Museum³⁰⁶ wiederum von einem Schreiner benutzt. Ein Zusammenhang zwischen diesem Gerät und den betrachteten Gattungen kann mit Hilfe eines römischen Grabreliefs (Abb. 51) hergestellt werden³⁰⁷. Es zeigt den Freigelassenen Demetrius und seinen Sohn Philonicus, einen Lektor, wie ein Fascienbündel an der Stelenseite neben seinem Porträt nahe legt. Auf der Reliefseite des Vaters befindet sich unter anderem ein solcher Handbogenbohrer. Auf Grund der Giebeldarstellung der Stele, ein Amboss mit Hammer und Zange, wurde geschlossen, dass Demetrius Stempelschneider war, allerdings gibt es auch Stimmen, die in ihm ebenfalls einen Zimmermann sehen³⁰⁸. Der Handbogenbohrer ist m. E. äußerst unpraktikabel für die Gravur auf Kleinformaten³⁰⁹. Der Edelstein oder der Münzstempel müsste auf einer festen Unterlage fixiert und der Bohrer mit der Hand geführt werden, dass dabei feine und genaue Gravierungen, wie im Untersuchungszeitraum üblich, zu Stande kommen, ist anzuzweifeln³¹⁰. Ein römischer Grabstein aus dem 2. Jh. n. Chr. zeigt den einzigen bisher bekannten Beweis für die Existenz des horizontal gelagerten Drillbohrers in der Antike³¹¹. Es ist das oft abgebildete und zitierte lydische Grabrelief des Doros von Sardes (Abb. 52), der nach seiner Grabinschrift ein $\delta\alpha\kappa\tau\upsilon\lambda\omicron\kappa\iota\lambda\omicron\gamma\lambda\acute{\upsilon}\phi\omicron\varsigma$ war und 18-jährig verstarb³¹². Die Bekrönung der Stele, die in Ritzlinien diesen gelagerten Bohrer zeigt, ist an der rechten Seite weggebrochen, so dass das entscheidende Stück der Werkbank fehlt und uns verborgen bleibt, wie das für den

³⁰⁴ Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 13.200 (ARV 248, 1).

³⁰⁵ Born a. O. (Anm. 303) 120–125.

³⁰⁶ Archaischer Karneol-Skarabäus im British Museum, in: Walters, Gems Taf. 11, 645.

³⁰⁷ Marmorne Grabstele, spätes 1. Jh. v. Chr., London, BM Reg. Nr. 1954, 12–14. Fundort Villa Muti, Frascati, in: G. Zimmer, Römische Berufsdarstellungen, AF 12 (Berlin 1982) Nr. 128, 191, hier auch weitere römische Handwerkergrabsteine, auf denen Handdrillbohrer abgebildet sind, z. B. Nr. 61. 94.

³⁰⁸ Zimmer a. O. (Anm. 307) 39.

³⁰⁹ So auch GGFR 379.

³¹⁰ Der Handdrillbohrer wird hauptsächlich zur Perforation benutzt, wie z. B. zur Herstellung von Perlen auf einer ägyptischen Malerei. A. Lipinsky, Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle origini alla fine de medioevo 300 a. C. – 1500 d. C., Arte e Archeologia. Studi e documenti 8 (Florenz 1975) 343; J. Seeher, Bohren wie die Hethiter: Rekonstruktion von Bohrmaschinen der Spätbronzezeit und Beispiele ihrer Verwendung, IstMitt 55, 2005, 17–36.

³¹¹ Dieser Grabstein ist heute verschollen. Hierzu z. B.: A. Loewental, Technik und Geschichte der Steinschneidekunst, in: Der Kunstwanderer, Juli/August 1926, 452–456; AGWien I 18; GGFR Abb. 316.

³¹² KldA II (2004) 553 s. v. Doros (M. Dennert); E. Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben (Berlin 2007) 318.

Bohreinsatz bestimmte Ende aussah. Hierfür gibt es nur wenige Möglichkeiten und so rekonstruieren sowohl A. Loewental wie auch J. Boardman, eine zweite Auflage, gleich der abgebildeten linken³¹³, für das horizontale Lager, an deren Ende sich ein Einsatzstück für die verschiedenen Bohrspitzen befindet. Es handelt sich also um eine waagrecht gelagerte Welle, wahrscheinlich aus Holz, um die eine Bogensehne aus Schnur, Leder oder Tierdarm geschlungen war, deren Enden an einem Bogen aus biegsamem Holz befestigt wurden (Abb. 53). Durch Hin- und Herbewegung des Bogens wurde die Welle in Rotation gesetzt und somit auch ihr Ende, das an einer Seite über das Lager hinauslief und wohl durch einen Spalt im Holz so präpariert war, dass man verschiedene Bohrspitzen einsetzen und befestigen konnte³¹⁴.

Werkzeugspuren an den antiken Originalen

Ein in jüngerer Zeit in den Mittelpunkt der Erforschung der Technik gerücktes Gebiet ist die Untersuchung der Stücke selbst auf Spuren von Werkzeugen, die sie fertigten. Dies geschieht mit Hilfe von stark vergrößernden Mikroskopen vor allem bei Gemmen, da es nur sehr wenige, gesichert originale Münzstempel aus dem Untersuchungszeitraum gibt. An Hand unfertiger Stücke lässt sich auf dem Gebiet der Glyptik der Herstellungsprozess in seinen einzelnen Fertigungsschritten relativ gut nachvollziehen. Aber auch an den Sekundärprodukten, den Münzen, lassen sich einige Hinweise auf ihre Herstellung ablesen.

Gemmen

Auf Gemmen fällt es bei hoher Vergrößerung mit Hilfe eines lichtstarken Mikroskops leicht, Spuren der verschiedenen, verwendeten Bohrspitzen zu unterscheiden (Abb. 54). Je sorgloser die Stücke gearbeitet, d.h. je qualitativ schlechter sie sind, desto besser sind diese Spuren erkennbar. Deshalb gelangen M. Maaskant-Kleibrink besonders auf dem Gebiet der späteren römischen Glyptik, in der die Gemmenbilder mit wenigen Werkzeugen und spärlichen Schnitten oft ohne Übergänge additiv zusammengesetzt wurden, große Erfolge in der Werkzeugbestimmung³¹⁵. Auch auf feiner gearbeiteten mykenischen Siegelsteinen konnte E.

³¹³ E. Pauly, Veitsrodt, berichtet, dass das hintere Lager mit Speckschwarten und später mit Blei ausgekleidet war, damit die Welle möglichst rund läuft.

³¹⁴ Stamatatou, *Gemstones* 164 Abb. 4. 7.

³¹⁵ M. Maaskant-Kleibrink, *The Microscope and Roman Republican Gem Engraving. Some Preliminary Remarks*, in: T. Hackens – G. Moucharte (Hrsg.), *Technology and Analysis of Ancient Gemstones, Proceedings of the European Workshop held at Ravello 13.–16. 11. 1987*, Part 23, 1989, 189–204; M. Maaskant-Kleibrink, *Three Gem Engravers at Work in a Jeweller's Workshop in Norfolk. The Evidence of the Roman Engraved Gems in the Jewellers Hoard found at Snettisham*, *BABesch* 67, 1992, 151–158. Auf diese Weise wurden v. a. vorderasiatische Siegel untersucht: z. B. M. Sax – N. D. Meeks, *The Introduction of Wheel-Cutting as a Technique for Engraving Cylinder Seals: its Distinction from Filing*, *Iraq* 56, 1994, 153–166; M. Sax – N. D. Meeks – J. McNabb, *Methods of Engraving Mesopotamian Cylinder Seals:*

Stamatatou mit Hilfe des modernen Steinschneiders A. Goumas und fotografischer Vergrößerungen verschieden geformte Bohreinsatzspuren erkennen³¹⁶. Bei den Gemmen des vorgegebenen Untersuchungszeitraumes ist dies nicht so einfach möglich, da sie sehr hohen Qualitätsstandards entsprechen und angenommen werden muss, dass sie nach der Gravur des Bildes auch innerhalb der Gravierung poliert wurden, so dass kaum mehr einzelne Gravurlinien und damit Werkzeuge unterschieden werden können.

Hinweise bieten Stücke, die vor der Fertigstellung aus diversen Gründen verworfen wurden und deshalb noch unpoliert sind und diese Spuren tragen. An solchen unfertigen Stücken lassen sich außerdem die einzelnen Arbeitsschritte der Gravur ablesen und somit das Vorgehen des Künstlers erkennen.

Eine Zusammenstellung der unfertigen Gemmen aus dem Untersuchungszeitraum³¹⁷ offenbart, wie unterschiedlich die Vorgehensweise bei der Gravur sein kann. Ein unvollendeter grüner Jaspis-Skarabäus (Abb. 55) aus dem 6. Jh. v. Chr., heute in Wien³¹⁸, zeigt mit einem Handstichel geritzte Linien, die grob und nur in der obersten Steinschicht angeben, wo sich die beiden Figuren auf dem Stein befinden und wie ihre Ausmaße und Umrandungen sind. E. Zwierlein-Diehl nimmt an, die Linien seien durch ein Handinstrument, in das ein Korundsplitter eingesetzt war, entstanden³¹⁹. Ein klassischer Plasma-Skarabäoid in London³²⁰ (Abb. 56) präsentiert einen nächsten Bearbeitungsschritt. Von den Ritzlinien ist kaum mehr etwas zu erkennen, da der Bohrer sie mit verschiedenen starken und geformten Einsätzen schon fast komplett weggenommen hat. Hingegen sind an den unterschiedlichen

Experimental Confirmation, *Archaeometry* 40, 1998, 1–10; E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihre Nachleben* (Berlin 2007) 315.

³¹⁶ s. auch die Beobachtungen zur Werkzeugverwendung E. Zwierlein-Diehls an den Berliner Gemmen in AGD II Berlin, z. B. Nr. 79. 81. 82. 84. An den archaischen Gemmen lassen sich v. a. die Spuren des Rundperlzeigers gut erkennen.

³¹⁷ Unfertige Gemmen anderer antiker Epochen: AGWien I Nr. 262, römisch-republikanischer Karneol-Ringstein, 1. Jh. v. Chr., liegender Kentaur und Eros; Granatgemme am Aetheriuschrein in Köln, 2. Jh. v. Chr., Nike, hierzu A. Krug, *Zur Entwurfstechnik von Gemmen*, AA 1997, 407–413 Abb. 2a. b; Als wichtigstes Bsp. für das Vorgehen und die Technik von Gemmen wird auch bei A. Krug der berühmte unfertige hellenistische Chalcedon-Quader aus dem 2. Jh. v. Chr. angeführt, einst im Besitz A. Furtwänglers, nun von J. Boardman. Dessen allzu perfekt scheinende Vorführung der verschiedenen Arbeitsstufen wirft allerdings neue Fragen auf. Vergleichbar zu diesem bezüglich des Fertigungsstadiums AGD II Berlin Nr. 53, ein roter Jaspis-Lentoid spätminoischer Zeit mit dem Motiv eines liegenden Steinbocks, von einem zweiten Steinbock sind nur die Konturlinien durch Ritzung angegeben. Weiterhin eine unfertige Karneol-Gemme mit Darstellung der Venus Victrix aus dem 1. Jh. n. Chr. in Wien, AGWien III Nr. 2806. Zu einem angeblich unfertigen Stein in Warschau, E. Rodziewicz, *The Unfinished Roman Engraved Gem from the National Museum in Warsaw as a Contribution to the Study of Glyptic Technique*, in: *Mélanges offerts à K. Michalowski* (Warschau 1966) 629–632, schließe ich mich A. Krugs Meinung an, die den Stein nicht für unfertig, sondern für nachträglich beschnitten und poliert hält. Krug s. o. diese Anm. 413. Eine rechteckige Steatit-Tafel aus dem 7. Jh. v. Chr., AGD II Berlin Nr. 125, zeigt um das Motiv Ritzlinien, die das Bildfeld definieren.

³¹⁸ AGWien I Nr. 18.

³¹⁹ AGWien I 12.

³²⁰ Walters, *Gems* Nr. 504; GGFR Nr. 446.

Bestandteilen des dargestellten Gryllos noch die Bohrspitzen zu unterscheiden und Punktbohrungen zu sehen. In einem ähnlichen Fertigungsstadium befindet sich ein schwarzer Serpentin-Skarabäoid ebenfalls in London³²¹ (Abb. 57). Auch hier sind mit Hilfe verschiedener Bohreinsätze Größe und Proportionen eines Flügelwesens angegeben. Etwas definierter, aber mit denselben Mitteln hergestellt, ist der Körperbau eines Helmschmiedes auf einem unfertigen Moosachat-Skarabäoid im Metropolitan Museum, New York³²² (Abb. 58). Hier wurde schon mit der Binnenstruktur des Körpers begonnen, Muskeln und Gesichtszüge sind bereits angegeben³²³.

Zwei interessante Aspekte bezüglich der verwendeten Werkzeuge zeigt ein Bergkristall-Skarabäoid in Oxford³²⁴ (Abb. 59.60). Das in das beginnende 4. Jh. v. Chr. datierende Stück mit dem Motiv eines auf einem Felsen hockenden Pan weist einerseits um die Figur herum noch Ritzlinien der Vorzeichnung auf und andererseits sind in der unpolierten Binnenstruktur etwa der einzelnen Felssteine und der Brustmuskeln, die konzentrischen Kreislinien des Bohrers zu erkennen. Die Bohrspitze muss also eine Kugelform gehabt haben, die sich am besten an den drei Felssteinen ablesen lässt, wo die Spitze senkrecht auf den Stein gedrückt wurde. Alle anderen Formen der Gravur lassen sich mit derselben Spitze durch unterschiedliche Druckstärke und Bearbeitungswinkel erzielen. Ebenfalls im Ashmolean Museum in Oxford befindet sich ein grauer Chalcedon-Skarabäoid mit der Darstellung eines Greifen (Abb. 61), der in das ausgehende 5. Jh. v. Chr. gesetzt wird³²⁵. Auch hier finden sich entlang der Körperkontur noch parallele Ritzlinien der Vorzeichnung, wie auch auf einem Karneol-Skarabäus im British Museum mit dem Motiv eines sitzenden Eros³²⁶.

Eine andere denkbare Art des Vorgehens wäre, dass der Künstler die ersten Schnitte direkt mit einem Bohrer macht, nachdem er eventuell mit Farbe vorgezeichnet hatte³²⁷.

Neben Handgeräten aus Metall, die mit einem Gemisch aus Korundstaub und Öl oder Wasser bestückt waren, oder in welche ein Korundsplitter als Spitze eingesetzt war, gab es also seit dem 6. Jh. v. Chr. Bohrer, die wohl horizontal gelagert waren und andere Spuren hervorriefen. Der Lauf des Bohrers ist gut an den lang gezogenen Spuren erkennbar, außerdem ist an ihnen

³²¹ Walters, Gems Nr. 488; AGG Nr. 62.

³²² AGG Nr. 282.

³²³ Einen weiteren unfertigen Stein stellte kürzlich J. Boardman vor, wobei es sich auch um ein Probestück, auf Grund des für graeco-persische Gemmen ungewöhnlichen Motivs und der seltsamen Lage im Bildfeld, handeln könnte. Auch hier erfolgte die Vorzeichnung wohl sofort mit dem Bohrer. Blauer Chalcedon-Skarabäoid mit Stierschädel, in: C. Wagner – J. Boardman, A Collection of Classical and Eastern Intaglios, Rings and Cameos, Studies in Gems and Jewellery I = BAR Int. Ser. 1136 (Oxford 2003) Nr. 26.

³²⁴ Boardman – Vollenweider Nr. 116.

³²⁵ Boardman – Vollenweider Nr. 113.

³²⁶ Walters, Gems Nr. 464.

³²⁷ Beleg hierfür könnte oben angesprochene Gemme mit einem Flügelwesen sein, auf der sich keine Ritzlinien befinden: AGG Nr. 62.

die Breite und Form der Bohrspitze ablesbar. Verglichen mit den Rekonstruktionen und Vergrößerungen Maaskant-Kleibrinks für römische Gemmen, ist festzustellen, dass die von ihr beschriebenen Werkzeuge schon im 6. bis 4. Jh. v. Chr. benutzt wurden.

Münzstempel

Die Münzstempel sind primär gearbeitete Einzelstücke, die Münzen aus ihnen seriell hergestellte Endprodukte. Aus dem Untersuchungszeitraum sind nur wenige Originalstempel erhalten, die zuerst von C. C. Vermeule zusammengestellt wurden³²⁸. Dieses Kompendium wurde später von W. Malkmus³²⁹ überarbeitet und ergänzt. Die zunächst aus Hartbronze bestehenden Stempel litten beim Prägevorgang der Münzen stark und wurden schnell unbrauchbar. Nachdem sie nicht mehr zur Münzprägung zu gebrauchen waren, sind sie zerstört worden, deshalb sind nur selten Stempel auf uns gekommen³³⁰. Sicherlich sollte durch die Zerstörung einerseits dem Missbrauch der Stempel vorgebeugt werden, andererseits konnte das Material, immerhin vergleichsweise wertvolles Edelmetall, nach dem Einschmelzen wieder verwendet werden. Aus dem Untersuchungszeitraum wurden durch die Publikationen von C. C. Vermeule und W. Malkmus einige Münzstempel bekannt. Keiner stammt allerdings aus einer regulären Grabung und die Ausgrabungen der Prägestätten, wie oben angeführt, enthielten ebenso keine Stempel. Deshalb hegen Vermeule und Malkmus Zweifel an der Echtheit vieler Stempel. Aus dem Untersuchungszeitraum hält Vermeule nur einen, der von ihm vorgestellten Stempel für authentisch, einen Vorderseitenstempel der kyzikenischen Silberprägung aus der Zeit um 500 v. Chr.³³¹ Dessen Oberfläche ist allerdings so stark korrodiert, dass eine Beurteilung der Herstellungstechnik nicht möglich ist. Malkmus hält den von Vermeule schon so bezeichneten Stempel ebenfalls für echt, und zusätzlich einen weiteren Vorderseitenstempel von Kyzikos, allerdings für eine Bronzeprägung³³², und eventuell drei Anfang der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts in Ägypten aufgetauchte Stempel³³³. Die Echtheit dieser Stempel wurde inzwischen in Frage gestellt³³⁴. Somit ist kein

³²⁸ C. C. Vermeule, *Some Notes on Ancient Coin Dies and Coining Methods* (London 1954).

³²⁹ W. Malkmus, *Addenda to Vermeule's Catalogue of Ancient Coin Dies*, *Journal of the Society for Ancient Numismatics* Santa Monica XVII, Nr. 4, Sept. 1989, 80–85; XVIII Nr. 1, July 1990, 16–22; XVIII Nr. 2, May 1991, 40–49; XVIII Nr. 3, June 1992, 72–77; XVIII Nr. 4, April 1993, 96–105.

³³⁰ H. Moesta – P. R. Franke, *Antike Metallurgie und Münzprägung. Ein Beitrag zur Technikgeschichte* (Basel 1995) 87f.

³³¹ Vermeule a. O. (Anm. 328) Nr. 1; Malkmus a. O. (Anm. 187) XVII, Nr. 4, Sept. 1989, 82.

³³² Vermeule a. O. (Anm. 328) XVIII Nr. 1, July 1990, 16; R. Postel, *Ein Stempel aus Kyzikos*, *JNG* 19, 1969, 41–46 mit Taf. 2; Die Echtheit des Stempels angezweifelt bei: C. Boehringer – O. Pennisi di Floristella, *Syrakusanischer Münzstempel der Epoche des Agathokles*, in: A. Houghton (Hrsg.), *Festschrift L. Mildenberg. Numismatik, Kunstgeschichte, Archäologie* (Wetteren 1984) 31–42.

³³³ Sie befanden sich noch in Restaurierung und lagen Malkmus nicht vor. Inzwischen kurze Publikation: S. Aspropoulos, *Coin Dies in the Graeco-Roman Museum, Alexandria, Egypt*, *Minerva* 1,3, 1990, 29–31.

³³⁴ Von K. Butcher, *Letters to the Editor*, *Minerva* 1,7, 1990, 2 für Fälschungen des 19. Jhs. gehalten.

Münzstempel aus dem Untersuchungszeitraum erhalten, der Hinweise auf seine Herstellung geben könnte.

Außer den Münzstempeln und den Münzen gibt es aber weitere antike Originale, die im Zusammenhang mit der Münzherstellung stehen, wie etwa ein rätselhaftes Bronzestück mit dem Negativbild eines Greifenkopfes³³⁵ (Abb. 62). Auf Grund der Form des Stücks kann es sich, nach Meinung von H. G. Bachmann und F. Bodenstedt nicht um einen Münzstempel handeln, da ein solch unregelmäßiges Stück unmöglich in einen Amboss einzulassen sei³³⁶. Das geprägte Stück zeigt offensichtlich den Probeabschlag einer Stempelmatrize³³⁷, die zur Herstellung mehrerer Münzstempel bestimmt war. Diese seriell hergestellten Stempel, mussten dann von Hand detailgraviert werden. Wie bei der Gemmenproduktion der Abdruck in Wachs oder Ton, diente der Abschlag dazu, die bisherige Arbeit zu überprüfen³³⁸. Falls dieses Stück also antik ist, kann es als Beweis für die Verwendung von Patrizen zur Stempelherstellung dienen. Für die Authentizität des Stückes und des Verfahrens der Vorpunzung kann ein Positivstempel mit dem Motiv eines Adlers mit einem Hasen sprechen (Abb. 63). Das Bild ist der olympischen Münzprägung zuzuordnen. Offensichtlich wurden mit Hilfe dieses Stempels mehrere Negativstempel geprägt, die dann von Hand fein graviert wurden³³⁹. Somit wäre davon auszugehen, dass nicht alle antiken Stempel per Hand graviert wurden, sondern auch Serienprodukte waren, wie H. G. Bachmann und F. Bodenstedt für diverse Prägungen dieser Zeit wegen Stempelgleichheit annehmen³⁴⁰.

Münzen

Die Münzen selbst als Sekundärprodukte können indirekt auf die Werkzeuge, die sie bearbeiteten, hinweisen. An einigen lassen sich charakteristische Formen und Spuren erkennen, auf Grund derer man an bestimmte Werkzeuge denken kann. E. Boehringer entdeckte auf den Münzen Spuren der Vorzeichnung auf dem Endmaterial³⁴¹. In Leontinoi und Syrakus zeichnen sich gelegentlich auf den Münzen feine Zirkellinien, die zur Aufteilung

³³⁵ H. G. Bachmann – F. Bodenstedt, Eine phokäische Stempelvorlage aus dem 6. Jh. v. Chr., NumZ 92, 1978, 3–7.

³³⁶ Auch dies muss bezweifelt werden, es würde evetuell genügen das Stück für die Prägung mit einer Zange auf dem Amboss festzuhalten.

³³⁷ Bachmann – Bodenstedt a. O. (Anm. 335) nehmen an, das Stück sei gegossen und nachgraviert. Jedoch ist dies aus mehreren Gründen auszuschließen, z. B. müsste der Rand des Stückes beim Guss scharfkantiger sein, und generell gestaltet es sich relativ schwierig ein solches Stück zu gießen.

³³⁸ Rätselhaft bleibt, warum sich dieses Stück erhalten hat und nicht wieder eingeschmolzen wurde. Bachmann und Bodenstedt nehmen an, dass es Gravurgehilfen zur optischen Kontrolle diene.

³³⁹ H. Moesta – P. R. Franke, Antike Metallurgie und Münzprägung. Ein Beitrag zur Technikgeschichte (Basel 1995) 88f.

³⁴⁰ Bachmann – Bodenstedt a. O. (Anm. 335) 4f.

³⁴¹ E. Boehringer, Doppelhieb und Vorzeichnung auf griechischen Münzen, in: E. Boehringer (Hrsg.), Wissenschaftliche Abhandlungen des deutschen Numismatikertages in Göttingen 1951 (Göttingen 1959) 9–12.

des Raumes und zur Orientierung dienten, ab³⁴² (Abb. 64). Ähnliche, dickere Zirkellinien dienen auch zur Begrenzung des Bildfeldes³⁴³. Weitere Vorzeichnungsspuren auf Münzen waren Boehringer aus Himera, Terina und Rhegion bekannt³⁴⁴.

Weiterhin gibt es innerhalb einer Serie Münzen, die sich nur in feinsten Details unterscheiden. Zwei Erklärungen sind in diesen Fällen möglich. Entweder wurde ein abgenutzter, verletzter Stempel noch einmal von Hand ausgebessert, also nachgraviert³⁴⁵. Oder es wurde für die Herstellung mehrerer Stempel eine grobe Bildpunze verwendet und die einzelnen Stempel wurden ebenfalls von Hand detailgraviert³⁴⁶. Außerdem scheinen Münzen aus noch unfertigen Stempeln geschlagen worden zu sein; sie zeigen nur die Umrisslinien und Aushöhlungen dieser Punzen/Patrizen³⁴⁷. Auch der Einsatz kleiner Punzen zur mechanischen Wiederholung von Details ist auf den Münzen zu erkennen (Abb. 65)³⁴⁸. S. Casson beobachtete auf thebanischen Münzen den Einsatz von Ringpunzen, auf Münzen von Metapont die Verwendung einer speziellen Punze für die Härchen der Rückseitenähren und auf solchen von Sybaris eine ähnliche Punze für die Wiedergabe der Standlinie des Stieres³⁴⁹.

Hier ist erneut zu berücksichtigen, dass wohl jeder Künstler eigene Methoden entwickelte und diese auch von dem Handwerkszweig, in dem er noch tätig war, geprägt sein konnten. Ein Graveur, der auch Gemmen schnitt, wird mehr mit dem Bogenbohrer gearbeitet haben als ein Metallhandwerker, der gewohnt war, mit Matrizen und Punzen zu arbeiten³⁵⁰. Belege für den Gebrauch all dieser Werkzeuge liefern die Münzen.

Vergleich und Rekonstruktion

Ein weiterer Weg, dem antiken Herstellungsprozess näher zu kommen, ist der Vergleich mit der Technik beider Gattungen in anderen Epochen. Mit Hilfe dieser Analogien versuchten

³⁴² Griechische Münzen. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktion Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, 28. Mai 1974, 90f. 59, 150–153 Nr. 104–105 (Syrakus) 134f. Nr. 92 (Leontinoi).

³⁴³ z. B. Griechische Münzen. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktion Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, 28. Mai 1974, 29 Nr. 20.

³⁴⁴ Von Boehringer a. O. (Anm. 341) erwähnt; mir ist nicht klar, was er damit meinte.

³⁴⁵ z. B. C. Sternberg, Ein umgeschnittener Vorderseitenstempel einer Grossmünze der Derronen, SchwMüBl 35, 1985, 2–6.

³⁴⁶ Zusammenfassung der Diskussion bei: M. H. Crawford, Hubs and Dies in Classical Antiquity (Review Article), NumChron 140, 1981, 176f.; Vgl. W. Steguweit, Kunst und Technik der Medaille. Das Beispiel Berlin, Die Kunstmedaille in Deutschland 7 (Berlin 1997) 156 Kat. Nr. 1.78 (J. L. Jachtmann, Einseitige Abschlüge vom Vorprägestempel zur Goldmedaille Belohnung für Kunst und Wissenschaft).

³⁴⁷ J. F. Healy, Mint Praxis at Mytilene. Evidence for the Use of Hubs, in: M. M. Archibald – M. R. Cowell (Hrsg.), Metallurgy in Numismatics 3 (London 1993) 7–18.

³⁴⁸ Vgl. Steguweit a. O. (Anm. 346) 144 Kat. Nr. 1.70.

³⁴⁹ S. Casson, The Technique of Greek Coin Dies, in: Transactions of the International Numismatic Congress London 1936 (London 1938) 50f.

³⁵⁰ Zu den verschiedenen Methoden der Metallbearbeitung: M. Destrée, Repoussé, Stamping, Chasing and Punching, in: T. Hackens (Hrsg.), Gold Jewelry. Craft, Style and Meaning from Mycenae to Constantinopolis (Louvain-la-Neuve 1983) 171–179.

moderne Wissenschaftler die benutzten Werkzeuge im Rahmen der antiken Möglichkeiten zu rekonstruieren und simulierten mit diesen den antiken Herstellungsprozess. Auf dieses zusammengetragene Material gründet sich der abschließende Versuch, die verschiedenen Schritte des antiken Arbeitsprozesses von dem Zeitpunkt an, da die Bearbeitung des Endmaterials, des Edelsteins oder Metallstempels, beginnt, nachzuvollziehen und zu beschreiben. Diese Ausführungen schließen sich direkt an die Rekonstruktion des antiken Entwurfsprozesses an. Wie diese erfolgt die Rekonstruktion der technischen Arbeitsschritte für die untersuchten qualitativ hochwertigen, teilweise signierten, Exemplare des 6. bis 4. Jhs. v. Chr. Zweifelsohne wurden Stücke anderer Zeit und Qualität anders gefertigt.

Vergleich mit den Techniken und Werkzeugen anderer Epochen

Gemmen

Für die Gemmen wird allgemein angenommen, dass sich an Technik und Werkzeugen seit der antiken Erfindung des laufenden Bohrers wenig verändert hat³⁵¹. Tatsächlich ist durch die Werkzeugspuren an antiken Gemmen nachweisbar, dass sie mit den gleichen Bohrspitzen, wie sie in der Neuzeit und noch heutzutage verwendet werden, geschaffen wurden. Diese wurden oft beschrieben und abgebildet³⁵². Eine moderne Neuerung stellt der elektrische Antrieb der Spindel dar, der einfacheres Arbeiten durch einen ruhigeren Lauf des Bohrers ermöglicht. Teils wird kein Schneidpulver, heute in Form von Diamantstaub, mehr aufgetragen, sondern es werden industriell gefertigte diamantierte Bohrer verwendet. Das Arbeiten mit Diamantpulver bietet den Vorteil, dass der Graveur sich die Werkzeugspitzen für seine individuellen Anforderungen selbst fertigen kann³⁵³. Die Beobachtung von modernen Steinschneidern bei der Arbeit und das Gespräch mit ihnen über antike Schnitte sowie Rekonstruktionsexperimente können zum besseren Verständnis des antiken Steinschnitts beitragen³⁵⁴.

Die Arbeitsschritte bei der Fertigung eines Intaglios wurden von Steinschneidern verschiedener Epochen, wie L. Natter³⁵⁵, P. J. Mariette³⁵⁶, B. Cellini³⁵⁷ und A. Loewental³⁵⁸,

³⁵¹ D. Plantzos, *Hellenistic Engraved Gems* (Oxford 1999) 38–41. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass der Bohrer fest gelagert und das Werkstück frei zu führen ist. Eine umgekehrte Anwendung mit fest gekittetem Werkstück erlaubt nur die Verwendung eines Handdrillbohrers, der für eine feine Linienführung vollkommen ungeeignet ist.

³⁵² L. Natter, *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines comparée avec la méthode moderne et expliquée en diverses planches* (London 1754) Taf. I. Taf. II und III, 1 zeigen exemplarisch an Stücken welche Spuren die einzelnen Bohrspitzen hervorrufen.

³⁵³ W. Schumann, *Edelsteine und Schmucksteine. Alle Arten und Varietäten der Welt. 1600 Einzelstücke*¹³ (München 2002) 160.

³⁵⁴ Stamatatou, *Gemstones* 38–46.

³⁵⁵ L. Natter, *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines comparée avec la méthode moderne et expliquée en diverses planches* (London 1754).

beschrieben und illustriert. Eine Verknüpfung von überlieferten antiken Werkzeugen anderer Kulturen³⁵⁹ und Epochen³⁶⁰ mit den gut beschriebenen Arbeitstechniken von Steinschneidern seit der Renaissance³⁶¹ führt zu einem relativ vollständigen Bild des antiken Gemmenschnitts. Wie mehrfach angedeutet, erbringt ein Vergleich mit der Technik des Münzstempelschnittes anderer Epochen durch die Entwicklung anderer Fertigungsmethoden nicht ein so einfach auf die Antike übertragbares Ergebnis³⁶². Neben dem nicht vergleichbaren Gussverfahren, wurden in der Renaissance vor allem noch Medaillen geprägt, worüber wir durch Aufzeichnungen von Vasari und Cellini unterrichtet sind³⁶³. Die Stahlstempel wurden nach einer Oberflächenpolitur direkt mit Sticheln von Hand graviert. Zirkel wurden als Hilfsmittel eingesetzt. Manche Künstler benutzten für die Direktgravur des Stempels das Rad des Steinschneiders. Cellini setzte für Detailarbeiten selbst hergestellte Punzen ein, für Großaufträge stellte er Stempelpatrizen her. Die Arbeitsfortschritte wurden mit Hilfe von Zwischenabdrücken kontrolliert.

Ferner können die Werkzeuge moderner Münzfälscher wie Konstantinos Christodoulos, die sich am antiken Arbeitsprozess orientieren, um möglichst ‚antike‘ Münzen zu schaffen, als Vergleichsmaterial herangezogen werden³⁶⁴.

Auch darüber wie der Prägevorgang³⁶⁵ in der Antike aussah, herrscht auf Grund fehlender bzw. unklarer Vergleichsbeispiele aus anderen Epochen Uneinigkeit. Umstrittene Fragen sind bspw., ob die Münzen von warmen oder kalten Schrötlingen geschlagen wurden³⁶⁶, wie viele

³⁵⁶ P. J. Mariette, *Traité des pierres gravées*. Tome premier (Paris 1750) 195–208.

³⁵⁷ J. Brinckmann, *Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und Skulptur des Benvenuto Cellini* (Leipzig 1867).

³⁵⁸ A. Loewental, *Technik und Geschichte der Steinschneidekunst*, in: *Der Kunstwanderer*, Augustheft 1926, 452–490.

³⁵⁹ *Werkzeuge*: P. Feller – F. Turrett, *Werkzeug aus alter Zeit* (Stuttgart 1980).

³⁶⁰ Hilfreich sind hier vor allem die Untersuchungen an vorderasiatischen Siegelzylindern, s. T. Hackens – G. Moucharte (Hrsg.), *Technology and Analysis of Ancient Gemstones*, *Proceedings of the European Workshop held at Ravello* 13.–16. 11. 1987, *Pact* 23, 1989, 11–95.

³⁶¹ Zazoff, *AG Taf.* 132, 397 Abb. 80, 398 Abb. 81; P. Zazoff, *Antike Glyptik und die moderne Gemmenkunst in Idar-Oberstein*, *AW* 5, 1974, 52–54; J. Kappel (Hrsg.), *Deutsche Steinschneidekunst aus dem Grünen Gewölbe zu Dresden (Idar-Oberstein 1998)* 33–47; E. Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance* (Wien 1929) 7–12; Z. Pesatova, *Böhmische Glasgravuren. Kunst der Glasgravur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Prag 1968).

³⁶² H. Fengler, *Entwicklung der Münztechnik*, *Kleine Schriften des Münzkabinetts Berlin* 9 (Berlin 1982) 14–25; Vgl. z. B. die neue Technik des Graveurs Raimund Faltz, s. W. Steguweit, *Medailleur des Königs Raimund Faltz (1658–1703). Modelle, Medaillen, Münzen*, *Das Kabinett* 8 (Berlin 2003).

³⁶³ G.F. Hill, *Notes on Italian Medals*, *Burlington Magazine* Nov./Dec. 1917, 178–212.

³⁶⁴ C. Moulakis, *Christodolou the Forger*, *More Dies*, *NomChron* 13, 1994, 45–54; C. Moulakis, *Twenty more fakes?*, *NomChron* 14, 1995, 71–75; J. M. Balcer, *The Archaic Coinage of Skyros and the Forgeries of Konstantinos Christodoulos*, *SchwNumRu* 57, 1978, 69–101 mit 71 Abb. 1 zwei seiner Stempel; G. F. Hill, *Becker the Counterfeiter* (London 1924).

³⁶⁵ *Allg. zum Prägeverfahren*: M. R.-Alföldi, *Antike Numismatik*, 1. Theorie und Praxis (Mainz 1978) 28–34.

³⁶⁶ Einige Illustrationen zum Prägevorgang zeigen den Münzpräger sitzend und ohne Handschuhe den Oberstempel haltend, weshalb hier wohl mit Kaltschlag eines sehr weichen oder dünnen Münzmaterials zu rechnen ist. Für das meist sehr hohe Relief antiker Silbermünzen, für die teilweise kugelförmige Schrötlinge

Schläge auf den Oberstempel für die Ausprägung notwendig waren etc. Da davon auszugehen ist, dass der Prägevorgang meist in einer offiziellen Werkstatt unter Aufsicht und normalerweise nicht von denselben Personen, die die Stempel schnitten, ausgeführt wurde, ist sein Ablauf im Rahmen dieser Untersuchung vernachlässigbar³⁶⁷.

Doch auch Werkzeuge und Arbeitsschritte von Handwerkern weiterer Gattungen sind mit denen des Gemmen- und Stempelschnitts vergleichbar. Dem Edelsteinschnitt ist der aus ihm entstandene Glasschnitt und -schliff gleich³⁶⁸. Außerdem ist die Arbeit von Metallhandwerkern, die Repoussé-Formen für das Hämmern von Blecharbeiten herstellen, sehr ähnlich (Abb. 66). Diese Formen können aus Stein oder Metall sein³⁶⁹.

Moderne Rekonstruktion von Werkzeugen

Gemmen

Auf Grundlage von Vergleichen mit Werkzeugen anderer Epochen lassen sich plausible Schlussfolgerungen auf die antiken Werkzeuge zur Bearbeitung von Gemmen³⁷⁰ und Münzstempeln ziehen. Für die Gemmen gibt es zahlreiche Rekonstruktionszeichnungen verschiedenster Stichel und Handwerkzeuge sowie der beiden Arten des Bohrers und der Spuren, die diese auf dem Material hinterlassen³⁷¹ (Abb. 67). Sicher richtig sind die Rekonstruktionen der Handwerkzeuge und des Handdrillbohrers sowie des horizontal gelagerten Drillbohrers³⁷². Ob dessen Antrieb allerdings immer direkt an der Welle durch Handbetrieb erfolgte³⁷³ und die Übersetzung auf ein Rad, das einen Fußbetrieb ermöglichte,

verwendet wurden, ist dies jedoch unwahrscheinlich. Einerseits wird die Kraft nur eines Armes nicht ausreichen, andererseits waren die Schrötlinge sicher erhitzt.

³⁶⁷ Zudem gibt es zum Prägevorgang einige plausible, wenn auch in oben angeführten Diskussionspunkten zu unterschiedlichen Ergebnissen kommende Untersuchungen: G. F. Hill, *Ancient Methods of Coining*, *NumChron* 1/2, 1922, 1–31; C. Conophagos – H. Bادهcca – C. Tsaimou, *La technique athénienne de la frappe des monnaies à l'époque classique*, *NomChron* 4, 1976, 4–33.

³⁶⁸ R. J. Charleston, *Wheel-Engraving and -Cutting. Some Early Equipment. I. Engraving*, *JGS* 6, 1964, 83–98. – Vgl. auch Steinformen zur Herstellung von Pressglassiegeln: O. Krzyszkowska, *Aegean Seals. An Introduction*, *BICS Suppl.* 85 (London 2005) 246 Abb. 472. 269 Abb. 541.

³⁶⁹ T. Hackens (Hrsg.), *Gold Jewelry. Craft, Style and Meaning from Mycenae to Constantinople*, *Aurifex* 5 (Louvain-la-Neuve 1983) 174f.; R. Laffineur, *Polychrysos Mykene. Toward a Definition of Mycenaean Goldwork*, in: A. Calinescu (Hrsg.), *Ancient Jewellery and Archaeology* (Bloomington 1996) 89–106; M. Treister, *Bronze Matrices from the George Ortiz Collection*, in: Calinescu a. O. (diese Anm.) 172–176; S. Casson, *The Technique of Greek Coin Dies*, *Transactions of the International Numismatic Congress London 1936* (London 1938) 40–51.

³⁷⁰ Stamatatou, *Gemstones* 38–46

³⁷¹ *AGWien* I 20; T. Hackens – G. Moucharte (Hrsg.), *Technology and Analysis of Ancient Gemstones*, *Proceedings of the European Workshop held at Ravello 13.-16. 11. 1987*, *Pact* 23, 1989, 24. 25 Abb. 2–5.

³⁷² Berechnung zur Geschwindigkeit des Bogenbohrers: ca. 30 Umdrehungen bei einer Bogenbewegung, pro Minute sind ca. 60 Bogenbewegungen möglich, d.h. 180 Umdrehungen in der Minute bei einer Bogenlänge von einem Meter und einem Holmdurchmesser von 1 cm.

³⁷³ Hierfür wäre eine zweite Person für den Bogenantrieb erforderlich, da nur so der Künstler beide Hände für die Führung des Werkstücks benutzen kann und ein gleichmäßiges Laufen des Bohrers gewährleistet ist. Wird der Bohrer von derselben Person angetrieben, werden eher Arbeiten wie schleifen oder drechseln

noch nicht bekannt war, kann auf Grund der Überlieferungslage nicht entschieden werden³⁷⁴. Für die qualitätvollen Gemmen des Untersuchungszeitraums ist von einer Verwendung von Handwerkzeugen wie Sticheln vor allem für die Vorarbeiten sowie von einer Endfertigung durch den fest gelagerten Drillbohrer auszugehen. Die Benutzung von Handdrillbohrern wie auch des von Maaskant-Kleibrink für römische Gemmen rekonstruierten Schneiderades scheint wenig sinnvoll³⁷⁵.

Münzen

Für die Bearbeitung der metallischen Münzstempel wird die Palette an zur Verfügung stehenden Sticheln größer gewesen sein³⁷⁶. Im Metall, anzunehmen sind zunächst Bronzestempel³⁷⁷, lassen sich wegen seiner Weichheit mit diesen einfachen Handwerkzeugen mehr Effekte erzielen als im Stein, der zudem zum Absplittern neigt. Das Metall hingegen nimmt die vom Stichel vorgegebene Form an. Wegen der schlechteren Vergleichbarkeit der modernen Arbeitsschritte mit den antiken gibt es im Bereich der Münzstempelherstellung mehr experimentelle archäologische Forschung als dies für den Steinschnitt erforderlich ist. So versuchten sich einige moderne Wissenschaftler selbst im Stempelschnitt und dem Ausprägen von Münzen, einerseits um die Verwendbarkeit verschiedener Werkzeuge zu prüfen, andererseits um Verfahrensweise und Produktionskraft einer Münzstätte zu ergründen³⁷⁸. D. G. Sellwood gravierte mit einfachen Ritzwerkzeugen in eine Bronzepatrizze das relativ bescheidene, erhabene Motiv eines Helmes (Abb. 68). Mit Hilfe dieser Patrizze schlug er acht negative Unterstempel. Das Motiv des Oberstempels, eine Ähre in Anlehnung an die Metapontiner Münzrückseiten, gravierte er direkt von Hand mit einfachen Handwerkzeugen und kleinen Bildpunzen negativ. L. Beer Tobey und A. G. Tobey versuchten sich am eher anspruchslosen Bild der Schildkröte für ihre Simulation der äginetischen Münzproduktion. Dieses stellten sie ebenfalls einerseits in Direktgravur mit Handwerkzeugen, andererseits mit Hilfe einer Patrizze und nachfolgendem Detailschnitt her. Diese Experimente konzentrierten sich vor allem auf Aspekte der Münzprägung wie die

verrichtet. z. B. W. Schumann, *Edelsteine und Schmucksteine. Alle Arten und Varietäten der Welt*. 1600 Einzelstücke¹³ (München 2002) 73: ein moderner Edelsteinschleifer auf Sri Lanka; E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben* (Berlin 2007) 319.

³⁷⁴ EGGE 5, weist auf den Fußantrieb der Töpferscheibe hin.

³⁷⁵ Vgl. Stamatatou, *Gemstones* 39.

³⁷⁶ z. B. E. Brepohl, *Theorie und Praxis des Goldschmieds*⁸ (Leipzig 1987) 217f. Abb. 184.

³⁷⁷ W. Malkmus, Addenda to Vermeule's *Catalogue of Ancient Coin Dies* 5, *Journal of the Society for Ancient Numismatics Santa Monica* XVIII, 4, April 1993, 100.

³⁷⁸ D. G. Sellwood, *Some Experiments in Greek Minting Technique*, *NumChron* 3, 1963, 217–228; L. Beer, *Results of Coin Striking to Simulate the Mint of Aegina*, in: T. Hackens – R. Weiller (Hrsg.), *Actes du 9ème Congrès International de Numismatique I*, September 1979 Bern (Wetteren 1982) 47–50; L. Beer Tobey – A. G. Tobey, *Experiments to Simulate Ancient Greek Coins*, in: M. M. Archibald – M. R. Cromwell (Hrsg.), *Metallurgy in Numismatics* 3 (London 1993) 28–33.

Konsistenz des Münzstempels, dessen Verschleiß und Lebensdauer, Kalt- oder Warmschlag etc., so dass Techniken der Metallgravur nicht im Vordergrund standen. Festzuhalten ist aber, dass sich die Verfahrensweise des Vorprägens eines Grobbildes für die sich wenig verändernden und einfachen emblematischen Bilder der Archaik anbietet. Sie eignet sich auch für feinere klassische Bilder, die zunächst den Aushub einer großen Fläche erfordern, wie etwa die en-face-Köpfe, allerdings ist hier eine längere nachgravierende Detailarbeit erforderlich. Bei szenischen Bildern, ohne ausgedehnte tiefe Flächen ist der Vorteil nicht überragend. Ein Vorteil der Vorprägung liegt in einer längeren Haltbarkeit des Stempels gegenüber direkt von Hand gravierten³⁷⁹.

Rekonstruktion des antiken Arbeitsprozesses

Inwieweit der Graveur, der Gemme oder des Münzstempels, mit der Vorbereitung des Materials für die Gravur selbst betraut war, ist abhängig von der Zeitstellung und anderen Faktoren zu betrachten, und es lassen sich keine allgemeingültigen Aussagen treffen. Die Form der Gemme wandelte sich im Laufe des Untersuchungszeitraumes vom fein ausgeführten Skarabäusrücken über den gewölbten Skarabäoid bis zum flachen Ringstein, deren Schwierigkeitsgrade in der Herstellung stark differieren. Gut denkbar bei den Gemmen ist eine Art Zulieferer, von dem der Endkunde eventuell selbst seinen Stein bezog, den er dann dem Steinschneider zur Gravur anvertraute oder von dem der Steinschneider fertig geformte Stücke kaufte³⁸⁰. Die Münzstempelrohlinge wurden vermutlich in der Münzstätte gegossen, da diese sicher das nötige Material für sie stellte und Erfahrungswerte, was Größe und Form, z. B. für das spätere Einsetzen in den Amboss betrifft, besaß³⁸¹.

Für das Übertragen des Endentwurfes, dessen Entstehungsweg bereits skizziert wurde³⁸², auf das zu bearbeitende Material, den Stein der Gemme oder das Metall des Münzstempels, gibt

³⁷⁹ Beer Tobey – Tobey a. O. (Anm. 378) 29.

³⁸⁰ Der Stein wird schon in seiner geschliffenen Endform dem Graveur angeliefert, s. für römische Gemmen H. Guiraud, *Intailles et camées de l'époque romaine en Gaule*, 48e supplément à GALLIA (Paris 1988) 31–33; diese These wird durch die Beobachtungen von E. Zwierlein-Diehl, AGWien I, 35 Nr. 11.12, gestützt, dass ausgearbeitete Skarabäenkäfer, auf der noch nicht gravierten flachen Seite, verschiedene Strichkombinationen eventuell als Zeichen des Rohformherstellers tragen. Hingegen ebenda Nr. 18, verworfenes Stück mit unfertigem Käfer und Gravur. Anders sieht dies natürlich bei den späteren, einfacher herzustellenden Skarabäoiden und festen Ringsteinen aus. Vgl. hierzu in der Neuzeit: Stamatatou, *Gemstones* 39. – Nicht nur die Rückseite musste vorbereitet werden, sondern v. a. musste der Stein durchbohrt werden, um ihn als Ring oder Kette tragen zu können. Dieser Arbeitsschritt barg im Besonderen die Gefahr des Zersplitterns. Für eine mögliche Vorrichtung für diese Durchbohrung, s. W. Schumann, *Edelsteine und Schmucksteine. Alle Arten und Varietäten der Welt. 1600 Einzelstücke*¹³ (München 2002) 76.

³⁸¹ F. Bodenstedt, *Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene* (Tübingen 1981) 34–37.

³⁸² Kap. II, 1a.

es verschiedene Wege³⁸³. Für sehr qualitätvolle, detailreiche Motive muss eine Übertragung des Endentwurfes auf das zu bearbeitende Material unbedingt angenommen werden³⁸⁴. Gelegentlich wird dies mit Hilfe von einer Art Gitternetz geschehen sein³⁸⁵, was sicher den genauesten Übertragungsweg bietet (Abb. 69). Oft wurden nur wichtige Eckpunkte der Komposition übertragen und während der Bearbeitung fand dann ein intensiver Abgleich mit dem Entwurf statt³⁸⁶. Vereinzelt wird rekonstruiert, man habe auf das Endmaterial eine Wachsschicht aufgetragen, in die die Vorzeichnung geritzt wurde. Denkbar und eventuell besser geeignet wäre eine Rußschicht. Es konnte aber auch direkt auf das Material gezeichnet oder geritzt werden, da die oberste Schicht mit der Vorzeichnung durch die Ausarbeitung des Motivs später abgetragen wurde³⁸⁷. Aus verschiedenen Zeiten haben sich unfertige Gemmen in unterschiedlichen Stadien der Vorarbeit bzw. Ausführung erhalten, an welchen sich die Herangehensweise studieren lässt. Die gängigste Möglichkeit war vermutlich mit einfachen Ritzwerkzeugen, wohl einem Stift³⁸⁸ mit einer eingesetzten Korundspitze bei Edelsteinen³⁸⁹, bei Bronzestempeln genügte ein Metallstift, die groben Umriss der Komposition zu skizzieren³⁹⁰. Bei weniger sorgfältig gearbeiteten Gemmen, deren Oberfläche nach Fertigstellung der Gravur nicht endpoliert wurde, haben sich solche Vorzeichnungsstriche erhalten, so auf einem Chalcedon-Skarabäoid mit dem Motiv eines Greifen und auf einem wohl nicht fertig gearbeiteten Bergkristall-Skarabäoid mit einem auf einem Felsen sitzenden Pan, beide im Ashmolean Museum, Oxford³⁹¹ (Abb 59-61), die Konturstriche um die Figuren herum zeigen. Das Bild des Greifen zeigt die Flügelkontur wiederholende Striche und sich überschneidende Konstruktionslinien im Bereich der Hinterbeine und des Schwanzes. Ähnliche Kratzer sind um den Pan auf dem Bergkristall zu erkennen, der nicht vollendet worden zu sein scheint, zumindest wurde innerhalb der Gravur keine Politur vorgenommen.

³⁸³ Beschreibungen für Gemmen: M. Maaskant-Kleibrink, *Classification of Ancient Engraved Gems. A Study Based on the Collection in the Royal Coin Cabinet, The Hague* (Diss. Leiden 1975). Für Münzen: R. Göbl, *Numismatik. Grundriss und wissenschaftliches System* (München 1987) 39; H. Moesta – P. R. Franke, *Antike Metallurgie und Münzprägung. Ein Beitrag zur Technikgeschichte* (Basel 1995).

³⁸⁴ A. Krug folgerte auf Grund des Vorhandenseins solcher Vorzeichnungsspuren auf dem Material, dass Vorarbeiten in anderen Materialien nicht bestanden haben. Dies trifft für Stücke verschiedener Epochen und Qualitäten durchaus zu, jedoch nicht auf die Exemplare des Untersuchungszeitraumes dieser Arbeit.

³⁸⁵ K. Cibis, *Dem Stempelschneider auf der Spur*, *Numismatisches Nachrichtenblatt* 40, 1991, 235; Vgl. andere Epoche: G. Platz-Horster, *L'antica maniera. Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin* (Berlin 2005) z. B. 83 IV4. 5.

³⁸⁶ A. Krug, *Zur Entwurfstechnik von Gemmen*, *AA* 1997, 407–413; G. Platz-Horster, *Agrippina Minor, die obsoleute Mutter. Neue Gemmen aus Xanten*, *BJb* 201, 2001, 53–59. Beide über römische Gemmen.

³⁸⁷ W. Fitzenreiter, *Berlin, zeichnet zunächst mit Filzstift und dann feiner mit Diamantstift auf den Stein*.

³⁸⁸ Bestehend aus Knochen, Holz oder Bambus. s. Stamatatou, *Gemstones* 163 Abb. 4.2.

³⁸⁹ Nur Korund, Mohshärte 9, oder Diamant, Mohshärte 10, können die im Untersuchungszeitraum verwendeten Edelsteine ritzen. Ob Diamant in der Antike bereits spaltbar war ist umstritten. s. W. Schumann, *Edelsteine und Schmucksteine. Alle Arten und Varietäten der Welt. 1600 Einzelstücke*¹³ (München 2002) 20–24.

³⁹⁰ z.B. *AGWien* I Nr. 18.

³⁹¹ Boardman – Vollenweider Nr. 113. 116.

Trotz der Vorarbeiten hat es in diesem Arbeitsstadium Planänderungen gegeben, deren Notwendigkeit sich aus Erkenntnissen der Bearbeitung des Materials ergab, wie einige Spuren an fertig ausgeführten Gemmen offenbaren³⁹². Auch war diese Vorzeichnungsphase nicht immer so ausführlich, was wohl von der Routine und Qualität des Künstlers oder der Dringlichkeit des Auftrages abhing, wie ein Exemplar im British Museum veranschaulicht, das vermutlich ursprünglich das Bild eines Pferdes mit Reiter zeigen sollte (Abb. 70)³⁹³. Nach Gravur des Pferdes und des Unterkörpers des Reiters, stellte der Steinschneider entweder fest, dass für einen aufrecht sitzenden Reiter kein Platz mehr war oder der Auftragswunsch änderte sich. So beließ der Graveur den Pferdekörper und das menschliche Bein und tilgte die begonnene Figur auf dem Pferderücken durch Strichelung der Stelle. Hier wurde auch ein Flügel und eine Uminterpretation in einen Pegasus erkannt. Boardman meint, der Reiter sei in einen Sack gehüllt, das Motiv also absichtlich so gestaltet³⁹⁴.

E. Boehringer entdeckte Vorzeichnungen auf verschiedenen sizilischen Münzstempeln³⁹⁵, die sich noch auf der geprägten Münze abzeichnen³⁹⁶. Gerade für die Umrandung der Münze mit einem Strich- oder Punktkreis ist wegen ihrer perfekten Rundheit oft eine Vorzeichnung mit einem ritzen Zirkel angenommen worden³⁹⁷. Ob allerdings die sehr gut sichtbaren Kreislinien um den Arethusakopf auf Münzen von Syrakus (Abb. 64) und um den Löwenkopf auf Münzen von Leontinoi tatsächlich Konstruktionslinien darstellen, wie Boehringer meint, ist anzuzweifeln, ihre Offensichtlichkeit spricht für die Zugehörigkeit zum dekorativen System³⁹⁸. Weiterhin erkannte Boehringer in einem Kreis unter dem Pferdeleib der syrakusanischen Vorderseitenquadriga das Einstichloch des Zirkels, der den Punktrand definierte³⁹⁹ und schließt daraus, dass eine komplette Rundkomposition der Ausführung voran ging. Denn auch bei den Münzstempeln war große Sorgfalt geboten, sie konnten zwar, falls das Bild nicht gelang, eingeschmolzen und das Material wieder verwendet werden, solch

³⁹² z.B. AGWien I Nr. 166. 464.

³⁹³ London, BM. Walters, Gems Nr. 441; AGG Nr. 358.

³⁹⁴ AGG 118.

³⁹⁵ E. Boehringer, Doppelhieb und Vorzeichnung auf griechischen Münzen, in: E. Boehringer (Hrsg.), Wissenschaftliche Abhandlungen des deutschen Numismatikertages in Göttingen 1951 (Göttingen 1959) 9–11.

³⁹⁶ Vorzeichnungen auf dem Endmaterial auf Münzen von Syrakus, Rhegion und Leontinoi. Dagegen P. Naster, *Le carre creux en numismatique grecque*, in: J.-M. Dentzer – P. Gauthier – T. Hackens (Hrsg.), *Numismatique antique. Problèmes et méthodes*, Annales de l'Est. Memoire 44 (Nancy 1975) 17–22.

³⁹⁷ S. Casson, *The Technique of Greek Coins*, in: *Transactions of the International Numismatic Congress*, London 1936 (London 1938) 49. Zirkelbenutzung nachweisbar in Kyrenaika, Tarent, Messana und für das syrakusanische Demareteion. – Punkt in Münzmitte als Hinweis auf Verwendung eines Zirkels, s. G. LeRider, *Sur la fabrication des coins monétaires dans la Antiquité grecque*, SchwMüBl 29, 1958, 4 Fig. 3.

³⁹⁸ Weiterhin sieht er Vorzeichnungslinien bei Pferde- und Maultierdarstellungen in Rhegion, Boehringer a. O. (Anm. 395). Was er damit meint, geht aus dem Artikel nicht hervor und erschließt sich auch nicht bei genauer Studie der betreffenden Stücke.

³⁹⁹ E. Boehringer, *Die Münzen von Syrakus* (Berlin 1929, Nachdruck 1978) 34 Taf. 13, V169.

einer Verzögerung wird aber durch gründliche Vorarbeiten Einhalt geboten worden sein. Auch E. Zwierlein-Diehl vermutet auf Gemmen, wie auf einem Chalcedon-Skarabäus mit dem Motiv eines Hopliten an dessen Schild, die Verwendung von Zirkeln⁴⁰⁰.

Für die Arbeit mit Handwerkzeugen wurde das Werkstück, der Edelstein oder der Münzstempel, sicherlich auf einer Werkbank fixiert, genau wie, wenn der Stempel mit verschiedenen Punzen bearbeitet werden sollte. Für die Arbeit am horizontal gelagerten Drillbohrer wurde die Gemme auf einem Kittstock befestigt⁴⁰¹, um sie besser führen zu können. Dies war beim handlichen Bronzeunterstempel nicht nötig. Die Verwendung des Drillbohrers in der Glyptikerzeugung des Untersuchungszeitraums konnte eindeutig nachgewiesen werden⁴⁰². Der Bohrer kam auch bei der Herstellung von Metallstempeln häufig zum Einsatz. In die Aufnahme des Bohrers konnten verschieden geformte Metallspitzen eingesetzt werden⁴⁰³, in die sich das Korundpulver, das Schneidmittel, einfräß⁴⁰⁴. Dieses wurde mittels Wasser oder Öl gebunden, kühlte so Bohrer und zu bearbeitendes Material und verhinderte, dass Schneidmittel oder Abschleiß von den Edelsteinen in die Luft und so in das Auge des Künstler geriet.

Zur Kontrolle der voranschreitenden Arbeit wurden Abdrücke in Wachs oder Ton genommen⁴⁰⁵. Dies ist für die Gemmen durch Vergleiche mit den Arbeiten anderer Epochen nachzuweisen⁴⁰⁶ (Abb. 71), für die Münzen sind Produkte dieses Überprüfungsvorgangs überliefert⁴⁰⁷, z. B. Bleiabschläge, wie sie auch in der Renaissance noch zur Kontrolle

⁴⁰⁰ AGD II Berlin Nr. 87.

⁴⁰¹ Ein Holzstock, wie er auch heute noch von Steinschneidern verwendet wird.

⁴⁰² Die Steinschneider des 18. Jhs. meinten, dass antike Gemmen nur mit der Diamantspitze geschnitten wurden, s. G. G. de Rossi, *Der römische Edelsteinschneider Giovanni Pichler (1734–1791). Eine Biographie*. Nachdruck der italienischen Ausgabe aus dem Jahre 1792 mit deutscher Übersetzung und Erläuterungen von C. und G. W. Trube (Köln 2005) 27. 135. Aber bei de Rossi 133 werden Gemmen des Steinschneiders Constanzi, der sich eben jener Technik ausschließlich bedient, durch Prinz August von Gotha als minderwertig eingestuft.

⁴⁰³ Je größer der Durchmesser dieser Schleiffräddchen, desto größer die tatsächliche Geschwindigkeit bei gleichbleibender Wellenumdrehung.

⁴⁰⁴ Das Material der Bohrspitzen muss weicher als das zu bearbeitende Gravurmaterial sein, sonst kann es das Schleifpulver nicht aufnehmen, welches sich immer im weicheren Material absetzt.

⁴⁰⁵ Es ist davon auszugehen, dass man auf den Gemmen wegen des Einsatzes von pulverisierten Schneidmitteln gemischt mit Wasser oder Öl kaum etwas sehen konnte.

⁴⁰⁶ Bekannt z. B. von den Steinschneidern Giovanni Pichler und Giovanni Calandrelli. C. und G. W. Trube, „Credito antico“ (für antik gehalten). Zu Giovanni Pichlers Reifenspieler Intaglio im Cabinet des Medailles in Paris, AW 6, 1999, 565–567; G. G. de Rossi, *Der römische Edelsteinschneider Giovanni Pichler (1734–1791). Eine Biographie*. Nachdruck der italienischen Ausgabe aus dem Jahre 1792 mit deutscher Übersetzung und Erläuterungen von Christa und Gert Wilhelm Trube (Köln 2005) z. B. Taf. VII–XII; G. Platz-Horster, *L'antica maniera. Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin* (Berlin 2005) z. B. Taf. 1, C15, Taf. 2, C18.B12.

⁴⁰⁷ A. Burkhardt – H.-J. Liewald, Ein antiker Probeabschlag aus Blei einer Hekte aus Kyzikos, SchwMüBl 201, 2001, 3–5. Es handelt sich wohl um ein Probestück zur Überprüfung der Prägefähigkeit. Calciati, CNS 2 146 68CT.

eingesetzt wurde⁴⁰⁸. Die Gravur wurde von Mariette und Natter gut beschrieben⁴⁰⁹ und einige von Natters Zeichnungen machen den Vorgang der Arbeit vom Hinter- in den Vordergrund des Bildes anschaulich⁴¹⁰ (Abb. 72-74). Der Graveur arbeitet zunächst die Stellen des Bildes, die sich im Abdruck am geringsten abzeichnen, je weiter er in die Schichten des Steins oder Metalls vordringt, desto höher ist die Abbildung im Relief. Sein tiefster Gravurpunkt wird zum erhabensten im Abdruckrelief. Die Gravurarbeit beginnt unter Verwendung der breitesten und größten Bohrspitzen, die größere Areale an der Oberfläche ausheben. Je weiter sich die Gravur in die Tiefe vorarbeitet, desto kleiner und dünner werden die verwendeten Werkzeugspitzen. Der Steinschneider L. Natter berichtet, für die Gravur sehr tiefer und schwieriger Stellen des Reliefs könne nicht der Bohrer verwendet werden, sondern hier müsste mit dem Diamantstichel vorgegangen werden. Von einer Gravur mit Hilfe des Bohrers bei Gemmen ist wie bereits angesprochen dennoch meist auszugehen, auch wenn einige Steinschneider des 18. Jahrhunderts versuchten nur mit der Diamantspitze auszukommen⁴¹¹.

Beim Problem des Gebrauchs von Punzen zur Münzstempelherstellung besteht ein Unterschied zwischen kleinen Detailpunzen mit denen wiederkehrende Bestandteile des Bildmotivs erzeugt wurden (Abb. 65) und Patrizen, die große Teile des Münzbildes ausheben. Belege für den Gebrauch beider Arten lassen sich finden, dennoch herrscht Uneinigkeit über das Ausmaß ihres Einsatzes⁴¹².

Zum Abschluss der Arbeit wird das Endmaterial zumindest an der Oberfläche, in klassischer Zeit auch in der Gravurebene, poliert. Damit hierbei nicht das Motiv angegriffen wird, werden Polierwerkzeuge aus weichem Material, wie Holz und Leder verwendet, eventuell kommt

⁴⁰⁸ W. Fischer-Bossert, A Lead Test-Piece of a Syracusan Tetradrachm by the Engravers Euth... and Eum..., Numismatic Chronicle 162, 2002, 1-9; C. Meyer, A Lead Test-Piece from Histria in the Ashmolean Museum, Oxford, Numismatic Chronicle 166, 2006, 25f.; G. F. Hill, Notes on Italian Medals, Burlington Magazine, December 1917, 211.

⁴⁰⁹ Mariette hierzu ausführlicher, Natter erläutert nur an Hand einiger Stücke exemplarisch.

⁴¹⁰ L. Natter, *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines comparée avec la méthode moderne et expliquée en diverses planches* (London 1754) Taf. II. XXI. XXXI. XXXIII (Querschnitte durch Gemmen).

⁴¹¹ s. o. Anm. 402 über den Steinschneider Constanzi, der so vorgeht und nur mittelmäßige Stücke hervorbringt und E. Nau, Lorenz Natter 1705–1736, Gemmenschneider und Medailleur (Biberach 1966) 136 mit Anm. 48.

⁴¹² Dagegen: D. Gerin, Techniques of Die-Engraving: Some Reflections on Obols of the Arcadian League in the third Century B. C., in: *Metallurgy in Numismatics 3* (London 1993) 20–25; G. LeRider, Sur la fabrication des coins monétaires dans la Antiquité grecque, SchwMüBl 29, 1958, 1–4; Seltman, The Problem of the First Italiote Coins, NumChron 1949, 1–11.

Dafür: J. F. Healy, Mint Practice at Mytilene: Evidence for the Use of Hubs, in: *Metallurgy in Numismatics 3* (London 1993) 7–18; W. Schwabacher, Zur Technik der Stempelherstellung in griechischen Münzstätten klassischer Zeit, in: *Congres International de Numismatique Paris 1953, II. Actes* (Paris 1957) 521–526; W. Schwabacher, Zu den Herstellungsmethoden der griechischen Münzstempel (eine Erwiderung), SchwMüBl 31, 1958, 57–63; W. Schwabacher, Zur Prägetechnik und Deutung der inkusen Münzen Großgriechenlands, in: *Congresso Internazionale di Numismatica, Rom 1961, II. Atti* (Rom 1965), 107–116; W. Schwabacher, The Production of Hubs reconsidered, NumChron 7, 1966, 41–44.

eine Polierpaste zum Einsatz. Diese war bei der Bearbeitung von Stein hilfreich, bei der von Metall aber unnötig⁴¹³.

Beurteilung der Möglichkeit der Doppeltätigkeit in beiden Gattungen

Für den Bereich der Technik konnten grundsätzliche Unterschiede in der Herstellung von Gemmen und Münzen aufgezeigt werden. Weder schriftliche Quellen noch antike Werkstattfunde geben einen Hinweis auf eine gemeinsame Herstellung von Münzen und Gemmen. Die Arbeit in Stein und in Metall unterscheidet sich in vielen Teilgebieten und verschiedene Werkzeuge müssen oder können zum Einsatz kommen. So bietet die Arbeit in Metall grundsätzlich mehr Möglichkeiten zu einem vertieften Intaglioschnitt zu gelangen als dies in Stein möglich ist. Die einzige Handhabe der Steinbearbeitung besteht in einer Wegnahme von Teilen des Materials durch ritzende oder bohrende Werkzeuge. Neben dieser Technik bietet Metall zusätzlich die Möglichkeit des verdrängenden Arbeitens, wobei sozusagen das Material nur verschoben wird⁴¹⁴ (Abb. 75, A–C). Diese Eigenschaft des Metalls kann nicht nur durch Handwerkzeuge wie Stichel, sondern vor allem durch den Einsatz von Punzen und Matrizen ausgenutzt werden. So können einerseits Teilelemente der Gravur hergestellt werden⁴¹⁵, andererseits finden sie auch Verwendung bei der seriellen Herstellung von ganzen Münzstempeln, die dann nur noch detailgraviert werden müssen, wie bei den inkusen Prägungen Unteritaliens⁴¹⁶, den Münzen von Phokaia⁴¹⁷ und den Dekadrachmen von Syrakus⁴¹⁸. Bei auf Dauer gleich oder zumindest ähnlich bleibenden Münzbildern stellt der Einsatz solcher Matrizen eine wesentliche Arbeitserleichterung dar.

Zudem ist zu bedenken, dass die Oberstempel der Münzen nicht so leicht zu handhaben waren wie die Unterstempel. Die Unterstempel waren relativ kleine Einsatzstücke für den Amboss, wie ein Unterstempel von Kyzikos aus der Zeit des ausgehenden 6. Jhs. v. Chr. belegt⁴¹⁹. Die

⁴¹³ E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, Bd. 1, 1 (Paris 1901) 918f.

⁴¹⁴ Vgl. A. Ward – J. Cherry – C. Gere – B. Cartlidge, *Der Ring im Wandel der Zeiten* (München 1987) 12 Abb. 3. z. B. Münzen von Poseidonia, wo den Bildrand umgebende Furchen mit Erhebungen auf dem Münzstempel korrespondieren müssen, die durch das Punzen hervorgerufen werden. G. F. Hill, *Ancient Methods of Coining*, *NumChron* I/II, 1922, 20.

⁴¹⁵ Wie z. B. durch eine kleine Kreispunze das Gefieder der Eulen auf den Athener Tetradrachmen, s. Franke – Hirmer Nr. 360.361 Taf. 119.

⁴¹⁶ W. Schwabacher, *Zur Prägetechnik und Deutung der inkusen Münzen Großgriechenlands*, in: *Congresso Internazionale di Numismatica*, Rom 1961, II. Atti (Rom 1965) 107–116.

⁴¹⁷ H.-G. Bachmann – F. Bodenstedt, *Eine phokäische Stempel-Vorlage aus dem 6. Jh. v. Chr.*, *NumZ* 92, 1978, 6–9.

⁴¹⁸ Bei den Arethusa-Seiten des Euainetos bzw. in Art des Euainetos liegt die Vermutung dieser Herstellungsweise nahe, eine Überprüfung mittels genauer Stempelstudie steht aber bislang aus.

⁴¹⁹ Im BM, London. C. C. Vermeule, *Some Notes on Ancient Coin Dies and Coining Methods* (London 1954) 10 Nr. 1. Eventuell ebenso, falls es sich um ein antikes Stück handelt, ein weiterer Unterstempel für Bronzевorderseiten von Kyzikos, R. Postel, *Ein Stempel aus Kyzikos*, *JNG* 19, 1969, Taf. 2 (= W. Malkmus, *Addenda to Vermeule's Catalogue of Ancient Coin Dies*, *Journal of the Society for Ancient Numismatics*

Oberstempel sind aus einem Stück gegossen und besitzen einen langen Schaft, der sich durch die Prägehiebe am oberen Ende zunehmend verbreitert und dadurch auch verkürzt. Dementsprechend waren die Oberstempel schwer und unhandlich und deshalb nicht einfach an eine feste Spindel zu bringen und an dieser zu führen. Eventuell ist deshalb gelegentlich davon auszugehen, dass die Oberstempel in einer Werkbank fixiert waren und mit verschiedenen Handwerkzeugen bearbeitet wurden⁴²⁰.

Gemeinsamkeiten bestehen in technischer Sicht im Negativschnitt, der viel Übung und Erfahrung voraussetzt. Da der Stein- oder Stempelschneider sich aus dem Motivhintergrund in den Vordergrund vorarbeitet und hierbei nie den gesamten Bild- und Reliefaufbau aus dem Auge verlieren darf.

Auf Grund der Gleichartigkeit des verwendeten Materials und dadurch der anwendbaren Techniken lassen sich die erwähnten Werkzeuge auch in den Werkstätten von Metallschmieden finden. Deren Werkstücke zeigen teilweise sehr ähnliche technische Anforderungen, zudem ist das zu bearbeitende Material dasselbe. Vergleichbar ist etwa die Herstellung von Repoussèformen oder Matrizen für das Hämmern von Blechen⁴²¹.

An eine Bearbeitung von Steinen in der Umgebung einer schmiedeähnlichen Werkstatt ist nicht zu denken, da sich Hitze auf viele Steinarten ungünstig auswirkt, es kann zu innerer Spannung, Mikrorissen und sogar Brüchen kommen⁴²². Heute noch sind die Arbeitsbereiche von Steinschneidern und Goldschmieden, z. B. in Idar-Oberstein, voneinander getrennt⁴²³. Vom technischen Standpunkt ist eine auf den ersten Blick naheliegende Doppeltätigkeit in beiden Gattungen nach genauerer Prüfung also wenig wahrscheinlich⁴²⁴.

Santa Monica XVII, Nr. 4, Sept. 1989, 80–85; XVIII Nr. 1, July 1990, 16–22; XVIII Nr. 2, May 1991, 40–49; XVIII Nr. 3, June 1992, 72–77; XVIII Nr. 4, April 1993, 96–105: Stempel 1a). Zweifel hegen: H. Moesta – P. R. Franke, *Antike Metallurgie und Münzprägung. Ein Beitrag zur Technikgeschichte* (Basel 1995) 161 Anm. 20; C. Boehringer – O. Pennisi di Floristella, *Syrakusanischer Münzstempel der Epoche des Agathokles*, in: A. Houghton (Hrsg.), *Festschrift L. Mildenberg* (Wetteren 1984) 31–38; C. Boehringer – O. Pennisi di Floristella, *The Story is the Best of it*, *SchwMüBl* 37, 1987, 1f.

⁴²⁰ Hierfür spricht eventuell die anfängliche Einfachheit der Münzrückseiten. Für komplexere Rückseitenmotive werden später eventuell kleinere Stempel graviert, die in einen langen Rückseitenschaft eingesetzt werden konnten.

⁴²¹ A. Lipinsky, *Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle Arti dalle Origini alla fine de medioevo 300 a. C. – 1500 d. C. Arte e Archeologia. Studi e documenti* 8 (Florenz 1975) 213; M. J. Treister, *Bronze Matrices from the George Ortiz Collection*, in: A. Calinescu (Hrsg.), *Ancient Jewelry and Archeology* (Bloomington 1996) 172–176; S. Casson, *The Technique of Greek Coin Dies*, in: *Transactions of the International Numismatic Congress London 1936* (London 1938) 43 Abb. 2.3.

⁴²² E. Brehpol, *Theorie und Praxis des Goldschmieds*⁸ (Leipzig 1987) 357.

⁴²³ W. Frey, *Edelstein und Schmuckdesign* (Koblenz 1990) 7; Lohnenswert scheint eine genauere Untersuchung anderer toreutischer Handwerkszweige, auch der Metallringherstellung, mit der Münzherstellung zu sein, die im Rahmen dieser Arbeit leider keinen Platz finden kann.

⁴²⁴ R. Ross Holloway, *Art and Coinage in Magna Graecia* (Bellinzona 1978) 29; J. Boardman spricht von wenigen, die Regel bestätigenden, Ausnahmen. – In römischer Zeit hingegen als sowohl Münz- als auch Gemmenqualität abgenommen hatten, scheint die Doppeltätigkeit eines Handwerkers in beiden Gattungen mit Benutzung derselben Werkzeuge häufiger zu sein, s. M. Maaskant-Kleibrink, *The Microscope and Roman Republican Gem Engraving. Some Preliminary Remarks*, in: T. Hackens – G. Moucharte (Hrsg.),

Exkurs: Der Gebrauch von Lupen in der Antike

Eine entscheidende und bislang ungeklärte Frage zur handwerklichen Technik ist der Gebrauch von Vergrößerungsmitteln in der griechischen und römischen Antike⁴²⁵. Gerade für die handwerkliche Arbeit *en miniature*, wie für die Gravur von Gemmen und Münzstempeln, kann die Verwendung von Vergrößerungsgläsern sehr hilfreich sein. Einerseits gibt es archäologische Funde von geschliffenen Glas- und Bergkristalllinsen, von denen einige durchaus zu Vergrößerungszwecken geeignet sind, andererseits erwähnt keine einzige antike Quelle das Phänomen der Vergrößerung durch konvex geschliffene Linsen⁴²⁶. Die erste zu klärende Frage ist, ob das Vergrößerungsglas in der griechischen Antike bekannt war, daran schließt sich die Frage an, ob es für die Arbeit in Stein- oder Münzstempelschneiderwerkstätten benutzt wurde.

Mit der ersten Fragestellung beschäftigten sich G. Sines und Y. A. Sakellarakis⁴²⁷. Sie untersuchten diverse in archäologischen Ausgrabungen gefundene geschliffene Linsen daraufhin, ob sie zur optischen Vergrößerung taugen⁴²⁸. Um vergrößernd zu wirken, müssen die Linsen plan-konvex geschliffen und sehr hoch poliert sein. Als Material für die Linsen eignet sich Bergkristall besser als Glas, da die Lichtbrechung im Kristall höher ist. Nur einige, der auf uns gekommenen Linsen sind tatsächlich für Vergrößerungszwecke geeignet, von ihnen datieren manche in den Untersuchungszeitraum des 6. bis 4. Jhs. v. Chr. oder früher, jedoch stammen alle nicht aus Werkstattzusammenhängen. Demnach ist zur ersten Fragestellung festzuhalten, dass es zur Zeit der archaischen und klassischen Stein- und

Technology and Analysis of Ancient Gemstones, Proceedings of the European Workshop held at Ravello 13.-16. 11. 1987, Pact 23, 1989, 196. – Eine Analogie zu Renaissance-Allroundern, die neben der Tätigkeit in anderen Kunstzweigen, wie der Malerei und Plastik, auch Siegelsteine und Prägemedaillen schufen, ist auf die Antike wohl nicht übertragbar. z. B. Benvenuto Cellini, Alessandro Cesati, s. The Dictionary of Art 6 (1996) 139–150 s. v. Cellini, Benvenuto (A. Nova); 360 s. v. Cesati, Alessandro (A. Boström). Obwohl es auch in der Renaissance Künstler gab, die sich auf die Arbeit als Steinschneider, Medailleur und Goldschmied spezialisierten, wie z. B. Valerio Belli, der es trotz guter handwerklicher Kenntnisse zu keinen originellen Entwürfen brachte, s. The Dictionary of Art 3 (1996) 645 s. v. Belli, Valerio (J. R. Melville-Jones); Zu V. Belli und A. Cesati: H. Kim, Medals and the Reception of antiquity, in: D. Kurtz (Hrsg.), Reception of Classical Art, an Introduction, Studies in Classical Archaeology 3 = BARIntSer 1295 (Oxford 2004) 55–64 mit Lit.

⁴²⁵ H. C. Beck, Early Magnifying Glasses, *AntJ* 8, 1928, 327–330; H. Born – E. Völling, Gold im Alten Orient: Technik, Naturwissenschaft, Altorientalistik, Nachrichten aus dem Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Reihe A, Antikensammlung 8 (Würzburg 2006) 56. 58 mit Anm. 228f.; H.-G. Buchholz, Zum Verwendungszweck von Linsen aus Bergkristall und Glas, in: Tagungsband 'Althellenische Technologie und Technik' Ohlstadt 2003 (Weilheim 2004) 603–614; E. Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben (Berlin 2007) 325.

⁴²⁶ Sen. nat. 1, 6.5–7, berichtet über die vergrößernde Wirkung eines vollen Wasserglases, das als Lesehilfe benutzt werden kann. Ebenso Strab. 3.1.5.

⁴²⁷ G. Sines – Y. A. Sakellarakis, Lenses in Antiquity, *AJA* 91, 1987, 191–196.

⁴²⁸ Funde von geschliffenen Glas- und Bergkristalllinsen in der idäischen Höhle, in Werkstätten in Pompeji, Tanis (Abb. bei Beck a. O. [Anm. 425] 329) und im Palast von Knossos, in der Nekropole von Mavro Spelio, in Gordion, Zentralanatolien, auf Zypern (Amathous), im Tempel der Artemis von Ephesos und in Troja, s. Sines – Sakellarakis a. O. (Anm. 427).

Münzstempelschneider bereits geschliffene Linsen aus Glas oder Bergkristall gegeben hat, die auch die Möglichkeiten der optischen Vergrößerung boten. Ob man diese allerdings zu Vergrößerungszwecken, zur Dekoration oder als Brennglas verwendete, bleibt unklar.

Weiterhin ist zu überprüfen, inwieweit diese optischen Linsen den Künstlern bei ihrer Gravurarbeit dienlich sein konnten. Während der Gravur eine solche Linse, geschweige denn ein mit Wasser gefülltes Glas, zwischen das Auge des Künstlers und das Werkstück, an dem gerade gearbeitet wird, zu bringen, ist m. E. sehr schwierig. Der Berliner Medaillen- und Gemmenschneider W. Fitzenreiter schlägt vor, sich eine solche Linse während der Gravur in das Auge zu klemmen. Dennoch nehme ich an, dass solche Linsen höchstens für die optische Kontrolle von Zwischenschritten während der Gravur nützlich sein konnten. Man konnte so entweder am Original oder an einem Abdruck den Arbeitsfortschritt erkennen und beurteilen. Ebenso berichten alle neuzeitlichen beziehungsweise modernen Gemmenschneider, dass sie, solange dies möglich ist, während der Gravur keine Brille oder Lupe tragen und erst in sehr fortgeschrittenem Alter auf diese zurückgreifen⁴²⁹. Nichts spricht gegen die These von Gwinnett und Gorelick⁴³⁰, dass besonders kurzsichtige Menschen für die Arbeit *en miniature* geeignet sind. Allerdings merkt E. Stamatou zu Recht an, dass Kurzsichtige sehr nah mit dem Auge am zu bearbeitenden Stück sein müssen, was wegen der Verletzungsgefahr für das Auge, z. B. durch herumfliegenden Korundstaub, gefährlich ist⁴³¹.

Den Gebrauch von Linsen in Werkstätten des Untersuchungszeitraums zu beurteilen, wird durch die Kenntnis nur sehr weniger Werkstätten erschwert⁴³². Wie bereits angedeutet, war es nicht unbedingt nötig Vergrößerungshilfen zu verwenden. Zu diesem Ergebnis kam auch D. Plantzos⁴³³ in seiner Untersuchung über den Gebrauch von Linsen im Werkstattzusammenhang. Er meint, dass die Erfahrung in der Kleinstarbeit deren Gebrauch überflüssig macht.

⁴²⁹ So zeigen alle Abbildungen von Steinschneidern aus dem 17. und 18. Jahrhundert diese ohne Vergrößerungsmittel bei der Arbeit, sie haben eine Lupe auf dem Werkstück liegen, um den Arbeitsfortgang zwischendurch besser beurteilen zu können, z. B. Kupferstich, der einen Gemmenschneider bei der Arbeit zeigt aus Roth, *Mythologische Daktyliothek* (1805), in: H. und P. Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher* (München 1983) Frontispiz. Offensichtlich strengt diese Arbeit die Augen zwar sehr an, wie schon Plin. nat. 37, 6.3, berichtet, dennoch scheint sie nicht das Sehvermögen frühzeitig zu verschlechtern, wie mir z. B. der Steinschneider E. Pauly bestätigt.

⁴³⁰ A. J. Gwinnett – L. Gorelick, *Ancient Lapidary. A Study Using Scanning Electron Microscopy and Functional Analysis*, *Expedition* 22, 1, 1979, 17–31.

⁴³¹ Stamatou, *Gemstones* 39–46.

⁴³² In römischer Zeit ist er aber durch die angesprochenen Funde im House of the Engraver in Pompeji und in der Werkstatt eines römischen Künstlers in Tanis, Ägypten, durchaus wahrscheinlich.

⁴³³ D. Plantzos, *Crystals and Lenses in the Graeco-Roman World*, *AJA* 101, 1997, 451–463.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Vergrößerungseffekt von geschliffenem Glas und Kristall durchaus schon im Untersuchungszeitraum bekannt gewesen sein kann⁴³⁴, wie Funde von plan-konvex geschliffenen Linsen zeigen. Diese wurden für die Gravurarbeit aber höchstens zur Zwischenkontrolle der Arbeit und nicht während des Schnittes benutzt, da dies auf Grund der Erfahrung der Künstler nicht notwendig war⁴³⁵.

Gemeinsamkeiten der beiden Gattungen in Hinblick auf kompositorische Aspekte⁴³⁶

Minimierung

Die durch die Größe des Bildträgers extrem eingeschränkte Bildfläche der Gemme oder der Münze erfordert ein hohes Maß an Konzentration auf wesentliche Erkennungsmerkmale des dargestellten Motivs. In der Archaik führt dies zur Begünstigung von emblematischen⁴³⁷ Einzelmotiven, seien es Gegenstände, Tiere oder Menschen⁴³⁸. Unter anderem⁴³⁹ legt dieser Zwang zur Verknappung nahe, Dinge darzustellen, die in andere Gattungen keinen Eingang fanden. Später wird versucht, erzählende Darstellungen, die detailreicher sein müssen, auf dem winzigen Bildträger unterzubringen. Bei den Gemmen führt das in klassischer Zeit zu einer allgemeinen Vergrößerung der Steine und somit auch der Bildfläche.

Die emblematischen Darstellungen, aber auch die Figurenszenen der Archaik, kennen kaum Angaben von Hintergrund oder Umgebung. Die polierte Siegelfläche bleibt ein leerer Grund, einer Tafel, am ehesten noch den Motiven auf den Schilden der Vasenmalerei vergleichbar. Wie in beiden Gattungen mehr und mehr beschreibende und erzählende Elemente eingefügt werden und wodurch dies möglich wird, ist ausführlich in Kapitel 2 ‚Komposition‘ beschrieben. Allerdings ist in dieser Bilddarstellung keine Gemeinsamkeit auf Grund desselben Formats zu sehen wie G. Erath in ihrer Untersuchung zum Stadtbild in der griechischen Flächenkunst herausstellen konnte⁴⁴⁰. In geometrischer und archaischer Zeit gibt

⁴³⁴ Dies legt z. B. auch ein großer im British Museum befindlicher Bergkristall-Skarabäoid mit dem Motiv einer Leierspielerin nahe (Walters, Gems Nr. 529; GGFR Nr. 472). Betrachtet man das Bild durch den durchsichtigen gewölbten Skarabäoid-Rücken ist es offensichtlich vergrößert.

⁴³⁵ J. Boardman, The Archaeology of Jewellery, in: A. Calinescu (Hrsg.), Ancient Jewelry and Archaeology (Bloomington 1996) 9.

⁴³⁶ Diese werden in Kapitel II, 2 ‚Komposition‘ ausführlich beleuchtet.

⁴³⁷ Der Ausdruck emblematisch wird hier im Sinne der englischsprachigen Literatur verwendet (J. Spier, Emblems in Archaic Greece, BICS 37, 1990, 107–128). Gemeint sind nicht die, in der deutschen Sprache oft mit diesem Begriff verbundenen, Bild und Schrift kombinierenden europäischen Emblema des 16. und 17. Jhs., für diese s. The Dictionary of Art 10 (1996) 173–177 s. v. Emblem books (J. Becker).

⁴³⁸ Auch in anderen Gattungen sind Landschaftsangaben in der Archaik eher selten anzutreffen, s. S. Wegener, Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit (Frankfurt a. M. 1985).

⁴³⁹ Neben beispielsweise der speziellen Funktion von Siegel und Münze als Identifikationszeichen und dem talismanischen Charakter mancher Siegel.

⁴⁴⁰ G. Erath, Das Bild der Stadt in der griechischen Flächenkunst, Europäische Hochschulschriften, Reihe 38 Archäologie 69 (Frankfurt a. M. 1997).

es demnach in allen Gattungen keine erzählenden Darstellungen, die in eine bestimmte Umgebung eingebettet sind⁴⁴¹. Die wichtige Gemeinsamkeit liegt also im gemeinsamen Motivrepertoire der beiden Gattungen⁴⁴² und in der Beschränkung auf Einzelfiguren.

Diese Anforderungen, die Gemmen und Münzen gemeinsam sind, finden sich erstaunlicherweise unter den wichtigsten Prinzipien der Monumentalkunst wieder, auch wenn sie hier teilweise aus anderen Gründen angewendet werden⁴⁴³.

Die bewegliche Bildfläche: Unabhängigkeit von visuellem Kontext und Umgebung

Das Ungebundensein an einen visuellen Kontext oder eine bestimmte Umgebung begünstigt ungewöhnliche Motive in beiden Gattungen, die in anderen Gattungen nicht möglich waren⁴⁴⁴. Zu Stande kommt dies durch die Drehbarkeit von Münze und Gemme und ihre dadurch veränderbare Ansicht einerseits und andererseits dadurch, dass beide keine Bezugspunkte zur Umwelt haben⁴⁴⁵. Trotzdem besitzen beide meist eine Hauptansicht, das heißt eine Stellung, in der sie als richtig angesehen werden. Der Blickwinkel, den der Betrachter zum Bild einnimmt, ist nicht von vornherein wie in anderen Gattungen festgelegt⁴⁴⁶. Motive, die an eine Architektur gebunden sind oder Skulpturen durch ihren Aufstellungsort sind im Gegensatz zu Gemme und Münze fest im Raum verankert⁴⁴⁷. Diesbezüglich entsprechen Münze und Gemme eher der aus der Malerei bekannten Unabhängigkeit des Sehraums, der auch hier durch einen Rahmen und eine Absonderung vom Raum zu Stande kommt⁴⁴⁸. Es gelten für sie bedingt⁴⁴⁹ dieselben Gesetze wie für Gemälde: die eigene Dynamik des Bildraumes, die Augenbewegung in seitliche Richtung eher als in senkrechte, Ausgangspunkt der Betrachtung ist die linke untere Ecke. Deshalb sind die beiden Gattungen ihre Komposition betreffend am besten mit diesen zu vergleichen. Im

⁴⁴¹ Erath a. O. (Anm. 440) 73, sie sieht den Grund hierfür in der Orientierung der griechischen Kunst am menschlichen Maß, im Gegensatz etwa zur assyrischen oder etruskischen Kunst, die beide narrative, detailreiche Darstellungen lieben.

⁴⁴² s. u. Kap. II, 1b ‚Kenntnis anderer Werke‘.

⁴⁴³ Freundlicher Hinweis H. Hoyer, Berlin.

⁴⁴⁴ R. Arnheim, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste* (Köln 1983); T. Puttfarcken, *Masstabsfragen. Über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern* (Diss. Hamburg 1971) 16–21.

⁴⁴⁵ Dies ist bei den Gemmen umso wichtiger, da das auch für ihr Siegelbild gelten muss.

⁴⁴⁶ Betrachter und Werk teilen nicht denselben physischen Raum wie bei Skulptur oder Architektur.

⁴⁴⁷ Arnheim a. O. (Anm. 444) 37.

⁴⁴⁸ B. A. Uspenskij, *Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform* (Frankfurt a. M. 1975) 162.

⁴⁴⁹ Wegen der nicht vergleichbaren Größe mit Gemälden, sind in der Regel keine komplexen Kompositionen mit mehreren Bildebenen möglich.

Untersuchungszeitraum gilt dies vor allem für Münzen, die auf Grund der runden Form den Schaleninnenbildern nahestehen⁴⁵⁰.

d, Zusammenfassung der Ergebnisse

Wie gezeigt werden konnte, haben Stein- und Stempelschnitt in den Bereichen Entwurf und Ausführung wie Motivquellen zahlreiche Wechselbeziehungen. Während ihnen das Gebiet der Vorarbeiten im Großen und Ganzen gemeinsam ist, zeigen sie im Bereich der technischen Ausführung deutliche Unterschiede, die hauptsächlich in der Verschiedenheit der Materialien, Stein und Metall, und deren unterschiedlichen Bearbeitungsmöglichkeiten begründet liegen. Die Gemeinsamkeiten in Format und Negativrelief verleiten zu Assoziationen zu den äußerst vielseitigen Renaissancekünstlern, die aber in der archaischen und klassischen griechischen Kunst nicht anzunehmen sind⁴⁵¹. Bezüglich ihrer Motive sind die Münzen stärker gebunden als die Gemmen. Die motivischen Bezugnahmen zwischen beiden Gattungen und zu anderen Kunstgattungen sind wechselhaft und es lässt sich keine deutliche Abhängigkeit oder Vorrangstellung postulieren⁴⁵². Der Bereich der Motive konnte im Rahmen dieser Untersuchung lediglich punktuell analysiert werden, hier Bedarf es weiterführender Studien, die den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würden.

2. Ausführung (Teil 2): Komposition

„Wenn in der griechischen Kunstlehre in erster Linie von Rhythmos und Symmetrie die Rede ist, so darf man daraus wohl entnehmen, dass der Bildaufbau, die Zusammenstellung und Gliederung, kurz die Komposition als das eigentliche Feld künstlerischen Schaffens angesehen wurden.“⁴⁵³

Dieser von M. Wegner definierte Kernpunkt der antiken künstlerischen Betätigung, die Komposition⁴⁵⁴, soll im Folgenden unter verschiedenen Aspekten beleuchtet werden. Aus schriftlichen Quellen lassen sich viele Kriterien der antiken Kunstkritik und somit der Kunstbetrachtung ableiten⁴⁵⁵. Dennoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die hier

⁴⁵⁰ s. ausführlich Kap. II, 2 ‚Ausführung (Teil 2): Komposition‘.

⁴⁵¹ J. Boardman, *Classical Gems and Media Interaction*, in: C. M. Brown (Hrsg.), *Engraved Gems: Survivals and Revivals, Studies in the History of Art 54* (Washington 1997) 13.

⁴⁵² AGG 10.

⁴⁵³ M. Wegner, *Duris. Ein künstlermonographischer Versuch* (Münster 1968) 243.

⁴⁵⁴ Unter *συμμετρία* wurde ein ‚abgemessenes Verhältnis der Teile eines Gebildes zueinander und zum Ganzen‘ verstanden.

⁴⁵⁵ J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, Yale Publications in the History of Art 25 (New Haven 1974); J. J. Pollitt, *Professional Art Criticism in Ancient Greece*, *Gazette des beaux-arts*, Dezember 1964, 317–330; G. Pochat, *Figur und Landschaft, Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance* (Berlin 1973) 31–39.

angestellten Beobachtungen mit modernen Augen erfolgen. Diese haben eine vollkommen andere ‚Ausbildung‘ unter anderen Einflüssen erfahren und unter diesen ihre eigenen Sehgewohnheiten entwickelt als dies in der Antike möglich war. Diese Prämisse sollte stets berücksichtigt werden, folgt man den Ausführungen dieses Kapitels zu Format, Ansicht, Rahmumgebung, optischen Kriterien und innovativen Schritten in Glyptik und Stempelschneidekunst.

Die archäologische Forschung beschäftigt sich nur gelegentlich mit Komposition oder Bildaufbau über ein besprochenes Einzelwerk hinaus⁴⁵⁶. Das Thema findet in der kunsthistorischen Literatur mehr Beachtung⁴⁵⁷, deren Methoden teilweise übernommen werden können⁴⁵⁸.

Einige archäologische Untersuchungen liegen zur Entwicklung der Komposition von Schaleninnenbildern vor⁴⁵⁹. H. Bahlow⁴⁶⁰ und I. Scheibler⁴⁶¹ erforschten Prinzipien der frühgriechischen Flächenkunst⁴⁶². H. Luschey⁴⁶³ arbeitete zur Anordnung der Bildelemente⁴⁶⁴ unter Berücksichtigung ihres Bedeutungsgehaltes. Im Resümee dieser Arbeit widerspricht Luschey der Theorie der formalen Blicklenkung Wölfflins⁴⁶⁵, indem er meint, in der Antike werde nicht einer Blickbahn gefolgt, sondern der Betrachter versuche in die

⁴⁵⁶ L. Curtius, Die Komposition, Antike 8, 1932, 301–318; wichtige Beobachtungen bei: I. Scheibler, Griechische Rundbilder, MüJb 13, 1962, 7–37; I. Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst (Kallmünz 1960); H. Rauscher, Anisokephalie. Ursache und Bedeutung der Größenvariiierung von Figuren in der griechischen Bildkomposition, Dissertationen der Universität Wien 56 (Wien 1971); W.-H. Schuchhardt, Archaische Giebelkompositionen, Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft Heft 29 (Freiburg 1940).

⁴⁵⁷ Noch in Kunstkritik und -literatur der Renaissance war die Komposition kein zentrales Thema, s. T. Puttfarcken, The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800 (New Haven 2000) 45–189: ‚Why the Renaissance did not talk about Pictorial Composition‘; R. Kuhn, Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre (Berlin 1980); R. Kuhn, Über die Kompositionsgeschichte und die Kompositionsanalyse als Gegenstand und Methode der Kunstgeschichte, in: A. Kuhn-Wengemayr – R. Kuhn, Kompositionsfragen. Beispiele aus fünf Jahrhunderten, Ars faciendi. Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte 10 (Frankfurt a. M. 2001) 263–288; H. Tucholski, Bildfläche und Maß (Dresden 1971); W. Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente ³(Bern 1955); T. Wedepohl, Bildaufbau. Ein Buch für Künstler und Kunstfreunde (Berlin 1931).

⁴⁵⁸ Arnheim; Nicht alle Methoden der Kunstgeschichte, die unter kompositorischen Gesichtspunkten meist Gemälde untersucht, lassen sich indes auf die Relief- und Miniaturgattungen Münze und Gemme übertragen. Reihende Kompositionen oder Kompositionen mit Achsfiguren etwa kommen hier nicht vor.

⁴⁵⁹ s. u. Kap. II, 2d ‚Exkurs: Umgang mit ähnlichen kompositorischen Problemen‘ für einen Vergleich mit der Entwicklung in der Schalenmalerei.

⁴⁶⁰ H. Bahlow, Untersuchungen zur frühgriechischen Flächenkunst. Technik und Komposition (Liegnitz 1926).

⁴⁶¹ I. Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst (Kallmünz 1960).

⁴⁶² J. Fröber, Die Komposition der archaischen und frühklassischen Metopenbilder (Würzburg 1933).

⁴⁶³ H. Luschey, Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache (Tübingen 2002).

⁴⁶⁴ s. zur Methodik: R. M. Czichon, Die Gestaltungsprinzipien der neuassyrischen Flachbildkunst und ihre Entwicklung vom 9. zum 7. Jh. v. Chr., Münchner vorderasiatische Studien 13 (München 1992).

⁴⁶⁵ H. Wölfflin, Über das Rechts und Links im Bilde, MüJb 5, 1928, 213–224. Der Blick wird auf der linken Seite zur optischen Mitte empor und von dort auf die rechte Seite herab geführt.

Bewegungsintention der Figur einzudringen und diese mitzuverfolgen⁴⁶⁶. Eine These, die zu überprüfen sein wird. In der Literatur zur antiken Glyptik wurde Fragen der Bildkomposition bislang wenig Platz eingeräumt, für Münzen gibt es vereinzelt Beispiele einer solchen Bildbetrachtung⁴⁶⁷. In seiner Untersuchung der Münzprägung der unteritalischen Stadt Hyele unterschied F. di Bello z. B. ein geometrisches und ein dynamisches Schema des Bildaufbaus⁴⁶⁸. An Hand der Komposition versuchte W. Fischer-Bossert dem Kopienverhältnis von Quadrigenbildern auf sizilischen Münzen näher zu kommen⁴⁶⁹.

Zunächst scheint der kunsthistorische Begriff der Komposition auf die Kleinstreliefs von Gemme oder Münze kaum anwendbar, ist er doch meist im Zusammenhang mit mehrfigurigen Szenen gebräuchlich. Komposition bedeutet aber nicht allein das In-Beziehung-Setzen verschiedener Bildelemente wie Personen oder Architektur, sondern meint v. a. den Umgang mit dem Bildraum an sich, d. h. dessen Auffassung und Füllung⁴⁷⁰. Eine genaue Beobachtung dieser Gesetzmäßigkeiten des Bildes kann nicht nur dazu dienen, eine chronologische Entwicklung deutlich zu machen, sondern auch Kunstkreise definieren und Beziehungen zu Werken anderer Gattungen herstellen⁴⁷¹.

a, Der Einfluss des Formats auf die Komposition

Neben den bereits aufgeführten Gemeinsamkeiten von Gemme und Münze – etwa abgeschlossener Bildraum und Unabhängigkeit von visuellem Kontext – besteht bezüglich der Form des Bildträgers die entscheidende Differenz zwischen der meist kreisrunden Münze⁴⁷² und der vorwiegend ovalen bzw. elliptischen Gemme, die sich zwingend auf die anwendbaren Kompositionsprinzipien auswirkt. Eine zunächst theoretische Erörterung der beiden verschiedenen Formen soll deren Möglichkeiten für die Anwendung kompositorischer Mittel aufzeigen.

⁴⁶⁶ Lushey a. O. (Anm. 463) 83–88.

⁴⁶⁷ Regling, Kunstwerk.

⁴⁶⁸ Bello, Elea.

⁴⁶⁹ W. Fischer-Bossert, Nachahmungen und Umbildungen in der sizilischen Münzprägung, SchwNumRu 77, 1998, 37 Taf. 6, trug in eine syrakusanische Tetradrachme Linien im Sinne von di Bellos dynamischer Komposition ein.

⁴⁷⁰ Für eine Definition s. Arnheim 239; W. Koschatzky, Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke (Salzburg 1977) 241: W. Kandinsky zitierend „Der Inhalt eines Werks ist die Summe seiner Spannungen. Die Spannung eines Bildwerks besteht aus dem Bewegungsdrang seiner Elemente a, in sich, b, zueinander, c, zur Fläche, d, zum Raum.“

⁴⁷¹ Für die spätarchaische Glyptik: E. Walter-Karydi, Spätarchaische Gemmenschneider, JbBerlMus N.F. 17, 1975, 5–44, v. a. 36–43.

⁴⁷² Zu Beginn der Prägung von Münzen haben diese noch unregelmäßigere, sich eher an den ovalen Gemmen orientierende Formen, s. z. B. die Tafeln bei L. Weidauer, Probleme der frühen Elektronprägung (Fribourg 1975) oder Kraay – Hirmer Taf. 177f. Die kreisrunde Form wird sich im Laufe der Münzentwicklung aus prägetechnischen und aus Gründen der Gewichtsnormierung als die praktikabelste erwiesen haben.

Der Kreis als Kompositionsfläche

Das Kreisrund lässt generell alle Möglichkeiten der Ansicht offen, erst das Motiv bestimmt die Ansichtsseite. Diese ist nur vonnöten, wenn der Darstellungsinhalt sie verlangt, da etwa eine Szene mit Menschen, Tieren o. ä. dargestellt ist, die einen Bezugshorizont braucht⁴⁷³. Bei ornamentalen Dekorationen ist die Definition einer Ansichtsseite nicht unbedingt nötig⁴⁷⁴.

Der runde Bildträger bietet verschiedene Wege der kompositorischen Füllung⁴⁷⁵, die sich alle auf den Münzen finden lassen. Die elementarste Möglichkeit besteht darin im Motiv Parallelen zum Rahmen des Bildträgers aufzunehmen (*Kreis-im-Kreis-Komposition*, Abb. 76)⁴⁷⁶. Dies bietet sich v. a. bei ornamentalen, emblematischen oder unszenischen Motiven an, die keine feste Verortung im Münzrund verlangen, wird aber auch in Figurenszenen angewandt. Die *Kreis-im-Kreis-Komposition* hält den Blick des Betrachters im Inneren des Rundes und lenkt ihn auf die Bildmitte, auf der in der Rundform das stärkste Gewicht liegt.

Verschiedene geometrische Gebilde, deren Hauptlinien Blickachsen bilden, können außerdem dem Kreis eingeschrieben werden⁴⁷⁷. Am einfachsten ist zunächst das Einsetzen eines Quadrates (*Quadrat-/Viereck-Komposition*; Abb. 77); jede der Quadratseiten kann als Standfläche, dementsprechend Abschnittslinie, genutzt werden. Die Entscheidung für eine Quadratseite als Standlinie definiert die Ansichtsseite des Bildes. Indem die sich jeweils gegenüberliegenden Quadratecken verbunden werden, finden sich sowohl der *Kreismittelpunkt*, den das Auge später automatisch suchen wird, als auch *Symmetrieachsen* (Abb. 78). Durch ein zweites, um 90° versetztes Quadrat (Abb. 79) mit dem ebenso verfahren wird, wird der Kreis in acht *Diameter*, die hilfreich für die Findung einer ausgewogenen Komposition sind, geteilt. Durch Verbindung der jeweils gegenüberliegenden Ecken der Quadrate werden diese wichtigen Linien sichtbar. Gleichzeitig bilden die beiden um 90° verschobenen Quadrate ein Achteck. Entlang der acht Diameterlinien können wichtige *Kompositions- bzw. Blickachsen* verlaufen.

Häufiger findet sich jedoch eine andere Kreisfigur, das eingeschriebene *Fünfeck* (Abb. 80). Eine Ecke des Fünfecks wird als oben definiert, bildet sozusagen die Spitze⁴⁷⁸. Dadurch wird

⁴⁷³ I. Scheibler (Griechische Rundbilder, MüJb 13, 1962, 7) spricht von einem statischen Ausgleich, der zwischen der schwebenden Form des Kreises und der an die Schwerkraft gebundenen Figur hergestellt werden muss.

⁴⁷⁴ T. Spicer-Simson, The Artist in his Relation to Coins and Medals, in: Transactions of the International Numismatic Congress London 1936 (London 1938) 477–481.

⁴⁷⁵ Arnheim 121–139; F. S. Meyer, Handbook of Ornament (New York 1957) 14–30; M. Hauptmann, Der Tondo: Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei (Frankfurt a. M. 1936); B. Davenport Holland, A Kylix in the Fogg Art Museum. A Study of the Use of Design in the Attribution of Greek Vases, HarvStClPhil 3, 1941, 41–63 mit Abb. 1–4.

⁴⁷⁶ s. u. II, 2c, 'Der Einfluss der Rahmengenbung'.

⁴⁷⁷ E. Mössel, Die Proportion in Antike und Mittelalter (München 1926) 36–63.

⁴⁷⁸ O. Hagenmaier, Der Goldene Schnitt. Ein Harmoniegesetz und seine Anwendung³ (Heidelberg 1963) 16.

die der Spitze gegenüberliegende horizontale Seitenlinie des Pentagons automatisch unten zur Stand- bzw. Abschnittsline. Verbindet man die Ecken des Fünfecks diagonal (Abb. 81), erhält man ein kleineres Mittelfünfeck, das die Mitte der Komposition markiert⁴⁷⁹. Wie Untersuchungen zeigten, findet auf Schaleninnenbildern die Gliederung des Bildraumes mit Hilfe des eingeschriebenen Fünfecks die häufigste Anwendung⁴⁸⁰. Ein dem Fünfeck verwandtes Kompositionsschema ist die *Dreieck-Komposition* (Abb. 82), die meist bei größeren Tondi angewendet wird⁴⁸¹. Eine Seitenlinie des normalerweise gleichseitigen Dreiecks ist die Grundlinie und Verankerung der Komposition. Das Motiv verjüngt sich somit nach oben zur Dreiecksspitze hin.

Weiterhin ist dem *Pentagon* die Figur des eingeschriebenen *Sechsecks* (Abb. 83) verwandt, dessen Konstruktion mit Hilfe eines Zirkels sehr leicht fällt⁴⁸². Eine Seitenlinie des *Sechsecks* kann als Standfläche benutzt werden, im Gegensatz zum *Fünfeck* liegt dieser aber nun eine weitere Seitenlinie gegenüber. Somit füllt das *Sechseck* den Kreis noch mehr aus als das *Fünfeck*. Das Sechseck bietet ebenfalls die Möglichkeit der horizontalen und vertikalen Teilung durch eine Mittelsymmetrieachse.

In diesen Kompositionsformen finden sich häufig Arrangements, die sich an einer Symmetrieachse des Kreises orientieren⁴⁸³. Dabei muss es sich nicht immer um eine strenge Spiegelsymmetrie handeln. Häufig werden auch nur annähernde oder das Spiegelbild variierende Formen gewählt. Natürlich betont ist im Kreis der *Mittelpunkt*, der wichtige Bildinhalte hervorhebt. Spannung wird in der Kreiskomposition dadurch erzeugt, dass wichtige Bestandteile eines Motivs leicht exzentrisch platziert werden⁴⁸⁴.

Veränderung der Münzform im Untersuchungszeitraum:

Während die frühen Elektronprägungen⁴⁸⁵ noch keine festgelegte Form besessen zu haben scheinen, sondern variable, länglich-ovale Gebilde waren, etablierte sich in der Folge relativ

⁴⁷⁹ Dieses Mittelfünfeck ist dem Ausgangsfünfeck entgegengesetzt, seine Spitze zeigt also nach unten.

⁴⁸⁰ s. u. Kap. II, 2d ‚Exkurs: Umgang mit ähnlichen kompositorischen Problemen – Entwicklung in vergleichbaren Gattungen: Schaleninnenbilder und Schilde‘ mit Zusammenfassung der Forschungsergebnisse.

⁴⁸¹ Offenbar werden bei Münzen zunächst die Freiräume rechts und links des Dreiecks gescheut. Versucht man die Leerräume auf den Seiten klein zu halten, entsteht eine sehr große Fläche unter dem Abschnitt und umgekehrt.

⁴⁸² Der Kreisradius wird mit Hilfe des Zirkels umlaufend an der Kreisaußenlinie markiert. Durch Verbindung der so erhaltenen sechs Punkte entsteht das gleichmäßige Sechseck.

⁴⁸³ I. Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst (Kallmünz 1960) 7–13 zu unterschiedlichen Ausprägungen dieser Symmetrien.

⁴⁸⁴ Arnheim 85; T. Puttfarcken, Maßstabsfragen. Über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern (Hamburg 1971) 33–39.

⁴⁸⁵ Hier nimmt der Stempel noch keine Rücksicht auf die Schrötlingsgröße, d. h. derselbe Stempel wird für verschiedene Größen benutzt. s. L. Weidauer, Probleme der frühen Elektronprägung (Fribourg 1975) 43–49.

schnell die Rundform bei den meisten Prägungen⁴⁸⁶. Vielmehr hatte der Stempel für zunächst die Vorderseite, später auch der Rückseitenstempel, eine kreisrunde Form. Dennoch war die ausgeprägte Münze oft von unregelmäßiger Form, was sich aber nicht auf die Komposition auswirkt, da diese für den Stempel bzw. für dessen perfekten Abdruck konzipiert wurde.

Die Ellipse/Das Oval als Kompositionsfläche

Die Ellipse oder das Oval ist eine geometrische Form, die Eigenschaften von *Kreis* und *Rechteck* in sich aufnimmt. Sie wird aus zwei gleich großen gegeneinander verschobenen Kreisen, die über Hilfslinien miteinander verbunden sind, gebildet (Abb. 84)⁴⁸⁷. Deshalb ergeben sich zwei Mittel- bzw. Fokuspunkte für das Auge, nämlich die beiden *Kreismittelpunkte*. Je dichter diese zusammen liegen, desto mehr nähert sie sich der Kreisform an. Dem Rechteck mit seinen Charakteristika nähert sich die Ellipse bzw. das Oval je weiter diese auseinander liegen, d. h. je flacher und länger sie wird. Verbindet man die beiden Kreismittelpunkte miteinander und führt diese Linie jeweils bis zum Rand fort, erhält man eine *Symmetrieachse* der Ellipse. Die andere *Symmetrieachse* ergibt sich durch die Verbindung der Kreisschnittpunkte⁴⁸⁸. Der Treffpunkt der vertikalen und der horizontalen Achse ist der *Bildmittelpunkt* (Abb. 85). Je zwei zueinander parallele *Kreissektorenlinien*, die wichtige Kompositionslinien ergeben, erhält man durch die Verbindung der Kreismittelpunkte mit den Kreisschnittpunkten (Abb. 86). Es entsteht eine *Mittelraute*, die das Bildzentrum markiert. Ebenso können verschiedene andere geometrische Gebilde in das Oval eingeschrieben werden. Durch Verbinden der Treffpunkte der beiden Mittelachsen mit der Umrisslinie entsteht eine *Raute* (Abb. 87). Die vorher beschriebene Mittelraute wurde sozusagen bis an die Umrisslinie vergrößert. Diese Rautenform ist geeignet, das Oval annähernd bis zum Rand auszufüllen, da sie diesem formal nahe kommt. Allerdings ergibt sich hier im Hoch- wie im Querformat keine Standlinie. Das eingeschriebene *Sechseck* (Abb. 88a. b) kann noch mehr Raum füllen. Je nachdem, ob die Ellipse als Hoch- oder Querformat verwendet wird, bildet sich das Sechseck unterschiedlich aus, so dass jeweils unten eine Standlinie entsteht. Auch sich nach oben verjüngende *Dreieckskompositionen*, die sich aber

⁴⁸⁶ Die Frage, was zur Entscheidung für diese Form führte, ist bisher nicht geklärt worden. Wahrscheinlich stehen prägetechnische Vorteile bei der Durchsetzung der Rundform im Vordergrund. Die Kraft des Hammerschlages bei der Prägung kann sich in der Rundform gleichmäßig vom Zentrum nach außen verteilen, so kommt es seltener als bei anderen Formen zu Rissen am Rand.

⁴⁸⁷ Ellipsen lassen sich nur punktweise konstruieren, eine genaue Konstruktion ist unmöglich. Die ‚ideale‘ Ellipsenform wird mit Hilfe eines gleichseitigen Dreiecks konstruiert. F. S. Meyer, *Handbook of Ornament* (New York 1957) 30–33; Arnheim 139–143 bemerkt, die Ellipse verlöre dem Kreis gegenüber an Symmetrie, gewinne aber an Spannung; T. Wedepohl, *Bildaufbau. Ein Buch für Künstler und Kunstfreunde* (Berlin 1931) 27–45.

⁴⁸⁸ Diese Symmetrieachsen werden in der Regel nicht als Standlinien benutzt.

meist nicht genau an der Außenform orientieren, sind in der Ellipse möglich. Die Formen von Dreieck und Quadrat eignen sich nicht gut, da zu viele Leerräume bleiben bzw. die Fläche unter dem Abschnitt sehr groß ist.

Auch im Oval besteht die Möglichkeit durch Parallelen zur Außenform bzw. zum Rahmen (Abb. 89) Bildbestandteile zu betonen und den Blick in der Komposition zu halten.

Grundsätzlich kann ein *Hoch-* oder ein *Querformat* gewählt werden. Das gewünschte Motiv bestimmt das Format; für das Bild einer stehenden menschlichen Figur wird man ein Hochformat, für das eines galoppierenden Pferdes ein Querformat aussuchen. Generell gilt, dass vermehrt für Menschendarstellungen Hochformate und für Tierdarstellungen Querformate verwendet wurden. Eine zeitliche Bevorzugung eines bestimmten Formates lässt sich nicht erkennen; eine gewisse Häufung eines Formates kann sich höchstens durch die Beliebtheit bestimmter Motive, für die dieses Format geeignet ist, ergeben. Kompositorisch betrachtet, bietet das Querformat die Möglichkeit zwei Zentren – die Kreismittelpunkte – gegeneinander zu stellen, während das Hochformat zwangsläufig den oberen Brennpunkt betont⁴⁸⁹. Beim Motiv einer stehenden menschlichen Figur etwa befindet sich deren Kopf meist im Bereich des oberen Zentrums.

Veränderung der Gemmenform im Untersuchungszeitraum⁴⁹⁰:

Die früharchaischen Gemmen traten teils in den für die minoisch-mykenische Glyptik⁴⁹¹ typischen Formen der Lentoide und Amygdaloide auf⁴⁹². Bald wurde in die archaische Glyptik aus Ägypten, wohl über Zypern, die dort gebräuchliche Form des Skarabäus übernommen⁴⁹³. Hierbei handelt es sich um einen Siegelstein mit skulptierter Rückseite in Form eines Käfers mit geschlossenen Flügeln, dessen glatt polierte Unterseite, an welcher sich anatomisch korrekt Käferbeine und -bauch befinden müssten, zur Gravur des Siegelbildes genutzt wurde⁴⁹⁴. Die Käferunterseite und somit die Gravurfläche hatte eine

⁴⁸⁹ Arnheim 140f.

⁴⁹⁰ Eine gute zeichnerische Zusammenstellung aller Formen bei Spier, Getty Collection 2.

⁴⁹¹ s. F. Matz, Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stils (Berlin 1928); H. Biesantz, Kretisch-mykenische Siegelbilder (Marburg 1954); V. E. G. Kenna, Cretan Seals (Oxford 1960); Corpus der minoischen und mykenischen Siegel (CMS), z. B. Die kretisch-mykenische Glyptik und ihre gegenwärtigen Probleme. Das Corpus der minoischen und mykenischen Siegel (Boppard 1974).

⁴⁹² Unklar ist, ob dies in Nachahmung minoisch-mykenischer Vorbilder oder aus eigener Schöpfung geschah, s. Boardman, IG 5–12. 92–94; J. Boardman, Island Gems Aftermath, JHS 88, 1968, 1–12; Diese Siegeltypen werden wie die kreisrunden gravierten Elfenbeinscheiben aus der Betrachtung herausgelassen. s. Zazoff, AG 78f. Abb. 27. 28 ‚Formen der Inselsteine‘.

⁴⁹³ Zur Entwicklung der griechischen Glyptik s. J. Boardman, Greek Gem Engraving: Archaic into Classical, in: C. G. Boulter (Hrsg.), Greek Art Archaic into Classical (Leiden 1985) 83–95.

⁴⁹⁴ s. Zazoff, AG 114f. Abb. 33. 34 ‚Formen griechisch-archaischer Skarabäen‘; AGG 15 Abb. 1 ‚Scarab Types‘ und Taf. XL.

ovale Form. Auch später, als die Käferanatomie nicht mehr ausgearbeitet und lediglich ein polierter kuppelförmiger Rücken – diese Steinform wird Skarabäoid genannt – stehen gelassen wurde, änderte sich an der Form der gravierten Fläche wegen der Genese aus der Käferform nichts⁴⁹⁵. Dies geschah erst mit dem Aufkommen gefasster Ringsteine, die fest in die Edelmetallfassung montiert und nicht mehr wie die Skarabäen und Skarabäoide an einem Bügel drehbar waren. Nun erst konnte die Form der Bildfläche frei variieren. Diese Entwicklung befindet sich allerdings bereits außerhalb des Untersuchungszeitraumes dieser Arbeit. Bei Gemmen herrschte im Untersuchungszeitraum eine ovale Form vor, die in dieser Analyse vorwiegend berücksichtigt werden soll. Gelegentlich gab es in klassischer Zeit die Form der abgeflachten bzw. angeschnittenen Perlen, die eine beinahe rechteckige Form besitzen⁴⁹⁶.

Zusammenfassung

Nur einige der vorgestellten Kompositionsmittel sind sowohl im Kreis wie auch im Oval anwendbar und deshalb vergleichbar. Dazu gehört erstens eine Ausrichtung an der *Form* des Bildträgers bzw. des Rahmens, dem das Motiv sich anpasst und/oder Parallelen zu ihm bildet. Auch ein *symmetrischer Bildaufbau*, der sich an einer Mittelachse orientiert oder sogar spiegelt, ist in beiden Formen möglich⁴⁹⁷. Zu vermerken ist, dass eine symmetrische Beziehung auf die Bildmitte genau wie die Betonung der Waagrechten und Senkrechten einen statischen Bildeindruck hervorruft⁴⁹⁸, wohingegen diagonal laufende Linien dynamisch erscheinen⁴⁹⁹. Neben einer Symmetrie der Konturlinien des Motivs kann in beiden Formen eine Symmetrie bezüglich der Verteilung der Bildkomponenten auftreten⁵⁰⁰. Diese Symmetrie von Massen bzw. Leerräumen orientiert sich ebenfalls an einer Mittelachse. Bezüglich der Kompositionsschemata lassen sich kaum dieselben Figuren in Kreis und Oval einschreiben. Ansonsten sind die beiden Formen im Umgang mit dem Bildraum vergleichbar, was etwa den Grad seiner Füllung oder seine Gestaltung sowie die Beziehung zwischen Motiv und Rahmung betrifft.

⁴⁹⁵ s. Zazoff, AG 152 Abb. 43 ‚Griechisch-klassische Skarabäoide‘ und 155 Abb. 45 ‚Formen griechisch-klassischer Skarabäen‘.

⁴⁹⁶ GGFR Nr. 515–527; s. Zazoff, AG 153 Abb. 44 ‚Sonderformen griechisch-klassischer Gemmen‘.

⁴⁹⁷ Wie Arnheim 241 bemerkt, ist eine Symmetrie um eine vertikale Achse visuell zwingender als um eine horizontale.

⁴⁹⁸ T. Spicer-Simson, The Artist in his Relation to Coins and Medals, in: Transactions of the International Numismatic Congress London 1936 (London 1938) 478.

⁴⁹⁹ W. Nerdinger (Hrsg.), Elemente künstlerischer Gestaltung. Eine Kunstgeschichte in Einzelinterpretationen (München 1986) 106.

⁵⁰⁰ W. Drost, Form als Symbol I. Strukturen des Kunstwerks und ihre Deutung (Siegen 2003). Drost's Methode findet in der Malerei hauptsächlich in der Verteilung von hellen und dunklen Partien Anwendung.

Die vorgestellten Kompositionsprinzipien können auch in Kombination auftreten, so kann z. B. eine *Fünfeck-Komposition* (Abb. 81) sich an einer vertikalen Symmetrieachse orientieren oder Parallelen zum Rahmen enthalten. T. B. L. Webster bezeichnete v. a. in Bezug auf die Schalenmaler die Verwendung von zwei Formen in einer Komposition als ambitioniertere Variante⁵⁰¹.

b, Mögliche Ansichtsseiten der Motive

Wie bereits beschrieben, bieten Gemmen und Münzen auf Grund ihrer Unabhängigkeit von einem visuellen Kontext besondere Möglichkeiten des Bildumganges⁵⁰². Ein Gegenstand oder eine Figur kann von verschiedenen Ansichtsseiten gezeigt werden; hierbei werden nicht nur Profil- und Frontalansicht berücksichtigt, sondern es gibt ebenso Aufsichten, die aus anderen Gattungen wenig bekannt sind. Wie schon für andere Kunstgattungen, z. B. für die Darstellungen auf Fischtellern⁵⁰³, erweist sich auch hier, dass die Ansicht gewählt wird, die am besten zur Erkennbarkeit des Motivs beiträgt⁵⁰⁴. Weiterhin war in der Archaik offensichtlich ein Nebenkriterium für die Wahl der Ansichtsseite, dass sie geeignet sein musste, den vorhandenen Bildraum zu füllen⁵⁰⁵. Daneben bestanden lange Zeit diverse Konventionen für bestimmte Darstellungsformen, wie im Folgenden gezeigt werden kann.

Frontaldarstellungen⁵⁰⁶

Die *en-face*-Darstellung von Gesichtern war auf Gemmen und Münzen, wie in anderen Kunstgattungen⁵⁰⁷, lange Zeit auf das Medusenhaupt⁵⁰⁸ (Abb. 90. 91), maskenartige Bilder und Protomen, d.h. auf dämonische und leblose Köpfe, beschränkt⁵⁰⁹. Daneben galt die

⁵⁰¹ T. B. L. Webster, Tondo Composition in Archaic and Classical Greek Art, JHS 59, 1939, 108, z. B. Bilder des Exekias.

⁵⁰² s. Kap. I, 1c ‚Die bewegliche Bildfläche: Unabhängigkeit von visuellem Kontext und Umgebung‘.

⁵⁰³ N. Kunisch, Griechische Fischsteller. Natur und Bild (Berlin 1989) 94–100.

⁵⁰⁴ Auch Kinder bemühen sich auf diese Art in ihren Zeichnungen den charakteristischen Aspekt eines Gegenstandes zu erfassen. W. Nerdinger (Hrsg.), Elemente künstlerischer Gestaltung. Eine Kunstgeschichte in Einzelinterpretationen (München 1986) 13f.; Vgl. Regling, Kunstwerk 26–33. – Analog hierzu werden bei Tierdarstellungen oft nur die Köpfe oder Vorderkörper auf Gemmen und Münzen gegeben, da diese ausreichen, um das ganze Tier identifizieren zu können, z. B. GGFR Nr. 500. 501.

⁵⁰⁵ s. u. Kap. II, 2c ‚Der Einfluss der Rahmgebung‘.

⁵⁰⁶ Regling, Kunstwerk 37. 82–84.

⁵⁰⁷ Vgl. Vasenmalerei: K. Reichhold, Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder (München 1919) 61–65 mit Taf. 24. 25; Y. Korshak, Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period (Chicago 1987).

⁵⁰⁸ H. Besig, Gorgo und Gorgoneion in der archaischen griechischen Kunst (Berlin 1937).

⁵⁰⁹ Gemmen: z. B. GGFR Nr. 288 (Boukranion), GGFR Nr. 602, AGG Nr. 119 (Gorgoneion); Münzen: z. B. Franke – Hirmer Nr. 349. 350V (Athen), Nr. 433V. 434 (Neapolis) (Gorgoneion). Die Tierköpfe an Fellen, etwa am Löwenfell des Herakles oder an Pantherfellen (z. B. Neverov, Hermitage Intaglios Nr. 24), werden wie auch in anderen Gattungen üblich frontal dargestellt; T. Banndorff, Die Frontalität in der griechischen

Frontaldarstellung menschlicher Gesichter wohl als äußerst anspruchsvolle Gestaltungsaufgabe, deren gelungene Lösung⁵¹⁰ auf Münzen im ausgehenden 5. Jh. v. Chr. in der Folge viele Nachahmer fand⁵¹¹. Die Entwicklung der Darstellung von *en-face*-Gesichtern auf Münzen legte K. P. Erhart in einer umfassenden Studie dar⁵¹². Zu Beginn der Frontaldarstellungen hebt Erhart einen dämonischen oder hieratischen Aspekt der Abgebildeten hervor⁵¹³. Dieser wird zu Gunsten größerer Natürlichkeit in der Darstellung des Gesichtes aufgegeben und führt zunächst zur Herausbildung neuer Typen von Frontalköpfen, etwa Helmtragende oder Bärtige⁵¹⁴ (Abb. 92). Diese Motivtypen wurden vermutlich aus technischen und gestalterischen Gründen gewählt, da etwa der Bart den schwierigen Übergang vom Gesicht bzw. Kinn zum Hals verdecken konnte⁵¹⁵. Hieraus entwickelt sich nach Erhart die Frontaldarstellung schließlich zur typischen Darstellungsweise für Nymphen- und Flussgötterköpfe (Kat.-Abb. 60. 61. 97) sowie daraufhin für diverse Götterportraits auf Münzen⁵¹⁶ (Kat.-Abb. 167). Diese erscheinen nun allerdings meist in einer abgemilderten Dreiviertelansicht, d. h. sie drehen den Kopf leicht zu einer Seite.

Die Frontalabbildung ganzer menschlicher Figuren war im Untersuchungszeitraum, wie in anderen Gattungen üblich, auf bestimmte Personengruppen begrenzt⁵¹⁷. Auf Gemmen wie Münzen taucht das frontale Hocken bei Sklaven (Abb. 93) und Mitgliedern des dionysischen Gefolges (Kat.-Abb. 114) auf⁵¹⁸. Einzig manche Statuen wurden außerdem frontal gezeigt⁵¹⁹; etwa Pallas Athena (Abb. 94), deren Darstellung in dieser Form Tradition besitzt, und

Flächenkunst (Diss. Wien 1969). – Allg. zum Thema: B. A. Uspenskij, Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform (Frankfurt a. M. 1975) 215f. mit Anm. 64; A. Neumeier, Der Blick aus dem Bilde (Berlin 1964); D. Frey, Dämonie des Blicks, Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 6 (Wiesbaden 1953).

⁵¹⁰ Als Stichwort kann hier das Problem der Raumverdichtung genannt werden. Besondere Schwierigkeiten bereiteten die Darstellung der Nase und die feine Flächengliederung des menschlichen Gesichtes.

⁵¹¹ In Syrakus wird von Eukleidas ein Athenakopf und von Kimon ein Arethusakopf *en face* geschaffen (s. u. Kap. II, 3c „Signierende Münzstempelschneider: Syrakus: Tetradrachmen), die beide Nachahmer fanden. Nach Erhart, Facing Head ist aber der Apollonkopf von Amphipolis der meist kopierte Frontalkopf auf Münzen.

⁵¹² Erhart, Facing Head; davor: A. Baldwin Brett, Facing Heads on Ancient Greek Coins (Closter 1968, Reprint aus American Journal of Numismatics 1909).

⁵¹³ Weiterhin bedeutet Frontalität inhaltlich Konfrontation, Bedrohung und sogar Gefahr, aber auch Unmittelbarkeit und Nähe.

⁵¹⁴ z. B. Franke – Hirmer Taf. 15, 46V (Silen, Katane), Taf. 201, 735V (Herakleskopf mit Löwenskalp, dessen Knotung unter Kinn, Bythnien, Herakleia Pontica).

⁵¹⁵ Die Problematik besteht wohl hauptsächlich im Tiefenunterschied zwischen Gesicht und Hals.

⁵¹⁶ Erhart, Facing Head 101–141.

⁵¹⁷ Vgl. z. B. Erzgießereischale, hockender Sklave vor Ofen: G. Zimmer, Antike Werkstattbilder (Berlin 1982) Abb. 9.

⁵¹⁸ Vgl. N. Himmelmann, Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei (Mainz 1971) 31–37; Vgl. CVA Berlin (1) 58f. Beilage 6. 2, Taf. 36, 7–8.

⁵¹⁹ Der sitzende Zeus Lykaios auf Hemidrachmenvorderseiten von Kleitor für den arkadischen Bund, 460–450 v. Chr., LHS. Coins of the Peloponnesos. The BCD Collection, Auktionskatalog 96, Zürich 8.–9. Mai 2006 (Zürich 2006) 337 Nr. 1406.

gelegentlich Hermen⁵²⁰. Wie bei den Frontalköpfen, gab es bei den Frontalansichten ganzer Figuren darstellerische Probleme zu überwinden, die wohl v. a. in der Unüblichkeit und somit Ungeübtheit des Motivs lagen. Die Unidealität der frontal abgebildeten Personengruppe kam den versuchenden Künstlern zu Hilfe. Neben Sklaven⁵²¹ handelte es sich hierbei v. a. um Mischwesen, die nur zum Teil aus menschlichen Körpern bestanden, wie die Satyrn oder Minotauros⁵²². Auch für nichtgriechische Personen war dies eine Darstellungsmöglichkeit, wie eine Amazone auf einem Karneol-Skarabäus zeigt⁵²³. Später, als sich diese Konventionen aufgelöst hatten und die technischen Schwierigkeiten überwunden waren, wurde die Frontaldarstellung bei Göttern und anderen Motiven problemlos verwendet. Auf den himerischen Münzen erscheint z. B. die Nymphe Himera in Frontalansicht (Abb. 95). Lediglich der Kopf ist in das Profil zu einem Altar hin gedreht⁵²⁴.

Bei Frontaldarstellungen spielt auch die Erkennbarkeit des Motivs eine Rolle, wie etwa bei Rad schlagenden Pfauen oder anderen die Flügel spreizenden Vögeln⁵²⁵. Dieses Ausbreiten der Flügel an den Körperseiten wird auf Eros- und Nikedarstellungen sowie auf andere geflügelte menschliche Figuren übertragen⁵²⁶.

Ebenso dreht die Eule nicht nur auf den Athener Tetradrachmen⁵²⁷ (Abb. 96), sondern auch auf Gemmen⁵²⁸ (Abb. 97) und in anderen Gattungen, wie z. B. der Vasenmalerei⁵²⁹ (Abb. 98), den Kopf in die Frontale, da so ihre charakteristischen großen, runden Augen, an denen man sie eindeutig identifizieren kann, sichtbar sind. Eine Quadriga auf athenischen Stateren wird vermutlich ebenfalls in die Frontale gerückt, damit alle vier Pferde zu sehen sind⁵³⁰. Diverse

⁵²⁰ Gemmen: GGFR Nr. 599 (Pallas Athene); GGFR Nr. 515 (Herme).

⁵²¹ J. Boardman, *Engraved Gems. The Ionides Collection* (London 1968) Nr. 5; AGD Berlin II Nr. 92 (=EGGE Nr. 86); EGGE Nr. 85. 267.

⁵²² Minotauros: Rückseite eines Staters von Metapont, 490–450 v. Chr., s. R. R. Holloway, *Art and Coinage in Magna Graecia* (Bellinzona 1978) 118.

⁵²³ GGFR Nr. 456.

⁵²⁴ Franke – Hirmer Taf. 20–22. Wegen dieser Darstellungsform wurde vermutet eine Statue sei wiedergegeben.

⁵²⁵ Gemmen: GGFR Nr. 509. 623; Münzen: Franke – Hirmer Taf. 118, 357R. 358.

⁵²⁶ Münzen: Holloway – Jenkins, *Terina* 47, 4:1.4:2; Franke – Hirmer Taf. 167, 550 (Phaistos). Vgl. für Gemmen: D. Pandermalis, *Dion. The Sacred City of the Macedonians at the Foothills of Mt. Olympus* (Thessaloniki o. J.) Coverabb.; G. Platz-Horster, *Eros mit den Waffen des Zeus. Eine neue Chalcedon-Gemme in den Münchner Antikensammlungen*, *MüJb* 46, 1995, 7–23 Abb. 1.

⁵²⁷ z. B. Kraay – Hirmer Taf. 116f., Nr. 351R–356R, Taf. 119, 359–363.

⁵²⁸ z. B. AGG Nr. 263.

⁵²⁹ z. B. korinthische Tonpinax in Berlin, s. H. Rauscher, *Anisokephalie. Ursache und Bedeutung der Größenvariiierung von Figuren in der griechischen Bildkomposition*, *Dissertationen der Universität Wien* 56 (Wien 1971) 294f. Abb. 80.

⁵³⁰ Franke – Hirmer Taf. 114, 348V; Vgl. Darstellung in anderen Gattungen: G. Hafner, *Viergespanne in Vorderansicht. Die repräsentative Darstellung der Quadriga in der griechischen und der späteren Kunst* (Berlin 1938); J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*³ (London 1987) 240f. mit Abb. 56. 57; G. Kraemer, *Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst*, 28. *HallWPr* (Halle 1931) 61 Abb. 36 (chalkidischer Krater), Taf. 5 (Metope von Selinunt).

Gegenstände sind in der Frontalen ebenfalls am besten zu erkennen, wie die Musikinstrumente Leier und Kithara⁵³¹ und verschiedene Gefäße mit Henkeln⁵³².

In beiden Gattungen ist ein Wandel der frontal darstellbaren Motive, ausgehend von den Konventionen, die auch in anderen Gattungen bestehen, zu beobachten. Vermutlich erfreute sich die Frontaldarstellung von Gesichtern und Köpfen, aber auch von Gegenständen, in der Archaik einer gewissen Beliebtheit, da diese meist in sich symmetrisch zu einer vertikalen Bildachse sind⁵³³. Wurden Anfangs dämonische, maskenhafte oder leblose Gesichter und Köpfe, wie Gorgoneion, Löwenskalp, Silensmaske oder Boukranion von vorn dargestellt, wurde die Frontalität bald auf ganze Figuren dieser, die den Kopf zum Betrachter wenden, übertragen, etwa auf einen seitlich gezeigten Stier oder einen hockenden Silen, der seinen Kopf aus dem Bild heraus dreht⁵³⁴. Schließlich gelang es in der Stempelschneidekunst die Frontaldarstellung derart natürlich zu gestalten, dass sie nach Zwischenstufen, z. B. über dämonisch angehauchte Flussgottköpfe (Kat.-Abb. 97), sogar für Götterköpfe (Kat.-Abb. 160–163) anwendbar wurde. Diese formale Veränderung ging sicherlich mit einem inhaltlichen Bedeutungswandel einher, die dämonische Wirkung der Frontaldarstellung wurde abgeschwächt⁵³⁵. Diese Entwicklungsstufe wurde im Untersuchungszeitraum in der Glyptik nicht erreicht. Hier blieben Profilköpfe vorherrschend. Ganze Figuren wurden allerdings durchaus in die Frontale, v. a. aber in die beliebtere Dreiviertelansicht gerückt. Ein spielerisches Experiment mit der Frontalansicht in der Glyptik ist in einer Gemme (Abb. 100) erhalten, die einen Frauenkopf beinahe *en-face* mit Halskette mit großen Anhängern und über dem Kopf zum Zopf gebundenen Haaren zeigt⁵³⁶. Es scheint, als sei in einer weiteren Gemme (Abb. 99) die Profilansicht desselben Kopfes überliefert⁵³⁷; eventuell übte der Steinschneider an Hand dieses Frauenkopfes verschiedene Ansichten eines Motivs⁵³⁸.

⁵³¹ Gemmen: GGFR Nr. 614; Münzen: Franke – Hirmer Taf. 127, 390R; 132, 407R–409R; 133, 410R. 411R; 180, 602; 162, 526V; 184, 622R; D. Dumoulin, Die Chelys – Ein altgriechisches Saiteninstrument, *Archiv für Musikwissenschaft* 2/3, 1992, 85–225.

⁵³² Gemmen: z. B. GGFR Nr. 470. 613; Münzen: Franke – Hirmer Taf. 130, 401V; 144, 449; 145, 459R; 149, 469; 162, 523V. 524 V; H. J., Antike Gefäße auf Münzen, *Numismatisches Nachrichtenblatt* 26, 1977, 102f.

⁵³³ Dasselbe gilt für viele Darstellungen in Aufsicht s. u. Kap. II, 2b ‚Mögliche Ansichtsseiten der Motive: Aufsichten‘ und Kap. II, 2d ‚Optische Kriterien‘.

⁵³⁴ z. B. AGG Nr. 31. 32. 36. 37. 38. 46–48 (Medusen oder ähnliche geflügelte Gestalten), Nr. 88. 93. 94. 102. 110. 328 (Silene), 365. 366. 371. 394. 407. 409. 418. 421. 423 (Löwen im Kampf, Nr. 368 statt den Löwen der unterlegene Stier *en face*), Nr. 391 Löwe und Stier *en face*, Nr. 420 Löwe und Hirsch *en face*); GGFR Nr. 620 (Löwe im Kampf mit Stier wendet seinen Kopf in die Frontale); Franke – Hirmer Taf. 129, 397 (Löwe im Kampf mit Stier, Akanthos), 130, 403V (Dionysos auf Esel, Mende).

⁵³⁵ Vgl. M. Steinhart, *Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst* (Mainz 1995).

⁵³⁶ GGFR Nr. 448.

⁵³⁷ GGFR Nr. 447.

⁵³⁸ Abweichungen beim Ohrschmuck und der Locke, die im Profil vor das Ohr fällt. Das traditionellere Profil gelang ihm offensichtlich besser, v. a. die leichte Wendung des Kopfes nach links lässt dessen Gesichtsbestandteile und besonders das Ohr seltsam unorganisch und verschoben wirken. Zur Darstellung von Fischen in verschiedenen Ansichten s. u. ‚Aufsichten‘.

Gelegentlich wurden nur Teile des Motivs in die Frontale gedreht, wie z. B. Bestandteile des menschlichen Körpers. Häufig ist bei stehenden Figuren im Dreiviertelprofil ein Bein mit Fuß, d.h. die Zehen, von vorn gesehen (Abb. 95)⁵³⁹. Dies trägt zum räumlichen Eindruck des Gesamtbildes bei⁵⁴⁰. Weiterhin erscheinen einzeln frontal dargestellte Gegenstände, wie etwa Musikinstrumente⁵⁴¹, auch in größeren szenischen Zusammenhängen, die z. B. hauptsächlich eine Profilsicht wiedergeben, in der Frontalen.

Wichtiges Charakteristikum jeder Frontaldarstellung, das bei den ‚zusammenhangslosen‘ Werken Münze und Gemme eine besondere Rolle spielt, ist die Isolation der Frontalfigur vom Bildgeschehen zu Gunsten einer Kontaktaufnahme mit dem Betrachtenden⁵⁴².

Aufsichten⁵⁴³

Die Darstellung in Aufsicht ist v. a. bei Tieren notwendig, deren Profilsicht keine eindeutige Bestimmung zulässt. Meist liegt das an ihrer geringen Flächenausdehnung in der Profil- oder Seitenansicht⁵⁴⁴. Häufig handelt es sich um kleinere Tiere wie Insekten, etwa einen Skarabäuskäfer⁵⁴⁵ (Abb. 1) oder eine Fliege⁵⁴⁶ auf Gemmen oder eine Biene auf Münzen⁵⁴⁷ (Abb. 101), oder um Meeresbewohner wie Krabben und Krebse, die in beiden Gattungen abgebildet werden⁵⁴⁸. Ein berühmtes Beispiel für diese spezifische Darstellungsform sind die Schildkröten auf Münzen von Ägina⁵⁴⁹. Wenn eine Schildkröte, wie z. B. auf elischen Stateren, zur Beute eines Adlers geworden ist, wird ihr Panzer auch in Aufsicht gezeigt (Abb. 102). Der ganze Adler, der sonst im Profil fliegend seine Beute unter sich in den Klauen trägt, wird hier in die Frontale gedreht und mit beiden Flügeln neben dem

⁵³⁹ Gemmen: EGGE Nr. 100–102.

⁵⁴⁰ s. u. Kap. II, 2e ‚Innovative Schritte: Mittel zur Erzeugung von Räumlichkeit‘.

⁵⁴¹ Gemmen: GGFR Nr. 472. 517. 605.

⁵⁴² Dieses Unbeteiligt-Sein am direkten Geschehen passt gut zur Charakterisierung der so dargestellten Sklaven. T. Brunius, *Inside and Outside the Frame of a Work of Art*, in: N. Gösta Sandblad (Hrsg.), *Idea and Form, Studies in the History of Art* (Stockholm 1959) 15; Zusammenfassend: W. Oenbrink, *Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen*, *Europäische Hochschulschriften* 38 *Archäologie* 64 (Frankfurt a. M. 1997) 193f., sieht die Gruppe, der zuerst dargestellten Personen als außerhalb der Gesellschaft und Norm stehend, und denkt, dass durch die frontale Darstellung eine Grenzsituation ausgedrückt werden kann. - A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde* (Berlin 1964).

⁵⁴³ s. z. B. *Kat.-Abb.* 101–104.

⁵⁴⁴ G. Kraemer, *Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst*, 28. *HallWPr* (Halle 1931) 9.

⁵⁴⁵ AGG Nr. 147. 148. 175; C. Wagner – J. Boardman, *A Collection of Classical and Eastern Intaglios, Rings and Cameos*, *Studies in Gems and Jewellery* 1 = *BARIntSer* 1136 (Oxford 2003) Nr. 11.

⁵⁴⁶ GGFR Nr. 582. 589.

⁵⁴⁷ Kraay – Hirmer Taf. 179, 599O. 600.

⁵⁴⁸ Kraay – Hirmer Taf. 59, 168R–172R; SNG Lloyd Nr. 1031: von oben gesehene geöffnete Miesmuschel auf einer Litrenvorderseite einer unbekanntenen Münzstätte.

⁵⁴⁹ Kraay – Hirmer Taf. 113, 335–338; Vgl. rf. Schalenaußenbild des Duris, London, BM, mit dem Motiv des den Skiron tötenden Theseus (J. Boardman [Hrsg.], *Reclams Geschichte der antiken Kunst* [Stuttgart 1997] 89 Abb. 79). Die auf dem Fels lauende Schildkröte ebenso in Aufsicht; D. Dumoulin, *Antike Schildkröten* (Würzburg 1994) 146–164 Taf. 13–16 für weitere Bsp. aus der Vasenmalerei mit Schildkröten in Aufsicht.

Körper ausgebreitet gezeigt⁵⁵⁰. Die genannten Tiere sieht der Mensch in realiter wegen ihrer Kleinheit meist auch in Aufsicht. In anderen Kunstgattungen werden dieselben Tiere häufig ebenso in Aufsicht gezeigt. Wenn diese Tiere auf Münzen als Beizeichen erscheinen, werden sie, obwohl die restliche Darstellung eine Profilszene zeigt, in der besser erkennbaren Aufsicht dazugesellt⁵⁵¹. Dies unterstreicht ihren Charakter als nicht zum eigentlichen Motiv gehörig.

Ein sich wälzendes Pferd auf einer frühen Elektronmünze ist ebenso am besten in Aufsicht zu erkennen (Abb. 103). Seinen Kopf samt Hals hat es der besseren Erfassbarkeit wegen zur Seite ins Profil gelegt⁵⁵². Dieselbe Darstellung ist von Gemmen bekannt⁵⁵³ (Abb. 104); in beiden Gattungen sind verschiedene Ansichtsseiten des Motivs möglich⁵⁵⁴. Ein sich wälzendes Pferd zeigte ein berühmtes Gemälde des athenischen Malers Pauson aus dem 5. Jh. v. Chr., das er schuf, indem er ein im Staub stehendes Pferd malte und anschließend die Bildtafel umdrehte⁵⁵⁵.

Die Darstellung in Aufsicht beschränkt sich aber nicht nur auf Tiermotive. Viele Einzelgegenstände lassen sich so ebenfalls am besten erkennen. Für ein Blatt, wie z. B. das Eppichblatt (Abb. 7), das Symbol von Selinunt⁵⁵⁶, ist die Aufsicht die einzige verständliche Darstellungsform. Eine Spezialgruppe auf Gemmen bilden Darstellungen von Fußabdrücken und Schuhen⁵⁵⁷; sie werden ebenfalls in Aufsicht gezeigt. Die Abdrücke des nackten Fußes geben wie in Sand oder weicher Erde die Kontur und die Zehen wieder⁵⁵⁸, von den Sandalen wird Lauffläche und Schnürung gesehen. Ein Karneol-Skarabäoid aus Marion auf Zypern zeigt eine solche Sandale umgedreht, d. h. die Sohle und die seitlich herausstehenden Teile

⁵⁵⁰ z. B. Franke – Hirmer Taf. 155, 494.

⁵⁵¹ Etwa eine Zikade als Beizeichen auf den Stateren von Metapont und Kaulonia, Kraay – Hirmer Taf. 82, 234R. Taf. 91, 262; Gelegentlich auf Gemmen, z. B. eine Fliege als Beizeichen zum Motiv eines Jünglings mit zwei Pferden: AGG Nr. 594; GGFR Nr. 393: auf einem Chalcedon-Skarabäoid als Hauptbild ein Löwe einen Stier attackierend dabei eine kleine Schildkröte in Aufsicht.

⁵⁵² M. Mignucci, *Elettro arcaico, incroci di conio inediti*, SchwMüBl 42, 1992, 43 Abb. 2.

⁵⁵³ An vorliegenden Beispielen ist gut zu sehen wie sich der Pferdekörper auf der Münze dem Rund anpasst und sich auf der Gemme an einer Mittelsymmetrieachse ausrichtet.– AGG Nr. 357. 502. 565 + C. Wagner – J. Boardman, *A Collection of Classical and Eastern Intaglios, Rings and Cameos, Studies in Gems and Jewellery 1 = BARIntSer 1136 (Oxford 2003) Nr. 2* geben unterschiedliche Stadien des Wälzvorgangs wieder. Auch wenn das Pferd, wie in AGG Nr. 565, gänzlich von der Seite wiedergegeben ist, sieht der Betrachter es dennoch aus erhöhter Position.

⁵⁵⁴ z. B. AGG Nr. 357 = EGGE Nr. 208, in der ersten Publikation ist die Gemme bzw. deren Abdruck im Hochformat in der zweiten im Querformat abgebildet.

⁵⁵⁵ N. J. Koch, *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung* (München 2000) 122; Ail. Nat. var. 14.15; (Luc.) Dem. Enc. 24; Plut. de Pyth. or. 396 E.

⁵⁵⁶ Franke – Hirmer Taf. 66, 184. 185.

⁵⁵⁷ Sandale in Aufsicht: LHGneu Nr. 77 mit Hinweis auf ein weiteres Exemplar in Privatbesitz; Fußabdruck: Boardman – Vollenweider Nr. 71; Vgl. schon AGD I, 1 München Nr. 1: Petschaft als Fuß, FM II; C. Weiß, *Zur Typologie und Bedeutung attischer Schuh- und Sandalengefäße, Nikephoros 8*, 1995, 19–40.

⁵⁵⁸ Vgl. D. Panderimalis, *Dion. Archäologische Stätte und Museum (Athen 1997) 23*: Platte mit Fußabdrücken vom Eingang zum Tempel der Isis Lochia in Dion.

der Schnürung⁵⁵⁹. Ebenfalls von unten wird ein Fisch auf Rückseiten der Tetradrachmen von Gela der Zeit um 420 v. Chr. gesehen⁵⁶⁰. Drei Fische umschwimmen den Kopf des jugendlichen Flussgottes Gelas; der Fisch links vor seinem Gesicht ist von unten, der unter seinem Halsabschnitt im Profil und der rechts hinter seinem Kopf in einer gedrehten Ansicht gezeigt, so dass Teile der Seite und des Bauchs sichtbar sind. Offensichtlich soll der Eindruck erweckt werden, die Fische bewegten sich frei im Wasser. Ein weiterer Sonderfall findet sich auf Münzen von Knossos; das knossische Labyrinth wird wie ein Grundrissplan von oben gezeigt⁵⁶¹, die einzige Darstellungsmöglichkeit, um es eindeutig erkennen und vollständig abbilden zu können.

Wie nachgewiesen werden konnte, wurde die Aufsicht in beiden Gattungen meist verwendet⁵⁶², um das dargestellte Objekt in seiner größtmöglichen Erkennbarkeit zu zeigen. In anderen Gattungen fanden sich dieselben Dinge in Aufsicht dargestellt, nur dass sie dort nicht so häufig sind wie auf Gemmen und Münzen. Außerdem wurde v. a. auf Münzen von der Isolation vom restlichen Motiv in Aufsicht gezeigter Objekte Gebrauch gemacht, indem man sie als Beizeichen verwendete⁵⁶³. Häufig ergibt sich in Aufsicht eine Symmetrie zur vertikalen Mittelachse, welche lange eine bevorzugte, weil harmonische, Darstellungsform war.

Um innerhalb eines Motivs Räumlichkeit zu erzeugen, werden v. a. bei ganzfigurigen Darstellungen im Dreiviertelprofil, einzelne Körperteile in Aufsicht wiedergegeben⁵⁶⁴.

Profildarstellungen

In beiden Gattungen ist die Darstellung von Menschen, Tieren sowie Gegenständen in der Profilsicht die Regel. Der Grund hierfür ist einerseits darin zu suchen, dass viele Motive im Profil am besten zu erkennen sind und andererseits, wie bereits dargelegt, in der Problematik, die andere Ansichten in der Ausführung bereiten. In der Profildarstellung sind Menschen und Tiere in ihrer größten Flächenhaftigkeit erfassbar und so am einfachsten zweidimensional

⁵⁵⁹ GGFR Nr. 513.

⁵⁶⁰ Franke – Hirmer Taf. 58, 164R. 165R. 166R.

⁵⁶¹ M. J. Price – B. L. Trelle, *Coins and their Cities. Architecture on the Ancient Coins of Greece, Rome and Palestine* (London 1977) 24 mit Abb. 21; Franke – Hirmer Taf. 165, 542.

⁵⁶² Bsp. für eine Ausnahme ist ein Karneol-Skarabäus aus dem 2. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. (Boardman, *Intaglios and Rings* Nr. 29) mit dem emblematischen Hauptmotiv eines Löwenkopfes in Frontalansicht. Am unteren Rand laufen zwei Mäuse entlang, von denen eine sich so dem Löwenkopf zuwendet, dass sie größtenteils in Aufsicht zu sehen ist.

⁵⁶³ Franke – Hirmer Taf. II, 33: Vorderseite einer Tetradrachme von Aitna, 476–466 v. Chr., mit dem Motiv eines Silenskopfes im Profil, unter dessen Halsabschnitt befindet sich ein Skarabäus in Aufsicht.

⁵⁶⁴ z. B. der linke Fuß einer im Dreiviertelprofil stehenden Nike auf der Rückseite eines Staters von Terina, s. Holloway – Jenkins, *Terina* 59, 3; AGG Nr. 401.

darstellbar. Bei Tieren kann diese Darstellungsweise formelhaft für eine Beobachtung aus der Distanz stehen⁵⁶⁵.

Durch die Entwicklung in anderen Gattungen und das Experimentieren mit der Frontalansicht trat allerdings immer stärker die Darstellung ganzer v. a. menschlicher Figuren im Dreiviertelprofil in den Vordergrund⁵⁶⁶. Mehrere Körperansichten werden nun organisch miteinander verbunden. Besondere Beliebtheit besaß diese Darstellungsform auf klassischen Gemmen, die neben Göttern bevorzugt nackte Frauen so zeigen. Die Dreiviertelansicht beinhaltet nun mehrere Ansichten in einer Figur und ist somit auch auf Münzen am besten geeignet für die erzählenden Motive⁵⁶⁷ klassischer Zeit.

Mehransichtigkeit des gesamten Motivs

Durch die Unabhängigkeit von einem visuellen Kontext entsteht eine weitere Besonderheit der Miniaturarbeiten: bei manchen Motiven lässt sich keine absolut richtige Ansichtsseite erkennen. Die Rundform der Münzen wirkt sich auf einige Motive begünstigend aus. Indem das Rund formal aufgegriffen wird, entstehen z. B. Wirbelmotive⁵⁶⁸, die allansichtig sind und sogar als Aufsicht begriffen werden können. Beispiele hierfür sind Rad- oder Schildmotive wie auch Triskeles⁵⁶⁹, die alle als Gegenstand selbst aus sich heraus keine Hauptansichtsseite besitzen, sondern erst durch ihre Verwendung, indem das Rad an einen Wagen montiert ist oder der Schild von einem Krieger gehalten wird oder ein Bild trägt, eine ‚richtige‘ Ansichtsseite bekommen.

Zwei definierte Ansichtsseiten ergeben sich auf Münzen durch Motive, die an einer Mittelachse entgegengesetzt zueinander gespiegelt werden⁵⁷⁰. Auf Didrachmen von Populonia z. B. zwei Kerykeia oder auf Stateren von Istros zwei Jünglingsköpfe (Abb. 105), eines bzw. einen sieht man jeweils auf dem Kopf stehend, während der andere richtig gesehen wird⁵⁷¹.

⁵⁶⁵ Im Profil bietet das Tier seine schutzlose Breitseite, während die Frontale eher Konfrontation, Aggression und Gefahr vermittelt. – Vgl. M. Pfrommer, *Metalwork from the hellenized East. Catalogue of the Collections* (Malibu 1993) 158f. z. B. Nr. 32/33 (parthische Schalen: ein Löwe attackiert ein Reh, dabei anwesend Eidechsen; Rollenverhältnis wird durch Ansichten verdeutlicht. Löwe als Angreifer frontal, Reh als Beute im Profil, Eidechse als unbeteiligter Zeuge in Aufsicht).

⁵⁶⁶ Regling, *Kunstwerk* 28f.

⁵⁶⁷ s. u. Kap. II, 2e ‚Innovative Schritte: Mittel zur Erzeugung von Räumlichkeit/Erzählende Elemente‘.

⁵⁶⁸ z. B. Kraay – Hirmer Taf. 185, 6240: unbestimmte karische Münzstätte, ca. 520 v. Chr., ein Wirbelmotiv bestehend aus drei geflügelten Löwenprotomen.

⁵⁶⁹ s. jeweils Kraay – Hirmer, Rad: Taf. 114, 342. 343 (Athen, 550–520 v. Chr.); Schild: Taf. 52, 146 (Kamarina, 490–484 v. Chr.). 144, 449 (Acraephia, ca. 450 v. Chr.). 145, 458 (Theben, ca. 410–400 v. Chr.). 146, 460 (Haliartus, ca. 387–374 v. Chr.); Triskeles: Taf. 114, 3400 (Athen, 570–550 v. Chr.).

⁵⁷⁰ s. u. Kap. II, 2d ‚Optische Kriterien‘.

⁵⁷¹ Populonia: Franke – Hirmer Taf. 111, 330; Istros: H. Hommel, *Das Doppelgesicht auf den Münzen von Istros*, in: R. Stiehl – H. E. Stier (Hrsg.), *Beiträge zur Alten Geschichte und deren Nachleben. Festschrift F. Altheim* (Berlin 1969) 261–272.

Ähnliche Beispiele finden sich auf Gemmen ohne immer eine genaue⁵⁷² oder überhaupt eine Spiegelung zu enthalten. Ein Karneol-Skarabäus des späten 6. Jhs. v. Chr. zeigt etwa die miteinander verbundenen Protomen eines Löwen und eines Wildschweins⁵⁷³. Je nachdem welche Ansicht des Querformats gewählt wird, schreitet entweder das eine oder das andere Tier auf dem Original nach rechts.

Nur bei Gemmen ergeben sich einige anders gelagerte Sonderfälle. Sind Hoch- und Querformat z. B. bei menschlichen Figuren klar Stehenden bzw. Liegenden zugeordnet, bewirkt das Fehlen einer Grundlinie bei einigen Bildern⁵⁷⁴ die Möglichkeit der Doppelansicht. Ein Satyr (Abb. 106) kann etwa im Querformat als liegend und im Hochformat als tanzend angesehen werden⁵⁷⁵. Bei der Darstellung eines Herakles im Löwenkampf auf einem Sard⁵⁷⁶ (Abb. 107) gab es in der Forschung ebenfalls Diskussionen, welches Format, das richtige sei. Wählt man das Hochformat, wie der dann untere abgeflachte Strichrahmen nahe legt, erscheint Herakles kniend, den Löwen hochkant auf seinem aufgestellten Knie haltend. Eine unnatürliche Position, da der Löwenhinterkörper jeden Moment, der Schwerkraft folgend, nach hinten zu kippen droht⁵⁷⁷. Im Querformat erscheint der Löwe in seiner natürlichen Kampfposition und Herakles sich diesem am Boden entgegenstehend, eine Szenerie, die von Vasenbildern bekannt ist⁵⁷⁸. M. E. ist bei diesen Bildern mit der möglichen Betrachtung im Hoch- und im Querformat eine Entscheidung für ein ‚richtiges‘ Format nicht notwendig; vorstellbar ist ebenso, dass der Künstler mit der Möglichkeit der beiden Lösungen spielte und diese Frage bewusst unbeantwortet ließ⁵⁷⁹. Eine solche Interpretation ähnlicher Motive auf den Innenbildern von Schalen lieferte schon I. Scheibler, die zwischen Doppellesbarkeit des Bildes und Experimentierfreudigkeit des Künstlers schwankt⁵⁸⁰.

⁵⁷² Karneol-Skarabäus mit dem Motiv zweier Fische, die an der Längsachse des Steins Rücken an Rücken zueinander schwimmen: AGD I, 1 München Nr. 167.

⁵⁷³ Boardman, *Intaglios and Rings* Nr. 27.

⁵⁷⁴ Unwahrscheinlich hingegen ist Doppellesbarkeit bei einer Kriegerdarstellung, EGGE Nr. 92. Im Querformat ergibt sich eine Art Aufsicht auf einen liegenden nackten Krieger mit Teilen seiner Rüstung, im Hochformat stünde er, frontal gesehen, auf einer Fußspitze und würde sich zu einer Körperseite beugen.

⁵⁷⁵ Achat-Skarabäus im British Museum, London, Inv.-Nr. 65.7-12.106; z. B. EGGE Nr. 111 mit Vgl. = AGG Nr. 93; Vgl. AGD IV Hamburg Nr. 18.

⁵⁷⁶ LHGneu Nr. 22; A. T. Reyes, *The Stamp-Seals of Ancient Cyprus* (Oxford 2001) 146 Nr. 347 mit Abb. 353: dem ‚Semon-Meister‘ zugeschrieben.

⁵⁷⁷ J. Boardman (AGG Nr. 254 und GGFR Nr. 366) meint, dass das Kampfmotiv dem Ringkampf zwischen Menschen angeglichen sei und so ins Extreme verlagert wird.

⁵⁷⁸ R. Wünsche (Hrsg.), *Herakles Herkules*, Ausstellungskatalog München 2003, 72 Abb. 10. 10. 78–83 Abb. 10. 28–10. 42: Die gebräuchlichsten Kampfschemata des Herakles im Löwenkampf. Das Motiv der Gemme ist eindeutig dem Schema des Liegekampfs mit angewinkeltem Ellenbogen zuzurechnen.

⁵⁷⁹ Sicherlich sind beide Lösungen nicht immer als gleichwertig zu betrachten.

⁵⁸⁰ I. Scheibler, *Griechische Rundbilder*, *MüJb* 13, 1962, 16.

Zusammenfassung

Wie gezeigt werden konnte, finden sich die Ansicht des Motivs betreffend auf Gemmen und Münzen im Untersuchungszeitraum dieselben Umgangsweisen. In beiden Gattungen wird die Ansicht gewählt, die am besten geeignet ist, das Dargestellte eindeutig erkennbar zu machen⁵⁸¹. Gewöhnlich ist dies die Profilansicht. Sie wird im Untersuchungszeitraum durch technische und darstellerische Fortschritte, v. a. bei menschlichen Figuren, von der Dreiviertelansicht abgelöst⁵⁸². Bei den ungewöhnlicheren Ansichtsseiten in Aufsicht und in der Frontalen ergaben sich ebenfalls Parallelen zwischen beiden Gattungen. Dieselben Motive werden auf Gemmen und Münzen in Aufsicht gezeigt. Dies geschieht stets im Dienste der besten Erkennbarkeit. Die Beliebtheit der Motivvarianten in Aufsicht und frontal besteht auch wegen der natürlichen Vertikalsymmetrie, die viele so gezeigte Motive besitzen, zudem ist so keine perspektivische Verkürzung des Motivs notwendig⁵⁸³. Häufig bilden sich in der jeweiligen Ansicht auch Parallelen zur Umrandung.

Solche Darstellungsweisen sind in anderen Gattungen eher ungewöhnlich und werden auf Gemme und Münze durch deren Unabhängigkeit von einem visuellen Kontext möglich und in beiden Gattungen angewendet. Für die Frontaldarstellung stellte sich heraus, dass dieselben Konventionen wie in anderen Gattungen zu finden sind und diese Art der Darstellung zunächst auf wenige Motive beschränkt bleibt. Eine Weiterentwicklung der Frontalköpfe bzw. Köpfe im Dreiviertelprofil zu einer gewöhnlichen Darstellungsform wie in der Münzkunst wird aber in der Glyptik nicht vollzogen. Die Spezialform eines mehransichtigen Motivs hingegen gibt es vereinzelt in verschiedenen Ausprägungen in beiden Gattungen.

c, Der Einfluss der Rahmenumgebung

Wie bei allen Bildwerken mit einem abgeschlossenen Sehraum ist auch bei Gemmen und Münzen der Umgang mit dieser Begrenzung bedeutsam und durchaus unterschiedlich einzuordnen⁵⁸⁴. Mit Hilfe dessen können chronologische Beziehungen und Entwicklungsstufen herausgearbeitet werden. Generell bildet der Rahmen, der sich

⁵⁸¹ Gründe hierfür s. u. Zusammenfassung; E. H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (Köln 1967) 142–173.

⁵⁸² Zu mehreren Ansichten innerhalb einer Figur s. u. Kap. II, 2e ‚Innovative Schritte: Mittel zur Erzeugung von Räumlichkeit‘.

⁵⁸³ Zu diesem Punkt ausführlicher s. u. Kap. II, 2e ‚Innovative Schritte‘.

⁵⁸⁴ B. Schweitzer, *Die Entwicklung der Bildform in der attischen Kunst von 540–490 v. Chr. Zum Problem des Ausdrucks in der Bildenden Kunst*, *JdI* 44, 1929, 104–129; E. Homann-Wedeking, *Die Entstehung der abendländischen Bildform*, in: G. E. Mylonas – D. Raymond (Hrsg.), *Studies presented to D. M. Robinson 2* (Saint Louis 1953) 30–37.

normalerweise an der natürlichen Form des Bildträgers orientiert, einen deutlichen Abschluss⁵⁸⁵. Er umschließt das Motiv und trennt es somit von der Umgebung; durch ihn wird der eigene Sehraum des Bildes hervorgehoben und dessen Mitte definiert⁵⁸⁶. Allerdings können sich aus der Rahmung zwei vollkommen gegensätzliche Auffassungen des Bildraumes ergeben. Einerseits kann der Bildgrund innerhalb des Rahmens als abgeschlossener Sehraum begriffen werden, in dem sich das gesamte Bildgeschehen abspielt. Andererseits kann der gegenteilige Eindruck erweckt werden, nämlich dass das Bildgeschehen außerhalb des Rahmens fortgesetzt wird und dieser somit den Ausschnitt eines größeren Ganzen zeigt⁵⁸⁷. Dieser Anschein wird vor allem durch Überschneidungen und Überschreitungen des Rahmens hervorgerufen, kann aber auch mit Hilfe anderer Mittel erzeugt werden⁵⁸⁸. Im Folgenden sollen die verschiedenen Beziehungen des Motivs zur Umrandung näher vorgestellt und zeitlich eingeordnet werden. Grundlegend für die nachstehenden Betrachtungen ist die Feststellung, dass im ersten Fall, in dem der Rahmen als Grenze eines eigenen Sehraumes betrachtet wird, dieser wahrgenommen und kompositorisch berücksichtigt wird.

Der Bildraum als abgegrenzter Sehraum⁵⁸⁹

- Das dargestellte Motiv oder Teile davon nehmen Bezug auf die Umrandung; d. h. sie greifen Teile der runden oder ovalen Form auf, indem sie Parallelen zu ihr bilden.

Die einfachste Möglichkeit besteht darin, ein Motiv zu wählen, das in seiner äußeren Kontur der runden oder ovalen Form entspricht bzw. dieser nahe kommt. Dies ist bei einigen Tieren und Gegenständen der Fall. Bei menschlichen Figuren oder komplexeren Säugetieren, muss eine Haltung gefunden werden, in der diese sich möglichst gut in die Rahmenform einpassen. Die Außenlinie des Körpers oder die Extremitäten bilden dann Parallelen zur Rahmung.

⁵⁸⁵ Zu verschiedenen Arten dieser Rahmung, wie z. B. einfache Linie, Strichrand, Punktrand, Flechtband etc., und ihrer zeitlichen und räumlichen Verbreitung s. Zazoff, AG 118–121 für archaische Gemmen. Für klassische Gemmen: Zazoff, AG 158f. Münzen benutzen dieselben Umrandungen, s. Regling, Kunstwerk 43f.

⁵⁸⁶ B. A. Uspenskij, Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform (Stuttgart 1975) 162; W. Ehlich, Bild und Rahmen im Altertum. Die Geschichte des Bilderrahmens (Leipzig 1954); Arnheim 59–67; Schweitzer a. O. (Anm. 584) 108.

⁵⁸⁷ T. Brunius, Inside and Outside the Frame of a Work of Art, in: N. Gösta Sandblad (Hrsg.), Idea and Form. Studies in the History of Art (Stockholm 1959) 1–23; Schweitzer, a. O. (Anm. 584) 104–131.

⁵⁸⁸ s. Kap. II, 2e ‚Innovative Schritte‘.

⁵⁸⁹ D. K. Hill, Epiktetos and his Circular Designs, JWaltersArtGal 1, 1938, 25–33, sieht neben den im Folgenden besprochenen Möglichkeiten auf Schaleninnenbildern eine weitere Möglichkeit den Sehraum als abgeschlossen zu definieren, darin, dass nur Bewegungen angedeutet werden, die innerhalb des Kreises vollführt werden können.

Gemmen

Nahezu perfekt in die ovale Gemmenform passt sich z. B. das Motiv einer Haselnuss (Abb. 2) ein⁵⁹⁰. Profilköpfe (Kat.-Abb. 9) füllen mühelos das ovale Hochformat⁵⁹¹; genau wie *en-face*-Köpfe, z. B. ein Medusenhaupt⁵⁹² (Abb. 90), das Querformat. Der menschlichen Figur legt das Oval der Gemme als Hochformat eine aufrecht stehende oder kniende Position⁵⁹³, das Querformat ein liegende nahe. Auf archaischen Gemmen wird das Knielaufschema auf Hochformaten als geeignet angesehen⁵⁹⁴. Bei Stehenden bilden sich größere Leerräume zu beiden Körperseiten, die durch die Haltung der Arme und die Beinstellung oder durch Zufügen weiterer Objekte gefüllt werden können. Jünglinge auf verschiedenen spätarchaischen und frühklassischen Gemmen bücken sich z. B. seitlich zu einem Hund, wodurch der zur Verfügung stehende Platz gefüllt wird⁵⁹⁵. Für Säugetiere ist meist ein Querformat geeigneter; während Vögel stehend vorwiegend auf Hochformaten (Kat.-Abb. 7), fliegend eher auf Querformaten (Kat.-Abb. 8) erscheinen; je nach Tier können verschiedene Parallelen zur Umrandung auftreten. Häufig ist bei Säugetieren der Rücken parallel zu den Steinlangseiten, durch Umblicken bildet vielfach der Hals eine Parallele zu einer Kurzseite⁵⁹⁶. Leerräume im unteren Bildbereich können durch die Schrittstellung der Beine vermieden werden⁵⁹⁷. Für Kampfscenen, meist mit einem Löwen, aber auch mit geflügelten Mischwesen, als Angriffstier, werden Querformate verwendet. Hier ergeben sich vielfach Parallelen zur Umrahmung⁵⁹⁸. Geflügelte Figuren oder Mischwesen erfreuen sich in archaischer Zeit besonderer Beliebtheit, da ihre Flügel den freien Raum leicht füllen können⁵⁹⁹; genau wie die

⁵⁹⁰ z. B. GGFR Nr. 514. Sie wiederholt in der Umrisslinie annähernd die Gemmenform, schafft aber gleichzeitig durch die Gegensätze von Spitze und abgerundetem, strukturierten Fruchtboden ein Spannungsfeld; Ebenso Gefäße (z. B. GGFR Nr. 470. 613), Leier und Kithara (z. B. GGFR Nr. 614).

⁵⁹¹ Hilfreich sind Kopfbedeckungen, z. B. AGG Nr. 116. 117. 221. 222 (auf Kopf geschobener Helm), GGFR Nr. 444. 445 (bessere Füllung durch tragen eines Pilos). Gelegentlich auch Tierköpfe im Profil: z. B. AGG 519. 520 (Widder).

⁵⁹² z. B. GGFR Nr. 458.

⁵⁹³ Vgl. EGGE Nr. 81–103 ‚Nude Male Figures showing the Development in the Rendering of the Structure of the Human Body‘.

⁵⁹⁴ z. B. AGG Nr. 84. 86. 90. 102. 107. 114. 134. Auch verwendet bei Mischwesen mit menschlichem Unterleib: z. B. AGG Nr. 575. 577. 578. 581.

⁵⁹⁵ EGGE Nr. 107–109.

⁵⁹⁶ z. B. AGG Nr. 344 (Vogel), 417 (Löwe), 517 (Widder).

⁵⁹⁷ Gelegentlich befindet sich hier ein saugendes Jungtier, s. u. II, 3b ‚Signierende Gemmenschneder: Onesimos‘.

⁵⁹⁸ AGG Nr. 31–36. 52. 53. 63. 65 (geflügelte Mischwesen bzw. Gorgo), 124. 126. 155. 157. 164. 165. 251 (Sphingen), 141–143 (Sirenen), 252 (Greif), 365. 366. 368. 371. 381. 383. 384. 391. 394. 386. 396. 400. 409. 407. 418. 419. 420. 421. 423. 436. 440. 450 (Löwe).

⁵⁹⁹ GGFR Nr. 333: Chalcedon-Skarabäoid mit dem Motiv eines Eros, der an Fersen, Rücken und Kopf Flügel hat.

Köpfe von Chimären⁶⁰⁰. Bei Protomen bildet ein geflügelter Hinterleib formal einen perfekten Abschluss⁶⁰¹.

In klassischer Zeit bildet die Außenkontur des Motivs auf Gemmen selten eine Parallele zur Umrandung. Ist dies doch der Fall, dann häufiger bei Tierdarstellungen als bei menschlichen Figuren⁶⁰². Dieselben Formate werden weiterhin für die angesprochenen Motive bevorzugt.

Münzen

Für die Füllung des Münzrundes bieten sich frontale Köpfe, z. B. von Medusa (Abb. 91) und Silen⁶⁰³ oder ein Löwenskalp⁶⁰⁴, an. Auch Profilköpfe können passend in das Rund gefügt werden, häufig wird hier durch Zutaten der Rundeindruck verstärkt⁶⁰⁵ (Kat.-Abb. 89). Ein Rundschild entspricht der Form der Münze und kann mit verschiedenen Motiven verziert sein⁶⁰⁶. Ebenso verhält es sich bei einem Wagenrad⁶⁰⁷ und den bereits angesprochenen Wirbelmotiven⁶⁰⁸. Auch die äginetische Schildkröte vermag das Münzrund dank ihrer Form in Aufsicht gut zu füllen⁶⁰⁹.

Die Anpassung des menschlichen Körpers an das Rund der Münze gestaltet sich schwieriger als an das Oval der Gemme⁶¹⁰. Er muss stärker als im Oval komprimiert werden. Eine stehende Figur stellt den Künstler vor das Problem der großen Leerräume rechts und links des Körpers, die in der archaischen Zeit gefüllt werden müssen. Oft erfolgt dies durch die Beischrift des Stadtnamens⁶¹¹. Die menschliche Figur wird vornehmlich in den Positionen des Kniens⁶¹², Rennens und Sitzens gezeigt⁶¹³, welche mehr Platz beanspruchen und raumgreifender sind⁶¹⁴. Meist wird die Darstellung der ganzen menschlichen Figur als

⁶⁰⁰ GGFR Nr. 577.

⁶⁰¹ AGD I, 1 München Nr. 172. 174.

⁶⁰² s. u. Kap. II, 2d ‚Optische Kriterien‘.

⁶⁰³ z. B. Franke – Hirmer Nr. 46V.

⁶⁰⁴ z. B. Franke – Hirmer Nr. 281–290.

⁶⁰⁵ z. B. in der metapontischen Prägung: Profilkopf des Apollon Karneios mit Widderhorn, das die Form des Randes wieder aufnimmt (Franke – Hirmer Taf. 82, 233V), Heraklesprofilkopf mit Löwenfellkappe (Franke – Hirmer Taf. 82, 234V). s. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Kamarine, Eche...‘.

⁶⁰⁶ z. B. Franke – Hirmer Nr. 146.

⁶⁰⁷ z. B. Franke – Hirmer Nr. 328.

⁶⁰⁸ Diese treten allerdings auch auf Rückseiten im Quadratum Incusum auf, z. B. Kraay – Hirmer Taf. 190, 649. 650. 651R.

⁶⁰⁹ z. B. Franke – Hirmer Nr. 335–338; weitere geeignete Motive: Krabbe (Franke – Hirmer Taf. 20, 65), Tintenfisch (Franke – Hirmer Taf. 28, 83).

⁶¹⁰ Regling, Kunstwerk 22–25.

⁶¹¹ z. B. Franke – Hirmer Taf. 11, 32R; 90, 259V. 260V.

⁶¹² Apollon Hyakinthos auf den inkusen Stateren von Tarent, s. Franke – Hirmer Taf. 102, 295.

⁶¹³ Alle Varianten zeigt die Elektronprägung von Kyzikos: Franke – Hirmer Taf. 198. 199.

⁶¹⁴ s. u. ‚Exkurs: Umgang mit ähnlichen kompositorischen Problemen. Entwicklung in vergleichbaren Gattungen: Schaleninnenbilder und Schilde‘.

Einzelelement in der Archaik allerdings vermieden⁶¹⁵. Eher werden sie in kleinerem Maßstab in andere Bilder eingebettet⁶¹⁶. In klassischer Zeit setzen sich die Darstellungen Sitzender (Kat.-Abb. 122) und Stehender im Dreiviertelprofil durch. Diese sind meist auch kleiner dargestellt und ihre Körperkontur nimmt keine Rücksicht mehr auf die Form der Umrandung. Ebenso schlecht wie der menschliche Körper lassen sich die meisten Säugetiere in ein Rund einfügen⁶¹⁷. Wie schon K. Regling bemerkte, wurden deshalb anfangs gerne nur die Tierköpfe oder Protomen als Motiv gewählt⁶¹⁸. Beliebte waren auch Mischwesen, deren Körper, wie etwa bei einem geflügelten Eber⁶¹⁹ (Abb. 108), verkürzt war und sich so besser der runden Umrandung anpasste.

Die vorgestellten Verfahren, die sich, entweder durch das Motiv an sich oder eine geeignete Haltung des dargestellten Menschen oder Tieres, um eine Ausfüllung des Bildraumes bemühen, sind v. a. für die archaische Zeit typisch⁶²⁰. Wie später aufgezeigt wird, befreit man sich in der Klassik von diesem Zwang der Raumfüllung und zeigt gleichzeitig die Figuren in natürlicher erscheinenden Haltungen. Dennoch gibt es weiterhin Bildbestandteile, die die Form der Umrandung aufgreifen. Sie dienen nun aber weniger dazu, den Blick im Inneren zu halten, sondern vielmehr dazu den Blick in der Bildebene zu lenken.

- Die Umrandung wird in das Motiv mit einbezogen, indem sie dargestellten Figuren oder Tieren als Standlinie dient oder hilft, andere Bildbestandteile im Raum zu verankern⁶²¹.

Dadurch dass der Künstler die Außenlinie bzw. den Rahmen als Standlinie wählt und so gleichzeitig ein ‚unten‘ definiert, umgeht er die Problematik des Einziehens einer Abschnittslinie. Diese besteht darin, dass sich eine abgetrennte Bildfläche unter der Abschnittslinie bildet, mit der in irgendeiner Form umgegangen werden muss⁶²².

Gemmen

Da beinahe in der gesamten archaischen Glyptik der Rahmen als Standlinie für Tiere und Menschen genutzt wird, sollen nur wenige besondere Umgangsformen besprochen werden⁶²³.

⁶¹⁵ Dennoch gibt es natürlich Ausnahmen wie Poseidon (Abb. 34. 35) und Apollon (Abb. 36) auf spätarchaischen Stateren von Poseidonia bzw. Kaulonia.

⁶¹⁶ z. B. Franke – Hirmer Taf. 12, 35V. 36V (als Quadrigenlenker); 10, 28V (fliegende Niken).

⁶¹⁷ Vgl. Regling, Kunstwerk 19–22.

⁶¹⁸ z. B. Franke – Hirmer Taf. 163, 534 R; 198, 700V (Tierköpfe); 114, 345V; 182, 612V; 198, 703 (Protomen).

⁶¹⁹ Franke – Hirmer Taf. 180, 605V: Didrachme von Klazomenai.

⁶²⁰ Regling, Kunstwerk 19–37.

⁶²¹ In der kunsthistorischen Beurteilung werden diese Lösungen als unbefriedigend aufgefasst, da sie den Konflikt zwischen Rahmen und Bildinhalt nicht lösen, sondern lediglich verringern (s. Arnheim 127).

⁶²² Der Abschnittsraum entwickelt sich bei vielen Münzen schnell zu einer Art Nebenmotiv, auf den Gemmen bleibt er in der Regel leer.

⁶²³ s. die Tafeln in AGG.

Im Oval bietet sich eher als im Kreis, v. a. im Querformat, die Längsseite als Standlinie an, da sie sich der Form der Geraden annähert. Der seitliche Rahmen, d. h. die Begrenzung des Motivs rechts und links, wird in einigen Fällen ähnlich wie die Standlinie als tatsächliche physische Grenze, etwa in Form einer Wand oder Mauer, begriffen. Ein frühes Beispiel für diesen Bildumgang bietet das Motiv eines knienden Mädchens, das eine Hydria am Brunnen füllt (Abb. 109) auf einer mit ‚Semonos‘ beschrifteten Gemme⁶²⁴. Der Löwenkopfwasserspeier des Brunnens trägt maßgeblich dazu bei, das Motiv zu verorten. Er ist am linken oberen Bildrand angebracht, der so als Mauer oder Wand charakterisiert wird und einen Abschluss der Szene bildet. Eine ebenso von Schaleninnenbildern⁶²⁵ bekannte Möglichkeit der Rahmennutzung ist auf einem Chalcedon-Skarabäus (Abb. 110) mit dem Motiv eines frontal stehenden Athleten zu sehen⁶²⁶. Der rechte Bildrand wird ebenfalls als Wand aufgefasst, in welche ein großer Haken geschlagen wurde, an den der Sportler seinen Diskusbeutel gehängt hat⁶²⁷. Ähnlich ist der Köcher des Herakles auf einem Sard-Skarabäus aus der 2. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. offensichtlich am oberen Bildrand aufgehängt⁶²⁸. Auch Gemmen mit lagernden Satyrn⁶²⁹ zeigen den Rahmen als real existent, indem ein Satyr einen gefüllten Weinschlauch als Kissen an den Rahmen lehnt (Kat.-Abb. 11) und seinen Fuß auf den Rahmen stellt⁶³⁰. Solche Beispiele sind auf Gemmen vereinzelt anzutreffen und ein Zeichen dafür, dass nicht nur das Motiv auf einen bestimmten Raum beschränkt bleibt, sondern dass der Bildrahmen selbst genau diesen Raum definiert. Gleichzeitig wird so ein Bild- und Geschehensraum evoziert.

In spätarchaischer und klassischer Zeit wird auf Gemmen seltener die Umrahmung als Standfläche benutzt. Häufig wird als Rahmen nur noch eine einfache Linie angegeben oder es wird keine Umrandung gezeigt⁶³¹. Die Figuren stehen oft auf einfachen, kurzen Strichlinien, weil diese Linien nicht bis zum Rand durchgezogen werden, entsteht kein eigener Abschnittsraum. Wiederholt stehen die abgebildeten Menschen oder Tiere aber jetzt auch frei im Bildgrund ohne eine solche Linie zu benötigen⁶³².

⁶²⁴ s. u. Kap. II, 3e ‚Exkurs: Das Phänomen des Signierens‘.

⁶²⁵ z. B. E. F. van der Grinten, *On the Composition of the Medallions in the Interiors of Greek Black- and Red-figured Kylixes* (Amsterdam 1966) Abb. 133. 135. Diese Koinzidenz des Bildumgangs zwischen Gemmen- und Vasenbildern wird im Lauf der Untersuchung noch häufiger zu Tage treten.

⁶²⁶ EGGE Nr. 100; AGG Nr. 340.

⁶²⁷ Gleichzeitig wird aber ein Quader, auf welchem eine Flasche steht, von der Randlinie angeschnitten.

⁶²⁸ LHGneu Nr. 21.

⁶²⁹ EGGE Nr. 111. 113.

⁶³⁰ Vgl. Darstellungen in der Vasenmalerei, z. B. van der Grinten a. O. (Anm. 625) Abb. 69.

⁶³¹ z. B. einfache Linie: fliegender Reiher (Kat.-Abb. 8) und Porträtkopf des Dexamenos (Kat.-Abb. 9); keine Umrandung: Kat.-Abb. 14; Abb. 120.

⁶³² z. B. AGD I, 1 München Nr. 267. 270; Parallelentwicklung in der Vasenmalerei, z. B. beim Berlin-Maler (J. D. Beazley, *The Berlin Painter* [Mainz 1974]).

Münzen

Wie bereits angedeutet, ist der Münzrand wegen seiner stärkeren Krümmung weniger als Standlinie geeignet. Dennoch wird er gelegentlich als solche verwendet; z. B. stehen der messenische Hase⁶³³, der himerische Hahn⁶³⁴ und Poseidon auf den Münzen von Poseidonia⁶³⁵ (Abb. 35) manchmal auf der Münzumrandung. Insgesamt findet sich die Verwendung der Umrandung als Standfläche aber seltener als auf Gemmen⁶³⁶. Eine andere Nutzung der Umrahmung ist von den Münzen des Untersuchungszeitraumes kaum bekannt⁶³⁷. Auf einer Staterrückseite von Theben lehnt einmal die Keule des Herakles gegen den linken *Incusum*-Rand⁶³⁸ (Abb. 111). Eine gerade *Incusum*-Linie der Rückseiten wird öfter als Standlinie benutzt⁶³⁹.

- Besondere Hervorhebung des Rahmens

Die Gestaltung der Umrandung unterliegt auf Gemmen wie Münzen zeitlichen Moden und Gepflogenheiten. Während in der archaischen Zeit in beiden Gattungen verschiedene ornamentale Rahmungen auftreten, die den Charakter des Bildes als abgeschlossenen Sehraum verstärken⁶⁴⁰, wird in klassischer Zeit wegen des Wandels der Raumauffassung häufig nur noch eine einfache Strichumrahmung verwendet oder gar keine Umrandung angegeben⁶⁴¹. Auf einige ungewöhnliche Rahmengestaltungen, die den Eindruck eines geschlossenen Bildraumes verstärken, sei kurz hingewiesen. Der sizilische Stempelschneider Euainetos⁶⁴² verwendet als Umrandung für einen *en-face*-Kopf des Flussgottes Hipparis auf der Vorderseite von Didrachmen von Kamarina⁶⁴³ einen umlaufenden Wellenkranz⁶⁴⁴ (Kat.-Abb. 97). Dieser wirkt einerseits rahmend, grenzt also das Motiv ab. Andererseits vermittelt

⁶³³ z. B. Franke – Hirmer Taf. 18, 56. 58.

⁶³⁴ z. B. Franke – Hirmer Taf. 20, 63V.

⁶³⁵ z. B. Franke – Hirmer Taf. 78, 220R. 221V.

⁶³⁶ Häufig fällt eine Beurteilung bei schlecht zentrierten oder geprägten Münzen schwer.

⁶³⁷ Ähnlich wie das Aufhängen an der Umrandung kann ein Nagel auf einer Tetrachmenvorderseite von Akragas (Franke – Hirmer Taf. 64, 181V) gewertet werden. An diesem Nagel ist eine Tafel mit der Stadtinschrift aufgehängt, die Inschrift passte allerdings nicht ganz auf die Tafel, weshalb Buchstaben außerhalb dieser auf dem Bildgrund stehen. Der Nagel ist statt in den Rand in den Bildgrund geschlagen. Die Inspiration hierfür gaben wohl die Tafeln, die von Niken getragen werden, auf welche Euainetos seine Signatur setzt, s. u. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Syrakus, Euainetos; Katane, Euainetos‘.

⁶³⁸ Franke – Hirmer Taf. 144, 453.

⁶³⁹ z. B. Franke – Hirmer Taf. 136, 419R. 421; 137, 422; 141, 439; XVI, 446; 144, 451R. 452R. 453.

⁶⁴⁰ s. für Gemmen: Zazoff, AG 118 Abb. 36, 121 Abb. 38 (Archaik); für Münzen: Regling, Kunstwerk 43f. 95f.

⁶⁴¹ Eine abgemilderte Version des Rahmens könnte bei Gemmen die Fassung und bei Münzen die bloße Außenkontur bilden.

⁶⁴² s. u. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien, Kamarina‘.

⁶⁴³ s. u. Katalog zu 3c; Franke – Hirmer Taf. 54, 152V.

⁶⁴⁴ Diesen entwickelte Euainetos wohl aus den die Bodenlinien ersetzenden Wellen, die schon vorher auf Münzen auftraten, z. B. auf den Didrachmen von Kamarina: Kraay – Hirmer Taf. 54, 150R. 151R; s. u. ‚4. Umgestaltung der Standlinie‘.

er, dadurch dass er zum Darstellungsthema passt, dem Betrachter den Eindruck, wie durch ein Bullauge einen Einblick in eine Unterwasserwelt zu geben, also letztlich einen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen zu sehen. Häufiger werden Münzbilder von einem meist aus zwei Zweigen bestehenden Olivenkranz⁶⁴⁵ umschlossen (Kat.-Abb. 122). Die Zweigenden treffen sich in der unteren Bildmitte und die Spitzen in der oberen⁶⁴⁶. Oft lässt sich, wie z. B. auf den Stateren von Terina mit dem Bild einer Nike, ein Bezug zum Motiv herstellen⁶⁴⁷. Ebenfalls thematisch passend wird auf Münzen von Knossos auf Kreta ein weiblicher Profilkopf⁶⁴⁸ von einem quadratischen Rahmen umgeben (Abb. 112). Diese Variante eines Mäanders erinnert formal an das knossische Labyrinth⁶⁴⁹. Entsprechend wird der Frauenkopf als Ariadne gedeutet. Die sizilische Stadt Zankle hatte einen sichelförmigen Hafen, der als ihr Wahrzeichen galt. Auf frühen Münzvorderseiten von Zankle⁶⁵⁰ wird ein Strichrand, der auf beiden Seiten von Punktlinien begleitet wird, nur zur Hälfte am Münzrand entlang geführt und biegt sich dann wie eine Sichel zur Mitte hin (Abb. 113). In dieser stilisierten Hafenbucht schwimmt ein Delfin und der Stadtname ist beigeschrieben. Ein Gorgoneion auf Münzrückseiten von Melos wird von den Schlangen der Ägis wie von einem Rahmen umgeben⁶⁵¹. In allen beschriebenen Beispielen übernimmt die Umrahmung eine gegenständliche Funktion.

Diese besonderen Rahmungsformen gibt es im Untersuchungszeitraum nur auf Münzen, von Gemmen sind sie bislang unbekannt.

⁶⁴⁵ z. B. Kraay – Hirmer Taf. 95, 272. 273O; 96, 276 (Terina); 98, 282; 99, 285O. 286O. 287 (Rhegion); 158, 508 (Elis); 167, 550 (Phaistos); zu Wasserwelten in der Vasenmalerei, s. F. Lissarague, *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual* (Princeton 1990) 115f. mit Abb. 85–87.

⁶⁴⁶ z. B. Terina: Franke – Hirmer Taf. 95, 272. 273V. 276; Rhegion: Franke – Hirmer Taf. 98, 282; 99, 283. 284R. 286R. 287R.

⁶⁴⁷ Kraay – Hirmer Taf. 95, 272. 273O; 96, 276.

⁶⁴⁸ Es handelt sich um eine Kopie des Arethusakopfes der Dekadrachmen des Euainetostyps von Syrakus, s. u. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Syrakus, Dekadrachmen‘.

⁶⁴⁹ Kraay – Hirmer Taf. 165, 543; L. Forrer, *Le labyrinthe de Knossos et ses représentations sur les monnaies*, *SchwNumRu* 10, 1900, 193–211.

⁶⁵⁰ Kraay – Hirmer Taf. 16, 48O.

⁶⁵¹ Kraay – Hirmer Taf. 163, 533R.

Der Bildraum als Ausschnitt eines größeren Ganzen

Bedingung für diese Bildauffassung ist eine der Art nach szenische Darstellung. Bei bezuglosen, emblematischen Motiven ist eine solche Raumauffassung nicht möglich.

- Rahmenüberschneidungen

Der Eindruck, dass eine dargestellte Szene Teil eines größeren Ganzen ist, lässt sich am einfachsten dadurch erwecken, dass Teile des Motivs den Rahmen überschreiten oder nur teilweise abgebildet sind⁶⁵².

Gemmen

Überschneidungen des Rahmens finden sich vielfach auf archaischen Gemmen; oft sind es Beine bzw. Füße, Arme bzw. Hände oder Flügel der dargestellten Menschen, Mischwesen oder Tiere, die die Umrahmung überlagern⁶⁵³. Dies dient offenbar dem Zweck eine Bewegung, wie z. B. das Laufen, zu verdeutlichen und so Dynamik in das Bild zu bringen. Als Stilmittel wird die Rahmenüberschneidung z. B. von Epimenes auf seiner signierten Gemme (Kat.-Abb. 5) mit dem Motiv eines Jünglings, der ein Pferd bändigt, eingesetzt⁶⁵⁴. Das Aufbäumen des Pferdes wird dadurch verstärkt, dass es mit seinen Nüstern den Strichrand überschreitet. Auffällig ist bei der motivischen Zusammenstellung der archaischen Gemmen in J. Boardmans Publikation⁶⁵⁵, dass häufig sehr ähnliche Motive einmal genau in den Rahmen eingepasst werden, diesen also bis zum Rand ausfüllen und bei anderen Stücken der Rand an einem oder mehreren Punkten überschritten wird. Beim Vergleich dieser Motive wird deutlich, dass die Rahmenüberschneidungen den Rahmencharakter des Bildes umso mehr betonen. Ein weiterer Effekt dieser Rahmenüberschneidungen ist, dass das Bild an Plastizität gewinnt, dadurch dass Teile des Dargestellten näher an den Betrachter gerückt werden. In klassischer Zeit verkleinert sich das Motiv der Gemmen häufig im Verhältnis zum Bildfeld und Überschneidungen des Randes gibt es kaum mehr⁶⁵⁶.

Die gegenteilige Möglichkeit, dass die Bildumrahmung Motivteile überlagert und so verdeckt, findet sich auf Gemmen erheblich seltener. Dieses Verfahren ist geeigneter den Eindruck

⁶⁵² Bei Renaissance-Tondi ist dies die bevorzugte Bildauffassung (s. Arnheim 121–134 mit Abb. 91–94).

⁶⁵³ AGG Nr. 24. 32. 34. 36. 37. 38. 41. 46. 47. 48. 49. 52. 53. 61. 62. 64. 72. 75. 76. 84. 88. 93. 98. 102. 103. 108. 110. 111. 114. 117. 118. 124. 133. 134. 136. 147. 150. 153. 155. 162. 163. 172. 178. 179 etc.

⁶⁵⁴ s. u. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschnitzer: Epimenes?‘. Die zusätzliche Problematik besteht darin, dass Pferd und stehender Mensch in einem Motiv kombiniert werden. Für die Pferdedarstellung wählte man üblicherweise das Querformat, für den stehenden Menschen das Hochformat.

⁶⁵⁵ AGG, z. B. Nr. 31+32. 34+35.

⁶⁵⁶ z. B. GGFR Nr. 585.

eines Ausschnittsbildes hervorzurufen, der auf Gemmen aber offensichtlich nicht beabsichtigt war⁶⁵⁷.

Münzen

Eine Beurteilung der Situation auf Münzen wird dadurch erschwert, dass die Stempel häufig schlecht zentriert wurden. Hält man sich an die gut ausgeprägten Stücke, entsteht der Eindruck, dass es weniger Überschreitungen der Umrahmung auf Münzen als auf Gemmen gibt. In archaischer Zeit werden die emblematischen Bilder oft genau in das Rund und den Rahmen eingepasst, welcher bei klassischen Münzen mit szenischen Darstellungen immer öfter weggelassen wird. Zeigen archaische Münzmotive aber diese Überschreitung, dient sie demselben Zweck wie auf den Gemmen, nämlich das Motiv aufzulockern⁶⁵⁸.

Gelegentlich entsteht der Eindruck, der Rahmen sei über das Bild gelegt, zeige also einen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen. So etwa auf makedonischen Münzen von Bisaltae (Abb. 149), wo die Speerenden des Kriegers entweder genau mit dem Rahmen abschließen oder ‚hinter‘ dem Punktrand weitergehen⁶⁵⁹. Auf Tetradrachmen-Rückseiten von Samos wird ein Schiffsbug so vom Punktrand angeschnitten, dass man sich vorstellen kann, das ganze Schiff würde gleich von rechts erscheinen⁶⁶⁰. Auf sizilischen und unteritalischen Münzen erscheinen oft Altäre oder andere architektonische Elemente nicht komplett, sondern vom Münzrand angeschnitten⁶⁶¹ (Abb. 95). Auch die kretische Münzprägung verwendet häufig diese Anschnitte (Abb. 139)⁶⁶².

Merkmal vieler Rahmenüberschreitungen ist, dass sie nahelegen, das Motiv setze sich außerhalb des Rahmens fort, aber über den angeschnittenen Motivteil hinaus keinen Hinweis darauf geben, in welcher Weise es dort fortgeführt wird.

- Hinweis auf einen größeren Bildkontext

Eine weitere im Untersuchungszeitraum seltener vorkommende Möglichkeit des Verweises auf einen größeren Bildzusammenhang ist in der Art des Motivs begründet, das den Betrachter durch bestimmte Hinweise oder Eigenschaften ein weiteres Bildgeschehen

⁶⁵⁷ z. B. AGG Nr. 335: ein auf einem Diphros sitzender leierspielender Jüngling. Ein Stuhlbein wird vom Strichrand angeschnitten.

⁶⁵⁸ z. B. Kraay – Hirmer Taf. 124, 380O (Aigai); Franke – Hirmer 126, 387V (Derrhones).

⁶⁵⁹ z. B. Kraay – Hirmer Taf. 125, 384.

⁶⁶⁰ Franke – Hirmer Taf. 182, 614; A. L. Ben-Eli, *Ships and Parts of Ships on Ancient Coins* (Haifa 1975); G. Hafner, *Prora*, *SchwNumRu* 55, 1976, 17–34; J. P. Barron, *The Silver Coins of Samos* (London 1966); P. Petsas, *Pella. Alexander the Great's Capital* (Thessaloniki 1978): Vgl. abkürzender Charakter bei ähnlichen Darstellungen: 68f. Abb. 8, Marmorgrabstele des Makartos, 3. Jh. v. Chr., mit einer Schiffsprora.

⁶⁶¹ Franke – Hirmer Taf. 66, 186 R; 67, 187. 188R.

⁶⁶² Franke – Hirmer Taf. 164–167; Kraay, *ACGC* Taf. 7f.

imaginieren lässt⁶⁶³. Den Rahmen als Ausschnitt zu verstehen bzw. das Hinweisen auf einen größeren Bildzusammenhang außerhalb des dargestellten Motivs kann als Stilmittel einer malerischen oder erzählenden Darstellung gelten⁶⁶⁴.

Gemmen

Auf einem Jaspis-Skarabäoid (Abb. 114) findet sich das Motiv eines nackten Kriegers in Verteidigungs- oder Lauerhaltung. Er kniet mit einsatzbereiter Lanze und schützend vorgehaltenem Schild in Erwartung eines angreifenden Gegners, der aber nicht zu sehen ist.⁶⁶⁵ Der Bildraum der Gemme wird so imaginär über den Rand erweitert, ohne dass Motivteile über ihn hinausragen, allein durch die Wahl des Motivs und dessen Darstellung. Ähnlich verhält es sich bei einigen Bogenschützen und Kriegern in Angriffshaltung wie Herakles auf Gemmen⁶⁶⁶. Auch beim Satyr des Anakles mit dem Kantharos in der ausgestreckten Hand (Kat.-Abb. 11) ist vorstellbar, dass er einer weiteren Person zugprostet oder sich von dieser nachschenken lässt⁶⁶⁷.

Einfigurige Gemmenmotive, insbesondere klassischer Zeitstellung, erwecken häufig den Eindruck aus einer größeren Komposition herausgenommen zu sein. Dies liegt nicht am Einsatz eben beschriebener künstlerischer Mittel, sondern an einem vorhandenen festem Bildrepertoire im Geiste des Betrachters, der bestimmte Figurentypen automatisch größeren Bildzusammenhängen zuweist. Dies gilt etwa für zahlreiche Bilder von Frauen oder Musikern, die aus der Vasenmalerei in größeren Zusammenhängen, wie Frauengemach- und Symposionszenen, hinlänglich bekannt sind⁶⁶⁸.

Münzen

Auf den Litren-Vorderseiten von Gela z. B. ist ein stehendes gezäumtes Pferd dargestellt, dessen Führleine zum rechten Bildrand gespannt ist. Entweder ist es also außerhalb des Rahmens angebunden oder die Leine wird von einer nicht zu sehenden Person gehalten⁶⁶⁹.

⁶⁶³ P. H. v. Blanckenhagen, *Der ergänzende Betrachter. Bemerkungen zu einem Aspekt hellenistischer Kunst*, in: *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst. Festschrift E. Homann-Wedeking* (Waldsassen 1975) 193–202.

⁶⁶⁴ s. Kap. II, 2e ‚Innovative Schritte‘; T. Carl, *Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr.*, *Internationale Archäologie* 95 (Rahden 2006) 9–14.

⁶⁶⁵ GGFR Nr. 534.

⁶⁶⁶ AGG Nr. 210 (Herakles), 247. 336 (Bogenschütze).

⁶⁶⁷ s. u. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschnitzer: Anakles‘.

⁶⁶⁸ z. B. GGFR Nr. 606 (Frauen), 600 (Musiker).

⁶⁶⁹ G. K. Jenkins, *The Coinage of Gela*, *AMUGS* 2 (Berlin 1970) Taf. 17.

Auch auf Münzen erscheinen häufig nur Einzelpersonen, die aus einem größeren Zusammenhang gegriffen zu sein scheinen. Diese sind allerdings häufiger als auf den Gemmen eindeutig zu identifizieren und einer mythologischen Szene zuzuordnen.

- Motive, die keine Standlinie benötigen

Eine spezielle Form, das Bild sehr frei zu gestalten und gleichzeitig eine Standlinie, die kompositorische Probleme bereiten kann⁶⁷⁰, zu umgehen, ist ein Motiv zu wählen, das diese nicht benötigt. Neben emblematischen Motiven, die keiner Verortung im Bildraum bedürfen, da sie einen solchen nicht evozieren sollen, handelt es sich hierbei um fliegende oder um schwimmende Tiere oder Mischwesen⁶⁷¹. Eine weitere Möglichkeit ist es, Tiere wie in einer Momentaufnahme im Sprung zu zeigen, genau zu dem Zeitpunkt, da alle Beine in der Luft sind⁶⁷². Diese Motive sind geeignet, den Bildhintergrund als Wasser oder Luft begreiflich zu machen, als ob man z. B. ein Stück Himmel betrachte, durch das gerade ein Vogel fliegt (Kat.-Abb. 8). Auch eine Seeschildkröte in Aufsicht auf Vorderseiten äginetischer Statere könnte man so bei einem Blick ins klare Meerwasser entdecken⁶⁷³. Diese Lösungen werden in beiden Gattungen gefunden⁶⁷⁴. Außer einzelnen schwimmenden Fischen oder fliegenden Vögeln bzw. Niken kommen auch Erweiterungen zu szenischen Motiven vor⁶⁷⁵, etwa geflügelte Jünglinge, die Mädchen entführen⁶⁷⁶. Ganze Unterwasserwelten werden z. B. auf den Stateren von Tarent inszeniert. Dort sitzt der Stadtgründer Taras auf einem Delfin, welcher häufig von einer Muschel oder einem kleineren Delfin begleitet wird⁶⁷⁷.

Diese Motive der Gelöstheit und Schwerelosigkeit sind im 4. Jh. v. Chr. beliebt und werden ermöglicht durch eine Tendenz zu Bildern der tatenlosen Ruhe⁶⁷⁸.

- Umgestaltung der Standlinie

Ein gegensätzlicher Umgang mit der als Ankerpunkt häufig benötigten Standlinie, der gleichzeitig dazu dient, Beziehungen zum Motiv herzustellen, ist die Standlinie

⁶⁷⁰ Wie etwa wird der Abschnittsraum unter der Standlinie gefüllt.

⁶⁷¹ Daneben auch Schiffe bzw. Boote.

⁶⁷² z. B. Steinböcke, Wildziegen (AGD I, 1 München Nr. 276. 279. 281) und Bären (AGD IV Hamburg Nr. 19).

⁶⁷³ z. B. Franke – Hirmer Taf. 113, 335V. 336V.

⁶⁷⁴ z. B. GGFR Nr. 468. 489. 493–495. 506; Franke – Hirmer Taf. 159, 511; 92, 265; 128, 396; 162, 527; 163, 531; 167, 548; 16, 48V.49; 17, 53R; 162, 528V; 188, 643; AGD I,1 München Nr. 167.

⁶⁷⁵ Boardman, Intaglios and Rings Nr. 14. 36. 40; LHGneu Nr. 81; Franke – Hirmer Taf. 10, 31R.

⁶⁷⁶ z. B. AGG Nr. 250.

⁶⁷⁷ Franke – Hirmer Taf. 102, 294; 108, 314; zu Wasserwelten in der Vasenmalerei, s. F. Lissarague, *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual* (Princeton 1990) 115f. mit Abb. 85–87.

⁶⁷⁸ H. Luschey, *Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache* (Tübingen 2002) 69; Vgl. E. F. van der Grinten, *On the Composition of the Medallions in the Interiors of Greek Black- and Red-Figured Kylixes* (Amsterdam 1966) Abb. 82.

umzugestalten⁶⁷⁹. Sie bleibt nicht mehr einfache Strichlinie, sondern wird in das Bild integriert⁶⁸⁰. In ihrer Funktion als Standlinie gibt sie etwa bei Darstellungen von Tieren in der Natur ein welliges Ackergelände mit Steinen wieder⁶⁸¹. Ein schönes Beispiel hierfür ist ein weidender Hirsch auf einem Bergkristall-Skarabäoid⁶⁸², auf dem die Standlinie als buckeliges Erdreich, aus dem Pflanzen wachsen, gebildet ist (Abb. 26). Die naturnahe Darstellung des Hirsches erstreckt sich bis auf die Standlinie, die auch wieder einen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen suggeriert. Durch mehrere Kieselsteine oder Felsblöcke kann die Standlinie komplett ersetzt werden, wie z. B. beim stehenden Reiher des Dexamenos⁶⁸³ (Kat-Abb. 7) oder dem Motiv eines Fuchses, der um an Trauben zu gelangen, halb auf Felssteinen und halb auf einem zwischen ihnen herauswachsenden Ast steht (Abb. 115)⁶⁸⁴. Meist wird die Standlinie zu einer erdigen bzw. steinig felsigen Geländeangabe oder zu das Meer, einen Fluss oder einen See evozierenden Wellen. Gelegentlich erfährt sie in einer verdickten Form eine Umdeutung zur Statuenbasis (Kat.-Abb. 156). Selten wird sie zu anderen zum Motiv passenden Untergründen; auf einem Chalcedon-Skarabäoid z. B. einmal zu einer Art Kline, auf der eine Frau liegt⁶⁸⁵, auf einem Stater von Kroton einmal zu einer Decke, auf der der kleine Herakles mit den Schlangen kämpft⁶⁸⁶ (Abb. 116).

Eine Sonderstellung nehmen die Münzen von Kyzikos ein, die das Wahrzeichen der Stadt, den Thunfisch, in jedes Münzmotiv integrieren. Teilweise geschieht dies auf stimmige Art, wenn etwa eine Person diesen Fisch in der Hand hält⁶⁸⁷. Teilweise wird der Fisch aber auch grotesk beigegeben etwa als Abschluss einer Protome⁶⁸⁸ oder eben als Standlinie⁶⁸⁹. Auch auf

⁶⁷⁹ Gelegentlich statt einer einfachen Strichlinie eine Punktlinie als Stand- bzw. Abschnittslinie, was aber keine Umdeutung darstellt und wohl keine besondere Bedeutung hat. Gelegentlich gibt es auf Gemmen wie auf Münzen für jedes dargestellte Objekt bzw. jede Figur eine eigene Standlinie. Auch hier ist der Bedeutungsgehalt unklar, z. B. Jaspis-Skarabäoid mit Apollon und dem Dreifuß (LHGneu Nr. 49), beide auf eigener Linie, die besonders unsinnig erscheint, da Apollon den Dreifuß offensichtlich in seiner rechten Hand hält und sie sich somit in einer Bildebene befinden. Auf Münzen von Kaulonia haben oft Apollon und der Hirsch jeweils eine eigene Standlinie (z. B. Kraay – Hirmer Taf. 90, 259O. 260; 91, 261. 262O).

⁶⁸⁰ Diese Lösung wird etwa bei Schaleninnenbildern öfter in Anspruch genommen, wo die Abschnittslinie z. B. als Klinenbrett umgedeutet wird, z. B. van der Grinten a. O. (Anm. 678) Fig. 69–73.

⁶⁸¹ T. Carl, Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr., Internationale Archäologie 95 (Rahden 2006) 23–28; Paus. X, 25–31: zur polygnotischen Geländelinie.

⁶⁸² LHGneu Nr. 75 = GGFR Nr. 564.

⁶⁸³ s. u. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschneider: Dexamenos‘.

⁶⁸⁴ GGFR Nr. 497.

⁶⁸⁵ GGFR Nr. 482.

⁶⁸⁶ Franke – Hirmer Taf. 94, 271; In dieser Art ein singuläres Stück. Herakles als Baby mit den Schlangen ringend findet sich zwar als Motiv auf weiteren Prägungen (Kyzikos [Franke – Hirmer Taf. 200, 720], Theben [Franke – Hirmer Taf. 145, 454R], Zakynthos [Franke – Hirmer Taf. 159, 509], Samos [Franke – Hirmer Taf. 183, 616], allerdings immer auf einer einfachen Grundlinie und ohne den plastisch-dynamischen Dreiecksaufbau. – S. Woodford, The Iconography of the Infant Herakles strangling Snakes, in: F. Lissarague – F. Thelemon (Hrsg.), Image et céramique grecque, Actes du Colloque de Rouen 22.–26. Nov. 1982 (Rouen 1983) 121–133.

⁶⁸⁷ Kraay – Hirmer Taf. 198, 699O. 704O. 705O. 706O.

⁶⁸⁸ Kraay – Hirmer Taf. 198, 703O.

einigen Vorderseiten von Tetradrachmen des sizilischen Katane läuft der stiergestaltige, menschengesichtige Flussgott Amenanos auf einem Ketos oder einem Fisch, die sich vorher unter der Abschnittslinie befunden haben, welche nun weggelassen wird⁶⁹⁰. Häufig erscheinen Wassertiere schwimmend im Abschnittssegment von Münzen, so dass man in einigen Fällen denken könnte, die Abschnittslinie trenne eine Land- von einer Wasserwelt⁶⁹¹. Besonders intensiv ist dieser Eindruck auf Vorderseiten von Stateren von Tyros, die statt einer Abschnittslinie ein Wellenband zeigen, über dem sich einerseits ein Delfin und andererseits ein Hippokamp mit Reiter befindet, als ob sie auf dem Wasser schwimmen würden. Darunter, also im Abschnittsfeld bzw. im Wasser, befindet sich eine Muschel bzw. ein Delfin⁶⁹². Diese Darstellungsweise bleibt den Münzen vorbehalten, da der Raum unter der Stand- bzw. Abschnittslinie auf Gemmen nie figürlich gefüllt wird⁶⁹³.

Zusammenfassung

Die Beziehung des Motivs zum Rahmen ändert sich in beiden Gattungen im Untersuchungszeitraum grundlegend. In der Archaik wird der Bildträger selten als raumhaft begriffen, sondern vielmehr wie eine zweidimensionale Tafel aufgefasst. Die räumliche Einheit bleibt dabei stets erhalten. Die Entwicklung von der Fläche zum Tiefenraum wird in den nächsten Kapiteln aufgezeigt werden. Meist wird in archaischer Zeit in beiden Gattungen versucht, eine Beziehung zwischen Motiv und Umrahmung herzustellen. Das Motiv ist selten frei in die Fläche gesetzt. Bezüge werden vielfach hervorgerufen, größtenteils durch Parallelen zur Umrahmung. Dies ist eher ein Zeitphänomen als ein für die beiden betrachteten Gattungen spezifisches. Später dient das abgemilderte Aufgreifen von Parallelen zur Einfassung der Blicklenkung innerhalb des Motivs und der Harmonisierung der Komposition und nicht mehr dazu, den Blick im abgegrenzten Sehraum festzuhalten. Demgegenüber gibt

⁶⁸⁹ Kraay – Hirmer Taf. 198, 707O; 199, 709O. 713O; Ebenso einmal in Abdera, wo ein Greif auf der Statervorderseite auf einem Fisch hockt, Franke – Hirmer Taf. 138, 427V; Vgl. die Rückseiten von Goldstateren von Pantikapaion aus der Zeit um 350–320 v. Chr. mit dem Motiv eines Greifen, der auf einer Kornähre steht, z. B. Franke – Hirmer Taf. 142, 440. 441.

⁶⁹⁰ Franke – Hirmer Taf. 10, 29. 30V. 31V; 11, 32V.

⁶⁹¹ z. B. Vorderseitenbild einer Tetradrachme von Syrakus mit dem üblichen Quadrigenbild und einem schwimmenden Ketos im Abschnitt: Franke – Hirmer Taf. 28, 82. Seltener fliegende Vögel als Abschnittsbild, z. B. Franke – Hirmer Taf. 52, 147V. – Vgl. F. Lissarague, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images* (Paris 1999) 41 Abb. 30.

⁶⁹² Franke – Hirmer Taf. 195, 681. 682. Auf Münzrückseiten von Sidon befindet sich über einem solchen Wellenband eine Galeere, z. B. Franke – Hirmer Taf. 195, 683. 684. Ein zu einer Zickzacklinie stilisiertes Wellenband findet sich auf einer etwas späteren Tetradrachmenvorderseite von Biblos und trennt hier eine Galeere von einem Hippokamp, Franke – Hirmer Taf. 195, 685.

⁶⁹³ Gelegentlich gestrichelt gefüllt, wohl eine Übernahme von phönikischen Gemmen. s. J. Boardman, *Classical Phoenician Scarabs. A Catalogue and Study*, BARIntSer 1190 = *Studies in Gems and Jewellery* 2 (Oxford 2003).

es in archaischer Zeit auf Gemmen häufig bewusste Überschreitungen des Rahmens, was wohl zur Betonung der Bildbegrenzung dient und nicht zur Öffnung eines weiteren Bildraums. Die Ausfüllung der gesamten Bildfläche ist v. a. auf Gemmen als Hinweis auf dieses Bewusstsein des Rahmenbildes zu verstehen. Dieser Umgang lässt in klassischer Zeit nach.

Die Nutzung des Rahmens als Standlinie, in archaischer Zeit bei den Gemmen gängig, findet sich in klassischer Zeit kaum noch. Besonders auf den Gemmen verkleinert sich das Motiv nun häufig⁶⁹⁴ und lässt viel Leerraum bis zum Rand⁶⁹⁵. Der Rahmen als Standlinie genau wie die Bezüge zur Einfassung verlierende Minimierung des Motivs dienen auf Gemmen demselben Zweck. Beide verdeutlichen, dass auf Gemmen sowohl in archaischer als auch in klassischer Zeit die Bildfläche als abgegrenzter Sehraum begriffen wird. Diese Auffassung wird von den Münzbildern offensichtlich nicht geteilt.

Leerstellen werden auf klassischen Gemmen und Münzen nicht gemieden. Dies geht auf den Gemmen oft mit einem Spannungsverlust zwischen Figur und Rahmen einher. Auf den Münzen ist dieses Phänomen seltener zu beobachten, was mit einer anderen Bildauffassung zusammenhängt. Münzbilder bemühen sich vermehrt, den Eindruck zu evozieren, einen Ausschnitt aus einem größeren Bildzusammenhang wiederzugeben, wofür eine Ausbreitung des Motivs bis an den Rand oft notwendig ist. Insgesamt betrachtet, zeigen die Münzen also seit jeher weniger Bezüge zur Umrandung und sind eher als Ausschnittsbild zu begreifen. Im Umgang mit der Umrahmung geben sie sich spielerischer als die Gemmen⁶⁹⁶.

d, Optische Kriterien

Für beide Gattungen soll chronologisch aufgezeigt werden, wie der zur Verfügung stehende Bildraum durch verschiedene Kompositionsschemata aufgeteilt und genutzt wird. Diese wurden bereits im ersten Teil dieses Kapitels vorgestellt⁶⁹⁷. Außer der Gliederung des Bildraums wird auch die Blickführung durch Kompositionslinien thematisiert. Neben der Darstellung beider Gattungen soll wiederum ein Vergleich zwischen diesen erfolgen. Die Entwicklung vergleichbarer Gattungen wird zur besseren Beurteilung gegenübergestellt.

⁶⁹⁴ Je kleiner das Motiv im Verhältnis zur Bildfläche wird, desto weniger muss es sich mit ihr auseinandersetzen. s. I. Scheibler, Griechische Rundbilder, MüJb 13, 1962, 8.

⁶⁹⁵ Vgl. B. Schweitzer, Die Entwicklung der Bildform in der attischen Kunst von 540–490. Zum Problem des Ausdrucks in der Bildenden Kunst, JdI 44, 1929, 116.

⁶⁹⁶ Eine Begründung hierfür, könnte teilweise darin zu suchen sein, dass Gemmen durch das Tragen am Körper, sowie der Siegelabdruck auf einem Material einen festen Betrachtungsstandpunkt definieren, wohingegen Münzen immer erst in ‚Position‘ gebracht werden müssen.

⁶⁹⁷ s. o. Kap. II, 2a ‚Der Einfluss des Formats auf die Komposition‘.

Kompositionsschemata⁶⁹⁸

Gemmen

Auf archaischen Gemmen wird die *symmetrische Komposition* in zwei Varianten verwendet; einerseits die genaue Spiegelsymmetrie, in Hoch- und Querformat meist zu einer vertikalen Mittelachse, andererseits eine ungefähre Symmetrie, die sich mit einem Massenausgleich zu beiden Achsseiten begnügt⁶⁹⁹. Symmetrie wird meist hergestellt, indem eine in sich symmetrische Figur als Motiv gewählt wird; oft eine Aufsicht (Abb. 1) oder Frontalansicht (Abb. 90). Selten wird das Dargestellte an einer Symmetrieachse verdoppelt⁷⁰⁰. Bei in der Archaik beliebten hockenden oder knielaufenden Figuren (Abb. 117) entspricht sich häufig die Haltung der entgegen gesetzten Arme und Beine im Sinne eines Massenausgleichs⁷⁰¹. Weniger als in anderen Gattungen kommen ‚heraldische‘ Kompositionen auf Gemmen vor, die wohl meist östlich inspiriert waren⁷⁰². Darstellungen des Herrn oder der Herrin der Tiere sind dafür ein Beispiel (Abb. 118); sie zeigen eine variierende Symmetrie, da meist der Kopf zu einer Seite ins Profil gedreht ist und verschiedene Tiere gehalten werden⁷⁰³. Symmetrische Motive erfreuen sich noch in klassischer Zeit einiger Beliebtheit, sind aber weiterhin kein Hauptgestaltungsmittel auf Gemmen. Gerne werden nun verschiedene Gefäße abgebildet, die schon in sich symmetrisch sind⁷⁰⁴. Beliebt bleibt das Gorgoneion⁷⁰⁵. Auch unscharfe⁷⁰⁶ und

⁶⁹⁸ Kompositionsschema = Geometrisches Gerüst der Bildflächenfüllung; allg. hierzu: F. Fiedler-Dresden, *Elementare Bildkomposition* (Berlin 1933); W. Hogarth, *Analyse der Schönheit* (Zwickau o. J.); T. Wedepohl, *Bildaufbau. Ein Buch für Künstler und Kunstfreunde* (Berlin 1931); K. Martin (Hrsg.), *Karl Hofer, Über das Gesetzliche in der Bildenden Kunst, Akademie der Künste. Monographien und Biographien 1* (Berlin 1959); Vgl. die Kompositionsweise der minoisch-mykenischen Glyptik: H. Luschej, *Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache* (Tübingen 2002) 62; B. Schweitzer Rezension zu A. v. Salis, *Theseus und Ariadne*, in: *DLZ 2*, 1931, 72.

⁶⁹⁹ Vgl. I Scheibler, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst* (Kallmünz 1960) 7.

⁷⁰⁰ Auf Gemmen und Münzen sind selten antithetische Tiergruppen anzutreffen, die in anderen Gattungen die älteste Form symmetrischer Kompositionen bilden, wie I. Scheibler a. O. (Anm. 699) 14–42 herausarbeiten konnte. Von ihr so bezeichnete ‚heraldische Kompositionen‘ gibt es auf Gemmen und Münzen kaum. Kommen sie vor, wie etwa Darstellungen des Herrn oder der Herrin der Tiere, sind sie eindeutig östlich inspiriert teils eventuell sogar produziert.

⁷⁰¹ z. B. LHGneu Nr. 16. 18. Die Figuren im Knielaufschema zeigen häufig die Außenkontur der Raute, die ja auch ein symmetrisches Gebilde ist.

⁷⁰² z. B. AGD I, 1 München Nr. 162. 163.

⁷⁰³ z. B. AGD II Berlin Nr. 74 (Hämatit-Skarabäus, Anfang 6. Jh. v. Chr.: geflügelte Herrin der Tiere mit einem Löwen und einem Ziegenbock); AGD I, 1 München Nr. 162. 163. 164; Vgl. E. Spartz, *Das Wappenbild des Herrn und der Herrin der Tiere in der minoisch-mykenischen und frühgriechischen Kunst* (München 1962) 40–98; U.-M. Lux, *Beiträge zur Darstellung des „Herrn der Tiere“ im griechischen, etruskischen und römischen Bereich vom 8. Jh. v. Chr. an* (Bonn o. J.) 38.

⁷⁰⁴ z. B. AGD II Berlin Nr. 185; GGFR Nr. 270. 613; Leier und Kithara: GGFR Nr. 614; Fliege in Aufsicht: GGFR Nr. 582. 589; Boukranion: GGFR Nr. 588.

⁷⁰⁵ GGFR Nr. 458. 602.

⁷⁰⁶ GGFR Nr. 515. 549.

künstliche⁷⁰⁷ Symmetrien werden gebildet. Dies zeigt ein Chalcedon-Skarabäoid (Abb. 119) mit dem Motiv zweier Mundstücke eines Doppelaulos schön⁷⁰⁸.

Bezeichnendstes Kompositionsmerkmal der archaischen Glyptik ist die Bildausfüllung bis zum Rand. Es ist hilfreich, Motive zu wählen, die eine ähnliche Form wie der ovale Bildträger besitzen⁷⁰⁹. Für Querformate bieten sich im Profil gesehene, stehende Säugetiere an, deren Rücken eine Parallele zum Rand bildet⁷¹⁰. Die Einpassung kann durch Zurückwenden des Kopfes vervollkommen werden; nun ist auch der Hals parallel zu einer Kurzseite⁷¹¹. Dieses Umdrehen des Kopfes wird oft dadurch motiviert, dass sich die Tiere mit einem Hinterbein am Kopf kratzen, wodurch der Raum zwischen den Beinen gefüllt wird und eine in sich runde Bewegung entsteht⁷¹². Beliebt ist desgleichen eine Variante des Knielaufs bei diversen Säugetieren, der ebenfalls verhindert, dass sich zu große Leerräume zwischen den Beinen bilden⁷¹³. Die passende Form des am Boden liegenden zusammengerollten Tieres, das die Außenform wieder aufnimmt, wie auf einem Chalcedon-Skarabäoid des 5. Jhs. v. Chr. mit dem Motiv eines liegenden Kalbs (Abb. 120), findet sich selten⁷¹⁴. Besonders gut zur Füllung des Ovals eignet sich der Kampf zwischen zwei Tieren, meist einem Löwen und einem anderen Tier⁷¹⁵. Diverse Parallelen zum Rand können gebildet werden. Die Ineinanderverkeilung der Tiere hilft zusätzlich den Blick im Inneren zu halten. Bezüglich der Kampfschemata gibt es Unterschiede die räumliche Darstellung betreffend⁷¹⁶. Geflügelte Mischwesen können durch ihre Flügel weiteren Raum füllen und sind unter anderem deshalb in der archaischen Glyptik beliebt⁷¹⁷. Für menschliche Figuren werden in der Archaik neben dem Knielaufschema auch andere Haltungen gefunden, in denen sie sich dem Oval anpassen

⁷⁰⁷ GGFR Nr. 615: muschel- bzw. herzförmiger Stein, der in sich symmetrisch ist und dies verdeutlichend im Abdruck eine vertikale Mittelrippe zeigt. An dieser auf der Vorderseite zwei Babys, auf der Rückseite zwei musizierende Sirenen in etwa spiegelsymmetrisch einander zugewandt; GGFR Nr. 492. 509. 543.

⁷⁰⁸ AGD II Berlin Nr. 184.

⁷⁰⁹ Sozusagen eine Variante der *Kreis-im-Kreis-Komposition*. Die von H. Luschey festgestellte Bevorzugung der Rechtsrichtung ist auf den Gemmen nicht festzustellen. Geht man davon aus, dass die meisten Gemmenbilder für den Siegelabdruck komponiert waren, müsste bei den Motiven auf den Siegelsteinen deutlich eine Linksausrichtung vorherrschen, dies ist nicht der Fall. s. H. Luschey, *Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache* (Tübingen 2002) 17–29.

⁷¹⁰ Als besonders geeignet wurden z. B. stehende Wildschweine erachtet: AGG Nr. 537. 540. 546.

⁷¹¹ z. B. AGG Nr. 517 (Widder).

⁷¹² z. B. AGG Nr. 529 (Stier), 569 (Hund). Auf AGG Nr. 508 blickt sich eine Ziege zu einem Affen um, der hinter ihr sitzt und sie melkt.

⁷¹³ z. B. AGG Nr. 516 (Schaf), 517 (Widder), 521. 522. 524 (Stiere).

⁷¹⁴ AGD I, 1 München Nr. 306; Ebenso selten sind auf Gemmen die auf den Münzen beliebten Tierprotomen. Auch das sich wälzende Pferd passt sich dem Oval an und lenkt den Betrachterblick über die ganze Figur: z. B. AGG Nr. 565.

⁷¹⁵ z. B. ein Löwe attackiert jeweils, das in Klammern genannte Tier, AGG Nr. 371. 383. 391. 407 (Stier), 418–420 (Hirsch), 421 (Wildschwein), 423 (Löwe), 384. 436 (Hirsch), 440 (Pferd).

⁷¹⁶ s. u. Kap. II, 2e ‚Innovative Schritte‘.

⁷¹⁷ Sicherlich ist die Darstellung dieser dämonischen Wesen v. a. mit einem magischen Schutzaspekt verbunden.

und gleichzeitig eine Blicklinie innerhalb der Komposition bilden. Auf Hochformaten etwa ein Satyr, der von der Last eines gefüllten Weinschlauchs auf seinem Rücken vorn über gekrümmt läuft⁷¹⁸ (Abb. 207) oder nackte Jünglinge, deren Beugung nach vorne verschiedentlich motiviert wird⁷¹⁹.

Die beschriebenen archaischen Formen lassen sich mit den Kompositionsformen der *Oval-im-Oval-Komposition* oder der *Rauten-Komposition* in Einklang bringen. Beide sind zweckmäßig den vorhandenen Bildraum möglichst auszufüllen. Während die sich an der Außenform orientierende *Oval-im-Oval-Komposition* eine Blicklenkung innerhalb des Bildraums erzeugt, wirkt die *Rauten-Komposition* mehr statisch ausgeglichen. Oft wird dieser Eindruck durch die Betonung der Senkrechten und Waagrechten verstärkt.

Die *Rautenform* lässt sich, teils verkleinert, auch auf klassischen Gemmen beobachten⁷²⁰. Regeln oder Tendenzen die Kompositionsschemata klassischer Gemmen betreffend sind schwierig zu definieren. Dadurch dass, das Motiv häufig keine Beziehung zum Rand mehr herstellt, weil es oft im Verhältnis zum Bildfeld verkleinert ist, ist es in seiner Erscheinungsform frei. Dies gilt gerade für die zahlreichen rahmenlosen Motive, die als Siegel abgedrückt, vollkommen bezugslos sind. Allgemein werden die Bildflächen der Gemmen in klassischer Zeit größer und das Motiv, vom Zwang der Füllung des Bildraumes befreit, erscheint jetzt luftiger in Szene gesetzt. Wie auf den Vasenbildern⁷²¹ gibt es nun gelegentlich auf Gemmen Motive, die mit diesem neu gewonnenen Raum spielen. Eine sitzende Frau, von E. Zwierlein-Diehl als Aphrodite gedeutet⁷²², balanciert etwa auf ihrer Fingerspitze einen Stock (Abb. 121). Dieses Balanciermotiv auf einem klassischen Chalcedon-Skarabäoid benötigt zwingend den freien Raum, um seine Wirkung entfalten zu können.

Wie Bilder auf Sonderformen klassischer Gemmen⁷²³, z. B. Quader oder abgeschnittene Zylinder, mit einem beinahe rechteckigen Bildfeld zeigen können (Abb. 122), ist der Künstler aber meist weiterhin bemüht, ein für den vorgegebenen Platz passendes Motiv zu suchen bzw. den Raum mit dem gewählten Motiv zu füllen. Diese alte Umgangsform findet sich auch im Oval meistens bei Tierdarstellungen und Mischwesen⁷²⁴. Beim Motiv des Tierkampfs und bei

⁷¹⁸ AGG Nr. 337.

⁷¹⁹ AGG Nr. 259: um sich mit einer Strigilis zu reinigen; AGG Nr. 317: um einen Hund zu streicheln; AGG Nr. 323: um eine Beinschiene anzulegen etc.

⁷²⁰ z. B. GGFR Nr. 535. 537. 545. 547. Nimmt man die Standfläche als Gerade statt als Spitze der Raute entsteht eine Art gestrecktes Pentagon.

⁷²¹ z. B. E. F. van der Grinten, On the Composition of the Medallions in the Interiors of Greek Black- and Red-figured Kylixes (Amsterdam 1966) Abb. 36. 47. 48.

⁷²² AGD II Berlin 75 Nr. 162.

⁷²³ Zazoff, AG 153f. mit Abb. 44; GGFR Nr. 516–527.

⁷²⁴ z. B. GGFR Nr. 444. 454. 476. 496. 498.

menschlichen Profilköpfen⁷²⁵ hält sich die Variante der *Oval-im-Oval-Komposition* mit Parallelen zur Umrandung⁷²⁶. Bei der Darstellung menschlicher Figuren im Hoch- und Querformat werden in klassischer Zeit häufig die Senkrechten betont⁷²⁷. Die Dargestellten stehen jetzt aufrecht mit leichter Einknickung in den Knien⁷²⁸ oder dem hinteren Bein leicht zurückversetzt⁷²⁹ im Dreiviertelprofil mit ins Profil gewendetem Kopf⁷³⁰ (Abb. 123).

Daneben gibt es in klassischer Zeit manchmal auf Gemmen einen pyramidalen Bildaufbau; eine sich nach oben verjüngende *Dreiecks-Komposition*, die im oberen seitlichen Bildbereich größere Leerstellen hat. Anwendung findet diese Form v. a. bei Hochformaten für die Motive von Hockenden⁷³¹ und Sitzenden⁷³², nur gelegentlich auf Querformaten⁷³³ (Abb. 124a. b. 114). Eventuell sind diese Motive Exzerpte aus einer anderen Gattung. Einen Hinweis darauf liefern z. B. die Gewandgewichte einer Sitzenden⁷³⁴ (Abb. 125a. b). Oft wird die Blickbahn auf klassischen Gemmen durch eine Diagonale bestimmt⁷³⁵ (Kat.-Abb. 192a. b), dies ist m. E. ebenfalls als Zeichen für die Orientierung an einer anderen Gattung zu werten. Die Bewegungsrichtungen vieler Bildthemen erarbeitete H. Luschey⁷³⁶. Vergleiche mit seiner Studie können für die klassischen Gemmen einen Hinweis darauf geben, ob sie für die Betrachtung im Original oder im Abdruck gefertigt wurden⁷³⁷. Es zeigt sich auf Gemmen mit Dreieck-, Fünfeck- oder Diagonalkomposition wie in anderen antiken griechischen Gattungen eine Tendenz des Bildablesens von links nach rechts⁷³⁸, was keinen Widerspruch zu Luschey's Auffassung des dynamischen Einfühlungssehens darstellt. Durch die Mittel der Komposition wird der Blick dynamisch im Bild geleitet (Vgl. Wirkung der Abb. 124a. b; 125a. b; 126a. b im Original und im Abdruck).

⁷²⁵ z. B. GGFR Nr. 444. 445. 447. 466. 471. 480. 481. 530. 531.

⁷²⁶ z. B. GGFR Nr. 507. 508. Ein schönes Beispiel für diesen Umgang bei einem einzelnen Tier ist der stehende Reiter des Dexamenos (Kat.-Abb. 7).

⁷²⁷ Teils durch weitere Elemente betont, z. B. GGFR Nr. 449. 452. Ein extremes Beispiel ist die Nike des Onatas (Kat.-Abb. 14), hier wird die Betonung der Senkrechten durch Nike und Tropaion mit der Ausfüllung bis zum Rand verbunden.

⁷²⁸ Wohl eine Übertragung der in der Rundplastik entwickelten Kontrapoststellung. GGFR Nr. 449. 450.

⁷²⁹ z. B. GGFR Nr. 532. 533.

⁷³⁰ GGFR Nr. 456 zeigt dieses Schema, allerdings ist der Kopf hier in die Frontale gedreht, dargestellt ist eine Amazone, also eine Nicht-Griechin, ein Zeichen dafür, dass die archaischen Konventionen für die *en-face*-Darstellung auf Gemmen weiter bestehen.

⁷³¹ GGFR Nr. 550. 638.

⁷³² GGFR Nr. 597. 632. 636.

⁷³³ GGFR Nr. 534. 540.

⁷³⁴ GGFR Nr. 632.

⁷³⁵ z. B. GGFR. Nr. 536. 538. 586. 633. 637.

⁷³⁶ H. Luschey, Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache (Tübingen 2002).

⁷³⁷ Vgl. z. B. GGFR Nr. 534, ein hinter seinem Schild hockender Krieger mit Speer im Abdruck nach links mit Luschey a. O. (Anm. 736) Taf. 25, 2. 3, dasselbe Thema mit der Linksrichtung in der Vasenmalerei.

⁷³⁸ Luschey a. O. (Anm. 736) 78f. 94 mit Lit.

Münzen

Analysiert man die auf Münzen verwendeten Kompositionsschemata chronologisch, so fällt zu Beginn der Münzprägung, als die Rundform noch nicht obligatorisch ist, eine eindeutige Beurteilung schwer⁷³⁹. Länglich ovale Stempel werden für die ersten Elektronmünzen verwendet und können einen Hinweis auf die Verwandtschaft zu den Gemmen liefern. Wie L. Weidauer nachweisen konnte, wurden mit demselben Vorderseitenstempel⁷⁴⁰ verschieden große Elektronschrötlinge geprägt. Der Stempel konnte also je nach Schrötlingsformat zu klein oder zu groß sein⁷⁴¹. Für diese Untersuchung können nur Exemplare interessant sein, bei denen die Stempel zum Schrötling passen, da davon auszugehen ist, dass die Komposition für die Größe des Münzstempels angelegt war. Schon bei den ersten Münzen mit noch bildloser Vorderseite zeigt sich auf der Rückseite eine Tendenz, die verwendeten Punzen geometrisch anzuordnen; d. h. sie orientieren sich an einer Symmetrieachse, die je nach Betrachtungsseite der Münze vertikal oder horizontal verläuft. Häufig besteht *Symmetrie* zu beiden Achsen⁷⁴². Die *symmetrische Gestaltung* zeigt sich ebenso auf den bildlichen Münzvorderseiten, für die Motive gewählt wurden, die in sich selbst schon, meist zu einer vertikalen Achse, symmetrisch sind⁷⁴³. Achsensymmetrie kann andererseits durch Spiegelung desselben Objektes künstlich erzeugt werden⁷⁴⁴. Auch in szenischen Darstellungen wird eine vertikalsymmetrische Komposition angestrebt⁷⁴⁵. Jedoch ist die *symmetrische Komposition* für die bildhaften Vorderseiten keineswegs zwingend. Andere typische Umgangsformen, wie die Raumfüllung durch geeignete Einzelobjekte, z. B. menschlicher Profilkopf, Tierprotome oder ein Tier in Seitenansicht kommen genauso oft vor.

In der bald vorherrschenden Rundform beginnen die meisten Poleis mit der Prägung von einem bildlichen Vorderseitenmotiv und einem *Quadratum Incusum* auf der Rückseite. Die chronologische Betrachtung der gesamten griechischen Münzprägung ist durch zeitversetzte Prägebeginne nicht zweckmäßig. Es erscheint sinnvoll, jeweils die Prägung einer Stadt als Ganzes zu betrachten, da sich so spezifische Entwicklungen am besten aufzeigen lassen. Die Aussagekraft liegt in der Parallelisierung der Entwicklungen in den einzelnen Polisprägungen. Drei unterschiedliche Umgangsweisen scheinen für den Beginn einer bildlichen Münzprägung typisch. Der erste und wohl älteste Weg ist ein bildliches Vorderseitenmotiv zu wählen, das

⁷³⁹ Regling, Kunstwerk 40–42.

⁷⁴⁰ Die Rückseiten sind mit bildlosen, eingepunzten Quadraten und/oder Rechtecken besetzt.

⁷⁴¹ L. Weidauer, Probleme der frühen Elektronprägung (Fribourg 1975) 48–58.

⁷⁴² Weidauer a. O. (Anm. 741) Taf. 1, 1–5; Franke – Hirmer Taf. 177, 583; Regling, Kunstwerk 42f.

⁷⁴³ z. B. eine Biene (Weidauer a. O. [Anm. 741] Taf. 4, 33. 34) oder ein Gorgoneion (Weidauer a. O. [Anm. 741] Taf. 5, 43).

⁷⁴⁴ z. B. Weidauer a. O. (Anm. 741) Taf. 2, 17.5; 41. 42; Franke – Hirmer Taf. 177, 586V. 588V.

⁷⁴⁵ E. Isik, Elektronstatere aus Klazomenai. Der Schatzfund von 1989, Saarbrücker Studien zur Archäologie und Alten Geschichte 5 (Saarbrücken 1992) Taf. 1, M1. M4.

sich in seiner Form an der Umrahmung orientiert und oft gleichzeitig eine vertikale Symmetrie - meist eine ungenaue, d. h. nicht spiegelbildliche Symmetrie, aufweist. Beispiele hierfür sind die äginetische Schildkröte⁷⁴⁶, der melische Apfel⁷⁴⁷, Gorgoneion und Stierprotome von Athen⁷⁴⁸, der böotische Schild⁷⁴⁹, bedingt der Dreifuß von Kroton⁷⁵⁰ und die metapontinische Ähre⁷⁵¹, das Eppichblatt von Selinunt⁷⁵² (Abb. 7), der maskenhafte *en-face*-Silenskopf von Katane⁷⁵³, der samische Löwenskalp⁷⁵⁴, die ephesische Biene⁷⁵⁵ sowie Krabben⁷⁵⁶. Wie bei Gemmen handelt es sich also häufig um Aufsichten oder Frontalbilder. Auf einer Statervorderseite von Haliartos (Abb. 128) wird ein Schild in Aufsicht gezeigt, der als Zeichen einen Dreizack trägt⁷⁵⁷. Die vertikale Symmetrieachse des Motivs läuft genau durch die Mittelzinke des Dreizacks. Zu einer Horizontalachse in etwa symmetrisch sind die Bilder fliegender Vögel, die mehrere Städte ausprägen⁷⁵⁸. Eine spätere Entwicklung ab dem letzten Jahrzehnt des 5. Jhs. v. Chr. sind die auf Sizilien beliebten und im ganzen griechischen Gebiet verbreiteten *en-face*-Köpfe von Göttern⁷⁵⁹. Diese zeigen allerdings durch leichtes Zur-Seite-Wenden des Kopfes nur eine ungefähre Symmetrie⁷⁶⁰ (z. B. Kat.-Abb. 60. 61. 114). Zweitens werden seltener von Anfang an *künstliche Symmetrien* erzeugt, wobei meist wieder eine Einpassung und Raumfüllung durch Parallelen zur Umrandung angestrebt wird. Die ungefähre, künstliche Symmetrie ist ein Merkmal einiger szenischer Motive, die im thrakisch-makedonischen Gebiet schon am Ende des 6. Jhs. v. Chr. einsetzen; etwa zwei Frauen mit einer Amphora zwischen sich⁷⁶¹ (Abb. 129) oder eine Raubszene mit Silen und Nymphe⁷⁶². Ein weiteres Beispiel sind die Ringer auf den Statervorderseiten von Aspendos, die aber erst in das beginnende 4. Jh. v. Chr. datieren (Kat.-Abb. 173. 174). Aber auch in einfacheren

⁷⁴⁶ Franke – Hirmer Taf. 113.

⁷⁴⁷ Franke – Hirmer Taf. 163, 532V; Kraay, ACGC Taf. 1, 14.

⁷⁴⁸ Franke – Hirmer Taf. 114, 347 V; 115; weiterhin eine Amphora (Franke – Hirmer Taf. 114, 339), ein Astragal (Franke – Hirmer Taf. 114, 341V), Wagenräder (Franke – Hirmer Taf. 114, 342V. 343V), ein Löwenskalp (Franke – Hirmer Taf. 115, 349 R). Auf den späteren Dekadrachmen die frontal stehende Eule mit ausgebreiteten Flügeln: Franke – Hirmer Taf. 118, 357 R. 358.

⁷⁴⁹ Franke – Hirmer Taf. 144, 449. 453.

⁷⁵⁰ Keine Parallelen zur Außenform, sondern Betonung der Senkrechten. z. B. Franke – Hirmer Taf. 92.

⁷⁵¹ Franke – Hirmer Taf. 81.

⁷⁵² Franke – Hirmer Taf. 66, 184. 185.

⁷⁵³ Franke – Hirmer Taf. 15, 46 V.

⁷⁵⁴ Franke – Hirmer Taf. 182, 613. 614. 615. Ebenso in Rhegion (Franke – Hirmer Taf. 98, 282; 99, 283. 285V; 100, 288 V. 290 V)

⁷⁵⁵ Franke – Hirmer Taf. 179, 599 V. 600. Die Schrift ist ebenfalls symmetrisch angeordnet.

⁷⁵⁶ Franke – Hirmer Taf. 20, 65 (Himera); 59, 168–172 (Akragas).

⁷⁵⁷ Franke – Hirmer Taf. 146, 460.

⁷⁵⁸ Franke – Hirmer Taf. 92, 265 (Kroton), 121, 367 (Chalkis), 154, 489V. 490V (Elis).

⁷⁵⁹ s. o. Kap. II, 2b ‚Mögliche Ansichtsseiten der Motive: Frontaldarstellungen‘ + II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider‘.

⁷⁶⁰ z. B. Athena des Eukleidas (Kat.-Abb. 39. 40), Apollon des Herakleidas (Kat.-Abb. 107. 108) etc.

⁷⁶¹ Franke – Hirmer Taf. 123, 374 V: Tetradrachme aus dem Pangaion-Gebiet, 520–480 v. Chr.

⁷⁶² Franke – Hirmer Taf. 123, 378. 379: Statervorderseiten von Lete, 520–480 v. Chr.; Weiterhin ein Silen und eine Nymphe auf thasischen Statervorderseiten (Franke – Hirmer Taf. 140, 435).

Motiven wird Symmetrie erzeugt; wie bei einem Doppelkopf von Lampsakos⁷⁶³ oder zwei gegeneinanderstoßenden Rinderköpfen⁷⁶⁴ (Abb. 130), deren Symmetrieachse durch ein kleines Bäumchen betont wird, auf Statervorderseiten von Lesbos⁷⁶⁵. Künstliche Symmetrien finden sich v. a. häufig auf den Münzrückseiten, was für eine Genese aus dem geometrischen *Quadratum Incusum* spricht⁷⁶⁶.

Ein spielerischer Umgang mit der Symmetrie zur vertikalen Mittelachse entwickelt sich z. B. in der Elektronprägung von Mytilene. Münzrückseiten zeigen zwei einander im Profil zugewandte Frauenköpfe, die vertikalachsensymmetrisch zueinander sind und sich im vorderen Gesichtsfeld überschneiden (Abb. 131)⁷⁶⁷. Entweder kann der rechte oder der linke Frauenkopf als vorne aufgefasst werden. Weiterhin wird das Rückseitenbild zweier vertikalachsensymmetrischer Widderköpfe um jeweils eine dreiblättrige Palmette bzw. Rosette so erweitert, dass das Bild eines Schmetterlings entsteht⁷⁶⁸. Von F. Bodenstedt werden diese und einige andere Darstellungen der Elektronprägung als Vexierbilder gedeutet. Er erwähnt in diesem Zusammenhang die späteren ‚Gryllos-Gemmen‘, die er aber in einem anderen geistigen Kontext sieht⁷⁶⁹.

Das zur harmonischen Füllung des Münzrundes gut geeignete *Hexagon* (Abb. 129) kann ebenso wie das *Pentagon* symmetrisch erscheinen (Kat.-Abb. 173, 174). In klassischer Zeit finden die beiden Formen sich aber weit häufiger ohne den symmetrischen Effekt zu betonen als Mittel eines ausgewogenen Bildaufbaus und der bewussten Blicklenkung im Bild⁷⁷⁰. Das dritte, weit häufigste, Gestaltungsmodell zeigt nämlich keinerlei Symmetrien. Desgleichen wird ab klassischer Zeit auf An- oder Einpassung kein gesteigerter Wert mehr gelegt. Die Motive sind menschliche oder tierische Köpfe, tierische Protomen oder solche von Mischwesen, Einzelfiguren von Mensch oder Tier sowie dieselben in szenischem

⁷⁶³ Franke – Hirmer Taf. 202, 727.

⁷⁶⁴ Die Genese dieses Motivs aus einer Frontaldarstellung, etwa dem samischen Löwenkalp (z. B. Franke – Hirmer Taf. 182, 615; 183, 617), ist wegen der formalen Ähnlichkeit gut vorstellbar. Vgl. Statere von Selinunt SNG ANS (4) Nr. 666.

⁷⁶⁵ Vorderseite Billonstater von Lesbos: Franke – Hirmer Taf. 197, 694V; weitere Bsp. Silphionstade von Kyrene (Franke – Hirmer Taf. 162f.), Amphora mit symmetrisch angeordneten Zweigen auf Tetradrachmenvorderseiten von Torone (Franke – Hirmer Taf. 130, 401V), Weintraube mit symmetrisch angeordneten Blättern auf Tetradrachmenvorderseiten von Peparethos (Franke – Hirmer Taf. 143, 445) und das kompliziertere Motiv zweier Widderkopfrhyta aus denen jeweils ein Delfin springt auf Tridrachmenvorderseiten von Delphi (Franke – Hirmer Taf. 146, 461).

⁷⁶⁶ s. u. Rückseitenkomposition.

⁷⁶⁷ F. Bodenstedt, Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene (Tübingen 1981) Taf. 22, 3; 23, 5. – Im Gegensatz dazu teilen sich zwei Frauenprofilköpfe auf Münzen von Lampsakos den Hinterkopf und das Ohr. Auch sie spiegeln sich an einer vertikalen Achse, s. E. Langlotz, Studien zur nordostgriechischen Kunst (Mainz 1975) Taf. 6, 1–10 oder Kraay – Hirmer Taf. 202, 728.

⁷⁶⁸ Bodenstedt a. O. (Anm. 767) Taf. 22, 5; 23, 5. Bodenstedt sieht das Doppelmotiv nicht.

⁷⁶⁹ Bodenstedt a. O. (Anm. 767) 84–87. Dies trifft m. E. nicht zu, werden doch trotz formaler Zwänge frische neue Bilder gefunden.

⁷⁷⁰ z. B. Franke – Hirmer Taf. 71, 202.

Zusammenhang. Die Einpassung der Figuren erfolgt in der archaischen Zeit ähnlich wie auf Gemmen. Eine großflächige Raumfüllung wird angestrebt⁷⁷¹. Für das Rund müssen hierbei etwas andere Positionen für Menschen und Tiere gefunden werden⁷⁷². Zusätzlich kann auf Münzen anders als auf Gemmen frei bleibender Raum durch Inschriften, meist der Stadtnamen, oder durch Beizeichen gefüllt werden⁷⁷³. Diese werden so platziert, dass sie die Harmonie des Motivs nicht stören. Die *Rund-in-Rund-Komposition* findet Anwendung, da sie geeignet ist, den Blick im Inneren zu halten und zu führen⁷⁷⁴ (Abb. 132). Andere Bilder auf Münzen zeigen die Kompositionsmittel des Bildaufbaus mit Hilfe eines *Hexagons* oder *Pentagons*⁷⁷⁵. Diese bieten mehrere Vorteile: Erstens eine feste Verankerung und Ausrichtung der Szene durch die untere Gerade⁷⁷⁶. Zweitens lenken die unteren Diagonalen den Blick auf die waagrechte Mittelachse und die oberen Diagonalen von dort zur oberen Kompositionsmitte bzw. zur Spitze des *Pentagons*, dem Schnittpunkt von Kreis und senkrechter Achse. Bei der Darstellung einer ganzen menschlichen Figur befindet sich genau hier oder nur leicht exzentrisch versetzt der Kopf (Abb. 95). Eine Einzelfigur (Abb. 133. 134) kann sich mit oder ohne zu Hilfenahme von Gegenständen zum *Fünfeck* formieren⁷⁷⁷. Besonders geeignet sind die Darstellungen von Reitern auf Pferden für diese Form der Komposition (Abb. 135)⁷⁷⁸. Verschiedene szenische Motive passen ebenso in dieses Gerüst (Abb. 136).

Daneben gibt es auch auf den Münzen den zunächst weniger geeignet erscheinenden *Dreiecksaufbau* (Abb. 116). Wie bei Gemmen findet sich dieser häufig bei Darstellungen sitzender und hockender menschlicher Figuren⁷⁷⁹. Oft gibt es im 4. Jh. v. Chr. auch Kompositionen, die den Blick durch eine starke Diagonale von links unten nach rechts oben lenken⁷⁸⁰.

⁷⁷¹ Regling, Kunstwerk 19–25.

⁷⁷² s. o.; Tiere wenden ebenfalls ihren Kopf zurück, um sich dem Rund besser anzupassen, wie etwa der Stier auf den sybaritischen Prägungen, s. Franke – Hirmer Taf. 75. 76.

⁷⁷³ Regling, Kunstwerk 38–40.

⁷⁷⁴ z. B. Franke – Hirmer Taf. 46, 127; VII, 129 (Syrakus); 60, 173 (Akragas); 80, 227 (Hyele); 82, 233. 234 (Metapont); 121, 369V. 368V (Eretria; hier wird eine von Gemmen bekannte Lösungsmöglichkeit gewählt: das dargestellte Rind kratzt sich mit dem Hinterbein am Kopf); 127, 393 (Dikaia); 129, 397V. 400V (Akanthos); 157, 501 (Elis-Olympia).

⁷⁷⁵ z. B. Franke – Hirmer Taf. 5, 17; 9, 27 (Leontinoi); 11, 32 (Katane); 20, 66 (Himera); 23, 73 (Syrakus); 67, 187 (Selinunt); 71, 202. 203 V (Segesta); 93, 267 (Kroton); 160, 514 (Stymphalos); 160, 515 (Pheneos); 161, 518 (Argos); 165, 541 (Knossos); XIII, 404 (Mende).

⁷⁷⁶ Die Abschnittslinie oder die, wie auch immer gestaltete, Standfläche ist nicht immer mit der Fünfecksgeraden deckungsgleich, sondern häufig zu dieser parallel verschoben.

⁷⁷⁷ z. B. Franke – Hirmer Taf. 138, 426 V. 427 V (Abdera, Greif); 165, 541 (Knossos, Minotauros).

⁷⁷⁸ z. B. Franke – Hirmer Taf. 169, 556 V (Makedonien); 180, 603 V (Erythrai),

⁷⁷⁹ Franke – Hirmer Taf. 94, 271 (Kroton); 96, 275. 276; 97, 277. 280 (Terina); 102, 294; 103, 298; 104, 299. 300; 105, 303. 304 (Tarent).

⁷⁸⁰ z. B. Franke – Hirmer Taf. 147, 462: Apollon sitzt auf dem Omphalos; eine Dreieckskomposition, die durch einen diagonalen Ast, den Apoll hält, auf der linken Seite betont wird.

Die Rückseitenbilder der Münzen entwickeln sich unterschiedlich. Teils wird sofort eine runde bildliche Rückseite geprägt, für die dieselben Möglichkeiten der Komposition wie für die Vorderseiten beschrieben bestehen. Manchmal finden sich noch Anklänge an das *Quadratum Incusum* im runden Rückseitenbild, z. B. in den sizilischen Münzstätten von Syrakus und Leontinoi, wo das *Quadratum Incusum* zu vier rahmenden Delfinen (Abb. 64) bzw. Körnern (Abb. 137) umgestaltet wurde⁷⁸¹. In Syrakus ist sehr schön zu beobachten, wie sich der Nymphenkopf, dessen Bild sich zunächst in einem Mittelmedaillon des *Quadratum Incusum* befindet, aus diesem herauslöst und befreit⁷⁸². Teils wird lange Zeit am *Quadratum Incusum*⁷⁸³ festgehalten oder dieses nur schrittweise aufgelöst. Hier gibt es vielfältige Wege der Entwicklung. Einerseits eine Geometrisierung des *Quadratum Incusum*, das in diesem Fall meist zu zwei aufeinander im 90° Winkel stehenden Achsen symmetrisch ist. In die vier Kompartimente des Quadrates können nun verschiedene Figuren und Zeichen eingeschrieben werden⁷⁸⁴. Das rahmende Quadrat kann aufgegeben werden und man hält nur noch an einem achsensymmetrischen Bild fest. Oder ein Motiv wird in die vertiefte Grundfläche des Quadrates gesetzt, das nun die rahmende Form vorgibt (Abb. 111). Auf der Peloponnes wird auf den Münzrückseiten häufig der Anfangsbuchstabe des Stadtnamens im *Incusum* gegeben⁷⁸⁵; oft ist auch hier eine Symmetrie vorhanden.

Der *symmetrische Bildaufbau* ist auf Münzen v. a. in der Archaik beliebt; auf den Inseln werden eher *in sich symmetrische Motive* gewählt⁷⁸⁶, während in Nordgriechenland eine Vorliebe für die szenische, teils *symmetrische Gruppenkomposition* vorliegt⁷⁸⁷. In Unteritalien und auf Sizilien gibt es kaum symmetrische Motive⁷⁸⁸. Landschaftliche Unterschiede der Münzentwicklung sind sonst schwierig auszumachen. Im nordgriechischen Gebiet gibt es früh erzählende szenische Motive, die wohl auf nichtgriechische Traditionen zurückzuführen sind. In Gebieten, in denen eine Siegeltradition etabliert war, wie z. B. auf den Kykladen und in Athen, wird die von den Siegeln bekannte emblematische Umgangweise für die Motive auf

⁷⁸¹ z. B. Franke – Hirmer Taf. 5, 14–17 (Leontinoi); 24, 74R. 75R (Syrakus).

⁷⁸² Franke – Hirmer Taf. 23, 72. 73.

⁷⁸³ P. Naster, *Le carre creux en numismatique grecque*, in: J.-M. Dentzer – P. Gauthier – T. Hackens (Hrsg.), *Numismatique antique. Problèmes et méthodes* (Nancy-Louvain 1975) 17–22.

⁷⁸⁴ z. B. Kraay – Hirmer Taf. 16, 49 (Zankle); 113, 338R (Ägina).

⁷⁸⁵ Kraay, ACGC Taf. 16, 286. 287. 294. 295.

⁷⁸⁶ z. B. die Ähren von Metapont (z. B. Franke – Hirmer Taf. 81) oder der Dreifuß von Kroton (z. B. Franke – Hirmer Taf. 92).

⁷⁸⁷ Thasos: s. Franke – Hirmer Taf. 140, 435 und Taf. XIV, 436; Pangaion-Gebiet, Orrheskioi, Zaieloi, Lete: Franke – Hirmer Taf. 123.

⁷⁸⁸ Bezeichnenderweise erscheinen sie hier meist auf den Rückseiten, die sich wohl aus dem teils geometrisch angeordnetem *Incusum* entwickelt haben. z. B. die Weintraube auf frühen naxischen Prägungen (Franke – Hirmer Taf. 1, 1–3) oder auf Didrachmenrückseiten von Kamarina eine in sich symmetrische und gleichzeitig die Symmetrieachse bildende Palme zu deren Seiten je eine Beinschiene steht (Franke – Hirmer Taf. 52, 146).

den Münzen übernommen. Ein eindeutiger Hinweis auf ihre Entwicklung aus und ihre Verwandtschaft zu diesen. Im unteritalischen und sizilischen sowie im nordgriechischen Gebiet hingegen scheint man wegen der weniger großen Verbreitung dieser Bildtradition ungebundener und freier in der Gestaltung gewesen zu sein. Ein Zeichen der Entwicklung ist die Loslösung von der symmetrischen Komposition. Die harmonischsten Bilder verwenden den Aufbau mit Hilfe eines *Fünfecks* oder *Sechsecks*. Diese sind leicht verkleinert und stoßen nicht an den Rand (Abb. 138), oder die Motive setzen sich über diesen fort⁷⁸⁹ (Abb. 139). Dies ist in Nordgriechenland und auf Kreta, weniger auf den hervorragenden sizilischen Münzen, zu beobachten. Auf den sizilischen und unteritalischen Prägungen wird häufig eine sehr hohe Grundlinie eingezeichnet und ein Nebenmotiv füllt den entstehenden Abschnittsraum. Dieses Abschnittsmotiv ist sonst selten zu beobachten und verändert den Raumeindruck über dem Abschnitt; die runde Bildfläche erscheint dadurch abgemildert. Oberhalb des Abschnittes entsteht eine neue Form für die der Fünfeck- oder Sechseckaufbau schlechter geeignet ist, vielfach wird stattdessen die Horizontale betont.

Exkurs: Umgang mit ähnlichen kompositorischen Problemen –

Entwicklung in vergleichbaren Gattungen: Schaleninnenbilder und Schilde

Für Münzen finden sich bezüglich der Form leichter Vergleichsstücke als für Gemmen. Besonders die Innenbilder von Schalen bieten sich für einen Vergleich mit Münzen im Hinblick auf die Komposition im Rund an, aber auch die häufig in der Vasenmalerei dargestellten Schilde können in einigen Aspekten gegenübergestellt werden.

Schaleninnenbilder

Die Komposition griechischer Schaleninnenbilder (z. B. Abb. 140. 141) wurde in mehreren Untersuchungen erörtert, so dass auf diesen fußend, eine Entwicklung in Archaik und Klassik nachgezeichnet werden kann⁷⁹⁰. Unterscheiden sich manche Beobachtungen und ihre

⁷⁸⁹ z. B. Franke – Hirmer Taf. 168, 554R.

⁷⁹⁰ I. Scheibler, Griechische Rundbilder, MüJb 13, 1962, 7–37; Scheibler, 7 mit Anm. 7, lehnt die Vorgehensweise der meisten Studien zu diesem Thema ab, da sie nicht glaubt, dass eine mathematische Herangehensweise der künstlerischen Arbeit gerecht werden kann; E. F. van der Grinten, On the Composition of the Medallions in the Interiors of Greek Black- and Redfigured Kylixes (Amsterdam 1966); B. Davenport Holland, A Kylix in the Fogg Art Museum. A Study of the Use of Design in the Attribution of Greek Vases, HarvStCIPhil 3, 1941, 41–63; T. B. L. Webster, Tondo Composition in Archaic and Classical Greek Art, JHS 59, 1939, 103–123; D. K. Hill, Epiktetos and his Circular Designs, JWaltersArtGal 1, 1938, 25–33; K. Schauenburg, Tondokompositionen aus Großgriechenland, JdI 101, 1986, 159–183.

Datierung in den verschiedenen Studien auch leicht voneinander, ist dennoch ein festes Grundgerüst erkennbar⁷⁹¹.

Fast alle aufgezeigten Aspekte der Entwicklung der Münzbilder können bei den Schaleninnenbildern festgestellt werden. Die Beziehung zum Rahmen durchläuft dieselben Phasen wie auf den Münzen; er wird sowohl als Begrenzung als auch als Ausschnitt begriffen und als Standlinie benutzt. Einerseits wird seine Form innerhalb des Motivs aufgegriffen, andererseits nicht beachtet. Die Abschnittslinie erfährt auf Schaleninnenbildern verschiedenste Auffassungen und zu allen lassen sich auf den Münzen Entsprechungen finden; sei es, dass der Abschnitt mit einem Motiv gefüllt⁷⁹², ornamental gemustert⁷⁹³ oder als natürliches Element des Bildes umgestaltet wird⁷⁹⁴.

Wichtige Unterschiede sind, dass die Schaleninnenbilder diesen Entwicklungsprozess früher beginnen und somit auch eher beenden. Daraus ist aber keineswegs abzuleiten, dass die Münzen ihnen hinterherhinken oder sie imitieren. Derselbe Weg wird lediglich in einer anderen Gattung von neuem beschritten und entwickelt sich abermals aus sich selbst⁷⁹⁵. Einzig im Platzangebot bzw. der Größe unterscheiden sich Münzrund und Schaleninnenbild ganz erheblich voneinander.

Die Entwicklung der Rundbildkomposition ist nach I. Scheibler im Oeuvre eines jeden qualitätvollen Schalenmalers nachzuvollziehen⁷⁹⁶. Dasselbe kann für die Bilder jeweils einer Münzstätte gelten. Auch hier ist es immer, wie Scheibler konstatiert, „... ein Weg von der Kompliziertheit zur Schlichtheit, von gedrängter Flächenfüllung zu raumgewinnender Gestalthaftigkeit, und zwischen diesen beiden Polen wandelt sich die ornamentale runde Anpassung an den Kreis in ein spannungsreiches Kräftespiel gegen ihn⁷⁹⁷“. Dies ist sowohl bei den Schalen als auch den Münzen zu beobachten. Die Entwicklung der Schaleninnenbilder in dieser Weise setzt zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. ein und verdichtet sich mit dem anfangenden rotfigurigen Stil, obwohl auch schon von Malern des schwarzfigurigen Stils solche Lösungen gefunden wurden. Bei Schaleninnenbildern wie Münzen handelt es sich jeweils um Schöpfungen aus der eigenen Gattung heraus. Eine Analogie in dieser zeitlichen Verschiebung zwischen den beiden Rundgattungen ist auch in der Signierweise

⁷⁹¹ s. IV Anhang: 1. Entwicklung der Schaleninnenbilder.

⁷⁹² Webster a. O. (Anm. 790) Taf. Xa.

⁷⁹³ Scheibler a. O. (Anm. 790) 22 Abb. 26; Webster a. O. (Anm. 790) Taf. Xd.

⁷⁹⁴ Natürliche Geländeangabe: Webster a. O. (Anm. 790) 109 Abb. 2; Kline: Hill a. O. (Anm. 790) 29 Abb. 6.

⁷⁹⁵ Derselbe Vorgang ist noch einmal in der Tondi-Malerei der Renaissance zu beobachten; s. Arnheim 121–139; M. Hauptmann, *Der Tondo* (Frankfurt a. M. 1936); E. Krauss, *The Dynamics of the Tondo* (Ann Arbor 1977).

⁷⁹⁶ Scheibler a. O. (Anm. 790) 30.

⁷⁹⁷ Scheibler a. O. (Anm. 790) 30.

festzustellen⁷⁹⁸. Die Signatur bedingt sich auf Vasen wie auf Münzen u. a. aus der gelungenen Komposition.

Schilde

Augenfällig ist zunächst bei der Betrachtung einiger Schilde (z. B. Abb. 142. 143. 144. 145) in der Vasenmalerei, dass sie teilweise dieselben Motive wie Münzen tragen⁷⁹⁹. Dies sind v. a. Bilder mit emblematischem Charakter⁸⁰⁰, wie Gorgoneion (Abb. 143)⁸⁰¹, Wagenrad (Abb. 142)⁸⁰² oder Aphlaston⁸⁰³, aber auch viele Tierbilder wie fliegende Vögel (Abb. 145), schwimmende Meerestiere (Abb. 144) oder Landtiere, wie z. B. eine Schlange⁸⁰⁴. Auf Grund dieser Gleichheit wurde versucht, die sogenannten athenischen Wappenmünzen und Schilde Familien zuzuordnen, was sich aber als unmöglich herausstellte⁸⁰⁵.

Auch die Komposition der Schildemblemata ist mit der der Münzen vergleichbar. Viele Bilder, wie z. B. Rad oder Gorgoneion, eignen sich für den runden Bildträger, da sie selbst eine runde Form haben. Weiterhin werden offensichtlich Motive ausgesucht, die keine feste Verortung an einen Bildgrund benötigen, wie fliegende Vögel⁸⁰⁶ oder schwimmende Delfine⁸⁰⁷. Durch die Griffe auf der Rückseite ist beim Schild zwar mehr als bei der Münze eine Ansichtsseite definiert, dennoch bleibt er drehbar. Andererseits stehen Tiere auf Schilden gelegentlich auf Grundlinien, diese werden aber nicht wie meistens auf Münzen bis zum Rand durchgezogen, sondern sind immer gerade so groß wie das Tier sie benötigt, um darauf Platz zu finden⁸⁰⁸. Gelegentlich wird eine Beziehung zum Rahmen hergestellt, indem dieser, wie von Münzen, Gemmen und Schaleninnenbildern bekannt, als Standlinie genutzt wird⁸⁰⁹.

⁷⁹⁸ s. u. Kap II, 3e ‚Exkurs: Das Phänomen des Signierens‘.

⁷⁹⁹ s. hierzu Kap. II, 1b ‚Kenntnis anderer Werke: Kenntnis von Werken anderer Gattungen‘.

⁸⁰⁰ H. Philipp, Archaische Silhouettenbleche und Schildzeichen in Olympia, OF 30 (Berlin 2004); B. H. Kaeser, Zur Darstellungsweise der griechischen Flächenkunst von der geometrischen Zeit bis zum Ausgang der Archaik: Eine Untersuchung an der Darstellung des Schildes (Bonn 1981); A. Vaerst, Griechische Schildzeichen vom 8. bis zum ausgehenden 6. Jh. (1980) s. Philipp a. O. (diese Anm.) 63 Anm. 361; H. Scheyhing-Fellmann, Darstellungen von griechischen Schildzeichen auf korinthischen Vasenbildern (Magisterarbeit München 1967); G. H. Chase, The Shield Devices of the Greeks, HarvStudClPhil 13, 1902, 61–127, mit Auflistung der ihm bekannten Schildzeichen; R. Attula, Schildzeichen in der griechischen Kunst. Studien zu Darstellungen und Ikonographie (Kiel 2007) noch nicht erschienen.

⁸⁰¹ z. B. J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia, Athenian Potters and Painters (Oxford 1997) 217 Abb. 6.

⁸⁰² z. B. Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 4 (Malibu 1989) 115.1b.

⁸⁰³ z. B. Oakley – Coulson – Palagia a. O. (Anm. 801) 184 Abb. 6.

⁸⁰⁴ z. B. Oakley – Coulson – Palagia a. O. (Anm. 801) 186 Abb. 8.

⁸⁰⁵ Philipp a. O. (Anm. 800) 82–84, 124–128; R. J. Hopper, Observations on the Wappenmünzen, in: C. M. Kraay – G. K. Jenkins (Hrsg.), Essays in Greek Coinage presented to S. Robinson (Oxford 1968) 16–39; Kraay, ACGC 56–60.

⁸⁰⁶ z. B. Oakley – Coulson – Palagia a. O. (Anm. 801) 162 Abb. 8.

⁸⁰⁷ z. B. Oakley – Coulson – Palagia a. O. (Anm. 801) 182 Abb. 2.

⁸⁰⁸ z. B. ein Vogel auf einem Schild auf einem Amphorenfragment des Exekias: Oakley – Coulson – Palagia a. O. (Anm. 801) 159 Abb. 3. Oder ein Löwe in Angriffshaltung auf einem Schild auf einem Skyphos mit Töpfersignatur des Hieron: MetrMusJ 26, 1991, 70 Abb. 34.

⁸⁰⁹ z. B. Oakley – Coulson – Palagia a. O. (Anm. 801) 186 Abb. 9.

Der große Unterschied zwischen den Darstellungen auf Schilden und auf Münzen ist in kompositorischer Hinsicht: die Schilde halten am emblematischen Charakter des Bildes fest und vollziehen die Entwicklung zur erzählenden Bildszene nicht. Deutlich wird das unter anderem dadurch dass nie versucht wird, die ganze Bildfläche zu füllen, sondern oft große Freiräume zwischen dem Motiv im Zentrum des Schildes und dem Rand bleiben. Außer dort, wo bereits runde Motive gewählt werden, ist nicht wie bei den Münzen, Gemmen oder Schaleninnenbildern einer bestimmten Zeit festzustellen, dass probiert wird, das dargestellte Motiv an das Rund anzupassen⁸¹⁰. Die Erzeugung eines eigenen Bildraumes war nicht beabsichtigt. Der Hauptgrund hierfür liegt sicherlich in der Funktion der Schilde, die ein schnell erkennbares Bild erforderten, um einerseits den Träger eindeutig identifizieren zu können und andererseits den Gegner abschrecken und einschüchtern sollten. Eine langdauernde Beschäftigung mit Bildinhalten war nicht beabsichtigt. Auf Grund dessen ist es wenig wahrscheinlich, dass Schildzeichen die Münzen in kompositorischer Hinsicht beeinflusst haben.

Auch zwischen Münzbildern und Amphorenstempeln wurden Parallelen die Bildauffassung betreffend festgestellt, die sich in ähnlichen Motiven niederschlagen⁸¹¹.

Zusammenfassung

Wie sich zeigte, ist das Ziel der Anwendung der verschiedenen Kompositionsschemata auf Gemmen und Münzen, einen ausgewogenen Gesamteindruck des Motivs herzustellen⁸¹². Wie dies gelingen kann, wandelt sich im Laufe des Untersuchungszeitraumes und ist keine Parallelentwicklung beider Gattungen.

In archaischer Zeit sind die Hauptmittel zur Erlangung einer harmonischen Komposition in beiden Gattungen die *Kreis-im-Kreis-* bzw. *Oval-im-Oval-Komposition*, die verschiedentlich Parallelen zur ovalen oder runden Umrandung aufnimmt, und die *symmetrische Komposition* meist zu einer vertikalen Mittelachse. Letztgenannte erscheint häufiger auf Münzen als auf Gemmen. Entweder handelt es sich um in sich symmetrische Motive, oft Frontalen oder Aufsichten, oder die Symmetrie wird durch Spiegelung desselben Objektes bzw. derselben Objekte künstlich erzeugt. Gerade bei ornamentalen Motiven finden sich häufig Symmetrien zu einer vertikalen und einer horizontalen Achse. Die beiden Gestaltungsmittel, *Kreis-im-Kreis-* bzw. *Oval-im-Oval-Komposition* und *symmetrische Komposition*, treten häufig gemeinsam auf. Bei den Münzen zeigte sich früh eine Art unscharfe Symmetrie, die nicht das

⁸¹⁰ z. B. Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 4 (Malibu 1989) 97 Abb. 1c. 99 Abb. 2. 3.

⁸¹¹ M. Steinhart, Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst (Mainz 1995) 69–75.

⁸¹² Regling, Kunstwerk 40–42.

genaue Spiegelbild, sondern nur eine ungefähr gleiche Verteilung der Massen im Bildfeld wiederholt. Auch das zeitig auf Münzen verwendete *Sechseck* sowie das leicht spätere *Fünfeck* sind zu einer vertikalen Mittelachse symmetrisch. Das *Sechseck* trat schon früh v. a. in Nordgriechenland, dann auch auf der Peloponnes und gelegentlich auf den Inseln auf. *Sechseck* und *Fünfeck* sind die am besten geeigneten kantigen Gebilde den Kreis möglichst komplett auszufüllen. Zugleich lenken sie durch ihre Diagonalen den Blick und bilden durch eine Horizontalseite eine Verankerung für die Szene.

Die Gemmenmotive hingegen halten in ihrer Außenform an der Oval- oder Rautenform bzw. an Varianten von dieser fest und verlieren immer mehr die Bezüge zur Rahmung. Je kleiner im Lauf des Untersuchungszeitraumes die Figur bzw. das dargestellte Objekt im Verhältnis zur Bildfläche wird, desto weniger muss sie bzw. es sich mit der Form der Umrandung auseinandersetzen⁸¹³. Dies ermöglicht nun auch die Verwendung der zur Füllung des Ovals schlechter geeigneten Dreieckskomposition; also ein Motiv, häufig sitzende Personen, das sich von einer breiten Basis nach oben hin verjüngt. Die Münzen hingegen zeigen häufig eine Ausfüllung bis zum Rand, um den Eindruck eines sich fortsetzenden Motivs zu erwecken. In beiden Gattungen werden in klassischer Zeit Zusatzobjekte nicht mehr zur Raumfüllung beigelegt, sondern zum Ausgleich der Massen, also um einen ausgewogenen Bildeindruck zu erreichen⁸¹⁴. Ebenfalls geben entwickelte Bilder beider Gattungen Hinweise auf Übernahmen und Inspiration aus anderen Kunstgattungen. Eventuell bilden sich in klassischer Zeit für die Gemmen nicht so klare Kompositionsprinzipien heraus, weil ihre Bilder nicht so weite Verbreitung fanden und allgemein bekannt waren. Zudem arbeiteten die Steinschneider im Gegensatz zu den Stempelschneidern alleine.

e, Innovative Schritte

Wie sich in den vorangegangenen Kapiteln bereits abzeichnete, beschreiten die Werke der beiden betrachteten Gattungen vom Beginn der Archaik bis zum Ende der Klassik, wie die meisten anderen Kunstgattungen⁸¹⁵, einen Weg, der zum Eindruck einer immer realistischeren bzw. naturalistischeren Darstellung führt⁸¹⁶. Wichtige noch nicht besprochene Schritte dorthin sollen im Folgenden aufgezeigt werden. Diese lassen sich auf Gemmen und v. a. Münzen

⁸¹³ Vgl. I. Scheibler, Griechische Rundbilder, *MüJb* 13, 1962, 8.

⁸¹⁴ Regling, *Kunstwerk* 92–95.

⁸¹⁵ Vgl. mit zahlreichen detaillierten Abbildungen für die Vasenmalerei: K. Reichhold, *Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder* (München 1919).

⁸¹⁶ B. Schweitzer, *Die Entwicklung der Bildform in der attischen Kunst von 540–490 v. Chr. Zum Problem des Ausdrucks in der Bildenden Kunst*, *JdI* 44, 1929, 104–131; N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, *JdI Erg.* 28 (Berlin 1994).

besser als in den Gattungen der Großkunst nachvollziehen, da ihre Herstellung nicht so langer Zeit bedurfte und die Münzen teilweise sehr kontinuierlich ausgeprägt wurden. Nach den Untersuchungen zur Entwicklung des Bildraums und den verschiedenen Umgangsweisen mit ihm, werden nun hauptsächlich gestalterische Mittel aufgezeigt, die dazu beitragen, die Bildfläche als wirklichen Geschehensraum zu begreifen. Dies sind einerseits Hilfsmittel die zu einer perspektivischen Wahrnehmung des Raumes beitragen, andererseits solche, die die Körperhaftigkeit der Darstellung unterstreichen⁸¹⁷. Die narrative Wirkung wird durch das Hinzufügen von malerischen bzw. erzählenden Elementen verstärkt.

Ab dem 5. Jh. v. Chr. entwickelten griechische Künstler, eventuell ausgehend von architektonischen Darstellungen auf Skenographien, eine perspektivische Raumauffassung (Raumperspektive)⁸¹⁸. Diverse Gestaltungsmittel stehen Künstlern zur Verfügung, um in einem Bild den Eindruck von Räumlichkeit zu erzeugen. Die Öffnung in den Tiefenraum entsteht z. B. durch Überschneidung verschiedener Bildgegenstände, wobei eine Unterscheidung von Vorne und Hinten erfolgt. Eine Staffelung ist im Grunde derselbe Effekt, nur dass der gleiche Gegenstand angeschnitten wiederholt wird. Schon in der archaischen Kunst begegnen diese Staffelungen ohne jedoch den Tiefenraum zu erschließen, da nicht unterschiedliche Relieffhöhen unterschieden werden. Wird die Überschneidung mit dem Mittel des Einsatzes von Frontal- und Profilansicht im selben Motiv bzw. derselben Figur verknüpft, entsteht im Auge des Betrachters der Eindruck einer verkürzten Darstellung. Echte perspektivische Verkürzungen als gestalterisches Mittel schlossen sich bald an. Den gleichen Erfolg hat auch eine Größenordnung der gezeigten Gegenstände, wobei vorne, also nah am Betrachter, befindliche Dinge größer erscheinen als entfernte hinten⁸¹⁹. Eine zentralperspektivische Darstellung mit Horizontlinie, Fluchtpunkt und sich in die Tiefe verkürzenden Geraden, die einen exakten Betrachterstandpunkt festlegt, war in der Antike wohl noch nicht bekannt⁸²⁰.

⁸¹⁷ Vgl. Regling, *Kunstwerk* 26–33. 57. 101–103.

⁸¹⁸ E. H. Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (Stuttgart 1984) 248–250; J. Borchardt, *Zur Darstellung von Objekten in der Entfernung. Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei*, in: H. A. Cahn – E. Simon, *Tainia, Festschrift R. Hampe* (Mainz 1980) 257–267; T. Carl, *Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr.*, *Internationale Archäologie* 95 (Rahden 2006) 39–55.

⁸¹⁹ W. Nerdinger (Hrsg.), *Elemente künstlerischer Gestaltung. Eine Kunstgeschichte in Einzelinterpretationen* (München 1986) 51–58.

⁸²⁰ J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*³ (London 1987) 236–273; J. White, *Perspective in Ancient Drawing and Painting*, *JHS Suppl.* 7 (London 1956); M. Tameanko, *Three Dimensional Graphics on Ancient Coinage*, *Journal of the Society for Ancient Numismatics Santa Monica* XVIII, 1, July 1990, 8–15; G. M. A. Richter, *Perspective Ancient, Medieval and Renaissance*, in: *Scritti in onore di B. Nogara* (Rom 1937) 381–388.

Auf Grund der Materialfülle und Komplexität der Entwicklungsstufen in beiden Gattungen, werden für die einzelnen Innovationsschritte im Rahmen dieser Arbeit nur exemplarische Stücke zur Illustration besprochen. Eine stringente Entwicklungslinie ist wie auch in anderen Gattungen nicht erkennbar⁸²¹. Der Fortschritt hängt in den beiden betrachteten Gattungen stärker als in anderen Kunstgattungen von der Qualität und dem Arbeitsumfeld des einzelnen Künstlers ab.

Plastische Körperlichkeit der Darstellung

Die Plastizität dargestellter Figuren und Objekte ergibt sich bei Gemmen und Münzen aus ihrem Reliefcharakter; sie sind an sich schon dreidimensional. Eine Verstärkung dieser plastischen Effekte wird durch dieselben Mittel wie in anderen Gattungen erreicht. Früh werden auf Gemmen und Münzen bei Menschen und Tieren Muskeln und Knochen zur Körperdefinition angegeben. Ein weiteres Mittel ist das durchscheinende, eng anliegende Gewand, etwa der fein gefältelte Chiton des Kithara-Spielers des Syries, unter dem sich deutlich die Beine abzeichnen (Kat.-Abb. 4). Auf einem Karneol-Skarabäoid aus Zypern (Abb. 146) z. B. hat eine nackte hockende Frau ihr Gewand mit beiden Armen so über sich ausgebreitet, dass fast der Eindruck eines sie überspannenden Zeltes entsteht⁸²². Dem Steinschneider unterlaufen hier interessante Fehler; einerseits die seltsame Stellung ihrer Füße, andererseits eine Ausbuchtung des Gewandes, die unnatürlich wirkt, da sie nur durch einen sehr langen Arm der Frau erzeugt werden könnte. Entweder hatte der Steinschneider das Motiv vor der Ausführung nicht genau durchdacht oder aber falsch von einer Vorlage übernommen.

Auch auf Münzen sieht man bei Sitzenden, Laufenden und Stehenden häufig die Konturen der Beine (Abb. 95), bei Frauen auch die Brüste durch den Stoff hindurch⁸²³. Besondere Meisterschaft zeigt sich in der Modellierung der Gesichtspartien bei Porträtköpfen und der Gestaltung der Haarfrisuren⁸²⁴. Unterschiedliche Materialstrukturen wie Federn, Haare oder Fell werden auf Gemmen und Münzen mit Hilfe derselben Mittel dargestellt⁸²⁵.

⁸²¹ Carl a. O. (Anm. 818) 109f. Grundlage ist ihre Beobachtung, dass das Interesse an räumlicher Darstellung ab dem beginnenden 5. Jh. v. Chr. einsetzt und sich im Laufe des Jahrhunderts steigert, es sich hierbei allerdings nicht um einen gleichmäßigen oder zielgerichteten Vorgang handelt.

⁸²² AGD II Berlin Nr. 164.

⁸²³ z. B. Tetradrachmenrückseite von Katane mit dem Motiv einer laufenden Nike (Franke – Hirmer Taf. 11, 32R).

⁸²⁴ s. u. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Syrakus‘.

⁸²⁵ z. B. AGG Taf. X. XI: Flügel von Vögeln, Mischwesen und Insekten; AGG Nr. 516–20: Schaf- bzw. Widderfell; Vgl. z. B. Franke – Hirmer Taf. 154f.

Die Überschneidung von Bildbestandteilen mit dem Rahmen bringt, wie oben besprochen, das Bild dem Betrachter näher und lässt es so plastischer wirken⁸²⁶.

Mittel zur Erzeugung von Räumlichkeit

Die Bildfläche wird als räumlich wahrgenommen, wenn verschiedene Ebenen im Bildgrund unterschieden werden. Nicht besprochen wird die Unterscheidung von Oben und Unten, da sie für die gewünschten Effekte auf Gemmen und Münzen keine Rolle spielt.

- Ebenenunterscheidung: Vorne und Hinten
- Durch Größendifferenzierung

Wichtiges Kriterium für die Erweckung einer realistischen Darstellung ist, dass die Proportionen der dargestellten Figuren und Gegenstände zueinander richtig sind⁸²⁷. Dies ist, wie angedeutet, seit archaischer Zeit normalerweise in beiden Gattungen der Fall.

Mit Größendifferenzierung ist hier gemeint, dass durch unterschiedlich große Bildelemente ein Vorne und ein Hinten, also verschiedene Ebenen in der Bildfläche, suggeriert werden. Eine solche Größendifferenzierung findet sich nicht häufig auf Gemmen und Münzen. Auf Gemmen dient die Größendifferenzierung einerseits oft dazu verschiedene Altersstufen darzustellen, z. B. wenn Muttertiere mit ihren Jungtieren gezeigt sind⁸²⁸ (Kat.-Abb. 3), oder um andererseits eventuell auf einen Bedeutungsunterschied der dargestellten Personen hinzuweisen⁸²⁹, wie bei der Mike des Dexamenos und ihrer Dienerin⁸³⁰ (Kat.-Abb. 6). Tiere erscheinen in Verbindung mit einer menschlichen Figur auf Gemmen meist zu klein. Auch hier soll auf den Bedeutungsunterschied im Sinne der Bedeutungsperspektive abgehoben werden⁸³¹, wenn etwa Herakles mit dem nemeischen Löwen kämpft⁸³² (Abb. 107. 132) oder ein Jüngling ein Pferd zügelt⁸³³ (Kat.-Abb. 5).

Auf Münzen wird gelegentlich durch Größendifferenzierung ein Vorne und Hinten im Bild definiert. Etwa auf den Tetradrachmenrückseiten von Himera (Abb. 95), auf denen die eponyme Nymphe größer im Vordergrund steht und ein badender Silen, der gleich groß sein

⁸²⁶ s. o. II, 2c ‚Der Einfluss der Rahmgebung: Der Bildraum als Ausschnitt eines größeren Ganzen 1. Rahmenüberschneidungen‘.

⁸²⁷ Nerdinger a. O. (Anm. 819) 73: Größenkonstanz.

⁸²⁸ z. B. Neverov, Hermitage Intaglios Nr. 18 (Kuh). 43 (Hindin); Zazoff, AG Taf. 27, 1 (Löwin); AGD IV Hamburg Nr. 17: Löwin mit einem trinkenden Jungtier, ein zweites sitzt auf ihrem Rücken oder befindet sich hinter ihr, füllt jedenfalls den Platz über ihrem Rücken aus; LHGneu Nr. 70 (Wildsau).

⁸²⁹ Bedeutungsperspektive.

⁸³⁰ s. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschneider: Dexamenos‘; Vgl. EGGE Nr. 96.

⁸³¹ GGFR Nr. 601: Apoll und Marsyas.

⁸³² EGGE Nr. 97.

⁸³³ EGGE Nr. 98; Vgl. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschneider: Epimenes‘. Auch der Lenker bei den auf Münzen sehr beliebten Quadrigendarstellungen ist häufig im Verhältnis zu den Pferden sehr groß, z. B. Franke – Hirmer Taf. 12, 35V. 36V (Katane) und das eventuell signierte Stück aus Messana (Kat.-Abb. 121).

müsste, viel kleiner und deshalb hinter ihr erscheint. Ein räumlicher Effekt durch stufenweise Verkleinerung⁸³⁴ wird auf delphischen Tridrachmenrückseiten erzielt. Die vier Einzelquadrate des *Incusums* beinhalten mehrere kleinere sich nach innen verjüngende Quadrate, so dass eine perspektivische Wirkung hervorgerufen wird. Diese Weiterentwicklung des *Quadratum incusum* stellt eventuell die Kassettendecke des delphischen Apollontempels dar.

Beizeichen auf Münzen, die als nicht zum Motiv gehörig begriffen werden, stimmen in den Proportionen nicht zum restlichen Bild, dies unterstreicht ihren Charakter⁸³⁵.

- Durch Überschneidungen/Überlagerungen

Überschneidungen definieren ebenfalls eine Ebenenunterscheidung von Vorne und Hinten. Diese Überschneidungen verschiedener Bildbestandteile, die deren Ordnung im Bildgrund definieren, bieten vom künstlerischen wie vom ästhetischen Standpunkt anfangs Schwierigkeiten⁸³⁶. Überschneidungen innerhalb der Figur werden zunächst in beiden Gattungen gelegentlich durch die Darstellungen in Aufsicht oder in der Frontalen vermieden. Ansonsten werden Überschneidungen in einfigurigen Motiven aber rasch gemeistert. Typische Überschneidungen innerhalb der menschlichen Figur sind im Profil gesehen die von Extremitäten und Körper (Abb. 207). Schwieriger scheint die Überschneidung mehrerer Figuren, da so Bestandteile der weiter hinten befindlichen weggelassen werden müssen. Technisch gesehen muss die vorne befindliche Figur bzw. der Gegenstand im Relief am tiefsten liegen, z. B. auf einem Achat-Skarabäus des späten 6. Jhs. v. Chr. (Abb. 147) die Figur im Vordergrund, die auf ein Pferd dahinter aufsteigt⁸³⁷. Eine entwickeltere Körperdifferenzierung bei einem ähnlichen Motiv zeigt das signierte Stück des Epimenes⁸³⁸ (Kat.-Abb. 5).

Ein weiterer Schritt zu einer plastischen Darstellung ist es, nicht nur Überschneidungen von vorne und hinten korrekt darzustellen, sondern auch zu zeigen, dass etwas sich zwischen etwas anderem befindet. So etwa soll ein Jüngling auf einem Chalcedon-Skarabäoid des beginnenden 5. Jhs. v. Chr. (Abb. 148) zwischen den Hinterbeinen eines Greifen eingeklemmt

⁸³⁴ Eine Art Staffelung, s. u. Kraay/Franke – Hirmer Taf. 146, 461; Kraay, ACGC 121 Nr. 413.

⁸³⁵ Ebenso wie ihre häufige Darstellung in Aufsicht oder in der Frontalen.

⁸³⁶ Regling, Kunstwerk 100f.; Vgl. die Vermeidung der richtigen Überschneidung auf poseidonischen Stateren (z. B. Franke – Hirmer Taf. VII, 219; 77, 217. 218), wo der Dreizack hinter dem Kopf des Poseidon vorbeigeführt wird, um nicht mitten durch dessen Gesicht zu laufen. Ebenso wird auf einem Chalcedon-Skarabäus mit dem Motiv eines Kriegers, dessen Lanze, obwohl er sie in der vorderen Hand hält, hinter seinem Körper vorbeigeführt: AGD II Berlin Nr. 87. Vgl. G. K. Jenkins, *The Coinage of Gela*, AMUGS 2 (Berlin 1970) Taf. 6+13.

⁸³⁷ Boardman, *Intaglios and Rings* Nr. 11; Diese Überschneidungen gibt es schon in der Archaik jedoch ohne Tiefenprojektion, d. h. alle sich überschneidenden Bildbestandteile befinden sich auf einer Reliefebene, obwohl sie durch höheres und tieferes Relief räumlich unterschieden werden müssten.

⁸³⁸ s. u. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschneider: Epimenes‘.

gezeigt sein⁸³⁹, wobei Vorder- und Hinterbein offenbar genau parallel zueinander sind. Wie das Beispiel verdeutlicht, wird in vielen Fällen eine Lösung gefunden, die Deckungsgleichheit suggeriert und so die Darstellung des im Bildraum hinten befindlichen vermeidet. Besonders gut ist diese Entwicklung bei Profildarstellungen von Reitern zu beobachten, deren hinteres Bein allerdings bald versetzt auftaucht⁸⁴⁰. Auf makedonischen Münzen lassen sich diesbezüglich exemplarisch einige interessante Beobachtungen anstellen. Auf einer Münzvorderseite von Bisaltae (Abb. 149) steht ein Krieger hinter einem im Profil gezeigtem Pferd⁸⁴¹. Sein Oberkörper und Kopf befinden sich hinter dem Hals des Pferdes an der Stelle, an der die Münze am meisten Platz nach oben bietet, da der Krieger, um klar erkennbar zu sein, mit seinem Hut das Pferd wohl überragen soll. Durch die Schrittstellung des Pferdes müssten sich die Beine des Reiters mit den Hinterbeinen des Pferdes überschneiden. Doch der Stempelschneider setzt die menschlichen Beine zwischen Pferde Vorder- und Hinterbeine, so dass sie zum Oberkörper verschoben sind. In der Reliefhöhe unterscheiden sich die Beine nicht, die Pferdebeine müssten, da sie sich weiter vorne befinden in höherem Relief als die Menschenbeine angegeben sein. Größtmögliche Klarheit der Darstellung war hier offensichtlich wichtiger als anatomische Richtigkeit. Noch drastischer verfälscht in der realistischen Darstellung zeigt eine wohl etwas spätere Münze dasselbe Motiv (Abb. 150). Der Krieger hat seinen Oberkörper nun in die Frontale gedreht, wodurch über dem Pferdekörper mehr Platz gefüllt wird. Allerdings passt diese Drehung überhaupt nicht mehr zu den noch weiter nach vorne verschobenen Füßen⁸⁴². Etwa gleichzeitige Münzen von Edoni unter dem König Getas (Abb. 151) zeigen eine ähnliche, kompliziertere Überschneidung⁸⁴³. Ein Hirte läuft zwischen zwei in Seitenansicht gesehenen Rindern, wobei das vordere in der normalen Profilsansicht zu sehen ist und das hintere dadurch erkennbar wird, dass es seinen Kopf anhebt, sonst aber nur durch Konturverdoppelung der Beine dargestellt wird. Der wiederum in die Frontale gedrehte Oberkörper des Hirten, der den Kopf ins Profil nach vorne wendet, befindet sich wieder hinter den Tierhälsen. Seine Beine, nur leicht zu weit nach vorne gesetzt, füllen den freien Platz zwischen den Tierbeinen. Vorbild für das letztbesprochene Motiv war offensichtlich eine Münzvorderseite von Ichnae (Abb. 152), die dieselbe Szene frischer und unängstlicher wiedergibt⁸⁴⁴. Hier wird die Drehung des Oberkörpers in die Frontale dadurch motiviert, dass sich der Hirte mit seiner rechten Hand auf der Kruppe des

⁸³⁹ LHGneu Nr. 29.

⁸⁴⁰ LHGneu Nr. 49bis.

⁸⁴¹ Kraay – Hirmer Taf. 125, 384 O. Diese und die beiden nachfolgend besprochenen Münzen werden von C. M. Kraay in die Jahre zwischen 500 und 480 v. Chr. datiert.

⁸⁴² Kraay – Hirmer Taf. 125, 385.

⁸⁴³ Kraay – Hirmer Taf. 125, 386 O.

⁸⁴⁴ Kraay – Hirmer Taf. 124, 383 O.

vorderen Stiers abstützt. Der linke Arm überschneidet problemlos den Hals des hinteren Stiers. Auch seine Beinsetzung erscheint richtiger, da seine Beine nicht in den freien Platz zwischen die Rinderbeine gesetzt werden, sondern diese in natürlicher Weise anschneiden.

Für Münzen ist weiterhin die Prägeserie von Syrakus ein vielzitiertes Beispiel, um die Erschließung des Tiefenraumes zu verdeutlichen⁸⁴⁵. Auch hier soll sie als kurzes Exempel dienen, da Stempel signierender Künstler diese Entwicklung aufzeigen können, die im nächsten Kapitel genauer besprochen werden. An den Quadrigen der Tetradrachmenvorderseiten lassen sich die verschiedenen Stufen der Entwicklung ablesen⁸⁴⁶. Die Problematik besteht darin, vier Pferde im Profil, die parallel nebeneinander laufen, sichtbar zu machen, da sonst keine Quadriga dargestellt wäre⁸⁴⁷. Zunächst werden lediglich die Konturlinien vervierfacht, was v. a. die Köpfe, die Beine und gelegentlich den Schweif betrifft. Dadurch werden die hinteren Pferde aber noch nicht in ihrer Körperlichkeit erfasst, ein dreidimensionaler Charakter kann so nicht hergestellt werden. Als nächster Schritt wird meist ein Pferdekopf gesenkt oder hochgerissen, so dass er besser, d. h. großflächiger, sichtbar wird. Dies kann zu einer Staffelung aller Köpfe führen⁸⁴⁸; auch die Beine werden immer mehr auseinandergezogen. Der Stempelschneider Eumenos treibt diese Staffelung auf die Spitze (Kat.-Abb. 22), indem er von allen vier Pferden parallel nebeneinander die Beine zeigt und ebenso mit den Köpfen verfährt, was dadurch möglich wird, dass die hinteren Pferde immer mehr hochsteigen⁸⁴⁹. Euainetos zeigt die Pferde in einem gestreckten Galopp (Kat.-Abb. 45), alle mit den Hufen am Boden, parallel seitlich zueinander versetzt. Möglich wird dies durch eine leicht Drehung des Gespanns, so dass es nicht mehr im strengen Profil zu sehen ist, sondern in einer Art unechten Dreiviertelansicht, da nur der Wagen in die Dreiviertelansicht gedreht erscheint, die Pferde hingegen nur gegeneinander verschoben sind. Entscheidend ist, dass der Betrachterstandpunkt nun festgelegt wird⁸⁵⁰; bei unräumlichen Darstellungen war dies nicht nötig. Die Quadriga fährt in einem leicht spitzen Winkel auf den Betrachter zu. Kopf und Hals des hintersten Pferdes können durch einen Trick noch großflächiger gezeigt werden, weil diesem Pferd der Zügel gerissen ist und es sich so ein

⁸⁴⁵ Tudeer, Syrakus; s. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Syrakus, Tetradrachmen‘. Ebenso ist dies gut an den Stuhldarstellungen bzw. der Darstellung der Stuhlbeine auf Gemmen und Münzen nachzuvollziehen, s. u. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschnitzer: Dexamenos, Mike‘; allg. Regling, Kunstwerk 101–103.

⁸⁴⁶ Vgl. Entwicklung der Quadrigendarstellung in der Vasenmalerei: J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*³ (London 1987) 237–239 mit Abb. 56. 57.

⁸⁴⁷ Es könnte sonst ebenso ein Wagen mit nur einem Pferd oder eine Biga dargestellt sein. Eine weitere denkbare Lösung wäre die Frontalansicht, s. o. Kap. II, 2b ‚Mögliche Ansichtsseiten der Motive: Frontaldarstellungen‘.

⁸⁴⁸ T. Carl, *Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr.*, *Internationale Archäologie* 95 (Rahden 2006) 15–28.

⁸⁴⁹ Carl a. O. (Anm. 848) 81–86.

⁸⁵⁰ H. Geisler, *Das Konstruieren von Perspektiven*⁵ (Berlin 1984) 32–37: zur Standortermittlung.

Stück vor den anderen befindet. Durch das Mittel der Überschneidung gelingt es Euainetos bei einer weiteren Quadriga, die er für das sizilische Katane schnitt (Kat.-Abb. 101), die Quadriga noch mehr in die Frontale zu rücken. Das Motiv zeigt die Umrundung einer Wendemarke auf der Rennbahn. Auch die Wagenräder und Wagenkästen müssen in realistischer Weise verkürzt und mit dem Gespann zusammen gedreht werden. Die Wagenräder müssen hierzu leicht elliptisch komprimiert werden, der Wagenkasten wird einer geometrischen Verkürzung unterzogen⁸⁵¹.

- Ebenenunterscheidung: Innen und Außen

Ähnlich wie die Größendifferenzierung kann auch eine weitere Ebenenunterscheidung, die von Innen und Außen, einen räumlichen Effekt erzielen. Auf Gemmen wie Münzen findet sich eine solche Differenzierung selten. Auf einer durchsichtigen Glaspaste des 5. Jhs. v. Chr. sitzt ein Jüngling auf einer Amphora, die so liegt, dass der Betrachter in ihre Mündung hineinblickt⁸⁵². Ähnlich sitzt Nike auf Münzen von Terina auf einer leicht schräg gesehenen Amphora, die einen Einblick in die Mündung gewährt⁸⁵³.

Eine weitere Gemme (Abb. 153) zeigt ein Kriegsschiff mit Ruderern⁸⁵⁴, offensichtlich wird hier eine Einsicht gewährt, da man die Köpfe und Oberkörper der Rudernden sieht. Auf einer Ebene darüber befinden sich weitere Personen hinter Schilden hockend. So ist nicht ganz klar, ob eine Ebenenunterscheidung von oben und unten oder eine Innenansicht gezeigt wird.

- Verkürzungen

Dass Figuren und Objekte in anatomischer und geometrischer Verkürzung dargestellt werden, ist zur Erzeugung eines realistischen Bild- und somit Raumeindrucks wichtig. Es erfolgt auch auf Gemmen und Münzen der von G. Kraemer zuerst beschriebene Wandel vom vorstelligen zum wahrnehmbigen Bild⁸⁵⁵. Einzelne Schritte dorthin wurden für die Münzen schon von K. Regling ausführlich erörtert. Etwa die Veränderung des Auges im menschlichen Profilkopf, das sich von einer mandelförmig im Gesicht liegenden Form zu einem richtig dargestellten, sich aus einem spitzen Winkel öffnenden Dreieck wandelt⁸⁵⁶. Probiert wird die Verkürzung des menschlichen Körpers häufig an nackten Jünglingsdarstellungen⁸⁵⁷. Bei den Gemmen ist

⁸⁵¹ s. u. ‚Verkürzungen‘.

⁸⁵² AGD I, 1 München Nr. 334.

⁸⁵³ z. B. Franke – Hirmer Taf. 96, 276.

⁸⁵⁴ GGFR Nr. 553.

⁸⁵⁵ G. Kraemer, Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst, 28. HallWPr (Halle 1931).

⁸⁵⁶ Regling, Kunstwerk 34f. 75f.

⁸⁵⁷ Carl a. O. (Anm. 848) 89f. zur anatomischen Verkürzung.

das Experimentieren mit Verkürzungen in den Werken des Epimenos und seines Umkreises zu beobachten (Kat.-Abb. 5). Auf Münzen geben die sitzenden Silene der naxischen Tetradrachmen- und Drachmenrückseiten aus der Zeit vor der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. ein frühes Beispiel für gelungene Verkürzung⁸⁵⁸. Die Anwendung des Mittels der Verkürzung wird an den Beinen durch deren Haltung, das eine ist vor dem Körper aufgestellt, das andere seitlich untergeschlagen, notwendig⁸⁵⁹. Vom Stempelschneider Prokles (Kat.-Abb. 114) wird diese Verkürzung der Beine auf die Spitze getrieben. Ähnliches ist auch auf den Gemmen zu beobachten (Kat.-Abb. 11) und wohl der vollkommenen Konzentration auf die Einzelfigur in beiden Gattungen zuzuschreiben.

Die geometrische Verkürzung ist z. B. auf den Stateren von Terina an dem Kippos, auf dem Nike sitzt, gut zu beobachten⁸⁶⁰. Dieser ist jeweils leicht schräg gestellt, so dass eine Kante mit Teilen der Seitenfläche sichtbar wird. Ähnliche Beobachtungen können bei Stuhldarstellungen, etwa auf den Münzen von Rhegion (Kat.-Abb. 122) und Tarent⁸⁶¹ und ebenso auf Gemmen⁸⁶² (Kat.-Abb. 6, hier noch falsch) gemacht werden. Dasselbe gilt für die Darstellung von Altären, v. a. auf sizilischen und unteritalischen Prägungen⁸⁶³. M. Tameanko meinte auf einigen Tetradrachmen von Himera (Abb. 95) eine perspektivische Ansicht zu entdecken, die alle Linien auf einen Fluchtpunkt bezieht⁸⁶⁴. Auf dem von ihm abgebildeten Beispielexemplar ist dies jedoch nicht nachvollziehbar⁸⁶⁵. Bei der Darstellung von Verkürzungen handelt es sich wie T. Carl für andere Gattungen feststellen konnte⁸⁶⁶, um intuitives Erfassen und Umsetzen beobachteter Gegebenheiten und nicht um geometrische Abstraktion.

Landschaftliche/malerische Elemente

Unter dem Begriff der landschaftlichen bzw. malerischen Elemente verstehe ich Bildbestandteile, die erkennen lassen, in welcher Umgebung sich die dargestellte Figur

⁸⁵⁸ Franke – Hirmer Taf. 2, 6R. 7R.

⁸⁵⁹ Vgl. J. P. Barron, *The 5th Century Diskoboloi of Kos*, in: C. M. Kraay – G. K. Jenkins (Hrsg.), *Essays in Greek Coinage presented to Stanley Robinson* (Oxford 1968) 75–89 Taf. 10: Barron sieht im Vergleich mit etwas älteren rotfigurigen Vasenbildern einerseits eine verzögerte Entwicklung auf den Münzen, andererseits aber deren größere Raffinesse, was die Körperdrehung anbelangt

⁸⁶⁰ z. B. Franke – Hirmer Taf. 95, 274 R; 96, 275; 97, 277. 278. 279 R. 280 R.

⁸⁶¹ Tarent (Franke – Hirmer Taf. 103–105); Lokroi (Franke – Hirmer Taf. 101, 291).

⁸⁶² z. B. GGFR Nr. 472. 546. 591. 593. 606. 636.

⁸⁶³ T. Carl, *Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr.*, *Internationale Archäologie* 95 (Rahden 2006) 65f.

⁸⁶⁴ M. Tameanko, *Three Dimensional Graphics on Ancient Coinage*, *Journal of the Society for Ancient Numismatics Santa Monica* XVIII, 1, July 1990, 8–15.

⁸⁶⁵ Vgl. Franke – Hirmer Taf. 22, 70R. 71R; *Die Dopplung der Konturlinien durch die an den kubischen Gegenständen, Altar und Brunnenbecken, dieser Eindruck entstehen könnte, ist auch beim restlichen Motiv zu beobachten und rührt wohl von einem Mehrfachschlag auf den Oberstempel bei der Prägung.*

⁸⁶⁶ Carl a. O. (Anm. 863).

befindet⁸⁶⁷. Oft sind dies natürliche Versatzstücke wie Felsen, Bäume o. ä., gelegentlich aber auch architektonische Elemente⁸⁶⁸.

Gemmen

Auf Gemmen beschränken sich Landschaftsangaben meist auf Dinge, die als Sitzgelegenheit für dargestellte Figuren dienen⁸⁶⁹. Dies können Felsformationen sein, die nahelegen, dass sich eine Szene im Freien abspielt⁸⁷⁰, genau wie Stühle auf einen Innenraum schließen lassen⁸⁷¹. Ungewöhnlicher ist das Motiv auf einem Chalcedon-Skarabäoid des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr.⁸⁷²; eine Frau sitzt auf einer Basis und lehnt gegen die darauf befindliche Stele (Abb. 154). In den genannten Fällen erfolgt aber keine genaue Ortsspezifizierung. Andere Angaben finden sich auf Gemmen extrem selten. Eine Ausnahme ist ein Karneol-Skarabäus, heute in München, mit dem Motiv des an der Quelle Peirene trinkenden Pegasos (Abb. 155). Die Quelle ist durch mehrere gewellte Striche angegeben und dient nicht dazu eine idyllische Umgebung zu evozieren, sondern ist für die Erkennbarkeit des Motivs dringend notwendig⁸⁷³. Genauso wird auf einem Chalcedon-Skarabäoid der ersten Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. (Abb. 156) nur ein kleiner Felsbrocken angegeben, damit die dargestellte Figur, von E. Zwierlein-Diehl als Odysseus gedeutet, ihren Fuß darauf setzen kann. Primär soll also ein Sich-Aufstützender gezeigt werden, wozu die Erhöhung durch den Felsen nötig ist. Er soll aber nicht eine Naturlandschaft abkürzend darstellen⁸⁷⁴. Auf einem Chalcedon-Skarabäoid der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. steht in der Bildmitte wie eine Reminiszenz an eine symmetrische Bildaufteilung bzw. wie ein vertikales Gegengewicht ein Bäumchen hinter

⁸⁶⁷ Zu Landschaftsangaben in der griechischen Kunst allg.: P. G. P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy* (Leiden 1995) Appendix 20: The Rendering of Landscape and Spatial Depth in Greek Art 181–185; P. H. v. Blanckenhagen, *The Odyssey Frieze*, RM 70, 1963, 100–146; S. Wegener, *Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit* (Frankfurt a. M. 1985) 187–189; G. Pochat, *Figur und Landschaft, Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance* (Berlin 1973) 17–39; M. Carroll-Spillecke, *Landscape Depictions in Greek Relief Sculpture* (Frankfurt a. M. 1985); M. Price, *Paintings as a Source of Inspiration for Ancient Die Engravers*, in: L. Casson – M. Price (Hrsg.), *Coins, Culture and History in the Ancient World* (Detroit 1981) 69–75.

Zu Definition und Forschungsgeschichte der malerischen Aspekte s.: Carl a. O. (Anm. 863) 9–14.

⁸⁶⁸ Regling, *Kunstwerk* 97–103; M. J. Price – B. L. Trell, *Coins and their Cities. Architecture on the Ancient Coins of Greece, Rome and Palestine* (London 1977) mit Lit. 229–238; Vgl. G. Erath, *Das Bild der Stadt in der griechischen Flächenkunst*, *Europäische Hochschulschriften, Reihe 38 Archäologie* 69 (Frankfurt a. M. 1997); Carroll-Spillecke a. O. (Anm. 867) findet auf den gleichzeitigen Reliefs Bäume, Felsen, Vorhänge, Mauern, Türme, Brücken und Tore sowie Altäre, Kissen, Säulen, Pinakes, Hermen, Statuen und Dreifüße.

⁸⁶⁹ Beides vermehrt in klassischer Zeit. Felsen: GGFR Nr. 474. 627. 632; Stuhl: GGFR Nr. 472. 593. 606. 637.

⁸⁷⁰ Carl a. O. (Anm. 863) 23–26.

⁸⁷¹ Exemplarisch können die beiden Gemmen des Dexamenos, die auf einem Stuhl sitzende Mike (Kat.-Abb. 6) und der auf Kieselstein stehende Reiher (Kat.-Abb. 7) genannt werden.

⁸⁷² AGD II Berlin Nr. 150.

⁸⁷³ AGD I, 1 München Nr. 264; Ein den Kopf senkendes Pferd könnte auch grasen. Diese Haltung findet sich häufig bei Pferden auf Gemmen, ohne dass aber Gras o. ä. angegeben wäre, z. B. AGD I, 1 München Nr. 257–263.

⁸⁷⁴ AGD II Berlin Nr. 155.

einem springenden Bock⁸⁷⁵. Von ägyptischen Vorlagen wird offensichtlich manchmal das ein Tier umgebende Papyrusdickicht als Umgebungsangabe auf griechische Gemmen übernommen⁸⁷⁶. Tatsächlich illustrierend wirkt die Zugabe einer Wendemarkierung zum Motiv eines galoppierenden Pferdes mit losen Zügeln (Abb. 197), die sofort an eine Rennbahn denken lässt⁸⁷⁷. Ähnlich in der Wirkung sind Becken und andere Brunnenelemente in Verbindung mit halbbekleideten oder nackten Frauen, die eine Reinigungsszene evozieren⁸⁷⁸. Bekanntestes Beispiel hierfür ist die mit ΣΗΜΟΝΟΣ beschriebene Gemme (Abb. 109).

Der Grund für die seltene Existenz dieser Landschaftsangaben bzw. der genauen Verortung der dargestellten Person oder des Tieres ist mit Sicherheit nicht im Unvermögen der Künstler oder der kleinen Bildfläche zu suchen. Das Argument der begrenzten Bildfläche kann nicht gelten⁸⁷⁹, da Künstler anderer Kulturkreise wie etruskische oder vorderasiatische Steinschneider Landschaftsangaben mühelos unterbringen⁸⁸⁰. Das künstlerische Können in diesem Bereich zeigen nicht nur die gelegentlichen Übernahmen solcher Angaben aus anderen Kunstkreisen, sondern auch die Arbeiten griechischer Künstler in Etrurien⁸⁸¹. Der Grund muss im speziellen Charakter der griechischen Siegelsteine liegen.

Münzen

Die Andeutung einer bestimmten Umgebung findet sich auf Münzen früh. Durch die Umgestaltung der Abschnittslinie zur Angabe eines natürlichen Terrains ist ein erster Schritt in diese Richtung getan⁸⁸². Andere Elemente werden bald hinzugefügt, um an eine bestimmte Umgebung der Szene denken zu lassen⁸⁸³. Bereits im 5. Jh. v. Chr. sitzt der Silen der naxischen Tetradrachmen- und Drachmenrückseiten auf einem welligen Untergrund⁸⁸⁴, der in

⁸⁷⁵ AGD I, 1 München Nr. 274; In der Vasenmalerei zunächst oft auch einzelne Bäume hinter dargestellten Tieren, z. B. Amphora mit dem Motiv des Herakles mit Stier, um 520 v. Chr.: B. Cohen, *Attic Bilingual Vases* (New York 1978) Taf. 35, 1–2; GGFR Nr. 460: Ein Rind frisst von einem Bäumchen.

⁸⁷⁶ AGD Berlin II Nr. 141; AGD I, 1 München Nr. 189 (von E. Brandt als Strahlenkranz gedeutet).

⁸⁷⁷ GGFR Nr. 475.

⁸⁷⁸ GGFR Nr. 584. 634. 641.

⁸⁷⁹ W. H. de Haan-van de Wiel – M. Maaskant-Kleibrink, Mänadentypen auf Gemmen, *FuB* 14, 1972, 171; A. Sakellariou, Die mykenische Siegelglyptik, *Studies in Mediterranean Archaeology* 9 (Lund 1964).

⁸⁸⁰ Vgl. G. Erath, Das Bild der Stadt in der griechischen Flächenkunst, *Europäische Hochschulschriften, Reihe 38 Archäologie* 69 (Frankfurt a. M. 1997) 134–137; Zazoff, *AG* 214–246; P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen* (Mainz 1968); I. Zanoni, *Natur- und Landschaftsdarstellungen in der etruskischen und unteritalischen Wandmalerei* (Bern 1998).

⁸⁸¹ AGD II Berlin Nr. 80: Karneol-Skarabäus aus der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. mit dem Motiv des die Hydra bekämpfenden Herakles. Hinter dem Heros ein Bäumchen auf dem ein Vogel sitzt. Diesen Stein halte ich mit Boardman, *AGG* Nr. 83, für die Arbeit eines Griechen in Etrurien.

⁸⁸² s. o. Kap. II, 2c, Der Einfluss der Rahmgebung?

⁸⁸³ Regling, *Kunstwerk* 97–103.

⁸⁸⁴ Kraay – Hirmer Taf. 2, 6R. 7R. Meist wird Erdreich oder ein sonstiger natürlicher Untergrund wie Felsen angegeben, auch die Umdeutung zu Wasser durch Wellen findet sich.

der Folge genauer strukturiert wird und aus dem eine Efeupflanze herauswächst⁸⁸⁵. Der Stempelschneider Prokles fügt dem gleichen Bild als weitere Landschaftsangabe eine Herme hinzu (Kat.-Abb. 114)⁸⁸⁶. Häufig sind Münzen mit dem Motiv eines Gottes oder einer Göttin bzw. eines lokalen Heros oder einer Nymphe, die an Altären ein Opfer bringen, was die Stätte als Heiligtum ausweist⁸⁸⁷. Auf Tetradrachmen von Himera (Abb. 95) erscheint zusätzlich zur am Altar spendenden Nymphe ein Brunnen mit Löwenkopfwasserspeier unter dem ein Silen badet⁸⁸⁸. Dem Flussgott Selinus, der ebenfalls an einem Altar opfert, werden auf Rückseiten von Selinunt verschiedene Zutaten beigegeben. So läuft etwa vor dem Altar gelegentlich ein Hahn⁸⁸⁹ und im Hintergrund steht eine Stierstatue. Das dichteste Bild zu diesem Thema findet sich auf Vorderseiten von Stateren von Kroton. Herakles sitzt im Dreiviertelprofil nach links auf einem Fels (Abb. 157), über den er sein Löwenfell gebreitet hat, dahinter stehen Köcher und Bogen. Mit seiner Linken stützt er sich auf seine Keule, in der Rechten hält er einen Zweig über einen links vor ihm stehenden brennenden Altar⁸⁹⁰.

Oft werden auch einzelne Pflanzen angegeben, was schon ausreicht, den eblematischen Charakter abzumildern⁸⁹¹. So stehen zwei Schilfstängel vor dem menschengesichtigen stiergestaltigen Flussgott von Gela und erinnern an seinen Lebensraum die Wassergebiete des Flusses Gelas⁸⁹². Ein Rückseitenbild von Aitna zeigt den thronenden Zeus, dessen Thron sehr detailreich mit verschiedenen Dekorationselementen ausgeschmückt ist und über dessen Sitzfläche ein Löwenfell gebreitet ist. Vor ihm sitzt auf einer Pinie sein Adler⁸⁹³.

In Analogie zu Brunnenszenen auf Gemmen ist eventuell das ΑΓΗ signierte Motiv auf der Staterrückseite von Terina zu sehen (Kat.-Abb. 128). Hier wird die ganze Fläche der Münze als Mauerwerk eines Brunnenhauses aufgefasst, vor welchem eine geflügelte Nike sitzt und eine Kanne mit Wasser aus einem Löwenkopfwasserspeier füllt⁸⁹⁴.

⁸⁸⁵ Kraay – Hirmer Taf. 3, 9R.

⁸⁸⁶ Eine weitere Herme als lokalisierendes Element: Franke – Hirmer Taf. 136, 419R.

⁸⁸⁷ Kraay – Hirmer Taf. 9, 27 (Leontinoi), 17, 53O (Zankle); Regling, Kunstwerk 98; D. Aktsele, Altäre in der archaischen und klassischen Kunst. Untersuchungen zu Typologie und Ikonographie (Espelkamp 1996) 50–57; M. J. Price – B. L. Trell, Coins and their Cities. Architecture on the Ancient Coins of Greece, Rome and Palestine (London 1977) 53–57 mit Abb. 91. 92. 437.

⁸⁸⁸ Kraay – Hirmer Taf. 21, 68R. 22, 69R. 71R.

⁸⁸⁹ Möglicherweise als Opfertier zu verstehen.

⁸⁹⁰ Franke – Hirmer Taf. 93, 267V; Vgl. LHS. Coins of the Peloponnesos. The BCD Collection, Auktionskatalog 96, Zürich 8.–9. Mai 2006 (Zürich 2006) 384 Nr. 1616: Drachmenrückseite von Pheneos, um 360–340 v. Chr., Hermes sitzt auf einer halbhoher Felsformation, aus der eine Pflanze wächst.

⁸⁹¹ Franke – Hirmer Taf. 19, 60: Auf einer messenischen Tetradrachmenrückseite wächst hinter dem Motiv eines springenden Hasen eine Ähre aus der Bodenlinie. Eine ähnliche Pflanze erscheint hinter dem Hund der Didrachmenvorderseiten von Segesta, Franke – Hirmer Taf. 70, 200V; Franke – Hirmer Taf. 179, 600: Rückseite einer ephesischen Tetradrachme mit Hirschprotome und Palme.

⁸⁹² Kraay – Hirmer Taf. 57, 163R.

⁸⁹³ Kraay – Hirmer Taf. 11, 33R.

⁸⁹⁴ T. Carl, Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr., Internationale Archäologie 95 (Rahden 2006) 61–64.

Das Schaffen einer Unterwasseratmosphäre auf sizilischen Münzen wurde bereits erläutert⁸⁹⁵, wichtige Stilmittel sind hier die Beigabe von Fischen oder anderen Wassertieren sowie das im Wasser treibende Haar dargestellter Personen⁸⁹⁶.

Die signierenden Stempelschneider fügen den sizilischen Quadrigenbildern Bildelemente hinzu, die eine Rennbahn evozieren. Euainetos etwa stellt eine Wendesäule an den rechten Bildrand, hinter der das Gespann gerade hervorkommt (Kat.-Abb. 101). Für kretische Münzen des ausgehenden 4. Jhs. v. Chr. ist die Aufnahme malerischer Elemente charakteristisch⁸⁹⁷. Etwa auf den Statervorderseiten von Gortyn die im Baum ausruhend sitzende Europa (Abb. 139)⁸⁹⁸. Die Landschaftsdarstellung entwickelt sich in anderen Gattungen im betrachteten Zeitraum in ähnlichen Schritten unter Verwendung derselben Elemente⁸⁹⁹.

Erzählende Elemente

Alle bislang beschriebenen Schritte hatten zum Ziel von einem mehr oder weniger emblematischen, eindimensionalen Motiv zu einer szenischen Darstellung zu gelangen. Perfektioniert wird diese, indem Bildelemente zugefügt werden, die über die dargestellte Szene hinaus einen größeren Erzählzusammenhang herstellen⁹⁰⁰. So lautet die Begriffsbestimmung für die hier besprochenen erzählenden Szenen. Teils wird die erzählende Szene in der archäologischen Forschung allerdings abweichend definiert⁹⁰¹.

Gemmen

Die in der archaischen Glyptik häufig gezeigten nackten Jünglingsfiguren sind oft durch Zugabe eines Musikinstruments, des Teils einer Rüstung oder sonstiger Gegenstände näher spezifiziert ohne eine weiterführende Geschichte zu erzählen. Dasselbe gilt für die ebenfalls beliebten Satyrmotive. Wenn auf Gemmen mit einer Darstellung eine ganze Geschichte verbunden werden kann, handelt es sich meist um mythologische Szenen, die aus anderen

⁸⁹⁵ s. Kap. II, 2c ‚Der Bildraum als Ausschnitt eines größeren Ganzen: Motive, die keine Standlinie benötigen‘.

⁸⁹⁶ Eine einzigartige Unterwasserszene auf einem ionischen Elektronstater (Baldwin's+Markov+M&M Numismatics. The New York Sale. Auktionskatalog 10. 1. 2007 [New York 2006] 31 Nr. 110): eine schwimmende Robbe trägt einen Oktopous im Maul.

⁸⁹⁷ Griechische Münzen. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktion Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, 28. Mai 1974, 294 Nr. 207.

⁸⁹⁸ Franke – Hirmer Taf. 164, 539V.

⁸⁹⁹ S. Wegener, Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit (Frankfurt a. M. 1985) 186–189; M. Carroll-Spillecke, Landscape Depictions in Greek Relief Sculpture (Frankfurt a. M. 1985) 106–121: auf Reliefs verstärkte Darstellung landschaftlicher Elemente ab dem späten 5. und v. a. im 4. Jh. v. Chr.; Carl a. O. (Anm. 894) 55 mit Anm. 345.

⁹⁰⁰ Zur Entwicklung der erzählenden Darstellung in der griechischen Kunst: J. Carter, The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period, BSA 67, 1972, 25–58; G. M. A. Hanfmann, Narration in Greek Art, AJA 61, 1957, 71–78; W. Raeck, Zur Erzählweise archaischer und klassischer Mythenbilder, JdI 99, 1984, 1–25; G. Pochat, Figur und Landschaft, Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance (Berlin 1973) 17–39.

⁹⁰¹ Etwa wird als genügendes Kriterium die eindeutige Charakterisierung einer dargestellten Figur angesehen. - R. Posamentir, Bemalte attische Grabstelen klassischer Zeit (München 2006) 137.

Gattungen genauso oder ausführlicher bekannt sind⁹⁰². Für die Gemme wird ein prägnanter Moment der Szene exzerpiert. Diese Übernahmen⁹⁰³ finden sich v. a. in der Archaik; relativ häufig wird Herakles abgebildet, so z. B. auf einem Plasma-Skarabäus (Abb. 158) im Kampf mit Acheloos⁹⁰⁴. Als weiteres Beispiel kann Europa auf dem Stier angeführt werden⁹⁰⁵, welche auch auf Münzen vorkommt. Diese Themen mit mythologischem Bezug finden sich v. a. in der archaischen Glyptik, die hauptsächlich im ionischen Osten produziert wurde. Mit der Verlagerung der Glyptikproduktion in den Westen, wohl v. a. nach Athen, nehmen sie in klassischer Zeit ab. Dem geläufigen Bild eines stehenden Hirsches auf einem Chalcedon-Skarabäoid (Abb. 159) wird etwa ein Kleinkind beigegeben und die Szene somit in die Telephossage eingebettet⁹⁰⁶. Klassische Gemmen zeigen z. B. als mythologische Exzerpte die ans Palladion geflohene Cassandra, deren Gestik höchste Not vermittelt⁹⁰⁷, oder den mit dem Palladion davonschleichenden Diomedes⁹⁰⁸. Wie auf den Vasen, von denen die meisten solcher Szenen auf Gemmen ebenfalls bekannt sind, muss es sich nicht immer um klar benennbare mythologische Personen in einem festen Handlungsrahmen handeln. Gelegentlich kommen aus der Vasenmalerei bekannte andere Szenen vor, etwa aus der Welt der Satyrn und Silene, deren Sphäre schon in einfigurigen Bildern auf Gemmen evoziert wurde⁹⁰⁹. Ein Beispielbild ist ein sich an eine schlafende Mänade heranpirschender Satyr auf einem Chalcedon-Skarabäoid des späten 5. Jhs. v. Chr.⁹¹⁰

Die meisten Gemmen klassischer Zeitstellung zeigen eine Einzelfigur⁹¹¹, Mensch oder Tier, bei einer Tätigkeit wie in einer Momentaufnahme erfasst ohne an eine bestimmte Geschichte anzuknüpfen (Abb. 121. 124). Auch die Erweiterung um zusätzliche Figuren bringt keine Geschichte in Gang, sondern bleibt allgemeingültig, wie etwa diverse Tierkampfszenen zeigen können. Somit sind diese Motive wahrscheinlich in Analogie zu den archaischen Jünglings- und Satyrmotiven zu betrachten, allein die bevorzugten Themen für solche Szenen haben sich verändert. Nun liegt größeres Gewicht auf frauenspezifischen Themen, was

⁹⁰² s. Kap. II, 1b ‚Kenntnis von Werken anderer Gattungen?‘; AGG 45–50: ‚Scenes of Narrative‘.

⁹⁰³ Der Grund, ein spezieller Wunsch des Auftraggebers bzw. Käufers oder eine Vorliebe des Steinschneiders, liegt im Dunkeln. Jedenfalls können diese Exemplare als Beispiele dienen, dass eine solche szenische Darstellung schon in archaischer Zeit auf diesen relativ kleinen Bildträgern möglich war.

⁹⁰⁴ AGD II Berlin Nr. 79; Herakles und seine Taten erfreuten sich großer Beliebtheit auf Gemmen archaischer Zeitstellung, s. AGG Taf. 5.

⁹⁰⁵ Vgl. E. Zahn, Europa und der Stier (Würzburg 1983) 70–80 (Münzen). 80–82 (Gemmen).

⁹⁰⁶ AGD I, 1 München Nr. 284.

⁹⁰⁷ LHGneu Nr. 62.

⁹⁰⁸ LHGneu Nr. 58.

⁹⁰⁹ z. B. Boardman, Intaglios and Rings Nr. 1; s. u. Kap. II, 3b ‚Signierende Gemmenschneider: Anakles‘.

⁹¹⁰ Boardman, Intaglios and Rings Nr. 31, 88 mit Hinweisen auf das Vorbild aus der Vasenmalerei.

⁹¹¹ Auch hier handelt es sich wie bei den landschaftlichen Elementen nicht um Unvermögen mehrfigurige Szenen unterzubringen, sondern es wird offensichtlich bewusst auf sie verzichtet. Etruskische Gemmen illustrieren die Möglichkeit des Zeigens mehrfiguriger Szenen auf dem Gemmenbildfeld: P. Zazoff, Etruskische Skarabäen (Mainz 1968) z. B. Taf. 5, 17; 7, 18.

vermutlich auch Rückschlüsse auf die Rezipienten- und somit Trägerkreise der Gemmen zulässt.

Münzen

Bei den Münzen einiger Städte ist eine szenische Einbindung gut zu beobachten, wenn ihr in archaischer Zeit verwendetes emblematisches Motiv verkleinert und in ein neues Bild integriert wird⁹¹². Der springende Hase der messenischen Tetradrachmenrückseiten z. B. wird zum Spieltier des Pan (Abb. 160), der nun auf einem Fels sitzt und diesen an den Vorderläufen packt. Eine Hasenjagd wird durch das Lagobolon in seiner anderen Hand heraufbeschworen⁹¹³. Seinen emblematischen Charakter hat dieses Bild vollkommen verloren, einerseits durch die szenische Darstellung, andererseits durch die malerische Ausgestaltung der Felsformation auf der Pan sitzt. Auf dieser ist ein Tierfell ausgebreitet und Pflanzen wachsen aus ihr hervor. In Kroton bildet der zuvor emblematisch auftauchende Dreifuß einen passenden Schauplatz und Hintergrund für den Kampf zwischen Apollon und der Pythonschlange⁹¹⁴. In Segesta wird auf den frühen Münzen der Flussgott Krimissos in Hundegestalt gezeigt⁹¹⁵. Bald aber wird der Hund zum Begleiter des nun jugendlichen menschengestaltigen Krimissos in einer Jagdszene (Abb. 161)⁹¹⁶. Auch sonst werden gerne motivisch prägnante Szenen aus bekannten Mythen gezeigt, mit denen sich leicht eine Geschichte verknüpfen lässt⁹¹⁷. In Genremotive erzählende Momente einzubringen gelingt z. B. Euainetos auf sizilischen Prägungen (Kat.-Abb. 45. 101). Durch das Mittel des gerissenen Zügels eines Quadrigapferdes greift er dem folgenden Geschehen tatsächlich voraus⁹¹⁸. Auch auf tarentinischen Reiterdarstellungen auf Stateren sind solche Elemente zu beobachten ohne allerdings einen dramatischen Eindruck hervorzurufen. Etwa sind zwei Jünglinge mit einem Pferd gezeigt, wobei der eine unter dem Pferd kniet und ihm den Huf auskratzt⁹¹⁹. Ein anderes

⁹¹² Regling, Kunstwerk 51–56.

⁹¹³ Kraay – Hirmer Taf. 18, 57.

⁹¹⁴ Emblematisch: z. B. Franke – Hirmer Taf. 92, 264–266; szenisch: Franke – Hirmer Taf. 93, 267R; A. Sakowski, Darstellungen von Dreifußkesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der Klassischen Zeit (Frankfurt a. M. 1997) 205–213; dies ist weiterhin bei sehr vielen sizilischen Prägungen zu beobachten, wie z. B. in Gela oder Akragas.

⁹¹⁵ Franke – Hirmer Taf. 70, 199. 200V.

⁹¹⁶ Franke – Hirmer Taf. 71, 202. 203.

⁹¹⁷ z. B. Gaia mit dem Erechthoniosknaben auf Elektronstateren von Kyzikos: Franke – Hirmer Taf. 199, 713V.

⁹¹⁸ Auf einer anderen Tetradrachmenrückseite von Syrakus, die eventuell dem Kimon zuschreibbar ist, ist die Wendemarkierung der Rennbahn offensichtlich umgefallen und liegt unter den Pferdehufen: Franke – Hirmer Taf. 45, 123R. Eine weitere dramatische Aktion wird auf einer zyprischen Staterrückseite gezeigt, ein Rind wird von einem fallenden Baum erschlagen: G. K. Jenkins, *Ancient Greek Coins*² (London 1990) 61 Abb. 157.

⁹¹⁹ Franke – Hirmer Taf. 107, 310.

Mal stehen zwei Epheben vor dem Pferd und der eine ist dem anderen dabei behilflich eine Rüstung anzulegen⁹²⁰.

Münzen zeigen also oft ähnlich wie Gemmen fotografisch wirkende Momentaufnahmen⁹²¹. Für Gemmen wird ein atmosphärisch typischer Moment ohne übertriebene Aktion gewählt, Münzen zeigen häufig Aktivität. Während auf Münzen also der erzählende Moment angestrebt wird und häufig überwiegt, ist es bei Gemmen eher der stimmungshafte. Das erzählende Moment wird meist durch die eindeutige Verknüpfung des Motivs mit einer bekannten mythologischen Geschichte evoziert. Dies begegnet häufiger auf Münzen als auf Gemmen, wo es nur in archaischer Zeit meist in Verbindung mit der Herakles-Sage erscheint. Gemmenmotive klassischer Zeit wirken häufig wie aus v. a. aus der Vasenmalerei bekannten alltäglichen Szenen gegriffen. Münzen finden für derartige Genremotive v. a. an den Randzonen des griechischen Gebiets frische Formulierungen (Abb. 150. 151).

Sonderwege

Nur in wenigen, eventuell zufälligen Ausnahmebeispielen überwinden Gemmen und Münzen im Untersuchungszeitraum die Zwänge des Bildfeldes und sind als ganzheitliches Kunstwerk zu betrachten.

Auf Münzen finden sich bisweilen Bezüge der Vorder- und Rückseite, seien sie motivisch, thematisch oder formal⁹²². Beide Bilder stehen nur annähernd gleichwertig nebeneinander. Die Vorderseite scheint oft wichtigere Inhalte zu transportieren⁹²³. Ein einziges Mal im Untersuchungszeitraum wurde die Münze offenbar als einheitliches, komplettes Werk aufgefasst. Es handelt sich dabei um eine inkuse Prägung von Poseidonia mit dem Motiv Poseidons auf Vorder- und Rückseite. Dieser ist einmal von vorne und einmal von hinten gesehen (Abb. 34. 35), wie an seinem Mantel erkennbar wird⁹²⁴.

Bei Gemmen scheint einige Male ein thematischer Bezug zwischen dem Bildfeld mit dem Motiv des Skarabäus mit geöffneten Flügeln (Abb. 1) und der skulptierten Rückseite desselben

⁹²⁰ Franke – Hirmer Taf. 108, 313.

⁹²¹ Etwas fällt oder tropft aus der Opferschale der Nymphe im Moment auf den Altar: Franke – Hirmer Taf. 71, 202.

⁹²² Regling, Kunstwerk 87; z. B. der Zeuskopf auf der Vorderseite und das Blitzbündel auf der Rückseite der elischen Prägung (s. Franke – Hirmer Taf. 156, 499) oder Dionysos auf dem Esel auf Vorderseiten von Mende und der Rebstock auf der Rückseite (Franke – Hirmer Taf. 130, 403).

⁹²³ Bei Vasen bildet sich eine präferierte Ansichtsseite heraus: E. Homann-Wedeking, Die Entstehung der abendländischen Bildform, in: G. E. Mylonas – D. Raymond (Hrsg.), Studies presented to D. M. Robinson 2 (Saint Louis 1953) 34.

⁹²⁴ Manche andere Prägungen zeigen ebenfalls dasselbe Motiv auf Vorder- und Rückseite, z. B. Statere von Palinuros und Molpe, 530–510 v. Chr., mit einem im Profil stehendem Wildschwein auf beiden Seiten (Franke – Hirmer Taf. 79, 223V.R). Allerdings wird hier nicht deutlich, ob es sich um eine durch die Münze hindurchgehende Darstellung handeln soll.

Käfers mit geschlossenen Flügeln (Abb. 162) hergestellt worden zu sein⁹²⁵. Die Gemmen verstärken schließlich den Charakter des Bildfeldträgers, indem sie zum fixierten Ringstein am Ende des Untersuchungszeitraumes werden.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Bereich der Komposition scheint sich für Gemmen und Münzen zunächst ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Gemeinsamkeiten und Unterschieden abzuzeichnen. Bei genauer Betrachtung wird allerdings rasch deutlich, dass sie diese Gemeinsamkeiten mit weiteren Kunstgattungen teilen, diese also als Zeitphänomen und nicht als gattungsspezifisches Kennzeichen zu betrachten sind. Dies betrifft die vorstellige Darstellung der archaischen Kunst, die Ansichten in Aufsicht und der Frontalen hervorruft, die nur ‚zufällig‘⁹²⁶ in beiden Gattungen häufiger als in anderen Kunstbereichen auftreten. Kompositorische Unterschiede ergeben sich teils aus der Verschiedenheit des Bildfeldes und der Außenlinie zwischen Kreis und Oval. Gemeinsam sind beiden Gattungen eine häufige Ausrichtung an der Außenform und Bildung von Parallelen zu dieser zu Beginn des Untersuchungszeitraums sowie die Vorliebe für einen symmetrischen Bildaufbau bzw. Massenausgleich der Bildelemente entlang einer vertikalen Achse. Bezüglich des Bildraums herrschte wohl schon in der Archaik eine unterschiedliche Auffassung in beiden Medien. Das Bildfeld der Gemme wurde als begrenzt begriffen und dies im Laufe der Entwicklung unterschiedlich betont; etwa durch Hervorhebung des Bildraumes mit Hilfe des Rahmens oder durch die Beziehung des Motivs zu diesem sowie durch Festhalten an der zweidimensionalen unkörperlichen Darstellung. Die Münzen hingegen zeigten bald Merkmale des Ausgreifens in den Bildraum und der Weiterführung des Motivs über den Rand. Eine Einführung malerischer oder erzählerischer Elemente fehlt auf Gemmen oft und hängt auf Münzen stark von der Güte des jeweiligen Stempelschneiders ab und ist deshalb nicht in jeder Polisprägung zu beobachten. Gerade für die Münzen, die ja gut verortet werden können, zeigten sich für die Kompositionsweise geographische Unterschiede, deren Ursachen nicht immer vollständig zu durchblicken sind⁹²⁷. Unklar muss etwa bleiben, warum sich im griechischen Westen die Teilung des Münzrundes in zwei – deutlich gewichtete – Motivbereiche so großer Beliebtheit erfreute. Wahrscheinlich überwiegen hier formale Gründe. Der Rundeindruck des Hauptbildes wird so abgemildert, die Fläche unter dem Abschnitt sollte aber wohl aus Harmoniegründen

⁹²⁵ z. B. AGG Nr. 147. 148. 175.

⁹²⁶ Wegen der Unabhängigkeit von einem visuellen Kontext, die beiden Gattungen gemeinsam ist, s. o. Kap. II, 1c ‚Gattungsspezifische Anforderungen – Technische Besonderheiten‘.

⁹²⁷ Regling, Kunstwerk 103f.

nicht leer bleiben. Ein Unterschied der zu Prägebeginn einzelner Städte und Regionen an den Motiven zu beobachten ist, ist der lokale Bezug zur Glyptik. Ist diese ein verbreitetes Medium mit bekanntem Motivrepertoire und Charakter der Darstellungen, orientiert man sich zunächst an diesen. Ist dies nicht der Fall, ist man freier in der Themenwahl und findet schnell zu lebendigen, szenischen Darstellungen.

Trotz der häufig anzutreffenden motivischen Gebundenheit des offiziellen Münzbildes kann sich dieses freier parallel zu anderen Kunstgattungen entwickeln und wichtige Zeitschritte mitmachen und nachvollziehen. Das motivisch freiere Privatbild der Gemme bleibt hingegen offensichtlich auch in klassischer Zeit mit einem so starken magischen Aspekt verbunden, dass es nicht autark ist diese Schritte mitzugehen. Dieser magische Aspekt hängt offensichtlich an einer gewissen Statik des Bildes, mit dem nicht zu viel Szenisches und v. a. Raumgreifendes verbunden werden durfe⁹²⁸.

3. Künstler

Nachdem Gemmen und Münzen im Vorangehenden vergleichend bezüglich Entwurfsarbeit, technischer Ausführung, Bildquellen und Komposition untersucht worden sind, soll nun ein genauer Blick auf ihre Hersteller geworfen werden. An Hand von Schriftquellen und v. a. den Werken selbst wird versucht, Rückschlüsse auf deren Verfertiger zu ziehen. Besonders geeignet für diese Analyse sind die signierenden Künstler, da sie einerseits am leichtesten zu fassen sind und andererseits ein interessantes Phänomen des Untersuchungszeitraumes, das der Künstlersignaturen, so beleuchtet werden kann. Neben einer intensiven Betrachtung der signierten Werke der Kleinkunst wird der Frage nachgegangen, ob die Signatur als Qualitätskriterium zu betrachten ist, sowie, ob sich durch Signaturen oder stilistische Analogien dieselben Künstler in beiden Gattungen fassen lassen. Die Möglichkeit der Werkzuschreibungen an Künstlerhände in der Glyptik wie im Stempelschnitt soll zudem überprüft werden.

⁹²⁸ E. H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung (1967) 140f., spricht vom magischen Verlust durch Realitätszunahme.

a, Antike Quellen zu Stein- und Stempelschneidern

Die schriftliche Überlieferungslage zu Künstlern der beiden Gattungen im Untersuchungszeitraum ist äußerst spärlich. Münzstempelschneider sind weder namentlich erwähnt, noch wird über ihre Arbeit an sich berichtet⁹²⁹. Als Gemmenschneider sind uns die Namen *Mnesarchos*⁹³⁰ und *Theodoros*⁹³¹, beide aus Samos, überliefert, allerdings sind ihnen wiederum keine bekannten Werke zuweisbar⁹³².

Von *Mnesarchos* berichtet Diogenes Laertius, er sei der Vater des Philosophen *Pythagoras* gewesen und habe nicht wegen des Geldes, sondern wegen des Ruhmes gearbeitet⁹³³. Diese Nachricht bietet zwei Interpretationsmöglichkeiten. Entweder sollte ausgedrückt werden, dass der Vater von *Pythagoras* kein einfacher Handwerker war, der für seinen Lebensunterhalt arbeiten musste, sondern wegen höherer Ehren und Ziele eine handwerkliche Tätigkeit ausübte⁹³⁴. Letztlich also ein Detail um die Abkunft des *Pythagoras* zu veredeln. Oder im umgekehrten Falle sollte gerade *Pythagoras* Herkunft aus einfachen Verhältnissen hervorgehoben werden. Die Tätigkeit des *Mnesarchos* auf Samos müsste in die 1. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. gefallen sein.

Weiterhin soll *Theodoros*, Sohn des *Telekles*, ebenfalls Samier, etwas später neben vielen anderen Tätigkeiten als Gemmenschneider aktiv gewesen sein⁹³⁵. Zusammen mit dem etwa gleich alten *Rhoikos* arbeitete er vornehmlich als Architekt und Toreut. Zudem gilt er als Erschaffer des Rings des *Polykrates*, um den sich die bekannte Legende rankt. Dieser hat seit jeher zu vielen Spekulationen Anlass gegeben. Wie Herodot berichtet, war der Siegelstein des Ringes aus Smaragd⁹³⁶, was große Verwirrungen stiftete, da angenommen wird, Smaragd sei zu dieser Zeit wegen seiner Härte noch nicht gravierbar gewesen⁹³⁷. *Theodoros* habe aber, so Herodot weiter, nicht nur die Gravur des Steines, sondern auch die goldene Fassung desselben ausgeführt⁹³⁸, was wiederum seine vielfältige Begabung und sein umfassendes Können vor Augen führt. Über das Motiv der Gravierung und die Identität des Ringes sind unzählige

⁹²⁹ H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler 2. Die Maler, die Architekten, die Toreuten, die Münzstempelschneider, die Gemmenschneider, die Vasenmaler²(Stuttgart 1889) 318f.

⁹³⁰ KldA II (2004) 88f. s. v. Mnesarchos (B. Lang).

⁹³¹ KldA II (2004) 445f. s. v. Theodoros (I) (S. Ebbinghaus).

⁹³² Furtwängler, AG III 81.

⁹³³ Diog. Laert. 8, 1, 17; Apul. Flor. 2, 15, 3.

⁹³⁴ Furtwängler a. O. (Anm. 932) hielt diese Bemerkung für eine spätere Ausschmückung, die aber eventuell dennoch etwas über das Ansehen des Berufsstandes der Gemmenschneider aussagen kann.

⁹³⁵ Die Identitäten und Unterscheidungen zwischen den verschiedenen Theodoroi auf Samos sind schwierig zu überblicken, s. hierzu Thieme – Becker 32 (1938) 597–599 s. v. Theodoros (W. Züchner – Bieber).

⁹³⁶ Hdt 3, 40f.

⁹³⁷ W. Schumann, Edelsteine und Schmucksteine. Alle Arten und Varietäten der Welt. 1600 Einzelstücke¹³(München 2002) 106–109; Smaragd gehört zur Beryll-Gruppe und besitzt eine Mohshärte zwischen 7,5 und 8.

⁹³⁸ Furtwängler a. O. (Anm. 932) vermutete, es handele sich eher um einen Anhänger als um einen Fingerring.

Vermutungen angestellt worden. Dies begann, wie Plinius referiert, schon in der Antike⁹³⁹: so stellte man im Concordiatempel zu Rom den angeblichen Ring des *Polykrates* aus; es handelte sich hierbei um einen Sardonyx, der nicht graviert war. In jüngerer Zeit probierten sich einige Forscher an der Klärung der Frage nach dem Motiv des Ringes des *Polykrates*, doch müssen diese Versuche hypothetisch bleiben⁹⁴⁰. Im umfangreichen Repertoire des *Theodoros* war der Gemmenschnitt nur ein Bestandteil und findet wahrscheinlich lediglich deshalb Erwähnung, weil es einen berühmten Auftraggeber gab und die Geschichte des Siegels des *Polykrates* sehr bekannt war. Mutmaßlich ist die Erwähnung des *Theodoros* sogar eine spätere Zutat zu dieser Geschichte, um sie durch einen berühmten Verfertiger des Siegels stärker auszuschnücken. Da lag dieser Künstler nahe, der in vielen verschiedenen Gattungen exzellente Leistungen hervorbrachte und ebenfalls aus Samos stammte.

Der Bildhauer *Phidias* arbeitete angeblich auch in der Mikrotechnik: wie eine späte Quelle berichtet, schuf er je eine Zikade, eine Fliege und eine Biene⁹⁴¹. Allerdings bleibt die Gattung dieser Motive ungenannt und schon J. Boardman dachte eher an Kleinbronzen⁹⁴². Auch hier legen die Motive extrem kleiner Tiere nahe, dass die große Spanne seiner Meisterschaft veranschaulicht werden sollte. Der Wahrheitsgehalt der Nachricht muss fragwürdig bleiben.

Auffällig ist, dass zwei überlieferte Namen von Steinschneidern des Untersuchungszeitraumes die von Samiern sind. Ob dies bedeutet, dass auf Samos ein wichtiges Zentrum der Glyptikproduktion war, wie J. Boardman vermutete⁹⁴³, muss offen bleiben. Weiterhin ist deutlich, dass die Arbeit des Gemmenschnittes nicht im Mittelpunkt der beiden Überlieferungen steht und nicht das ist, worüber primär berichtet werden sollte. Dies zusammengenommen mit dem Schweigen der literarischen Quellen über die Münzstempelschneider im Untersuchungszeitraum⁹⁴⁴ lässt nur folgern, dass diese von den

⁹³⁹ Plin. nat. 37, 3–4, 8.

⁹⁴⁰ C. Seltman, *The Ring of Polycrates*, in: H. Ingholt (Hrsg.), *Centennial Publication of the American Numismatic Society* (New York 1958) 595–600, der eine Leier als Motiv vermutet. Dabei stützt er sich auf eine spätere Überlieferung des Klemens von Alexandria, 150–216 n. Chr., *Paedagogus* 3, 11.59; H. Luschej, *Ein ostionischer Goldring aus der Zeit des Polykrates*, in: B. von Freytag gen. Löringhoff – D. Mannsperger – F. Prayon (Hrsg.), *Praestant Interna. Festschrift U. Hausmann* (Tübingen 1982) 289–305, der meint, es handele sich um das Bild eines fliegenden Eros.

⁹⁴¹ J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (Hildesheim 1959, unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1868) 140 Nr. 776. 777; B. Gerring, *Sphragides. Die gravierten Fingerringe des Hellenismus*, *BARIntSer* 84 (Oxford 2000) 15: „Bedauerlicherweise ist keine Gemme des Phidias oder eine Skulptur des Dexamenos erhalten, doch ist anzunehmen, dass die Handschrift des Künstlers sich in jedem Medium erkennbar ausdrückt.“

⁹⁴² J. Boardman, *Classical Gems and Media Interaction*, in: C. M. Brown (Hrsg.), *Engraved Gems: Survivals and Revivals, Studies in the History of Art* 54 (Washington 1997) 13.

⁹⁴³ GGFR 157.

⁹⁴⁴ H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* 2. Die Maler, die Architekten, die Toreuten, die Münzstempelschneider, die Gemmenschneider, die Vasenmaler² (Stuttgart 1889) 283.

Zeitgenossen⁹⁴⁵ entweder nicht wahrgenommen oder zumindest nicht in schriftlicher Form geschätzt wurden⁹⁴⁶, obwohl gerade die Stempelschneidekunst in dieser Epoche ihre absolute Hochblüte erlebte. Kein Werk der beiden Gattungen wurde dennoch näher beschrieben oder gelobt. Eine vollkommen andere Sprache sprechen die überlieferten Denkmäler, die die Beliebtheit und Berühmtheit einzelner Werke der Glyptik und Münzkunst, alleine durch die Häufigkeit in der sie kopiert wurden, belegen⁹⁴⁷. Durch die Werke selbst treten die Künstler, wie im Anschluss gezeigt werden wird, aus der Anonymität heraus, indem sie diese signieren und uns so zumindest einige ihrer Namen bekannt werden. Die Doppeltätigkeit eines Künstlers im Gemmen- wie im Stempelschnitt ist literarisch nicht überliefert.

Im Folgenden werden zunächst die signierenden Gemmenschneider des Untersuchungszeitraumes an Hand der von ihnen hinterlassenen Werke vorgestellt, anschließend die Stempelschneider. Daraufhin werden die Doppeltätigkeit ein- und desselben Künstlers in beiden Gattungen, sowie der qualitative Unterschied zwischen signierten und unsignierten Werken und das Phänomen des Signierens untersucht.

b, Signierende Gemmenschneider

Aus dem 6. bis 4. Jh. v. Chr. sind nur wenige signierende Steinschneider bekannt, auf die sich die Forschung bislang als Künstler einigen konnte⁹⁴⁸. Namentlich sind dies *Onesimos*, *Syries*, *Epimenes* und *Dexamenos*. Sie sind mit Sicherheit die Schöpfer der Gemmen, auf denen ihr Name graviert ist. Dies wird dadurch bestätigt, dass ihr Name entweder, wie im Falle von *Onesimos* und *Dexamenos*, auf mehreren signierten Steinen auftaucht, oder, wie bei *Syries*, *Epimenes* und wieder bei *Dexamenos*, eine Form von $\pi\omicron\iota\epsilon\acute{\iota}\nu$ neben dem Namen steht. Oft wird in der Forschung angenommen, es handele sich um den Künstlernamen, wenn ein Name auf der Gemme im Nominativ erscheint und nicht allzu sehr in den Vordergrund tritt, wie dies bei *Anakles*, *Aristoteiches*, *Phrygillos*, *Olympios* und *Sosias* der Fall ist. Der Name des Besitzers stehe dagegen eher im Genitiv, im Sinne von ‚das Siegel des...‘⁹⁴⁹. Eine gleichzeitige Tätigkeit der Steinschneider *Phrygillos* und *Olympios* in der Stempelschneidekunst wird überdies seit langem vermutet, da auf Münzen ebenfalls

⁹⁴⁵ Oder auch von den späteren Überlieferern, diese konnten aber nur bereits bekannte Namen weitergeben.

⁹⁴⁶ J. R. Melville Jones, *Testimonia Numaria, Greek and Latin Texts concerning Ancient Greek Coinage, I Texts and Transliterations* (London 1993) 349–351.

⁹⁴⁷ s. hierzu Kap. II, 1b ‚Kenntnis von Stücken der eigenen Gattung‘.

⁹⁴⁸ Überblick zur Forschungslage: E. Zwierlein-Diehl, *Gemmen mit Künstlerinschriften*, in: V. M. Strocka (Hrsg.), *Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler*, Freiburg im Breisgau 30. Juni – 3. Juli 2003 (München 2005) 321–343.

⁹⁴⁹ s. u. II, 3e ‚Exkurs: Das Phänomen des Signierens‘.

Signaturen vorkommen, die ihnen zuordenbar scheinen⁹⁵⁰. Weiterhin möchte ich *Onatas* und *Pergamos* zu den Künstlernamen rechnen, die ihre Signatur verborgen im Bild anbringen, in Analogie zur Stempelschneidekunst, wo dies ein sicheres Indiz für eine Künstlersignatur ist⁹⁵¹.

Eine eingehende Analyse der Gemmen dieser Künstler hinsichtlich der in *Kapitel 2* vorgestellten Kriterien wie Formatwahl, Ansichtigkeit, Umgang mit Rahmen und Raum, optische Tricks und Innovation soll nun folgen und versuchen, zur Klärung der Problematik beizutragen.

Gesicherte Künstlernamen

Onesimos

Der erste Steinschneider, der aus später noch zu klärenden Gründen einige seiner Gemmen signierte⁹⁵², war *Onesimos*⁹⁵³. Sein Werk stand in direkter Nachfolge der so genannten Inselsteine, deren Produktionszentrum wohl auf Melos lag⁹⁵⁴. Kennzeichnend für diese ist die Verwendung relativ weicher, also leicht zu schneidender Steine wie Steatit und Serpentin und die Bearbeitung durch Handwerkzeuge wie Stichel und andere Ritzinstrumente. Die Tradition dieser Materialien und Bearbeitungstechniken setzte *Onesimos* fort, jedoch arbeitete er in der neuen Skarabäenform statt in den inselsteintypischen Formen der Lentoide und Amygdaloide⁹⁵⁵ und benutzte m. E. schon Bohrer⁹⁵⁶. Von *Onesimos* sind bisher drei Gemmen bekannt, die alle seine Signatur mehr oder weniger gut leserlich tragen. Es sind folgende Motive abgebildet: ein leierspielender Satyr auf einem Serpentin-Skarabäus in Boston (Kat.-Abb. 1), ein kniender Krieger, der seinen Bogen testet (Kat.-Abb. 2), und eine Kuh mit trinkendem Kalb (Kat.-Abb. 3), beide auf Steatit-Skarabäen in Paris⁹⁵⁷.

Onesimos ausdrückstärkstes Werk ist wohl der ithyphallische, leierspielende und tanzende Satyr (Kat.-Abb. 1)⁹⁵⁸. Die hochformatige Gemme zeigt im Original einen Satyr in tänzelnder Bewegung nach links. Sein vorderes, linkes Bein steht unten auf der Umrandung, das hintere rechte ist zu einem Tanzschritt leicht erhoben; es berührt und überschneidet den

⁹⁵⁰ Diese beiden Fälle werden im Kapitel II, 3d ‚Künstler in beiden Gattungen: Stein- und Stempelschneider in einer Person?‘ diskutiert.

⁹⁵¹ Ausführliche Erklärung s. u. II, 3e ‚Exkurs: Das Phänomen des Signierens‘.

⁹⁵² s. Kapitel II, 3e ‚Exkurs: Das Phänomen des Signierens‘.

⁹⁵³ KldA II (2004) 160 s. v. *Onesimos* (I) (B. Lang); Zazoff, AG 83f. 101f. 125. 232; AGG 115–120. 172; GGFR 147f.; E. Walter-Karydi, Spätarchaische Gemmenschneider, JbBerlMus N. F. 17, 1975, 26.

⁹⁵⁴ Boardman, IG; J. Boardman, Island Gems Aftermath, JHS 88, 1968, 1–12; O. Krzyszkowska, Aegean Seals. An Introduction, BICS Suppl. 85 (London 2005) 309f.

⁹⁵⁵ J. Boardman bezeichnet diese Zwischenform als Island Scarabs.

⁹⁵⁶ s. Zazoff, AG 84 Anm. 54f.

⁹⁵⁷ AGG Nr. 345. 346. 348.

⁹⁵⁸ Boston, MFA, Inv. Nr. 27.673; LHGneu Nr. 24.

umrahmenden Strichrand in der unteren linken Hälfte. Auf den Oberschenkel dieses Beines stützt er die große Leier, die er mit der Rechten hält und in deren Saiten er mit seiner linken Hand greift. Den Kopf hat er in den Nacken geworfen; er ist bärtig und hat lange Haare, sein ganzer Körper ist mehr oder weniger von einem Fell überzogen.

An diesem Stein zeigt sich die technische und kompositorische Meisterschaft des *Onesimos*. Rein technisch erreichte er im Vergleich zu vielen gleichzeitigen Gemmen, die einem linearen Ritzstil verhaftet blieben, durch tiefe Aushöhlungen und klare Wiedergabe der gerundeten Körperformen eine große Plastizität. Zudem legte er großen Wert auf die Darstellung der Binnenstruktur, indem er sich v. a. bemühte, die behaarten Beine, den Schwanz und den Kopf des Satyrs detailgenau darzustellen. Zum plastischen Eindruck trägt weiterhin die klare Scheidung von hinterer und vorderer Bildebene bei, die sich bei der Überschneidung der Oberschenkel und der Hand an der Lyra zeigt. Kompositorisch ist die Körperhaltung des Satyrs nahezu ideal an das hochovale Format angepasst und der verbleibende Raum geschickt durch die Leier, den hochgereckten Kopf mit dem spitzen Bart und den gebogenen Schwanz gefüllt. *Onesimos* versucht aber nicht starr den Raum auszufüllen, sondern durchbricht die von ihm selbst gegebene Begrenzung, den Strichrand, an einigen Stellen spielerisch. Andererseits nutzt er den Strichrand als Standfläche, der eine Grundlinie für die Füße überflüssig macht. Diese Leichtigkeit im Umgang mit seiner Figur führt dazu, dass der Satyr den gewünschten Eindruck von Ausgelassenheit und Freude vermittelt. Dionysische Szenen mit Satyrn und Silenen als Protagonisten sind nicht nur ein beliebtes Motiv archaischer Gemmen⁹⁵⁹, sondern der archaischen Bildkunst überhaupt, aus deren Repertoire *Onesimos* sich hier bedient⁹⁶⁰. Enge Parallelen in Aussehen – menschliche, aber stark behaarte Beine, Gesichts- und Bartbildung – und Haltung können auf attischen Vasenbildern (Abb. 163) gefunden werden und bestätigen die Datierung der Tätigkeit des *Onesimos* in die zweite Hälfte des 6. Jhs. v. Chr.⁹⁶¹.

⁹⁵⁹ s. AGG 51–64, 'The Satyr Groups'.

⁹⁶⁰ Vgl. z. B. E. Kunze, *OlBer VIII* (Berlin 1967) Taf. 118–119, Abb. 92, 93; A. Schöne, *Der Thiasos. Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.* (Göteborg 1987) 89–115; G. M. Hedreen, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance* (Ann Arbor 1995); A.-M. Knoblauch, *Defining the Satyr in the Archaic and Classical Period: The Numismatic Evidence*, in: B. Kluge – B. Weisser (Hrsg.), *Akten zum 11. Internationalen Numismatischen Kongress I*, Berlin 1997 (Berlin 2000) 199–202.

⁹⁶¹ N. K. Rutter – B. A. Sparkes, *Word and Image in Ancient Greece* (Edinburgh 2000) 87 Abb. 5.1: att. sf. Aryballos des Nearchos, 575–525 v. Chr., New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 26.49, Vgl. v. a. die beiden flankierenden Satyrn des Henkelbildes. Ferner att. sf. Schale, Paris, Bibliotheque Nationale, Cabinet des Medailles, Inv. Nr. 1785, CVA Paris, Bibliotheque Nationale (2) Taf. 49–51; Leierspielende Satyrn auf einem att. rf. Glockenkrater in New York, Metropolitan Museum of Arts, Inv. Nr. 25.78.66; Hedreen a. O. (Anm. 960) Taf. 31.

In ähnlicher Weise ging *Onesimos* bei seinem zweiten Werk, dem knienden Bogenschützen auf einem hellgrünlich-gelben Steatit-Skarabäus (Kat.-Abb. 2), vor⁹⁶², für dessen Darstellung er ebenfalls ein Hochformat wählte. Der bis auf seinen Helm nackte Krieger hockt mit untergeschlagenem linken Bein und aufgestelltem Rechten im Original nach links. Seine beiden Hände halten jeweils ein Ende des Pfeils, den er betrachtet, vor ihm lehnt sein Bogen gegen die Umrandung, hinter seinem Rücken befindet sich der Köcher. Die typischen Charakteristika der Arbeitsweise des *Onesimos* treten erneut zu Tage; so stehen äußerst tiefe Reliefstellen unmittelbar neben sehr flachen und grob belassene Schnitte neben feinst ausgearbeiteten. Zudem wendete er die für ihn typische additive Schnittweise an. Erst im Abdruck setzt sich ein stimmiges Bild zusammen. Den unteren Muskel des Oberschenkels stellt er z. B. durch einen einzigen Schnitt dar, der keinerlei Verbindung zum Rest des Körpers hat. Die untiefen Punkte, mit denen er Lippen und Nase angibt, setzte er ohne Verbindung vor das viel tiefer liegende Gesicht.

Auch hier hat *Onesimos* für den menschlichen Körper eine Haltung gefunden, in welcher dieser sich nahezu perfekt dem hochovalen Format anpasst und den verbleibenden Raum durch Attribute, wie den Helm, den der Krieger auf dem Kopf trägt, und Pfeil und Bogen vor dem Körper, gefüllt. Wie bei dem vorhergehenden Stein füllt die durch das Bild unterbrochene Signatur des *Onesimos* den übrigen Raum zwischen Körper und Umrandung. Auch bei der Darstellung des hockenden Kriegers wird der Strichrand als Grundfläche und Auflagelinie für die Füße und das Knie genutzt, der ovale Schwung der Linie unterstützt hier wie beim Satyr noch die Haltung. Beim Satyr drückte das Voranschreiten und Heben des vorderen Beines Bewegung und Tanz aus, hier scheint das Einpassen und Anschmiegen an die Umrandung den Halt des Kriegers noch zu stützen. Auch beim knienden Krieger legte *Onesimos* großen Wert auf Details der Binnenzeichnung, die vor allem in der Angabe der Muskulatur besteht und so einen Akzent auf die Charakterisierung des Kriegers setzt. Dieses Motiv fügt sich ebenfalls in eine Reihe nackter, teilweise als Krieger gekennzeichnete, Jünglingsbilder ein, die sich nicht nur auf archaischen Gemmen großer Beliebtheit erfreuten⁹⁶³.

Ein anderes Sujet wählt *Onesimos* bei dem dritten von ihm bekannten Stein; er zeigt eine weidende Kuh mit ihrem trinkenden Kalb (Kat.-Abb. 3)⁹⁶⁴. Auch dieser dunkelgrüne Steatit-

⁹⁶² Paris, Bibliothèque Nationale, ex Louvre Inv. Nr. 1496.

⁹⁶³ J. Bazant, *Les citoyens sur les vases athéniens du 6e au 4e siècle av. J.-C.* (Prag 1985) 1–22; H.-G. Hollein, *Bürgerbild und Bildwelt der attischen Demokratie auf den rotfigurigen Vasen des 6.–4. Jahrhunderts v. Chr.* (Frankfurt a. M. 1988).

⁹⁶⁴ Paris, Bib. Nat., Inv. Nr. N 4864. Für die Möglichkeit, die beiden Pariser *Onesimos*-Gemmen im Original zu studieren bin ich M. Avisseau-Broustet, Cabinet des Médailles, zu Dank verpflichtet.

Skarabäus zeigt die charakteristische technische Vorgehensweise des *Onesimos* mit dem sehr tief ausgehöhlten Körper der Kuh, deren Vorderkörper im Abdruck extrem plastisch wirkt und den daneben stehenden sehr feinen flacheren Stellen, wie der zotteligen Mähne, der Schwanzquaste oder den Buckellocken zwischen den Hörnern. Auch hier sind die Einzelteile der stark additiven Arbeit erst wieder im Abdruck zusammengefügt, wie das vordere Vorderbein der Kuh, das im Original ein für sich alleine stehender Strich ist. Hier wählte *Onesimos*, zum Thema besser passend, ein Querformat, das die mit ihrem nach vorne geneigten Kopf von der Seite dargestellte Kuh relativ gut füllt. Viel Platz nimmt die Stellung ihrer Beine ein, die ermöglicht, dass jedes Bein dargestellt und gesehen wird. Der Raum zwischen ihren Vorder- und Hinterbeinen wird durch das saugende Kalb eingenommen. Sehr speziell mutet bei diesem Stein vor allem die Kopfhaltung der Kuh an; sonst auf Gemmen gewöhnlich von der Seite gezeigt⁹⁶⁵, wendet sie ihren Kopf in die Frontale, so dass sie ihren Betrachter anblickt und somit einen Bezug herstellt. Überdies wird so der Raum besser genutzt und es bietet sich die Gelegenheit ihre beiden Hörner in voller Pracht zu zeigen. In einer Weise experimentierte *Onesimos* hier also mit verschiedenen Ansichten innerhalb eines Motivs. Die Wendung des Kopfes der Kuh ist für diese Zeit sehr ungewöhnlich, da Frontalansichten v. a. von Gorgoneia oder toten Tierköpfen und Skalpen (Abb. 97) geläufig sind⁹⁶⁶. Insgesamt betrachtet, gelang *Onesimos* die Tierdarstellung naturalistische Details betreffend besser als anderen Steinschneidern. Das ursprünglich östliche Motiv, dessen Vorbilder bis in die minoisch-mykenische Glyptik reichen⁹⁶⁷, erscheint auch auf gleichzeitigen Gemmen⁹⁶⁸ und Vasenbildern (Abb. 164)⁹⁶⁹, allerdings ist hier der Kopf der Kuh immer im Profil zurückgewendet und das Kalb kniet auf den Vorderbeinen. Die Vorderseiten von Stateren von Korkyra (Abb. 165) und Didrachmen von Karystos auf Euböa zeigen ebenfalls dieses Motiv⁹⁷⁰, früher schon, im 6. Jh. v. Chr., erscheint das offensichtlich orientalisch inspirierte Motiv auf den Elektronprägungen von Milet⁹⁷¹.

⁹⁶⁵ Vgl. z. B. AGD II Berlin Nr. 141 (mit Lit. zum Motiv). 167. 168.

⁹⁶⁶ Erhart, Facing Head; Y. Korshak, Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period (Chicago 1987).

⁹⁶⁷ z. B. G. M. A. Richter, The Metropolitan Museum of Art, Catalogue of Engraved Gems of the Classical Style (New York 1920) Taf. 1, 4.

⁹⁶⁸ Richter a. O. (Anm. 967) Taf. 3, 12.

⁹⁶⁹ att. sf. Kolylosfragment aus Samos, von Beazley Sophilos zugeschrieben: B. Kreuzer, Die attisch-schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos, Samos 12 (Bonn 1998) 166 Nr. 186 Taf. 35, 186b (hier die Deutung von H. Bloesch als derber Scherz übernommen: es handele sich um einen Stier weshalb das Kalb am Schwanz weggezogen würde); att. sf. Oinochoe aus Vulci von Beazley dem Maler von London B620 zugeschrieben: Beazley, Para. 187.

⁹⁷⁰ I. Carradice – M. Price, Coinage in the Greek World (London 1988) Taf. 3, 40. 46; Vgl. Vorderseitenbild einer unbekanntes nordgriechischen Münzstätte: Griechische Münzen. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktion Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, 28. Mai 1974, 61 Nr. 42.

⁹⁷¹ Um 575 v. Chr.; Kraay – Hirmer Taf. 178, 589 O.

Die drei von *Onesimos* signierten Steine zeigen einerseits die Variationsbreite seines Motivrepertoires andererseits die stets gleich bleibende Qualität in verschiedenen Kriterien der Ausführung und Komposition sowie besondere Merkmale und Eigenheiten seines Stils. Ein erstes Charakteristikum dessen ist die uneingeschränkte Arbeit für den Abdruck. Die Steine sind relativ klein und aus Materialien, deren Beschaffenheit und Farbigkeit eine Erkennbarkeit im Original erlauben würde; sie sind opak und in gedeckten Farben, die allerdings oft weiße Einschlüsse enthalten, die die Erkennbarkeit des Motivs stören. Viel störender auf die Erkennbarkeit im Original wirkt sich jedoch die Arbeitsweise des *Onesimos* aus. Seine Vorgehensweise kennzeichnet ein Relief, das im Zentralkörper der Figur äußerst tief ist, aber alle Extremitäten nur etwa halb so tief oder noch geringer angibt. Die flachsten Stellen sind stets die Umrandung und seine Inschrift, die nur wie oberflächlich eingekratzt wirken. Diese extrem unterschiedlichen Relieftiefen machen eine Erkennbarkeit im Original kaum möglich. Zudem arbeitete er additiv und verband einzelne Körperteile nicht; erst im Abdruck setzt sich so ein stimmiges Bild zusammen. Weiterhin ist allen signierten Werken die starke Verhaftung am archaischen Prinzip der Rauffüllung deutlich anzumerken, wie sie von anderen Gemmen und Kompositionen anderer Gattungen innerhalb eines Rahmens bekannt ist⁹⁷².

Auf Grund seines Stils, der Verwendung von weichem Steatit und der sich dafür eignenden Ritztechnik haben verschiedene Wissenschaftler weitere Gemmen seinem Oeuvre angegliedert⁹⁷³. Neben dem Gebrauch des typischen Materials und der Technik sind wichtige Zuweisungskriterien *Onesimos'* Rauffassung und additive Arbeitsweise. Die Zuschreibungen an ihn haben dasselbe Material, die Größe des Bildfeldes, die Ausführung für den Abdruck, die im Original wenig vom Bild erkennen lässt, gemeinsam, jedoch fehlt vielen die für *Onesimos* typische kleinteilige feine Arbeitsweise. Eine Variante seiner signierten Kriegergemme ist auf einem hellgrün-gelblichen Steatit-Skarabäus (Abb. 166) heute in Berlin zu sehen⁹⁷⁴. Der Krieger ist in derselben Hockhaltung ebenfalls einen Pfeil prüfend gezeigt, nur ist er jetzt bekleidet. Auch hier gibt es, wie für *Onesimos'* Arbeitsweise typisch, extrem tiefe Reliefstellen, die nicht so stark im Zentralkörper konzentriert sind, sondern auf Beine und Gewand ausgreifen, neben sehr flachen Stellen an Unterarmen, Händen und Bogen. Insgesamt arbeitet *Onesimos* hier nicht so stark additiv, wodurch das Bild schon auf dem Original relativ gut zu erkennen ist. An der Zuweisung des Berliner Kriegers an *Onesimos* kann kein Zweifel bestehen.

⁹⁷² s. Kap. II, 2 ,Ausführung (Teil 2): Komposition'.

⁹⁷³ s. u.

⁹⁷⁴ AGD II Berlin Nr. 89; AGG Nr. 347.

Die Zuschreibungen von weiteren Gemmen an *Onesimos* sind problematisch; eine Sphinx auf einem hellbraunen Steatit-Skarabäus (Abb. 167) in Paris⁹⁷⁵ ist für einen Vergleich bezüglich anderer Merkmale als Steinart, -form und Technik auf Grund des unterschiedlichen Motivs zu den signierten Gemmen schlecht geeignet. Zudem zeigt sie stilistische Eigenheiten des *Onesimos* wie die Unverbundenheit der einzelnen Körperteile oder die für ihn typische Art der Bildfüllung nicht. Dasselbe gilt für das Bild einer Chimäre auf einem Steatit-Skarabäus (Abb. 168) in München⁹⁷⁶, den P. Zazoff in das Werk des *Onesimos* einfügen möchte.

Ein wegen Motivgleichheit zugeschriebener grüner Steatit-Skarabäus (Abb. 169) mit dem Bild eines Rindes⁹⁷⁷ offenbart eine im Vergleich mit dem signierten Bild der Kuh mit dem Kalb in vielen Elementen gröbere Ausführung, die am augenfälligsten im unregelmäßigen, unfeinen Strichrand ist, sich aber in der Zusammensetzung des ganzen Körpers deutlich zeigt. Das Bild wirkt in den Rahmen gequetscht, der Tierkörper für *Onesimos*' Verhältnisse zu diesen Zwecken unnatürlich verrenkt.

Ein weiterer grüner Steatit-Skarabäus mit dem Bild eines Panthers, der ein Reh anfällt⁹⁷⁸, kann eventuell in das Werkverzeichnis des *Onesimos* aufgenommen werden. Er zeigt das für ihn typische Zusammenspiel tiefer Reliefstellen im Zentralkörper der Figur, hier des Panthers⁹⁷⁹, mit flachsten Ritzelementen, die nur die erste Oberflächenschicht wegnehmen, wie der Strichrand oder der Schwanz des Panthers. Weiterhin ist der Kopf des Panthers in die Frontale gedreht, ein Mittel, das *Onesimos* gerne einsetzte. Andererseits ist die Bildfläche größer als bei den signierten *Onesimos*-Steinen, die additive Schnittweise ist nicht erkennbar und die Bildfüllung ist nicht so absolut, wodurch ein unausgewogener Eindruck entsteht. Eventuell ist das Stück unfertig und auch deshalb nicht sicher *Onesimos* zuzusprechen.

Zwei bisher dem Oeuvre des Syries zugerechnete Gemmen stammen eventuell eher von *Onesimos*⁹⁸⁰ (Abb. 170. 171).

Onesimos' Namenssignatur ist auf der Satyrgemme (Abb. 172) bei weitem am besten zu entziffern, einige Buchstaben sind auf dem Kriegerstein (Abb. 173) gut zu lesen, wohingegen es bei der Gemme mit der Kuh (Abb. 174) schwer fällt, die Buchstaben zu erkennen; J. Boardman aber konnte die Inschrift zweifelsfrei zuordnen. Die Inschrift gab *Onesimos* im Original retrograd, damit sie im Abdruck, für den auch das Bild bestimmt war, gelesen werden konnte. Jedoch ist dies auf Grund der Kleinheit des Steins und der Winzigkeit der

⁹⁷⁵ Paris, Bibliotheque Nationale, Collection de Luynes Inv. Nr. 290; AGG Nr. 349.

⁹⁷⁶ AGD I, 1 München Nr. 137; Zazoff, AG Taf. 19, 6.

⁹⁷⁷ Paris, Bibliotheque Nationale, Collection Pauvert Inv. Nr. 62; AGG Nr. 351.

⁹⁷⁸ London, BM, Inv. Nr. 1772.3-15.473; Walters, Gems Nr. 756; AGG Nr. 350.

⁹⁷⁹ Der Figurenaufbau des Rehs ist durch einen großen Ausbruch kaum zu beurteilen.

⁹⁸⁰ s. u. ‚Syries‘.

Inschrift, die zudem nicht besonders sauber und deutlich geschrieben ist, heute kaum ohne Vergrößerungsmittel möglich⁹⁸¹. Onesimos schrieb die Inschrift also für die Lesbarkeit im Abdruck, obwohl davon auszugehen ist, dass sie kaum bemerkte oder gelesen werden konnte, wodurch er sie letztlich mehr oder weniger für sich selbst anbrachte⁹⁸².

Die Buchstabenform seiner Signatur wie auch die Verwendung des typischen Materials der früheren ‚Island Gems‘ weisen auf eine Tätigkeit des *Onesimos* auf einer der Inseln; Euböa wurde als Arbeitsort angenommen⁹⁸³.

Syries

In etwa zur selben Zeit und, wie sowohl von A. Furtwängler⁹⁸⁴ als auch von J. Boardman⁹⁸⁵ vermutet, auch am selben Ort, auf Euböa, wie Onesimos dürfte *Syries* tätig gewesen sein⁹⁸⁶. Von diesem Steinschneider ist nur ein signierter Stein auf uns gekommen (Kat.-Abb. 4)⁹⁸⁷. *Syries* kann wegen des Zusatzes ἐποίησε dennoch sicher als Künstler gelten. Auf Grund von Technik und Material, dem weichen Steatit, fällt seine Gemme ebenfalls in die Kategorie der von J. Boardman klassifizierten Island Scarabs. An Stelle des Käfers zeigt er auf der Rückseite einen Satyrkopf (Abb. 175), der Stein ist also als Pseudoskarabäus geschnitten. Die Bildfläche trägt das Motiv eines Kitharöden im Chiton, der im Profil gezeigt wird; er ist bärtig und hat einen Kranz im Haar. Im Begriff ein zweistufiges Bema zu besteigen⁹⁸⁸, hat er das hintere Bein auf es abgestützt, auf dem angewinkelten Bein, über das ein Pantherfell gelegt ist, ruht seine Kithara. Genau wie *Onesimos* benutzt *Syries* Handwerkzeuge und Bohrer für die Gravur des Bildes. Im Vergleich mit *Onesimos* ist sein Stil von einem flacheren Relief geprägt. Außer am Armansatz gibt es nur wenige sehr tiefe Aushöhlungen an Kopf und Körper, die im Abdruck hohe und plastische Reliefstellen ergeben. Die meisten Teile des Motivs, auch Umrandung und Inschrift, befinden sich auf einer geringeren Höhenebene. Größeren Wert als *Onesimos* legte *Syries* auf die Binnenstruktur seiner Darstellung, was sich in der Fältelung des langen Gewandes, dem gepunktetem Pantherfell und der Ausarbeitung des Kopfes zeigt. Hier arbeitete er sehr kleinteilig und detailreich. An der Leier meint man die feinen Punkte eines Bohrers erkennen zu können. Der Zusammenhalt der Figur an sich ist geschlossen gelungen. Wie schon *Onesimos* legte *Syries* die Arbeit für den Abdruck an. Im

⁹⁸¹ Selbst unter dem Binokular muss an der Identifikation einiger Buchstaben Zweifel bestehen.

⁹⁸² Etwa aus Stolz auf sein Werk o. ä.

⁹⁸³ So übereinstimmend A. Furtwängler, J. D. Beazley und E. Walter-Karydi, zusammenfassend bei Zazoff, AG 83f.

⁹⁸⁴ Furtwängler, Kleine Schriften 186–188.

⁹⁸⁵ Boardman, IG 78.

⁹⁸⁶ KIdA II (2004) 430 s. v. *Syries* (B. Lang).

⁹⁸⁷ London, BM. Walters, Gems Nr. 492.

⁹⁸⁸ So die geläufige Interpretation, tatsächlich sind nicht vielmehr als zwei verschieden hohe Steine zu erkennen.

Original ist das Motiv einerseits auf Grund der weißen, leicht gelblichen Färbung und andererseits wegen der technischen Vorgehensweise des Künstlers nur schwierig zu erkennen. Auch dieser Darstellung ist sehr gute Beobachtungsgabe und Detailgenauigkeit abzulesen, sie zeigen sich in den feinen Falten des durchscheinenden Gewandes, der Angabe von Muskeln und Details wie der Frisur und der Leier. Jedoch wirkt *Syries* Arbeit weniger sorgfältig als die des *Onesimos*; zumindest stehen die Steifheit der Darstellung und deren lässige Umsetzung nicht miteinander im Einklang. *Syries* ist eher als *Onesimos* dazu bereit, freie Flächen stehen zu lassen und bemüht sich nicht, diese durch die Körperhaltung oder die Abwinklung von Extremitäten zu füllen. So lässt er hinter dem Rücken des Kitharöden viel Platz bis zur Punktumrandung, in welchem er einzig seine Signatur unterbringt. Hierdurch wirkt der Rücken selbst fast schon wie eine äußere Begrenzung. Auch *Syries* nutzte die Bildfeldrahmung als Standfläche für den einen Fuß, den anderen stellte er erhöht, wodurch er eine leichte Differenzierung von oben und unten im Bild einführte. Die Einfügung dieses Bema als Element, das nicht zwingend zur dargestellten Person gehört, kann als für die Zeit in der Glyptik außergewöhnlich gelten⁹⁸⁹ und stellt ein Bildelement dar, das dazu geeignet ist, der Einfigurenszene eine erzählerische Komponente zu geben. Es handelt sich nicht mehr ausschließlich um einen Mann, der Kithara spielt, sondern man kann sich vorstellen, dass er gleich auf diesem Bema stehen und spielen wird, wofür er schon, wie der Kranz andeutet, einen Sieg errungen hat. Der etwas steife, eventuell feierliche, Gesamteindruck des Bildes und des Mannes würde hierzu passen. Ähnliche Szenen von Agonen oder Feiern sind aus der gleichzeitigen Vasenmalerei bekannt, wo der Spieler von Zuhörern flankiert wird. Ein Amphorenbild des Andokides (Abb. 176) ist nicht nur wegen des Podests, auf dem der Kitharaspieler steht, sondern auch wegen dessen absoluter Profildarstellung mit geradem Rücken vergleichbar⁹⁹⁰. Als Exzerpt einer solchen Szene ist wohl das Bild des *Syries* zu interpretieren.

Durch das Bema, das sich ohne Standfläche oder ähnliches in das Motiv fügt und nur teilweise gezeigt ist, öffnet sich das Bild, und das Gefühl, einen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen zu sehen, entsteht. Auf Grund dieser Motivkonzeption ergibt sich eventuell die Ungezwungenheit des *Syries* gegenüber einer Bildfüllung. Seine Herangehensweise ist konträr zu der des *Onesimos*; er sah offensichtlich das ovale Bildfeld der Gemme als kompositorische bildliche Einheit und dachte und arbeitete nur innerhalb dieser, wohingegen

⁹⁸⁹ Vgl. sf. Vasenbilder mit Herakles, der ein solches Bema besteigt: LIMC IV (1988) 811 Nr. 1438–1447 s. v. Herakles (J. Boardman); zum Motiv: S. D. Bundrick, *Music and Image in Classical Athens* (Cambridge 2005) 160–174.

⁹⁹⁰ CVA Paris, Louvre (5) III.IC. 17, III Ic Taf. 25.3; ein ähnliches Bild des Andokides mit Apoll als Kitharaspieler: CVA Madrid, Musée Archéologique National (1) III He.8–9, Taf. 23, 1. 24, 1.

Syries darüber hinausging und versuchte, einen Ausschnitt der Wirklichkeit auf der begrenzten Fläche fest zu halten.

Die Signatur ΣΥΡΙΗΣ ΕΠΙΟΙΗΣΕ (Abb. 177) ist auf dem Original zu lesen⁹⁹¹. Sie beginnt hinter dem Kopf des Kitharöden und läuft parallel zu dessen Rücken und dem Rand bis zu dessen Gewand hinunter, hier steht der Name *Syries*. Der Zusatz wird vor dem Körper daran anschließend fortgeführt. Über dem aufgestellten Fuß des Kitharöden bis zum Beginn der Kithara ziehen sich die Buchstaben ΕΠΙΟ aufwärts, dann wird das Wort von der Kithara unterbrochen und schließlich zwischen deren oberen Ende und dem Kopf mit ΙΕΣΕ vollendet. J. D. Beazley, G.M.A. Richter und andere sahen mit diesem Stück die These bestätigt, dass in der griechischen Kunst nicht immer die besten Exemplare einer Gattung signiert werden⁹⁹². Auf Grund der Inschrift und der Ausführung des Stückes herrscht in der Forschung relativ einhellig die Meinung, *Syries* stamme von Euböa und arbeite wohl auch dort⁹⁹³.

Als Besonderheit ist die Behandlung der Rückseite, des Pseudoskarabäus als Satyrkopf (Abb. 175), zu bewerten, wenngleich bei diesem Kriterium offen ist, ob tatsächlich die Graveure der Siegelseiten den restlichen Stein ausgearbeitet hatten⁹⁹⁴. Dies ist sicherlich nicht allgemeingültig für alle Zeiten und Landschaften zu entscheiden, für das signierte Stück des *Syries* möchte ich es aber annehmen, da sich durch diese Eigenheit auch die Signatur erklären ließe. Es ist denkbar, dass er wegen dieser speziell gestalteten Rückseite seinen Namen hinterlassen wollte.

Syries zugewiesene Stücke, die in der Ausführung deutlich minderwertiger als das signierte sind, weisen alle einen normalen bis schlecht ausgearbeiteten Käferrücken auf⁹⁹⁵. Problematisch sind in diesem Zusammenhang viele Zuschreibungen J. Boardmans, die sich auf Vergleiche der Käferrücken beziehen. Seine erste Zuweisung an *Syries*, ein weiß opaker stellenweise grünlicher Steatit-Skarabäus (Abb. 178) im Ashmolean Museum, Oxford⁹⁹⁶, der eine Quadriga in Seitenansicht auf dem Original in Fahrt nach links zeigt, ist in der Kleinteiligkeit und Genauigkeit der Darstellung mit dem signierten Stein vergleichbar. Hier werden sehr fein die Zäumung der Pferde, das Gewand des Lenkers und Details des Wagens mit dünnsten Strichen innerhalb der Tiefengravur gegeben. Weiterhin gibt es wie beim Kitharaspieler Bildzonen deren Gestaltung so diffus ist, dass die Zuordnung einzelner

⁹⁹¹ Furtwängler, Kleine Schriften 187 mit der richtigen Lesung und einer Umzeichnung der Inschrift.

⁹⁹² EGGE 65 Nr. 164.

⁹⁹³ Furtwängler, Kleine Schriften 186; Boardman, IG 8; AGG 119; E. Walter-Karydi, Spätarchaische Gemmenschneider, JbBerlMus N.F. 17, 1975, 5–43, denkt an eine euböische Herkunft, meint aber *Syries* arbeitete auf Paros; M. Guarducci, Epigrafia Greca 3. Epigrafi di carattere privato (Rom 1974) 518f.

⁹⁹⁴ s. Kap. II, 1c ‚Rekonstruktion des antiken Arbeitsprozesses‘.

⁹⁹⁵ s. u.

⁹⁹⁶ Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1921.1220; Boardman – Vollenweider Nr. 74; AGG Nr. 353.

Elemente zu Motivbestandteilen nicht möglich ist, so im Bereich des Wagens und der Pferdebeine. Verstärkt wird dieser Effekt durch die teils sehr flache Gravur, die partiell schwer von unabsichtlichen Oberflächenkratzern zu unterscheiden ist. Auch die Motivwahl eines mehrfigurigen erzählenden Bildes ist dem Kitharasieler des *Syries* vergleichbar.

Zwei weitere *Syries* zugewiesene Steatit-Skarabäen mit dem Motiv eines knienden, geflügelten Ebermenschen⁹⁹⁷ (Abb. 171) einerseits und eines kriechenden Panthermenschen⁹⁹⁸ (Abb. 170) andererseits sind m. E. bezüglich des Versuchs der Raumfüllung durch Finden geeigneter Körperhaltungen von Einzelfiguren einen Schritt hinter dem neuen Raumempfinden, das *Syries* in seiner Kitharasieler-Gemme gefunden hatte, zurück und in diesem wie auch weiteren Aspekten eher dem *Onesimos* verwandt. Vor allem das signierte Motiv des *Onesimos*, die Kuh mit ihrem Kalb, und der Panthermensch zeigen auffällige Gemeinsamkeiten bezüglich Raumfüllung, Körperhaltung und v. a. Drehung des Kopfes in die Frontale, aber auch in kleineren Details wie der Angabe von drei sichtbaren Rippen, einer Strichelung auf dem Hals und des Gesichtsaufbaus. Genauso befindet sich beim Panthermenschen technisch wieder die tiefste Reliefstelle im Vorderkörper am Übergang zur Pfote, zudem bleiben die Extremitäten mit dem Körper fast unverbunden. Auch der menschliche Unterkörper des geflügelten Ebermischwesens lässt sich mit dem des Kriegers des von *Onesimos* signierten Steines bezüglich Haltung und Muskelaufbau vergleichen. Eine ähnlich additive Arbeitsweise ist zu erkennen, so ist beispielsweise das hintere Bein nicht mit dem Körper verbunden, genauso wenig wie der untere Muskelstrang des Oberschenkels des aufgestellten Beines mit diesem beim knienden Krieger. Dennoch gibt es Elemente, wie den breiten Strichrand und die akkurate Feinheit mancher Binnendetails wie die Strichelung der Flügel, die gegen eine Zuschreibung an *Onesimos* sprechen.

Das *Syries* zugewiesene Bild einer Kithara auf einem transluzenten Steatit-Skarabäus⁹⁹⁹ (Abb. 179), wie es ebenso von gleichzeitigen Münzen bekannt ist¹⁰⁰⁰, ist in keinem der besprochenen Aspekte außer Material¹⁰⁰¹ und Werkzeugverwendung seiner signierten Gemme vergleichbar; die Zugehörigkeit zu seinem Oeuvre ist somit nicht nachzuweisen.

⁹⁹⁷ London, BM. Walters, Gems Nr. 439; AGG Nr. 354.

⁹⁹⁸ AGD II Berlin Nr. 119; AGG Nr. 355.

⁹⁹⁹ Fitzwilliam Museum, Cambridge Inv. Nr. GR 18.1927; Henig – Scarisbrick – Whiting, Fitzwilliam Gems Nr. 40; AGG Nr. 356.

¹⁰⁰⁰ Kraay – Hirmer Taf. 162, 526.

¹⁰⁰¹ Es handelt sich um grünen Steatit, wegen dessen Verwendung die Gemme sicherlich in Boardmans Gruppe der Island Scarabs einzureihen ist.

Epimenes

Der Namenssignatur des Gemmenschneiders *Epimenes* ist der Zusatz ΕΠΩΙΕ beigegeben, der ihn klar als Künstler ausweist¹⁰⁰². Von ihm ist lediglich ein signierter Stein (Kat.-Abb. 5), ein Chalcedon-Skarabäoid, bekannt¹⁰⁰³, der in Naukratis gefunden wurde¹⁰⁰⁴. Dieser zeigt einen nackten Jüngling bei der Bemühung ein sich aufbäumendes Pferd zu zügeln. Auf dem Original stehen und blicken beide nach rechts; das Tier hat die Vorderhufe erhoben und der Jüngling greift ihm nahe am Maul in die Zügel, um es am Boden zu halten.

Epimenes ist der erste sicher als Künstler signierende Steinschneider, der in härterem Material arbeitete. Dieses ist nicht mehr von Hand ritzbar außer Korund- oder Diamantsplitter werden verwendet, und besitzt generell eine Mohshärte um 7, da es sich meist um Quarzvarietäten handelt. Das Schneiden in diesem härteren Stein wurde durch die Nutzung von Metallbohrern, die mit Hilfe eines Schleifpulvers schneiden, ermöglicht¹⁰⁰⁵. Charakteristisch für diese Technik sind, v. a. noch in archaischer Zeit, konzentrische Kugeln an Gelenken oder verschiedenen Dekorationselementen, wie sie im etruskischen *a-globolo*-Stil gehäuft vorkommen. Auf dem *Epimenes*-Stein kann man diese kugeligen Werkzeugspuren, die von der so genannten Bouterolle-Spitze herrühren, an den Buckellocken der Frisur des Jünglings und an der Verzierung des Zaumzeugs des Pferdes sehen, sowie an dessen Schwanz und seinen Augen. Technisch ist weiterhin zu bemerken, dass *Epimenes* den Schnitt mit dem Bohrer einwandfrei beherrschte, was sich vor allem in der sauberen und feinen Modellierung von Übergängen verschiedener Körperpartien zeigt.

Mit diesem Werk präsentiert sich *Epimenes* als sehr detailgenau. Besonderen Wert legte er auf die Dekoration des Pferdes, dessen Schwanz scheint geflochten gewesen zu sein, außerdem trägt es ein sehr feines, ausgeschmücktes Zaumzeug und einen federartigen Kopfputz; sein um den Vorderkörper laufender Satteltgurt ist mit Troddeln behangen. Es handelt sich also nicht um ein normales Reitpferd, sondern entweder um ein für einen speziellen Anlass geschmücktes Pferd oder das Pferd eines vornehmen Besitzers¹⁰⁰⁶. Auch bei der Darstellung des nackten Jünglings ging *Epimenes* sorgfältig und detailliert vor; er gab genau dessen Körpermuskulatur, in der von ihm eingenommenen Haltung, und dessen Frisur

¹⁰⁰² KldA I (2001) 211 s. v. Epimenes (B. Gerring); Zazoff, AG 102f.; Spier, Getty Collection Nr. 17; AGG 92f.; GGFR 148; J. Boardman, Greek Gem Engraving Archaic into Classical, in: C. G. Boulter (Hrsg.), Greek Art, Archaic into Classical, Cincinnati Classical Studies 5 (Leiden 1985) 87f.; E. Walter-Karydi, Spätarchaische Gemmenschneider, JbBerlMus N.F. 17, 1975, 8–11.

¹⁰⁰³ Boston, MFA, Inv. Nr. 27.677; LHGneu Nr. 28.

¹⁰⁰⁴ Zwei weitere ihm zugeschriebene Steine stammen aus Ägypten, ein anderer von Ägina und ein weiterer von Sizilien.

¹⁰⁰⁵ s. hierzu Kap. II, 1c ‚Gattungsspezifische Anforderungen - Technische Besonderheiten: Vergleich und Rekonstruktion‘.

¹⁰⁰⁶ E. Maul-Mandelartz, Griechische Reiterdarstellungen in agonistischem Zusammenhang (Frankfurt a. M. 1990) 214f.

an. Eine zusätzliche Problematik besteht darin, Pferd und stehenden Jüngling in einem Motiv zu kombinieren. Für die Pferdedarstellung wählte man üblicherweise das Querformat, für den stehenden Menschen das Hochformat. In der Angabe verschiedener Ebenen innerhalb der Darstellung ist er seinen beiden signierenden Vorgängern überlegen, bei ihm gibt es viel mehr Über- und Anschneidungen. Der Jüngling steht im Vordergrund direkt vor dem Pferd, sein vorderes angewinkeltes Bein wird von dem hinteren, gegen den Boden gestemmt hinterschnitten, während sein vorderer Arm das Zaumzeug gleich am Kopf des Pferdes greift und der andere Arm es ein Stück weiter hinten am Hals packt. Auch die Hinterbeine des Pferdes überschneiden sich, sein Schwanz, der sich hinter dem Körper befindet, taucht in einem Teilstück zwischen den Beinen und seine Spitze vor dem vorderen Hinterbein auf. Epimenes nutzte den Strichrand, den er seinem Bild als Umrahmung gab, als Standfläche für die Hinterbeine des Pferdes einerseits und andererseits als Widerstand von dem der Jüngling sich mit seinem hinteren Bein abstützen kann. Dadurch sowie durch das Aufbäumen des Pferdes wird eine Spannung innerhalb der Komposition erreicht. Jedoch sah *Epimenes*, ähnlich wie *Onesimos*, die Bildumrahmung nicht als starre Grenze, innerhalb derer sich das Bildgeschehen abspielt. Die Nüstern des den Kopf hochreißenden Pferdes durchbrechen den Strichrand. *Epimenes* war dennoch bemüht, möglichst den ganzen ihm zur Verfügung stehenden Platz auszufüllen und zeigte sich hier archaischen Traditionen verhaftet. So wirkt das Bild ein wenig in den zur Verfügung stehenden Rahmen gepresst. Den einzig freien Raum über dem Pferderücken mühte er sich mit seinem Namen ansatzweise zu füllen. Seine Figuren passen sich gut dem vorgegebenen Rahmen, v. a. im unteren Bildbereich, an und die Rückensilhouette des Jünglings wiederholt die Neigung des rechten Bildrandes.

Vollkommen neu ist die Wendung des menschlichen Körpers, den wir teilweise - vorderes Bein, Kopf und Arme - im Profil und teilweise in Rückenansicht, hinteres Bein und Rücken, sehen. Diese Mehransichtigkeit innerhalb einer menschlichen Figur und die Körperdrehung sind für diese Zeitstellung nicht nur in den Gattungsgrenzen der Glyptik exzeptionell. Besonders hervorzuheben ist die versuchte Verkürzung des hinteren Beines, dessen Fußdarstellung als äußerst gelungen zu bezeichnen ist. Das auffällige Missverhältnis zwischen der Größe des Jünglings und des Pferdes – würde der Jüngling aufrecht stehen wäre seine Schulter auf Höhe des Tierkopfes, das Pferd ist also zu klein bzw. der junge Mann zu groß dargestellt – ist wohl von *Epimenes* beabsichtigt. Wahrscheinlich möchte er damit die Stärkeverhältnisse verdeutlichen und die menschliche Überlegenheit herausstellen¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁷ Bei rf. Schaleninnenbildern, z. B. des Epiktet, die Jünglinge mit ihrem Pferd zeigen, sind die Größenverhältnisse entsprechend, z. B. London, BM, Inv. Nr. E136 (ARV² 79. 94); London, BM, Inv. Nr.

Seine explizite Signatur (Abb. 180), ΕΠΙΜΗΝΕΣ ΕΠΙΩΙΕ, die archaischer Tradition verhaftet dem Rand folgt, findet an diesem entlang wegen der vielen Berührungen der Figuren mit der Strichumrandung nicht durchgängig Platz. Der Name steht in einem großen Bogen den Rand entlang zwischen dem Hinterkopf des Jünglings und dem Pferdeschweif. Der Zusatz, ΕΠΙ-ΩΙΕ, ist getrennt davon und in sich getrennt, zwischen dem gegen die Umrandung gestemmt vorderen Fuß des Jünglings und dem vorderen Huf des Pferdes und auf diesen folgend den Rand hinauf zu lesen. Die Signatur ist erst im Abdruck lesbar, was, wie die Händigkeit des Jünglings, auf eine Bestimmung des ganzen Motivs für diesen schließen lässt. Wegen der Buchstabenform hielt A. Furtwängler *Epimenes* für einen Parier¹⁰⁰⁸, J. D. Beazley¹⁰⁰⁹ und J. Boardman¹⁰¹⁰ denken weniger spezifisch er sei Ionier und von den Inseln¹⁰¹¹, E. Walter-Karydi meint, er stamme von Chios¹⁰¹².

In der Vasenmalerei, v. a. auf Schaleninnenbildern, finden sich häufig vergleichbare Darstellungen von Jünglingen, meist Kriegerern mit Helm und Schild, mit ihrem Pferd, vor oder hinter welchem sie stehen¹⁰¹³. Ein leider nur fragmentarisch erhaltenes rotfiguriges Schaleninnenbild des Malers *Epiktet* (Abb. 181) scheint eine ähnliche Szene wie die *Epimenes*-Gemme festgehalten zu haben¹⁰¹⁴. Das Pferd hat seinen Kopf hochgerissen und wird vom Jüngling, der Helm und Schild trägt und vor ihm steht, kurz am Zügel gehalten. Dessen Körperhaltung ist durch Fehlstellen nicht mehr zu erkennen, es wäre aber auf Grund seiner Kopfhaltung möglich, dass er dem Betrachter ebenfalls den Rücken gekehrt hat. Die Bewältigung dieser problematischen Darstellung spielte in den Werken verschiedener anderer Vasenmaler, wie *Euphronios*¹⁰¹⁵, *Psiax*¹⁰¹⁶ und *Euthymides*¹⁰¹⁷ eine große Rolle, weshalb sie zur Datierung herangezogen wurden. Ein Jüngling, der sein Pferd führt, ist auf den Drachmen der ionischen Stadt Erythrai des 5. Jhs. v. Chr. abgebildet, allerdings ohne in der

E35 (ARV² 74. 38); Vgl. auch z. B. die Statervorderseiten von Kelenderis mit einem Jüngling-Pferd-Motiv: Franke – Hirmer Taf. 194, 671. 672.

¹⁰⁰⁸ Furtwängler, AG II 44, Taf. 9, 14. 51, 7; III 80.

¹⁰⁰⁹ LHGneu 21.

¹⁰¹⁰ GGFR 148.

¹⁰¹¹ Von den Kykladen: Henig – Scarisbrick – Whiting, Fitzwilliam Gems Nr. 46, so auch M. Guarducci, Epigrafia Greca 3. Epigrafi di carattere privato (Rom 1974) 519.

¹⁰¹² E. Walter-Karydi, Spätarchaische Gemmenschnitten, JbBerlMus N.F. 17, 1975, 10.

¹⁰¹³ Vgl. AGG Nr. 137.

¹⁰¹⁴ London, BM, Inv. Nr. E 35; GettyMusJ 2, 1975, 43 Abb. 12(I).

¹⁰¹⁵ z. B. M. Cygielman – M. Iozzo – F. Nicosia – P. Zamarchi Grassi (Hrsg.), Euphronios. Atti del Seminario Internazionale di Studi, Arezzo 27.–28. Mai 1990 (Florenz 1992) Taf. V. VII. VIII. XXXI.

¹⁰¹⁶ London, BM Inv. Nr. 1900.6-11.1; D. Kurtz, Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters (Oxford 1975) Taf. 1.3; New York Metropolitan Museum, Inv. Nr. 14.1146.1; D. Bothmer, Greek Vase Painting, Metropolitan Museum of Art (New York 1987) 30 Nr. 70; Adria, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 22916; CVA Adria, Museo Archeologico Nazionale Taf. 8, 4.

¹⁰¹⁷ I. Scheibler, Griechische Töpferkunst (München 1995) 114 Abb. 105.

charakteristischen Rückenansicht dargestellt zu sein¹⁰¹⁸. Diese zeigt das im Vergleich mit der *Epimenes*-Gemme häufig zitierte Cottenham-Relief ebenfalls nicht¹⁰¹⁹.

Viele Gemmen werden hauptsächlich auf Grund motivischer Ähnlichkeit – sie zeigen einen nackten Jüngling mit ähnlichen Gesichtszügen und verwandter Frisur, gelegentlich in Dreiviertelrückenansicht – dem Oeuvre des *Epimenes* zugerechnet¹⁰²⁰. Neben diesen Merkmalen sind m. E. entscheidende Zuweisungskriterien die Muskelbildung und der Körperaufbau¹⁰²¹. Vor allem die Zusammensetzung des Knies und des ausgestreckten Unterschenkels mit Fuß und die Partie des Überganges zwischen Schulter und Oberarm sind für den Vergleich geeignet. J. Boardman verglich in Anlehnung an die Meisterzuschreibung bei Vasenmalern die Gesichtsbildung verschiedener Jünglinge auf Gemmen in starker Vergrößerung¹⁰²². Gesichert scheint durch diese Aspekte und auf Grund des gleichen Fundortes, Naukratis, und des verwendeten Steins, die Zuschreibung eines knienden Jünglings, der einen Pfeil prüft, auf einem Chalcedon-Skarabäoid (Abb. 182) in New York¹⁰²³. Gleiches gilt für einen weiteren nackten knienden Jüngling, der seinen Bogen zum Schuss gespannt hat, auf einem Chalcedon-Skarabäoid (Abb. 183) in Boston¹⁰²⁴, dessen Ähnlichkeit zum signierten Werk des *Epimenes* schon J. D. Beazley in der Erstpublikation des Stückes erkannte. Da sich, wie oben dargelegt, in dieser Phase der Zeitstil häufig nur schwierig vom Individualstil trennen lässt, müssen einige Zuweisungen unsicher bleiben, gehören aber sicherlich in denselben Entstehungsraum wie die vorher benannten Werke, also in die gleiche Werkstatt oder landschaftliche Gruppe. Hierbei handelt es sich um einen nackten Jüngling, der seine Sandale schnürt, auf einem Karneol-Skarabäus (Abb. 184) in Malibu¹⁰²⁵, um einen nackten Jüngling, der sich mit einer Strigilis reinigt, auf einem Obsidian-Skarabäoid (Abb. 185) aus Sizilien¹⁰²⁶ und um einen nackten Jüngling, der einen Diskus aufhebt, auf einem Karneol-Skarabäoid (Abb. 186) in Cambridge¹⁰²⁷. Diese Gemmen, die stehende Jünglinge abbilden, die ihren Oberkörper und Kopf nach vorne beugen, um mit

¹⁰¹⁸ B. V. Head, BMC Ionia (14) 18. 119f. mit Taf. 15, 2–4. 6; SNG Kopenhagen (23) Nr. 556; SNG von Aulock (6) Nr. 1944.

¹⁰¹⁹ M. Moore, The Cottenham Relief, GettyMusJ 2, 1975, 37–50 Abb. 1–7.

¹⁰²⁰ s. Spier, Getty Collection Nr. 17.

¹⁰²¹ Zur Problematik dieser Kriterien auf Grund einer sehr breiten Strömung des Zeitstils s. AGG 93f. und Henig – Scarisbrick – Whiting, Fitzwilliam Gems Nr. 46.

¹⁰²² Boardman, Intaglios and Rings 12f. 80. 86f.

¹⁰²³ New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. Fletcher Fund 1931 (31.11.5); AGG Nr. 248.

¹⁰²⁴ Boston, MFA, Inv. Nr. 21.1194; LHGneu Nr. 27.

¹⁰²⁵ Malibu, Getty Collection, Inv. Nr. 81.AN.76.22; Boardman, Intaglios and Rings Nr. 22; The J. Paul Getty Museum, Handbook of the Antiquities Collection (Malibu 2002) 85.

¹⁰²⁶ Malibu, Getty Collection, Inv. Nr. 85.AN.370.6; Spier, Getty Collection Nr. 17; The J. Paul Getty Museum, Handbook of the Antiquities Collection (Malibu 2002) 85.

¹⁰²⁷ Cambridge, Fitzwilliam Museum Inv. Nr. CM.13.1976; Henig – Scarisbrick – Whiting, Fitzwilliam Gems Nr. 46 mit Zuweisung.

der jeweils hinteren Hand in Fußnähe zu gelangen, sind in jedem Fall miteinander eng verwandt. Ein sitzender nackter Jüngling, der Leier spielt, auf einem Sard-Skarabäoid (Abb. 187) in London ist nur noch in den Gesichtszügen, der Frisur und der Muskelangabe vergleichbar und wurde als Schülerarbeit des *Epimenes* bzw. Arbeit des *Anakles*¹⁰²⁸ bezeichnet.

Dexamenos

Dexamenos aus Chios¹⁰²⁹ ist wohl der bedeutendste signierende Steinschneider der klassischen Antike und gleichzeitig derjenige mit der besten Überlieferungslage¹⁰³⁰. Von ihm sind uns vier signierte Steine erhalten; zwei zeigen Reiher, der eine im Flug auf einem Chalcedon-Skarabäoid (Kat.-Abb. 8), der andere stehend nach einer Heuschrecke greifend auf einem Jaspis (Kat.-Abb. 7), beide in der Eremitage, St. Petersburg¹⁰³¹, auf einem weiteren Jaspis befindet sich der Profilkopf eines bärtigen Mannes (Kat.-Abb. 9), heute in Boston¹⁰³², auf einem Chalcedon, heute in Cambridge (Kat.-Abb. 6), ist eine sitzende Frau mit ihrer Dienerin gezeigt¹⁰³³. Diese Gemme wird in der Forschung wegen der zusätzlichen Namensinschrift Mike-Gemme genannt. Eine Vielzahl unsignierter Gemmen wurde auf Grund von stilistischen und motivischen Vergleichen dem *Dexamenos* zugeschrieben¹⁰³⁴.

Über die chronologische Abfolge der signierten *Dexamenos*-Stücke konnte bisher kein Konsens erreicht werden¹⁰³⁵. Die Problematik der Datierung liegt insbesondere in der starken stilistischen und qualitativen Diskrepanz zwischen der so genannten Mike-Gemme und dem Profilkopf des Bärtigen, der eventuell schon porträthafte Züge zeigt. Bezüglich der Chronologie der Stücke möchte ich mich der Meinung von A. Furtwängler¹⁰³⁶, E. Zwierlein-Diehl¹⁰³⁷, M.-L. Vollenweider¹⁰³⁸ und G. M. A. Richter¹⁰³⁹ anschließen, die die Mike-Gemme für das früheste Werk des *Dexamenos* halten¹⁰⁴⁰. Entgegengesetzter Meinung sind J.

¹⁰²⁸ Sard-Skarabäoid im BM, London; Zazoff, AG 103 Taf. 23, 4. 19; Walters, Gems Nr. 493; AGG Nr. 133; s. u. ‚Anakles‘.

¹⁰²⁹ Seinen Herkunftsort schreibt er eventuell in Anlehnung an Malersignaturen zu seiner Signatur.

¹⁰³⁰ KldA I (2001) 168f. s. v. *Dexamenos* (W.-R. Megow) mit Lit.

¹⁰³¹ St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. Ju. O. 24 und T. 1864.2.

¹⁰³² Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 23.580.

¹⁰³³ Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. B 34 (CM).

¹⁰³⁴ s. u.

¹⁰³⁵ Hierzu Zazoff, AG 132f. mit Anm. 31–33.

¹⁰³⁶ Furtwängler, Kleine Schriften 195 und Furtwängler, AG III 137f., Reihenfolge: Mike-Gemme, Reiher mit Heuschrecke, fliegender Reiher, Porträt.

¹⁰³⁷ E. Diehl, Eine Gemme des *Dexamenos*, BerlMus N.F. 17, 1967, 46.

¹⁰³⁸ M.-L. Vollenweider, Le criquet de la collection Seyrig dans l'oeuvre de *Dexamenos*, RNum 16, 1974, 142–148.

¹⁰³⁹ EGGE 15f.: Ihrer Meinung nach ist die Werkfolge Mike-Gemme, Kopf des Bärtigen, Reiher.

¹⁰⁴⁰ Sie datieren sie um 550 v. Chr., da sie noch Elemente des strengen Stils sehen, eine Meinung, die im Folgenden überprüft werden wird.

Boardman¹⁰⁴¹ und P. Zazoff¹⁰⁴². Zazoff sieht die sog. Mike-Gemme jünger als thematisch ähnliche Motive auf weißgrundigen Lekythen des *Achilleus-Malers*, die er 440–430 v. Chr. datiert¹⁰⁴³. Einen Vergleich der Bostoner *Dexamenos*-Gemme mit dem Motiv des Bärtigen mit Grabreliefs stellte B. Gerring in ihrer Monographie zu hellenistischen Fingerringen an, um die Möglichkeiten und Grenzen der Parallelisierbarkeit mit einer anderen Gattung aufzuzeigen¹⁰⁴⁴. Hierdurch gelangte sie zu einer durch die Grabreliefs gestützten Datierung des Männerkopfes des *Dexamenos* zwischen 420 und 410 v. Chr. Dadurch bestätigt sie die Datierung K. A. I. Brauns¹⁰⁴⁵, die mit Grabreliefs des frühen reichen Stils von *Erasippos* und *Meixias* und dem Dreifigurenrelief enge Verbindungen sieht. Einen weiteren Hinweis auf die Reihenfolge der signierten *Dexamenos*-Gemmen liefern m. E. die Signaturen des *Dexamenos*. Bei der Mike-Gemme und dem stehenden Reiher mit der Heuschrecke sind sie noch älterer Tradition verhaftet größer und folgen dem Rand, während sie beim fliegenden Reiher und dem Männerkopf kleiner in geraden Zeilen auf das Bildfeld gesetzt sind¹⁰⁴⁶. Zudem haben, wie schon A. Furtwängler erkannte¹⁰⁴⁷, die Mike-Gemme und der stehende Reiher noch den altertümlichen Strichrand als Umrahmung, wohingegen die anderen beiden Motive von einer einfachen Linie begrenzt werden. Aus diesen Gründen plädiere ich für die schon von A. Furtwängler vorgeschlagene Werkfolge: Mike-Gemme, stehender Reiher, fliegender Reiher, Porträtkopf. Wann die Schaffenszeit des *Dexamenos* chronologisch zu verorten ist, wird ein genauerer Blick auf die signierten Werke zeigen.

Besagter Chalcedon-Skarabäoid (Kat.-Abb. 6), die Mike-Gemme¹⁰⁴⁸, zeigt eine Szene wie sie aus der Vasenmalerei und von attischen Grabreliefs hinlänglich bekannt ist¹⁰⁴⁹. Auf einem Diphros mit gedrechselten Beinen, auf dem hochformatigen Original rechts im Bild, sitzt die namentlich benannte Mike im Dreiviertelprofil nach links. Vor ihr steht ihre viel kleinere Dienerin¹⁰⁵⁰, die ihr mit der linken Hand einen Spiegel vorhält, während sie in der Rechten

¹⁰⁴¹ J. Boardman, Three Greek Gem Masters, The Burlington Magazine, October 1969, 587–596.

¹⁰⁴² Zazoff, AG 132–134.

¹⁰⁴³ J. H. Oakley, The Achilles Painter (Mainz 1997) Taf. 96, D. Nr. 176, Athen, NM, Inv. Nr. 12744, hier 460/55–450 v. Chr. datiert; Vgl. T. Carl, Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr., Internationale Archäologie 95 (Rahden 2006) 71–77.

¹⁰⁴⁴ B. Gerring, Sphragides. Die gravierten Fingerringe des Hellenismus, BARIntSer 84 (Oxford 2000) 16.

¹⁰⁴⁵ K.A.I. Braun, Untersuchungen zur Stilgeschichte bärtiger Köpfe auf attischen Grabreliefs und Folgerungen für einige Bildnisköpfe (Basel 1966) 79f.

¹⁰⁴⁶ Dies wird später *Sosias* ebenso tun, s. u.

¹⁰⁴⁷ Furtwängler, Kleine Schriften 194.

¹⁰⁴⁸ Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inv. Nr. B34 (CM); Henig – Scarisbrick – Whiting, Fitzwilliam Gems Nr. 53 mit Lit.

¹⁰⁴⁹ z. B. J. Neils – J. H. Oakley, Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past (New Haven 2003) Abb. 27. 29.

¹⁰⁵⁰ Entweder ist diese tatsächlich noch nicht erwachsen, also etwa ein jüngerer Familienmitglied, oder durch den Größenunterschied soll ein Bedeutungs- und Standesunterschied ausgedrückt werden. Freundlicher Hinweis C. Weiß, Würzburg.– Hierzu: N. Soje, Trauer auf attischen Grabreliefs. Frauendarstellungen

einen gebundenen Kranz bereithält. Beide Frauen tragen einen gegürteten Peplos, der ihre Körperformen durch enges Anliegen erkennen lässt. Die Brüste, der Bauch und das vordere Bein der Sitzenden sind in ihrer Form komplett zu sehen, ihre rechte Hand hat sie vor der Brust erhoben, so als wollte sie sich mit einem prüfenden Blick in den Spiegel eine Gewandfalte oder die Frisur richten. Das vermutlich lange Haar trägt sie hochgesteckt, es wird von einem Schleier teils verhüllt. Ihre andere Hand hält sie aus Platzgründen und um nichts vom Dargestellten zu verdecken hinter dem Körper. Die viel kleinere Dienerin trägt ein ähnliches Gewand und lange Haare, die in einem Wulst um den Kopf geführt werden. Die ganze Szenerie befindet sich auf einer sehr kurzen, einfachen Grundlinie, auf der aber nur zwei Beine des Stuhles und Mikes hinterer Fuß stehen, das rechte Stuhlbein scheint wie der vordere, von oben gesehene Fuß auf der Strichumrandung zu stehen. Wo die Dienerin steht, bleibt unklar, sie befindet sich auf jeden Fall hinter dem ausgestreckten Bein der Herrin. Sie steht mit dem vorderen Bein auf der seitlichen Umrandung.

Einiges spricht dafür, dass *Dexamenos* hier auf verschiedenen Gebieten experimentierte oder im Entwurf nicht bis zur Vollendung fortgeschritten war. Beim Stuhl versuchte er eine perspektivische Darstellung, die aber misslang. Ein viertes Stuhlbein fehlt und das dritte, sich in der Mitte befindliche, das ein hinteres Stuhlbein darstellen soll¹⁰⁵¹, wird mit der Sitzfläche so durch ein Dreieck verbunden, dass beinahe der Eindruck entsteht, es befinde sich noch vor den beiden anderen. Offensichtlich soll eine Unteransicht gezeigt sein, was auf Vasenbildern typisch für Hochzeitsszenen ist und die Bedeutung der so dargestellten unterstreicht¹⁰⁵². Auch das auf derselben Fläche stehende weitere Stuhlbein ist entweder, soll es sich um das fehlende vordere Bein handeln, zu weit zurückgesetzt, da die Sitzfläche bis zu Mikes im Knie angewinkeltem Bein reicht und es sich somit zu weit hinten befindet, wie man am rechten Bein erkennen kann, das mit dem Ende der Sitzfläche bündig ist¹⁰⁵³. Oder, falls es das hintere Stuhlbein darstellen soll, fehlt das vierte vordere Bein.

zwischen Ideal und Wirklichkeit (Berlin 2005) 53–60.– Dagegen: J. H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi* (Cambridge 2004) 32f.; J. Reilly, *Many Brides: Mistress and Maid on Athenian Lekythoi*, *Hesperia* 58, 1989, 417.

¹⁰⁵¹ Es steht wie das Stuhlbein, das von Mikes Fuß angeschnitten wird, auf der Grundlinie, auf welcher sie auch ihre Füße aufstellt. Offensichtlich handelt es sich bei beiden um die hinteren Beine, da das andere Stuhlbein sich auf Grund seiner Standfläche vor der Umrahmung weiter vorne befindet. Das andere vordere Bein würde dann fehlen, wahrscheinlich wurde es weggelassen, da sich zu viele Überschneidungen ergeben hätten und sich keine Standfläche anbot.

¹⁰⁵² T. Carl, *Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr.*, *Internationale Archäologie* 95 (Rahden 2006) 75. 130 mit Kat.-Nr. U1-U7; G. M. A. Richter, *Perspective in Greek and Roman Art* (London 1970) 33f. Abb. 151f.

¹⁰⁵³ Einen ähnlichen Fehler in der Darstellung des Stuhles begeht der Maler von Athen 1729 auf einer rf. Lekythos, 425–420 v. Chr., z. B. in: A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler. Werke und Weggefährten*, *Kerameus* 6 (Mainz 1988) Taf. 159, 244c.

Weiterhin zeigte *Dexamenos* den linken Fuß der Nike, indem er ihn leicht drehte, in Aufsicht. Bemerkenswert ist der ungewöhnliche Versuch, eine mehrfigurige Szene auf dem kleinen Gemmenbildfeld abzubilden, auch wenn dies nicht besonders gut gelang. Ob ihm als Vorbild das Motiv einer Vase oder eines attischen Grabreliefs gedient hatte, muss unklar bleiben, jedoch handelte es sich sicher um den Versuch, ein Motiv aus einer anderen Gattung in die Glyptik zu übertragen, was eventuell auch der Wunsch des Auftraggebers war. Solch ein Thema wird von *Dexamenos* auf von ihm signierten oder ihm bisher zuweisbaren Gemmen nach diesem Versuch nicht wieder aufgegriffen.

Einige Indizien sprechen dafür, dass das Bild einer rotfigurigen Vase und nicht das einer weißgrundigen Lekythos oder eines attischen Grabreliefs *Dexamenos* als Vorbild gedient hat¹⁰⁵⁴. Das Thema der Vasen, Pyxiden¹⁰⁵⁵ oder rotfigurige Lekythen, Frauen in ihren Gemächern bei ihren häuslichen Tätigkeiten oder speziell bei Hochzeitsvorbereitungen, wofür der Kranz in der Hand der Dienerin spräche¹⁰⁵⁶, scheint für einen Ringstein, der vermutlich von einer Frau getragen wurde und das Geschenk eines Mannes war, passender als das Motiv eines Reliefs oder einer Grabvase, die einen direkten Bezug zum Tod herstellen. Allerdings wäre er als Analogie zu weißgrundigen Lekythen mit ähnlichen Szenen zu sehen, wenn der Ring als Grabbeigabe für eine Frau, die eventuell jung und unverheiratet verstorben war, diente¹⁰⁵⁷. Auch die Art der Szene spricht für die Herleitung von einem Vasenbild: so tragen die sitzenden Frauen auf den Grabreliefs immer Schuhe und nie einen so hoch gegürteten Peplos. Für ein Hochzeitsbild könnte weiterhin die leicht erotische Konnotation der Darstellung, die durch die entblößten Innenseiten der Arme und das enge, durchscheinende Gewand hervorgerufen wird, und der Schleiergestus der Hand sprechen¹⁰⁵⁸. Die Notwendigkeit den Stuhl dreidimensional darzustellen besteht auf den Grabreliefs in dieser Weise nicht; Fehler in der Perspektive wie bei *Dexamenos* sind von ihnen unbekannt¹⁰⁵⁹. Diese entstehen in der Malerei bei der Übertragung in die Fläche und so gibt es eine Reihe

¹⁰⁵⁴ Vgl. auch bezüglich des Sitzmotivs und der Anlage des Gewandes Staterrückseiten von Terina mit der auf einem Diphros sitzenden Nike: Holloway – Jenkins, Terina Nr. 16–19. 37.

¹⁰⁵⁵ S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jh. v. Chr. (Berlin 2005) 86–119; S. Rutherford Roberts, The Attic Pyxis (Chicago 1978).

¹⁰⁵⁶ Der Kranz als Hochzeitszeichen begegnet allerdings auch in Grabszenen: J. H. Oakley, The Achilles Painter (Mainz 1997) 61–64.

¹⁰⁵⁷ Zu parallelen Abläufen von Hochzeiten und Bestattungen: J. Reilly, Many Brides. Mistress and Maid on Athenian Lekythoi, Hesperia 58, 1989, 411–419.

¹⁰⁵⁸ N. Sojc, Trauer auf attischen Grabreliefs. Frauendarstellungen zwischen Ideal und Wirklichkeit (Berlin 2005) 85–103; J. H. Oakley – R. H. Sinos, The Wedding in Ancient Athens (Madison 1993) Fig. 115.117.119: att. rf. Pyxis Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. 3373.

¹⁰⁵⁹ Außer das Vorbild wäre eine bemalte Grabstele: R. Posamentir, Bemalte attische Grabstelen klassischer Zeit (München 2006) z. B. Kat. Nr. 4, Stele vom Marstall, Athen, NM, Inv. Nr. 17751; T. Carl, Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr., Internationale Archäologie 95 (Rahden 2006) 71–77.

von Vasenbildern (Abb. 188), die ähnliche Fehler zeigen¹⁰⁶⁰. Wie etruskische Spiegel (Abb. 189) verdeutlichen, wird diese Darstellung aus der Malerei auch in andere Gattungen übernommen und hier ebenfalls tradiert. Das vierte Stuhlbein ist wie bei der Mike-Gemme nicht zu sehen, das einzige hintere Stuhlbein bildet mit den beiden vorderen eine dreieckige statt richtigerweise eine viereckige Fläche¹⁰⁶¹. Diese fehlerhafte Abbildung hielt sich in der griechischen Kunst vom dritten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. bis zum letzten Viertel des 4. Jhs. v. Chr.¹⁰⁶² Die Wendung des Oberkörpers in die Dreiviertelansicht, während Kopf und Beine im Profil erscheinen, findet sich in beiden Gattungen genau wie die Angabe der Gewandgewichte. Insgesamt ist die Mike-Gemme des *Dexamenos* als ein Versuch anzusehen, Motive anderer Gattungen in die Glyptik zu übertragen¹⁰⁶³.

Die Signatur des *Dexamenos* im Nominativ (Abb. 190), ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ, folgt im Original an der rechten unteren Seite dem Rand hinter Mikes Rücken. Sie ist wie die Namensinschrift im Genitiv (Abb. 191), ΜΙΚΗΣ¹⁰⁶⁴, die sich zwischen den Köpfen der beiden Frauen ebenfalls der Umrandung folgend befindet, im Original zu lesen. Ein beträchtlicher Größenunterschied zwischen der Besitzer- und der Künstlerinschrift besteht nicht¹⁰⁶⁵. Auch scheinen beide Inschriften von derselben Hand zu stammen¹⁰⁶⁶.

Auf einem dunkelrot-braunem mit gelb gesprenkelten Jaspis-Skarabäoid in der Eremitage, St. Petersburg (Kat.-Abb. 7), befindet sich das Motiv eines stehenden Reihers. Der hochformatige Stein wurde in einem Grab auf der Halbinsel Taman zusammen mit einem Goldring mit dem Motiv einer Frau am Luterion, den A. Furtwängler um 400 v. Chr. datierte¹⁰⁶⁷, gefunden. Auf einem Bein balancierend, scheint der Reiher mit dem anderen Bein nach einer im unteren Bildfeld angegebenen Heuschrecke zu greifen. Gleichzeitig wendet er aber seinen Kopf nach

¹⁰⁶⁰ rf. Skyphos des Penelopemalers, in: CVA Chiusi, Museo Archeologico Nazionale (2) 16–17, Taf. 34. 35. 36; rf. Lekythos des Malers von Athen 1729, in: A. Lezzi-Hafter, Der Eretria-Maler. Werke und Weggefährten, Kerameus 6 (Mainz 1988) Taf. 159, 244c; Carl a. O. (Anm. 1059) 127–130.

¹⁰⁶¹ CSE Great Britain 2, Cambridge (Corpus Christi College, Fitzwilliam Museum, Museum of Archeology and Anthropology, Museum of Classical Archeology) 1993, 31 Nr. 11, Abb. 11a–d; CSE Dänemark 1, Kopenhagen (The Danish National Museum, The Ny Carlsberg Glyptothek) 1981, 120f. Nr. 26; E. Gerhard, Etruskische Spiegel 2 (Berlin 1974, Nachdruck der Ausgabe von 1845) Taf. CCXII f.

¹⁰⁶² J. White, The Birth and Rebirth of Pictorial Space³ (London 1987) 242 mit Abb. 59 a–g.

¹⁰⁶³ Vgl. späterer Versuch: eine sitzende Frau mit einem Kranich, AGWien I Nr. 22, mit Furtwängler ins 4. Jh. v. Chr. zu datieren.

¹⁰⁶⁴ Zu möglichen Bedeutungen des Namens s. Henig – Scarisbrick – Whiting, Fitzwilliam Gems Nr. 153.

¹⁰⁶⁵ Diesen möchte E. Zwierlein-Diehl als Bestätigung der These, die Künstlerinschrift sei dezenter als die offensichtlichere Besitzerinschrift, hier sehen: E. Zwierlein-Diehl, Gemmen mit Künstlerinschriften, in: V. M. Strocka (Hrsg.), Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg i. B. 30. Juni – 3. Juli 2003 (München 2005) 336; Furtwängler, Kleine Schriften 194 sah die Künstlerinschrift ein wenig kleiner und die Buchstaben enger gestellt als bei der Namensinschrift.

¹⁰⁶⁶ Daran zweifelt W.-R. Megow, KIdA I (2001) 168f. s. v. Dexamenos.

¹⁰⁶⁷ Furtwängler, Kleine Schriften 191; GGFR 438 Nr. 623.

hinten, wohl um etwas an seinem ausgebreiteten Flügel zu richten¹⁰⁶⁸. Der Reiher ist im Profil gesehen, genau wie seine Beute die Heuschrecke. Beide sind mit sehr feinen Linien gezeichnet; besonders das Gefieder des Reihers ist sehr genau angegeben. Eine außergewöhnliche und gelungene Lösung fand *Dexamenos* hier für das Problem der Grund- bzw. Standlinie, das sich unweigerlich bei der Darstellung einer stehenden Figur, sei es Mensch oder Tier, stellt. Mit einem sehr breiten Rädchenwerkzeug schnitt er im unteren Bereich des hochformatigen Bildfeldes vier gebogene Einkerbungen, die wie große Kieselsteine aussehen. Sie bilden das natürliche Terrain, in dem sich der Reiher bewegt. Durch diesen Kunstgriff entsteht kein leeres Segment unter der Bodenlinie, sondern der Eindruck der Einpassung in eine landschaftliche Umgebung. Ein weiterer Aspekt von Räumlichkeit wird durch die Heuschrecke hinzugefügt, die sich entweder gerade im Sprung befindet oder auf einer unsichtbaren etwas höheren Ebene sitzt. Zusammen mit der Bodenangabe verortet sie den Reiher in einer natürlichen Umgebung und nimmt der Darstellung das Emblematische. Die Körperhaltung des Reihers ist ganz darauf ausgelegt, das Oval zu füllen. Durch das Umblicken entsteht vor ihm kein Platzmangel für den Kopf und gleichzeitig bildet der nach hinten gebogene Hals, parallel zum Steinrand, mit der Verlängerung des Kopfes und des Schnabels eine Linie mit dem ausgebreiteten Flügel. Entlang dieser Linie wird der Blick geführt und auch im Bild gehalten. Den Raum über dem Flügel füllt die am Rand entlanglaufende Signatur des *Dexamenos*. Der freie Raum vor dem Tier zwischen Körper und Bodenlinie ist mit der Nebenhandlung, bestehend aus Heuschrecke und nach ihr greifendem Bein, auch thematisch motiviert gefüllt.

Dexamenos schafft das Bild eines Reihers in seiner natürlichen Umgebung, das ihm aus eigenen Naturbeobachtungen und Studien bekannt gewesen sein muss. Sonst hätte er nichts von der Vorliebe des Reihers gewusst, sich in Gewässer- und vor allem Bachnähe aufzuhalten und auch nicht von welchen Tieren er sich ernährt. Ebenfalls wäre es ihm auf Grund des Mangels an ebenso naturalistischen Reiherdarstellungen in anderen Gattungen nicht möglich gewesen, den Vogel so detailgenau in einer für ihn typischen Situation wiederzugeben, wenn er ihn nicht aus eigener Anschauung kannte. Seine Darstellungen heben sich dadurch auch von den in klassischer Zeit so beliebten Reiher- und Kranichdarstellungen auf Gemmen ab, die deshalb nicht alle ihm oder seiner Werkstatt zuschreibbar sind¹⁰⁶⁹. Sie alle bemühen sich

¹⁰⁶⁸ Ein Reiher mit entsprechender Flügel- und Kopfhaltung, aber ohne ein Bein anzuheben: GGFR 199 Nr. 204.

¹⁰⁶⁹ *Dexamenos* oder seiner Werkstatt bzw. ‚Schule‘ zugeschriebene Reiherdarstellungen, die abzulehnen sind: z. B. LHGneu Nr. 66; Zazoff, AG Taf. 32, 2; GGFR Nr. 204; s. Zusammenstellung zeitgenössischer Reiherdarstellungen: EGGE Nr. 458–469.

nicht um die Einbettung des Vogels in eine natürliche Lebensumgebung, sondern zeigen ihn zusammenhanglos, fast emblematisch, oder als beliebtes Haustier.

Seinen Namen schreibt *Dexamenos* im Nominativ auf dem Stein lesbar in relativ großen Buchstaben der Biegung des linken Bildrandes folgend (Abb. 192). Die Signatur erstreckt sich vom unteren Ansatz des erhobenen Flügels bis zum Kopf des Reiher; die Gesamtrhythmik der Darstellung aufnehmend bildet sie als Fortsetzung des gebogenen Reiherhalses und –kopfes mit diesen eine Blickbahn.

Eine noch bessere Darstellungsmöglichkeit für einen Reiher fand *Dexamenos* auf einem Chalcedon-Skarabäoid (Kat.-Abb. 8), der heute ebenfalls in der Eremitage, St. Petersburg, aufbewahrt wird¹⁰⁷⁰. Dieser wurde in einem Grab in der Nähe von Kertsch entdeckt, zusammen mit zwei Goldringen, einer Gemme mit dem Motiv eines Greifen¹⁰⁷¹, attisch schwarzfigurigen Vasen, einem Spiegel und den vergoldeten Greifen- und Hirschenappliken des Holzsarges. Der Reiher wird auf dem querformatigen Stein im Flug gezeigt, wodurch eine Stand- oder Bodenlinie unnötig ist. Im Original fliegt der Reiher nach rechts, unter seinem Körper befindet sich in zwei geraden Zeilen die Signatur (Abb. 193) ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ/ΕΠΙΟΙΕΧΙΟΣ, die auf dem Stein zu lesen ist. Die Buchstaben sind kleiner als auf seiner ersten signierten Reiher-Gemme.

Mit dieser Gestaltung löste *Dexamenos* die Darstellung aus ihrer Abhängigkeit von Bildfläche und Rahmen und machte dadurch auch den Abdruck universal einsetzbar. Diese Bildgestaltung wird selten sowohl in der Glyptik als auch in der Münzkunst gefunden. Es wäre möglich, dass *Dexamenos* durch bewusste Wahl des blauen Chalcedons als Hintergrund den Himmel darstellen wollte¹⁰⁷². Das Sujet könnte als Darstellung des Vogelzuges vor dem Winter zu interpretieren sein, den die Griechen, wie aus literarischen Quellen bekannt ist, als eine Art Wunder betrachteten¹⁰⁷³. Eine allgemeinere Bedeutung der zu dieser Zeit sehr beliebten Reiher-Siegelbilder könnte in einem Glücksbringer nach Art eines glücksverheißenden Vogelzeichens zu sehen sein¹⁰⁷⁴.

Die Ausführung des Motivs ist von höchster Qualität; *Dexamenos'* ganze Konzentration gehörte der Gestaltung des Gefieders, das er als viele parallele kurze Striche wiedergab. Die Körperhaltung des Reiher während des Fluges scheint hingegen nicht anatomisch richtig zu sein. *Dexamenos* entschied sich wohl aus kompositorischen Gründen und um die Flügel ganz

¹⁰⁷⁰ Zazoff, AG 131f. mit Anm. 29 mit ausführlicher Lit.

¹⁰⁷¹ Zazoff, AG 132 mit Anm. 30.

¹⁰⁷² Index Thesauri Gemmarum Antiquarum in Museo Publico Artium Liberalium Pushkiniano Servatarum (Moskau 1993) 159.

¹⁰⁷³ Homer, Ilias 3, 3f.; H. Mielsch, Griechische Tiergeschichten in der antiken Kunst (Mainz 2005) 105–111.

¹⁰⁷⁴ C. Weiß, Griechische Flussgottheiten in vorhellenistischer Zeit (Würzburg 1984) 38f.; J. Pollard, Birds in Greek Myth and Life (London 1977).

zeigen zu können für diese Darstellung. Es kam ihm also nicht auf größtmögliche tatsächliche Naturtreue an¹⁰⁷⁵, sondern darauf den Anschein derselben auch mit einer unrealistischen Darstellung zu erwecken. Das Motiv ist in solch wirklichkeitsnaher Art und Weise aus keiner anderen Gattung bekannt.

Auf einem gesprenkelten Jaspis-Skarabäoid befindet sich das Motiv des Kopfes eines bärtigen, älteren Mannes im Original im Profil nach links (Kat.-Abb. 9). Dieser hochformatige Stein wurde in Kara in Attika gefunden. Der Mann trägt einen relativ kurz gehaltenen Vollbart, der sich in geraden Strähnen zum Kinn hinunterzieht. Sein Haar, das an der Stirn bereits zurückweicht und das Ohr komplett freilässt, ist ausgedünnt und glatt. Seine Oberlippe verschwindet unter den Barthaaren, seine Augenbraue und obere und untere Wimpernreihe sind durch kurze einzelne Haare angegeben. Die Augenbraue wächst bis zur Nasenwurzel. Seine Nase ist lang und an der Spitze nach unten gebogen¹⁰⁷⁶. Über dem Kopf befindet sich die zweizeilige Inschrift (Abb. 194) ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ/ΕΠΙΟΙΕ, mit welcher *Dexamenos* wohl auch ausdrücken wollte, dass es sich bei seinem Namen um den Namen des Künstlers und nicht des Dargestellten handelt, weshalb er den Zusatz ΕΠΙΟΙΕ verwendete. Dieser Stein stellt den Höhepunkt des uns erhaltenen Werks des *Dexamenos* dar, sucht aber auch in jeder anderen Gattung der damaligen zeitgenössischen Kunst seines gleichen¹⁰⁷⁷. Eine solch detailgenaue, gut beobachtete und realistische Darstellung ist kaum wieder zu finden. Oft wurde die Frage laut, ob es sich nicht um das erste naturalistische Porträt überhaupt handelt. Inzwischen wurde aber ein unsigniertes Werk des *Dexamenos* gefunden, das einen sehr ähnlichen Kopftypus in jüngeren Jahren wiederholt¹⁰⁷⁸ (Abb. 195). Dadurch kann ausgeschlossen werden, dass es sich um ein Porträt handelt. Inwieweit wir in den Zügen der Männer verschiedenen Alters auf Gemmen des *Dexamenos* Spuren seiner eigenen Gesichtszüge entdecken können, muss unklar bleiben¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷⁵ Sicherlich kannte er den Reiherflug aus eigener Beobachtung und war sich seiner Ungenauigkeit bewusst, s. Kap. II, 1a ‚Die Entwurfsarbeit – Vorarbeiten‘.

¹⁰⁷⁶ Eine weitere Beschreibung des Kopfes bei B. Gerring, Sphragides. Die gravierten Fingerringe des Hellenismus, BARIntSer 84 (Oxford 2000) 16.

¹⁰⁷⁷ W. Gauer, Die griechischen Bildnisse der klassischen Zeit, JdI 83, 1968, 161–164 mit Abb. 27.

¹⁰⁷⁸ E. Zwierlein-Diehl, Eine Gemme des Dexamenos, BerlMus N. F. 17, 1967, 44–48: Bildnis eines Jünglings auf einem Bergkristall-Skarabäoid aus Südrussland in Berlin. Dazu: J. Boardman, Three Greek Gem Masters, Burlington Magazine, October 1969, 587–595.

¹⁰⁷⁹ Häufig lassen Künstler in Porträts anderer ihre eigenen Züge mit einfließen, wohl da sie ihnen am geläufigsten sind. z. B. überträgt der Maler Oskar Kokoschka, der eine relativ große Kinnpartie hatte, diese auf viele von ihm Dargestellte. s. E. H. Gombrich, Kokoschka in his Time, Lecture given at the Tate Gallery on 2 July 1986 (London 1986) 5; E. H. Gombrich, Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung (Stuttgart 1984) 130f. Abb. 113–115; Charakteristische Besonderheiten der beiden Männerköpfe, die auf Dexamenos zurückführbar wären, könnten das vorstehende Kinn, die am Rand nach unten gebogene Oberlippe oder die lange Nasenspitze sein.

Alle Signaturen des *Dexamenos* sind im Original, d.h. auf dem Stein und nicht im Abdruck, lesbar, was zu der Annahme verleitet, sie als reine Schmucksteine zu betrachten, die nicht zum Siegeln benutzt wurden¹⁰⁸⁰. Ungeachtet der Richtigkeit dieser Folgerung, wäre aber auch zu überlegen, ob der Künstler nicht primär sein Werk, den Stein, und nicht beliebige Abdrücke davon, deren Herstellung er nicht mehr beeinflussen konnte, kennzeichnen wollte. Die Inschrift der Gemme mit dem fliegenden Reiher legt nahe, dass *Dexamenos* ursprünglich von der Insel Chios stammte¹⁰⁸¹. Eventuell könnte er hier auch den Gemmenschnitt erlernt haben¹⁰⁸². Die Fundorte seiner signierten Gemmen, die beiden Reiher in Gräbern am Schwarzen Meer, die beiden anderen aus Attika, boten Grundlage für zahlreiche Spekulationen den Arbeitsort des *Dexamenos* betreffend¹⁰⁸³. Die Vertrautheit mit attischen Motiven, die die Mike-Gemme belegt, und seine Kenntnis der neuesten Kunstentwicklung, wie sie seine Porträtköpfe nahe legen, sprechen für den Arbeitsort Athen.

Zahlreiche Zuweisungen von unsignierten Gemmen an *Dexamenos* erfolgten auf Grund von Motivgleichheit oder -ähnlichkeit, einige wegen stilistischer und technischer Entsprechungen zu den signierten Gemmen¹⁰⁸⁴. Erste Werklisten gaben A. Furtwängler und J. D. Beazley, welche von E. Zwierlein-Diehl und später von P. Zazoff zusammengefasst und teils revidiert wurden¹⁰⁸⁵. Auch J. Boardman und M.-L. Vollenweider fanden diskussionswürdige Zuweisungen¹⁰⁸⁶. Diese Zuschreibungen weiterer Gemmen an *Dexamenos* gründen sich auf verschiedenste aus seinen signierten Werken ableitbare Merkmale wie das verwendete Steinmaterial, vor allem der charakteristische gesprenkelte Jaspis des Bostoner Porträtkopfes und des Reihers mit der Heuschrecke, den Fundort, hier vor allem Gräber Südrusslands, wohin *Dexamenos'* Gemmen wohl teilweise exportiert wurden, ähnliche Motive oder kennzeichnende technische Vorgehensweisen und somit stilistische Eigenheiten, wie seine

¹⁰⁸⁰ So zuletzt W.-R. Megow, *KldA I* (2001) 168f. s. v. *Dexamenos*.

¹⁰⁸¹ Zu den *Dexamenos*-Signaturen: M. Guarducci, *Epigrafia Greca 3. Epigrafi di carattere privato* (Rom 1974) 519f.

¹⁰⁸² M.-L. Vollenweider, *Un autre cachet de Dexamenos retrouve*, *Connaissance des Arts* 213, November 1969, 119, vermutet, dass sich ihm auf Chios die Gelegenheit für detaillierte Naturstudien bot.

¹⁰⁸³ Neverov, *Hermitage Intaglios 14* meint, *Dexamenos*-Schüler seien aus Athen in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. an die Nordküste des Schwarzen Meeres ausgewandert. G. Platz-Horster, ‚Griechischer‘ Schmuck in ‚barbarischen‘ Gräbern, in: *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*, Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 2002) 569.

¹⁰⁸⁴ Abzulehnen z. B. die Zuschreibung eines Boxers auf einem Achat (London, BM; Walters, *Gems* Nr. 562; GGFR Nr. 516) durch J. Boardman (*J. Boardman, Three Greek Gem Masters*, *The Burlington Magazine*, October 1969, 587–592), s. G. Horster, *Statuen auf Gemmen* (Bonn 1970) 14f.; weiterhin ein Chalcedon-Skarabäoid mit dem Motiv eines Greifen, der ein Pferd anfällt (Paris, BN, de Luynes Nr. 200; GGFR Nr. 579), und ein weiterer Skarabäoid mit dem Motiv eines jungen Mannes mit seinem Hund (*Fitzwilliam Museum, Cambridge Inv. Nr. B33 [CM]*; Henig – Scarisbrick – Whiting, *Fitzwilliam Gems* Nr. 52).

¹⁰⁸⁵ E. Zwierlein-Diehl, *Eine Gemme des Dexamenos*, *BerlMus N.F.* 17, 1967, 44–48; Zazoff, *AG* 134–137.

¹⁰⁸⁶ M.-L. Vollenweider, *Chefs-d'œuvre des intailles grecques*, *Connaissance des Arts*, Februar 1959, 54–59; M.-L. Vollenweider, *Un autre cachet de Dexamenos retrouvé*, *Connaissance des Arts* 213, November 1969, 118–120.

Vorliebe, große Flächen mit Hilfe kurzer teils paralleler Striche zu gliedern, wie am Gefieder der Reiher oder den Haaren des Bärtigen. Der Idealfall eines Zusammentreffens aller für *Dexamenos* typischen Merkmale tritt nicht einmal bei den signierten Stücken auf und kann somit für die Zuweisungen nicht angenommen werden. Auf die Problematik der Zuschreibung nicht vergleichbarer Motive wies Zazoff hin, der eher das in allen Aspekten hohe Niveau des hochklassischen Zeitstils für ähnlich qualitative Stücke wie die des *Dexamenos* verantwortlich sehen will als eine Urheberschaft ein- und derselben Person¹⁰⁸⁷. Ein bisher wenig beachteter, für die Zuschreibung aber durchaus hilfreicher Aspekt der signierten Gemmen des *Dexamenos*, klammert man den Bostoner Profilkopf aus, ist sein Umgang mit der Bildfläche. Einerseits sieht *Dexamenos* in ihr offensichtlich eher einen Ausschnitt als ein von einem Rahmen umgebenes vollständiges Bild und andererseits bemüht er sich um das Öffnen mehrerer Ebenen auch in den Bildhintergrund. Sein Bestreben weg vom emblematischen Zeichen hin zu einem natürlichen Umgebungsbild ist deutlich zu erkennen und fehlt vielen zeitgenössischen technisch hochwertigen Gemmen.

Bei den Zuschreibungen auf Grund von Motivähnlichkeit und daraus resultierender gut vergleichbarer Details und Strukturen ist als überzeugendstes Stück ein Bergkristall-Skarabäoid mit dem Profilbildnis eines jungen Mannes aus Südrussland heute in Berlin (Abb. 195), der erstmals von E. Zwierlein-Diehl publiziert und zugewiesen wurde¹⁰⁸⁸, anzuführen¹⁰⁸⁹. Mit dem älteren, bärtigen signierten Profilporträt in Boston ist dieser Kopf in vielen Aspekten vergleichbar, so dass keinerlei Zweifel an der Urheberschaft des *Dexamenos* bestehen kann¹⁰⁹⁰. Diese wurden von Zwierlein-Diehl herausgearbeitet und ausführlich beschrieben, so dass an dieser Stelle davon abgesehen werden kann.

Weiterhin als gesichert kann die Zuschreibung einer fliegenden Gans auf einem Sardonyx¹⁰⁹¹-Skarabäus (Abb. 196) in London gelten¹⁰⁹². Das Gefieder und die Flughaltung sind dem signierten *Dexamenos*-Reiher absolut vergleichbar, wenn nicht noch natürlicher gelungen. Das Charakteristikum der feinen dünnen Striche ist hier eindeutig zu sehen. Auch der weiß und braun gebänderte Stein spricht eventuell für *Dexamenos*, der offenbar, wie die Verwendung der rot-gelb gesprenkelten Jaspisse und der Einsatz der blauen Chalcedonfärbung beim fliegenden Reiher nahe legen, auf die farbliche Beschaffenheit der

¹⁰⁸⁷ Zazoff, AG 135.

¹⁰⁸⁸ AGD II Berlin Nr. 158.

¹⁰⁸⁹ Zazoff, AG 44 mit genauer Beschreibung.

¹⁰⁹⁰ Zweifel hat W. Martini, Rezension zu AGD II Berlin, *Gnomon* 44, 1972, 607, der nur Ähnlichkeit auf Grund des Zeitstils erkennt.

¹⁰⁹¹ oder Bandachat.

¹⁰⁹² London, BM, Inv. Nr. 1799.5-21.76. Walters, *Gems* Nr. 511; *GGFR* Nr. 489.

von ihm verwendeten Steine besonderen Wert legte¹⁰⁹³. Die Zuschreibungen weiterer Reiher- bzw. Vogelgemmen an *Dexamenos* sind m. E. abzulehnen¹⁰⁹⁴, da sie eine andere Behandlung in der anatomischen Darstellung und wichtiger in der Raumauffassung zeigen¹⁰⁹⁵. Sie pflegen alle einen konventionellen Umgang mit der Bildfläche, weder wird versucht ein natürliches Terrain darzustellen noch einen Bildraum zu erzeugen.

Besser in das Oeuvre des *Dexamenos*, wenn auch motivisch schwieriger vergleichbar, reihen sich zwei Gemmen mit Pferdewerken ein. Eine ist durch Fundort und Material mit signierten *Dexamenos*-Gemmen verbunden; es handelt sich um einen gelb-rot gesprenkelten Jaspis-Skarabäoid aus Kertsch¹⁰⁹⁶ (Abb. 197), der im Original das Bild eines galoppierenden oder scheuenden Pferdes nach rechts mit wehenden Zügeln zeigt¹⁰⁹⁷. Umgeben von einem Strichrand, befindet sich das Pferd auf einer gewellten Bodenlinie, die ein natürliches Terrain suggeriert. Eigentümlich mutet das Objekt rechts im Bild an, das bisher als Wendemarkierung und das Motiv somit als durchgegangenes Rennpferd interpretiert wurde¹⁰⁹⁸. Eine Stange ist in den Boden gerammt, mit einer flatternden Tänie geschmückt und mit einem nicht näher zu erkennenden Objekt¹⁰⁹⁹ bekrönt. Eine dionysische Interpretation der Szene könnte möglich sein¹¹⁰⁰. Diesem ersten Pferd sehr ähnlich ist die Darstellung eines ruhig stehenden Pferdes mit herabhängenden Zügeln auf einem Chalcedon-Skarabäoid in Boston (Abb. 198). Sowohl Körper- und Kopfform als auch Strichelung von Mähne und Schwanz sind nahezu identisch¹¹⁰¹. Die darauf gegebene Inschrift ΠΙΟΤΑ/ΝΕΑ ist durchaus den Signaturen des *Dexamenos* vergleichbar¹¹⁰². Eventuell sind beide Pferdebilder zusammengehörig und als

¹⁰⁹³ Die gebänderte Farbgebung hier korrespondiert mit Abschnitten des Käferrückens.

¹⁰⁹⁴ z. B. Paris, BN, Chandon de Briailles Nr. 79, GGFR Nr. 204; Boston, MFA Inv. Nr. 21.1206, LHGneu Nr. 66; Kopenhagen Nationalmuseum, Zazoff, AG Taf. 32, 2; Bowdoin College Acc. Nr. 1915.14, EGGE Nr. 464.

¹⁰⁹⁵ Eventuell sind diese als Werkstatt- oder Umkreisarbeiten anzusehen, als solche bezeichnete E. Zwierlein-Diehl zwei stehende Reiher auf Bandachat-Perlen, Zwierlein-Diehl a. O. (Anm. 1085) 47.

¹⁰⁹⁶ Vgl. die beiden Reihergemmen aus Südrussland, v. a. der Reiher mit der Heuschrecke aus demselben Stein.

¹⁰⁹⁷ St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. IO.O.7; Neverov, Hermitage Intaglios Nr. 22; Ein galoppierendes Pferd mit wehenden Zügeln auch auf den Rückseiten von Obolen des peloponnesischen Kleitor (LHS. Coins of the Peloponnesos. The BCD Collection, Auktionskatalog 96, Zürich 8.–9. Mai 2006 (Zürich 2006) 340f. Nr. 1420–1428), die um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. datieren.

¹⁰⁹⁸ So z. B. Zwierlein-Diehl a. O. (Anm. 1085) Nr. 7. Die Wendemarkierung wird oft als ionische Säule dargestellt, so z. B. in der Vasenmalerei auf einem att. sf. Dinos (Paris, Louvre Inv. Nr. E 875; CVA Paris, Louvre (2) III Hd Taf. 20, 1) und auf einer Tetracharmvorderseite des Euainetos für Katane (Kat. Basel Nr. 334), hier Kat.-Abb. 101.

¹⁰⁹⁹ Eventuell befindet sich an dieser Stelle auch ein Ausbruch im Stein.

¹¹⁰⁰ Freundlicher Hinweis C. Weiß, Würzburg.

¹¹⁰¹ Vgl. auch dieselbe Körperauffassung und Schweif- und Mähnenzeichnung auf einem fragmentierten att. rf. Chous aus Cerveteri (Boston, MFA, Inv. 13.171; ARV² 1324.41) aus dem Umkreis des Meidias-Malers.

¹¹⁰² Bislang als Besitzerschrift im Genitiv gedeutet, der Name Potaneas ist aber nicht überliefert. Eventuell auch von ποταίνος, neu, herzuleiten und als Bezeichnung für das Pferd, wegen der weiblichen Endung eine Stute, zu interpretieren. s. G. E. Benseler – K. Schenkl, Benselers Griechisch-Deutsches Schulwörterbuch (Leipzig 1926) 761 s. v. ποταίνος „ionisch und poetisch frisch, neu; unerwartet,

Studien desselben Tieres in verschiedenen Gemütszuständen – aufgeregt und ruhig – zu sehen¹¹⁰³. Diese Auffassung und Herangehensweise spräche sehr für eine Arbeit des *Dexamenos*.

Auf Grund vorhandener Vergleichsstrukturen und wegen Motivähnlichkeit mit der signierten Mike-Gemme erfolgten wohl die Zuweisungen des Motivs einer sitzenden Harfenspielerin auf einem Bergkristall-Skarabäoid in London¹¹⁰⁴ (Abb. 199) und eines Harfenspielers auf einem verbrannten Zylinder (Abb. 200) ebenda¹¹⁰⁵. Parallelen sind im Sitzmotiv bezüglich Haltung und Gewandfaltung und bei den Stühlen zu sehen. Jedoch befindet sich die Harfistin auf einem für *Dexamenos* ungewöhnlich großen Stein. Gestaltungsähnlichkeiten sind nur im unteren Bereich der Gemme, also in der Darstellung des Stuhls und des Sitzmotivs vorhanden. Eventuell handelt es sich um eine Werkstattarbeit, die diese Elemente der Mike auf ein neues Motiv übertrug. Der Harfenspieler wiederum zeigt ebenfalls in der Haltung der Beine und Füße Ähnlichkeiten und ist wohl eher dem unbekanntem Verfertiger der Harfenspielerin als *Dexamenos* zuzurechnen. Schon J. Boardman rückte den Harfenspieler in einige zeitliche Entfernung von den *Dexamenos*-werken¹¹⁰⁶.

Einige Siegel mit Darstellungen von Heuschrecken möchte M.-L. Vollenweider dem *Dexamenos* zuschreiben oder in seine Nähe rücken¹¹⁰⁷, da auf der signierten Gemme des *Dexamenos* mit dem stehenden Reiherr eine solche Heuschrecke, nach der dieser zu greifen scheint, abgebildet ist. Die von ihr herangezogenen Darstellungen hält sie mit dieser für vergleichbar. Tatsächlich wirkt die von Vollenweider besprochene Heuschrecke auf einem Quartz-Skarabäoid in Paris (Abb. 201) in Aussehen und Haltung wie eine vergrößerte Kopie der Heuschrecke der signierten *Dexamenos*-Gemme¹¹⁰⁸.

Die Zuschreibung des Bildes einer chiotischen Amphora auf einem gesprenkelten Jaspis-Skarabäoid¹¹⁰⁹ (Abb. 202) durch J. Boardman¹¹¹⁰ auf Grund des verwendeten Materials und des Motivs, das er mit der Herkunft des *Dexamenos* in Zusammenhang bringt, entbehrt, außer ihrem Fundort Kertsch, jeder weiteren Verbindung zu den signierten Stücken und muss somit unsicher bleiben.

ungewöhnlich, unverbraucht.“; E. Simon, *Pferde in Mythos und Kunst der Antike* (Ruhpolding 2006) 39–41 Abb. 17, denkt, es handle sich um den Namen des Pferdes, der die ‚Fliegende‘ bedeutet.

¹¹⁰³ So schon Furtwängler AG III 139.

¹¹⁰⁴ London, BM. Walters, *Gems* Nr. 529; GGFR Nr. 472.

¹¹⁰⁵ Auf Korfu gefunden. London, BM. Walters, *Gems* Nr. 563; GGFR Nr. 517.

¹¹⁰⁶ GGFR 197. 288 Nr. 472.

¹¹⁰⁷ M.-L. Vollenweider, *Le criquet de la collection Seyrig dans l'oeuvre de Dexamenos*, RNum 16, 1974, 142–148 Taf. 15–16.

¹¹⁰⁸ Vollenweider a. O. (Anm. 1107) Abb. 1.

¹¹⁰⁹ St. Petersburg, *Eremitage Inv. P 1850.21*; Neverov, *Hermitage Intaglios* Nr. 21.

¹¹¹⁰ J. Boardman, *Three Greek Gem Masters*, *The Burlington Magazine*, October 1969, 587–595 Abb. 27. 28.

Im Nominativ Signierende (?)

Aristoteiches

Ein heute verschollener Plasma-Skarabäus (Kat.-Abb. 10) zeigte das Bild einer Löwin, erkennbar an ihren Zitzen, in geduckter Angriffshaltung auf einem querformatigen Stein im Original nach links¹¹¹¹. Das für die Zeit recht geläufige Motiv erscheint hier in einer seiner besten bekannten Ausführungen auf Gemmen, was Technik und Detailreichtum betrifft¹¹¹². Dadurch wäre die Interpretation der im Abdruck lesbaren Namensinschrift, ΑΡΙΣΤΟΤΕΙΧΗΣ, im Nominativ als Künstlersignatur sicher gerechtfertigt¹¹¹³. Für eine solche Interpretation sprach sich A. Furtwängler aus¹¹¹⁴. J. Boardman formte um dieses Stück seine ‚Aristoteiches Group‘¹¹¹⁵, in der er gleichzeitige Löwendarstellungen sammelte ohne jedoch eine davon oder ein anderes Motiv sicher demselben Künstler zuweisen zu können¹¹¹⁶. Von Zuweisungen anderer unsignierter Gemmen an denselben Künstler muss abgesehen werden, da technische Studien am Original nicht möglich sind.

Das Motiv ist von einem Strichrand umgeben. Die Löwin steht auf einer einfachen Grundlinie, deren Abschnitt, wie auf Gemmen üblich, leer bleibt. Der Raum über dieser Linie ist hingegen nahezu komplett gefüllt, den meisten Platz nimmt der Körper der Löwin ein, der freie Raum über ihrem Rücken wird durch die Namensinschrift gefüllt. Gut gelungen ist der organische Aufbau des Tierkörpers, so dass durch die Haltung eine echte Körperspannung entsteht, die das Bild lebendig macht. Einen Gegner oder eine Beute könnte man sich problemlos vor ihr vorstellen. Wie bereits angedeutet, ist der Körper sehr detailreich gestaltet, viele feine Härchen bilden die Mähne und deuten Fell an Rücken und Bauch an¹¹¹⁷. Die Füße und Tatzen sind sehr genau mit Gelenken und Sehnen wiedergegeben. Ebenso zeugt das Gesicht von einem genauen Studium realistischer Löwenstatuen oder Reliefs¹¹¹⁸. Wie erwähnt, rechtfertigt die Qualität der Arbeit eine Künstlersignatur hinreichend, dennoch

¹¹¹¹ AGG Nr. 427; KldA I (2001) 93 s. v. Aristoteiches (G. Bröker); Furtwängler, Kleine Schriften 185f.; Der Löwin wird, um sie besser identifizieren zu können, eine Löwenmähne gegeben, die natürlicherweise nur männliche Löwen haben. Vgl. für die Darstellung auf Münzen: A. E. Furtwängler, Zum Prägeanlaß der frühen kolchischen Silberprägung, in: D. Kacharava – M. Faudot – E. Geny (Hrsg.), *Autour de la mer Noire. Hommage à Otar Lordkipanidzé* (Paris 2002) 71–81.

¹¹¹² Vgl. Zazoff, AG Taf. 23, 21.9–11; AGG 132–135 Nr. 428–450. – Löwenbilder in anderen Gattungen: F. Bodenstedt, Das Löwenbild auf Münzen von Phokaia und Mytilene, *IstMitt* 27/28, 1977/78, 137–145; H. Gabelmann, Studien zum frühgriechischen Löwenbild (Berlin 1965); P. Müller, Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst (Zürich 1978).

¹¹¹³ Wegen der eindeutigen Les- und Sichtbarkeit des Namens auf der Gemme wurde auf die Wiedergabe einer Umschrift verzichtet.

¹¹¹⁴ Furtwängler, AG I Taf. 8, 43; II 40, 43.

¹¹¹⁵ AGG 132–135.

¹¹¹⁶ Am ähnlichsten sieht Boardman in AGG Nr. 428. 435. 436. 437.

¹¹¹⁷ H. Mielsch, Griechische Tiergeschichten in der antiken Kunst, *Kulturgeschichte der antiken Welt* 3 (Mainz 2005) 24–34. Seit dem 7. Jh. v. Chr. arbeiten griechische Künstler ihre Löwendarstellungen nach orientalischen Vorlagen.

¹¹¹⁸ Mielsch a. O. (Anm. 1117).

müssen Zweifel bestehen bleiben. Der Fundort der Gemme in der Nähe von Pergamon sowie Stil des Motivs und Inschrift lassen auf eine kleinasiatische Herkunft des Künstlers schließen¹¹¹⁹. Auf Grund der Form des P der Inschrift möchte J. Boardman eine Herkunft von den Kykladen folgern¹¹²⁰, E. Walter-Karydi sieht nordionische Charakteristika des Stils¹¹²¹, P. Zazoff dachte an Zypern als Entstehungsort¹¹²².

Zu Deutung des beliebten Motivs eines Löwen oder einer Löwin in Angriffshaltung oder einfach stehend sowie oft auch im Kampf mit einem unterlegenen Tier ist sicher an ein seinen Träger oder das Gesiegelte beschützendes und Unheil abwehrendes Bild zu denken¹¹²³.

Anakles

Zeitlich bald nach Epimenes, von einigen als dessen Schüler angesehen¹¹²⁴, folgte *Anakles*, der ein einziges im Nominativ signiertes Werk (Kat.-Abb. 11) hinterließ¹¹²⁵; vorausgesetzt man interpretiert diesen Nominativ-Namen als Künstlersignatur¹¹²⁶.

Auf einem schwarzen Jaspis-Skarabäoid¹¹²⁷ befindet sich das Motiv eines sitzenden bärtigen Satyrs, der gegen einen gefüllten Weinschlauch lehnt. Die für den Betrachter hintere Hand hat er ausgestreckt und hält darin einen Kantharos am Henkel, die vordere stemmt er in seine Hüfte. Dieses Bild schrieb *Anakles* ziemlich genau in die Strichrahmung des querovalen Formats ein und nutzte den Rahmen in vielfältiger Weise. Einerseits lehnt der als Kissen benutzte Weinschlauch dagegen, andererseits dient er dem Satyr als Sitzgrundlage und dieser stützt sein angewinkeltes aufgestelltes Bein darauf. Großen Wert legte *Anakles* auf die genaue Darstellung des Satyrkörpers, vor allem auf dessen Muskulatur. Auch mit der Körperhaltung der Figur gab er sich einige Mühe und präsentierte mehrere Ansichten. Im Profil erscheinen der ausgestreckte hintere Arm samt Kantharos, das aufgestellte hintere Bein und der Kopf, sowie der vordere in die Hüfte gestemmte Arm; der Oberkörper ist fast in die Frontale gedreht. Besonders schwierig, aber auch besonders gelungen, ist die Darstellung des vorderen Beines; es ist am Boden liegend nach hinten eingeschlagen, sichtbar ist deshalb der Oberschenkel bis zum Knie, der dahinter liegende Unterschenkel und der Fuß sind verdeckt. Eine für diese Zeit ausgesprochen ungewöhnliche und gut gelungene Verkürzung des Beines.

¹¹¹⁹ Furtwängler, Kleine Schriften 185.

¹¹²⁰ AGG 133.

¹¹²¹ E. Walter-Karydi, Spätarchaische Gemmenschnitten, *JbBerlMus N. F.* 17, 1975, 16.

¹¹²² Zazoff, AG 104.

¹¹²³ Müller a. O. (Anm. 1112) 155–157. 218f.

¹¹²⁴ Zazoff, AG 102f.; Boardman, *Intaglios and Rings* 113.

¹¹²⁵ *KldA I* (2001) 36 s. v. *Anakles* (II) (W. Müller).

¹¹²⁶ Den Besitzer möchte hingegen G. M. A. Richter sehen, *EGGE* 17. 19.

¹¹²⁷ G. M. A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems of the Classical Style* (New York 1920) 46 Taf. 7; aus *Slg. Evans*, angeblich aus der Nähe von Candia auf Kreta.

Durch diesen Kunstgriff öffnet sich eine zweite Ebene in den Bildhintergrund. Außerdem überschneidet der vordere Arm den Weinschlauch und der am Rücken entspringende Schwanz, auf dem der Satyr offensichtlich sitzt, taucht mit seinem Ende kurz vor dem Knie wieder auf. Eine über den Bildrand hinaus weisende Ebene schuf *Anakles* durch den am ausgestreckten Arm gehaltenen Kantharos. Dieser diente sicherlich in kompositorischer Hinsicht dazu, den großen Freiraum vor Oberkörper und Kopf zu füllen. Obwohl *Anakles* kein Problem mit freien Flächen hatte, von denen es noch einige weitere im Bildfeld gibt. Andererseits macht dieser Kantharos in erzählerischer Weise leicht vorstellbar, dass sich vor dem Satyr eine weitere Gestalt befindet, der er zuproftet oder die Wein in den Kantharos schenkt. Hiermit weist er aus dem Bild hinaus auf einen größeren Zusammenhang und eine weitergehende Erzählstruktur hin.

Die Namensinschrift im Nominativ, ANAKΛΗΣ, ist im Original retrograd, also im Abdruck zu lesen¹¹²⁸. Sie befindet sich teilweise, ANAKA, in einer geraden leicht dem Rand angepassten Zeile vor dem Kopf des Silens. Sie beginnt auf Höhe des Handgelenks und wird, obwohl hier auch noch Platz für die letzten beiden Buchstaben, ΗΣ, wäre, nicht direkt bis vor das Gesicht geschrieben, sondern durch den Kopf unterbrochen, hinter welchem sich die zwei Buchstaben der Rundung folgend befinden. Offensichtlich scheute sich der Steinschneider davor, die Inschrift bis direkt vor das Gesicht zu führen, sie befände sich dann in Augenhöhe des Silens. Die Inschrift war also, wie auch der ganze Stein¹¹²⁹, für den Abdruck bzw. zum Siegeln bestimmt.

Motivisch wie kompositorisch sind einige Innenbilder rotfiguriger Schalen vergleichbar, die ebenfalls lagernde Satyrn oder Symposiasten zeigen¹¹³⁰. Auch hier wird die Begrenzung des Bildes benutzt, um ein Kissen dagegen zu lehnen, auf welchem die Figur lagert. Oft stützt die Figur sich mit einem Fuß am gegenüberliegenden Rahmen ab. Immer sind mindestens ein, meist sogar beide, Beine angewinkelt aufgestellt, um den Bereich vor dem Körper zu füllen. Das Rund eignet sich indessen weniger als das Queroval der Gemme für eine solche Darstellung. Auch auf Schaleninnenbildern gibt es Darstellungen der Figur im Dreiviertelprofil mit aus der Bildfläche heraus gedrehtem Oberkörper; durch die Haltung ihrer Kantharoi weisen auch sie teilweise über den Rahmen der Bildfläche hinaus. Parallelen wurden in der Forschung in der Vasenmalerei mit Bildern des *Brygosmalers* und naxischen

¹¹²⁸ Die Inschrift ist auf Original und Abdruck so gut zu erkennen, dass von einer Umschrift abgesehen werden kann.

¹¹²⁹ Im Abdruck hält der Silen den Kantharos in der rechten Hand.

¹¹³⁰ s. z. B. E. van der Grinten, *On the Composition of the Medallions in the Interiors of black- and redfigured Kylixes* (Amsterdam 1966) Abb. 69–72; ABV 427.28 (att. sf. Oinochoe, 550–500 v. Chr.: der lagernde Dionysos streckt seinen Kantharos in ähnlicher Art nach vorn, damit ein Satyr ihm aus einem Weinschlauch nachschenkt); allg. K. Schauenburg, *Silene beim Symposion*, Jdl 88, 1973, 1–26.

Münzen gesehen¹¹³¹. Auch zu Schalenaussenbildern gibt es motivisch enge Parallelen, wie beispielsweise eine rotfigurige Schale des *Euphronios* in Gotha zeigt¹¹³² (Abb. 203). Thematisch greift *Anakles* ein zu dieser Zeit in vielen Gattungen beliebtes Symposionsmotiv aus dem Umkreis des Dionysos auf.

Es fällt nicht leicht, *Anakles* weitere Gemmen zuzuweisen; J. Boardman fand verwandte Züge auf zwei Karneol-Skarabäen (Abb. 204. 205), deren Bildflächen Jünglinge beim Leierspiel zeigen¹¹³³, und in zwei anderen Satyrmotiven auf Gemmen¹¹³⁴, ein Satyr beim Bogenschießen (Abb. 206), ein weiterer schleppt einen gefüllten Weinschlauch (Abb. 207). Die eher vergleichbaren Satyrbilder aber hält Boardman für etwas später, sie sind auch qualitativ besser als das Werk des *Anakles*. Die beiden Jünglingsdarstellungen sind auf Grund der Motivverschiedenheit und mangelnder Vergleichsstrukturen schwierig zu bewerten. Alle vier von Boardman herangezogenen Vergleichsgemmen zeigen dennoch bezüglich unterschiedlicher Details analoge Behandlung zur Satyr-Gemme mit der Namensinschrift¹¹³⁵. Am besten für den Vergleich geeignet ist jeweils die Bildung der oberen Gesichtspartie. Ähnlich ist der nahtlose Übergang von der Nase in die Augenhöhle mit dem kugeligen Auge und dem hoch darüber liegenden Brauenbogen. Außerdem ist die Muskeldarstellung am Bein, vor allem die Zusammensetzung des Knies und der Unterschenkelmuskulatur, die bestimmt ist von einem Bogen vom hinteren Knie zum Fußgelenk, der die Wade vom Schienbein trennt, vergleichbar. Parallelen bezüglich der Ausarbeitung des Gesichtes zeigen der Berliner Leierspieler und die beiden Satyrn; ein ähnlicher Beinaufbau ist beim Londoner Satyr und dem Bostoner Jüngling zu sehen. Inwieweit diese stilistischen Entsprechungen für die Zuweisung an eine Werkstatt bzw. Schule oder an verschiedene Entwicklungsstadien im Werk desselben Künstlers ausreichen, kann auf Grund einer allgemein ähnlich verlaufenden Zeitentwicklung nur schwierig beurteilt werden. Die geäußerte Vermutung, es handele sich bei *Anakles* um einen Schüler des *Epimenos*¹¹³⁶, lässt sich schwerlich beweisen, auch wenn er sicher in derselben Tradition steht.

¹¹³¹ Brygos-Maler: BMetrMus 31, 1972–73, Abb. 21; naxische Münzen: z. B. Franke – Hirmer Taf. 2–4.

¹¹³² M. Cygielman – M. Iozzo – F. Nicosia – P. Zamarchi Grassi (Hrsg.), *Euphronios*. Atti del Seminario Internazionale di Studi, Arezzo 27.–28. Mai 1990 (Florenz 1992) Taf. XLVIII. Die hier, Taf. XLIX, wiederum mit der Athena-Gigantengruppe von einem Gebäude der Athener Akropolis verglichen wird.

¹¹³³ AGG Nr. 334 (Boston, MFA Inv. Nr. 98.734). 335 (Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. 11.863.66). Letzterer von E. Walter-Karydi, Spätarchaische Gemmenschnitzer, *JbBerlMus N.F.* 17, 1975, 12, dem Semon-Meister zugeschrieben.

¹¹³⁴ AGG Nr. 336 (Karneol-Skarabäus, Baltimore, Inv. Nr. 42.461). 337 (Karneol-Skarabäoid, London, BM; Walters, Gems Nr. 516).

¹¹³⁵ Diese Überlegungen fußen hauptsächlich auf Beobachtungen an Fotografien der Stücke, da es mir nur möglich war den Berliner Karneol-Skarabäus mit dem leierspielenden Jüngling und den Londoner Karneol-Skarabäoid mit einem Weinschlauch schleppenden Satyr im Original zu betrachten.

¹¹³⁶ Boardman, *Intaglios and Rings* 113.

Sosias

Vom Steinschneider *Sosias* ist uns ein einziges signiertes Werk bekannt; es zeigt einen weiblichen Profilkopf auf einem gelben Chalcedon¹¹³⁷-Skarabäoid (Kat.-Abb. 12) in Neapel¹¹³⁸. Der im Original nach links blickende Kopf ist von äußerst feiner Ausarbeitung und uneingeschränkt vergleichbar mit den qualitativsten syrakusanischen Arethusaköpfen signierender Stempelschneider¹¹³⁹ (z. B. Kat.-Abb. 15–21). Dabei wirkt das Gesicht weniger idealisiert und weicher als das der Arethusen. Auch sind individuelle Züge zu entdecken, wie die ein wenig nach unten weisenden Mundwinkel, die etwas zu lange Nase oder auch die füllige Wangen- und Kinnpartie. Auffallend ist ferner der kurze Abstand zwischen Nase und Oberlippe¹¹⁴⁰. Das Auge der Unbekannten ist aus einem großen, etwas hervortretenden Augapfel zwischen zwei dünnen fein geschwungenen Lidern gebildet. Auf die Gestaltung des Oberlides verwandte *Sosias* besonders viel Mühe; hier lässt er die Knochen der Augenhöhle hervortreten und die Partie modellieren. Darüber verläuft der lange Schwung des Brauenbogens, der sich zuerst von der Nasenwurzel in einer aufstrebenden Biegung, dann parallel zum Auge bis an die Schläfe zieht. Vergleichbar mit den Arethusaköpfen von Syrakus ist vor allem die detailgenaue Haargestaltung, auf die der Künstler großen Wert zu legen scheint. Jede Locke und Strähne wird einzeln geformt und gestaltet, hierin übertrifft er jeden Stempelschneider von Syrakus und auch auf Gemmen lässt sich schwerlich dergleichen finden¹¹⁴¹. Der Hals endet elegant in einem Schwung, der vom tiefsten Punkt an der Halsvorderseite in einer ansteigenden Linie zur Rückseite führt. Einzig der das Bildfeld umrahmende Schrägstrichrand mutet altmodisch an.

Bezüglich Motiv und Bildidee ist der Entwurf des *Sosias* weder als originell noch als innovativ zu bezeichnen, da das Profil sowohl auf Gemmen als auch auf Münzen die Standarddarstellung für Frauen- und Göttinnenköpfe der Zeit ist. Deutlich orientierte er sich

¹¹³⁷ Evtl. Achat.

¹¹³⁸ Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 27158/1297. KIdA II (2004) 411 s. v. *Sosias* (II) (B. Lang). Ebenda s. v. *Sosias* (III) (B. Lang) die erstmals von P. Zazoff, AG 137 mit Anm. 51 aufgebrachte Meinung wiederholt, der Gemmenschneider *Sosias* sei mit einem syrakusanischen Münzstempelschneider identisch. Dieser heißt jedoch *Sosion* (ΣΩΣΙΩΝ, s. u. 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Syrakus, Tetradrachmen). Zazoff missverstand wohl einen Vergleich G. M. A. Richters, Unpublished Gems in Various Collections, AJA 61, 1957, 263–268, zwischen der signierten *Sosias*-Gemme und syrakusanischen Arethusaköpfen des *Eumenes* und *Euainetos*. Ebenso entbehrt der daraus gefolgerte Herkunfts- und Wirkungsort des *Sosias*, Syrakus, jeglicher Grundlage. U. Pannuti, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Catalogo della collezione glittica 2 (Rom 1994) 90f. Nr. 67; GGFR 197. 288, Nr. 480.

¹¹³⁹ Tudeer Taf. 1–7. Diesen Vergleich hält aber u. a. J. Boardman, GGFR 200, für irreführend.

¹¹⁴⁰ Dieses Charakteristikum taucht bei einem Profilkopf mit der Beischrift ΕΟΣ auf einem unsignierten Achat-Skarabäoid aus Ithome wieder auf, der dem *Sosias* zugewiesen wird. London, BM, Inv. Nr. 78.1-11.13. s. u.; E. Zwierlein-Diehl, Eine Gemme des *Dexamenos*, JbBerlMus 17, 1967, 47f. möchte dieses Stück hingegen dem *Dexamenos* zuschreiben.

¹¹⁴¹ Ähnlich sorgfältige Haargestaltung, allerdings bei einem Mann, zeigt das oben besprochene Porträt des *Dexamenos*, z. B. GGFR Nr. 466.

an den Arethusaköpfen von Syrakus, was an der Frisur aber auch an der Art des Halsabschnitts erkennbar ist. Sogar mit den Tetradrachmen des Sosion scheint eine Ähnlichkeit zu bestehen. Eventuell kam *Sosias* durch die Beschäftigung mit den Arbeiten der syrakusanischen Stempelschneider auf die Idee selbst zu signieren. Allerdings wollte er seinen Namen nicht, wie auf syrakusanischen Münzen üblich, in das Bildnis integrieren. Die fraglichen Münzen aus Syrakus tragen die Signatur auf einem Haarband, welches dem Mädchen auf der Gemme fehlt, oder unter dem Halsabschnitt. Die Namenssignatur des Künstlers ΣΩΣΙΑΣ erscheint an prominenter Stelle über dem Kopf der Dargestellten (Abb. 208). Da diese im Abdruck lesbar ist, scheint das Stück für diesen gearbeitet, besonders da der durchscheinende gelbe Stein die Erkennbarkeit des Motivs im Original stark erschwert. Gerade die individuellen Züge lassen auf eine Auftragsarbeit schließen, die vielleicht signiert werden sollte¹¹⁴². Die Art wie *Sosias* diesen Normaltypus gestaltete und ausführte, findet in der zeitgenössischen Glyptik keine Parallelen.

Ein weiterer Frauenkopf im Profil mit der Beischrift ΕΟΣ auf einem unsignierten Achat-Skarabäoid aus Ithome (Abb. 209) blieb bisher die einzige Zuweisung an *Sosias*¹¹⁴³. Der weiße, undurchscheinende, mit grauen Adern durchzogene Stein lässt das Bild im Original schlecht erkennen, und verdeutlicht die Arbeit für den Abdruck. Unklar bleibt deshalb, weswegen die wohl benennende Beischrift im Original lesbar ist. Das im Abdruck eher grob wirkende Gesicht mit dem großen, tief liegenden Auge, der prominenten Nase und den aufgesetzten, aufgeworfenen Lippen zeigt im Original doch eine feine technische Ausführung, die sich vor allem in der hohen Politur und der feinen Strichgravierung innerhalb der Gravur zeigt. Eventuell handelt es sich um eine Kopie nach einem Abdruck der hier behandelten *Sosias*-Gemme; hierfür spräche die Ähnlichkeit im Gesamteindruck des Kopfes, die Seitenverkehrung der Blickrichtung und vor allem der Fehler der Lesbarkeit der beschreibenden Inschrift im Original sowie die schlechtere Qualität. E. Zwierlein-Diehl möchte dieses Stück hingegen *Dexamenos* zuschreiben¹¹⁴⁴; eines seiner Hauptstilmerkmale, die Vorliebe für feinste parallel laufende Strichelungen, die große Flächen gliedern, ist hier zwar tatsächlich in der Haargestaltung vorhanden und auch die Nase zeigt Parallelen zu seinem signierten Porträt des Bärtigen, doch ist eine Zuschreibung wegen der unstimmgigen Wirkung im Abdruck, die durch einen unorganischen Gesichtsaufbau entsteht, abzulehnen.

¹¹⁴² Weitere Gemmen mit ähnlichen Signaturen bzw. Namen: D. Plantzos, *Hellenistic Engraved Gems* (Oxford 1999) Taf. 8, 44: Paris, Cabinet des Medailles, Coll. Chapelle Inv. Nr. 158, aus der Umgebung Roms, fragmentarisch erhaltener Stein mit Profilkopf nach r., nur der Hinterkopf erhalten, Inschrift ΣΩΣ; ebenda Taf. 33, 195: unbekanntes Slg., ehemals Privatslg. Leipzig, angeblich aus Alexandria, rechteckiger Karneol: Herakles kämpft mit Kentaur, Inschrift ΣΩΣΙΣ ΕΠΟΙΕΙ; AG I, Taf. LXV, 11.

¹¹⁴³ London, BM, Inv. Nr. 78.1-11.13; GGFR Nr. 481.

¹¹⁴⁴ E. Zwierlein-Diehl, *Eine Gemme des Dexamenos*, *JbBerlMus* 17, 1967, 47f.

Verborgene Signierende

Perg(amos)

Das Motiv eines unbärtigen Jünglingskopfes im Profil nach rechts befindet sich auf einem verbrannten Chalcedon¹¹⁴⁵-Skarabäus¹¹⁴⁶ (Kat.-Abb. 13) in der Eremitage, St. Petersburg¹¹⁴⁷. Gefunden wurde dieser Stein zusammen mit Goldmünzen des Lysimachos und einem dunkelblauen Chalcedon-Skarabäoid mit dem Motiv eines sitzenden Kitharöden in einem goldenen Ringstein gefasst¹¹⁴⁸ in einem Grab bei Kertsch auf der Krim¹¹⁴⁹. Durch die beigegebenen Münzen, aber auch die weit jüngere Gemme mit dem Kitharöden und andere Beifunde¹¹⁵⁰, lässt sich die Niederlegung des Grabes am Ende des 4. Jhs. v. Chr. festmachen. Der Stein des *Pergamos* ist dagegen circa ein Jahrhundert älter. A. Furtwängler und J. Boardman setzten eine Datierung um die Wende des 5. zum 4. Jh. v. Chr. aus stilistischen Gründen und wegen der Buchstabenform an. Wegen der in das Motiv integrierten Signatur, die sicherlich ihr Vorbild in signierten Münzen hatte, die sich erst am Ende des 5. Jhs. v. Chr. etablierten, möchte ich eine Datierung in die ersten Jahrzehnte des 4. Jhs. v. Chr. annehmen. Den Herstellungsort der Gemme und somit den Wirkungsort des *Pergamos* suchte A. Stazio wie schon A. Furtwängler auf den ionischen Inseln oder in Athen¹¹⁵¹, B. Lang hingegen hält auf Grund des Fundortes eine Werkstatt im südrussischen Gebiet für wahrscheinlich¹¹⁵². Der, wie für ein Porträt gewöhnlich, hochformatige Stein hat als Umrahmung einen Strichrand. Das feine, noch sehr junge Gesicht zeigt keinerlei individuelle Züge, sondern wirkt stark idealisiert. Das Kinn ist jugendlich voll, Nase und Mund sind wohlproportioniert, das Auge mit einer schmalen Braue darüber ist in Seitenansicht wiedergegeben. Als Kopfbedeckung trägt der Jüngling eine phrygische Mütze¹¹⁵³, die mehrere große Falten wirft, welche einerseits dazu beitragen, die Kopfform zu modellieren, andererseits die große Stofffläche lebendig gestalten. Die Kappe endet oben in einem Zipfel, der den Strichrand überlagert. Über die Stirn ist ein Band geführt, das am Rand des Gesichtes herunter läuft und hinter dem Kopf in einer abstehenden Schlaufe endet, die den Raum im Nacken belegt. Außerdem ist die Mütze mit einer langen Nackenklappe versehen, die entlang ihres Randes

¹¹⁴⁵ Evtl. Karneol.

¹¹⁴⁶ Von Furtwängler als einfacher Skarabäus, von anderen als Skarabäoid bezeichnet.

¹¹⁴⁷ St. Petersburg Eremitage, Inv. Nr. P.1849; Neverov, Hermitage Intaglios Nr. 29; Zazoff, AG 131 mit Anm. 26. 139; KldA II (2004) 204 s. v. Pergamos (B. Lang).

¹¹⁴⁸ Ebenfalls in der Eremitage, St. Petersburg; Neverov, Hermitage Intaglios Nr. 24.

¹¹⁴⁹ Furtwängler, Kleine Schriften 189f.

¹¹⁵⁰ Diverser Schmuck des 4. Jhs. v. Chr.

¹¹⁵¹ EAA VI (1965) 51 s. v. Pergamos (A. Stazio).

¹¹⁵² KldA II (2004) 204 s. v. Pergamos (B. Lang).

¹¹⁵³ Von Neverov, Hermitage Intaglios 56, als persische Tiara bezeichnet.

die Inschrift ΠΕΡΓ trägt (Abb. 210). Sie ist im Abdruck lesbar und es wird angenommen, sie lasse sich einzig sinnvoll zu dem Namen *Pergamos* ergänzen.

Interessant ist die Gestaltung des Halsabschnittes; der Hals ist ganz mit einem kurzen Stück des oberen Brustansatzes gezeigt, was selten vorkommt. Der Jüngling scheint noch einen Umhang zu tragen, da vorne am Hals dessen Schleife sitzt. Anzunehmen ist, dass der Stein, auch wenn er kein Porträt darstellt, von einem Jüngling als Emblem im Ringstein verwendet wurde.

Weitere antike Gemmen konnten *Pergamos* bisher nicht zugewiesen werden. Diese sich seit 1840 in der Eremitage befindliche Gemme hat aber neuzeitliche Gemmenschneider zu Nachahmungen von Jünglingsköpfen mit diesem Namen inspiriert¹¹⁵⁴.

Onatas?

Der chronologisch am spätesten anzusiedelnde signierende Steinschneider des Untersuchungszeitraums ist *Onatas*. Von ihm ist ebenfalls nur ein einziges signiertes Stück bekannt, ein Chalcedon-Skarabäoid (Kat.-Abb. 14) in London mit der Darstellung einer Nike, die ein Tropaion errichtet¹¹⁵⁵. Auf dem Original steht Nike rechts in leicht gebückter Haltung, das vordere Bein ein wenig zurückgestellt und angewinkelt, vor dem Tropaion, das sich links befindet, auf einem durch eine breite wellige Linie angegebenen Boden. Beide Arme sind zum Tropaion erhoben. Ihr Oberkörper ist nackt, da ihr Mantel bis auf die Hüften herabgerutscht ist. Die großen Flügel sind hinter dem Rücken ausgebreitet, der vordere ist ganz im Profil gesehen, vom hinteren ist nur der obere Teil abgebildet. Das Haar trägt sie im Nacken hochgenommen und durch ein vor der Stirn geknotetes Band gehalten. Das Tropaion, das sie an einem Baumstamm mit mehreren Ästen arrangiert, ist frontal gesehen. Nike hat es bereits mit einem Helm bekrönt, ein textiles Unterhemd und ein Brustpanzer, über dem schräg ein Kurzschwert hängt, bedecken den Hauptstamm. Über einem darunter befindlichen Ast liegt ein Stück Stoff, unten ist links ein Schild gegen den Stamm gelehnt und rechts eine Beinschiene an ihm befestigt. Ein weiterer Schild ist in Schulterhöhe am Tropaion angebracht. Als linker Bildabschluss ist eine Lanze neben dem Tropaion in den Boden gerammt, von der sich eine oben angeknötete Tanie, auf welcher die Künstlersignatur steht, in Wellen herab schwingt.

¹¹⁵⁴ Glaspaste, Florenz Museo Archeologico u. a., s. KIdA (2004) 204 s. v. Pergamos (B. Lang); AGWien I, 103f. Nr. 278 mit der Inschrift ΠΕΡΓΑΜΟΥ, römischer Künstler des 1. Jhs. v. Chr. selben Namens; G. Platz-Horster, *L'antica maniera. Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin* (Berlin 2005) 93, A VI 68: tanzender Bacchus mit Thyrsos und Kantharos und angeblicher Künstlerinschrift Pergamos. Calandrelli kannte wohl eher den römischen Steinschneider des 1. Jhs. v. Chr. und lieh dessen Namen.

¹¹⁵⁵ London, BM, Inv. Nr. 65.7–12; Walters, *Gems* Nr. 601; KIdA II (2004) 159 s. v. Onatas (II) (B. Lang).

Das Motiv ist nicht ungewöhnlich und in allen übrigen Gattungen der Zeit vertreten¹¹⁵⁶. Für die Ausführung *en miniature* ist es in dieser Form jedoch einzigartig, da kein auch nur annähernd vergleichbares Stück, sei es Gemme oder Münze, gefunden werden kann, das so viele Details so genau wiedergibt. Schon die Ausführlichkeit der Darstellung ist ungewöhnlich; es wird eine Ganzkörperfigur und daneben noch ein größeres Objekt, das Tropaion, aus sehr vielen Einzelteilen bestehend, wiedergegeben. Die sonst in der Glyptik beliebte Konzentration auf wesentliche Elemente zur Erkennbarkeit und Lesbarkeit der Darstellung findet hier nicht statt. Nike ist äußerst kunstvoll und detailverliebt gestaltet, ihre Flügel zeigen jede einzelne Feder, ihre Frisur ist erkennbar, die Führung ihres Mantels um den Körper herum kompliziert. Die Gestaltung des Tropaions übertrifft dies aber noch; es besteht aus vielen, genau wahrnehmbaren Einzelteilen, die an einem Baumstumpf drapiert sind. Sie alle sind in ihrer Stofflichkeit klar gekennzeichnet, die textilen Elemente – Tanie, Unterhemd und Laken über dem Ast – sind durch den Faltenwurf als solche zu identifizieren und gewinnen gleichzeitig dadurch an Räumlichkeit. Auch der metallische Charakter der Schilde, des Helmes und des Brustpanzers ist herausgearbeitet. Durch die breite geschwungene Grundlinie wird ein natürliches Terrain suggeriert. Die Gesamtkomposition wurde sehr gut dem Oval angepasst, die Flügel der Nike nehmen die Form des Steinrandes auf und halten dadurch den Blick im Bildinneren. Diese Form wiederholt auch der leicht gebeugt stehende Körper der Nike, eine ähnliche Funktion hat am linken Bildrand die Tanie, die durch ihre Wellen dieses Schema ein wenig aufgelockert wiedergibt. Obwohl das Bild von vertikalen Bildachsen, der Lanze, dem Tropaion und dem Körper der Nike, bestimmt wird, wirkt es doch nicht unausgeglich, plump oder statisch.

In der Darstellungstradition steht Nike seit Mitte des 5. Jhs. v. Chr. verbindlich links und das Tropaion rechts im Bild¹¹⁵⁷ wie es bei der Onatasgemme im Abdruck der Fall ist, für welchen sie gearbeitet wurde. Seit der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. kommt dann, wahrscheinlich mit den Münzen von Lampsakos beginnend, der Typus der unbekleideten Nike auf. Die Haltung der *Onatas*-Nike, vor allem das ausgestellte vordere Bein und der Knick in der Körpermitte wie auch das herabgerutschte Gewand sind vergleichbar mit einer Nike auf einem Metallring (Abb. 211), die einen Schild an einen Baumstamm nagelt¹¹⁵⁸, und einer Nike, die ebenfalls

¹¹⁵⁶ Vgl. die tropaionbildenden Niken an der Nikebalustrade, Akropolis Athen; Römische Statuenkopien eines griechischen Originals des 4. Jhs. v. Chr.: C. Isler-Kerenyi, Nike mit Tropaion, AntPl X, 5 (Berlin 1970); in der Vasenmalerei: C. Thöne, Ikonographische Studien zu Nike im 5. Jh. v. Chr. Untersuchungen zur Wirkungsweise und Wesensart (Heidelberg 1999) 154.

¹¹⁵⁷ Isler-Kerenyi a. O. (Anm. 1156) 57–64.

¹¹⁵⁸ B. Gerring, Sphragides. Die gravierten Fingerringe des Hellenismus, BARIntSer 84 (Oxford 2000) Abb. 4 Kat. Nr. VII/1, Abb. 68 Kat. Nr. XI/14, Abb. 95 Kat. Nr. XII/6. Hier ebenfalls wegen der Arbeit für den Abdruck die Seiten auf dem Metallring verkehrt.

ein Tropaion errichtet, auf Münzen des Agathokles von Syrakus¹¹⁵⁹ (Abb. 212). Die Datierungen der *Onatas*-Gemme reichen in der Literatur vom Ende des 5. Jhs. v. Chr.¹¹⁶⁰ bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr.¹¹⁶¹ Die Datierung auf Grund der Form des Skarabäoids¹¹⁶² weist in die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. Die abgebildeten Waffen sind für eine Feindatierung nicht geeignet¹¹⁶³. Dennoch weisen die angeführten stilistischen Kriterien eher an das Ende des 4. Jhs. v. Chr.

Die in das Bild integrierte Künstlersignatur (Abb. 213a. b) befindet sich auf der Tānie, die von der Lanze herabhängt, ihre Lesung ist umstritten¹¹⁶⁴. Während Furtwängler als erster zögerlich ONATAΣ sah¹¹⁶⁵, las P. Zazoff ONATA¹¹⁶⁶, J. Boardman hingegen nur ΝΑ¹¹⁶⁷. Auf qualitativ vollen fotografischen Vergrößerungen des Steines¹¹⁶⁸ sind tatsächlich die ersten drei Buchstaben – ONA – gut erkennbar, große Schwierigkeiten habe ich mit der Lesung des T, das folgende A ist klar zu sehen, das abschließende Σ ist für mich nicht sichtbar.

Zuschreibungen weiterer Gemmen an *Onatas* erschöpfen sich in der Motivgleichheit des weiblichen nackten Oberkörpers, von dem ein Gewand, das sich an den Hüften bauscht, heruntergerutscht ist. So entdeckte J. Boardman dieselbe Hand bei der Darstellung einer sitzenden Frau, die einen Stock balanciert (Abb. 121), auf einem Chalcedon-Skarabäoid in Berlin¹¹⁶⁹, einer Cassandra am Palladion auf einem Karneol¹¹⁷⁰ in Boston¹¹⁷¹ und einer Frau in Begleitung eines Reihers auf einem Karneol-Zylinder im Victoria and Albert Museum, London¹¹⁷². Einen Jaspis-Skarabäoid mit demselben Motiv in Syrakus reihte Zazoff in das Werk des *Onatas* ein¹¹⁷³. Die beiden zuletzt genannten Exemplare zeigen zusätzlich ein zur Nike ähnliches Standmotiv mit eingeknicktem vorderem Bein, der Oberkörper ist aber in die Frontale gedreht. Jedoch ist jedes Mal eine vollkommen andere Ausführung zu sehen, weder der Detailreichtum der Tropaion errichtenden Nike noch deren hervorstechendstes

¹¹⁵⁹ Franke – Hirmer Taf. 48, Nr. 137R.

¹¹⁶⁰ Zazoff, AG 139.

¹¹⁶¹ KldA II (2004) 159 s. v. Onatas (B. Lang); T. R. Burton (Hrsg.), *The Enduring Image. Treasures from the British Museum* (London 1997) 96 Nr. 90, möchte um 350 v. Chr. datieren; Gerring a. O. (Anm. 1158) 69 setzt in das letzte Drittel des 4. Jhs. v. Chr.

¹¹⁶² G. Platz-Horster, *Eros mit den Waffen des Zeus*, MüJb XLVI, 1995, 8f.

¹¹⁶³ Schwert, Panzer und Helm lassen sich gut im angegebenen Datierungszeitraum unterbringen. Freundliche Mitteilung H. Baitinger, Frankfurt a. M.

¹¹⁶⁴ Zusammenfassend hierzu zuletzt Gerring a. O. (Anm. 1158) 13 Anm. 86.

¹¹⁶⁵ Furtwängler, *Kleine Schriften* 196.

¹¹⁶⁶ Zazoff, AG 137–139.

¹¹⁶⁷ GGFR 206; Burton a. O. (Anm. 1161).

¹¹⁶⁸ Eine Autopsie des Originals war leider nicht möglich, da es sich als Leihgabe in einer Ausstellung befand.

¹¹⁶⁹ Aus Kyparissos. Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. FG 313; AGD II Berlin Nr. 162. Die Raumkonzeption ist vollkommen anders, da das Balanciermotiv viel Freiraum braucht, um seine Wirkung zu entfalten.

¹¹⁷⁰ Oder Sard.

¹¹⁷¹ Boston, MFA, Inv. Nr. 27.704; LHGneu Nr. 62.

¹¹⁷² London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 122-1964; GGFR Nr. 595.

¹¹⁷³ Zazoff, AG 142 mit Anm. 72, Taf. 33, 2; GGFR Nr. 549.

Charakteristikum, die bis zum Steinrand vollgefüllte Bildfläche, die kaum Leerräume lässt, ist auf einer dieser Zuschreibungen auch nur im Ansatz zu erkennen. Zudem ist der Stoff der Gewänder weniger plastisch in Falten gelegt.

c, Signierende Münzstempelschneider

Für die Behandlung der signierenden Stempelschneider würde sich, ebenso wie für die Steinschneider, ein chronologisches Vorgehen empfehlen, da so gleichzeitig das Phänomen des Entstehens der Künstlersignaturen auf Münzen und dessen Entwicklung und Ausbreitung beleuchtet werden kann. Doch wird zuerst eine Beschreibung der Stempelschneider geordnet nach den Städten, in welchen sie wirkten, erfolgen, da dadurch das jeweilige Werk besser im Kontext gesehen werden kann, was Vergleiche bezüglich verschiedener Kriterien wie Technik, innovatives Vorgehen und Qualität angeht. Kurz vorweggenommen werden muss für diese geographische Ordnung, dass das Signieren von Münzen von Sizilien ausging und dort in Syrakus seine Blüte erreichte¹¹⁷⁴. Entsprechend wird mit dieser Stadt und den umliegenden sizilischen Poleis begonnen, um dann das unteritalische Festland zu betreten und anschließend die Streuung außerhalb dieses Kerngebietes zu betrachten.

Sizilien¹¹⁷⁵ (s. Karte)

Syrakus

Die ersten Münzen von Syrakus entstanden wohl um 530 v. Chr.; sie zeigen die Bilder eines Gespannes und der lokalen Nymphe Arethusa, die auf der vor der Stadt gelegenen Insel Ortygia ihre Quelle hatte¹¹⁷⁶. Auf den Vorderseiten erscheint das Gespann meist in Fahrtrichtung nach rechts; auf den Rückseiten der Profilkopf der Nymphe Arethusa, zunächst in einem Medaillon im *Quadratum Incusum* nach links, bald aus diesem befreit größer und umgeben von vier Delfinen fast immer nach rechts (Abb. 64). Gelegentlich ausgeprägte kleinere Fraktionen zeigen ebenfalls den Kopf der Arethusa, allerdings auf der Vorderseite, und auf den Rückseiten ein das Gespann ersetzendes Wagenrad, Wertkugeln oder einen Tintenfisch. Von Prägebeginn an wurde in Syrakus großer Wert auf die Gestaltung und

¹¹⁷⁴ Zusammenfassend, aber veraltet hierzu: R. Weil, Die Künstlerinschriften der sicilischen Münzen, 44. BWPr (Berlin 1884); allg. N. K. Rutter, Greek Coinages of Southern Italy and Sicily (London 1998); A. Stazio, Magna Graecia e Sicilia, in: Congresso Internazionale di Numismatica (Rom 1961) 39–62 (Bibliographie).

¹¹⁷⁵ K. Christ, Literaturüberblick der griechischen Numismatik: Sizilien, JNG 6, 1954/55, 179–228; Rizzo, Monete greche; W. Giesecke, Sicilia numismatica: Die Grundlagen des griechischen Münzwesens auf Sicilien (Leipzig 1923); G. F. Hill, Coins of Ancient Sicily (London 1906).

¹¹⁷⁶ E. Boehringer, Die Münzen von Syrakus (Berlin 1929, Nachdruck 1978); E. Rizzo, Saggi preliminari sull'arte della moneta nella Sicilia Greca (Rom 1938, Nachdruck 1980) 9–48.

Ausführung der Münzbilder gelegt, deren Motive stets beibehalten wurden. So kann an den Tetradrachmen, wie E. Boehringer zeigte, gut der Stilwandel von der Archaik zur Klassik abgelesen werden. Es wurde aber offensichtlich von jeher darauf geachtet, Eintönigkeit der Münzen zu vermeiden, indem immer neue Varianten der beiden Bilder aufgelegt wurden¹¹⁷⁷. Gestaltungsmöglichkeiten boten vor allem auf den Rückseiten die Frisur¹¹⁷⁸ und der Schmuck¹¹⁷⁹ des Mädchenkopfes sowie die Anordnung der Delfine und des Stadtnamens darum herum; aber auch die Quadrigen der Vorderseite erfuhren, zuerst nur leichte, Veränderungen. Durchdacht ausgeschöpft wurden diese Möglichkeiten dann in der von L. O. Tudeer so benannten Periode der signierenden Künstler in Syrakus¹¹⁸⁰. Nun wechseln unaufhörlich Frisur, Haarschmuck, Ohringe und Halskette der Arethusa; die sie umgebenden Delfine und die Stadtinschrift gruppieren sich dauernd neu und finden frische Raumkonzepte. Auch die Quadriga wurde mit unterschiedlichen Lenkern und Abschnittsbildern ausgestattet und schließlich in erzählerische Zusammenhänge eingebettet. Möglich wurde dies vermutlich durch ein großes Interesse an den Münzen der Stadt einerseits von Seiten der Verantwortlichen beziehungsweise Emittierenden und andererseits von den Münzstempelschneidern selbst¹¹⁸¹.

Tetradrachmen

Die Publikation Tudeers stellt die Grundlage für jede Beschäftigung mit den syrakusanischen Tetradrachmen der Zeit der signierenden Stempelschneider dar¹¹⁸². Nur einige neue Stempel sind seither bekannt geworden, den einzigen Versuch einer neuerlichen Auseinandersetzung mit der Serie unternahm R. R. Holloway, dessen Einteilung auf den Beizeichen der Münzen basierte¹¹⁸³. Auf Grund dieser meinte er, zwei voneinander unabhängige Stempelschneideateliers scheiden zu können; das eine verwende einen Delfin¹¹⁸⁴ als Zeichen, das andere eine Kornähre¹¹⁸⁵. Weitere vereinzelt existierende Symbole, wie z. B. eine

¹¹⁷⁷ Das gegensätzliche Prinzip, das Athen bei der Ausführung seiner Münzen anwendete, ist oft verglichen und betont worden. In Syrakus fürchtete man offensichtlich keinen Akzeptanzverlust durch Veränderung der Münzbilder.

¹¹⁷⁸ Verschiedene Arten von Hochsteckfrisuren und Haarknoten unter zu Hilfenahme von Bändern und Netzen.

¹¹⁷⁹ v. a. Halsketten und Ohringe.

¹¹⁸⁰ Tudeer.

¹¹⁸¹ s. Kap. II, 1b ‚Kenntnis anderer Werke: Exkurs Wettbewerb – Auftragsarbeit‘ und 3e ‚Exkurs: Das Phänomen des Signierens‘.

¹¹⁸² Tudeer.

¹¹⁸³ R. Ross Holloway, *La struttura delle emissioni di Siracusa nel periodo dei ‚signierende Künstler‘*, *AnnIstItNum* 21/22, 1974/75, 41–47.

¹¹⁸⁴ Holloway a. O. (Anm. 1183) 43: in diesem ersten zeitlich früher einsetzenden Atelier arbeiten die signierenden Meister *Sosion*, *Eumenos* und *Euainetos*.

¹¹⁸⁵ Holloway a. O. (Anm. 1183). Für diese Werkstatt schneiden *Kimón*, *Euarchidas*, *Phrygillos*, *Parme...* und wahrscheinlich *Eukleidas* Stempel.

Muschel, sah er als Zeichen freier Handwerker im Rahmen einer Ausschreibung oder als Gemeinschaftsproduktion beider Werkstätten an. Sowohl Tudeer als auch Holloway setzten den Beginn der signierten Tetradrachmenstempel relativ spät zwischen 420 und 415 v. Chr. an, wogegen sich E. Boehringer und H. A. Cahn entschieden aussprachen, die den Beginn bereits in den Jahren um 435–430 v. Chr. sehen möchten.

Sosion

Der erste Stempelschneider, der in Syrakus seinen vollen Namen im Genitiv auf eine Tetradrachme (Kat.-Abb. 15) setzte, war *Sosion*¹¹⁸⁶. Seine Signatur findet auf der Rückseite auf dem Stirnband, das Arethusa im Haar trägt¹¹⁸⁷, Platz. Diese Signaturstelle verwendeten nachkommend auch andere Stempelschneider in Syrakus¹¹⁸⁸ für ihre Namen. Der Mädchenkopf im Profil nach links ist umgeben von zwei vor dem Gesicht aufeinander zu, einem im Nacken herab und einem über dem Vorderkopf nach vorne schwimmenden Delfinen. Die Stadtinschrift läuft am Hinterkopf entlang herab, ΣΥΡΑΚΟ, wird von dem Delfin im Nacken unterbrochen, setzt sich unter dem Halsabschnitt fort, ΣΙΟ, und endet mit einem N unter dem Kinn. Das von der Kalotte strahlenförmig in breiten, welligen Strähnen liegende Haar wird im Nacken über das Band geschlagen, auf dem über der Stirn die Künstlerinschrift steht. Vor dem Band liegen am Vorderkopf zwei dicke Locken parallel zur Gesichtskontur, am Ohr lösen sich mehrere kleine Löckchen; eine Locke wellt sich am Hals herunter, eine weitere steht im Nacken vom Kopf ab. Am Hals trägt die Nymphe ein einfaches Band mit einem Löwenkopfanhänger und darunter eine Perlenkette. Ihr Gesicht wirkt vor allem durch das gerundete Kinn voll, die Nase ist gerade, das Auge öffnet sich in einem spitzen Winkel aus zwei dünnen Lidern; Pupille und Iris sitzen im vorderen Winkel, oben ist eine einzelne Wimper angegeben, die Brauenlinie ist dünn. Auffällig ist das große Ohr, das vor allem durch die Tiefe des Gehörgangs diesen Eindruck erweckt. Da dieses Arethusabild *Sosions* einziger signierter Stempel blieb, kann seine genaue Beschreibung lediglich helfen, die Unterschiede zu anderen Stempelschneidern zu definieren, jedoch nicht den Stil des Sosion, da sich typische Eigenheiten einer Hand nicht an einem einzelnen Werk bestimmen lassen.

¹¹⁸⁶ KldA II (2004) 412 s. v. Sosion (T. Ganschow); Tudeer 217–219. Nicht identisch mit dem Gemmenschneider *Sosias*, s. o. ‚Signierende Gemmenschneider: Sosias‘.

¹¹⁸⁷ Tudeer R2; Kat. Basel 129f. Nr. 455 mit Vergrößerung der Signatur.

¹¹⁸⁸ Von *Eumenos*, *Kimon* und *Phrygillos*.

Der dem signierten Stempel vorangehende Rückseitenstempel sowie zwei Vorderseitenstempel mit Quadrigamotiv werden von Tudeer weiterhin Sosion zugeschrieben¹¹⁸⁹. Der Vergleich von Mädchenkopf und Quadriga ist jedoch schwierig.

Eumenos

Sosions Beispiel folgte wenig später *Eumenos* (Kat.-Abb. 16), der sich offensichtlich an *Sosions* Mädchenkopf orientierte, von dem er nicht nur den Typus und viele Details, sondern auch die Stelle der Signatur übernahm, die er ebenfalls im Genitiv – EYMHNOY – angab¹¹⁹⁰. *Eumenos* blieb zunächst eng am Vorbild des *Sosion* und nahm nur wenige Änderungen vor: am offensichtlichsten ist die Platzierung des Delfins, der sich bei *Sosion* über dem Vorderkopf befand, unter dem Halsabschnitt, so dass jetzt je ein Delfinpaar vor dem Gesicht und eines unter dem Halsabschnitt aufeinander zu schwimmt¹¹⁹¹. Dadurch gewann *Eumenos* über und hinter dem Kopf Raum, in den er den Stadtnamen ohne Unterbrechung schreiben konnte. Die Perlenkette ließ er weg, die Nackenlocke senkte er ein wenig nach unten. Zwei weitere sehr ähnliche Stempel (Kat.-Abb. 17. 18) signierte er an gleicher Stelle¹¹⁹². Sie zeigen dieselbe Gesichts- und Haargestaltung mit der charakteristischen Locke im Nacken und unterscheiden sich lediglich in der Anordnung der beiden Delfine, die nicht vor dem Kopf aufeinander zu schwimmen¹¹⁹³.

Nach einer Unterbrechung schuf *Eumenos* einen neuen Arethusatypus (Kat.-Abb. 19), für den er eine eigene Signaturstelle unter dem Halsabschnitt, zwischen diesem und einem darunter auf dem Bauch schwimmenden Delfin fand, wo er ebenso mit seinem vollen Namen im Genitiv signierte¹¹⁹⁴. Die Modellierung des Gesichtes gelang ihm nicht so harmonisch wie auf den Vorgängerstempeln. Das Auge, v. a. die Pupille, die abgesetzt angegeben ist, ist nun sehr groß, und zeigt als Neuerung die untere Wimpernreihe. Gleichermäßen wirken Nase und Mund prominenter. Der Ampyx im Haar ist nicht mehr sichtbar; die Haare sind zerzauster. Durch diese Änderungen wirkt der Kopf individueller und weniger ideal als die vorhergehenden. Auch bei seinem nächsten Stempel (Kat.-Abb. 20), der sich an dem eben

¹¹⁸⁹ Tudeer 218, RS 1; VS 1. 2.

¹¹⁹⁰ KldA I (2001) 226 s. v. *Eumenos* (R. Vollkommer); H. R. Baldus, Das Oeuvre des Stempelschneiders *Eumenos* von Syrakus im Lichte der frühen Leukaspisdrachmen, *Chiron* 2, 1972, 37–53; Tudeer 217f. vermutete aus stilistischen Gründen, *Eumenos* habe schon vor dem Stempel des *Sosion* unsignierte Stempel geschnitten.

¹¹⁹¹ Tudeer Nr. 6. 7 (VS 6. 7/RS 4); Kat. Basel 130 Nr. 456 mit Vergrößerung der Signatur; E. Rizzo, *Saggi preliminari sull'arte della moneta nella Sicilia Greca* (Rom 1938, Nachdruck 1980) 44 Abb. 32.

¹¹⁹² Von Baldus a. O. (Anm. 1190) 38 als 1. Phase bezeichnet.

¹¹⁹³ Tudeer Nr. 8 (VS 4/RS 5) und Tudeer unbekannt (Auktionskatalog Peus Nr. 382, 26. 4. 2005 [Frankfurt a. M. 2005] Nr. 85).

¹¹⁹⁴ Tudeer Nr. 18. 19 (VS 7. 8/RS 12).

beschriebenem orientiert, experimentiert *Eumenos* weiter mit den Gesichtsproportionen¹¹⁹⁵: Auge und Nase verkleinert er wieder – wobei die Nase nun fast zu klein scheint – wohingegen der Mund seine Größe behält, dadurch gelingt auch dieser Versuch nicht harmonisch. Die untere Wimpernreihe wird beibehalten und zusätzlich umspielen viele kleine, feine Löckchen das Gesicht zwischen Stirn und Ohr. Analog zur abstehenden Nackenlocke ringelt sich eine die Stirn hinab. Ansonsten sind die Haare nun geordneter, die Delfine umschwimmen den Kopf alle in dieselbe Richtung, so dass zwei vor dem Gesicht herab schwimmen, einer unter dem Halsabschnitt auf den Bauch gedreht ist und ein weiterer im Nacken emporstrebt. Die Signatur ist nun geteilt, unter dem Halsabschnitt steht EYMH, NOY befindet sich oberhalb des Delfins im Nacken.

Auf seinem nächsten Stempel (Kat.-Abb. 21) verlegt *Eumenos* die Signatur komplett, sie erscheint oberhalb des Delfins im Nacken¹¹⁹⁶, so dass sie vom hinteren Ende des Halsabschnittes – EYMHN – steil zum äußersten Punkt der Frisur ansteigt und von der Flosse eines herabschwimmenden Delfins getrennt wird – OY. Die kleineren Gesichtsproportionen behält *Eumenos* hier bei, wobei er eine runderes Kinn schneidet und die Fläche der Wange verkleinert, so dass das Gesicht kompakt wirkt. In das Haar gibt er neben einem Ampyx eine Sphendone, die es in mehrere Kompartimente ordnet. In der Anordnung der Delfine kehrt er zu früheren Stempeln zurück. Diese drei Stempel (Kat.-Abb. 19-21) bilden in der Prägeabfolge eine Gruppe, die man als experimentelle Phase des *Eumenos* bezeichnen könnte, da er hier das gewohnte Arethusabild stark in Gesichtsmodellation, Haaraccessoires und Schmuck variierte¹¹⁹⁷. Die beiden zuletzt besprochenen Arethusaköpfe werden mit einer von *Eumenos* signierten Quadrigaseite¹¹⁹⁸ verbunden (Kat.-Abb. 22). Seine Signatur im Genitiv befindet sich als einziges Element unter der Abschnittslineie. Die vier Pferde der Quadriga sind exakt hintereinander gestaffelt und parallel zueinander wiederholt. Sie haben die Vorderbeine erhoben; die Vorderkörper mit Beinen und Kopf steigen vom vorderen Pferd nach hinten an, so dass alle sichtbar sind. Der Lenker hat die Zügel kurz gefasst, was das Emporsteigen der Pferde wohl motiviert, und berührt mit der rechten Hand, die das Kentron hält, fast den Hals des vorderen Pferdes. Seine Rückenrundung nimmt die Form des Münzrandes auf. Das ganze Bild kennzeichnet eine Füllung bis zum Rand, Nike ist

¹¹⁹⁵ Tudeer Nr. 22 (VS 9/RS 14).

¹¹⁹⁶ Tudeer Nr. 23 (VS 9/RS 15).

¹¹⁹⁷ Von H. R. Baldus, Das Oeuvre des Stempelschneiders Eumenos von Syrakus im Lichte der frühen Leukaspisdrachmen, *Chiron* 2, 1972, 38 als 2. Phase bezeichnet, in der auch ein Vorderseitenbild mit Quadriga (Kat.-Abb. 22) von Eumenos geschnitten wird.

¹¹⁹⁸ Tudeer VS9, 15f. – Vgl. Abbildungsteil: Betrachterstandort und Position der Quadriga auf der Rennbahn, Möglichkeit 1.

z.B. genau zwischen Pferdeköpfe und Lenker eingepasst, die aber auch Freiräume, etwa unter den Pferdevorderbeinen, zulässt.

Nach einer weiteren Unterbrechung¹¹⁹⁹ folgen vier direkt aufeinanderfolgende signierte Rückseitenstempel, die nun allerdings den Namen des *Eumenos* in der Mitte mit einem E statt dem bisher üblichen H zeigen¹²⁰⁰. Der erste Stempel der Gruppe (Kat.-Abb. 23) ist unter dem Halsabschnitt signiert¹²⁰¹. Eventuell ist er als Übergangsstempel zu dieser neuen Gruppe zu werten oder schon früher entstanden und jetzt erst eingesetzt worden, da er zu den vorhergehenden EY-Stempeln und den ersten Eumenos-Stempeln keinerlei Veränderung zeigt. Statt Ampyx und Sphendone ist lediglich ein dünnes Band im Haar, die charakteristische Spirallocke befindet sich im Nacken.

Die in der Stempelfolge nachstehende Arthusa¹²⁰² (Kat.-Abb. 24) erscheint vollkommen verändert; das Haar wird von Ampyx und Sphendone gehalten, die mit Sternen verziert sind. Über diesen wehen über dem Ohr fünf parallele Lockenreihen nach oben. Die Nackenlocke ist angegeben, insgesamt kommt mehr Haar unter dem Tuch hervor und schmiegt sich an die Haut. Arethusa trägt eine Perlenkette, die mit dem Halsabschnitt bündig ist. Unter diesem befindet sich die Signatur EYME–NOY, deren erster Bestandteil am vorderen Halsansatz beginnend nach unten läuft, der zweite Teil ist leicht nach oben versetzt. Zwei Delfine schwimmen vor dem Gesicht aufeinander zu, zwei hinter dem Kopf herab. Trotz des gerundetem Kinns und der Halsfalte wirken die Gesichtszüge jünger und in die Länge gestreckt.

Der dritte Stempel¹²⁰³ der Gruppe (Kat.-Abb. 25) ist sehr ähnlich zu dem vorhergehend besprochenen. Die Anordnung der Delfine und des Stadtnamens sowie die Haargestaltung entsprechen sich, insgesamt wirkt dieser Stempel etwas feiner und sorgfältiger geschnitten. Die Signatur unter dem Halsabschnitt EYME beginnend, wird im Nacken NOY fortgesetzt.

Der letzte Stempel (Kat.-Abb. 26) ist nur noch mit EYM unter dem Halsabschnitt signiert¹²⁰⁴. Auffälligste gestalterische Veränderung ist, dass Kornähren und eine Mohnkapsel in die Haare gesteckt wurden. Ob damit eine Umdeutung der Dargestellten einherging, ist fraglich. Die Haare sind nach oben genommen, allerdings laufen viele Strähnen zu Hals und Gesicht hinab; die charakteristische Nackenlocke ist angegeben. Um den Hals ist ein einfaches Band

¹¹⁹⁹ Viele dieser dazwischenliegenden Vorder- und Rückseitenstempel sind nun von anderen Stempelschneidern signiert. Hinzu kommen EY, *Eukleidas* und *Euainetos*.

¹²⁰⁰ Baldus a. O. (Anm. 1197) als 3. Phase benannt.

¹²⁰¹ Tudeer Nr. 43 (VS 14/RS 25).

¹²⁰² Tudeer Nr. 44 (VS 14/RS 26); Kraay – Hirmer Taf. 33, 102.

¹²⁰³ Tudeer Nr. 45 (VS 14/RS 27); Kat. Gulbenkian (I) 95 Nr. 278.

¹²⁰⁴ Tudeer Nr. 46 (VS 15/RS 28); Kraay – Hirmer Taf. 33, 103; Kat. Basel Nr. 460.

mit Löwenkopfanhänger geschlungen. Die Delfine umschwimmen das Motiv in eine Richtung im Uhrzeigersinn.

EY

In der Prägeabfolge zwischen diesen beiden Schaffensphasen des *Eumenos* liegt eine Serie von zwei Vorderseiten und vier Rückseitenstempeln, die lediglich mit EY gekennzeichnet wurden. Mehrere bekannte Namen von Graveuren – *Eumenos*, *Euainetos* und *Eukleidas* – kämen zur Ergänzung in Frage. Tudeer meinte, der EY signierende Künstler sei mit einem der namentlich bekannten zu identifizieren¹²⁰⁵. Eine Entscheidung muss sich auf stilistische Vergleiche bzw. Ähnlichkeiten gründen: Die beiden mit EY signierten Quadrigenseiten (Kat.-Abb. 27. 28) schliessen sich direkt an die mit vollem Namen signierte des *Eumenos* an, zeigen indessen deutliche Unterschiede zu dieser, sind einander aber ähnlich¹²⁰⁶. Das Hochsteigen der Pferde wurde abgemildert; sie erscheinen zwar immer noch in einer Staffellung, die alle Beine und Köpfe zeigt, sind nun aber mehr in die Länge als in die Höhe gezogen. Während im mit *Eumenos* gezeichneten Bild mehr die Vertikale und somit ein Bremsvorgang betont wurde, zeigen die EY signierten Stücke stärkeres Gewicht auf der Horizontalen, was ein Voranstreben impliziert. Diese Entzerrung bietet Nike die Möglichkeit, ihren Körper über das Gespann in die Länge zu strecken. Beim ersten Stempel werden als Abschnittsbild zwei aufeinander zuschwimmende Delfine gezeigt, beim zweiten ein Delfin, der nach rechts einen Fisch verfolgt. Die Haltung der Pferdeköpfe ist auf beiden Stempeln dieselbe, auf dem ersten sind die Köpfe jedoch näher beisammen. Wie bei der *Eumenos*-Quadriga steht das Wagenrad beim ersten EY-Stempel so, dass die Speichenstellung in senkrechte und waagrechte Richtung zeigt. Beim zweiten ist es leicht gedreht, als ob der Wagen bremsen würde. Die Abkürzung EY steht bei beiden Stempeln im Feld zwischen den Vorder- und Hinterbeinen der Pferde, wobei beim zweiten Stempel Platz für mindestens einen weiteren Buchstaben gewesen wäre. Die vier nur mit EY gezeichneten Arethusaköpfe (Kat.-Abb. 29. 30. 31. 32) werden ausschließlich mit den beiden mit EY signierten Quadrigen gekoppelt, sind also gleichzeitig ausgeprägt worden. Auch sie sind zueinander sehr ähnlich und orientieren sich alle offensichtlich entweder am Arethusakopf des Sosion oder der ersten Phase der Arethusaköpfe des *Eumenos*. Im Unterschied zu diesen ist im Haar kein breiter Ampyx sichtbar, auf die die Signatur geschrieben werden könnte. Ein vertiefter Einschnitt gibt wohl ein Band wieder, mit

¹²⁰⁵ Tudeer 220.

¹²⁰⁶ Tudeer Nr. 25–29 (VS 10/RS 16. 17. 18. 19. 20), Nr. 30–33 (VS 11/RS 16. 21. 22. 17). – Vgl. Abbildungsteil: Betrachterstandort und Position der Quadriga auf der Rennbahn.

Hilfe dessen das Haar umgeschlagen wird. Insgesamt wirken die EY-Arethusen reduzierter und schmuckloser. Auf dem ersten Exemplar befindet sich das EY hinter dem Hals, auf den darauffolgenden unter dem Halsabschnitt. Wieder wäre Platz für weitere Buchstaben, auf welche jedoch offensichtlich absichtlich verzichtet wurde.

Die mit EY gezeichneten Tetradrachmen sind chronologisch und stilistisch, v. a. die Arethusaseiten betreffend, eng mit dem Werk des *Eumenos* verbunden. Ähnliches ist in der gleichzeitigen Drachmenserie von Syrakus zu beobachten¹²⁰⁷, wo drei Rückseitenstempel mit Arethusakopf unter dem Halsabschnitt mit EYMENYOY gezeichnet wurden (Kat.-Abb. 33)¹²⁰⁸. Auf den Drachmen blickt der Frauenkopf allerdings nach rechts.

Die Vorderseite der Drachmen zeigt den nackten Leukaspis mit Helm (Kat.-Abb. 34), erhobenem Schild in der linken hinteren Hand und Schwert in der vorderen rechten nach rechts in Dreiviertelansicht in Angriffshaltung¹²⁰⁹. Leukaspis steht auf einer kurzen Abschnittslinie, unter welcher sich die Abkürzung EY befindet¹²¹⁰. Das Motiv betreffend lässt sich Leukaspis mit dem Lenker der Quadriga der Tetradrachmen vergleichen. Zwei weitere Drachmenrückseiten (Kat.-Abb. 35) sind analog zu den Tetradrachmen nur mit EY gekennzeichnet.

Die Meinungen über den Hersteller der mit EY gekennzeichneten Stempel gehen in der Forschung in verschiedene Richtungen¹²¹¹. Während P. R. Franke, C. M. Kraay und H. R. Baldus EY mit *Eumenos* identisch sehen, denken L. O. Tudeer und C. Seltman wie auch G. E. Rizzo an einen anderen Künstler. Der letzten Meinung möchte ich mich anschließen, wahrscheinlich stammte dieser Stempelschneider aus der Werkstatt des Eumenos und orientierte sich an diesem.

¹²⁰⁷ H. R. Baldus, Das Oeuvre des Stempelschneiders Eumenos von Syrakus im Lichte der frühen Leukaspisdrachmen, *Chiron* 2, 1972, 37–53. Er unterscheidet zwei signierte Vorderseitenstempel (EY) und vier signierte Rückseitenstempel (2xEY und 2xEYMENYOY), im Katalog werden exemplarisch drei signierte Drachmen abgebildet (Kat.-Abb. 33-35).

¹²⁰⁸ Baldus a. O. (Anm. 1207) 43 Nr. 4. Seine Nrn. 5 und 6 bzw. 5f sieht er als Kopien nach diesem Stempel; im Katalog wird unter Kat.-Abb. 33 nur seine Nr. 4 abgebildet.

¹²⁰⁹ Dieses Motiv wurde auf lykischen Staterrückseiten des Perikles aus der Zeit zwischen 380 und 360 v. Chr. kopiert. SNG Kopenhagen Suppl. Nr. 478; SNG von Aulock Nr. 4252; Kraay – Hirmer Taf. 191, 659R. 660R.

¹²¹⁰ Auf zwei Vorderseiten ist EY an dieser Stelle erhalten (Baldus a. O. [Anm 1207] 42f. Stempel B+C), B wird mit einer EY gezeichneten Rückseite verbunden, C mit der ersten *Eumenos* (bei Baldus Nr. 4) beschriebenen. Im Katalog wird unter Kat.-Abb. 34 stellvertretend nur eine Vorderseite gezeigt. Baldus führt zwei Arethusarückseiten mit der Signatur EY auf, von denen eine im Katalog unter der Kat.-Abb. 35 aufgeführt ist.

¹²¹¹ Zusammenfassend s. Baldus a. O. (Anm. 1207).

Eukleidas

Ein Oeuvre von sieben signierten Rückseitenstempeln für Tetradrachmen hinterließ der sowohl in technischer wie auch kompositorischer Hinsicht begabte Künstler *Eukleidas*¹²¹². Sein Stil zeichnet sich durch großen Detailreichtum, vor allem an der Frisur und dem Schmuck der Frauenköpfe, aus; bei der Anordnung der Delfine genau wie bei der Unterbringung seiner Signatur im Motiv zeigt er Verspieltheit und Erfindungsgabe. Im Gesamteindruck wirken seine Arthusaköpfe lebendig und gelöst, oft auch jugendlicher und heiterer als die seiner Kollegen. Sein erster Arethusakopf (Kat.-Abb. 36), der sich an die zweite Phase der signierten Eumenos-Arethusen anschließt, zeigt noch deutliche Anklänge, v. a. die konzentrisch sich vom Hinterkopf entwickelnde Frisur betreffend, an seine Vorgänger¹²¹³. Als Schmuck trägt Arethusa eine einfache Perlenkette und einen großen schlangenförmigen Ohrring. Die Signatur, EYKA/EIΔA zweizeilig, auf einer Art aufgeklappter Tafel ist eigenwillig und neu¹²¹⁴. Die Tafel wird von einem Delfin, an welchem sie einer Schnur befestigt ist, gezogen.

In seinem zweiten Stempel (Kat.-Abb. 37)¹²¹⁵, der in der Prägefolge nach der EY-Serie liegt und mit den ersten signierten Rückseiten des Euainetos gekoppelt wurde, legte *Eukleidas* ein Hauptmotiv seiner Arethusen an, die lockere Haargestaltung und das Spiel mit den Delfinen, die eventuell eine Unterwasserumgebung evozieren sollen. Das Haar wird von einem verzierten Ampyx mit dem Bild eines Schwanes über der Stirn und einer Sphendone, die mit Sternen bestickt ist und auf der sich die Signatur EYKAEI befindet¹²¹⁶, gebändigt; die Knotung über dem Ampyx ist gut sichtbar. Aus den Haarbändern lösen sich einige Locken, die vornehmlich am Hinterkopf und um das Ohr lebendige Akzente setzen. Dieser Effekt wird bei *Eukleidas* nächstem Stempel¹²¹⁷ (Kat.-Abb. 38) verstärkt¹²¹⁸: mehr Haar quillt am Hinterkopf und am Ohr unter den Tüchern hervor, wie unter Wasser strömt es in eine Richtung nach rechts oben. Zusätzlich intensivierte *Eukleidas* die Verzierung der Haarbänder, gab einen größeren, runden Ohrring mit Hängeelementen an und ein einfaches Halsband mit Anhänger. Besonders um die Darstellung der Delfine war er bemüht; einer taucht unter dem

¹²¹² KldA I (2001) 224f. s. v. *Eukleidas* (H. A. Cahn); M. R.-Alföldi, *Eukleidas – ein Goldschmied?*, in: H. Nilsson (Hrsg.), *Florilegium Numismaticum. Studia in honorem U. Westermark edita* (Stockholm 1992) 357–362; Tudeer 220–222; G. E. Rizzo, *Saggi preliminari su l'arte della moneta nella Sicilia greca* (Rom 1938, Nachdruck 1980) 79–103.

¹²¹³ Tudeer Nr. 24. 25. 30 (VS 9. 10. 11/RS 16); Kat. Basel 130 Nr. 457 mit Vergrößerung der Signatur.

¹²¹⁴ Vergrößerte Abbildung bei Rizzo a. O. (Anm. 1212) 83 Abb. 59.

¹²¹⁵ Tudeer Nr. 37. 39 (VS 12. 13/RS 23).

¹²¹⁶ Vergrößerte Abbildung bei Rizzo a. O. (Anm. 1212) 83 Abb. 60.

¹²¹⁷ In der Prägefolge stehen zehn Stempel zwischen dem zweiten und dem dritten Stempel des *Eukleidas*. Ob dies für die Entstehungszeit der Stempel relevant ist, bleibt fraglich.

¹²¹⁸ Hier *Eukleidas* T3; Tudeer Nr. 57 (VS 20/RS 35). Alle bekannten Exemplare zeigen einen Stempelbruch auf der Wange vom Ohrläppchen ausgehend zum Mund.

Halsabschnitt hervor und ist erst halb zu sehen, ein weiterer vor dem Kinn trägt seine Signatur EYKAEI auf dem Körper¹²¹⁹. Diesen Stempel hielt E. Rizzo für die beste und qualitativste Arbeit des *Eukleidas*, mit welcher er sogar *Kimon* und *Euainetos* übertraf¹²²⁰.

Mit seinen nächsten beiden Stempeln (Kat.-Abb 39. 40), die direkt nach diesem Profilkopf verwendet wurden, schuf *Eukleidas* sehr ungewöhnliche Bilder. Er zeigte nicht Arethusa, sondern wohl Athena, wie am Helm zu erkennen ist, in einer bisher nicht in Syrakus realisierten en-face-Ansicht¹²²¹. Beide Stempel sind sich im Gesamteindruck sehr ähnlich, aber in der Anordnung der Delfine, der Drehung des Kopfes und der Helmgestaltung unterschiedlich; sie werden mit demselben Vorderseitenstempel verbunden. Auf dem ersten der beiden Stempel (Kat-Abb. 39) ist Athena leicht nach rechts blickend dargestellt, so dass mehr von ihrer linken Gesichtshälfte zu sehen ist. Ihre Gesichtszüge wirken wenig anmutig, die Lippen sind groß und aufgeworfen, die Nase breit und die Augen wirken mit den oben angeschnittenen Pupillen wie halb geschlossen. Sie trägt einen attischen Helm, unter dem ihr offenes gelocktes Haar zu beiden Seiten hervorquillt. Der Helmessel ist mit Palmetten und floralen Motiven verziert, zwischen welchen sich die Signatur EYK/ΛEΙΑ/A befindet¹²²². Der Helmbusch ragt in mehreren Teilen bis zum oberen Münzrand auf. Auf der rechten Seite schwimmen zwei Delfine aufeinander zu, der untere taucht zur Hälfte aus den Haarmassen heraus, auf der linken Seite wiederholt sich die Szenerie wie an einer Achse gespiegelt.

Der zweite Stempel (Kat.-Abb. 40) unterscheidet sich in der Anordnung der Delfine; jeweils zwei schwimmen zu den Seiten des Kopfes herab, wobei derjenige rechts unten wieder aus den Haaren hervortaucht. Hier ist der Helmbusch in zwei Kompartimente geteilt und die Proportionen des Gesichtes sind besser gelungen, was hauptsächlich an der Verkleinerung von Augen, Nase und Mund liegt. Die Pupillen sind nicht mehr so stark angeschnitten und blicken der Drehung des Kopfes folgend nach rechts. Auch hier steht die Signatur, allerdings verschrieben zu EYK/ΛEΙΑ, auf dem Helm. Dieses Verschreiben des eigenen Namens mutet seltsam an, und eventuell muss deshalb an der Urheberschaft des *Eukleidas* gezweifelt werden. Obwohl dieser Stempel, was die Ausführung des Gesichtes betrifft, besser gelungen ist als der erste, ist er in der Komposition der Elemente einfallsloser und langweiliger. Beide Athena-Stempel sind meist in Exemplaren mit großen Stempelsprüngen überliefert, was an der Ungeeignetheit dieses flächigen Motivs für den Oberstempel, den der Schlag bei der

¹²¹⁹ Vergrößerte Abbildung bei G. E. Rizzo, *Saggi preliminari su l'arte della moneta nella Sicilia Greca* (Rom 1938, Nachdruck 1980) 84 Abb. 62.

¹²²⁰ Rizzo a. O. (Anm. 1219) 87f.

¹²²¹ Tudeer Nr. 58 (VS 21/RS 36) und Nr. 59 (VS 21/RS 37); Kat. Basel 132f. Nr. 464. 465 mit Vergrößerung der Signaturen.

¹²²² Stark vergrößerte Detailaufnahme des Gesichtes bei Rizzo a. O. (Anm. 1219) 93 Abb. 74.

Prägung direkt trifft, liegt¹²²³. H. A. Cahn sah diese *en-face*-Köpfe von der phidiasischen Athena Parthenos beeinflusst¹²²⁴.

Mit seinem nächsten Stempel (Kat.-Abb. 41), der nach einer größeren Unterbrechung fast am Ende der Periode der signierenden Meister auf den Tetradrachmen steht, kehrt *Eukleidas* zum Profilbildnis der Arethusa, Frisur und Schmuck betreffend, zurück, das von seinem zweiten und dritten Stempel bekannt ist¹²²⁵. An der Gesamtwirkung des Rundbildes scheint er aber Veränderungen vorgenommen zu haben; durch den dem Münzrand folgenden Stadtnamen über dem Hinterkopf und die sich daran anschließenden Delfine, einer im Nacken, der andere über der Stirn abwärts schwimmend, bemüht er sich, eine Rahmung zu schaffen. Diese hält den Blick im Bild und leitet ihn gleichzeitig zum Gesicht der Arethusa. Seine Signatur EYKAEI unter dem Halsabschnitt ist auf den wenigsten Münzen erhalten.

Das frühere Konzept der Schaffung einer Unterwasseratmosphäre griff *Eukleidas* auf seinen letzten signierten Tetradrachmenstempeln (Kat.-Abb. 42) wieder auf¹²²⁶. Das verdeutlichte er durch eine freiere Anordnung der Delfine und vor allem durch die Haargestaltung. Viele Haare haben sich unter dem Ampyx seitlich des Kopfes gelöst und wehen über diesen hinweg; mit den Haaren am Hinterkopf bilden sie eine nach oben strebende Masse. Die Frisur wurde auch als Windfrisur gedeutet, und brachte dieser Arethusa den Beinamen ‚La Scapigliata‘ ein¹²²⁷. Auch diesen Stempel signierte *Eukleidas* unter dem Halsabschnitt EYKAEI, was jedoch nur in den seltensten Fällen zu erkennen ist. In jüngster Zeit tauchte eine Variante dieses Stempels (Kat.-Abb. 43), die sich in der Anordnung der Delfine und des Stadtnamens unterscheidet, ansonsten aber denselben Typus wiedergibt, auf¹²²⁸. Das einzige bislang bekannte Exemplar zeigt unter dem Halsabschnitt das Täfelchen mit der Signatur auffallend deutlich. Dasselbe gilt für das nur bei G. E. Rizzo publizierte Einzelexemplar in Acireale (Kat.-Abb. 44).

Typische Merkmale des Stils des *Eukleidas* sind: die Raumauffassung unter Wasser, die sich in der Bewegung der Delfine und der Haare zeigt. D. h. er versteht das Münzrund nicht als zu gestaltende Fläche in Art einer Tafel, sondern sieht mehrere Ebenen und begreift es als räumlich. Außerdem zeigen sowohl die Delfine als auch die Köpfe typische Charakteristika: die Delfine haben vor jeder Flosse ein kugeliges Gelenk, die Flossen selbst sind fächerartig

¹²²³ Auf Grund der Erfahrungen mit diesen beiden Stempeln setzte Kimon seine *en-face*-Köpfe der Arethusa auf die Vorderseite, s. u.

¹²²⁴ KldA I (2001) 224f. s. v. Eukleidas (H. A. Cahn); Auch dieses syrakusanische Münzbild wurde zahlreich kopiert, z. B. in Velia, s. u. ‚Velia‘.

¹²²⁵ Tudeer Nr. 86 (VS 32/RS 58).

¹²²⁶ Tudeer Nr. 88 (VS 33/RS 60).

¹²²⁷ Kat. Basel 135 Nr. 474 mit Vergrößerung der Signatur. ‚Die Zerzauste‘.

¹²²⁸ Peus. Auktionskatalog 392, 4. 5. 2007 (Frankfurt a. M. 2007) Nr. 4201; nicht bei Tudeer.

gegliedert, die Augen liegen in einer vertieften dreieckigen Gesichtspartie. Den Mädchenkopf kennzeichnet ein kleines Gesicht, die Wange ist nicht so flächig und das Kinn so extrem gerundet wie z. B. bei *Euainetos* und *Kimon*. Kennzeichnend ist weiter eine geschwungene Profillinie, die von der Stirn zur Nasenwurzel leicht abfällt, um genauso viel wieder bis zur Nasenspitze anzusteigen. Die Profillinie gibt dem Kopf eine anmutige Ausstrahlung, ist aber bei genauerer Betrachtung unnatürlich, da die Stirn sehr steil nach oben gezogen wird und so nach dem geschlungenen Haarkranz oder dem Ampyx über der Stirn ein regelrechter Absatz zum Hinterkopf entsteht. Auffällig ist weiterhin der Eifer des Eukleidas, seine Signatur an möglichst unterschiedlichen, halb versteckten und originellen Orten unterzubringen¹²²⁹.

Neben einigen mit EY gezeichneten Tetradrachmen (es handelt sich um Arethusaseiten, da für Quadrigen keine Vergleichgrundlage besteht) werden dem *Eukleidas* auch unsignierte Stempel zugeschrieben, die starke Ähnlichkeit zu seinen signierten zeigen¹²³⁰. Eine Zuordnung an *Eukleidas* ist schwierig, da davon auszugehen ist, dass die sehr ähnlichen Stempel auch von anderen Stempelschneidern direkt nach den Stempeln des *Eukleidas* geschnitten werden konnten. Weiterhin werden Stempel anderer Nominale *Eukleidas* zugeschrieben¹²³¹.

Nach R. R. Holloways System der Werkstattzuordnung durch Beizeichen lässt sich *Eukleidas* nicht sicher verorten, da er nur Kopfseiten schuf, die keine Abschnittszeichen haben und sowohl mit Delfin- als auch mit Ährenquadrigen gekoppelt wurden. Anfangs stand Eukleidas eindeutig unter dem Einfluss von *Sosion* und *Eumenos*, zu deren Schaffenskreis er zu rechnen ist. Wie eng er aber in eine Werkstatt eingebunden war, ist schwierig zu beurteilen. M. Alföldis Vermutung, es könne sich bei ihm im Hauptberuf um einen Goldschmied gehandelt haben, da er besonders detailreich Schmuck und Helme ausführte, ist auch für viele andere Stempelschneider der Zeit anzunehmen¹²³². Hierbei ist zu bedenken, dass die signierten Tetradrachmen des *Eukleidas* nicht direkt aufeinander folgten, sondern sich vom Anfangsviertel von Tudeers Reihe der signierenden Stempelschneider fast bis zu deren Ende verteilen.

¹²²⁹ Auf aufgeklappter Tafel von Delfin gezogen, auf der Sphendone, auf dem Delfinkörper, auf dem Helmkegel, unter dem Halsabschnitt auf einer Tafel.

¹²³⁰ Tudeer Nr. 27 (VS 10/RS 18) Nr. 29 (VS 10/RS 20) Nr. 61 (VS 21/RS 39) Nr. 83 (VS 30/RS 56) Nr. 87 (VS 32/RS 59) Nr. 89 (VS 33/RS 61) Nr. 92 (VS 33/RS 64) Nr. 98 (VS 34/RS 67) Nr. 104 (VS 35/RS 71).

¹²³¹ Kat. Basel Nr. 483, Hemidrachme; Kleinmünzen mit Athenaköpfen en face. Hemilitren s. Calciati, CNS2 19fr2 und 21, beide nur mit EY gezeichnet. Drachmenvorderseiten mit dem Athenakopf en face nach Vorbild von Eukleidas T4.

¹²³² M. R.-Alföldi, Eukleidas – ein Goldschmied?, in: H. Nilsson (Hrsg.), *Florilegium Numismaticum. Studia in honorem U. Westermark edita* (Stockholm 1992) 361.

Die mehrfach geäußerte Meinung, *Eukleidas* sei aus Syrakus nach Lykien geflohen¹²³³, beruht auf einer sehr nahen Wiederholung seiner syrakusanischen *en-face*-Athena auf einer lykischen Staterrückseite¹²³⁴. Diese ist allerdings nur als Beispiel für eine enge Kopie nach einer Münze des *Eukleidas* zu sehen, deren Ausführung weit hinter den Möglichkeiten des *Eukleidas* zurückbleibt wie schon O. Morkholm erkannte¹²³⁵.

Euainetos

Euainetos, der für die Städte Kamarina und Katane¹²³⁶ diverse Münzstempel schuf, in Syrakus einer der führenden Stempelschneider war, und seine Signatur und Handschrift auf Stempeln vieler verschiedener Nominale hinterließ, signierte in der syrakusanischen Tetradrachmenprägung nur drei Stempel. Seine beiden Quadrigen (Kat.-Abb. 45. 47) und der Arethusakopf (Kat.-Abb. 46) zeigen eindeutige Charakteristika und erinnern teils an andere seiner Werke. Zunächst schnitt *Euainetos* einen Vorderseitenstempel (Kat.-Abb. 45) mit der Quadriga in schneller Bewegung nach rechts¹²³⁷. Das Gespann wird von einer Frau im langen Gewand gelenkt, die auf einem Wagen mit sehr hohen Rädern steht. Den Wagen versuchte *Euainetos* perspektivisch wiederzugeben, indem er die Radachse und das zweite Rad unter den Pferdeleibern abbildete und die Räder zu Ellipsen komprimierte. Korrekt gelang ihm dies dadurch, dass er den Wagen und die Lenkerin ebenfalls mitdrehte und in Dreiviertelansicht wiedergab. Die Pferde versetzte er parallel zueinander; einzig das hintere bricht leicht aus diesem Schema aus, weil es auf Grund eines gerissenen Zügels seinen Kopf hochwirft. Einen weiteren Hinweis auf einen dramatischen Ausgang des Geschehens gibt ein im Abschnitt liegendes Wagenrad. Das Rad ist in interessanter Aufsicht gezeigt; die Achsbefestigung steht in der Mitte plastisch hervor, das Rad liegt am unteren Münzrand auf, zu welchem es parallel ist, und steht demzufolge an der Abschnittslinie hoch. Trotz der unglücklichen Zeichen – gerissener Zügel und Wagenrad – wird die Lenkerin von einer heranfliegenden Nike bekränzt. Die Komposition des Bildes ist, Bildraum über dem Abschnitt betreffend, auf das Rund abgestimmt. Wagen, Lenkerin und Nike bilden auf der linken Münzseite einen parallelen Abschluss, der den Blick des Betrachters im Bild hält und zu den Pferden führt. Dort wird die

¹²³³ J. Borchardt, Die Bauskulptur des Heroons von Limyra. Das Grabmal des lykischen Königs Perikles *IstForsch* 32 (Berlin 1976) 48; Kraay – Hirmer 361.

¹²³⁴ Kraay – Hirmer Taf. 190, 655.

¹²³⁵ O. Morkholm – J. Zahle, The Coinages of the Lycian Dynasts Kheriga, Kherei and Erbbina. A Numismatic and Archaeological Study, *ActaArch* 47, 1976, 47–90.

¹²³⁶ s. u. Kamarina, Katane; *KldA I* (2001) 217f. s. v. Euainetos (A. Furtwängler); *Tudeer* 222–224; J. Liegle, *Euainetos*. Eine Werkfolge nach Originalen des Staatlichen Münzkabinetts zu Berlin, 101. *BWPr.* (Berlin 1941).

¹²³⁷ *Tudeer* Nr. 34. 35. 36. 37. 38 (VS 12/RS 17. 18. 19. 20. 23). – Vgl. Abbildungsteil: Betrachterstandort und Position der Quadriga auf der Rennbahn: Möglichkeit 3.

Aufmerksamkeit auf den hochgerissenen Kopf gelenkt, der zur Entdeckung des gerissenen Zügels weiterleitet. Gleichzeitig wird durch den erhobenen Pferdekopf eine Verbindung zur Linie der Nike und Lenkerin hergestellt, der Blick also im Bild gehalten. Die Signatur EYAINETO steht in winzigen kaum lesbaren Buchstaben auf der Abschnittslinie¹²³⁸.

Im Vergleich mit seiner ersten Quadriga für Syrakus hat sich das Viergespann auf *Euainetos*' zweiter Tetradrachmenvorderseite (Kat.-Abb. 47) merklich beruhigt und entzerrt¹²³⁹. Zunächst zu den motivischen Unterschieden: der Lenker der Quadriga, die die Fahrtrichtung nach rechts beibehält, ist nun ein älterer bärtiger Mann; Nike bringt neben einem Siegkranz eine Tafel, auf welcher sich die Künstlerinschrift EYAIN/ETO befindet; im Abschnitt schwimmen zwei Delfine aufeinander zu. Festgehalten wurde an der parallelen Staffellung der Pferde, auch wenn diese nun nicht mehr ihre Vorderkörper aufbäumen, sondern diese, eine versetzte Gerade zur Abschnittslinie bildend, nach vorne strecken. Der Kopf des hintersten Pferdes ist nicht mehr so hoch gestreckt, obwohl sein Zügel wieder gerissen ist und sich zwischen seinen Beinen schlängelt. Verdeutlicht wird dies dadurch, dass einerseits der Lenker nur drei Zügel in der linken Hand hält und, dass andererseits dieses Pferd sich ein gutes Stück vor den anderen befindet. Vorderkörper und Hals sind sichtbar, da das Pferd ohne den Ballast des Wagens nun schneller ist. Konzeptionell veränderte *Euainetos* das Motiv in seiner Wirkung vollkommen, indem er alle Bildbestandteile proportional zueinander verkleinert. So entstehen viele Frei- bzw. Leerräume, die dazu beitragen, das Bild übersichtlich, dadurch aber auch undramatisch zu machen. Von der Aufregung des Unglücks in seinem ersten Tetradrachmenstempel ist nun nichts mehr zu spüren. Es bleibt die Frage, weshalb er den gerissenen Zügel in dieses ruhige Bild aufnahm. M. E. ist die einzige Erklärung dafür, dass der Betrachter der erste sein sollte, der das Unglück bemerkte; ihm gab *Euainetos* winzige Hinweise auf das weitere Geschehen¹²⁴⁰.

In der Prägeabfolge¹²⁴¹ zwischen diesen beiden Vorderseitenstempeln liegt der einzige Arethusakopf (Kat.-Abb. 46) des *Euainetos* für Tetradrachmen¹²⁴². Der Profilkopf nach links zeigt große Ähnlichkeit mit dem zweiten Tetradrachmenstempel des *Eukleidas* (Kat.-Abb.

¹²³⁸ Liegle a. O. (Anm. 1236) 15 Abb. 6: Vergrößerung der Signatur auf dem Berliner Exemplar. Auf diesem Exemplar ist nicht viel mehr als eine unregelmäßige Verdickung der Standlinie zu erkennen.

¹²³⁹ Tudeer Nr. 42. 43. 44. 45 (VS 14/RS 24. 25. 26. 27); Kat. Basel 131 Nr. 459 mit Vergrößerung der Signatur. – Vgl. Abbildungsteil: Betrachterstandort und Position der Quadriga auf der Rennbahn: Möglichkeit 3.

¹²⁴⁰ Eventuell handelt es sich um eine Darstellung im Sinne des ‚fruchtbaren Augenblicks‘.

¹²⁴¹ Wenn viele Münzen schnell ausgeprägt wurden, konnte es durchaus sein, dass verschiedene Stempel zur gleichen Zeit entstanden oder dass die Prägefolge mit der Reihenfolge, in welcher die Stempel geschnitten wurden, nicht übereinstimmte.

¹²⁴² Tudeer Nr. 41. 42 (VS 13. 14/RS 24).

37), welcher in der Prägefolge genau vor diesem liegt¹²⁴³. Sowohl die Anordnung der Delfine als auch Haar- und Ohrschmuck stimmen genau überein; sogar wie sich einzelne Locken am Hinterkopf ringeln und über die Sphendone fallen, ist identisch. Im Unterschied zu Eukleidas befindet sich bei Euainetos vorne auf dem Ampyx das Bild eines Delfins¹²⁴⁴ und er signierte nicht auf der Sphendone, sondern auf dem Körper des Delfins vor dem Kinn EYAI¹²⁴⁵. Die Delfine des *Euainetos* wirken etwas länger und schlanker als die des *Eukleidas*; *Euainetos* bildete die Rückenflosse stark hakenförmig. Auch in der Gesichtsbildung sind charakteristische Unterschiede zu erkennen: bei *Euainetos*' Delfinen sitzt das Auge ein wenig weiter hinten und öffnet sich aus einem spitzen Winkel in gerade Lidlinien; bei Mund und Nasenflügel ist er um klarere Formen als *Eukleidas* bemüht. Weiterhin bilden bei *Euainetos* Stadtinschrift und Delfine einen geschlosseneren Rahmen. Trotzdem ist die Entscheidung, wer sich an wessen Motiv orientierte, schwierig zu treffen. Weil der Arethusakopf des *Euainetos* auf den des *Eukleidas* in der Prägung folgte, muss das nicht bedeuten, er sei früher entstanden. Und wenn das Motiv des *Euainetos* ein wenig stimmiger wirkt, kann es sich dennoch um die verbesserte Kopie nach dem Werk eines Kollegen handeln. Gerade wenn in kurzer Zeit viele Stempel benötigt wurden, wird selbst ein Meister wie *Euainetos* auf fremde Entwürfe zurückgegriffen haben¹²⁴⁶.

Euth...

Im ausgehenden 5. Jh. v. Chr., hatten sich die Signaturen auf den syrakusanischen Tetradrachmen gut etabliert; nun treten einige Stempelschneider nur mit einem signierten Werk und in Abkürzung ihrer Namen in Erscheinung.

Zunächst ist EYΘ... zu nennen, der lediglich eine Vorderseite (Kat.-Abb. 48) mit der Quadriga signierte¹²⁴⁷, welche einige Besonderheiten zeigt. Auffälligste Neugestaltung ist das neue Abschnittsbild der Skylla. Sie schwimmt nach rechts mit geschultertem Dreizack in der Linken, mit der Rechten nach einem vor ihr schwimmenden Fisch greifend, ihr Kopf ist im Profil gezeigt, zwei Hundevorderkörper kommen aus ihrem Unterleib¹²⁴⁸. Ihr

¹²⁴³ s. o.

¹²⁴⁴ Bei *Eukleidas* befand sich dort ein Schwan.

¹²⁴⁵ Dieselbe Signaturstelle verwandte Eukleidas bei seinem dritten Tetradrachmenstempel. Liegle a. O. (Anm. 1236) 17 Abb. 8: vergrößerte Abbildung des Delfins mit eindeutig zu erkennender Namensinschrift.

¹²⁴⁶ Für eine solche Ausnahmezeit könnte sprechen, dass *Euainetos* überhaupt Tetradrachmenstempel schnitt. Seine drei Tetradrachmenstempel liegen sehr nahe beisammen.

¹²⁴⁷ KldA I (2001) 238 s. v. Euth(...) (R. Vollkommer); Tudeer Nr. 46. 47. 48 (VS 15/RS 26. 28. 29) 228–232; Kat. Basel 131 Nr. 460 mit Vergrößerung der Signatur.

¹²⁴⁸ Vgl. GGFR Nr. 453, Bergkristall-Skarabäoid, 3. V. 5. Jh. v. Chr. (Paris, BN, de Luynes 264) und AGD II Berlin Nr. 157, Bergkristall-Skarabäoid; frühklassische Tonreliefs: F. Stilp, Die Jacobsthal-Reliefs. Konturierte Tonreliefs aus dem Griechenland der Frühklassik, RdA Suppl. 29 (Rom 2006) 101f. mit Hinweisen auf die Darstellung in anderen Gattungen, Taf. 12–13; U. Westermark, Skylla on the Coins of

geschlängelter Schwanz passt sich der halbrunden Kontur des Abschnitts an. Um die Atmosphäre unter Wasser zu betonen, springt über ihrem Schwanz ein Delfin. Die Inschrift EYΘ steht in einer geraden Zeile parallel zur Abschnittslinie vor ihrem Kopf. Außerdem ist der nackte Lenker der Quadriga in Fahrt nach rechts geflügelt, vermutlich handelt es sich also um Eros. Er blickt nach oben und wird von Nike bekränzt. Die drei vorderen Pferde entsprechen sich in Aussehen und Haltung genau, sind aber parallel zueinander versetzt. An der Schirrung und den Köpfen der Pferde wird die Detailgenauigkeit und Kleinteiligkeit, die das ganze Motiv kennzeichnet, besonders deutlich. Reizvoll ist der Gedanke, der Abschnitt solle zwei verschiedene Lebensräume – Land und Wasser – trennen. Der Versuch, im oberen Bildbereich durch die Auffächerung der Quadriga Räumlichkeit zu erzeugen, misslingt. Der Erkennbarkeit wegen wollte *Euth...* wohl nicht auf größere Teile des vorderen Rades verzichten, wie es perspektivisch richtig gewesen wäre. Auch Eros steht in undenkbarer Art im Wagenkasten. So wie sein Oberkörper angegeben ist, müssten seine Beine sich noch vor Rad und Pferden befinden. Keine weiteren Stempelbilder von Syrakus scheinen diesem Künstler eindeutig zuweisbar.

Phrygillos

Über den Stempelschneider *Phrygillos* wurden viele Mutmaßungen angestellt; etwa ob er auch Steinschneider sei¹²⁴⁹, oder für welche anderen Städte er noch Münzstempel schnitt¹²⁵⁰. Sicher fassbar, da er mit seinem vollen Namen signierte, ist er nur in der Tetradrachmenprägung von Syrakus, für welche er vier Arethusaköpfe (Kat.-Abb. 49. 50. 51. 52) schuf. Als *Phrygillos* begann, für die syrakusanische Münze Stempel zu schneiden, hatte sich die Sitte, diese zu signieren, bereits etabliert. Seinen ersten Mädchenkopf im Profil nach links (Kat.-Abb. 49) signierte er unter dem Halsabschnitt in großen Buchstaben ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ¹²⁵¹. Die Buchstaben seiner Signatur sind beinahe so groß wie der ungewöhnlicherweise zwischen den Delfinen und dem ganzen Kopf herumlaufende Stadtname. Vor dem Gesicht schwimmen zwei Delfine aufeinander zu; zwischen dem oberen Delfin und Nase und Stirn des Mädchens beginnt die Inschrift mit ΣΥ. Um sie zu lesen, muss

Akragas, in: S. Hurter – C. Arnold-Biucchi (Hrsg.), *Pour Denyse: Divertissements Numismatiques* (Bern 2000) 215–223; E. Walter-Karydi, *Skylla. Bilder und Aspekte eines Mischwesens*, *JdI* 112, 1997, 167–189.
¹²⁴⁹ s. ausführlicher Kap. II, 3d ‚Künstler in beiden Gattungen: Stein- und Stempelschneider in einer Person? Phrygillos und Olympios?‘; G. Dembski, *Phrygillos*, *NumZ* 95, 1981, 5–9; G. Dembski, *Eine neue Gemme des Phrygillos (Gemmen- und Münzstempelschneider in Großgriechenland)*, in: W. Alzinger (Hrsg.), *Pro arte antiqua. Festschrift für H. Kenner 1* (Wien 1982) 62–64; *KlDA* II (2004) 254–256 s. v. *Phrygillos* (E. Zwierlein-Diehl); *Tudeer* 224–228.
¹²⁵⁰ Im Gespräch sind hier v. a. *Terina* und *Thurioi* s. u. ‚Signierende Münzstempelschneider: Unteritalien?‘.
¹²⁵¹ *Tudeer* Nr. 47 (VS 15/RS 29).

der Blick nach oben zum Hinterkopf gehen, wo ΠΑΚΟΣ steht und in Leserichtung ein Delfin abwärts schwimmt. Der nächste abwärts schwimmende Delfin, in Begleitung des I, leitet weiter zur Künstlersignatur unter dem Hals; ein weiterer Delfin, nun aufwärts schwimmend, lenkt das Auge zum abschließenden ON. Die Delfine scheinen absichtlich in Leserichtung ausgerichtet zu sein und tragen so zur Blickführung bei. Anfang und Ende werden durch die in entgegengesetzte Richtungen schwimmenden Delfin markiert. Dem Mädchen gab er statt Tüchern einen Kranz aus Ähre, Mohnkapsel und Eichenlaub in das schlicht eingerollte Haar¹²⁵². Sie trägt als Schmuck eine einfache Kette mit Anhänger und einen schlangenförmigen Durchsteckohrring, wie ihn bereits *Eukleidas* zeigte. Auffälligste Änderung des Gesichtes ist der Knick am Nasenbein, der dazu führt, dass die Profillinie nicht mehr wie bei den vorhergehenden Köpfen gerade vom Haaransatz bis zur Nasenspitze verläuft. Offensichtlich hatte *Phrygillos* für seinen ersten Stempel sehr viel Entwurfsarbeit, die zu einem durchdachten Konzept führte, aufgewendet.

Phrygillos zweiter direkt nachfolgender Stempel¹²⁵³ (Kat.-Abb. 50) wirkt konventioneller und zeigt bekannte Motive und stilistische Anklänge an Vorgängerstempel seiner Kollegen¹²⁵⁴. Das Haar des Mädchens im Profil nach links wird nun von Sphendone und Ampyx gehalten, auf welcher er in Abkürzung ΦΡΥ signierte. Die Haargestaltung, mit hinten aus der Sphendone herausquellenden Löckchen und auf Ohrhöhe über das Tuch wehenden Strähnen, ist wie bei den Vorgängerstempeln des *Euainetos* und *Eukleidas* gebildet. Desgleichen ist die Profillinie ein wenig begradigt. Als Kette trägt das Mädchen ein einfaches Band und im Ohr einen dreiteiligen Hänger. Zwei Delfine schwimmen vor dem Kopf abwärts, ein weiterer über dem Kopf nach vorne, der letzte krümmt sich um den Sphendoneknoten im Nacken nach unten. Der Stadtname ist an derselben Stelle wie zuvor, aber unüberschaubarer angebracht. Für die Rückkehr zur dieser traditionellen Bildgestaltung und Signierweise kann es mehrere Gründe geben. Denkbar ist einerseits, dass das eher ungewöhnliche erste Bild keinen Anklang fand, oder dass andererseits der zweite Stempel unter größerer Zeitnot entstand, so dass er sich an einem Vorgängerbild orientierte, oder, als dritte Möglichkeit, der erste Stempel, der ja auch eine Interpretation auf eine andere Gestalt als *Arethusa* erlaubt, nur zu einem speziellen Anlass herausgegeben und nun nicht mehr benötigt wurde.

¹²⁵² Die Art des Haarschmucks legt eine Benennung als Demeter oder Persephone nahe.

¹²⁵³ Erstmals wird nun der Arthusakopf als Vorderseite geprägt, d.h. der Stempel des *Phrygillos* wird in den Amboss eingelassen.

¹²⁵⁴ Tudeer Nr. 49 (VS 16/RS 30).

Das Grundbild des zweiten Stempels, v. a. den Mädchenkopf betreffend, zeigt auch sein dritter Stempel (Kat.-Abb. 51)¹²⁵⁵, der kurz darauf folgt und wieder in gleicher Weise auf dem Ampyx signiert ist. Nur Delfine und Stadtinschrift sind neu geordnet: die Inschrift steht nun in einem Stück vor der Nasenmitte beginnend bis über den Kopf. Direkt anschließend schwimmen zwei Delfine dem Münzrund folgend abwärts, ein dritter schließt sich im Nacken an und überschneidet sich mit dem zweiten. Vor dem Gesicht kommt diesen ein herab schwimmender Delfin entgegen.

Dieses gedrängte Bild konnte *Phrygillos* bei seinem letzten Stempel (Kat.-Abb. 52) wieder entzerren¹²⁵⁶; dieser gleicht in der Konzeption dem ersten, auch wenn Arethusa weiterhin Haarband und Sphendone mit der üblichen Haaranordnung trägt. Seinem ersten Stempel entsprechen das Arrangement der Delfine und die Getrenntschreibung der Stadtinschrift, auch wenn diese nun über dem Kopf beginnt.

H. A. Cahn sah die Qualität der Werke des *Phrygillos* in der „kräftige(n) Plastik und (dem) ernsten Ausdruck“¹²⁵⁷.

Parme...

Der Stempelschneider ΠΑΡΜΕ... signierte einen einzigen Rückseitenstempel (Kat.-Abb. 53) mit seiner Namensabkürzung¹²⁵⁸ unter dem Halsabschnitt¹²⁵⁹. Den Arethusakopf im Profil nach links gibt er in technisch sauberer Ausführung und einer interessanten Motivvariante wieder. Diese wirkt in ihrem Detailreichtum sehr verspielt; Elemente anderer Stempel werden genauso übernommen wie eigene hinzugefügt. Von anderen Stempeln bekannt sind: Ampyx, Sternensphendone, Perlenkette, dreiteiliger Ohrring und unter dem Halsabschnitt hervor schwimmender Delfin. Über dem Ampyx zeigt *Parme...* sehr groß das vor der Stirn geknotete Sphendoneende, charakteristisch sind weiterhin die sich überall lösenden kleinen Löckchen und die detailreiche Gestaltung der Delfine mit der typischen Flossengliederung. Von R. R. Holloway wird *Parme...* der Werkstatt des Kimon zugerechnet, obwohl seine singuläre

¹²⁵⁵ Tudeer Nr. 51. 52. 53. 54 (VS 18/RS 30. 31. 32. 33); Kat. Basel 131 Nr. 461 mit Vergrößerung der Signatur.

¹²⁵⁶ Tudeer Nr. 55. 56 (VS 19/RS 33. 34).

¹²⁵⁷ Kat. Basel 131 Nr. 461; Weiterhin gibt es gegen Ende der von Tudeer beschriebenen Periode der signierenden Meister auf syrakusanischen Tetradrachmen zwei subärate Arethusakopfrückseiten mit *Phrygillos* Namen: Tudeer Nr. 112 (VS 42/RS 79) und Nr. 113 (VS 43/RS 80).

¹²⁵⁸ Gelegentlich zu *Parmenides* ergänzt, s. Classical Numismatic Group Auktion 63, 21. 5. 2003, Nr. 116 oder Auktion Dr. B. Peus Nachfolger, 3. 11. 2004, Nr. 254.

¹²⁵⁹ Tudeer Nr. 77 (VS 27/RS 49) 240; KldA II (2004) 186 s. v. *Parme...* (T. Ganschow); Kat. Basel 134 Nr. 472 mit Vergrößerung der Signatur; H. Kreutzer, *Parme...* Ein Meister unter den signierenden Stempelschneidern aus Syrakus, JNG 55/56, 2005/2006, 3-52.

Signatur¹²⁶⁰ auch für einen frei arbeitenden Künstler sprechen könnte. Aus stilistischen Gründen lassen sich ihm drei weitere Arethusaköpfe zuschreiben bzw. sind nach Vorbild seines signierten Stempels geschaffen worden¹²⁶¹.

Euarchidas

Vom Stempelschneider *Euarchidas*¹²⁶² sind aus der Tetradrachmenprägung von Syrakus zwei signierte Stempel (Kat.-Abb. 54. 55) bekannt, die auf Grund des Bezeichens der Ähre in den Schaffenskreis des Ateliers von *Kimon* gerechnet werden¹²⁶³. Beide zeigen die Rückseitenquadriga mit der liegenden Ähre im Abschnitt und wurden mit Vorderseiten des Phrygillos gekoppelt. Im ersten Fall (Kat.-Abb. 54) befindet sich die Signatur EYARXIAA unter der Bodenlinie, zwischen dieser und der Ähre¹²⁶⁴, im zweiten (Kat.-Abb. 55) über der Bodenlinie unter den Pferdehufen¹²⁶⁵. Charakteristika seiner Quadrigen sind neben der liegenden Ähre im Abschnitt, die überproportional große Lenkerin mit Fackel in der rechten Hand, die den Kopf in die Frontale dreht¹²⁶⁶, der senkrecht hochgerissene Kopf des zweiten Pferdes von vorne sowie die zurückgewendeten Köpfe des ersten und dritten Pferdes. Zwei andere ähnliche Rückseitenstempel mit denselben typischen Merkmalen werden *Euarchidas* zugeschrieben¹²⁶⁷.

Im...

Von einer einzigen signierten Tetradrachmenrückseite (Kat.-Abb. 56) ist der Stempelschneider *Im...* bekannt¹²⁶⁸. Den Arethusakopf zeigte er im Profil nach links mit ungewöhnlichen Varianten bezüglich Motiv und Raumkonzeption. Zunächst wirkt sein Frauenkopf durch Weglassen jeglichen Schmucks bis auf ein einfaches Halsband mit Granatapfelanhänger sehr natürlich. Dies unterstreichen die fast offen wirkenden Haare, die

¹²⁶⁰ Evans meinte auf einem weiteren Exemplar mit ähnlichem Arethusakopf auf dem Hals ΠΑΡ lesen zu können, s. A. Evans, Some new Artists' Signatures on Sicilian Coins, NumChron 10, 1890, 305 Abb. 4, Taf. 18, 5; Tudeer 51 Anm. 1 schließt dies aus.

¹²⁶¹ Tudeer Nr. 70 (VS 25/RS 48) Nr. 72 (VS 25/RS 50) Nr. 73 (VS 26/RS 50) Nr. 76 (VS 27/RS 52); auf einer Statervorderseite von Neapel befindet sich wohl eine Nachahmungssignatur seines Namens, s. SNG ANS (1) Nr. 349.

¹²⁶² KldA I (2001) 219 s. v. Euarchidas (R. Vollkommer). Jüngst gelangte mir ein weiterer signierter Stempel des Euarchidas zur Kenntnis, s. Numismatica Ars Classica Auktion 54 vom 24. 3. 2010 Nr. 54. Das Rückseitenbild einer syrakusanischen Hemidrachme, eine Quadriga nach l. mit Ähre im Abschnittsfeld, wurde auf der Abschnittslinie von Euarchidas mit vollem Namen gekennzeichnet.

¹²⁶³ R. Ross Holloway, La struttura delle emissioni di Siracusa nel periodo dei ‚signierende Künstler‘, AnnIstItNum 21/22, 1974/75, 41–47.

¹²⁶⁴ Kat. Euarchidas 1 = Tudeer Nr. 52 (VS 18/RS 31).

¹²⁶⁵ Kat. Euarchidas 2 = Tudeer Nr. 54. 55 (VS 18. 19/RS 33).

¹²⁶⁶ Als Persephone gedeutet.

¹²⁶⁷ Tudeer Nr. 49 (VS 16/RS 30) Nr. 56 (VS 19/RS 34).

¹²⁶⁸ KldA I (2001) 345 s. v. Im... (B. Gerring); Tudeer Nr. 67 (VS 24/RS 45) 241; Kat. Basel 133 Nr. 469 mit Vergrößerung der Signatur.

sich am Hinterkopf wie unter Wasser ringeln. Den einfachen Linienrahmen füllte *Im...* fast überall bis zum Rand aus; den Kopf ließ er oben parallel zum Rahmen laufen, unten berührt ihn das vordere Ende des Halsabschnitts. Die Delfine, die er in der Anzahl auf drei reduzierte, sammelte er in der unteren Bildhälfte; einer schwimmt unter dem Halsabschnitt, parallel zu diesem, nach vorne, hinter diesem befindet sich ein anderer in dieselbe Richtung schwimmend; vor dem Hals kommt beiden ein dritter nach unten entgegen geschwommen. Der Stadtname beginnt vor der Stirn und läuft am Münzrand entlang bis zum Delfin vor dem Kopf, er ist retrograd geschrieben. Die Signatur IM steht an ungewöhnlicher Stelle hinter dem Kopf, zwischen diesem und dem Münzrand; ob auch sie retrograd zu verstehen ist, also der Künstlernamen eigentlich mit MI beginnt, ist unklar. Neben der Bemühung um Natürlichkeit im Aussehen stand für diesen Künstler die Einpassung ins Rund im Vordergrund, wobei er mit möglichst vielen Parallelen zum Rand arbeitete. Wegen des direkten Vergleichs soll der einzig weitere signierte Stempel (Kat.-Abb. 57) dieses Künstlers, die Vorderseite eines Hemilitron¹²⁶⁹, an dieser Stelle besprochen werden. Dargestellt ist ein Arethusaprofilkopf nach links mit der Inschrift MI vor dem Hals. Wiederum zeigt sich das charakteristische Anstoßen der Bildelemente; hier die Abschnittsenden und der Oberkopf, an die Umrahmung, obwohl hier größere Freiräume gelassen werden. Eindeutige Parallelen zur Tetradrachme zeigen sich in der Gestaltung des Gesichts; der Aufbau von Auge und Nase sowie die Profillinie entsprechen sich. Calciati glaubte auf einer weiteren Litre (Kat.-Abb. 58) die Signatur IM lesen zu können¹²⁷⁰, welche auf der Vorderseite einen *en-face*-Nymphenkopf zeigt, der zu den bekannten Profilköpfen des IM außer der Bemühung um Raumfüllung wenig Vergleichsstruktur bietet. Dennoch ist er ihm wohl zuzurechnen, da kaum zwei unterschiedliche Künstler dieselbe Abkürzung verwendet haben werden.

Kimon

Der von anderen syrakusanischen Nominalen bekannte Stempelschneider *Kimon*¹²⁷¹ hinterließ vier signierte Tetradrachmenstempel (Kat.-Abb. 59. 60. 61. 62). Zunächst schnitt *Kimon* einen Profilkopf der Arethusa im Profil nach rechts (Kat.-Abb. 59), den er hinter dem Kopf mit einem retrograden K signierte¹²⁷². Dieser ähnelt in der Gestaltung stark dem vorhergehenden Arethusakopf¹²⁷³, nur den Stadtnamen schreibt *Kimon* jetzt in einem Stück über den Kopf. Im

¹²⁶⁹ Kat. Basel Nr. 490; Calciati, CNS2 24fr2.

¹²⁷⁰ Calciati, CNS2 61, 29fr2.

¹²⁷¹ KldA I (2001) 412 s. v. *Kimon* (II) (H. A. Cahn); Tudeer 232–240.

¹²⁷² Tudeer Nr. 64 (VS 22/RS 42).

¹²⁷³ Tudeer Nr. 63 (VS 22/RS 44). Gleich: Anordnung der Delfine, Halskette, Ohrring, Frisur und für diese verwendete Bänder.

Vergleich zum Vorgängerstempel, der einen längeren Hals und spitze, straffe Gesichtszüge aufwies, ist *Kimons* Frauenkopf weicher gestaltet. *Kimon* verkleinerte den Kopf im Verhältnis zur Bildfläche. Der kompakte, leicht speckige Eindruck ist bei der darauffolgenden Rückseite, die nur leichte Veränderungen aufweist¹²⁷⁴, noch verstärkt. Diesen Stempel möchte ich ebenfalls dem *Kimon* zuweisen. Offensichtlich orientierte sich die Serie dieser drei Rückseitenstempel an dem einzigen signierten Arethusakopf des *Euainetos* auf Tetradrachmen (Kat.-Abb. 46), was auch die Seitenumkehrung nahelegt.

Etwas später übertrug *Kimon* die Idee des *en-face*-Kopfes auf die Arethusadarstellung und schuf zwei außergewöhnlich qualitätvolle Stempel (Kat.-Abb. 60. 61)¹²⁷⁵. Diese wurden u. a. jeweils mit einer von ihm geschnittenen Quadrigenrückseite (Kat.-Abb. 62) gekoppelt. Für die *en-face*-Köpfe¹²⁷⁶ griff *Kimon* den Gedanken der Unterwasserwelt auf. Arethusa zeigte er leicht nach rechts blickend, mit nach unten geneigtem Kopf und geöffnetem Haar¹²⁷⁷, das sich zu den Seiten und über ihrem Kopf in breiten Lockensträhnen kringelt. Das Haar teilt sich über der Stirn im Mittelscheitel und gibt den Blick auf ein Haarband frei, das den Namen KIMΩN trägt. Durch die im Wasser schwimmende Lockenpracht wird der Bildraum bis zum Rand, der durch eine einfache Linie gegeben ist, zwanglos gefüllt. Zwischen und aus den Haaren heraus tauchen die Delfine in spielerischer Leichtigkeit. Den Hals der Arethusa führte *Kimon* bis in den Schulteransatz fort und ließ ihn parallel zum Münzrund enden. Zusätzlich zu einer Perlenkette trägt sie wohl noch zwei weitere einfache Ketten, ihr linkes Ohr mit Ohrring ist durch die Drehung des Kopfes sichtbar. Ähnlich wie *Eukleidas* bei seiner Athena geriet auch *Kimon* das Gesicht etwas unziert, besonders wirken die einzelnen Gesichtsbestandteile etwas groß, obwohl Ähnlichkeit zu den Profilköpfen erkennbar ist. Außergewöhnlicherweise brachte *Kimon* oben außerhalb der Rahmenlinie eine benennende Inschrift APEΘΟΣΑ an. Eventuell wollte er bei dieser neuen Art der Darstellung verdeutlichen, wer abgebildet ist. Die

¹²⁷⁴ Tudeer Nr. 65 (VS 22/RS 43): der Stadtname läuft um das ganze Motiv, hinter dem Kopf taucht nun der obere Delfin hinter der Sphendone hervor, die einzelnen Haarsträhnen sind etwas stärker gelockt.

¹²⁷⁵ H. Wiesinger, Anmerkungen zu einem kimonischen Tetradrachmon, in: Transactions of the International Numismatic Congress London 1936 (London 1938) 122–127; L. Mildenberg, *Kimon in the Manner of Segesta*, in: H. A. Cahn – G. Le Rider (Hrsg.), Proceedings of the 8th International Congress of Numismatics, New York-Washington September 1973 (Paris 1976) 113–121 mit Taf. 10.11: Diese gelungenen *en-face*-Bildnisse wurden auf zahlreichen griechischen Münzen kopiert: Vorderseite von Didrachmen von Larissa in Thessalien (s. u. Signierende Münzstempelschneider: Außerhalb des Kernbereichs: Larissa), Vorderseiten von Stateren von Tarsos, sowie auf den Münzen von Hyria, Phistelia, Kroton (s. Mildenberg Taf. 10).

¹²⁷⁶ Der direkte Vorläufer in Syrakus ist natürlich der Athena-*en-face*-Kopf des Eukleidas; *en-face*-Köpfe aber auch schon auf den Münzen von Segesta, Gela, Amphipolis und Kyzikos, s. Mildenberg a. O. (Anm. 1275) 119.

¹²⁷⁷ Tudeer Nr. 78. 79 (VS 28/RS 53. 54); Kat. Basel 134f. Nr. 473; Tudeer Nr. 80. 81 (VS 29/RS 53. 54); zu Wasserwelten in der Vasenmalerei, s. F. Lissarague, The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual (Princeton 1990) 115f. mit Abb. 85–87.

¹²⁷⁷ H. A. Cahn, Arethusa Soteira, in: M. Price – A. Burnett – R. Bland (Hrsg.), Essays in Honour of R. Carson and K. Jenkins (London 1993) 5f.

beiden en-face-Köpfe sind an Details zu unterscheiden. Ihre Stellung in der Prägeabfolge ist umstritten; L. O. Tudeer sah zuerst den Kopf, der einen etwas harmonischeren Gesamteindruck (Kat.-Abb. 60) macht¹²⁷⁸, L. Mildenberg fand Argumente für die umgekehrte Reihenfolge¹²⁷⁹. Die Anordnung der Delfine ist leicht anders, der gesamte Kopf wurde bei dem Stempel, den L. Mildenberg für den ersten in der Prägeabfolge und Tudeer für den zweiten (Kat.-Abb. 61) hielt, etwas mehr nach links verschoben. Ein etwas unharmonischerer Eindruck entsteht dadurch, dass das rechte Auge und v. a. dessen Pupille näher an die Nase gesetzt wurde, und dadurch der Blick mehr geradeaus und starrend wirkt. Diesem Bild wurde ein breiterer Punktrand gegeben, über welchem sich wieder die namensnennende Inschrift befindet. Zusätzlich befinden sich auf der linken Bildseite zwischen den Haarlocken versteckt die Buchstaben ΣΟ, die H. A. Cahn zu Soteira ergänzen möchte¹²⁸⁰. Diese *en-face*-Köpfe bildeten ungewöhnlicherweise die Vorderseiten der Tetradrachmen, d. h. sie waren als Unterstempel in den Amboss eingelassen. Offensichtlich hatte man aus den Stempelbrüchen der *en-face*-Athenen des *Eukleidas* eine Lehre gezogen. Diese gelungenen weiblichen Frontalköpfe des *Kimon* fanden nicht nur auf Sizilien Kopisten¹²⁸¹, sondern beeinflussten auch andere u. a. männliche *en-face*-Köpfe¹²⁸².

Diese beiden Vorderseitenköpfe des *Kimon* wurden mit einer Rückseite (Kat.-Abb. 62) gekoppelt, die ebenfalls von ihm signiert wurde¹²⁸³. In einem einfachen Strichrahmen befindet sich eine Quadriga nach links. Die Pferde sind in wilder Bewegung mit aufgebäumten Vorderkörpern gezeigt, ihr Lenker hat sich im Wagenkasten weit vorgebeugt, hält die Zügel der beiden vorderen Pferde kurz und ist wahrscheinlich im Begriff, die hinteren ebenso zurückzunehmen, indem er weit nach vorne in die Zügel greift und sie mit dem Kentron zurechtweist. Das Gespann ist also in dramatischer Situation gezeigt, die sich sowohl in der Körperhaltung der Pferde als auch des Lenkers ausdrückt. Dessen Körper ist S-förmig in den Knien und in der Hüfte eingeknickt, sein Gewand flattert im Beinbereich nach hinten. Der Wagen wurde von *Kimon* perspektivisch mit Achse und hinterem Rad dargestellt, wobei sich der Lenker nicht korrekt mitdreht, er müsste frontaler gesehen werden. Trotz der dramatischen Aktion wird der Lenker von einer heranschwebenden Nike bekränzt. Im Abschnitt liegt eine Ähre, ein

¹²⁷⁸ Tudeer 55–58.

¹²⁷⁹ Mildenberg a. O. (Anm. 1275) 114f.

¹²⁸⁰ Cahn a. O. (Anm. 1277) 5f.; W. Fischer-Bossert, Nachahmungen und Umbildungen in der sizilischen Münzprägung, *SchwNumRu* 77, 1998, 33 Anm. 34: offensichtlich wurden die beiden Buchstaben schon von Tudeer gelesen und als verschriebenes Ethnikon gedeutet.

¹²⁸¹ Wiederholungen in Kamarina, Motya und Segesta, s. Mildenberg a. O. (Anm. 1275) 120; Kap. II, 1b ‚Kenntnis von Stücken der eigenen Gattung‘.

¹²⁸² s. u. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Außerhalb des Kernbereichs: Klazomenai, Theodotos‘.

¹²⁸³ Tudeer Nr. 78. 80 (VS 28. 29/RS 53); Fischer-Bossert a. O. (Anm. 1280) 25–34. – Vgl. Abbildungsteil: Betrachterstandort und Position der Quadriga auf der Rennbahn: Möglichkeit 3.

Hinweis auf die Werkstatt des *Kimón*¹²⁸⁴, darüber befindet sich der Stadtname parallel zur Abschnittslinie. Der Abschnitt ist durch zwei parallele Linien gegeben, zwischen welchen sich in der Mitte der Name des *Kimón* findet. In weiten Teilen des Motivs bemühte sich *Kimón* einerseits darum die volle Bildfläche durch Füllung bis zum Rand zu nutzen und andererseits in der rechten Hälfte mit Parallelen zu diesem zu arbeiten, wie an der Figur des Lenkers und der Nike deutlich wird. Am linken Bildrand durchbrechen aber die Vorderhufe der beiden vordersten Pferde den Strichrand, wohl um zu verdeutlichen, dass sie nicht zurückgehalten werden können, um also den Bremsversuch zu illustrieren. Dieser Stempel des *Kimón* ist stark abhängig von einem Quadrigastempel des *Euainetos* für Katane (Kat.-Abb. 101), wie sich an der Figur des Lenkers und der Haltung der Pferde zeigt. Im Gegensatz zum Entwurf des *Euainetos* hält *Kimón* hier aber an der Rundkomposition fest¹²⁸⁵.

Weiterhin wird *Kimón* die Vorderseite einer Hemidrachme (Kat.-Abb. 62) mit dem Bild einer nach links galoppierenden Quadriga auf Grund der Abkürzung KI–M im Abschnitt zugewiesen¹²⁸⁶. Diese ist durch ein nicht näher zu erkennendes Objekt, das von H. A. Cahn als Amboss gedeutet wurde, getrennt. Signatur sowie Gegenstand sind kaum zu identifizieren. Weiteren Aufschluss über das Schaffen des *Kimón* geben aber die Serien der syrakusanischen Goldlitren und Dekadrachmen, für die er Stempel schnitt.

Goldlitren

Für eine syrakusanische Sonderprägung, Fünfzig- und Hundertlitren aus Gold, arbeiteten die bedeutendsten lokalen Meister, *Kimón* und *Euainetos*, Stempel und signierten diese als einzige namentlich¹²⁸⁷. Die Reihe beginnt anscheinend, wie bei den nachfolgend zu besprechenden Dekadrachmen, jeweils mit *Kimón* und wird von *Euainetos* fortgeführt¹²⁸⁸. Die Goldlitren laufen wohl parallel zur Dekadrachmenprägung vom letzten Jahrzehnt des 5. bis in die ersten beiden Jahrzehnte des 4. Jhs. v. Chr.¹²⁸⁹ Eine Fünfziggoldlitre entspricht im Wert einem Silberdekadrachmon und eine Hundergoldlitre zwei Dekadrachmen.

¹²⁸⁴ R. Ross Holloway, La struttura delle emissioni di Siracusa nel periodo dei ‚signierende Künstler‘, *AnnIstItNum* 21/22, 1974/75, 41–47.

¹²⁸⁵ Auf Grund des Vergleichs mit diesem Stempel ist *Kimón* weiterhin der Tetradrachmenstempel mit einer Quadriga (Tudeer Nr. 79 [VS 28/RS 54]) zuweisbar, dessen herausstechendes Merkmal eine liegende Säule unter den Pferdehufen ist.

¹²⁸⁶ Kat. Basel 138f. Nr. 484 mit Vergrößerung der Stelle, an der sich die Signatur befinden soll.

¹²⁸⁷ Bérend, Syracuse; C. Boehringer, Die Münzprägungen von Syrakus unter Dionysios: Geschichte und Stand der numismatischen Forschung, in: La monetazione dell’eta dionigiana. Atti dell’ VIII convegno del centro internazionale di studi numismatici, Neapel 1983 (Rom 1993) 78f.; de Ciccio.

¹²⁸⁸ C. Boehringer, Bronze – Silber – Gold. Überlegungen zu den Nominalen einiger sizilischer Goldmünzen, *RBelgNum* 145, 1999, 56.

¹²⁸⁹ Boehringer a. O. (Anm. 1288) 78f.

Die Vorderseite der Hundertlitren trägt das Motiv des Profilkopfes der Arethusa nach links in vorzüglicher Ausführung. Arethusa ist in von den Tetradrachmen gewohnter Art mit Perlenkette, dreiteiligem Ohrring und Sternensphendone gezeigt. Auf der Rückseite ringt der nackte Herakles im Knien mit dem nemeischen Löwen. Eine herausragende Komposition, die das Rund perfekt und auf natürliche Art ausfüllt, sich diesem gleichzeitig anpasst und die Figuren in vorher nicht bekannter Weise miteinander vermengt¹²⁹⁰. Signiert wurde stets die Vorderseite hinter dem Nacken im Winkel zwischen Hals und Sphendone von *Kimon* mit KI¹²⁹¹, von *Euainetos* am Rand hoch laufend auf dem ersten seiner Stempel mit EYAINÉ, darauf folgend mit EYAI.

D. Berend gliederte die Emission in fünf Gruppen; den ersten Stempel der ersten Gruppe signierte *Kimon* mit KI und fügte als Symbol ein Ährenkorn hinzu (Kat.-Abb. 63), das als Zeichen seiner Werkstatt gedeutet wurde¹²⁹². Die zwei weiteren Vorderseiten der ersten Gruppe blieben unsigniert, zeigen aber das Korn und stammen somit wohl aus der Werkstatt des *Kimon*¹²⁹³. In der sich anschließenden Gruppe 2 signierte *Euainetos* alle sechs Vorderseitenstempel (Kat.-Abb. 64-69), ein zusätzliches Symbol erscheint nicht¹²⁹⁴. Die darauf folgende Gruppe 3 blieb ohne Signaturen verwendete aber Symbole; einen Kreis, zuerst im Nacken, dann vor dem Hals in Verbindung mit einem Stern im Nacken¹²⁹⁵. In Gruppe 4 ersetzen die Buchstaben A und K den Stern, der in Gruppe 5¹²⁹⁶ in seiner achtstrahligen Erscheinungsform in Analogie zu seinem Auftreten auf den Bronzehemilitren als Zeichen des *Euainetos* bzw. seiner Werkstatt gedeutet wird. Zur Diskussion steht hier v. a. wer welche Stempel geschnitten hat. Wie bei den nachfolgend zu besprechenden Dekadrachmen ist davon auszugehen, dass nur die mit einer Namensabkürzung versehenen Münzen von *Kimon* und *Euainetos* persönlich gefertigt wurden. Sicher deren Werkstätten zuordenbar scheinen, wie R. R. Holloway herausarbeiten konnte, die Symbole des Kornes bzw. der Ähre für *Kimon* und der achtstrahlige Stern für *Euainetos*¹²⁹⁷. Die Buchstaben A und K

¹²⁹⁰ Vgl. motivisch eine Karneol-Gemme im Metropolitan Museum, New York, aus der Nähe von Catania, s. GGFR Nr. 528 und ein Terrakotta-Antefix in Salerno, s. R. R. Holloway, *Art and Coinage in Magna Graecia* (Bellinzona 1978) 133. – Kat. Basel 135 Nr. 475: Dieses Motiv findet in der griechischen Münzprägung viele Nachahmer, eventuell soll es hier den Kampf zwischen Syrakus (Herakles) und Karthago (Löwe) symbolisieren.

¹²⁹¹ de Ciccio bezog ein retrogrades K an der Stelle im Nacken ebenso auf *Kimon* und stellte das Exemplar deshalb an den Anfang der Serie. Wie Bérend, Syracuse aber zeigen konnte, gehört es eher ans Ende der Serie in ihre Gruppe 4 und ist nicht auf *Kimon* zu beziehen.

¹²⁹² R. Ross Holloway, *La struttura delle emissioni di Siracusa nel periodo dei „signierende Künstler“*, *AnnIstItNum* 21/22, 1974/75, 41–48.

¹²⁹³ Bérend, *Syracuse* 114–116 Taf. IV. Die drei Vorderseitenstempel der Gruppe 1 gleichen sich sehr.

¹²⁹⁴ Bérend, *Syracuse* 116–119.

¹²⁹⁵ Bérend, *Syracuse* 119–123.

¹²⁹⁶ Bérend, *Syracuse* 128–132.

¹²⁹⁷ Dieser erscheint allerdings auf allen Exemplaren als Verzierung der Sphendone.

auf den Vorderseiten in Berends Gruppe 4 der Hundertlitren und das Symbol eines Efeublattes auf der Rückseite von Gruppe 1, sowie die Kugel und der Stern mit den durchgezogenen Linien in Gruppe 3 sind offensichtlich auf andere mit dem Stempelschnitt betraute Mitarbeiter oder Gruppen zu beziehen, die namentlich nicht in Erscheinung treten durften. Der Mond in Gruppe 5 ist wohl als Zeichen des Nachschnitts des Stempels zu deuten. Eine genauere Interpretation dieser Zeichen schließt sich an die Besprechung der Dekadrachmen an, da auf ihnen teilweise dieselben Symbole erscheinen.

Die Fünzfinglitren zeigen auf der Vorderseite einen Jünglingskopf im Profil nach links und auf der Rückseite ein galoppierendes Pferd nach rechts auf einer doppelten Grundlinie, zwischen deren Strichen sich der Stadtname ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ befindet. Der jugendliche Kopf mit dem kurzen welligen Haar wurde als Flussgott interpretiert und Anapos benannt. D. Berend möchte aber in Zusammenhang mit dem Kampfbild auf den Hundertlitren den jugendlichen Herakles erkennen¹²⁹⁸. Nach Berend sind bisher 13 Stempelkopplungen aus fünf Vorderseitenstempeln und sechs Rückseitenstempeln bekannt¹²⁹⁹. Wobei die unsignierten Vorderseitenstempel 1 bis 4 und die unsignierten Rückseitenstempel 1 bis 5 miteinander verbunden wurden. Wohingegen Vorderseitenstempel 5, der hinter dem Jünglingsnacken ein E zeigt, ausschließlich mit Rückseitenstempel 6 verwendet wurde, der über dem Pferd einen achtstrahligen Stern hat (Kat.-Abb. 70). Die Urheberschaft des *Euainetos* bzw. seiner Werkstatt wurde in den mit E gezeichneten Vorderseiten und den Rückseiten mit dem achtstrahligen Stern vermutet. Kimon soll einen Vorderseitenstempel mit einem Korn im Nacken nachgeschnitten haben. Ob ein sich im Nacken des Jünglingskopfes befindliches E als Signatur des *Euainetos* gedeutet werden kann, ist fraglich¹³⁰⁰.

Die Unterschiede der beiden Hände des *Kimon* und des *Euainetos* sind auf den Goldlitren schwierig auszumachen.

Dekadrachmen

Eine Besonderheit in der syrakusanischen Prägung stellen die Dekadrachmen dar; ein sehr großes und wertvolles Silbernominal, das rein äußerlich Medaillencharakter besitzt, aber als Münze aufzufassen ist. Die Ausprägung von Dekadrachmen erfolgte in der griechischen Welt äußerst selten¹³⁰¹; in Syrakus zu zwei verschiedenen Zeitpunkten, wobei man sich jeweils an

¹²⁹⁸ Kat. Basel 135 Nr. 477.

¹²⁹⁹ Bérend, Syracuse 113.

¹³⁰⁰ Griechische Münzen. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktionskatalog Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, 28. Mai 1974, 190 Nr. 130.

¹³⁰¹ M. R.-Alföldi, Dekadrachmon. Ein forschungsgeschichtliches Phänomen (Wiesbaden 1976). Weiterhin gibt es ein Dekadrachmon von Athen, Alföldi 12–25 Taf. 1, 1, das um 483 v. Chr. datiert wird, und ein

die Motive der gleichzeitigen Tetradrachmen anlehnte. Die zweite Serie syrakusanischer Dekadrachmen lag in der Verantwortung der beiden, in dieser Zeit führenden, Stempelschneider von Syrakus, von *Kimón* und *Euainetos*. Beide Dekadrachmenserien wurden in der ersten Hälfte des 20. Jhs. in Einzeluntersuchungen behandelt und in den bekannten Stempeln und Kopplungen vorgelegt¹³⁰². Diese Publikationen können als Grundlage der kurzen Beschreibung der Eigenheiten und Unterschiede der Emissionen der beiden Künstler dienen. Die Datierung der Dekadrachmen schwankt; es wird aber davon ausgegangen, dass die gesamte Emission in die Regierungszeit des Dionysios I. fällt¹³⁰³. Zuerst wurden die signierten Exemplare des *Kimón* ausgeprägt, wohl nach 406 und vor 397 v. Chr., worauf unsignierte in seiner Art folgten. Dann schlossen sich ab etwa 400 v. Chr. die signierten Dekadrachmen des *Euainetos* an, wiederum gefolgt von unsignierten in seiner Manier¹³⁰⁴. Die kimonische Serie ist kleiner und in weniger Exemplaren überliefert¹³⁰⁵. Offensichtlich war beiden Künstlern bei der Gestaltung dieser speziellen Nominale wenig Schaffensfreiraum eingeräumt worden. Was auf den beiden Dekadrachmenseiten dargestellt werden sollte, scheint genau beschrieben und festgelegt gewesen zu sein. Deshalb ähneln sich die Exemplare beider Meister stark, sind aber an bestimmten Charakteristika der Kopfseiten auf den ersten Blick zu unterscheiden. Auf der Vorderseite¹³⁰⁶ aller Dekadrachmen ist eine Quadriga im Galopp nach links, die von einer Lenkerin angetrieben wird, gezeigt. Auf diese fliegt Nike zu, um sie zu bekränzen. Alle Pferde blicken nach vorne. Unter der Abschnittslinie befinden sich Bestandteile einer Rüstung, einer Panhoplie, die verschiedentlich interpretiert

Dekadrachmon von Akragas, Alföldi 52–57 Taf. 2, 1. In Syrakus ging den Dekadrachmen des *Euainetos* und des *Kimón* ein weiteres voraus, das sog. Demaretaion, Alföldi 25–39 Taf. 1, 2, das Alföldi in die erste Hälfte bis zur Mitte der siebziger Jahre des 5. Jhs. v. Chr. datieren möchte.

¹³⁰² K. Regling, Dekadrachmen des Kimon von Syrakus, Amtliche Berichte der Königlichen Kunstsammlungen 36, 1914, 3–12; A. Gallatin, Syracusan Dekadrachms of the Euainetos Type (Cambridge 1930); J. H. Jongkees, The Kimonian Dekadrachms. A contribution to Sicilian Numismatics (Utrecht 1941), Rezension: G. Lippold, in: Philologische Wochenschrift 9. Sept. 1944, 204–210; L. Mildenberg, The Work of the Die Engraver Kimon of Syracuse and its Influence, NomChron 5–6, 1978, 24–26; L. Mildenberg, Über Kimon und Euainetos im Funde von Naro, in: G. LeRider (Hrsg.), Kraay - Morkholm Essays. Numismatic Studies in Memory of C. M. Kraay and O. Morkholm, Numismatica Lovaniensia 10 (Löwen 1989) 181–188; A. Semenza, I decadrachmi di Cimone e di Eueneto e le <oscillazioni del gusto>, NumAntCl 3, 1974, 33–38; C. Arnold-Biucchi, Syracusan Dekadrachms Revisited, in: M. Alram – H. Winter, (Hrsg.), Festschrift für G. Dembski I (= Numismatische Zeitschrift 116/117, Wien 2008) 13–28 (mit Zusammenfassung der Forschungslage und Literatur).

¹³⁰³ Dionysios I von Syrakus 430–367 v. Chr. DNP III (1997) 625–692 s. v. (1) Dionysios I. (K. Mel).

¹³⁰⁴ Im Katalogteil sind aus Platzgründen exemplarisch nur wenige signierte Dekadrachmen abgebildet. Diese sind in den in Anm. 1302 erwähnten Publikationen in zahlreichen Abbildungen vorhanden.

¹³⁰⁵ Die verschiedenen Datierungsmeinungen zusammengefasst bei: W. Fischer-Bossert, AÖAA, AA 1992, 39–60; C. Boehringer, Die Münzprägungen von Syrakus unter Dionysios: Geschichte und Stand der numismatischen Forschung, in: La monetazione dell'eta dionigiana. Atti del 8 convegno del centro internazionale di studi numismatici, Neapel 1983 (Rom 1993) 79f.

¹³⁰⁶ Die Benennung der Seiten nach Gallatin und den früheren Werken wird beibehalten, man neigt heute dazu, die Arethusaköpfe als Vorderseiten und die Quadrigen als Rückseiten der Dekadrachmen anzusehen.

wurden¹³⁰⁷. Jeweils eine Beinschiene steht zu Seiten eines Brustpanzers, rechts außen liegt ein korinthischer Helm, links außen ein Rundschild auf einer höheren Ablage¹³⁰⁸. Einen Hinweis auf die Bedeutung kann die Inschrift ΑΘΛΑ, die im Abschnitt teilweise beigeschrieben wurde, geben¹³⁰⁹. Die Rückseite zeigt den Profilkopf der Nymphe Arethusa nach links; sie trägt eine Perlenkette. Vor ihrem Gesicht schwimmen zwei Delfine aufeinander zu, einer schwimmt hinter dem Kopf herab, der vierte befindet sich unter dem Halsabschnitt¹³¹⁰. Der Stadtname ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ steht dem Münzrand folgend über dem Haar. Signiert wurden stets die Arethusaseiten, wenn auch nicht immer, mit einer Abkürzung des Künstlernamens.

Auf den Arethusaseiten setzte *Kimon* seine Abkürzung KI/M zweizeilig über der Stirn auf den Ampyx¹³¹¹ seines ersten Dekadrachmentyps (Kat.-Abb. 71). Den zweiten Typus signierte er entweder doppelt mit einem K auf dem Ampyx und seinem vollem Namen auf dem Delfin unter dem Halsabschnitt¹³¹² (Kat.-Abb. 72), oder nur der Delfin ist mit ganzem Namen gekennzeichnet¹³¹³ (Kat.-Abb. 73) oder nur der Ampyx mit K¹³¹⁴ (Kat.-Abb. 74) oder KI¹³¹⁵. *Euainetos* schrieb EYΑINE unter Halsabschnitt und Delfin dem Münzrand folgend (Kat.-Abb. 76). Zusätzlich signierte *Kimon* die Vorderseite seines ersten Typus mit seinem ganzen Namen über der Grundlinie links¹³¹⁶ (Kat.-Abb. 75), was in der Folge wohl nicht mehr gestattet wurde.

Die Scheidung der Meister ist am einfachsten an den Arethusaseiten nachzuvollziehen. Die Arethusa des *Kimon* trägt Ampyx und Sphendone im Haar¹³¹⁷, die des *Euainetos* einen Schilfkranz. Während *Kimon* einen kleineren Ohrhänger zusammengesetzt aus tropfenförmiger und runder Perle angab, zeigte *Euainetos* einen größeren dreiteiligen Ohrring. Auch an charakteristischen Details der Haar- und Gesichtsbildung lassen sich die beiden Hände leicht auseinander halten. *Kimon* entwickelte die lockige Frisur aus einem Wirbel am Oberkopf konzentrisch, dieses System wirkt bei *Euainetos* ungeordneter. *Kimon* nutzte drei kleine Löckchen, um den Übergang von der strukturierten Haarmasse zum glatten Hals fließender zu gestalten, auf welche *Euainetos* verzichtete und so optisch den Hals, und im

¹³⁰⁷ Fischer-Bossert a. O. (Anm. 1305).

¹³⁰⁸ Genaue Beschreibung der Waffen: Fischer-Bossert a. O. (Anm. 1305) 43.

¹³⁰⁹ Gallatin a. O. (Anm. 1302) 5, dachte an eine Prägung im Zusammenhang mit den assinarischen Spielen von 412 v. Chr. anlässlich des Sieges über die Athener. Zusammenfassend: Fischer-Bossert a. O. (Anm. 1305) 39–42.

¹³¹⁰ Beim ersten Typus des *Kimon* kommt dieser Delfin unter dem hinteren Ende des Halsabschnitts hervor, schwimmt nach hinten und wird nur halb gezeigt.

¹³¹¹ Gut zu erkennen bei Kat. Basel Nr. 478.

¹³¹² Kat. Basel Nr. 479.

¹³¹³ Franke – Hirmer Taf. V, 119.

¹³¹⁴ z. B. Franke – Hirmer Taf. 42, 118V.

¹³¹⁵ z. B. Franke – Hirmer Taf. 43, 121R.

¹³¹⁶ Diese ist meist gar nicht oder nur undeutlich zu lesen.

¹³¹⁷ *Kimon* kreierte zwei leicht unterschiedliche Typen, vom ersten ist bisher nur ein Stempel bekannt.

Gesamteindruck das Gesicht, Länge. Auch den vorderen Teil des Halses zwischen gerundetem Kinn, das beide gleichermaßen stark angeben, und Halsabschnitt bzw. Perlenkette verlängerte er. Das zusammengeraffte Haar am Hinterkopf ließ *Euainetos* nicht so stark in den Raum ausgreifen. Durch die beschriebenen Maßnahmen wirkt der Arethusakopf des *Euainetos* insgesamt schlanker und eleganter als der kompakte, leicht plumpe Kopf des *Kimons*. In der Gesichtsbildung lässt sich dieser Unterschied wiederentdecken. Bei *Kimons* Arethusen ist die Oberlippe nicht mehr als ein dünner Strich, wohingegen sie bei denen des *Euainetos* aufgeworfen und voluminös wirkt. *Kimons* modellierte die Augenpartie stärker mit Hilfe des Knochens unter dem Brauenbogen; bei seinem zweiten Typus rutscht das Auge weit herunter in Richtung Nase. Die Stadtinschrift auf der Arethusaseite schreibt *Kimons* ohne Unterbrechung, *Euainetos* teilt sie durch Punkte in Buchstabengruppen.

Bei den Gespannen der Rückseiten sind die Unterschiede schwieriger auszumachen. Beide Künstler nutzen das Platzangebot des Großnominals dazu, die Pferde der Quadriga zu entzerren und von den drei hinteren jeweils die ganzen Vorderkörper zu zeigen. Die Quadrigen auf den kimonischen Exemplaren erscheinen gestreckter und mit mehr Bodenhaftung (Kat.-Abb. 75), während die des *Euainetos* offensichtlich ihre Vorderkörper und –beine höher erhoben haben (Kat.-Abb. 77). Auch die Niken zeigen Unterschiede¹³¹⁸.

Ein besonderes Charakteristikum der *Euainetos*-Serie ist darin zu sehen, dass in der Münze Schrötlinge verwendet wurden, die für die Stempel des *Euainetos* zu klein waren, so dass meist an einer Stelle Teile des Bildes außerhalb des Schrötlings lagen.

Der erste signierte Kopftypus des *Kimons* ist bislang nur durch einen Stempel, der zweite durch mehrere Stempel bekannt. Wie L. Mildenberg zeigte, ist davon auszugehen, dass nur die signierten Stempel von *Kimons* gefertigt wurden und die unsignierten in seinem Typus aus seinem Umfeld oder seiner Werkstatt stammten¹³¹⁹.

Momentan scheinen 48 Arethusaseiten im Stil des *Euainetos* in verschiedenen Stempelkombinationen bekannt zu sein. Auch hier stammen die signierten offensichtlich aus seiner Hand, während die unsignierten wahrscheinlich von Assistenten oder Mitarbeitern seiner Werkstatt gefertigt wurden, was bei der langen Laufzeit der Serie nicht verwundert. Die unsignierten Stempel sind mit verschiedenen Symbolen gekennzeichnet¹³²⁰. Zunächst erscheint auf Gallatins Vorderseitenstempel D die Signatur des *Euainetos* gepaart mit einem Δ

¹³¹⁸ W. Fischer-Bossert, *AΘAA*, AA 1992, 44 Anm. 35 sieht die Nike des Kimon schlanker. – Vgl. für die Gespanne Abbildungsteil: Betrachterstandort und Position der Quadriga auf der Rennbahn: Möglichkeit 3.

¹³¹⁹ L. Mildenberg, *The Work of the Die Engraver Kimon of Syracuse and its Influence*, *NomChron* 5–6, 1978, 26; Jongkees These der ‚offiziellen Fälschungen‘ mit der Signatur des Kimon ist somit endgültig abzulehnen, dasselbe gilt für die Goldlitren.

¹³²⁰ Oder einem Delta vor dem Hals (A. Gallatin, *Syracusan Dekadrachms of the Euainetos Type* (Cambridge 1930) Anm. 1315, D.I.; D.II.) oder einer Muschel im Nacken (Gallatin a. O. [diese Anm.] E.I.; F.I. ff.).

vor dem Hals der Arethusa. Darauf folgen einige Stempel ohne Signatur mit dem Zeichen einer Muschel im Nacken des Arethusakopfes, einmal erscheint die Muschel in Kombination mit einem Punkt vor dem Hals. Der Punkt erscheint später als alleiniges Zeichen, gelegentlich mit einem X im Nacken oder dem achtstrahligen Stern, der zum Abschluss der Serie alleine auftritt. Eventuell stammen alle diese sehr ähnlichen Stempel aus der Werkstatt des *Euainetos*; die Symbole könnten verschiedenen seiner Mitarbeiter zuzuordnen sein, die keine Erlaubnis besaßen, namentlich zu signieren. Wahrscheinlich wird dies dadurch, dass manche der Symbole auch in der Hunderlitrenemission im Stil des *Euainetos* auftauchen; der achtstrahlige Stern auch auf den letzten Fünzfinglitren. Auf Hundertlitren und Dekadrachmen erscheint neben dem Stern der Punkt. Da Goldlitren und Dekadrachmen nicht parallel ausgeprägt wurden, kann es sich kaum um verwaltungstechnische Zeichen handeln.

Zahlreiche Wiederholungen der Motive der Dekadrachmen bezeugen deren Berühmtheit und die Beliebtheit der dargestellten Motive, die offensichtlich den Zeitgeschmack trafen. Auf Münzen von Motya und Larissa¹³²¹ z. B. wird die Arethusa des *Kimon* kopiert, in Messene, Pheneos, Pherai und Opus die des *Euainetos*¹³²². Aber auch in anderen Gattungen finden sich Reflexe der Dekadrachmen, z. B. auf Silberschalen¹³²³; die Arethusakopfseiten des *Euainetos* wurden sogar in Keramik abgedrückt¹³²⁴.

Die Serien der Goldlitren und der Dekadrachmen sind als Belege dafür zu sehen, dass im ausgehenden 5. und beginnenden 4. Jh. v. Chr. *Kimon* und *Euainetos* die führenden Stempelschneider in Syrakus waren, die für wichtige Großaufträge engagiert wurden. Zu fragen ist nach den Gründen für die Ablösung des *Kimon* durch *Euainetos*, über die natürlich nur spekuliert werden kann. Wurde zunächst *Kimon* verpflichtet und dessen Ausführung konnte nicht überzeugen? Oder war *Euainetos* zu Prägebeginn der Serien jeweils nicht verfügbar? J. Jongkees und G. Lippold denken *Kimon* könnte ‚hauptberuflich‘ als Toreut tätig gewesen sein¹³²⁵.

¹³²¹ s. u. ‚Außerhalb des Kernbereichs‘.

¹³²² Ritter, Bildkontakte 35–51; s. o. II, 1b ‚Kenntnis anderer Werke: Kenntnis von Stücken der eigenen Gattung‘.

¹³²³ Fischer-Bossert a. O. (Anm. 1318) 42 mit Anm. 25.

¹³²⁴ Fischer-Bossert a. O. (Anm. 1318) 42 mit Anm. 23.

¹³²⁵ J. H. Jongkees, *The Kimonian Dekadrachms. A contribution to Sicilian Numismatics* (Utrecht 1941) 96; G. Lippold stimmt ihm in seiner Rezension, in: *Philologische Wochenschrift*, 9. Sept. 1944, 204–210 zu.

Bronzen

Auf den bronzenen Kleinmünzen¹³²⁶ tauchen teils von anderen Nominalen bekannte, teils unbekannt Abkürzungen, die als Signaturen gedeutet wurden, auf¹³²⁷. Einige dieser Abkürzungen, wie das ΦPY oder Φ für *Phrygillos*¹³²⁸ oder das KIM für *Kimon*, scheinen sicher signierenden Stempelschneidern zuweisbar, andere, wie E oder EY, lassen sich auf mehrere Namen – *Eumenos*, *Eukleidas* oder *Euainetos* – beziehen. Weitere einzelne Buchstaben und Symbole sind von keinem anderem Nominal bekannt¹³²⁹. Motivisch wurde auf der Vorderseite der weibliche Profilkopf anderer Nominale aufgegriffen, der wohl als Arethusa zu deuten ist. Als Rückseitenmotiv erschien vermutlich ab 404 v. Chr. ein Wagenrad, in dessen beiden unteren Speichen sich jeweils ein Delfin und in den oberen die Inschrift ΣY/PA befindet¹³³⁰. Früher, ca. 410 v. Chr., ist das Rückseitenmotiv des Sterns als Mittelbild eines *Quadratum Incusum* zu datieren, später, ab 400 v. Chr., das einer Muschel mit Delfin¹³³¹. Die Signaturen befinden sich auf den Vorderseiten mit dem Nymphenkopf, meist im Feld, selten in das Motiv integriert. Auf Grund des großen Prägevolumens der syrakusanischen Bronzen ist es nicht möglich alle signierten Stücke zusammenzutragen, im Katalog sind aber die mir zugänglichen Exemplare aufgeführt.

Der Beginn der Bronzeprägung in Syrakus wurde unterschiedlich angesetzt¹³³²; die signierten Bronzen sind jedoch sicherlich gleichzeitig mit den signierten Münzen anderer Nominale. Ob sie von den signierenden Meistern selbst stammen, muss ein Vergleich mit deren anderen signierten Stücken zeigen. Oft wurden wegen des verwendeten Materials, der Bronze, Werkstattarbeiten vermutet, da nicht für möglich gehalten wurde, dass berühmte

¹³²⁶ Allg. zur sizilischen Bronzeprägung zusammenfassend: C. Boehringer, Bemerkungen zur sizilischen Bronzeprägung im 5. Jh. v. Chr., SchwMüBl 28, 1978, 49–65, zur Chronologie 61f.; S. Consolo Langher, Contributo alla storia della antica moneta bronzea in Sicilia (Mailand 1964) 288–293; A. Stazio – P. Rubino (Hrsg.), Le origini della monetazione di Bronzo in Sicilia e in Magna Grecia, Atti del 6 convegno del centro internazionale di studi numismatici, Neapel 17.–22. April 1977 (Rom 1979).

¹³²⁷ A. Mini, Monete antiche di bronzo della zecca di Siracusa (Novara 1979); Calciati, CNS2; J. Morcom, Syracusan Bronze Coinage in the Fifth and Early Fourth Centuries BC, in: R. Ashton – S. Hurter (Hrsg.), Studies in Greek Numismatics in Memory of Martin Jessop Price (London 1998) 288–291; E. Gabrici, Monetazione del bronzo nella Sicilia antica (Palermo 1927) 170–172; R. R. Holloway, L'inizio della monetazione in bronzo siracusana, in: Stazio – Rubino a. O. (Anm. 1326) 123–144.

¹³²⁸ Morcom a. O. (Anm. 1327) 289 möchte einige unsignierte Stücke aus stilistischen Gründen *Phrygillos* zuweisen.

¹³²⁹ Calciati, CNS2 26, 1fr1: hinter dem Profilkopf der Vorderseite ein Delfin und Y; 42, 18fr1: ebenso nur Y; 42, 18fr2: I im Nacken.

¹³³⁰ Boehringer a. O. (Anm. 1326) 56.

¹³³¹ Boehringer a. O. (Anm. 1326) 57 sieht an diesen Exemplaren Zeichen einer schnellen Massenproduktion und vermutet, die Münzen wurden in einer mit der Armee wandernden Münzstätte aus in Syrakus hergestellten Stempeln geprägt.

¹³³² Mini a. O. (Anm. 1327) ab 430 v. Chr.; Boehringer a. O. (Anm. 1326) ab 420 v. Chr.; Calciati, CNS2 ab 415 v. Chr.

Stempelschneider für solch geringwertige Stücke arbeiteten¹³³³. Dies konnte für den Stempelschneider IM (Kat.-Abb. 57) aber bereits nachgewiesen werden¹³³⁴. Auch ein KIM signiertes Stück¹³³⁵ (Kat.-Abb. 78) zeigt deutlich charakteristische Gestaltungsmerkmale des *Kimón* und ist v. a. mit seinen Goldlitren¹³³⁶ gut vergleichbar. Die Anlage des Haares, das sich vom Hinterkopf konzentrisch in zunächst nur leicht gewellten Strähnen an den Kopf legt, ist auf der Litre wie auf seinen anderen Stücken zu sehen, genau wie der bis zur Nasenwurzel gezogene dünne Brauenbogen. Es existieren mehrere Stücke, die die Abkürzung ΦPY tragen, welche sich auf den Stempelschneider *Phrygillos* beziehen lässt¹³³⁷. Die Signatur befindet sich unter dem Halsabschnitt, im Nackenwinkel oder auf der Sphendone. Zwei signierte Vorderseiten (Kat.-Abb. 79. 80) sind mit Rad-Rückseiten verbunden, wobei die erste¹³³⁸ große Ähnlichkeit zum zweiten und dritten Tetradrachmenstempel (Kat.-Abb. 49. 50) des *Phrygillos* zeigt¹³³⁹. Zwei weitere signierte Stempel werden mit Muschel-Delfin-Rückseiten gekoppelt (Kat.-Abb. 81), sind also ein wenig später anzusetzen, sind zu den anderen aber ähnlich. Auch hier ist davon auszugehen, dass die Signatur bedeutet, dass *Phrygillos* selbst diese Stempel schnitt.

Der aus Kamarina bekannte Stempelschneider *Exakestidas*¹³⁴⁰ wird hinter der Abkürzung EΞ auf einer Bronzovorderseite mit *en-face*-Frauenkopf (Kat.-Abb. 82) vermutet¹³⁴¹. Dieser Stempelschneider ist sonst in Syrakus namentlich nicht belegt. Denkbar ist, dass dies auch die Abkürzung eines anderen Stempelschneiders sein könnte. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass es sich um den kamarinäischen *Exakestidas* handeln kann, dessen Werke aber keinerlei Vergleichsstrukturen zu dem Motiv der Bronze bieten.

Dieselbe Problematik wie auf den Tetradrachmen ergibt sich bei den Bronzen für mehrere Vorderseitenstempel, die lediglich mit E¹³⁴² oder EY¹³⁴³ (Kat.-Abb. 83–87) signiert wurden.

¹³³³ Zur Aufklärung dieses Irrtums und dem eigentlichen Wert der Kleinbronzen s. C. Boehring, Zu Finanzpolitik und Münzprägung des Dionysios von Syrakus, in: O. Morkholm – N. M. Waggoner (Hrsg.), *Greek Numismatics and Archaeology in Honor of M. Thompson* (Wetteren 1979) 18–31.

¹³³⁴ Für den Stempelschneider IM... s. o. bei den Tetradrachmen.

¹³³⁵ Calciati, CNS2 45, 19fr1, auf den Abbildungen ist die Signatur nicht erkennbar; Calciati erwähnt leider nicht, wo sie sich befindet.

¹³³⁶ s. o. Kap. II 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien, Syrakus, Goldlitren‘.

¹³³⁷ s. Katalog: Kat.-Abb. 79-81.

¹³³⁸ s. Katalog: Kat.-Abb. 79.

¹³³⁹ Die zweite zeigt zwar Merkmale des *Phrygillos* wie die Profillinie mit der etwas lang gezogenen Nase und die Haarsgestaltung, ist aber ansonsten sehr plump geschnitten.

¹³⁴⁰ s. u. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien, Kamarina‘.

¹³⁴¹ s. Katalog, die Rückseite zeigt einen Tintenfisch, darauf folgt bei Calciati, CNS2 das mit IM signierte Stück.

¹³⁴² E: Calciati, CNS2 39 Nr. 16 (Rückseite mit achtstrahligem Stern im *Quadratum Incusum*), 46 19fr3 (Rückseite Wagenrad, von Calciati *Eumenos* zugewiesen).

¹³⁴³ EY: Calciati, CNS2 40 Nr. 16fr1 (Rückseite mit achtstrahligem Stern im *Incusum*, deshalb von Calciati *Euainetos* zugewiesen).

Die verschiedensten Stempelschneider wurden hier vermutet, Calciati sah in der Abkürzung EY einerseits *Euainetos* und andererseits *Eukleidas*, hinter dem E *Eumenos*. Die Tetradrachmen, die selbstverständlich mehr Platz für die Signatur boten, zeigten aber immer eindeutige Signaturen von *Eukleidas* und *Euainetos* mit mindestens vier Buchstaben. Auch Phrygillos brachte auf den Bronzen drei Buchstaben unter, die beiden mit EY beginnenden Meistern genügen würden, um sich eindeutig zu erkennen zu geben. M. E. ist das EY und das E auf den Bronzen entweder auf Eumenos zu beziehen oder es handelt sich um ein Werkstattzeichen.

Kamarina

Die sizilische Stadt Kamarina begann ihre Münzprägung gegen Anfang des 5. Jhs. v. Chr. zunächst mit kleineren Silberfraktionen, Didrachmen und Litren. Gleichzeitig mit dem Ausprägen der ersten Tetradrachmen sind die Namen von mindestens vier, eventuell fünf, Stempelschneidern bekannt, die in einem kurzen Zeitraum, im ausgehenden 5. Jh. v. Chr., für die Münze der Stadt arbeiteten¹³⁴⁴. Für die Tetradrachmen wurde als Vorderseitenmotiv eine Quadriga¹³⁴⁵, letztendlich nach syrakusanischem Vorbild¹³⁴⁶, und als Rückseitenbild der Profilkopf des Herakles mit Löwenskalp gewählt¹³⁴⁷.

Nach einigen unsignierten Stücken steht ein Künstler, der uns nur durch die Abkürzung seines Namens *Eche...*¹³⁴⁸ und durch die Vorder- und Rückseitenstempel derselben Tetradrachme (Kat.-Abb. 88, 89) überliefert ist¹³⁴⁹, am Beginn der Reihe der Künstlersignaturen auf Münzen in Kamarina¹³⁵⁰. Auf der Vorderseite mit dem Motiv der Quadriga im Galopp nach rechts (Kat.-Abb. 88), von Athena gelenkt, welche von Nike bekränzt wird, befindet sich die Signatur unter einer im Abschnitt liegenden ionischen Säule. Auf der Rückseite, die einen bärtigen Herakleskopf mit Löwenskalp im Profil nach links abbildet, steht die Signatur über dem Kopf dem Rand der Münze angepasst und als Fortsetzung des Löwenfells. Bemerkenswert ist, dass die Abkürzung in beiden Fällen retrograd erscheint, obwohl der Stadtname auf der Rückseite lesbar ist. Eventuell wollte *Eche...* primär den Stempel als sein

¹³⁴⁴ Zur Münzprägung von Kamarina: Westermark – Jenkins, die signierenden Künstler in Kamarina fallen in ihre Periode 3, ca. 425–405 v. Chr. Ergänzungen zur Monographie: NumAntCl 11, 1982, 47–58; E. Work, A City's Coinage: The Mint of Camarina, Archaeology VIII, 2, 1955, 102–107.

¹³⁴⁵ Westermark und Jenkins finden zahlreiche vergleichbare Quadrigen in anderen Gattungen wie der Vasenmalerei (Westermark – Jenkins Taf. 18, e; 19, a), der Glyptik (Westermark – Jenkins Taf. 18f) und in Reliefs (Westermark – Jenkins Taf. 19, b; 20, a–c).

¹³⁴⁶ In Syrakus erscheint aber Athena als Lenkerin.

¹³⁴⁷ Die Motivwahl wird mit einer lokalen Verehrung des Heros erklärt. Zusammenstellung der Städte, die den Herakleskopf im Löwenfell prägen, Westermark – Jenkins Taf. 18, g–q.

¹³⁴⁸ EXE: KIdA I (2001) 200 s. v. Eche(...) (R. Vollkommer).

¹³⁴⁹ Westermark – Jenkins Nr. 143, V5 R11; Kat. Basel 95 Nr. 312 mit Vergrößerung der Signatur.

¹³⁵⁰ Seine beiden Stempel werden ausschließlich miteinander verwandt.

Werk kennzeichnen, nicht aber das Serienprodukt Münze¹³⁵¹. Das außergewöhnliche seiner Quadriga ist die nach nur wenigen Vorgängerstempeln von ihm gemeisterte Verkürzung der Darstellung. Diese gelang ihm durch Kopie der syrakusanischen Quadrigen des Euainetos und vor allem aber durch das Verständnis seiner räumlichen Konstruktionen so schnell¹³⁵². Neue Zutaten waren Athena als Lenkerin auf kamarinäischen Münzen und ihr phrygischer Helm. Außerdem tauschte *Eche...* das Abschnittsbild aus; wo *Euainetos* ein Rad in den Abschnitt legte, wahrscheinlich um das dramatische Geschehen, einen Achsbruch, zu verdeutlichen, zeigte *Eche...* eine liegende ionische Säule, wohl aus demselben Grund, da diese als Wendemarkierung für das Rennen diente. W. Fischer-Bossert wies darauf hin, dass *Eche...* das Euainetosmotiv nicht bis in alle Konsequenzen nachvollzogen hat, da er den gerissenen Zügel, der das Drama erst motivierte, wegließ oder nicht bemerkte.

Durch die Signatur des Euainetos auf der Abschnittslinie des Quadrigabildes, könnte *Eche...* auf die Idee gekommen sein, sein eigenes Werk ebenfalls zu signieren und zwar nicht nur die Quadrigaseite, sondern auch den Herakleskopf. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Quadrigen wechselte *Eche...* die Fahrtrichtung, jetzt nach rechts, was durch Kopie des Euainetosstempels, hier nach links, bedingt gewesen sein kann. Stilmerkmale seiner Quadriga, die auch der auf die signierte Quadriga folgende, ihm zugeschriebene Stempel zeigt, sind: die Ballung der Pferdeleiber und -beine¹³⁵³, die enge Staffellung der Pferdeköpfe, die Elastizität der Figuren. Kompositorisch schuf er einen neuartigen Bildraum mit Hilfe der Betonung der Standlinie durch die zu ihr parallel im Abschnitt liegende Säule. Der zu gestaltende Raum war so nicht mehr das Münzrund, sondern das Kreissegment über der Abschnittslinie. Durch stetige Wiederaufnahme der Rundform wird der Blick innerhalb der Komposition gelenkt und gehalten.

Eches... Herakleskopf¹³⁵⁴ auf der Rückseite (Kat.-Abb. 89) zeichnet sich ebenfalls durch eine gelungene Rundkomposition aus. Diese wird durch die parallele Außenlinie des Löwenkopfes zum Münzrand und, wo dieser endet, durch die gebogene Inschrift des Stadtnamens erreicht. Der Kopf ist sehr schön mit genügend Freiraum darum in die Fläche gesetzt. Durch die Auseinandersetzung mit dem Motiv des Herakleskopfes und seiner detailreichen Darstellung

¹³⁵¹ Retrograde Künstlernamen gibt es in Kamarina häufiger: Westermarck – Jenkins V158. V159 (Hyl...); V161 (Exakes...).

¹³⁵² W. Fischer-Bossert, Nachahmungen und Umbildungen in der sizilischen Münzprägung, *SchwNumRu* 77, 1997, 26.– Vgl. Abbildungsteil: Betrachterstandort und Position der Quadriga auf der Rennbahn: Möglichkeit 3.

¹³⁵³ Hierdurch wirken die Pferdekörper nicht wie sonst oft überlängt.

¹³⁵⁴ Weitere Heraklesprofilköpfe im Löwenfell auf den Prägungen von: Dikaia (Griechische Münzen. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktionskatalog Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, 28. Mai 1974, 54f. Nr. 37), Phokaia und Mytilene (F. Bodenstedt, Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene [Tübingen 1981] Taf. 8, 4 Ph80. 16, 6 My29. 17, 1 My29).

ebnete *Eche...* den Weg für dessen Verjüngung. Kennzeichnend innerhalb der Serie der älteren bärtigen Heraklesköpfe war der streng schematische Aufbau. *Eche...* formte das Gesamtbild, indem er Flächen aneinandersetzte, wie besonders an der Gestaltung des Fells deutlich wird. Nach dem geöffneten Löwenmaul folgt eine dazu parallele Punktreihe, dann schließen sich drei Reihen gleichförmiger Fellsträhnen an. Auf *Eches...* signierte Prägung folgte eine unsignierte Tetradrachme, deren Vorderseite aus stilistischen Gründen seinem Oeuvre zuzurechnen sein dürfte¹³⁵⁵.

Im Anschluss an *Eche...* signierte der Stempelschneider *Exakestidas*¹³⁵⁶ drei weitere Tetradrachmenstempel; zunächst eine Rückseite (Kat.-Abb. 90) mit der, dennoch eindeutig zuordenbaren, Abkürzung seines Namens¹³⁵⁷, dann zwei Vorderseiten (Kat.-Abb. 91. 92) mit seinem ausgeschriebenen Namen in winzigen Buchstaben zwischen den beiden Abschnittslinien¹³⁵⁸. *Exakestidas* ist der am häufigsten in Kamarina belegte signierende Meister, weshalb davon ausgegangen wurde, dass er von hier stammte¹³⁵⁹. Die bereits etablierte Tetradrachmenvorderseite mit der Quadriga beließ er wie vorhergehend seit *Eche...* mit der Rechtsrichtung¹³⁶⁰, setzte aber in den Abschnitt zwei Amphoren und signierte wie auf dem Vorbild des *Euainetos* auf der Grundlinie. In der Nachfolge von *Eche...* gab es einige Stempel¹³⁶¹, die die Ballung der Pferde weitertrieben und die Vorderkörper immer höher steigen ließen. So entstand schließlich eine aufsteigende Diagonale der Köpfe und Vorderleiber, die eventuell den Eindruck eines abrupten Bremsens vermitteln sollte. *Exakestidas* entzernte die Pferdegruppe wieder und hob die Staffelung auf. Die sich am Rund orientierende Komposition gab er zugunsten einer nach vorne strebenden auf. Desgleichen brachte er die vorher sehr große Lenkerin durch Verkleinerung in Relation zur Quadriga. Die beiden Vasen entsprechen formal dem Wagenrad auf dem Vorbild des *Euainetos* und sind wohl inhaltlich als Siegpriese im Rennen zu verstehen.

Die Vorderseite mit dem Herakleskopf (Kat.-Abb. 90) gestaltete *Exakestidas* vollkommen neu; er verjüngte den Heros radikal, dadurch dass er ihn unbärtig und mit volleren Gesichtszügen zeigte. Indem er das Gesicht runder und fleischiger machte, gestaltete er ihn viel weicher als den vorherigen bärtigen Typ. Das glatte zarte Junglingsgesicht kontrastiert schön mit dem bewegten Löwenfell, beide greifen organisch ineinander über. Die

¹³⁵⁵ So meinen schon Westermark – Jenkins 144, VS 6.

¹³⁵⁶ KIdA I (2001) 248 s. v. Exakestidas (C. Arnold-Biucchi).

¹³⁵⁷ ΕΞΑ/ΚΕΣ.

¹³⁵⁸ Kat. Basel 95f. Nr. 313 mit Vergrößerung der Signatur.

¹³⁵⁹ Eventuell gibt es in Syrakus von ihm signierte Bronzestücke, Calciati, CNS2 61, 29fr1.

¹³⁶⁰ Westermark – Jenkins sehen eine Verlangsamung und vergleichen mit syrakusanischen Quadriren des Euarchidas.– Vgl. Abbildungsteil: Betrachterstandort und Position der Quadriga auf der Rennbahn: Möglichkeit 3.

¹³⁶¹ Westermark – Jenkins Nr. 145–148.

Rundkomposition wirkt sehr stimmig, weil die runde Form des Randes immer wieder aufgegriffen wird¹³⁶². Fast genial löste er das Problem der Darstellung des Halsabschnittes, die er dadurch umging, dass er das Löwenfell von hinten über die Schultern legte und die beiden Vordertatzen vor dem Hals verknötete¹³⁶³. Das Fell des Löwen strukturierte er nicht mehr zottelig und tierisch, sondern eher in der Art von Menschenhaar in langen Strähnen. Die Signierweise auf der Tafel könnte ihm von Eukleidas aus Syrakus bekannt gewesen sein¹³⁶⁴, jedoch bewährte sie sich auf seinem Stempel technisch nicht, da das Täfelchen auf vielen bekannten Exemplaren schlecht zu erkennen ist. Eventuell deshalb ging er zu anderen Signaturformen über. Als Rechtfertigung oder Motivation für die Signatur scheint die vollkommene Neugestaltung des Rückseitentypus der Tetradrachmen gänzlich auszureichen¹³⁶⁵.

Diese vier Signaturen, die zwei Stempelschneidern, *Eche...* und *Exakestidas*, zuzurechnen sind, bleiben die einzigen auf den Tetradrachmen von Kamarina.

Auch die etwas später einsetzende Didrachmenemission brachte einige signierte Stempel hervor. Der ansonsten unbekannt und hier nur mit einer Namensabkürzung auftretende *Hyl...* begann die Reihe der signierten Stücke mit zwei Vorderseitenstempeln (Kat.-Abb. 93. 94), die den Kopf des jugendlichen Flussgottes Hipparis zeigen¹³⁶⁶. Da seine beiden Stempel am Anfang der Didrachmenprägung stehen, ist davon auszugehen, dass der bislang in Kamarina unbekannt Typus von *Hyl...* geschaffen wurde. Hier könnte auch der Grund für seine Namenssignatur unterhalb des Halsabschnittes zu suchen sein. Der von ihm kreierte jugendliche Flussgottkopf ist im Vergleich mit dem jugendlichen Herakleskopf des *Exakestidas* schlanker und klarer. Das kurze Haar wird von einem dreifachen Band über der Stirn gehalten, die gerade kurze Stirn geht ohne Unterbrechung in die lange, leicht nach vorne gebogene Nase über. Das tiefliegende Auge wird von zwei großen Lidern gerahmt; die obere Wimpernreihe ist durch eine einzelne Wimper vorne angedeutet. Die Mundpartie mit den großen Lippen ist stimmig in das Gesicht eingebettet, das Kinn wirkt sehr voll und der Hals zeigt zwei Falten. Das Ohr scheint allerdings nicht an der richtigen Stelle zu sitzen. Einziger Hinweis auf den dämonischen Charakter des Hipparis ist das kleine Horn über der Stirn. Umgeben ist das Bild von einem feinen Punktrand. Der Kopf ist relativ knapp in das Rund

¹³⁶² Stadtname vor dem Gesicht, Gesichtskontur des Jünglings, Löwenmähne, Übergang zu Löwenkopf etc.

¹³⁶³ Ebenso ist das Löwenfell auf dem Kopf der Omphale auf phokäischen Elektronstateren verknötet: F. Bodenstedt, Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene (Tübingen 1981) Taf. 10, 11. 12 Ph107.

¹³⁶⁴ Tudeer R16. R58.

¹³⁶⁵ Zuschreibungen von Tetradrachmen an *Exakestidas*: Westermarck – Jenkins Nr. 147, VS 7; Nr. 146. 147. 149, RS 14. 15.

¹³⁶⁶ Zur Entstehung des menschengestaltigen Flussgottbildes im 5. Jh. v. Chr.: C. Weiß, Griechische Flussgottheiten in vorhellenistischer Zeit (Würzburg 1984) 102–125.

eingepasst, einzig vor dem Gesicht bleibt Platz für die Inschrift des Stadtnamens, die sich vom Halsabschnitt entlang des Bildrandes nach oben zieht. Außer dem Nackenwinkel ist unter dem Halsabschnitt der einzige Platz, der für eine Signatur bleibt¹³⁶⁷. Der zweite Stempel des *Hyl...*¹³⁶⁸ (Kat.-Abb. 94) unterscheidet sich vom ersten hauptsächlich durch die Gestaltung der Lippen, die hier aufgesetzter und schollender wirken, und durch eine längere Nase¹³⁶⁹. Außerdem ist der Stadtname etwas kleiner geschrieben; nur das N¹³⁷⁰ befindet sich noch hinter dem Kopf.

Für einen neuen Rückseitentypus (Kat.-Abb. 95), der für die Didrachmen ebenfalls benötigt wurde, gestaltete der schon von den Tetrachmen bekannte *Exakestidas*, der nun nur mit einer Namensabkürzung in Erscheinung tritt, das Bild der eponymen Nymphe Kamarina, die auf einem Schwan reitet¹³⁷¹. Von den nachfolgenden Kopien des Motivs hebt sich dieser Stempel deutlich ab; *Exakestidas* schuf ein stimmiges Bild, das sich vor allem durch eine gelungene Rundkomposition und Detailgenauigkeit auszeichnet. Der Nymphenkopf, das aufgeblähte Gewand und die Silhouette des Schwanenkörpers bilden links eine Parallele zum Münzrand, und die an ihm entlang laufende Stadtinschrift schließt hier das Bild, das sich nach rechts öffnet. In diesem Sinne wendet die Nymphe ihren Kopf nach rechts und nicht wie auf den Nachfolgestempeln nach vorne¹³⁷². Die gesamte Körperhaltung der Nymphe gibt *Exakestidas* detailliert wieder; wie sie zwischen und hinter den Flügeln des Schwans sitzt, wie ihre Füße mit dem Wasser spielend, der eine von oben, dargestellt sind und ihre Hand in Innenansicht geziert den Gewandsaum hält, das findet sich kein zweites Mal in der sizilischen Münzkunst. Hinzu kommen die große Plastizität der Darstellung, v. a. bei Wellen und Gewand, sowie die äußerst feine Binnenzeichnung an Federn und Chiton, die *Exakestidas'* technische Meisterschaft erkennen lassen. Wie *Hyl...* signierte er ebenfalls den ersten Stempel des von ihm neu geschaffenen Typus. Sein Namensanfang befindet sich am Münzrand entlang oben rechts¹³⁷³. Das Motiv der auf einem Schwan reitenden Frau, respektive Nymphe, die

¹³⁶⁷ Auf dem ersten Stempel des *Hyl...*, Westermarck – Jenkins Nr. 158, wird die Signatur bald durch einen an dieser Stelle verlaufenden Stempelbruch unsichtbar, Westermarck – Jenkins Nr. 159.

¹³⁶⁸ Westermarck – Jenkins Nr. 160; Kat. Basel 96 Nr. 314.

¹³⁶⁹ Zuschreibungen an ihn gibt es nicht; die Zuschreibung von Westermarck – Jenkins RS 1 der Didrachmen, Nr. 158, hat sich durch die Lesung der Inschrift des *Exakestidas* auf dieser nicht bestätigen können.

¹³⁷⁰ Vorher ON.

¹³⁷¹ U. Westermarck – E. Druckrey, Ein Meisterwerk des Stempelschneiders *Exakestidas*, SchwMüBl 201, 2001, 1f.

¹³⁷² Dadurch entsteht der Eindruck eines sphärischen Gleitens auf dem Wasser; wohingegen bei den Folgenden durch das nach vorne Blicken eine Vorwärtsbewegung impliziert wird, die vermittelt, der Schwan werde gleich in diese Richtung abheben.

¹³⁷³ Westermarck und Jenkins möchten auch die RS 2, Nr. 159.160.161 ihm zuschreiben, was abzulehnen ist.

häufig ihr Gewand in Art eines Segels verwendet, war in vielen Gattungen lange Zeit beliebt¹³⁷⁴.

Weiterhin arbeitete *Exakestidas* im Anschluss an die zwei Vorderseiten des *Hyl...* eine Vorderseite (Kat.-Abb. 96), die er wie dieser unter dem Halsabschnitt und retrograd, aber auf einer Tafel, signierte¹³⁷⁵. Im Vergleich mit den Vorderseiten des *Hyl...* veränderte er den Hippariskopf dahingehend, dass er ihn noch weicher und dadurch menschlicher abbildete¹³⁷⁶. Die Lippen machte er voller, die Falten am Hals wirken speckiger, die Nase verkürzte er leicht zu einer Stupsnase, das Auge setzte er in einem anderen Winkel ein und zog das obere Lid weiter in die Höhe, so dass mehr vom Augapfel zu sehen ist. Seine Vorliebe für Details zeigt sich am Hinterkopf, wo er sehr fein die Haare im Nacken angab. Den Stadtnamen parallel zum linken Münzrand verkleinert er leicht.

Zum Abschluss der kamarinäischen Didrachmenserie kreierte *Euainetos* eine Variante des jugendlichen Flussgottkopfes auf der Vorderseite (Kat.-Abb. 97)¹³⁷⁷. Hipparis zeigte er in einer in dieser Zeit sehr beliebten *en-face*-Ansicht¹³⁷⁸, ebenfalls jugendlich, jedoch nicht so wie man sich den Profilkopf des *Hyl...* oder des *Exakestidas* von vorne vorgestellt hätte. *Euainetos* bringt stärker den dämonischen Charakter des Flussgottes zum Vorschein¹³⁷⁹. Hipparis wirkt jetzt kräftiger, hat volle Lippen und große, sehr runde Augen, sein Haar ist länger und weht offen um seinen Kopf, die daraus hervorkommenden Hörner sind gut zu erkennen. Zwei Neuerungen sind am augenfälligsten an *Euainetos* Version des Hipparis; zum einen gelingt es ihm, eine neue realistische Lösung für das Problem des Halsabschnittes zu finden: er führt den Hals weiter und zeigt den Übergang zur Schulter. Durch seine zweite Neuheit, den das Bild umgebenden Wellenrahmen¹³⁸⁰, wirkt das Bild wie ein Ausschnitt.

¹³⁷⁴ s. die Zusammenstellung bei Westermarck – Jenkins Taf. 26. 27: Münzen, Gemmen, Vasenbilder, Spiegel, Reliefs. Und der Hinweis bei Westermarck – Jenkins 69 auf den Hortfund von Capo Soprano 1888, der aus Münzen und Goldschmuck bestand und heute verschollen ist. Die goldenen Scheiben zeigten in Repoussé-Technik ebenfalls das Motiv der Schwanreiterin. – Boardman, Intaglios and Rings Nr. 36; F. Stilp, Die Jacobsthal-Reliefs. Konturierte Tonreliefs aus dem Griechenland der Frühklassik, Supplementi 29 alla RdA (Rom 2006) 73. 159f. Kat. 1. 2, Taf. 1.

¹³⁷⁵ Kat. Basel 96 Nr. 315 mit Vergrößerung der Signatur; Verschiedentlich wurde hierin ein Hinweis darauf gesehen, dass auch die Signatur des *Hyl...* retrograd zu verstehen sei und er somit *Ly...* heiße.

¹³⁷⁶ In diese Richtung veränderte er schon die Heraklesdarstellung. Westermarck – Jenkins vergleichen mit dem Kopf des *Diadumenos* Taf. 28g.

¹³⁷⁷ KldA I (2001) 217f. s. v. *Euainetos* (A. Furtwängler); J. Liegle, *Euainetos*. Eine Werkfolge nach Originalen des Staatlichen Münzkabinetts zu Berlin, 101. BWPr (Berlin 1941) 45–51. Die Zuschreibung des Rückseitenbildes 49 Abb. 23 ist abzulehnen.

¹³⁷⁸ Westermarck – Jenkins Anm. 273, die *en-face*-*Arethusa* des *Kimón* für *Syrakus* diene *Euainetos* nicht als Vorbild wie *Jongkees* und *Holm* annahmen.

¹³⁷⁹ Westermarck – Jenkins Taf. 28, f vergleichen motivisch mit einer Terrakotte mit der Darstellung eines *Satyrkopfes en face* mit *Pantherskalpkappe*.

¹³⁸⁰ Eventuell inspirierten ihn hierzu die Rückseiten der *Didrachmen* mit der *Nymphe* und dem *Schwan*, auf denen die Wellen immer stärker rechts und links am Münzrand hochgezogen werden.

Dieser Wellenkranz tritt an die Stelle der Münzumrandung¹³⁸¹, bildet somit einen Rahmen, was das ausschnittshafte des Bildes unterstreicht. Und auch die Atmosphäre einer Unterwasserwelt, in der Hipparis sich bewegt, wird evoziert. Dieser Eindruck wird durch die beiden Fische, die jeweils rechts und links neben seinem Kopf abwärts schwimmen, noch verstärkt. Beim Entwurf des Hippariskopfes des *Euainetos* für Kamarina handelt es sich wohl um das außergewöhnlichste Werk des Euainetos, was mitunter daran liegen mag, dass ihm hier im Gegensatz zu Syrakus mehr Freiraum bei der Neugestaltung des gewählten Münzbildes eingeräumt wurde. Nicht nur wegen der gelungenen Frontalansicht, sondern sicher wegen seiner zu dieser Zeit schon großen Berühmtheit und den signierten Vorgängerdidrachmen signierte *Euainetos* relativ prominent auf dem Hals des Hipparis. Ein darauf folgender weiterer Vorderseitenkopf *en face* fällt qualitativ so stark ab, dass er nicht von *Euainetos* stammen kann¹³⁸².

Eventuell gibt es signierte Hemilitren (Kat.-Abb. 98) von Kamarina des Künstlers *Sika...*¹³⁸³, der seinen Namen ebenfalls abkürzt. Allerdings ist nicht sicher, ob dieser Hemilitrentypus überhaupt der Prägung von Kamarina zuzurechnen ist. C. Boehringer glaubte, den noch nicht lange bekannten Typus dieser Stadt zuschreiben zu können, und datierte ihn ans Ende des 5. bis zum Anfang des 4. Jhs. v. Chr.¹³⁸⁴ Dargestellt ist auf der signierten(?) Vorderseite ein jugendlicher Kopf eines Flussgottes *en face* mit kleinen Hörnern. Letztlich durchaus mit dem Typus des *Euainetos* für Kamarina vergleichbar, auch wenn der Kopf etwas freier ins Feld gesetzt ist, mehr Platz beansprucht und stärker von den Haaren umweht wird. Die Rückseite zeigt ein stilisiertes Aphlaston. Die Signierweise neben dem Kopf am Rand entlang laufend ist von anderen *en-face*-Köpfen, etwa denen des *Herakleidas*, bekannt¹³⁸⁵. Da mir keines der bekannten Exemplare im Original zugänglich war, ist eine Beurteilung nicht möglich; D. Salzmanns Theorie, in der Beischrift den Namen eines Flussgottes AKIS zu erkennen, muss Erwähnung finden¹³⁸⁶.

Insgesamt betrachtet, zeigt sich in Kamarina ein gewisser Einfallsreichtum in der Motivwahl, jedes Nominal ist durch ein anderes Bild gekennzeichnet. Die Umsetzung dieser Motive unterlag jedoch qualitativen Schwankungen.

¹³⁸¹ Sonst etwa ein Punktkreis oder eine einfache Linie. Zu Wasserwelten in der Vasenmalerei, s. F. Lissarague, *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual* (Princeton 1990) 115f. mit Abb. 85–87.

¹³⁸² Westermark – Jenkins Nr. 163, V5; Kat. Basel 97 Nr. 318.

¹³⁸³ ΣΙΚΑ...; KldA II (2004) 384 s. v. Sika... (R. Vollkommer).

¹³⁸⁴ s. C. Boehringer, *Der sizilische Stempelschneider SIKA-*, *NumAntCl* 14, 1985, 85–91; s. hierzu aber auch G. Manganaro, *Dai mikrà kermata di argento al chalkokratos kassiteros in Sicilia nel V. sec. a. C.*, *JNG* 34, 1984, 11–39, und D. Salzmann, *AKIS – Flussgott statt Stempelschneider*, *SchwMüBl* 40, 1990, 36–39.

¹³⁸⁵ s. u. II, 3c, 'Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Katane'.

¹³⁸⁶ Salzmann a. O. (Anm. 1384).

Katane

Die wechselvolle Geschichte Katanes brachte eine Vielfalt an Münzmotiven mit sich, welche nicht zuletzt dazu beitrug, dass hier einige der schönsten Bilder auf griechischen Münzen überhaupt entstehen konnten¹³⁸⁷. Schon zwischen 476 und 461 v. Chr.¹³⁸⁸, während der Phase in der die Stadt kurzzeitig Aitna hieß¹³⁸⁹, offenbarte sich die Exzellenz der dortigen Stempelschneider in einem Silenskopf im Profil auf der Vorderseite einer Tetradrachme¹³⁹⁰. Anschließend an diese Periode, nach 461 v. Chr., als die Chalkidier in die Stadt zurückkehrten und sie in Katane rückbenannten, wurden Tetradrachmen mit dem Vorderseitenmotiv des stiergestaltigen lokalen Flussgottes Amenanos und einer Nike auf der Rückseite geprägt¹³⁹¹. Nach 450 v. Chr. wechselten abermals die Münzmotive; man passte sich offensichtlich dem Zeitgeschmack an und setzte eine auf ganz Sizilien sehr beliebte Quadriga auf die Vorderseite der Tetradrachmen und Drachmen. Die Rückseite der Tetradrachmen schmückte jetzt ein Profilkopf des Stadtgottes Apollon, die der Drachmen der Kopf des Flussgottes Amenanos, nun in einer aus Nachbarstädten bekannten jugendlichen Ausprägung¹³⁹².

Auf einer der ersten Vorderseiten von Tetradrachmen (Kat.-Abb. 99) mit der Quadriga findet sich versteckt an der Brüstung des Wagenkastens eine Inschrift KPA..., wohl die früheste Stempelschneidersignatur überhaupt¹³⁹³. Die Pferde der Quadriga gehen im gemäßigten Schrittempo nach rechts. Der Lenker hat den Oberkörper weit vorgebeugt und somit seinen S-förmigen Körper dem Münzrund angepasst; bei aufrechter Haltung hätte er nicht ganz auf das Bildfeld gepasst. Von den vier Pferden bildete der Künstler in altertümlicher Form nur zwei vollständig ab, die anderen werden durch Verdoppelung der Konturen angegeben. Das vordere Pferd senkt den Kopf stark, damit der erhobene Kopf des Zweiten sichtbar wird. Die Umrandung wie die Abschnittslinie gestaltete *Kra...* mit feinen Punkten, der Raum unter dem Abschnitt blieb leer. Sein Stil zeichnet sich insbesondere durch Feingliedrigkeit aus, deren

¹³⁸⁷ Eine Gesamtpublikation der katanäischen Münzserie liegt bisher nicht vor. G. Manganaro, *La monetazione di Katane dal V al I sec. a. C.*, in: B. Gentili (Hrsg.), *Catania Antica, Atti del 5. Convegno della S.I.S.A.C.* 23.–24. Mai 1992 (Pisa 1996) 303–329; S. Mirone, *Le monete dell'antica Catana*, *Rivista bimestrale di numismatica, medaglistica, glittica, sfragistica* 1917, 107–142. 203–236; 1918, 9–76; W. Schwabacher, *Zu den Münzen von Katane*, *RM* 48, 1933, 121–126; E. Rizzo, *Saggi preliminari sull'arte della moneta nella Sicilia Greca* (Rom 1938, Nachdruck 1980) 51–76.

¹³⁸⁸ Oder 476–466 v. Chr.

¹³⁸⁹ Die Umbenennung erfolgte im Zuge der Eroberung der Stadt durch Hieron von Syrakus, der hier Syrakusaner und Peloponnesier ansiedelte.

¹³⁹⁰ Abb. Kraay – Hirmer Taf. II Aitna 33.

¹³⁹¹ z. B. Kraay – Hirmer Taf. 10, 28–30.

¹³⁹² Zur Entstehung des menschengestaltigen Flussgottbildes im 5. Jh. v. Chr.: C. Weiß, *Griechische Flussgottheiten in vorhellenistischer Zeit* (Würzburg 1984) 102–125.

¹³⁹³ Kat. Basel 99 Nr. 327 mit der Zuschreibung der zugehörigen Rückseite der Münze an denselben Meister und der Rückseite der Nr. 328; sie datiert wahrscheinlich noch vor 425 v. Chr.

Eindruck durch die Gewohnheit, alle Körperteile ein wenig zu strecken, verstärkt wird¹³⁹⁴. Leere Flächen stören ihn kaum; nicht nur den Raum unter dem Abschnitt belässt er frei, sondern auch im eigentlichen Bildfeld finden sich viele Freiräume, die die Komposition auflockern.

Ungewiss muss die Deutung einer Inschrift auf der Rückseite einer etwas späteren katanäischen Drachme (Kat.-Abb. 100) bleiben. Der Profilkopf darauf ist vergleichsweise ungewöhnlich in das Rund gefasst; dadurch dass er sehr hoch sitzt, durchbricht er oben den Punktrand. Das halblange offene Haar, das von einem dünnen Band gehalten wird, liegt in dicken Strähnen am Kopf an und verdeckt das Ohr. Das Auge wirkt im ansonsten gut proportionierten Gesicht zu voluminös. Auf dem Hals befindet sich ein schräg liegendes A, das ziemlich groß ausfällt, aber in das Motiv integriert ist. Es könnte sich um die Initialen des Stempelschneiders oder des dargestellten Flussgottes Amenanos handeln¹³⁹⁵. Die Stadtinschrift läuft in großen retrograden Buchstaben vor dem Gesicht bis unter den Halsabschnitt herab. Hinter dem Kopf befindet sich ein Lorbeerblatt mit Beere. Die Darstellung bleibt recht summarisch, lässt sich aber stilistisch und formal gut mit den Silensköpfen der anderen Drachmen und Litren verbinden¹³⁹⁶.

Vom Stempelschneider *Euainetos*, der auch in Kamarina und Syrakus namentlich belegt ist, sind aus Katane drei signierte Stempel bekannt¹³⁹⁷: die Vorderseite einer Tetradrachme (Kat.-Abb. 101) mit einer Quadriga¹³⁹⁸ und die Rückseiten zweier Drachmen (Kat.-Abb. 102. 103) mit Flussgottköpfen¹³⁹⁹.

In das Bild der Quadriga (Kat.-Abb. 101) nach links brachte *Euainetos* große Bewegtheit und v. a. eine Erzählstruktur ein, während er auch perspektivisch Neuerungen vornahm¹⁴⁰⁰. Formal wird die Szene von einem feinen Punktrand umgeben und spielt sich auf einer dreifachen Grundlinie ab, in deren Abschnitt sich eine Krabbe in Aufsicht befindet. Den Abschluss der rechten Seite bildet eine senkrecht stehende Wendesäule, die mit ihrer Spitze

¹³⁹⁴ KldA I (2001) 425 s. v. Kra... (W. Fischer-Bossert): keine Zuweisungen möglich.

¹³⁹⁵ Kraay/Franke – Hirmer Taf. 15, 47R. P. Franke hält das A für eine Signatur, C. M. Kraay versieht die Vermutung mit einem ?. Der Künstler wäre ansonsten nicht aus der katanäischen Prägung bekannt. Beamtennamen oder Zeichen sind zu dieser Zeit in Katane auf den Münzen nicht belegt. Am wahrscheinlichsten bleibt die Deutung auf die Initialen des dargestellten Amenanos, die eventuell einen Hinweis auf seine Identität geben sollte, da Flussgottdarstellungen in dieser Art zu der Zeit noch nicht sehr geläufig waren.

¹³⁹⁶ Gemeinsam sind ihnen die gröberen Formen und die breiteren Werkzeugspuren.

¹³⁹⁷ KldA I (2001) 217f. s. v. *Euainetos* (A. Furtwängler); J. Liegle, *Euainetos*. Eine Werkfolge nach Originalen des Staatlichen Münzkabinetts zu Berlin, 101. BWPr (Berlin 1941) 35–54.

¹³⁹⁸ Kraay – Hirmer Taf. 14, 42O.

¹³⁹⁹ Kraay – Hirmer Taf. 13, 38R.

¹⁴⁰⁰ Das Bild wurde von W. Fischer-Bossert einer eingehenden Analyse auch im Vergleich mit anderen sizilischen Quadrigendarstellungen unterzogen. W. Fischer-Bossert, *Nachahmungen und Umbildungen in der sizilischen Münzprägung*, SchwNumRu 77, 1997, 25–34.– Vgl. Abbildungsteil: Betrachterstandort und Position der Quadriga auf der Rennbahn: Möglichkeit 3.

den Punktrand durchbricht und die Szenerie eines Wagenrennens verdeutlicht. Hinter dieser Säule prescht das dargestellte Gespann gerade hervor, das vordere Rad wird noch zur Hälfte von der Säule verdeckt, ist also angeschnitten dargestellt. Darüber im Wagenkasten beugt sich der Lenker mit ausgestreckter Rechter und die Zügel zurücknehmender Linker vor. Nike mit Kranz und Tafel, auf der EYAIN geschrieben steht, fliegt auf ihn zu, den glücklichen Ausgang der dramatischen Szene vorwegnehmend. Die Pferde sind in wilder Bewegtheit gezeigt, ihre Reihe wurde von *Euainetos* so aufgefächert, dass jedes einzeln und in einer anderen Pose zu sehen ist. Ein Punkt unter ihren Beinen wurde mehrfach als aufgewirbelter Stein gedeutet, der das Scheuen der Pferde verursachte¹⁴⁰¹. Allerdings ist das Aussehen dieses Steines merkwürdig, eventuell handelt es sich um einen Pferdehuf der fälschlicherweise an dieser Stelle begonnen wurde und dem in der neuzeitlichen Interpretation zu viel Bedeutung beigemessen wurde. Außerdem zeigt *Euainetos* viele verschiedene Ansichten in einem Bild und löst dadurch die gewöhnliche Seitenansicht vollkommen auf. Dies wird etwa an der Darstellung der Nike deutlich, deren Flügel zu beiden Seiten des Kopfes ausgebreitet von innen gezeigt werden, ihr Kopf und Brustbereich sind frontal gesehen, genau wie der obere Teil der Hand, der die Tafel hält.

Auch für das Rückseitenmotiv des Amenanoskopfes auf den Drachmen (Kat.-Abb. 102+103) fand *Euainetos* eine neue Form¹⁴⁰². Ähnlich wie bei seinem Hippariskopf für Kamarina brachte er das dämonische Element des jungen Flussgottes stärker zum Vorschein. Wie dort zeigt er ihn in einer Umgebung, die seinen natürlichen Lebensraum, das Wasser evoziert. Vor dem Kopf im Profil nach links schwimmt ein Fisch in Bauchansicht abwärts (Kat.-Abb. 102), eine Garnele krabbelt ihm von unten entlang des Münzrandes entgegen, hinter seinem Kopf schwimmt ein weiterer Fisch aufwärts. In einem Bogen über dem Kopf, ebenfalls dem Münzrand folgend, befindet sich die Namensinschrift Amenanos; in etwas kleineren Buchstaben steht unter dem Halsabschnitt die Signatur EYAI. Amenanos ist mit klaren Gesichtszügen gezeigt, er hat eine gerade Nase, darunter große aufgeworfene Lippen und ein etwas spitzes Kinn, sein Auge sitzt sehr weit hinten. Die Haare sind ziemlich lang, bedecken das Ohr komplett und werden von einem dreifachen Band gehalten. Seine unmenschliche und dunkle Seite wird, neben dem gebogenen Horn über der Stirn, durch einen sehr tiefen Haaransatz und Haarbewuchs in der Mitte der Stirn hervorgehoben.

¹⁴⁰¹ Fischer-Bossert a. O. (Anm. 1400) 29.

¹⁴⁰² Kraay – Hirmer Taf. 13, 38R.

Die zweite, sehr ähnliche, ebenfalls signierte Drachmenrückseite (Kat.-Abb. 103) unterscheidet sich von dem beschriebenen Bild nur in folgenden Details¹⁴⁰³: der Fisch hinter dem Kopf schwimmt abwärts, mehr Haar fällt über das Haarband herab, die Nasenspitze wirkt leicht verlängert und nach unten gezogen, die Signatur EYAI ist parallel zum Halsabschnitt¹⁴⁰⁴.

Der auch in Naxos belegte Stempelschneider *Prokles* arbeitete zwei signierte Münzstempel für Katane¹⁴⁰⁵. Für die Rückseite einer Tetradrachme (Kat.-Abb. 104) entwarf er einen Apollonkopf im Profil nach links, der große Ähnlichkeit mit den Amenanosköpfen des Euainetos auf den Rückseiten der Drachmen von Katane besitzt¹⁴⁰⁶. Wie bei diesen schwimmt ein Fisch vor dem, hier von der Seite gezeigtem, Kopf herab, ihm entgegen kommt von unten am Rand herauf eine Krabbe. Der Stadtname, anstelle des Namens des Dargestellten wie auf der Drachme, ist in einem Bogen entlang des Münzrandes über den Kopf geschrieben. Wo sich im Nacken des Amenanos ein weiterer Fisch befindet, gravierte *Prokles* ein in der Form ähnliches Lorbeerblatt¹⁴⁰⁷, das neben dem Lorbeerkranz im Haar einen Hinweis auf Apollon darstellt. Die dämonischen Elemente des Flussgottes werden zu Gunsten einer idealisierten Darstellung weggelassen. Die Gesichtszüge sind klar, gerade und wohlproportioniert, die Wiedergabe des Ohrs ist gelungen und besonders der Halsabschnitt zeigt einen schönen Schwung. Das Haar ist länger als bei Amenanos, aber wohl geordnet; im Nacken ist es in einem Knoten hochgebunden, vorne wird es vom Kranz gehalten.

Weiterhin wird *Prokles* die Vorderseite einer Litre von Katane (Kat.-Abb. 105) auf Grund ihrer Kennzeichnung mit einem Π zugeschrieben¹⁴⁰⁸, da er mit Π auch Stempel von Naxos signierte¹⁴⁰⁹. Das Motiv der Litre ist ein bärtiger alter Silenskopf im Profil nach links umgeben von einem Punktrand. Der Kopf des Silens füllt das Rund der Münze fast vollständig aus. Sein Gesicht ist im Verhältnis zum Kopf eher klein, wobei es sehr wulstig und voll wirkt; er hat eine dicke Knollennase und große Lippen, die unter dem langen Bart verschwinden. Dieser ist verhältnismäßig glatt und hängt in breiten Strähnen herunter. Das Auge sitzt weit hinten, wird angeschnitten dargestellt und von zwei breiten Lidern gerahmt. Auffallend ist die tief hängende Stirnfalte, die sich bis auf die Nasenwurzel herunterzieht. Der

¹⁴⁰³ Berlin, Münzkabinett, C. R. Fox 1873; J. Liegle, Euainetos. Eine Werkfolge nach Originalen des Staatlichen Münzkabinetts zu Berlin, 101. BWPr (Berlin 1941) 35 f. Taf. 9.

¹⁴⁰⁴ Zuschreibungen: eine weitere sehr ähnliche unsignierte Drachmenrückseite z. B. Kat. Basel Nr. 335, s. hierzu: Auktionskatalog Leu 81, 16. Mai 2001 (Zürich 2001) 40 Nr. 73, wo die Vermutung geäußert wird, die Euainetos-Signatur sei vom Stempel radiert worden.

¹⁴⁰⁵ KldA II (2004) 322 s. v. *Prokles* (H. A. Cahn); s. u. ‚Naxos‘.

¹⁴⁰⁶ Rizzo, *Monete greche* Taf. XIV, 16.

¹⁴⁰⁷ Gelegentlich auch als Form der Signatur von *Prokles* gedeutet.

¹⁴⁰⁸ Paris, BNF, Collection de Luynes Inv. Nr. 891; SNG ANS (4) Nr. 1266.

¹⁴⁰⁹ Cahn, Naxos: Didrachme V70, Hemidrachme V76, Litren V81. 82.

Silen hat eine große Glatze; nur noch am Hinterkopf ab der Höhe der Koteletten des Bartes wachsen Haupthaare, die ähnlich strukturiert sind wie der Bart. Im Haar trägt er einen Efeulaubkranz, der seine kahle Stirn ein wenig bedeckt. Wohl um seinen dämonischen Charakter zu unterstreichen, wurde ihm neben seinem gnomhaften Gesicht noch ein tierisches Ohr gegeben. Der Halsabschnitt ist geschwungen und im Nacken am Hals sind zwei Speckfalten angegeben. Hinter dem Nacken befindet sich das als Signatur gedeutete Π ¹⁴¹⁰.

Der Stempelschneider *Herakleidas*, dessen Signatur auf Münzen lediglich aus Katane bekannt ist¹⁴¹¹, arbeitete für diese Stadt mehrere Tetradrachmenstempel. Zuerst schnitt er eine Vorderseite mit dem geläufigen Motiv der Quadriga (Kat.-Abb. 106), die er unter der dreifachen Bodenlinie nur mit einem H zeichnete¹⁴¹², ansonsten beließ er den Abschnitt leer. Die Quadriga ist in bewegtem Galopp nach links gezeigt, was daran deutlich wird, dass keines der Pferde mit seinen Beinen den Boden berührt. Die beiden vorderen, d. h. dem Betrachter nahsten, Pferde bäumen sich auf, das hintere hat den Kopf hochgerissen und das Maul geöffnet, das nächst hintere hat den Kopf aus dem Bild heraus dem Betrachter zugewandt. Der Lenker ist weit nach vorne gebeugt und berührt fast den Hals des äußersten Pferdes. Hinter des Pferdes Hinterbein ist das entfernter liegende Wagenrad sichtbar, der Wagen ist also dem Betrachter leicht zugekehrt¹⁴¹³. Beide Räder sind sehr hoch, die Arme des Lenkers sind überlängert. Nike, in einem langen gegürteten Gewand mit Kranz und Tänien, fliegt dem Lenker entgegen. Viel Wert schien der Stempelschneider auf Details, wie z. B. das Zaumzeug der Pferde, zu legen; sie tragen doppelte Bauchgurte und ihre Zügel werden durch eine Öse zusammengeführt. Letztlich, Komposition, Bildaufbau und Bewegungsschema betreffend, orientiert sich das Bild stark an der signierten Quadriga des Euainetos für Tetradrachmen von Katane. Dies fällt vor allem an der Haltung der Pferde auf, jedoch wurden auch hier entscheidende und motivierende Bildmomente wie die Wendemarke weggelassen¹⁴¹⁴.

Das Hauptwerk des *Herakleidas* für Katane ist indessen in zwei Stempeln für Tetradrachmen (Kat.-Abb. 107+108) zu sehen, die das Motiv des Apollonkopfes auf die Vorderseite

¹⁴¹⁰ Der Platz unter dem Halsabschnitt war wohl für einen ausgeschriebenen Namen in lesbarer Größe zu gering.

¹⁴¹¹ Cahn, Naxos, 70 schreibt ihm in Naxos auch die Stempel der Tetradrachmen Nr. 99–102 und der Litre 104 zu.

¹⁴¹² Die Zuschreibung dieses H an Herakleidas wurde oft angezweifelt: KldA I (2001) 272 s. v. H... (W. Fischer-Bossert) und KldA I (2001) 295 s. v. Herkleidas (I) (B. Gerring); dafür: Kat. Gulbenkian (I) 66 Nr. 187; Kat. Basel Nr. 336; Thieme – Becker 16 (1923) 440f. s. v. Herakleidas (K. Regling); s. a. G. G. Belloni, Nota sugli incisori monetali Herakleidas e Choirion di Katane, in: L. Belloni – G. Milanese – A. Porro (Hrsg.), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata* 2 (Mailand 1995) 1467–1476.

¹⁴¹³ s. Anhang: Skizzen vom Betrachterstandpunkt.

¹⁴¹⁴ Zwei weitere Quadrigen möchte K. Regling Herakleidas zuschreiben, sie sind mit seinen *en-face*-Vorderseiten verbunden. Thieme – Becker 16 (1923) 440f. s. v. Herakleidas (K. Regling).

verlagern und diesen in einer für die Zeit charakteristischen *en-face*-Ansicht zeigen¹⁴¹⁵. Die Signatur ΗΡΑΚΛΕΙΔΑΣ befindet sich rechts entlang des Münzrandes herab laufend, ein wenig in den Locken des offenen Haares versteckt. Die beiden Apollonköpfe ähneln sich stark, so dass auf den ersten Blick kaum zwei verschiedene Stempel ausgemacht werden können und eine Abfolge beider schwierig zu bestimmen ist. Apollon ist beinahe *en face* gezeigt, leicht wendet er seinen Blick vom Betrachter aus gesehen nach rechts. Sein lockiges, etwas über kinnlanges Haar trägt er offen und mit Mittelscheitel, über der Stirn ist ein Lorbeerkranz sichtbar. Das Haar kann so zu beiden Seiten seines recht schmalen Gesichtes den Platz ausfüllen. Der Hals ist unten fast bis zum Münzrand gezogen. Apoll hat ein rundes kleines Kinn, darüber breite aufgeworfene Lippen und eine gerade kurze Nase. Die Augen werden von breiten Lidern gerahmt, die Iris ist rund mit einem Punkt in der Mitte als Pupille angegeben. Die beiden Apollonköpfe des *Herakleidas* scheinen im Verhältnis zur Bildfläche unterschiedlich groß zu sein; bei dem kleineren (Kat.-Abb. 108) wirkt der Halsabschnitt länger und es scheint mehr Leerraum seitlich des Kopfes zu geben¹⁴¹⁶. Dieser kleinere Kopf hat als auffälligstes Merkmal lockigeres, etwas kürzeres Haar¹⁴¹⁷, bei dem anderen ist das Haar vor allem seitlich des Gesichtes nur in Wellen angegeben¹⁴¹⁸. Weiterhin ist ein Unterschied am Halsabschnitt erkennbar; bei dem kleineren Kopf beginnt der Halsabschnitt rechts und links tief sitzend, führt dann nach oben und geht in der Mitte wieder nach unten zusammen. Der Abschnitt des anderen Kopfes (Kat.-Abb. 107) ist mehr eine leicht gewellte nach oben ansteigende Linie. Wie schon K. Regling annahm, könnte für diese *en-face*-Apollonköpfe des *Herakleidas* ein syrakusanisches *en-face*-Exemplar der *Arethusa* des *Kimón* (Kat.-Abb. 60. 61) Pate gestanden haben. Andererseits ist denkbar, dass durch den gerade für kurze Zeit in Katane anwesenden *Euainetos* ein Anstoß gegeben wurde, da diese Darstellungsweise eine seiner Spezialitäten war. *Herakleidas* musste sich mit der Frontaldarstellung auseinandersetzen; da das Apollonmotiv für die katanäische Stadtprägung vorgesehen war, passte er dieses in die *en-face*-Ansicht ein. Jedoch ging dabei einiges der Originale verloren und seine Version wirkt nicht ganz so gelungen.

¹⁴¹⁵ Westermarck – Jenkins Anm. 275, nach W. Schwabacher entstehen die ersten Frontalköpfe des Apollon in Amphipolis 424 v. Chr.; Belloni a. O. (Anm. 1412) sieht drei unterschiedliche Stempel des *Herakleidas* mit *en-face*-Apollonkopf. Er möchte zwei Versionen des ersten Apollonkopfes mit den glatteren Haaren erkennen.

¹⁴¹⁶ K. Regling, in: Thieme – Becker a. O. (Anm. 1414), sah den ersten Stempel in Tradition der *Arethusa* des *Kimón*, da er mehr ins Dreiviertelprofil gerückt und mehrfach am Hals ausgebuchtet sei. Den zweiten hielt er für eigenständiger, aber in einer allzu brutalen Vorderansicht erstarrt.

¹⁴¹⁷ Kat. Basel Nr. 338.

¹⁴¹⁸ Kat. Basel Nr. 337.

Der letzte aus Katane namentlich bekannte Stempelschneider *Choirion*¹⁴¹⁹ schuf ebenfalls einen Apollonkopf *en face* (Kat.-Abb. 109)¹⁴²⁰, der ihm jedoch maniert gelang und mit den qualitätvollen Stücken des *Herakleidas* nicht vergleichbar ist. *Choirions* Apollonkopf wirkt maskenhaft und leer. Viel Mühe wurde auf die Erkennbarkeit des Dargestellten verwendet; nicht nur sein Name erscheint unter dem Halsabschnitt, sondern auch seine Attribute, die Leier rechts und den Bogen links von dessen Kopf, sind abgebildet und ein Lorbeerkranz befindet sich in seinem Haar. Apollon blickt frontal den Betrachter an; seine Augen stehen sehr weit auseinander. Die Haare jedoch wirken unorganisch auf den Kopf und um das Gesicht herum plaziert, als ob es sich um eine Perücke handle. Auch die Darstellung des Lorbeerkranzes wirkt unglücklich. Seinen Namen schreibt *Choirion* im Gegensatz zu *Herakleidas* links entlang des seitlichen Münzrandes nach oben, XOIPION.

Besser gelangen demselben Stempelschneider die Vorder- und Rückseite einer Drachme für Katane (Kat.-Abb. 110. 111)¹⁴²¹, die etwa gleichzeitig mit der Tetrachme datiert. Hier zeigte er auf der Vorderseite einen weiteren Frontalkopf, den des jugendlichen Flussgottes Amenanos, der von anderen Künstlern stets in Profilansicht gestaltet wurde. Der Amenanos des *Choirion* gemahnt stark an die Version des Flussgottes Hipparis *en-face* des *Euainetos* von Kamarina¹⁴²² (Kat.-Abb. 97). Auch hier wird durch zwei Fische, jeweils rechts und links des Kopfes am Münzrand entlang nach oben schwimmend, und zusätzlich einen der hinter dem Hals hervorschwimmt¹⁴²³ eine Atmosphäre unter Wasser evoziert. Dieser Eindruck wird noch durch die feucht wirkenden und im Wasser treibenden Haare des Amenanos verstärkt. Diese Haargestaltung mit den nach oben schwimmenden Haaren unterscheidet sich von der des *Euainetos*, das Gesicht wirkt dem des Hipparis ähnlich. *Choirion* signiert dieses Stück so wie *Euainetos* mit der Abkürzung seines Namens XOI unter dem Halsabschnitt. Für die Rückseite derselben Drachme schnitt er einen Stempel mit Quadrigamotiv. Am auffälligsten an diesem Bild ist die sehr breite Abschnittslinie, die mit einem Mäandermuster verziert ist, was bis dahin nicht in Katane verwendet worden war und von der Originalität und dem Veränderungswillen des *Choirion* zeugt. Im Abschnittsfeld signierte er mit seinem vollständigen Namen. Bei genauerem Hinsehen bemerkt man weitere Veränderungen, die *Choirion* am Quadrigenbild vorgenommen hat. Als Lenkerin stellt er eine weibliche Figur,

¹⁴¹⁹ KIdA I (2001) 140 s. v. Choirion (R. Vollkommer); G. G. Belloni, Nota sugli incisori monetali Herakleidas e Choirion di Katane, in: L. Belloni – G. Milanese – A. Porro (Hrsg.), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata* 2 (Mailand 1995) 1467–1476.

¹⁴²⁰ Kat. Gulbenkian (I) 67 Nr. 193.

¹⁴²¹ Kat. Basel 102 Nr. 339.

¹⁴²² s. o. ‚Kamarina‘.

¹⁴²³ Vgl. die Arethusa-Köpfe *en face* des Kimon für Tetrachmen von Syrakus, s. o. ‚Syrakus: Tetrachmen: Kimon‘.

wahrscheinlich Athena, in den Wagenkasten, die einen Helm trägt und in der Linken einen Schild hält, dessen Innenseite gesehen wird. Wagen und Lenkerin erscheinen ins Dreiviertelprofil gedreht, allein die absolute Profilansicht des vordersten Pferdes stört dieses Bild. Ein weiteres Münzbild (Kat.-Abb. 112) scheint von *Choirion* bekannt zu sein, es handelt sich dabei um eine mit vollem Namen signierte Drachmenvorderseite mit dem Profilkopf des Flussgottes Amenanos, die Motiv und Signaturstelle von Vorgängerstempeln des *Euainetos* (Kat.-Abb. 102+103) komplett übernimmt.

Naxos

Aus der Prägung der ostsizilischen Stadt Naxos ist als einziger Stempelschneider *Prokles*, der auch kurzzeitig im benachbarten Katane gearbeitet hat, namentlich bekannt¹⁴²⁴. In Naxos signierte er in verschiedenen Abkürzungsformen seines Namens diverse Nominale. Offensichtlich war *Prokles* zuerst in Katane tätig, wo er von bedeutenden Meistern wie *Exakestidas* und *Euainetos* die Sitte der Signatur und möglicherweise die Kunst des Stempelschneidens überhaupt lernte, um daraufhin an der Münze von Naxos länger zu wirken¹⁴²⁵. Sein Name taucht in Naxos in der von H. A. Cahn in seiner Monographie zur Prägung der Stadt¹⁴²⁶ bezeichneten Gruppe V, die Cahn 420-403 v. Chr. datiert, erstmals auf. Sie beinhaltet die letzten Emissionen der Stadt vor deren Zerstörung durch Syrakus im Jahre 403 v. Chr. In dieser Phase wurden offenbar kaum mehr Tetradrachmen ausgegeben, und man entschloss sich, die gebräuchlicheren und praktischeren Didrachmen zu prägen. Diese zeigten auf der Vorderseite den Profilkopf des jugendlichen Apollon und auf der Rückseite einen knienden Satyr. Den ersten Apollonkopf des neuen Nominals (Kat.-Abb. 113) signierte *Prokles* unter dem Halsabschnitt mit seiner Initiale¹⁴²⁷. Der Apollonkopf erscheint zuerst in Cahns Gruppe V, vorher wurde auf der Vorderseite stets ein bärtiger Dionysoskopf im Profil gezeigt. Auch auf den bekannten Tetradrachmen der Gruppe V war ein jugendlicher Apollon, allerdings im Gegensatz zu den Didrachmen im Profil nach rechts, abgebildet. Die Schaffung des neuen Bildtypus für die Münzen, die Kreation eines modischeren jugendlichen Profilkopfes, könnte *Prokles* und der Münze als Grund für die Signatur gedient haben. Da er einen in den Gesichtszügen und der Frisur sehr ähnlichen¹⁴²⁸ Apollon bereits in Katane (Kat.-

¹⁴²⁴ KIdA II (2004) 322 s. v. *Prokles* (H. A. Cahn); Cahn, Naxos 162: Liste der Stempel, die unsignierenden Künstlerhänden zuordenbar sind.

¹⁴²⁵ Die Reihenfolge seiner Tätigkeit wird verschieden beurteilt: erst Naxos, dann Katane: EAA 6 (1965) 484 s. v. *Prokles* (2) (L. Breglia); erst Katane dann Naxos: L. Forrer, *Les signatures de graveurs sur les monnaies grecques* (Brüssel 1906) und *RBelgNum* 59–62, 1903–1906.

¹⁴²⁶ Cahn, Naxos.

¹⁴²⁷ Cahn, Naxos VS 70.

¹⁴²⁸ Besonders deutlich ist die Kopie des Lorbeerblattes mit der Beere hinter dem Kopf.

Abb. 104) gearbeitet hatte¹⁴²⁹, könnte hierin der Anlass für seine Anstellung in Naxos überhaupt und die Wahl des neuen Motivs des Apollon zu sehen sein. Letztlich schuf er also kein neues Bild, sondern übernahm eines aus Katane, das er dort schon mit vollem Namen signiert hatte¹⁴³⁰.

Bald gestaltete er einen Rückseitenstempel für Didrachmen (Kat.-Abb. 114), den er mit vollem Namen auf der vordersten Stufe eines Podests, auf dem ein Satyr kniet, signierte¹⁴³¹. Obschon dieses Rückseitenmotiv eine längere Tradition in der Tetradrachmenprägung von Naxos besaß¹⁴³², erreichte *Prokles* einige innovative Veränderungen. Außergewöhnlich gelang ihm die Darstellung des Körpers in Frontalansicht¹⁴³³. Der Silen hat sein linkes Bein aufgestellt, als wolle er sich erheben, um jemandem zuzuprosten. Von diesem Bein ist der Unterschenkel mit Knie, Schienbein und seitlicher Wadenmuskulatur frontal gesehen; genau wie sein gesamter Oberkörper, der nicht jugendlich straff, sondern etwas schlaff und faltig wirkt. Sein rechtes Bein wird in fließendem Übergang zum Bauch gezeigt, es ist nach hinten untergeschlagen, der Oberschenkel von oben gesehen. Den rechten Arm hat der Satyr seitlich vom Körper angewinkelt erhoben und hält mit der Hand, die von vorn gesehen wird, den Kantharos. Mit der Linken stützt er sich auf einen Thyrsos, welcher zusammen mit dem linken Arm des Satyrs und einer weiter rechts wachsenden Pflanze auf der rechten Bildseite ein starkes senkrechtes Gewicht und gleichzeitig einen Rahmen bildet. Entsprechend formt auf der linken Bildseite eine Herme einen vertikalen Abschluss. Im Vergleich mit dem Körper wirkt der Kopf unproportioniert und zu groß, dies diente wie die zottelige Haar- und Bartmasse wohl der Unterstreichung des wilden Charakters. Herausragendste Neuerung ist aber die Drehung des Kopfes in die Frontale, was auf der Höhe des Zeitgeschmacks lag. Weiterhin zeigt sich an diesem Bild die technische Meisterschaft des *Prokles*, der sehr auf die Wiedergabe kleinster Details wie an der Pflanze, der Herme, dem Stock und dem Gesicht des Silens und dessen Schamhaares achtete. Allerdings geht durch diese detaillierte Arbeit, die in Großteilen einen flächigen Eindruck erweckt, die Konzentration und Prägnanz, die viele Münzbilder auszeichnet, verloren. Diese Neugestaltung des traditionellen naxischen Motivs scheint *Prokles* wesentlich durch Kopie alter Stempel gelungen zu sein, was durch die

¹⁴²⁹ Im Katalog *Prokles* I benannt.

¹⁴³⁰ Dass hier keine Seitenverkehrung stattfindet, ist damit zu erklären, dass er das Vorbild selbst geschaffen hatte.

¹⁴³¹ Cahn, Naxos RS 90; A.-M. Knoblauch, Defining the Satyr in the Archaic and Classical Period: The Numismatic Evidence, in: B. Kluge – B. Weisser (Hrsg.), Akten des 12. Internationalen Numismatischen Kongress Berlin 1997 I (Berlin 2000) 199–202.

¹⁴³² Erstmals taucht es mit Beginn der von Cahn benannten Gruppe III auf.

¹⁴³³ Zur Frontalansicht bei bestimmten Personengruppen und unter kompositorischen Gesichtspunkten s. Kap. II, 2b ‚Frontaldarstellungen‘.

Seitenvertauschung von flankierender Herme und Pflanze und des aufgestellten Beines im Gegensatz zu den früheren Stempeln deutlich wird.

Für die ebenfalls neu eingeführten Hemidrachmen von Naxos schneidet *Prokles* einen der ersten Vorderseitenstempel (Kat.-Abb. 115) der Serie¹⁴³⁴, der den Profilkopf des jugendlichen Flussgottes Assinos zeigt¹⁴³⁵, und signierte mit einem Π unter dem Halsabschnitt¹⁴³⁶. Diese Darstellung eines jungen Flussgottes auf dem neuen Nominal richtete sich ganz nach sizilischem Münzmodegeschmack der Zeit. In der Bildung des Gesichtes und der Frisur sind keine markanten Unterschiede zum von ihm geschaffenen Apollonkopf zu sehen, nur dass jetzt ein Weinlaubkranz im Haar steckt.

Desgleichen arbeitete *Prokles* für die parallellaufenden Litren, Cahns Gruppe V, zwei Vorderseitenstempel (Kat.-Abb. 116. 117)¹⁴³⁷, die einen Dionysoskopf im Profil zeigen, den er abermals mit einem Π unter dem Halsabschnitt kennzeichnete¹⁴³⁸. Auch dieser Jünglingskopf unterscheidet sich nicht nennenswert von seinen Darstellungen des Apoll oder des Assinos, außer dass er einen Efeukranz trägt, was in Kombination mit dem Rückseitenmotiv für eine Benennung ausreichend ist.

Insgesamt ähneln sich alle männlichen, jugendlichen Köpfe auf den Münzen der Gruppe V in Naxos so stark, dass sie allerhöchstens durch Attribute, d.h. die Kränze, die sie im Haar tragen, und Beischriften unterschieden werden können. H. A. Cahn sah den Stil des *Prokles* gekennzeichnet durch einen graphischen, wenig plastischen Allgemeineindruck „... mit einer delikaten, fast nervösen Umrissführung, bei der eine besondere Vorliebe für kurvierte Linien herrscht.“¹⁴³⁹ Charakteristisch für seine Profilköpfe ist die lange gerade Stirn-Nasen-Linie, die aufgesetzten Lippen und das tiefe Ohr.

Es scheint so, dass *Prokles* für diese letzte Emission nach Naxos geholt wurde oder dorthin zurückkehrte.

Akragas

Aus der Tetradrachmenprägung von Akragas sind zwei signierende Stempelschneider, wenn auch nur in Abkürzung und jeweils durch einen einzigen Stempel, bekannt¹⁴⁴⁰. Nach

¹⁴³⁴ Da es bei den Hemidrachmen, s. Cahn, Naxos Taf. VI, nur wenige Stempelverbindungen gibt, ist es gut möglich, dass auch hier der Stempel des *Prokles* den Anfang macht, worin ein Grund für die Signatur zu sehen wäre.

¹⁴³⁵ Die Rückseiten der Hemidrachmen zeigen ebenfalls das Motiv des hockenden Silens.

¹⁴³⁶ Cahn, Naxos VS 76.

¹⁴³⁷ Die Rückseiten der Litren zeigen das traditionelle Motiv der Weintraube.

¹⁴³⁸ Cahn, Naxos VS 81. 82.

¹⁴³⁹ Cahn, Naxos 66.

¹⁴⁴⁰ Eine monographische Studie zur Münzprägung von Akragas liegt bisher nicht vor, s. C. Alfaro – A. Burnett, A Survey of Numismatic Research 1996-2001 (Madrid 2003) 28; I. Cazzaniga, Un'ipotesi sul

emblematischen Prägungen¹⁴⁴¹ von Adler und Krabbe im 6. und der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., wechselte Akragas um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. das Hauptnominal von der Didrachme zur Tetrachme und erweiterte beide Motive. Der Adler auf der Vorderseite wurde in einen Erzählzusammenhang eingebunden und nun mit seiner Beute, einem Hasen, gezeigt, gelegentlich wurde ihm ein zweiter Adler beigegeben. Der Krabbe auf der Rückseite wurden diverse thematisch passende Wasserwesen, wie ein Fisch oder Skylla, beigegeben. Bald wechselte das Rückseitenbild zur auf Sizilien so beliebten Quadrigendarstellung und die Krabbe oder ein anderes Meereswesen wanderte in den Abschnitt. Für diese Emission der wiederum letzten Tetrachmen von Akragas schufen die Künstler *Myr...* und *Polyai...* jeweils einen Stempel und signierten diesen¹⁴⁴².

Myr... gestaltete eine Vorderseite (Kat.-Abb. 118) mit Quadriga im schnellen Galopp¹⁴⁴³, bei der es sich eventuell um ein Pasticcio aus mehreren syrakusanischen Quadrigendarstellungen handelt, welche die Quadriga alle in die andere Richtung, nach links, fahrend zeigen¹⁴⁴⁴. Die Quadriga galoppiert nach rechts, der Lenker wird von Nike bekränzt, im Abschnitt grüßt eine Skylla. Haltung und Aussehen des Lenkers, v. a. Frisur und vorn eng anliegendes und nach hinten wegflatterndes Gewand, erinnern an den einzigen Quadrigenstempel für Tetrachmen von Syrakus des *Kimón*¹⁴⁴⁵, der wohl letztlich von einem Stempel des *Euainetos* für Katane abhängt. Der gerissene Zügel des hintersten Pferdes ist aus Tetrachmenbildern des *Euainetos* bekannt¹⁴⁴⁶. Die Signatur – MYP – befindet sich rechts über der Abschnittslinie und unter den Hufen der Pferde. Die Begründung für die Signatur erblickte U. Westermark in der Tatsache, dass *Myr...* das Bild der Quadriga in Akragas einfuhrte, was sie dadurch bewiesen ssh, dass er das vorherige Bild der Skylla in den

significato dell'emblema del granchio nella monetazione di Akragas sicula, NumAntCl 1, 1972, 27–31; L. Brunetti, Di alcuni valori inediti di Akragas e Syrakosai, RItNum 6, 1949, 23–31; M. Caruso Lanza, Spiegazione storica delle monete di Agrigento, RItNum 15, 1902, 439–481; 16, 1903, 37–76. 111–156. 333–365; 17, 1904, 23–62. 431–455. Um Magistrate handelt es sich bei den Namen Silanos (auf der Adlerseite einer Tetrachme und einer Goldmünze) und Straton (auf der Adlerseite einer Tetra- und einer Didrachme). KIdA II (2004) 386 s. v. Silanos (I) und Straton (II) (U. Westermark), dasselbe gilt für Exakesios, s. M. Thompson, American Numismatic Society, Museum Notes 12, 1966, 6 f., dazu: R. R. Holloway, Art and Coinage in Magna Graecia (Bellinzona 1978) 67 mit Anm. 1.

¹⁴⁴¹ s. z. B. Kraay – Hirmer Taf. 61, 176.

¹⁴⁴² KIdA II (2004) 96 s. v. *Myr...* (U. Westermark) und 270 s. v. *Polyai(...)* (U. Westermark). Vgl. zum aus der Vasenmalerei bekannten Motiv des Adlers mit Hasen als Beute z. B. CVA Neapel III Taf. 46, 1, sf. Kolyos, Inv. B 81159, um 500–490 v. Chr.

¹⁴⁴³ Kraay – Hirmer Taf. 61, 176; Griechische Münzen. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktion Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, 28. Mai 1974, 116f. Nr. 80 mit klar erkennbarer Signatur.

¹⁴⁴⁴ Wegen des Richtungswechsels der Quadriga vermutete Seltman, dass er von einer syrakusanischen Münze direkt kopierte. C. Seltman, The Engravers of the Akragantine Dekadrachms, NumChron 8, 1948, 1–10.

¹⁴⁴⁵ Hier *Kimón* T3 (Tudeer Nr. 78. 79 [VS 28. 29/RS 53]).

¹⁴⁴⁶ Hier *Euainetos* T1 (Tudeer Nr. 34. 35. 36. 37. 38 [VS 12/RS 17. 18. 19. 20. 23]) und T3 (Tudeer Nr. 42. 43. 44. 45 [VS 14/RS 24. 25. 26. 27])

Abschnitt verschob¹⁴⁴⁷. Hierin könnte der Grund für die offizielle Erlaubnis oder die Rechtfertigung zur Signatur zu sehen sein, der Ursprung für die Idee ist aber wieder in signierten Vorbildern zu suchen. Am ähnlichsten, die Stelle der Signatur betreffend, ist ein Quadrigenbild des *Euarchidas* für Syrakus, dessen Pferde aber in der Haltung nicht vergleichbar sind¹⁴⁴⁸.

Polyai... – ΠΟΛΥΑΙ –, vermutlich inspiriert durch *Myr...*, signierte daraufhin eine von ihm geschnittene Rückseite (Kat.-Abb. 119) mit dem Motiv zweier Adler auf ihrer Beute, dem Hasen, sitzend¹⁴⁴⁹. Auf einem Fels, auf dem eine Pflanze wächst, haben die beiden Adler den Hasen auf dem Rücken mit den Läufen vor und hinter dem Körper ausgestreckt abgelegt, sein Kopf zeigt nach links. Beide stehen hintereinander im Profil nach links auf seinem Bauch, der hintere Adler hat die Flügel, als ob er eben erst gelandet wäre, über dem Rücken ausgebreitet und den Kopf gesenkt, der vordere hat seinen Kopf wie zum Schrei senkrecht hochgerissen, seine Flügel bleiben angelegt. Dieses Motiv hatte *Polyai...* nicht selbst erdacht¹⁴⁵⁰ und führte es auch nicht außergewöhnlich qualitativ aus. Aber seine Signaturstelle war neu und in bester Stempelschneidermanier in das Motiv integriert. Da es bisher kein vergleichbares Motiv mit einer Signatur gab, musste er selbst eine geeignete Stelle finden. Dies gelang ihm, indem er die unterste Flügelreihe des vorderen Adlers als eine Art Schreibzeile benutzte.

Himera

Nachdem die nordsizilische Stadt Himera lange Zeit Tetradrachmen mit den emblematischen Bildern einer Krabbe und eines Hahnes in sehr hohem Relief geprägt hatte, ging sie schließlich zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. dazu über, die auf Sizilien so beliebte Quadriga auf der Vorderseite und das Motiv einer ganzfigurigen Nymphe am Altar auf der Rückseite ihrer Münzen zu zeigen¹⁴⁵¹. Diese Prägungen wirken im Gegensatz zu den früheren plastischen Ausgaben graphischer und werden von feinen Linien und einer detaillierten Binnenzeichnung bestimmt. Auf vielfältige und originelle Art wurde in diesen Motiven versucht, Räumlichkeit zu erzeugen¹⁴⁵²; so stellt die frontal gesehene Nymphe nicht ihre Füße zur Seite ins Profil,

¹⁴⁴⁷ KIdA II (2004) 96 s. v. *Myr...* (U. Westermark).

¹⁴⁴⁸ Katalog: *Euarchidas* 2; Tudeer RS 33.

¹⁴⁴⁹ Kraay – Hirmer Taf. 61, 1770; Kat. Basel 83 Nr. 260 mit Vergrößerung der Signatur.

¹⁴⁵⁰ Vgl. die Vorderseitenbilder eines Adlers mit Hasen als Beute der elischen Münzen: z. B. J. Nollé, Die Münzen von Elis, in: M. Gutgesell, *Olympia. Geld und Sport in der Antike*, Ausstellungskatalog Kestner-Museum Hannover (Hannover 2004) 24 Nr. 17–19.

¹⁴⁵¹ C. Arnold-Biucchi, La monetazione d'argento di Himera classica. I tetradrammi, *NumAntCl* 17, 1988, 85–100; F. Gutmann – W. Schwabacher, Die Tetradrachmen- und die Didrachmenprägung von Himera, *Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft* 47, 1929, 101–144.

¹⁴⁵² Dennoch wurde hier nicht, wie vielfach angenommen, die Fluchtpunktperspektive erfunden. Die parallelen Linien, die diesen Eindruck erwecken könnten, sind wohl einem Effekt zu verdanken, der durch den Doppelschlag des Schrötlings entsteht.

sondern ihre Zehenreihe wurde von vorne gezeigt; oft sind auch die Innenflächen ihrer erhobenen Hand zu sehen¹⁴⁵³.

Ein in der Datierung umstrittenes Stück¹⁴⁵⁴ zeigt auf der Vorderseite die Quadriga (Kat.-Abb. 120), letztlich nach Vorbild des *Euainetos*, in schnellem Galopp nach rechts und im Abschnitt einen Ketos¹⁴⁵⁵. Auf dem Wagen steht die Nymphe Himera selbst und wird von einer heranfliegenden Nike bekränzt. Diese hält ein Täfelchen, auf dem sich die Inschrift MAI, eindeutig in Anlehnung an die Signatur des *Euainetos*, befindet¹⁴⁵⁶. Zu fragen bleibt, welche Quadriga des *Euainetos* sich der Stempelschneider zum Vorbild genommen hatte. Sowohl für die Prägung von Syrakus (Kat.-Abb. 47) als auch für die von Katane (Kat.-Abb. 101) schnitt *Euainetos* jeweils eine Quadriga, die er mit seinem Namen auf der Tafel der Nike signierte. Diese unterscheiden sich jedoch im Aussehen grundsätzlich; in Syrakus¹⁴⁵⁷ ist der Lenker ein bärtiger, aufrecht stehender Mann, die Richtung der Quadriga ist nach rechts, im Abschnitt schwimmen zwei Delfine aufeinander zu. Die Pferde werden in Syrakus im schnellem Gang gezeigt ohne dabei aufgeregter zu wirken, ihre Körper staffeln sich in einer Reihe in die Tiefe, Köpfe und Beine sind jeweils auf einer Linie. Das Reißen des Zügels des hintersten Pferdes nimmt noch keinen Einfluss auf die Szenerie. Ganz anders präsentierte *Euainetos* das Gespann in Katane¹⁴⁵⁸, hier fährt es nach links, gerade um die Wendesäule rechts im Bild. Die dramatische Aktion zeigt sich in allen Bestandteilen des Motivs, der Lenker hat sich weit nach vorne gebeugt, die Pferde sind alle in unterschiedlichen Positionen gezeigt, keines berührt mit den Hufen den Boden. Keines der beiden Motive ist das direkte Vorbild des himerischen Stempelschneiders, auch wenn sich Elemente aus beiden in seinem Bild finden lassen. Die Pferde ähneln eher denen in Katane, die Haltung der Lenkerin mehr dem Bärtigen in Syrakus. Es handelt sich nicht um einen Fall, in dem ein gesamtes Bild mit Signatur kopiert wurde, sondern es wurde nur die Art der Signatur für ein allgemein weit verbreitetes Motiv übernommen.

C. Boehringer hält es für möglich, dass es sich gar nicht um die Abkürzung des Namens eines Stempelschneiders handelt, der diesen Stempel geschnitten hatte, sondern um eine Verballhornung des großen Meisters *Euainetos*, gerade weil der Stempel, nach seiner

¹⁴⁵³ Auch die kleineren Nominele zeigen gut gearbeitete originelle Motive.

¹⁴⁵⁴ Entweder kurz vor, so Gutmann – Schwabacher a. O. (Anm. 1451), oder nach, so Arnold-Biucchi a. O. (Anm. 1451), der Zerstörung der Stadt durch die Karthager im Jahre 409 v. Chr. entstanden. Gelegentlich auf Grund des reduzierten Gewichtsstandards für eine punische Prägung gehalten worden.

¹⁴⁵⁵ Kat. Basel 94 Nr. 306 mit Vergrößerung der Signatur und Interpretation einer weiteren Künstlersignatur auf der Rückseite derselben Münze im Abschnitt.

¹⁴⁵⁶ KldA II (2004) 44 s. v. Mai... (T. Ganschow).

¹⁴⁵⁷ s. o. ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Syrakus: *Euainetos* Tetradrachmen‘; Tudeer VS 14.

¹⁴⁵⁸ s. o. ‚Signierende Münzstempelschneider Sizilien: Katane: *Euainetos*‘; Kat. Basel Nr. 334.

Meinung, so schlecht geraten war¹⁴⁵⁹. Dies ist sicherlich denkbar, obwohl es sich auch nur um eine Kopistensignatur handeln kann. Eventuell kann die Betrachtung des nächsten signierten Stempels der Stadt Messana zur besseren Beurteilung der himerischen Signatur beitragen.

Zankle/Messana

Ein ähnlicher Fall lässt sich in Messana beobachten, wo ebenfalls eine einzige Signatur eines ansonsten unbekanntem Künstlers gegen Ende der Serie der Stadt auftaucht. Seit langem zeigte die Prägung von Messana auf der Vorderseite das Bild einer Maultierbiga im gemäßigten Schritt und auf der Rückseite einen springenden Hasen¹⁴⁶⁰. Auf einem qualitativ hochwertigem, um 400 v. Chr. zu datierendem Stück (Kat.-Abb. 121), das die Biga, gelenkt von der Nymphe Messana, im langsamen Gang nach links zeigt, ist auf der Abschnittslinie offenbar eine Signatur angebracht. Deren Lesung ist problematisch, sowohl der Name des *Kimón* als auch der des *Euainetos* wurden erkannt¹⁴⁶¹, vermutlich ist aber die von H. A. Cahn publizierte Lesung ΣΙΜΙΝ¹⁴⁶² korrekt¹⁴⁶³. Bei den mir zugänglichen beiden Berliner Stücken¹⁴⁶⁴ waren lediglich Punkte unterhalb der Bodenlinie zu erkennen, deren Abstand die Rekonstruktion zumindest von ...ΙΜΙΝ... erlauben würde. Im Vergleich mit den sie in der Prägung von Messana umgebenden Stücken zeigt die Vorderseite des *Simin...* einige Besonderheiten; so fällt sofort die detailreiche Arbeit ins Auge, die bisher unübliche Drehung der beiden Maultierköpfe aus dem Bild heraus, genau wie die eingeknickte Haltung der Lenkerin. Auch sie ist es und nicht die Tiere, die von Nike bekränzt wird. Durch die Drehung des Oberkörpers ins Dreiviertelprofil, wodurch ihre Brüste sichtbar werden, ist sie eindeutig als weiblich identifizierbar. Statt der im Abschnitt üblichen Delfine zeigte der Stempelschneider eine Seeschlange. Schwierigkeiten bereitete ihm die Darstellung des Wagens, dessen vorderes Rad er in das Bild hineinquetscht; da auf der Bodenlinie kein Platz mehr bleibt, muss das Rad auf dem rechten Münzrand eingeklemmt zwischen diesem und dem hintersten Pferdebein stehen.

¹⁴⁵⁹ C. Boehringer, Himerá im 4. Jh. v. Chr., in: G. Le Rider et al. (Hrsg.), *Kraay–Morkholm Essays. Numismatic Studies in Memory of C. M. Kraay and O. Morkholm* (Löwen 1989) 34 Anm. 19.

¹⁴⁶⁰ M. Caccamo Caltabiano, *La monetazione di Messana con le emissioni di Rhegion dell'età della tirranide*, AMUGS 13 (Berlin 1993); Rezension C. Boehringer, *SchwNumRu* 78, 1999, 171–190; K. Rutter, *South Italy and Messana*, AIN Suppl. 25, 1977, 193–223; C. Arnold-Biucchi, *Appunti sulla zecca di Messana del 480 al 450 a. C.*, NumAntCl 12, 1983, 51–64; E. S. G. Robinson, *Rhegion, Zankle-Messana and the Samians*, JHS 66, 1946, 13–20.

¹⁴⁶¹ Zur Problematik der Entzifferung: J. H. Jongkees, *Le graveur Cimon a Messana*, RBelgNum 100, 1954, 25–29; z. B. SNG Oxford, Ashmolean Museum (2) Nr. 1850, MIA gelesen.

¹⁴⁶² Kat. Basel Nr. 368.

¹⁴⁶³ KldA II (2004) 388 s. v. *Simin...* (T. Ganschow).

¹⁴⁶⁴ Berlin, Löbbecke 1906 und Berlin, Fox 1873, s. Caccamo Caltabiano a. O. (Anm. 1460) 304 Nr. 627 und 628.

Die Signatur auf der Abschnittslinie ist von Quadrigendarstellungen des *Exakestidas*¹⁴⁶⁵ (Kat.-Abb. 91. 92), des *Kimon*¹⁴⁶⁶ (Kat.-Abb. 62) und des *Euainetos*¹⁴⁶⁷ (Kat.-Abb. 45) bekannt. Eventuell übernahm der Stempelschneider von einem dieser Vorbilder die Signaturstelle, ansonsten gibt es wenige, eindeutige Hinweise auf das kopierte Motiv. Am ehesten ist in der Darstellung der Lenkerin bezüglich der Proportionen eine Gemeinsamkeit mit dem Lenker des *Kimon* festzustellen, auch die Darstellung des vorderen Rades stimmt hier in etwa überein. Geht man von einer, wie auch immer gearteten, Anlehnung an die signierte syrakusanische Tetradrachme des *Kimon* aus, so kann man zusammen mit der unsicheren Lesung der Signatur und der Ähnlichkeit dieser mit dem Namen des *Kimon*, eventuell wieder, wie Boehringer für *Mai...* in Himera, an die Veräpplung eines berühmten Kollegen denken¹⁴⁶⁸.

Es drängt sich in diesem Zusammenhang die Frage auf, ob es gegen Mitte bis Ende der Hochblüte der Signaturen¹⁴⁶⁹ in Syrakus eine Art Gegenbewegung oder Verdruss über diese herausragenden syrakusanischen Meister außerhalb der Stadt selbst gab, der sich hier in zwei Beispielen von Verballhornungen ihrer berühmtesten Künstler, *Euainetos* und *Kimon*, belegen lässt. Eventuell sind in diesen auch Zeugnisse für einen übergeordneten Neid der ionisch-chalidischen Gründungen bzw. anderer sizilischer Städte auf das erfolgreiche, übermächtige Syrakus an sich zu sehen.

Unteritalien¹⁴⁷⁰ (s. Karte)

Rhegion

Das an der Meerenge zu Sizilien gelegene Rhegion begann¹⁴⁷¹ unter dem Tyrannen Anaxilas gegen 494 v. Chr. mit der Ausprägung eigener Münzen¹⁴⁷². Hierbei orientierte es sich weniger an den Münzstandards des italischen Festlandes als an den sizilischen, und prägte nach euböisch-attischem Münzfuß¹⁴⁷³. Zur Zeit des Prägeanfangs nahm Anaxilas Flüchtlinge aus

¹⁴⁶⁵ Vorderseite von Kamarina, Westermarck – Jenkins VS 8. 9, Nr. 149. 150.

¹⁴⁶⁶ Rückseite Tetradrachme von Syrakus, Tudeer R53; Vorderseite Dekadrachme von Syrakus, Jongkees 1, A/α.

¹⁴⁶⁷ Vorderseite Tetradrachme von Syrakus, Tudeer V12.

¹⁴⁶⁸ s. o. ‚Himera‘.

¹⁴⁶⁹ Der MAI gezeichnete Stempel wird nach 409 v. Chr. datiert, der mit ΣΙΜΙΝ signierte um 400 v. Chr.

¹⁴⁷⁰ R. R. Holloway, *Art and Coinage in Magna Graecia* (Bellinzona 1978) 67–71.

¹⁴⁷¹ Zu einer früheren inkusen Prägung um 510 v. Chr., s. E. S. G. Robinson, *Rhegion, Zankle-Messana and the Samians*, *JHS* 66, 1946, 13–20; C. Boehringer, *Der Beitrag der Numismatik zur Kenntnis Siziliens im VI. Jahrhundert v. Chr.*, *Kokalos* 30/31, 1984/85, 111f.; *HNItaly* 187.

¹⁴⁷² Herzfelder, *Rhegion*; *HNItaly* 186–192 mit Lit.; Robinson a. O. (Anm. 1471); Holloway a. O. (Anm. 1470) 40–45.

¹⁴⁷³ Die erwähnte inkuse Prägung nach italischem Vorbild richtete sich nach euböisch-chalidischen Standard. *HNItaly* Nr. 2468.

Samos in der Stadt auf, mit deren Hilfe er das auf Sizilien in der Meerstraße gegenüberliegende Zankle/Messana unter seine Herrschaft brachte. Nach seinem Sieg im olympischen Maultierrennen ließ Anaxilas eine Maultierbiga auf die Vorderseite und auf die Rückseite der Tetradrachmen das Emblem Messanas, seiner eroberten Stadt, den springenden Hasen, setzen¹⁴⁷⁴. Samischer Einfluss wirkte sich auch noch nach der Vertreibung des Anaxilas auf die Münzprägung Rhegions aus. So zeigte die Vorderseite ab etwa 450 v. Chr.¹⁴⁷⁵ den Münztyp von Samos, den Löwenskalp, und die Rückseite nahm mit dem Motiv des thronenden Gründers Iokastes¹⁴⁷⁶, umgeben von einem Olivenkranz, Bezug auf den Gründungsmythos von Rhegion.

Diese Iokastes-Prägung zeichnete sich ab circa 435 v. Chr. durch zahlreiche Beizeichen oder Symbole, fast immer Tiere, die unter Iokastes' Diphros auf der Münzrückseite sitzen, aus¹⁴⁷⁷. Die Bedeutung dieser ist unklar, wahrscheinlich dienten sie zur besseren Unterscheidbarkeit der Emissionen. In Begleitung einer Blütenknospe unter dem Stuhl steht einmalig unter der Bodenlinie bzw. dem Podest rechts die retrograde Inschrift KE (Kat.-Abb. 122). Da sie gemeinsam mit einem Symbol auftritt, könnte sie eine andere Bedeutung als die Symbole haben¹⁴⁷⁸. Es wurde an die Inschrift eines Stempelschneiders gedacht¹⁴⁷⁹, wofür spräche, dass hier der Stempel mehr als die Münze gezeichnet wurde¹⁴⁸⁰. Allerdings gibt es kein Vergleichsbeispiel; die Signaturstelle blieb singulär, die Buchstaben wurden zwar versteckt, aber nicht in das Motiv integriert, zudem wäre es eine sehr frühe Signatur auf dem unteritalischen Festland. Die Ausführung des Bildes ist hochwertig, sticht aber nicht aus den anderen sie umgebenden hervor. Der bärtige Iokastes sitzt mit nacktem Oberkörper und von einem herab gerutschten Mantel bedeckten Beinen im Dreiviertelprofil nach links auf einem Diphros. Sein Kopf wird streng im Profil nach links gezeigt. Das hintere rechte Bein ist angewinkelt auf einen Fußschemel aufgestellt, der linke Arm stützt sich auf einen Stock, der

¹⁴⁷⁴ Kraay – Hirmer Taf. 98, 281.

¹⁴⁷⁵ C. M. Kraay, Fifth Century Overstrikes at Rhegium and Messana, in: La circolazione della moneta ateniese in Sicilia e in Magna Grecia, Atti del 1. Convegno del Centro Internazionale di Studi Numismatici 1967 (Rom 1969) 141–149.

¹⁴⁷⁶ Das Motiv eines thronenden Gründers oder Gottes findet sich in diesem Schema häufig auf griechischen Münzen. z. B. RS Tetradrachmen des sizilischen Aitna mit thronendem Zeus Aitnaios (Kraay – Hirmer Taf. 11, 33R), RS Statere von Tarent mit thronendem Gründer Taras (Franke – Hirmer Taf. 103, 298; 104, 299R. 300R; 105, 303R. 304R), VS Stater von Elis mit thronendem Zeus (J. Nollé, Die Münzen von Elis, in: M. Gutgesell, Olympia. Geld und Sport in der Antike, Ausstellungskatalog Kestner-Museum Hannover [Hannover 2004] 23 Nr. 12).

¹⁴⁷⁷ Katze, Ente, Hund, Trauben, Blumenknospe, diverse Vögel etc. Wahrscheinlich wurde diese Art der Motivfüllung aus der Vasenmalerei übernommen, wo bei Symposionsszenen u. ä. oft vor allem Hunde unter den Klinen sitzen, z. B. P. E. Arias – M. Hirmer, Tausend Jahre griechische Vasenkunst (München 1960) Taf. 32.IX.XII

¹⁴⁷⁸ Außer Blütenknospe und KE gehören zusammen und meinen dasselbe, sind also ein Doppelzeichen.

¹⁴⁷⁹ Kat. Gulbenkian (I) 51 Nr. 138; R. R. Holloway, Art and Coinage in Magna Graecia (Bellinzona 1978) 67.

¹⁴⁸⁰ Retrograde Inschriften stellten in Rhegion allerdings keine Seltenheit dar, auch der Stadtname erscheint oft retrograd, z. B. Herzfelder, Rhegion Taf. IV, R 29. R33; Taf. V, R41, auf die die KE-Prägung folgt.

rechte ist in die Hüfte gestemmt und gibt so den Blick auf den in die Frontale gedrehten Oberkörper frei. Das rechte Bein lässt Iokastes locker herabbaumeln. Das Bild ist von einem Lorbeerkranz, bestehend aus zwei Zweigen, die sich über dem Kopf des Iokastes treffen, umgeben¹⁴⁸¹. Gut gelungen ist die muskulöse Oberkörperdarstellung, Besonderheiten sind in der von oben gezeigten, in die Seite gestützten Hand¹⁴⁸² und im linken Fuß, der lässig über die Bodenlinie baumelt und ebenfalls in Aufsicht gesehen wird, was sonst nicht vorkommt, zu beobachten.

Nach 420 v. Chr. wurde das Iokastesbild der Rückseite gegen ein zeitgemäßerer ausgetauscht, während der Löwenkalp der Vorderseite beibehalten wurde¹⁴⁸³. Für die Rückseite wurde nun das Bild eines jugendlichen Apollonkopfes (Kat.-Abb. 123) gewählt¹⁴⁸⁴, das nach der Chronologie H. Herzfelders vom signierenden Stempelschneider *Kratesippos* eingeführt wurde¹⁴⁸⁵. *Kratesippos* kreierte einen sehr jungen, fülligen Apollonkopf im Profil nach rechts, der im langen Haar, das im Nacken hochgeschlagen wird und sich lockt, einen Lorbeerkranz trägt. Seine leichte Speckigkeit äußert sich in der vollen Wange und dem gerundeten Kinn, wie es von syrakusanischen Arethusadarstellungen bekannt ist¹⁴⁸⁶. Das Auge ist groß und öffnet sich weit, Ober- und Unterlid, Iris und Pupille sind angegeben, die obere Wimpernreihe ist durch zwei Wimpern am vorderen Rand des Oberlids angedeutet. Die Nase ist auffallend gerade und die vollen Lippen sind tief eingebettet. Der geschwungene Abschnitt des sehr langen Halses weist etwas über dessen Enden seitlich hinaus, um den Übergang in den Oberkörper anzudeuten. Hinter dem Nacken befindet sich ein Olivenzweig mit zwei Blättern, auf dem Blatt nahe des Kopfes signierte *Kratesippos* den ersten Stempel (Kat.-Abb. 123) mit seinem vollen Namen, ΚΡΑΘΣΙΠΠΙΟΣ, während er seinen Namen auf den beiden folgenden Stempeln (Kat.-Abb. 124. 125) zweizeilig vor den Hals setzte. Interessant ist seine Schreibweise; die erste Zeile – ΚΡΑΘ – notiert er normal, ab der Trennung schreibt er dann – ΣΙΠΠΙΟΣ – boustrophedon¹⁴⁸⁷. Wie schon bei einigen sizilischen Städten beobachtet¹⁴⁸⁸, scheint auch hier die Erlaubnis oder Idee zur Signatur der Münze eng mit einem neu geschaffenen Typus zusammengehängen zu haben.

¹⁴⁸¹ Eventuell ist dieser entstanden, indem man einen einfachen linearen Rand mit Zweigen verziert hat. s. Kap. II, 2c ‚Der Einfluss der Rahmgebung‘.

¹⁴⁸² Die allerdings öfter auftaucht, wenn in dieser Hand nichts gehalten wird.

¹⁴⁸³ HNIItaly Nr. 2494–2500.

¹⁴⁸⁴ Wohl als Apollon Archegetes zu deuten, s. Herzfelder, Rhegion 22f.

¹⁴⁸⁵ KIdA I (2001) 426 s. v. *Kratesippos* (H. A. Cahn).

¹⁴⁸⁶ Wegen dieser Übernahme aus Syrakus sind die Apollonköpfe wahrscheinlich etwas später, ab 410 v. Chr. zu datieren als bislang von Herzfelder, Rhegion und in HNIItaly 189 (420–415/10 v. Chr.) vorgeschlagen.

¹⁴⁸⁷ Unklar bleibt, ob ein etwas früher auf der Vorderseite der Tetradrachmen erscheinendes K auf ihn zu beziehen ist, HNIItaly Nr. 2491. Ihm ebenfalls aus stilistischen Gründen zuzuweisen sind eventuell Herzfelder, Rhegion Nr. 70. 73.

¹⁴⁸⁸ s. o. ‚Katane‘ und ‚Kamarina‘.

In der darauf folgenden Emission wurde die Signaturstelle vor dem Hals von verwaltungstechnischen Zeichen, wie Swastika und Abkürzungen, eingenommen¹⁴⁸⁹. Der von *Kratesippos* geschaffene Typus des Apollonkopfes wurde lange Zeit nicht grundlegend verändert, variabel sind die Größe der Stadtinschrift vor dem Kopf und die Ausgestaltung des Lorbeerkranzes im Haar. Alle weiteren Bildelemente, wie etwa die Anordnung der Haare und die beiden Olivenblätter hinter dem Kopf, sind kanonisch und wurden stets von den Vorgängerstempeln übernommen. Somit verwundert es, auf einem etwas späteren Rückseitenstempel (Kat.-Abb. 126) hinter dem Nacken des Apollon die Buchstaben ΠΥ zu lesen¹⁴⁹⁰, die verschiedentlich als Signatur eines Stempelschneiders interpretiert wurden¹⁴⁹¹. Da die Namensabkürzung an dieser Stelle ein Unikum blieb, ist ihre Bedeutung kaum einzuschätzen, besonders da sich der Stempel von den vorhergehenden und nachfolgenden wenig unterscheidet, ja sogar stilistische Gemeinsamkeiten zeigt. Lediglich die beiden obligatorischen Olivenblätter wurden, eventuell um Platz für die Abkürzung zu schaffen oder sich von den anderen Stempeln zu unterscheiden, durch ein Lorbeerblatt ersetzt¹⁴⁹². M. E. handelt es sich bei dieser Inschrift nicht um eine Künstlersignatur, da das Stück nicht herausragend ist, keinerlei Innovationsschritte zeigt und die Signaturstelle sonst in Rhegion unbekannt ist und häufig in Unteritalien für verwaltungstechnische Zeichen genutzt wurde, wengleich natürlich die Beurteilung eines Einzelfalles subjektiv bleiben muss.

Bei einer späteren¹⁴⁹³ Umbildung dieses Apollonkopfes und zugleich der letzten Tetradrachme aus Rhegion überhaupt (Kat.-Abb. 127) erscheint im Nackenwinkel ein Monogramm, das verschieden aufgelöst wurde¹⁴⁹⁴. Nach den Kriterien der Stempelschneidersignatur wird es sich nicht um das Zeichen eines Künstlers handeln¹⁴⁹⁵. Der Raum hinter dem Hals diente gerade in Unteritalien oft für Beamtenkennzeichen, auch wenn diese Verwendung in Rhegion eine Ausnahme bleibt¹⁴⁹⁶. Zudem ist nicht belegt, dass Stempelschneider Monogramme als Zeichen benutzten¹⁴⁹⁷.

¹⁴⁸⁹ HNIItaly Nr. 2496; Herzfelder, Rhegion Nr. 71–104.

¹⁴⁹⁰ Herzfelder, Rhegion Nr. 79 (VS 47/RS 66).

¹⁴⁹¹ Kat. Gulbenkian (I) 52f. Nr. 140.

¹⁴⁹² Dieses bleibt einmalig in der Serie, danach werden wieder die Olivenblätter gezeigt.

¹⁴⁹³ Nach HNIItaly ca. 356–351 v. Chr.

¹⁴⁹⁴ ΓΥ: Franke – Hirmer Taf. 100, 290R; EY: Kraay – Hirmer Taf. 100, 290R; Kat. Gulbenkian (I) 53f. Nr. 148; HNIItaly 189 Nr. 2502; Kat. Basel 69 Nr. 230, Taf. 46.

¹⁴⁹⁵ Für eine solche halten es E. S. G. Robinson und M. Castro Hipolito im Kat. Gulbenkian (I) 53f. Nr. 148.

¹⁴⁹⁶ HNIItaly Nr. 2507 ein späterer Stater mit einem weiteren Monogramm auf der Vorderseite.

¹⁴⁹⁷ Einen Präzedenzfall bieten eventuell Kleudoros und Philistion in Hyele, s. u., die das Monogramm aber nicht in ihrer Funktion als Künstler benutzten.

Terina

Das bis heute nicht sicher lokalisierbare Terina, eine Gründung Krotons, prägte seit circa 460 v. Chr. eigene Silbermünzen¹⁴⁹⁸. Hierbei orientierte es sich am Beispiel seiner Mutterstadt und gab Statere, folglich Tridrachmen, und kleinere Fraktionen heraus. Als Motive wählte man für die Vorderseiten den Profilkopf einer Frau, wahrscheinlich der Nymphe Terina, und für die Rückseiten eine geflügelte Nike¹⁴⁹⁹.

Auf den terinäischen Münzen gaben einzelne Buchstaben auf Vorder- und Rückseiten Anlass zu Spekulationen über Stempelschneidersignaturen. Auf den Vorderseiten finden sich im Nacken des Frauenkopfes die Buchstaben Φ oder Π ; auf den Rückseiten dieselben frei im Feld an verschiedenen Stellen, meist im Fußbereich der Nike, rechts, links oder unter ihrem Stuhl, das Π gelegentlich, wenn Nike auf einem Kippus sitzt, auf diesem. Schon K. Regling benannte die beiden Künstler Φ und Π ¹⁵⁰⁰, und stellte fest, dass zunächst Φ Stempel in Reglings Periode III, die er 429–425 v. Chr. datiert¹⁵⁰¹, schuf. R. R. Holloway und G. K. Jenkins attestierten Φ eine zunehmende Verwendung von Mitteln der Verkürzung und eine malerische Konzeption des Raumes¹⁵⁰². A. J. Evans entdeckte bei Φ eine mehr malerische und bei Π eine mehr skulpturale Gestaltung des Bildes¹⁵⁰³.

Einmalig erfolgte eine gemeinsame Prägung¹⁵⁰⁴ der beiden mit Φ auf der Vorder- und retrogradem Π auf der Rückseite, bis schließlich Π allein ab Reglings Periode IV, 420–400 v. Chr.¹⁵⁰⁵, die Prägung zeichnete. Das Oeuvre des Π teilte Regling nochmals in drei Abschnitte¹⁵⁰⁶, die sich auf Grund der Frisur des Vorderseitenkopfes trennen lassen. Auch C. M. Kraay sah in dem einzelnen Buchstaben das Zeichen eines Künstlers¹⁵⁰⁷. Holloway und Jenkins allerdings hegten Zweifel an einer Zuschreibung aller mit Π gezeichneten Stempel an einen Stempelschneider. Begründet sahen sie dies in der großen Anzahl der Stempel, aber

¹⁴⁹⁸ HNIItaly 193–196; Holloway – Jenkins, Terina; R. R. Holloway, Art and Coinage in Magna Graecia (Bellinzona 1978) 62–64; T. Giove, La monetazione di Terina (unveröffentlichte Diss. Salerno 1977); Regling, Terina.

¹⁴⁹⁹ Die Bedeutung dieser weiblichen, geflügelten Figur ist umstritten, offenbar handelte es sich zunächst um Nike, die allmählich Aspekte der Quellnymphe Terina annahm. Regling, Terina 61–68; Holloway – Jenkins, Terina 15f.

¹⁵⁰⁰ KIdA II (2004) 168 s. v. P... (R. Vollkommer); A. J. Evans, The Artistic Engravers of Terina and the Signature of Euainetos on its later Didrachm Dies, NumChron 12, 1912, 21–47, sah nicht Π sondern Γ , wohl aber ein retrogrades Π .

¹⁵⁰¹ Holloway – Jenkins, Terina, die sich an den Ergebnissen von T. Giove a. O. (Anm. 1498) orientierten, Gruppe C, datierten sie etwas niedriger 425–420 v. Chr.

¹⁵⁰² Holloway – Jenkins, Terina 17–19.

¹⁵⁰³ Evans a. O. (Anm. 1500).

¹⁵⁰⁴ Regling, Terina Nr. 35; Holloway – Jenkins, Terina Nr. 40.

¹⁵⁰⁵ Holloway – Jenkins, Terina Gruppe D mit derselben Datierung.

¹⁵⁰⁶ 1. Manier: Haarschopf, Stempel T, U, V, W, X, Y, Z; 2. Manier: Sphendone und fliegende Locken, Stempel AA, BB, CC; 3. Manier: Sphendone, Stempel DD, EE, FF, GG, HH.

¹⁵⁰⁷ Kraay – Hirmer 312 Taf. 97, 278.

auch in den stilistischen Unterschieden, die zwischen den Stempeln der einzelnen Perioden bestehen¹⁵⁰⁸.

Auch wenn die Köpfe des Φ im Gegensatz zu denen des Π , dessen Interpretation als Künstlersignatur hier mit Holloway und Jenkins abgelehnt wird, eine größere stilistische Einheit zeigen, bleibt die Frage offen, weshalb er nicht eine andere Stelle für seine Initiale wählte. Gerade die Vorderseitenbilder böten auf dem Ampyx Platz für eine Künstlersignatur, die an dieser Stelle aus anderen Orten geläufig ist, der Ampyx wurde aber mit floralen Mustern geschmückt. Auch die Rückseiten böten hierfür reichlich Möglichkeiten beispielsweise auf dem Kippus. Wenn nun also Π kein Künstler ist, warum führt er die Signierweise mit der Initiale an denselben Stellen wie Φ fort? Ein weiteres Argument in Φ wie in Π den Anfangsbuchstaben eines Magistraten zu sehen, stellt außerdem der nahtlose Wechsel der beiden Zeichen dar.

Der beste und ungewöhnlichste Stempel von Terina (Kat.-Abb. 128) zeigt ein Bild wie es sonst vor allem bezüglich der Raumkonzeption aber auch des Detailreichtums in der gesamten griechischen Münzkunst kein zweites Mal vorkommt¹⁵⁰⁹. Das Rückseitenbild¹⁵¹⁰ mit sitzender Nike im Dreiviertelprofil ist in die Szenerie eines Brunnenhauses eingebettet. Erkennbar ist dies an einem Löwenkopfwasserspeier, der links am Münzrand befestigt ist und aus dem ein Wasserstrahl direkt in die Hydria auf Nikes Schoß sprudelt, und an einem Mauerwerk, das den Bildgrund gliedert und auf ein Brunnenhaus anspielt. Angedeutet ist dieses durch einfache vertikale und horizontale Linien, welche langrechteckige Quader bilden. Die oberste waagrechte Reihe wird zusätzlich als Schriftzeile für den Stadtnamen genutzt. Ein so außergewöhnlich innovatives Bild forderte nach einer Signatur des Meisters, der diesen Entwurf ersann, und so findet sich auf der rechten Seite des Kippus, auf welchem Nike sitzt, die Namensabkürzung ΑΓΗ ¹⁵¹¹. Wegen Kleinheit und Integration ins Bild sprach sich schon Regling für eine Künstlersignatur aus, Evans dachte an den Namen der Quelle oder einer Gottheit¹⁵¹², während Holloway und Jenkins statt einer Inschrift einen Kranz sahen, der den Kippus schmückt¹⁵¹³. Der Künstler, der diese Namensabkürzung verwendete, bleibt uns sonst unbekannt. Vergleichbar im Typus ist ein Rückseitenbild eines Staters von Elis: hier sitzt Nike in derselben Haltung, nur mit zu beiden Seiten des Körpers ausgebreiteten Flügeln, auf einem Kippus. Nach C. Seltmans Interpretation bekränzt sie den Löwenkopf am linken

¹⁵⁰⁸ Holloway – Jenkins, Terina 17–19.

¹⁵⁰⁹ Regling, Terina 34 VS S/RS zz; Holloway – Jenkins, Terina Nr. 38; HNIItaly Nr. 2593.

¹⁵¹⁰ Das Schlussstück Reglings Periode III, in der auch sein Stempelschneider Φ arbeitet.

¹⁵¹¹ Am besten zu lesen auf dem Exemplar Paris, Cabinet des Médailles, Collection de Luynes Inv. Nr. 828.

¹⁵¹² Regling, Terina 38f.; Evans a. O. (Anm. 1500) 24.

¹⁵¹³ Holloway – Jenkins, Terina Nr. 38.

Bildrand¹⁵¹⁴, J. Nollé meint hingegen, sie lege nur ihre Hand auf einen der Löwenköpfe der Traufleiste des Zeustempels, was dessen Fertigstellung symbolisiere¹⁵¹⁵.

Ein früher auftauchendes Θ hielt Regling für die Initiale eines Beamten, da es größer sei als die Buchstaben Φ und Π¹⁵¹⁶. Zudem steht es sehr offensichtlich im Bildfeld unter dem Stuhl, auf dem die Nike der Rückseite im Dreiviertelprofil sitzt, und erscheint zu einer für Künstlersignaturen sehr frühen Zeit, zwischen 440 und 425 v. Chr.¹⁵¹⁷ Gleiches gilt für ein wenig später auf einem Vorderseitenstempel im Nackenwinkel des Frauenkopfes stehendes Δ¹⁵¹⁸. Diese vereinzelt früher auftauchenden Buchstaben an Stellen an denen später Φ und Π stehen, und die auf Magistratebuchstaben gedeutet werden, sprechen eventuell für eine Straffung der Münzorganisation in Terina ab circa 430 v. Chr., die es notwendig machte, alle Stempel zu kennzeichnen.

Evans entzifferte ferner auf dem Stirnband einer auf einer Basis sitzenden Nike die Buchstaben EYAI und interpretierte sie als Abkürzung des *Euainetos*, diese Lesung konnte nicht bestätigt werden¹⁵¹⁹.

Herakleia/Lukanien

In der Münzprägung von Herakleia¹⁵²⁰ gab es in einem kleinen Zeitraum einige Künstlersignaturen, welche sich kurz nach Beginn der Didrachmenprägung hauptsächlich auf deren Rückseiten¹⁵²¹ befanden. Diese signierten Münzen fallen in die von F. van Keuren als Gruppe A bezeichnete Periode, die sie 433-400 v. Chr. datieren möchte¹⁵²².

Nach der Chronologie van Keurens¹⁵²³ startete die signierte Münzprägung Herakleias mit den Stempeln des später ebenso aus Metapont bekannten *Aristoxenos*, der zunächst einen Athenakopf im Profil nach rechts (Kat.-Abb. 129), den gewöhnlichen Vorderseitentypus, auf

¹⁵¹⁴ J. Nollé, Die Münzen von Elis, in: M. Gutgesell, Olympia. Geld und Sport in der Antike, Ausstellungskatalog Kestner-Museum Hannover (Hannover 2004) 22 Nr. 9; J. H. Jongkees, Notes on Coin Types of Olympia, RNum 10, 1969, 53 Abb. 1.

¹⁵¹⁵ Jongkees a. O. (Anm. 1514) 52 f.; Nollé a. O. (Anm. 1514) 20.

¹⁵¹⁶ Regling, Terina 36 Nr. 17. 18; Holloway – Jenkins, Terina Nr. 18. 19; HNIItaly Nr. 2576.

¹⁵¹⁷ HNIItaly datiert 440–425 v. Chr.

¹⁵¹⁸ Holloway – Jenkins, Terina 25 Nr. 23; HNIItaly Nr. 2581.

¹⁵¹⁹ Evans a. O. (Anm. 1500) 46f.; Holloway – Jenkins, Terina Nr. 84, 18 mit Anm. 14: mit Zweifeln bzw. Ablehnung; Regling, Terina Nr. 78–83; HNIItaly 195 Nr. 2629 EYA (?). Das in Cambridge befindliche Exemplar, SNG Cambridge, Fitzwilliam Museum: Leake and General Collections (1) Nr. 869, ist eine neuzeitliche Fälschung. Freundliche Mitteilung Dr. A. Popescu, Cambridge.

¹⁵²⁰ Zitiert nach Keuren, Heraclea, s. Rezension W. Fischer-Bossert, SchwNumRu 76, 1997, 271–276. und A. Burnett, American Journal of Numismatics 9, 1997, 137–139; HNIItaly 124–129 mit Lit.; R. R. Holloway, Art and Coinage in Magna Graecia (Bellinzona 1978) 56f.

¹⁵²¹ Eine weitere, viel spätere Signatur KAL ebenfalls auf einer Rückseite, Keuren, Heraclea Nr. 50, ist wiederum auszuschließen.

¹⁵²² Datierung in HNIItaly 420/415–390 v. Chr.; s. Rezension W. Fischer-Bossert, SchwNumRu 76, 1997, 274.

¹⁵²³ Eine andere Reihenfolge, *Eu – Euphro – Aristoxenos*, hatte E. Work vorgeschlagen, die jetzt wieder in HNIItaly aufgegriffen wurde.

dem Halter des Helmbusches mit seinem ausgeschriebenen Namen, ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, signierte¹⁵²⁴. Diese Stelle nutzten später auch andere Künstler für die Gravur ihrer Signatur¹⁵²⁵. Eventuell deutet auch das sich im Nackenwinkel befindliche A auf seinen Namen hin, diese Stelle war ebenfalls beliebt für Inschriften, allerdings bleibt oft unklar, welcher Art sie waren¹⁵²⁶. Vielleicht sollte das große A den Blick auf die winzige Signatur auf dem Helmbuschhalter lenken¹⁵²⁷. Im direkten Anschluss an diesen Stempel schnitt *Aristoxenos* zwei Rückseitenstempel (Kat.-Abb. 130) mit dem ebenfalls etablierten Bild des mit dem Löwen ringenden Herakles¹⁵²⁸, die er auf der Bodenlinie zwischen den Füßen des Herakles erneut mit seinem fast kompletten Namen, ΑΡΙΣΤΟΞΕ, signierte¹⁵²⁹. Seine Vorderseitengestaltung unterscheidet sich von den anderen in Herakleia mit demselben Motiv dadurch, dass der Athenakopf freier ins Bild gesetzt wurde; *Aristoxenos* ließ mehr Platz bis zum Rand, verkleinerte den Kopf also. Weiterhin bündelte er die unter dem Helm hervorkommenden Haare zu einem Knoten und zog das untere Ende des Helmbusches fast bis zum vorderen Schluss des Halsabschnittes parallel zum Münzrand, was die Komposition im Rund zusammenhält und ihr Schwung gibt. Das Rückseitenmotiv besticht vor allem durch Detailreichtum; an den Innenschenkeln des Löwen sind die Sehnen sichtbar, der rechte Fuß des Herakles wird in Aufsicht gezeigt. Alle Signaturen des *Aristoxenos* in Herakleia wurden sehr klein und dezent, aber dennoch lesbar und beinahe vollständig angebracht¹⁵³⁰.

Nach F. van Keurens Chronologie etwas später und wohl in Nachahmung der Rückseiten des *Aristoxenos* signierte der Graveur *Euphro...*, dessen vollständiger Name unbekannt bleiben muss, an derselben Stelle (Kat.-Abb. 131) zwischen den Beinen auf der Bodenlinie und ebenfalls in Abkürzung¹⁵³¹. Bei ihm würde es sich demzufolge um einen Nachahmer handeln, der durch *Aristoxenos* inspiriert wurde. Dies bestätigt sich dadurch, dass er keinerlei neue

¹⁵²⁴ Keuren, Heraclea Nr. 8; KIdA I (2001) 93f. s. v. Aristoxenos (G. Bröker); I. Maull, Aristoxenos in Metapont, in: E. Boehringer (Hrsg.), Wissenschaftliche Abhandlungen des deutschen Numismatikertages in Göttingen 1951 (Göttingen 1959) 13–25.

¹⁵²⁵ *Philistion* in Velia s. u. und *Aparatorios* in Soloi s. „Signierende Münzstempelschneider: Außerhalb des Kernbereichs“.

¹⁵²⁶ Im Nackenwinkel befindet sich bei unteritalischen Athenaköpfen, so in Thurioi und Velia, sehr oft ein Buchstabe, wie überhaupt bei unteritalischen Profilköpfen, s. die Nymphenköpfe von Terina, Neapolis etc.

¹⁵²⁷ Die Idee zur Signatur auf dem Helmbuschhalter könnte *Aristoxenos* von Tetradrachmen von Skione, 500–480 v. Chr., haben. Hier wird ein Profilkopf auf der Vorderseite durch eine Inschrift an eben dieser Stelle als Protesilaos bezeichnet, z. B. G. K. Jenkins, *Ancient Greek Coins*² (London 1990) 32 Abb. 71.

¹⁵²⁸ Der erstere dieser Rückseitenstempel ist in keiner Abbildung bekannt und befindet sich in einer unbekanntem Privatsammlung. – Zu den Kampfschemata: R. Wünsche (Hrsg.), *Herakles. Herkules*, Ausstellungskatalog Staatl. Antikensammlungen München (München 2003) 72.

¹⁵²⁹ Keuren, Heraclea Nr. 9. 10. Auch dies ist eine beliebte Signaturstelle auf Münzen, vgl. *Exakestidas* in Kamarina, *Simin...* in Messina, *Kimon* und *Euainetos* in Syrakus, *Historos*, *Molossos* und *Nikandros* in Thurioi.

¹⁵³⁰ Die Zuschreibung eines weiteren mit A auf Vorder- und Rückseite signierten Stückes, Keuren, Heraclea Nr. 42, an ihn ist nicht haltbar.

¹⁵³¹ Keuren, Heraclea Nr. 17. 18.

Elemente in das Motiv der Rückseite einbrachte oder einen eigenen Stil durchblicken ließ.¹⁵³² Sogar die Zeichnung der Sehnen auf der Innenseite des Löwenschenkels ist genauso wie bei den mit *Aristoxenos* gezeichneten Stücken. Einzig die Position des Stadtnamens, der bei *Aristoxenos* um das Motiv rund herum lief, veränderte er zu einer geraden Linie in retrograder Schrift links entlang der Körperseite des Herakles.

Ob eine mit EY beschriftete Prägung (Kat.-Abb. 132) vor oder nach diesen signierten Prägungen anzusetzen ist, ist schwierig zu entscheiden¹⁵³³. H. A. Cahn sprach sich für die Identifizierung des EY als Künstler aus¹⁵³⁴. Zu fragen ist, ob es sich um *Euphro...* handelt¹⁵³⁵ oder ob es eine andere Erklärungsmöglichkeit gibt. Diese könnte in der Ähnlichkeit des Motivs mit den Goldhundertlitren von Syrakus begründet sein¹⁵³⁶. Die Besonderheit des mit EY gezeichneten Rückseitenstempels und eines weiteren unsignierten liegt in der Umsetzung des Motivs des mit dem Löwen ringenden Herakles. Einzig auf diesen beiden Stempeln kämpft Herakles nicht im Stehen sondern kniend. Im Vergleich mit den syrakusanischen Hundertgoldlitren ist das Motiv auf den Münzen von Herakleia entzerrter¹⁵³⁷, die Komposition passt sich nicht so extrem an das Rund an. In Syrakus sind Herakles und der Löwe zu einem Knäuel verschmolzen, beider Köpfe sind frontal gezeigt, ein natürliches Gelände ist angegeben. In Herakleia hat Herakles seinen Oberkörper aufgerichtet und sein hinteres Bein angewinkelt aufgestellt, die Körper sind nicht ineinander verschlungen, ihre Einzelteile klarer getrennt. Oben wurde ein wenig Platz für den Stadtnamen gelassen, im Abschnitt befindet sich eine Ähre. Das Bild wirkt geordneter und statischer im Aufbau, und ist wohl eine Kopie des syrakusanischen Motivs¹⁵³⁸. Eventuell wurde der unsignierte, qualitativ bessere Stempel mit dem knienden Herakles zuerst geschnitten¹⁵³⁹ und musste dann im Folgestempel wegen zu großer Nähe zum syrakusanischen Vorbild abgeändert und mit EY versehen werden¹⁵⁴⁰. Besser gelungen ist auf dem ersten Exemplar der Umgang mit der Grundlinie, die von Keule, vorgestrecktem Fuß und Knie überschritten wird und so weniger Gewicht erhält. Der vorhandene Platz wird passender gefüllt, die Komposition wirkt

¹⁵³² Eventuell deshalb hielt Forrer ihn auch nicht für einen Graveur.

¹⁵³³ Wie überhaupt die Reihenfolge der signierten Münzen von Herakleia nicht durch Stempelkopplungen belegt ist.

¹⁵³⁴ Kat. Basel 43 Nr. 105, Taf. 41; Keuren, Heraclea Nr. 13.

¹⁵³⁵ S. W. Grose, *Primitiae Heraclienses*, NumChron 17, 1917, 183–189.

¹⁵³⁶ Kraay – Hirmer Taf. VII, 129.

¹⁵³⁷ z. B. Kat. Basel Nr. 476.

¹⁵³⁸ Die syrakusanischen Hundertgoldlitren datieren 413–400 v. Chr. und sind somit älter als die Didrachmen von Herakleia, deren Datierung eher mit HNItaly 380–360 v. Chr. anzusetzen ist als die Frühdatierung F. van Keurens 433–400 v. Chr.

¹⁵³⁹ Keuren, Heraclea Nr. 12.

¹⁵⁴⁰ *Euainetos* signierte zwar immer die Vorderseite der Hundergoldlitren von Syrakus mit dem Arethusakopf und nicht die Rückseite, aber wenn nur die Rückseite kopiert wurde, wurde eben diese gekennzeichnet.

geschlossener. Wie beim Vorbild schmiegt Herakles den Kopf an den Löwen, die Darstellung des untergeschlagenen Beins ist beachtlich. Die Abschnittsmotive Pfeil und Bogen passen besser als die Ähre auf dem zweiten Stempel zum Motiv. Weiterhin gibt es Rückseiten von Obolen von Herakleia mit dem Motiv des knienden Herakles im Löwenkampf, die ebenfalls mit EY, häufig auch retrograd, was wiederum für eine Kopie spricht, gezeichnet wurden. Wie in Syrakus fehlt auf ihnen oft die Grundlinie¹⁵⁴¹. Die Umwandlung des Motivs fand offenbar nicht viel Anklang in Herakleia, so dass nach diesen beiden Rückseitenstempeln auf den Stateren Herakles wieder stehend dargestellt wurde¹⁵⁴².

Aristoxenos scheint also, folgt man F. van Keurens Anordnung der Stempelfolge, für kurze Zeit in Herakleia die Sitte der Künstlersignatur auf den Münzstempeln eingeführt zu haben, die sich nicht lange halten, geschweige denn durchsetzen, konnte¹⁵⁴³. Allerdings ist eine schon in der Erstpublikation der Münzen von Herakleia durch E. Work vorgeschlagene und nun wieder in der *Historia Nummorum Italy* aufgegriffene Alternativabfolge der Stempel, da keine verbindenden Kopplungen vorliegen, ebenso möglich und wird nun zusätzlich durch die bisher definierten Gesetze der Stempelschneidersignatur gestützt. In dieser Alternativabfolge stehen am Beginn der Signaturen auf Münzen die beiden Stempel, die Herakles im Kampf kniend zeigen, von denen der eine, wie oben gesehen, mit EY gekennzeichnet ist, und die eine Kopie syrakusanischer signierter Münzen sind. Der Grund bzw. die Motivation für die Signatur könnte, wie schon andernorts beobachtet, in der Kopie eines signierten Werkes eines berühmten Stempelschneiders zu suchen sein. Ausgehend von dieser Initiationssignatur folgten dann weitere signierte Stempel auch anderer lokaler Motive, wie des stehenden Kampfschemas, eventuell mit der Erweiterung des bekannten EY zu EYΦΡΟ, und der Stempelschneider *Aristoxenos*, der die Signatur auf die Vorderseite mit dem Athenaprofilkopf übertrug.

¹⁵⁴¹ Sie sind gleichzeitig zu den Didrachmen, Keuren, Heraclea Gruppe C, Nrn. 59. 66. 68.

¹⁵⁴² Demselben Künstler zuschreibbar, außer den beiden Rückseiten mit kniendem Herakles, eventuell die Stempel, die ebenfalls eine Ähre zeigen, Keuren, Heraclea Nr. 5, und Rückseiten mit stehendem Herakles, der die Keule nach dem Löwen schwingt und auf der Vorderseite Athena *en face* zeigt, Keuren, Heraclea Nr. 22. Ähnlich sind die Lösung der vorderen Hand vom Löwenkörper und das Ausholen derselben nach hinten, um die Keule zu schwingen, dadurch wird die Problematik, die Schulter darstellen zu müssen, vermieden.

¹⁵⁴³ Später scheinen Graveure diese Sitte noch einmal aufzugreifen, indem sie aber nicht ihren eigenen Namen, sondern ΑΠΙΣ und EYΦ auf der Rückseite an der Keule aufwärts laufend schreiben. Work Nrn. 50. 85.

Metapont

Wie für Tarent¹⁵⁴⁴ wurde auch für Metapont¹⁵⁴⁵ vorgeschlagen, dass viele Künstler mit Abkürzungen auf den Münzen signierten. Häufig sind es sogar dieselben Kürzel, wie API..., KAA... etc., aus denselben Gründen wie in Tarent ist die Benennung als Künstlersignatur aber auszuschließen¹⁵⁴⁶. So bleibt als einziger signierender Künstler in Metapont *Aristoxenos*¹⁵⁴⁷, der in diversen Abkürzungsformen mehrere Stempel signierte, darunter die bisher als eigenständiger Künstler gesehene Form ΑΡΙΣΤΗΣ¹⁵⁴⁸ und eine Abkürzung API. Meist, bis auf zwei Sonderfälle¹⁵⁴⁹, gestaltete *Aristoxenos* die Vorderseiten mit einem Frauenkopf, der durch Beigaben und Attribute spezifiziert wurde. Diese ließen dem Stempelschneider bei der Gestaltung der Vorderseite etwas mehr Spielraum als das Rückseitenmotiv der Ähre¹⁵⁵⁰.

Die von ihm signierten Vorderseiten (Kat.-Abb. 133–141) zeigen bis auf zwei Ausnahmen, die erste (Kat.-Abb. 133) und letzte (Kat.-Abb. 141) von ihm geschaffene¹⁵⁵¹, einen weiblichen Profilkopf nach links, meist mit Ohrringen, Halskette und einem einfachen Band oder Kranz, der das im Nacken hochgeschlagene Haar hält. Die Signatur befindet sich auf beziehungsweise unter dem Halsabschnitt oder im Nackenwinkel im Feld. Dieselben Stilmerkmale wie bei *Aristoxenos*' Athenakopf in Herakleia (Kat.-Abb. 129) lassen sich entdecken; die freie Platzierung des Kopfes im Feld mit relativ viel Leerraum darum, die Gesichtsgestaltung mit den vollen Wangen, der langen geraden Nase und dem darunter eher kleinem Mund mit den schmalen Lippen¹⁵⁵². Die Darstellung des Auges gelang ihm hier realistischer als in Herakleia, weswegen er m. E. dort früher gearbeitet hat. Er zeigte die Pupille richtiger angeschnitten als dort, behielt aber die Eigenart des tief sitzenden Auges, das sich hinten aus einem sehr spitzen Winkel öffnet, bei. Immer wieder erfand er kleine

¹⁵⁴⁴ s. u. ‚Tarent‘.

¹⁵⁴⁵ HNIItaly 130–142 mit Lit.; Noe – Johnston; Johnston.

¹⁵⁴⁶ Ebenso Philo... etc., s. Johnston 51–54, die alle Abkürzungen ausschließt bis auf ΔΩΠΙ, ihre Nr. C5.1, aus nicht nachvollziehbaren Gründen. Auch in HNIItaly 135 werden sämtliche Abkürzungen eher auf Magistrate gedeutet.

¹⁵⁴⁷ I. Maull, *Aristoxenos in Metapont*, in: E. Boehringer (Hrsg.), *Wissenschaftliche Abhandlungen des deutschen Numismatikertages in Göttingen 1951* (Göttingen 1959) 13–25; KIdA I (2001) 93f. s. v. *Aristoxenos* (G. Bröker).

¹⁵⁴⁸ Noe – Johnston Nr. 419; HNIItaly Nr. 1516; KIdA I (2001) 83 s. v. *Aristes* (G. Bröker). Es ist nur ΑΡΙΣΤ lesbar.

¹⁵⁴⁹ Noe – Johnston Rückseiten Nr. 424. 433.

¹⁵⁵⁰ v. a. da zu überlegen ist, ob kleine Figuren und Gegenstände auf dem Blatt der Ähre nicht etwa künstlerischer Inspiration und Assoziation entsprungen, sondern die Zeichen von Magistraten oder Kontrollbeamten darstellten.

¹⁵⁵¹ Noe – Johnston Nr. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445, hier das Profil nach rechts.

¹⁵⁵² Die Mundpartie wirkt plump; beide Lippen sind gleich breit und nicht organisch eingebettet.

abwechslungsreiche Details, die er technisch fein wiedergab¹⁵⁵³. Seine Frauenköpfe dieser Serie wirken kompakt, aber in den Proportionen stimmig, sie wurden wie die Ähre auf der Rückseite oft mit Bezug zu Metapont als Demeter oder Kore gedeutet.

Nach S. P. Noe und A. Johnston wäre der nachgeschnittene und dann vermeintlich¹⁵⁵⁴ mit ΑΡΙΣΤΗΣ gezeichnete Stempel (Kat.-Abb. 133), der erste des *Aristoxenos* in Metapont¹⁵⁵⁵. Hier ergab sich eventuell das erste Mal für ihn diese Möglichkeit, da er das Epitheton der Göttin in seinen Namen umändern konnte¹⁵⁵⁶. Wenige Stempel darauf folgte die Reihe der von ihm signierten Vorderseiten, die sich qualitativ stark vom ersten signierten Stempel abhebt. Bedingt durch den Nachschnitt war es ihm bei diesem vermutlich nicht möglich gewesen, fein und klar zu arbeiten. In den Köpfen der aufeinander folgenden Serie erreichte er durch kleine Umgestaltungen und winzige Schritte langsam eine Änderung zu einem lockereren Bild, was sich vor allem in der Haargestaltung und der Art des Schmuckes zeigt. Dabei wurde er eindeutig von den sehr beliebten, syrakusanischen Nymphenköpfen inspiriert; diese Motivangleichung fand ihren Höhepunkt im fünften von ihm geschaffenen Kopf dieser Serie (Kat.-Abb. 140)¹⁵⁵⁷. Charakteristisch für diese Serie von Frauenköpfen ist die Blickrichtung nach links, der große ovale Ohrring mit Absatz in der Mitte und der Wechsel von der Perlenkette zu einem Band mit Anhänger, das hinten am Hals zu einer Schlaufe gebunden ist. Den Abschluss der Serie bildete der einzige ihm zuzuweisende mit ΑΡΙ signierte Vorderseitenstempel (Kat.-Abb. 141), wo in das Haargeflecht des Mädchens eine Kornähre gesteckt ist. Entweder wurde auch diese Zutat von Syrakus übernommen, und geschah in Anlehnung an das Rückseitenmotiv, oder der Kopf sollte eindeutiger identifizierbar sein. Zusätzlich befindet sich hinter dem Kopf ein einzelnes Korn. Die auffälligste Neuerung dieses letzten von ihm signierten Stempels ist das im Nacken offene Haar und die Vergrößerung des gesamten Kopfes im Vergleich zum Bildfeld.

In Kombination mit Vorderseiten dieser Serie signierte *Aristoxenos* auch zwei Rückseiten mit dem Ährenmotiv (Kat.-Abb. 136. 139). Erstere besticht durch die Gravur einer schönen Heuschrecke, die links an der Ähre sitzt, und durch eine winzige fast vollständige Signatur entlang des Blattes auf der anderen Seite der Ähre¹⁵⁵⁸. Die zweite¹⁵⁵⁹ zeigt nur ein Blatt und die Abbreviation des Stadtnamens; die Initiale A, die nicht sicher zu lesen und zuzuweisen ist,

¹⁵⁵³ Diverse Formen von Haar- und Halsschmuck, z. B. Noe – Johnston Nr. 433 ein Band mit einem Anhänger, das im Nacken zu einer winzigen Schleife gebunden ist.

¹⁵⁵⁴ Auf dem Berliner Exemplar, Noe – Johnston Nr. 419a, ist auf einem beiliegenden Zettel die Lesung ΑΡΙΣΤΗS vermerkt. Ich kann hingegen mit Noe nur ΑΡΙΣΤ erkennen.

¹⁵⁵⁵ Ebenso in HNIItaly 133 mit Datierung um 375 v. Chr.

¹⁵⁵⁶ Eventuell auch ohne Erlaubnis.

¹⁵⁵⁷ Noe – Johnston Nr. 435; Kat. Basel 49 Nr. 140 mit Vergrößerung der Inschrift auf dem Halsabschnitt.

¹⁵⁵⁸ Noe – Johnston Nr. 424.

¹⁵⁵⁹ Noe – Johnston Nr. 433.

befindet sich auf dem untersten Korn der Ähre. Beide Signaturstellen waren neu und einzigartig und zielten offensichtlich darauf ab, den Namen in das Bild zu integrieren¹⁵⁶⁰. Mit seinen Arbeiten für Herakleia und Metapont wies sich *Aristoxenos* zwar nicht als der originellste der unteritalischen Stempelschneider¹⁵⁶¹, doch aber als einer der produktivsten und sorgfältigsten aus.

Hyele/Velia

Velia, eine phokäische Gründung an der Westküste Unteritaliens, gab zunächst ab circa 535 v. Chr. kleinere Fraktionen, Drachmen und Diobole mit dem Bild eines Löwen¹⁵⁶² in Angriffshaltung oder mit Beute auf den Vorderseiten und einem *Quadratum Incusum* auf den Rückseiten heraus¹⁵⁶³. Bis 340 v. Chr. wechselte sich das Vorderseitenmotiv des Löwen mit Profilköpfen – Athena oder eine Nymphe – ab, während auf den Rückseiten dieselben Motive im Wechsel auftauchten, auch hier der Nymphenkopf, der Löwe und statt Athena ihr Attributtier, die Eule¹⁵⁶⁴. Danach wurde für die Vorderseiten der Didrachmen der Profilkopf der Athena verbindlich, für die kleineren Fraktionen der Nymphenkopf, und für die Rückseiten aller der Löwe.

Seit jeher standen auf den velischen Münzen einzelne Buchstaben, die sich auf den frühen Prägungen als kontinuierlich durchlaufende, alphabetische Folge von Emissionszeichen erklären lassen¹⁵⁶⁵. Im Anschluss verkompliziert sich die Deutung der Buchstaben; in R. T. Williams Gruppe V werden Φ und E als Kontrollbuchstaben angesehen und die mit ihnen gemeinsam erscheinenden Θ und X als Initialen oder Kennzeichen von Graveuren¹⁵⁶⁶. Auf den Vorderseiten befinden sich im Nackenwinkel des Athenakopfes sowohl der mutmaßliche Kontrollbuchstabe E als auch die vermuteten Graveursabkürzungen Θ , beziehungsweise eine Monogrammerweiterung dessen¹⁵⁶⁷, und X; auf den Rückseiten stehen E oder Φ über dem Löwenrücken, Θ oder X unter seinem Bauch. Alle Buchstaben wurden nicht in das Motiv eingliedert; die Stellen über oder unter dem Löwenkörper sind gleich auffällig. An der

¹⁵⁶⁰ Die Zuweisung weiterer unsignierter Rückseitenstempel von Metapont an *Aristoxenos* aus stilistischen Gründen muss wegen des stereotypen Motivs unterbleiben.

¹⁵⁶¹ Nach F. di Bello, in: *Metaponto, Atti del 13 Convegno di Studi sulla Magna Grecia 1973* (Neapel 1974) 287–300, vollzog er den Bildwechsel von Demeter zu Apoll, allerdings schreibt di Bello ihm offenbar auch alle späteren API-Inschriften zu.

¹⁵⁶² Teils auch nur einer Löwenprotome.

¹⁵⁶³ *HNItaly* 117–122 mit Lit.; Williams, *Velia*; Bello, *Elea*; G. L. Mangieri, *Velia and its Coinage* (Lugano 1986); R. R. Holloway, *Art and Coinage in Magna Graecia* (Bellinzona 1978) 65f.

¹⁵⁶⁴ Vgl. *HNItaly* Periode II–IV, 465–340 v. Chr.

¹⁵⁶⁵ *HN Italy* Periode II.III. Allerdings hier schon in Williams Periode III, der sog. Earliest Athena Group (ca. 440/35–400 v. Chr.) ein kleines E auf dem Nackenschutz des Helmes der Vorderseite von ihm als Graveursinitiale gedeutet, Williams, *Velia* 32f. Nr. 129 (VS 88/RS 99).

¹⁵⁶⁶ *HNItaly* 119 Period V: Theta Group, ca. 340–334 v. Chr.

¹⁵⁶⁷ Eine Art P mit einem Punkt, dessen Gleichsetzung mit dem Θ fragwürdig ist.

Interpretation von Θ und X als Künstlersignatur ist stark zu zweifeln, zudem diese sich an denselben Stellen wie die Kontrollbuchstaben befinden, diese also zeitweise ersetzen. Weiterhin wollte Williams in der vorangehenden Periode IV ein T als Künstlersignatur erkennen¹⁵⁶⁸. Dagegen spricht, dass der Buchstabe sehr groß und deutlich erkennbar ist, und die Stelle, an der er sich befindet, auch sonst genutzt wurde. Entweder herrschte in Velia folglich ein ganz anderer Umgang mit den Graveurssignaturen, weil die Stempelschneider etwa auch verwaltungstechnische Aufgaben übernahmen, oder die Deutungen auf Künstlersignaturen von R. T. Williams müssen zu Gunsten von Zeichen von Magistraten aufgegeben werden¹⁵⁶⁹.

Wohl sicher als Graveure können die beiden mit vollem Namen von den Münzen bekannten Personen, *Kleudoros* und *Philistion*, angesehen werden¹⁵⁷⁰. Beider Name erscheint im Genitiv in das Vorderseitenbild der Didrachmen, den Athenakopf, an bekannter Signaturstelle integriert, weshalb von mehr oder weniger freien Kopien bekannter signierter Werke auszugehen ist¹⁵⁷¹.

*Kleudoros*¹⁵⁷² signierte mit seinem Namen einen einzigen Stempel (Kat.-Abb. 142) mit *en-face*-Kopf der Athena für eine Didrachmenvorderseite¹⁵⁷³, aus dem sehr viele Münzen hervorgegangen sind. Athena neigt ihren Kopf leicht auf die linke Seite, trägt einen phrygischen Flügelhelm, offene, lockige, den Kopf umspielende Haare und eine Perlenkette. Die Signatur im Genitiv - ΚΛΕΥΔΟΡΟΥ - steht über ihrer Stirn auf dem Helmkegel in einer sich diesem anpassenden zur Mitte ansteigenden und wieder abfallenden Linie. Diese Signaturstelle ist von der *en-face*-Athena des *Eukleidas* für Tetradrachmenvorderseiten von Syrakus bekannt, welche als Inspirationsquelle des *Kleudoros* für sein, in Velia innovatives, Bild zu sehen ist. Gewiss waren ihm auch die anderen berühmten Frontalköpfe des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr. geläufig, und sein Bild stand ebenso indirekt unter deren Einflüssen¹⁵⁷⁴. Unverkennbar ist aber die Orientierung am Vorbild des *Eukleidas*, das er für seine Zwecke und im Rahmen seiner Fähigkeiten umbildete. Die Delfine - in Syrakus ein traditionelles Bildelement der Vorderseite - ließ er, da sie in Velia unpassend waren, weg.

¹⁵⁶⁸ Williams, Velia 43–57 Periode IV, T-Gruppe (ca. 400–365 v. Chr.).

¹⁵⁶⁹ So auch das bereits angesprochene E auf der Vorderseite einer Tridrachme, HNIItaly Nr. 1268. Die gleichzeitigen Didrachmen zeigen eine alphabetische Folge von Emissionsbuchstaben, welche auch für die Tridrachmen zu rekonstruieren ist.

¹⁵⁷⁰ Als Graveure abzulehnen: Phrygillos, Hera... etc., s. Bello, Elea 98–104.105 Tabelle 5. 109 Tabelle 7.

¹⁵⁷¹ Kat. Basel 45f. Nr. 119–122.

¹⁵⁷² KldA I (2001) 419 s. v. Kleudoros (T. Ganschow); H. R. Baldus, Zur *en-face*-Athena des Kleudoros von Velia – Der Lukanersieg Alexander des Molossers bei Paestum und die velische Münzprägung, Chiron 15, 1985, 211–233; Mangieri a. O. (Anm. 1563) 32–35.

¹⁵⁷³ Williams, Velia 73–92 Kleudoros-Gruppe, ca. 350/40–320/20 v. Chr., VS175; HNIItaly 119, ca. 334–300 v. Chr.; Kat. Basel 45f. Nr. 120 Taf. 39.

¹⁵⁷⁴ s. Bello, Elea Abb. 24. 25.

Zudem wählte er eine andere Helmform, den Flügelhelm, der ihm die Möglichkeit gab, den Bildraum seitlich des Kopfes, der durch das Weglassen der Delfine entstand, mit dessen Federn zu füllen. Den Halsabschnitt formte er nicht rund wie bei vielen Vorbildern, sondern ließ ihn in der Mitte spitz zulaufen. Die Haare gestaltete er monoton zu beiden Seiten des Kopfes, links wiederholt sich die immer selbe Locke parallel vom Hals bis zum Helm, rechts wirkt das Haar etwas dicker mit abwechslungsreicheren Strähnen. Der Helm scheint im Vergleich mit der Kopfdrehung etwas zu schräg geraten zu sein. Trotz dieser wenig kunstvollen Ausführung war Kleudoros technisch versiert und bemühte sich vor allem um die Darstellung von Details. Durch die versteckte Stelle der Signatur, die Kopie eines signierten Werkes und die Besonderheit des *en-face*-Kopfes scheint es sicher, dass es sich bei dem Namen *Kleudoros* um den eines Graveurs handelt. Schwerer wiegt die Frage, wie es sich mit dem häufig auf Vorder- und Rückseiten auftretenden Monogramm, dessen Auflösung in jedem Fall ein K und ein E ergibt, verhält. Wie die vorhergehenden einzelnen Buchstaben befindet es sich auf der Vorderseite im Nackenwinkel der Athena, auf der Rückseite unter dem Löwenbauch, selten zwischen den Hinterbeinen. Teilweise wurde das Monogramm für die Abkürzung des Graveurs *Kleudoros* gehalten¹⁵⁷⁵, teilweise wurde an einen Präge- oder Kontrollbeamten gedacht, der mit dem Graveur identisch gewesen sein könnte¹⁵⁷⁶ oder, dass es sich um das Werkstattzeichen des *Kleudoros* gehandelt hat, mit dem er alle Stempel, auch die seiner Mitarbeiter, zeichnete¹⁵⁷⁷. Auf Grund der großen Anzahl der so gekennzeichneten Stempel ist zunächst wenig wahrscheinlich, dass alle von einer Hand stammen. Ob der namentlich bekannte Graveur *Kleudoros* auch Kontrollaufgaben in der Münzstätte übernahm und in dieser Funktion die Stempel mit dem Monogramm als seinem Zeichen markierte, muss unentschieden bleiben, da es zufällig gleichzeitig eine andere Person mit ähnlichen Buchstaben im Namen gegeben haben kann, zudem das Monogramm gar nicht unbedingt zu seinem Namen passend aufzulösen ist¹⁵⁷⁸.

Eine ähnliche Problematik besteht in Zusammenhang mit dem zweiten ausgeschriebenen Namen, der aus Velia von Münzen bekannt ist, *Philistion*¹⁵⁷⁹. Ebenfalls im Genitiv - ΦΙΛΙΣΤΙΩΝΟΣ – erscheint dieser einige Male in der sich auf die so genannte *Kleudoros*-Gruppe anschließenden Münzprägung auf Vorderseiten (Kat.-Abb. 143–148) mit dem

¹⁵⁷⁵ Kraay, ACGC 199; Kat. Basel 45, Nr. 119; Williams, Velia 73–92.

¹⁵⁷⁶ Kat. Gulbenkian (I) 45 Nr. 110, 111; HNIItaly 119.

¹⁵⁷⁷ Williams, Velia 73.

¹⁵⁷⁸ Zweifel an der Gleichsetzung des Monogramms mit *Kleudoros* hatte schon K. Regling, s. Thieme – Becker 20 (1927) 488 s. v. *Kleudoros*; KldA I (2001) 419 s. v. *Kleudoros* (T. Ganschow).

¹⁵⁷⁹ KldA II (2004) 243 s. v. *Philistion* (W. Fischer-Bossert); Mangieri a. O. (Anm. 1563) 35–39.

Profilkopf der Athena auf deren Helmbuschhalter¹⁵⁸⁰. Die so signierten Vorderseiten zeichnen sich nicht durch besondere Qualität aus; einzig in der Helmgestaltung wurde experimentierte, indem als Kesselbild zunächst die Quadriga eingeführt wurde und dann kurzzeitig zu einem korinthischen Helm statt des attischen gewechselt wurde¹⁵⁸¹. Die Signaturstelle ist von Vorderseiten des *Aristoxenos* für Herakleia mit demselben Motiv bekannt. Auch um die vollständig signierten Stücke des *Philistion* gruppieren sich zahlreiche Vorder- und Rückseiten, die lediglich eine Abkürzung Φ oder ΦI tragen, welche mit ihm in Verbindung gebracht wurde¹⁵⁸². Die Möglichkeiten der Beziehung zwischen ausgeschriebenem Namen und Abkürzung sind dieselben wie im Falle des *Kleudoros*. Desgleichen lässt sich hier kein klares Urteil fällen. Nur die Zufälle des zweimaligen gleichzeitigen Auftretens eines ausgeschriebenen Namens in Art einer Graveurssignatur und zu diesem Namen passender Abkürzungen lassen sich abwägen und begünstigen eventuell eine Entscheidung auf Zusammengehörigkeit von vollständigem Namen und Abkürzung. Wenn dies zutrifft, wird es sich bei den Abkürzungen allerdings nicht, wie bei den ausgeschriebenen Namen, um eine Künstlersignatur handeln, sondern tatsächlich um ein Werkstattzeichen oder eine Verantwortlichkeitsmarke des Künstlers, der auch verwaltungstechnische Aufgaben übernahm.

Thurioi

Die Münzen der unteritalischen Stadt Thurioi¹⁵⁸³, deren Ausprägung gegen 443 v. Chr. ihren Anfang nahm, zeigten auf der Vorderseite einen behelzten Profilkopf der Athena, eventuell eine Reminiszenz an die athenische Herkunft der Stadtgründer, vielleicht auch nur die Übernahme eines in Unteritalien beliebten Münzmotivs¹⁵⁸⁴. Die Rückseite zierte ein stehender Stier im Profil, ein ebenfalls bekanntes Motiv, das vermutlich mit demselben Bild auf den Münzen der Stadt Sybaris in Zusammenhang zu bringen ist¹⁵⁸⁵.

¹⁵⁸⁰ Williams, *Velia* 93–123 *Philistion*-Gruppe, ca. 305/4–293/90 v. Chr.; *HNItaly* 120, ca. 300?–280 v. Chr.

¹⁵⁸¹ Die Vorbilder für diesen Profilkopf der Athena sieht er in der vorangehenden Serie oder in anderen Athenaköpfen, die auf Münzen eine weite Verbreitung fanden. Bello, *Elea* 147 Abb. 31.

¹⁵⁸² Williams, *Velia* 93–102.

¹⁵⁸³ *HNItaly* 146–156; S. P. Noe, *The Thurian Di-Staters*, *NNM* 71, 1935.

¹⁵⁸⁴ s. Hyele, *Herakleia*.

¹⁵⁸⁵ Hier schon das Zeichen der inkusen Prägungen. C. Weiß, *Griechische Flussgottheiten in vorhellenistischer Zeit* (Würzburg 1984) 79–82 mit Taf. 7–9 zur Motivübernahme in andere Gattungen; Das Motiv des stoßenden Stieres ist auf griechischen Münzen sehr beliebt, z. B. in Kleitor (*LHS. Coins of the Peloponnesos. The BCD Collection, Auktionskatalog* 96, Zürich 8.–9. Mai 2006 [Zürich 2006] 341f. Nr. 1429–1433), Mytilene (F. Bodenstedt, *Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene* [Tübingen 1981] 271–273 Taf. 29, 4–6 My88) *Phlius* (*LHS. Coins of the Peloponnesos. The BCD Collection, Auktionskatalog* 96, Zürich 8.–9. Mai 2006 [Zürich 2006] 41–53 Nr. 85–146; Kraay, *ACGC* 16, 302–304) mit denselben Entwicklungsstadien wie in Thurioi.– Zu Stierdarstellungen und vergleichbaren Statuen von Stieren: R. R. Holloway, *Art and Coinage in Magna Graecia* (Bellinzona 1978) 54f.128f. Das von den

Die gesamte Serie von Thurioi ist durch das Vorhandensein einer Vielzahl verschiedener Buchstaben, Buchstabenkombinationen und Monogramme gekennzeichnet, die an diversen Stellen der Vorder- und Rückseiten auftauchen. Einige von diesen, auf der Vorderseite vor dem Helm oder auf der Nackenklappe, wurden als den Stempel oder die Emission bezeichnende Buchstaben gedeutet, weil sich eine alphabetische Reihe bilden lässt¹⁵⁸⁶. Auf den frühen Exemplaren wurde Athenas Helm mit einem Olivenkranz geschmückt; auf späteren Prägungen, wohl ab 410 v. Chr., wurde auf den Helm eine Skylla appliziert. Wieder tauchten vor dem Helmvisier Buchstaben auf, die allerdings keiner alphabetischen Reihe folgten. Nun ausgeprägte Distatere, also Tetradrachmen, tragen ein Φ vor dem Helm, das verschiedentlich gedeutet wurde. Die gleichzeitigen Statere kennen außer dem Φ an derselben Stelle manchmal ein E. Da die Stempel mit den verschiedenen Kennzeichnungen stilistisch gleich sind, muss eine Deutung auf die Zeichen zweier verschiedener Ateliers ausgeschlossen werden. Dadurch ist es unmöglich, dass es sich bei dem Φ um den Anfangsbuchstaben des aus Syrakus bekannten Stempelschneiders *Phrygillos* handelt, der hier verschiedentlich gesehen wurde. Diese Deutung beruht hauptsächlich auf einer Rückseitenkombination der Statere, die auf der Kruppe des Stiers ebenfalls ein Φ und einen kleinen Vogel auf der Standlinie zwischen den Beinen des Tiers zeigt¹⁵⁸⁷. Es wurde erörtert, ob es sich bei diesem um ein sprechendes Zeichen für den Namen *Phrygillos* handelt, da *fringillus* im lateinischen Fink oder Sperling bedeutet¹⁵⁸⁸. Dies ist aus folgenden Gründen auszuschließen: ein Buchstabe oder ein Monogramm auf der Kruppe, in Art eines Brandzeichens, mutet zunächst wegen der Integration in das Bildmotiv wie eine Stempelschneidersignatur an¹⁵⁸⁹. Auf der Kruppe steht aber auch der Buchstabe E, den es ebenso auf der Vorderseite gibt, welcher dann ebenfalls als Initiale eines Graveurs gedeutet werden müsste¹⁵⁹⁰. Auf der Rückseite eines

Münzen gut bekannte Motiv wurde auch in die unteritalische Vasenmalerei, z. B. K. Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei 7/8 (Kiel 2005) 108 Abb. 31 (Innenbild rf. Teller im BM, unter dem Stier noch ein in dieselbe Richtung schwimmender Fisch) 109 Abb. 34a (rf. Kanne in Privatbesitz) und auf Gemmen, z. B. C. Wagner – J. Boardman, A Collection of Classical and Eastern Intaglios, Rings and Cameos, Studies in Gems and Jewellery I, BARIntSer 1136 (Oxford 2003) Nr. 18 (Karneol-Skarabäoid des 4. Jhs. v. Chr.) transferiert.

¹⁵⁸⁶ HNIItaly 147 Tabelle.

¹⁵⁸⁷ Kraay – Hirmer Taf. 86, 251.

¹⁵⁸⁸ Und ob es sich gleichzeitig um eine Herkunftsangabe des Künstlers aus Kleinasien handelt. Zusammenfassung dieser Diskussion bei E. Zwierlein-Diehl, Phrygillos. Zum Problem der Identität des Gemmenschneiders und des Münzstempelschneiders, AntK 35, 1992, 112–114; S. Benton, Cattle Egrets and Bustards in Greek Art, JHS 81, 1961, 46–48.

¹⁵⁸⁹ Vgl. Griechische Münzen. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktion Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, 28. Mai 1974, 199 Nr. 137. Vorderseite einer Tetradrachme von Akanthos mit dem Kampfmotiv eines Löwen mit einem Stier. Der Stier trägt auf seiner Kruppe die Buchstaben Δ I, die als Beamtenkürzel gedeutete werden, s. J. Desneux, Les tétradrachmes d'Akanthos, RBelgNum 95, 1949, 102–111.

¹⁵⁹⁰ s. o. stilistische Gleichheit von Φ - und E-Vorderseiten.

Distaters (Kat.-Abb. 149) erscheint der ausgeschriebene Name eines Graveurs, *Historos*, auf der Abschnittslinie in Verbindung mit einem Monogramm¹⁵⁹¹ auf der Kruppe, was diese Überlegungen hinfällig macht, da kaum zwei Künstler denselben Stempel gezeichnet haben werden. Somit können die Buchstaben und Monogramme auf der Stierkruppe nicht die Zeichen von Stempelschneidern sein. Φ und Vogel sind nicht auf *Phrygillos* zu beziehen. Auch eine Rückseite einer Didrachme, die zwischen den Beinen des Stiers die Buchstaben ΦPY in der Größe der Buchstaben des Stadtnamens zeigt¹⁵⁹², ist nicht mit *Phrygillos* zu verbinden¹⁵⁹³. Seine Arbeit kann in Thurioi nicht sicher nachgewiesen werden¹⁵⁹⁴.

Die angesprochene Distaterrückseite (Kat.-Abb. 149) des Graveurs *Historos*¹⁵⁹⁵ zeigt einen stoßenden Stier mit massigem Körper und breitem Hals im Profil nach rechts. Sein Kopf ist gesenkt, der Hals folgt somit dem Rand, was für die Einpassung in das Münzrund hilfreich ist. Fast berührt der Kopf sein, vom Betrachter gesehen hinteres, vorangestelltes Vorderbein; das nähere Vorderbein ist angehoben und zurückgenommen. Die Hinterbeine stehen in weiter Schrittstellung. Der Stierschwanz ist wie in einer Momentaufnahme nach oben geworfen und beschreibt über dem Rücken einen Kreis, die Quaste liegt auf dem Körper auf. Vor dem aufgeworfenen Schwanz beginnt über dem Rücken in sehr großen Buchstaben der Stadtname, ΘΟΥΠΙΩΝ, in einer geraden Zeile, die letzten beiden Buchstaben biegen sich leicht mit dem Stierhals nach unten. Der Stier steht auf einer kurzen Standlinie, die rechts und links nicht bis zum Münzrand reicht, was an einen statuarischen Charakter der Darstellung denken lässt¹⁵⁹⁶. Die Standlinie ist aus einer Reihe von Punkten, über der sich eine breite Linie befindet, gebildet. Die Inschrift des Graveurs, ΙΣΤΟΡΟΣ¹⁵⁹⁷, steht auf dieser Linie unter dem Körper des Stieres zwischen dessen Beinen. Unter der Abschnittslinie schwimmt ein großer Fisch nach rechts.

Ein weiteres Werk dieses Künstlers ist in einem gleichzeitigen Vorderseitenstempel eines Staters mit dem Motiv des Athenakopfes (Kat.-Abb. 150) zu sehen¹⁵⁹⁸. Athena blickt nach

¹⁵⁹¹ EY?

¹⁵⁹² SNG ANS (2) Nr. 947.

¹⁵⁹³ Es wurde vermutet ΦPY und Φ gezeichnete Stempel stammten aus einem Atelier und bezeichneten den Anfang des Besitzernamens, HNItaly 147. Analog dazu könnte sich die Bedeutung der Abkürzung ΛΙΒΥΣ verhalten, die am Anfang der Staterprägung einmal auf der Rückseite erscheint.

¹⁵⁹⁴ Auch zeitlich ist die Arbeit des Phrygillos in Thurioi schwierig unterzubringen, da seine signierten Stempel aus Syrakus an das Ende des 5. Jh. v. Chr. zu setzen sind, die mit Φ oder Vogel gezeichneten Münzen von Thurioi aber mit HNItaly in die Jahre 380–360 datieren.

¹⁵⁹⁵ KIdA I (2001) 328 s. v. (H)istor(os) (T. Ganschow); Noe – Johnston 40 Nr. B6.

¹⁵⁹⁶ Vgl. u. ‚Poseidonia‘.

¹⁵⁹⁷ Auf dem Exemplar Paris, BN, Cab. Med., Coll. de Luynes Inv. Nr. 581 zweifelsfrei zu lesen, s. Noe a. O. (Anm. 1583) 40 B6 b.

¹⁵⁹⁸ Kat. Gulbenkian (I) 41 Nr. 89. So schon Kraay, ACGC 196 und zuvor E. S. G. Robinson, Coins of Thurium from the Collection of the Marchese Ginori, NumChron 7, 1927, 299f. sich einer These A. H.

rechts, hat volle Gesichtszüge und einen kurzen Hals; ihr Haar kommt an der Stirn und seitlich des Gesichts unter dem Helm hervor, lang fällt es unter der unverzierten Nackenklappe heraus. Auf ihrem Helmkessel befindet sich eine Skylla. Das Motiv wurde im Vergleich mit anderen Stempeln recht frei in das runde Bildfeld gesetzt, nur oben bleibt kein größerer Leerraum bis zum Rand. Die abgekürzte Signatur, ΙΣ, befindet sich winzigst auf dem Helmkessel über dem Fischschwanz der Skylla und ist als Namensabkürzung des *Historos* zu verstehen. Entweder verwendete er sie hier aus Platzgründen, da sein voller Name schon von der signierten Tetradrachmen bekannt war, oder er versteckte sein Zeichen, weil er ohne Erlaubnis signierte. Die Stelle dieser Künstlersignatur ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die Buchstaben vor der Stirn keine Künstlersignaturen sind.

Auf *Historos* folgte der Stempelschneider *Molossos*, der eine Vielzahl signierter Stempel (Kat.-Abb. 151–154) für Thurioi¹⁵⁹⁹ schnitt. Stets signierte er die Rückseiten von Stateren an der von *Historos* eingeführten Stelle auf der Standlinie; auch am Motiv änderte er wenig. Seine verschiedenen Stempel sind im Grunde nur an der Stellung der Buchstaben seines Namens im Vergleich zum Stierkörper, und der Schreibung des Stadtnamens über dem Stierrücken zu unterscheiden¹⁶⁰⁰. Ein auf der Nackenklappe des Athenahelms auf der Vorderseite auftauchendes M ist nicht als seine Initiale zu deuten. Über den Namen des *Molossos* wird seit langem diskutiert, ob er und auch die anderen beiden aus Thurioi von derselben Stelle bekannten Namen, *Historos* und *Nikandros*¹⁶⁰¹, sich auf Stempelschneider oder Magistraten beziehen. Auf Stateren gab es nicht wie auf Distateren Buchstaben auf der Stierkruppe, so dass die Inschrift auf der Standlinie die einzige neben dem Stadtnamen über dem Stierrücken bleibt. Einen Künstler wollten E. S. G. Robinson¹⁶⁰², K. Regling¹⁶⁰³ und W. Fischer-Bossert¹⁶⁰⁴ in *Molossos* sehen, für einen Beamten plädierte S. P. Noe¹⁶⁰⁵. Die Entscheidung brachte ein zuerst von Robinson publiziertes Exemplar (Kat.-Abb. 154) aus den Sammlungen Ginori und Lloyd¹⁶⁰⁶, auf dem ΜΟΛΟΣΣΟΣ ΕΠΟΙΕ zu lesen ist¹⁶⁰⁷. Noe

Lloyds, Some Rare or Unpublished Coins of Magna Graecia in my Collection, NumChron 4, 1924, 135f. anschließend.

¹⁵⁹⁹ KldA II (2004) 92 s. v. *Molossos* (T. Ganschow). Leider war es mir im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich die genaue Anzahl der signierten Stempel des *Molossos* zu ermitteln. Dazu wäre eine sorgfältige Stempelstudie der Einzelstücke dringend notwendig. Die Stempelgleichheit einiger Exemplare, die in SNG ANS (2) publiziert sind, ist allerdings schon auf Grund der dortigen Fotografien anzuzweifeln. Der Katalog zeigt exemplarisch einige unterschiedliche Stempel des *Molossos*.

¹⁶⁰⁰ s. Katalog: Kat.-Abb. 151–154.

¹⁶⁰¹ Und letztlich auch *Dosennos* in Poseidonia, der später dasselbe Motiv an derselben Stelle signierte.

¹⁶⁰² E. S. G. Robinson, Coins of Thurium from the Collection of the Marchese Ginori, NumChron 7, 1927, 302 Taf. XIII, 8.

¹⁶⁰³ RE XVI, 1 (1933) 25f. s. v. *Molossos* (K. Regling).

¹⁶⁰⁴ Fischer-Bossert, Tarent 401.

¹⁶⁰⁵ S. P. Noe, The Thurian Di-Staters, NNM 71, 1935, 12–16.

¹⁶⁰⁶ SNG Lloyd (2) Nr. 480.

argumentierte gegen eine Interpretation als Künstlersignatur, dass auf den verschiedenen mit *Molossos* bezeichneten Stempeln keine stilistische Einheit zu erkennen sei. Eine solche ist in der Tat schwierig zu entdecken; wie bereits angedeutet, besteht die größte Gemeinsamkeit in der unveränderten Übernahme des Motivs des *Historos*. Charakteristisch für dieses ist das sehr weit gehobene und an den Körper gezogene Vorderbein des Stieres, welches das unterste Gelenk mit dem Huf zum Körper umklappt; der hochgeworfene Schwanz, der über dem Rücken eine geschlossene Schlaufe bildet und am Beginn des Hinterschenkels wieder auf dem Körper aufliegt; der gerade Rücken mit dem, dem Münzrand folgenden, sich nach unten biegenden Hals; der nach unten gesenkte Profilkopf und der Punktrand.

Der letzte aus Thurioi überlieferte Stempelschneider ist *Nikandros*¹⁶⁰⁸. Er signierte in gewohnter Weise die Rückseite eines Staters (Kat.-Abb. 155) mit dem Motiv des Stiers auf der Standlinie¹⁶⁰⁹, einem einfachen sehr breiten Strich, der beidseitig nicht bis zum Münzrand¹⁶¹⁰ geführt wurde. Im Vergleich zum Stadtnamen ist die Signatur zwar klein, aber dennoch deutlich zu lesen. NI befindet sich zwischen den Hinterbeinen, das K direkt unter dem vorgesetzten Hinterbein, dann folgt ANΔPO noch vor den Vorderbeinen. Das Motiv gestaltete *Nikandros* in der bekannten Ausführung, wie schon *Molossos*, der sich am Bild des *Historos* orientierte. Auch *Nikandros*' Stempel zeichnet sich, wie die anderen signierten in Thurioi, durch ein hohes Relief aus und dadurch, dass er nicht wie viele andere eine starke konkave Krümmung auf der Rückseite aufweist. Eine Zikade zwischen den Beinen des Stieres war seine einzige Neuzutat; der Stadtname verläuft in einer geraden Zeile mit einigem Abstand zum Rücken des Stieres. Da sich der Stempel des *Nikandros* durch nichts aus der Serie der Rückseiten abhebt, kann angenommen werden, dass die Erlaubnis zur Signatur entweder ein ihm verliehenes Privileg darstellte oder in reiner Nachahmung seiner Vorgänger begründet lag.

Die oben genannten Übereinstimmungen aller signierten Stempel von Thurioi, selbes Motiv im Detail, Fehlen der Konkavität der Rückseiten und Übereinstimmung der Signaturstelle, machen eine enge Zusammenarbeit der drei Stempelschneider, eventuell in derselben Werkstatt, wahrscheinlich.

¹⁶⁰⁷ P. Zancani Montuoro, Dossena a Poseidonia, AttiMemMagnaGr 1958, 79–94.

¹⁶⁰⁸ KldA II (2004) 131 s. v. Nikandros (I) (T. Ganschow).

¹⁶⁰⁹ Noe a. O. (Anm. 1605) Taf. XI, 7; HNItaly Nr. 1794.

¹⁶¹⁰ Auf dem mir bekannten Exemplar, Berlin, Münzkabinett 7491 IF (Kat.-Abb. 155), ist kein Punktrand oder eine sonstige Begrenzung angegeben.

Poseidonia

Nach inkusen Prägungen mit dem Motiv des dreizackschleudernden Poseidon im 6. Jh. v. Chr., fing die unteritalische Stadt Poseidonia in der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. mit dem Schlagen von Münzen im Doppelrelief an. Diese zeigten weiterhin auf der Vorderseite das Bild Poseidons, auf der Rückseite nach Fraktion wechselnde Motive, die Statere meist einen Stier¹⁶¹¹. Da das Tier oft auf einer breiten Abschnittslinie steht, die an beiden Seiten nicht bis zum Münzrand fortgeführt wird, wurde mehrfach an eine Statuendarstellung gedacht¹⁶¹². Die Schlussmünze¹⁶¹³ dieser Serie von Stateren (Kat.-Abb. 156) ist die einzig bekannte aus Poseidonia, die einen Namen, wahrscheinlich den eines Graveurs, trägt¹⁶¹⁴. Auf der beschriebenen breiten Basis, auf der der Stier auf der Rückseite im Profil nach rechts steht, befindet sich der Name *Dossenno* im Genitiv, ΔΟΣΣΕΝΝΟΥ¹⁶¹⁵. Dieser Name ist nicht griechisch, sondern italisch, oskisch-etruskischen Ursprungs, wie aus Schriftquellen bekannt ist¹⁶¹⁶. Deshalb ist davon auszugehen, dass der Stempelschneider *Dossenno* aus dieser Gegend kam. Die Idee für die Signierweise stammte aus Thurioi, die dortigen Prägungen zeigten ebenfalls auf der Rückseite einen Stier und waren gelegentlich auf der Bodenlinie – allerdings dezenter – signiert¹⁶¹⁷. Dies wurde von *Dossenno* aufgegriffen und an das bestehende Münzbild angepasst, da wohl in Poseidonia schon immer eine Art Plinthe und nie eine Bodenlinie, auf der der Stier stand, dargestellt war. So kam *Dossenno* durch die Inspiration von Thurioi zu einer neuen Lösung, die sehr stimmig erscheint; er integrierte seine Signatur auf natürliche Art in das Motiv, da auf Statuenbasen auch in realiter oft Inschriften, auch die Signaturen von Künstlern, erschienen. Der Grund für die Signatur ist eventuell im späten Erscheinungsdatum der Münze längere Zeit nach Beendigung der Staterprägung der Stadt zu sehen. Möglicherweise gab es einen speziellen Anlass für die Ausprägung, zu welchem dem Stempelschneider ausnahmsweise erlaubt wurde zu signieren. Gerechtfertigt wird dies zudem

¹⁶¹¹ C. M. Kraay, *Gli stateri a doppio rilievo di Poseidonia*, *AttiMemMagnaGr* 8, 1967, 113–137; *HNItaly* 108–117 mit Lit.; *Kat. Basel* 54 Nr. 162.

¹⁶¹² Wie auch beim Poseidon auf der Vorderseite, da seine Standlinie ähnliche Merkmale aufweist. C. Weiß, *Griechische Flussgottheiten in vorhellenistischer Zeit* (1984) 77–79.

¹⁶¹³ Datierung meist um 360 v. Chr., Cahn in *Kat. Basel* 54 Nr. 162 möchte aber wegen der Einnahme der Stadt durch die Lukaner, die sie in Paiston umbenannten, kurz davor, also schon um 400 v. Chr., datieren.

¹⁶¹⁴ Öfter hingegen einzelne Buchstaben oder Symbole, wie eine Muschel, ein Tintenfisch etc., auf beiden Seiten der Münze im Feld, die wie oft in Unteritalien als Kontrollmarken von Beamten zu verstehen sind.

¹⁶¹⁵ Kraay a. O. (Anm. 1611) Nr. 23 (VS 13/RS 17); *Kat. Basel* Nr. 162; P. Zancani Montuoro, *Dossenno a Poseidonia*, *AttiMemMagnaGr* 2, 1958, 79–94 mit Aufzählung der bekannten Exemplare.

¹⁶¹⁶ G. Manganaro, *La 'Sophia' di Dossenno*, *RFil N.S.* 37, 1959, 395f. hält den Namen aber wie M. Guarducci, *Epigrafia Greca 3. Epigrafi di carattere privato* (Rom 1974) 535 für den eines Magistraten.

¹⁶¹⁷ Signaturen von *Historos*, *Molossos* und *Nikandros*, angeblich sollen die Buchstaben der Namen Hufspuren imitieren, s. W. Fischer-Bossert, *Chronologie der Didrachmenprägung von Tarent 510–280 v. Chr.*, *Antike Münzen und geschnittene Steine* 14 (Berlin 1999) 401.

durch die qualitativ hochwertige Ausführung des *Dossennos*, der besonders auf Details wie etwa die Muskeldarstellung Wert legte.

Da es sich bei dem signierten Stempel des *Dossennos* um ein Einzelstück handelt und stilistische Vergleiche mit anderen Werken ausbleiben müssen, bildet die Übernahme der Signaturstelle bei demselben Motiv wie in Thurioi die einzige Grundlage für die Annahme, es handele sich um einen Stempelschneider¹⁶¹⁸.

Tarent

Vereinzelt wurden Inschriften bzw. Buchstaben, die sich in Tarent¹⁶¹⁹ vielfach auf den Münzen befinden¹⁶²⁰, für Signaturen von Graveuren gehalten. Vor allem H. A. Cahn sprach sich mehrmals für die Abkürzungen KAA... und API... als Graveurssignaturen aus¹⁶²¹, was verschiedentlich bemängelt und von A. Johnston endgültig widerlegt wurde¹⁶²². In seiner Monographie zur Didrachmenprägung von Tarent lehnte W. Fischer-Bossert sämtliche Zuschreibungen ab und stellte höchstens in Aussicht, bei einem sich häufiger auf der Figur, dem Delfin, selbst befindlichen H könne es sich um eine Künstlersignatur handeln¹⁶²³. Auch dies ist aber wohl zurückzuweisen, da das H, obwohl es sich auf der Figur befindet, sehr groß und offensichtlich erscheint und eben nur auf das Motiv aufgesetzt, aber nicht in das Bild integriert ist¹⁶²⁴.

In Tarent scheint es ein sehr straff organisiertes Münzprägungssystem gegeben zu haben, das es nötig machte, verschiedene Kontrollmarken zu verwenden. Vermutlich stehen die Abkürzungen und Monogramme für die Namen von Magistraten, die für die Münzprägung zuständig waren. Für Künstlersignaturen war hier kein Platz mehr und möglicherweise hätten sie für Verwirrung gesorgt¹⁶²⁵.

¹⁶¹⁸ R. R. Holloway ging davon aus, *Dossennos* sei ein Magistrat. R. R. Holloway, *Art and Coinage in Magna Graecia* (Bellinzona 1978) 46f. mit Anm. 1.

¹⁶¹⁹ HNItaly 92–106 mit Lit.; Fischer-Bossert, Tarent.

¹⁶²⁰ s. HNItaly 96 Tabelle.

¹⁶²¹ Kat. Basel 38–40 Nr. 84–94 mit Taf. 43, in Herakleia 43 Nr. 109, in Metapont 51 Nr. 149; H. A. Cahn, *Artiste ou magistrat?*, in: M. Amandry – S. Hurter – D. Berend, *Travaux de numismatique grecque offerts à Georges LeRider* (London 1999) 104–107; Rezension W. Fischer-Bossert, *SchwNumRu* 79, 2000, 182f.; KldA I (2001) 372f. s. v. Kal... (H. A. Cahn); KldA I (2001) 79 s. v. Ari... (W. Fischer-Bossert).

¹⁶²² Johnston 53: da sie auch in Herakleia und Metapont auftauchen, handelte es sich wohl um Magistrate. Dasselbe gilt für ONA... Zudem zeigen nicht nur mit KAA signierte Stempel untereinander enge stilistische Parallelen, sondern auch teils die mit KAA signierten zu den API signierten.

¹⁶²³ Fischer-Bossert, Tarent 159. 11 Rückseitenstempel sind mit H gekennzeichnet, sie gehören in Fischer-Bosserts Gruppen 27, 30 und 31 und datieren 390–380 v. Chr.

¹⁶²⁴ Wie z. B. in Thurioi versucht wurde, Buchstaben auf dem Stierkörper als Brandzeichen zu tarnen, obwohl es sich auch hierbei um Beamtenzeichen handelt.

¹⁶²⁵ Doppeltätigkeit in Ausführung und Verwaltung?, hierzu Kraay, *ACGC* 190f.

Neapolis (Kampanien)

Auf den Münzen von Neapolis tauchen beständig einzelne Buchstaben, Abkürzungen, Namen, Monogramme und Symbole auf, die gelegentlich als Zeichen von Stempelschneidern interpretiert wurden.

Die Didrachmenprägung der Stadt, die um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. einsetzte, zeigte auf der Vorderseite einen Frauenkopf im Profil, der als Sirene Parthenope, eine Acheloostochter, angesehen wird, und auf der Rückseite einen menschengesichtigen Stier, also einen Flussgott, der gewöhnlich als Acheloos gedeutet wird¹⁶²⁶. Da viele der vorkommenden Inschriften unter dem Halsabschnitt des Mädchenkopfes auf der Vorderseite erscheinen, einer gewöhnlichen Signaturstelle, wurden einige für Künstlernamen gehalten¹⁶²⁷. So z. B. der Name *Diophanes*¹⁶²⁸, der aus einer Fülle von Namensinschriften und Abkürzungen unter dem Halsabschnitt herausgegriffen wurde, ohne jedoch mit einem Bild verbunden zu sein, das besondere Qualität oder eine eigene Handschrift zeigt. Stilistisch orientierte man sich mit dem Sirenenkopf offensichtlich am syrakusanischen Beispiel der Arethusa. Eventuell wurde von dort auch die Stelle einer Inschrift unter dem Halsabschnitt übernommen, in Neapolis diente die Inschrift allerdings verwaltungstechnischen Zwecken¹⁶²⁹. Denkbar wäre aber auch, dass aus Syrakus neben dem Motiv auch die Mode der Künstlersignatur übernommen wurde und alle Inschriften die Namen von Künstlern meinen. Dann würde es sich aber um ein anderes Phänomen handeln, das in reiner modischer Nachahmung bestand¹⁶³⁰. Die Motivation wäre eine vollkommen andere, denn gewöhnliche Merkmale von Stempeln mit Künstlersignatur wie besondere Qualität in der Ausführung oder Innovationsschritte das Motiv betreffend gab es nicht. Im Gegenteil könnte durch den übertriebenen Einsatz von Künstlersignaturen auf mediokren Stempeln versucht worden sein, deren Ansehen zu steigern.

(Signaturen) Außerhalb des Kernbereichs

Im Untersuchungszeitraum des 6. bis 4. Jhs. v. Chr. waren Signaturen von Künstlern auf Münzstempeln außerhalb des westgriechischen Gebietes ein seltenes Phänomen. Im griechischen Mutterland traten sie, bis auf die Abkürzungen XAPI... und OAYM...¹⁶³¹ auf

¹⁶²⁶ HNIItaly 68–71 mit Lit.; R. Cantilena – T. Giove – P. Rubino, Didrammi e frazione d'argento, in: La monetazione di Neapolis nella Campania antica. Atti del 7 Convegno del Centro Internazionale di Studi Numismatici, Neapel 20.-24. April 1980 (Neapel 1986) 101–115.

¹⁶²⁷ P. Marchetti, En guise d'épigraphie monétaire, in: R. Cantilena – T. Giove – P. Rubino, Didrammi e frazione d'argento, in: La monetazione di Neapolis nella Campania antica. Atti del 7 Convegno del Centro Internazionale di Studi Numismatici, Neapel 20.-24. April 1980 (Neapel 1986) 443–468.

¹⁶²⁸ SNG München (2) Nr. 233; KldA I (2001) 181 s. v. Diophanes (R. Vollkommer).

¹⁶²⁹ Oder kopierte diese mit, wie es im Fall des Parme... in Neapolis vorstellbar ist, z. B. HNIItaly Nr. 579.

¹⁶³⁰ Zudem gäbe es in einer Stadt dann gleichzeitig sehr viele unterschiedliche Stempelschneider.

¹⁶³¹ KldA II (2004) 152f. s. v. Olym(...) (S. Lavva).

arkadischen Bundesmünzen von Megalopolis und einige Abkürzungen auf olympischen Prägungen, die gelegentlich als Künstlersignaturen gedeutet wurden, überhaupt nicht auf. Signaturen fanden sich in Einzelfällen auf Münzen der Inseln Kreta und Rhodos und im kleinasiatischen Gebiet auf Prägungen von Klazomenai, Aspendos, Soloi und Issos (s. Karte). Von Stateren von Kydonia auf Kreta sind seit langem der signierende Stempelschneider *Neuantos*¹⁶³² und von Münzen der kretischen Städte Polyrhena und Aptaera sein Kollege *Pythodoros*¹⁶³³ bekannt. Auf Rhodos arbeiteten vermutlich ebenfalls zwei signierende Künstler, deren Namen nur durch die Abkürzungen TAYPO...¹⁶³⁴ und ΞENO...¹⁶³⁵ bezeugt sind. In Klazomenai signierte *Theodotos*¹⁶³⁶ einige Stempel, in Aspendos *Menetus*¹⁶³⁷ eine größere Reihe, der Stempelschneider *Aptorios*¹⁶³⁸ schließlich ist durch Signaturen auf den Münzen der beiden kilikischen Städte Soloi und Issos überliefert.

Chronologisch liegen alle diese Stempelschneidersignaturen kurz nach der Hochblüte der signierenden sizilischen und unteritalischen Meister, also nach den letzten Jahrzehnten des 5. und dem beginnenden 4. Jh. v. Chr. Die Werke von *Xeno...* und *Tauro...* auf Rhodos werden vom Ende des 5. bis zum Anfang des 4. Jhs. v. Chr. datiert und sind somit zeitlich am nächsten am Ursprungsphänomen. Die Münzen von *Aptorios* in Soloi und Issos werden ins erste Viertel des 4. Jhs. v. Chr. datiert, die des *Menetus* in Aspendos in die erste Hälfte des 4. Jhs. v. Chr., ebenso wie die des *Theodotos* in Klazomenai. Die von *Xari...* und *Olym...* fallen in die Zeit zwischen 370 und 350 v. Chr. und die der kretischen Künstler *Neuantos* und *Pythodoros* in die zweite Hälfte des 4. oder den Anfang des 3. Jhs. v. Chr. Auffällig ist, dass anfangs häufiger die Vorderseiten signiert wurden, die meist einen Götter- oder Göttinnenkopf zeigten, der auf ein berühmtes Vorbild eines bekannten Meisters zurückging.

¹⁶³² KldA II (2004) 128f. s. v. Neuantos (S. Lavva).

¹⁶³³ KldA II (2004) 338f. s. v. Pythodoros (I) (S. Lavva).

¹⁶³⁴ KldA II (2004) 435 s. v. Tauro... (C. Arnold-Biucchi).

¹⁶³⁵ KldA II (2004) 519 s. v. Xeno... (C. Arnold-Biucchi).

¹⁶³⁶ KldA II (2004) 454 s. v. Theodotos (II) (A. Furtwängler).

¹⁶³⁷ KldA II (2004) 67 s. v. Menetos (C. Arnold-Biucchi).

¹⁶³⁸ KldA II (2004) Add. 542 s. v. Aptorios (C. Arnold-Biucchi).

Kreta¹⁶³⁹

Nachdem es seit der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. auf Kreta gebräuchlich war, Münzen auszuprägen, begannen ab dem späten 4. Jh. v. Chr. nahezu alle kretischen Städte eigene Münzen herauszugeben¹⁶⁴⁰.

Mit seinem Bild des Kopfes der Nymphe Diktyнна¹⁶⁴¹ im Profil nach rechts auf Didrachmen von Kydonia¹⁶⁴² (Kat.-Abb. 157) griff der Stempelschneider *Neuantos* als Vorbild auf die in der antiken Welt am weitesten verbreitete Darstellung eines Nymphenkopfes im Profil¹⁶⁴³, die Arethusa des *Euainetos* mit dem Schilfkranz im Haar auf den Dekadrachmen von Syrakus¹⁶⁴⁴ (Kat.-Abb. 76), zurück. Deutliche Gemeinsamkeiten zeigen sich in der Haargestaltung; die den Kopf umgebende Haarrolle wurde von *Neuantos* stärker herausgearbeitet, einzelne Haarlockchen stehen wie bei der Arethusa vom Kopf ab. Der Schilfkranz wurde durch einen Kranz aus Weinlaub ersetzt, der Ohrring blieb derselbe wie in Syrakus. Das Gesicht ist wie das der Arethusa voll und fleischig mit flächiger Wange und rundem Kinn. Ein etwas strengerer Eindruck der Diktyнна entsteht durch die sehr tief liegende Augenpartie, die etwas gradere und in die Länge, fast bis auf Höhe der Oberlippe, gezogene Nase und den verkniffener wirkenden Mund. Der Kopf der Diktyнна blickte in Kydonia vor den signierten Stücken des *Neuantos* nach links, *Neuantos* wechselte also die Blickrichtung, was von einer direkten Kopie von einer *Euainetos*-Münze, auf der Arethusa ebenfalls nach links blickt, herrühren kann.

In der Nachfolge dieses signierten Stückes des *Neuantos* schuf man¹⁶⁴⁵ in Kydonia auf den Didrachmen eine weitere Kopie eines syrakusanischen Stückes, der sog. *Scapigliata* des

¹⁶³⁹ M. I. Stefanakis, The Introduction of Coinage in Crete and the Beginning of Local Minting, in: A. Chaniotis (Hrsg.), *From Minoan Farmers to Roman Traders. Sidelights on the Economy of Ancient Crete* (Stuttgart 1999) 247–268; G. LeRider, *Monnaies crétoises du Ve au Ier siècle avant J.-C.*, *Etudes crétoises* 15 (Paris 1966); J.-N. Svornos, *Numismatique de la Crete ancienne* (Bonn 1972, Nachdruck der Ausgabe von 1890); W. Wroth, *Cretan Coins*, *NumChron* 4, 1884, 1–58; W. Wroth, *Catalogue of Greek Coins of Crete and the Aegean Islands* (London 1986).

¹⁶⁴⁰ Stefanakis a. O. (Anm. 1639).

¹⁶⁴¹ Eine Zeustochter und Nymphe des Wildes und Gebirges, wesensähnlich und weitestgehend ikonographisch identisch mit Artemis. s. LIMC III, 1 (1986) 391–394 s. v. Diktyнна (C. Boulotis); B. Buxton, *Diktyнна. Myth and Cult* (Wellington 1995 unpublizierte Diss.); K. Sporn, *Auf den Spuren der kretischen Diktyнна*, in: S. Böhm – K.-V. v. Eickstedt (Hrsg.), *Ιθακη*. Festschrift für Jörg Schäfer (Würzburg 2001) 225–233; K. Sporn, *Heiligtümer und Kulte Kretas in klassischer und hellenistischer Zeit*, *Studien zu antiken Heiligtümern* 3 (Heidelberg 2002) 278, sieht sie „auch zuständig für menschliche und pflanzliche Fruchtbarkeit“.

¹⁶⁴² Sporn a. O. (Anm. 1641) 268f.

¹⁶⁴³ s. Ritter, *Bildkontakte* 37–45.

¹⁶⁴⁴ s. Katalog: *Euainetos*, Dekadrachmen Kat.-Abb. 76.

¹⁶⁴⁵ *Neuantos* muss für diesen Stempel wegen des roheren Stils und der Verwendung einer eingeschränkteren Werkzeugpalette ausgeschlossen werden. Hier ist ebenfalls die Blickrichtung mit der des Originals vertauscht, die Nymphe des *Eukleidas* in Syrakus blickt nach links, die des unbekanntes Stempelschneiders in Kydonia nach rechts.

Eukleidas (Kat.-Abb. 42. 43)¹⁶⁴⁶. Im Gegensatz zur Kopie des *Neuantos* wirkt dieser Kopf aber additiv und unproportioniert. Durch dieses Stück lässt sich die Qualität von *Neuantos'* Kopie erkennen; dieser ahmte nicht nur ein Vorbild nach, sondern verstand dessen Struktur und arbeitete eigene Elemente ein. Dementsprechend blieb das weniger qualitätvolle Folgestück unsigniert.

Nahe liegt, dass *Neuantos* signierte, weil er ein signiertes Werk nachahmte, dessen künstlerischer Größe und Bedeutung er sich bewusst war, und weil er seine Kopie beziehungsweise Umgestaltung ebenso für gelungen hielt¹⁶⁴⁷. Unklar bleibt wie er auf den Zusatz ΕΠΟΙΕΙ kam, der ihm aus anderen Gattungen geläufig gewesen sein dürfte und den er verwendete, um eindeutig klar zu stellen, dass die Signatur den Künstler meint. Die Stelle seiner Signatur, hinter dem Kopf, stimmt nicht mit der des *Euainetos* unter dem Halsabschnitt überein. Weitere Stempel der Münzserie von Kydonia wurden der Hand des *Neuantos* zugeschrieben¹⁶⁴⁸.

Der zweite kretische Stempelschneider *Pythodoros*¹⁶⁴⁹ orientierte sich mit seinen Bildern der *Artemis Apteira* im Profil nach rechts auf der Vorderseite von Didrachmen von *Aptera*¹⁶⁵⁰ (Kat.-Abb. 158) und der *Artemis* oder *Diktyнна* im Profil nach links auf der Vorderseite von Hemidrachmen von *Polyrhenia*¹⁶⁵¹ (Kat.-Abb. 159) entweder an dem zuvor besprochenen signierten Bild des *Neuantos* für Kydonia (Kat.-Abb. 157) oder ebenfalls an der *Arethusa* des *Euainetos* (Kat.-Abb. 76). Die *Artemis Apteira* weist die gleiche Haarbehandlung, dasselbe volle Gesicht und denselben Ohrring wie die *Diktyнна* in Kydonia auf¹⁶⁵². Mit ihr teilt sie ebenfalls die tief liegende Augenpartie und die verlängerte Nase, so dass eine Kopie von dieser als Vorbild wegen der mitkopierten Veränderungen des *Neuantos* gegenüber dem Original des *Euainetos* wahrscheinlich ist¹⁶⁵³. Auch *Pythodoros* brachte eigene Veränderungen ein, so schob er über die Haarrolle eine mit Palmetten verzierte Stefane und gestaltete den Halsabschnitt geschwungener und mit einer Perlenkette geschmückt. Insgesamt wirkt seine Interpretation des Nymphenkopfes im Profil ausgewogener als die des *Neuantos*; er milderte dessen Extreme, wie die ausgehöhlte Augenpartie und die volle Wange, etwas ab. Ihm war außerdem die Darstellung des Ohres besser gelungen. Den freien Platz hinter dem Kopf, der bei der *Diktyнна* des *Neuantos* eine große Leerfläche bildete, die nur durch seine

¹⁶⁴⁶ Tudeer R60.

¹⁶⁴⁷ Sie sollte weiteren Künstlern wieder als Vorbild dienen.

¹⁶⁴⁸ Kat. Gulbenkian (II) 54f. Nr. 567; KIdA II (2004) 128f. s. v. *Neuantos* (S. Lavva).

¹⁶⁴⁹ KIdA II (2004) 338f. s. v. *Pythodoros* (I) (S. Lavva).

¹⁶⁵⁰ Sporn a. O. (Anm. 1641) 262–264.

¹⁶⁵¹ Sporn a. O. (Anm. 1641) 268–278. 323–325 (zu *Artemis* und *Diktyнна*).

¹⁶⁵² Svornos a. O. (Anm. 1639) 15 Nr. 5 Taf. I, 10.

¹⁶⁵³ Eventuell kannte und verwandte er auch beide.

winzige Signatur ein wenig gefüllt wurde, nutzte Pythodoros für eine große Inschrift des Stadtnamens. Seine Signatur, ΠΥΘΟΔΩΡΟΥ, setzte er kleiner vor ihr Gesicht, das Kreismotiv des Stadtnamens in der Form aufnehmend.

Genauso platzierte er seine Signatur auf einer Hemidrachme von Polyrrhenia (Kat.-Abb. 159), vor einem Kopf im Profil nach links. Dieser Frauenkopf, wiederum Diktyнна oder Artemis Apteira, steht in derselben Tradition wie die Vorhergehenden, wenn auch wegen des verminderten Platzangebots auf der Hemidrachme auf manche Details verzichtet wurde. Die Signatur – ΠΥΘΟΔΩΡΟΥ – wurde hier dem Profil der Frau angepasst vor dem Kopf geschrieben. Die Motivation zur Signatur lag im Falle des *Pythodoros* sicherlich einerseits in den signierten Vorbildern, den Nymphenköpfen des Euainetos und des *Neuantos*, begründet, andererseits aber auch in der Qualität der von ihm geschaffenen Stempel, seine Artemis Apteira sticht qualitativ aus der gesamten Münzprägung von Apteira hervor. Für seine Signatur fand er eine andere Form als *Neuantos*; er signierte im Genitiv, im Sinne von ‚Werk des Pythodoros‘, eine Signaturvariante, die von syrakusanischen Münzen gut bekannt war. Wegen seiner qualitativ besseren Arbeiten muss erwogen werden, ob er als Vorgänger des weniger begabten *Neuantos* zu sehen ist, und *Neuantos* die Werke des *Pythodoros* nachahmte.

Klazomenai

Der Stempelschneider *Theodotos*¹⁶⁵⁴ signierte auf Vorderseiten¹⁶⁵⁵ von Tetradrachmen der Stadt Klazomenai mit dem Motiv des Apollonkopfes neben diesem links im Feld am Rand entlang herauf laufend mit seinem Namen und ΕΠΙΟΕΙ zweizeilig (Kat.-Abb. 160–163). Das Motiv des Apollkopfes *en face* war allerdings nicht seine Erfindung, es kam schon auf den vorhergehenden Stücken der Serie vor. K. P. Erhart meinte, es leite sich vom frontalen Kopf des Apoll auf den Tetradrachmen von Amphipolis ab¹⁶⁵⁶, obwohl Einflüsse der sizilischen *en face*-Bildnisse, letztendlich auch der Arethusa des *Kimon* (Kat.-Abb. 60. 61), vor allem was die Gestaltung der unteren Gesichtshälfte und Halspartie betrifft, nicht von der Hand zu weisen sind. Wie schon Erhart vermutete, setzte Theodotos den Zusatz ΕΠΙΟΕΙ zu seinem

¹⁶⁵⁴ KIdA II (2004) 454 s. v. Theodotos (II) (A. Furtwängler); Dengate, Klazomenai; S. Hurter, 42 Tetradrachmen von Klazomenai. Ein Fundbericht, SchwNumRu 45, 1966, 26–35; K. Regling, Phygela, Klazomenai, Amphipolis, ZfNum 33, 1921, 46–67; R. Jameson, L'oeuvre de Theodote a Clazomene, RNum 10, 1906, 249–252.

¹⁶⁵⁵ Dengate, Klazomenai 31f. unterscheidet vier Vorderseiten, seine Nrn. 123–126 mit Auflistung der bekannten Exemplare. Eventuell ist ein weiterer Stempel durch ein Electrotype in London bekannt, Dengate, Klazomenai Nr. 122. Jameson a. O. (Anm. 1654) kennt ebenfalls vier verschiedene Vorderseiten und sieht Apoll auf den ersten beiden Stempeln ruhiger, olympischer und auf den letzten trauriger. In der Abfolge der Stempel sehen Dengate und Jameson kleine Unterschiede, jeweils die letzten beiden Stempel sind vertauscht.

¹⁶⁵⁶ Erhart, Facing Head 212–220.

Namen, um sich als Künstler von den in dieser Serie zahlreich auftretenden Magistratsnamen zu unterscheiden¹⁶⁵⁷. Die Stelle seiner Signatur neben dem Kopf erinnert an die Signaturen der Stempelschneider *Herakleidas* und *Choirion* in Katane (Kat.-Abb. 107–109), deren Apollonköpfe *en face* auf dortigen Tetradrachmen aus verschiedenen Gründen dem *Theodotos* nicht als Vorbild gedient haben können¹⁶⁵⁸. Andere Münzbilder der klazomenischen Serie wurden seiner Hand zugewiesen¹⁶⁵⁹, als charakteristisches Merkmal wurde hierbei die Gestaltung der unteren Gesichtshälfte, vor allem des Mundes, erachtet. Allerdings ist eine Beurteilung in der qualitativ hochwertigen Serie problematisch.

Soloi und Issos

Auch der Stempelschneider *Aparatorios*¹⁶⁶⁰, dessen Schaffenszeit in das erste Viertel des 4. Jhs. v. Chr. fiel, griff für seine Athenaköpfe auf Stateren von Soloi (Kat.-Abb. 164. 165) auf Vorbilder aus Unteritalien, wohl aus Herakleia oder Hyele, zurück¹⁶⁶¹. Von diesen dürfte ihm die Sitte des Signierens bekannt gewesen sein, die er in Issos auch auf ein ganzfiguriges Motiv übertrug. Einen Profilkopf der Athena für Soloi (Kat.-Abb. 164) signierte er auf dem Visier des Helmes, dessen Platzangebot für seinen Namen – ΑΠΑΤΟΠΙΟΣ – nicht ausreichte, weshalb er darüber hinaus in das Feld weiter schreiben musste. Dieser Athenakopf wirkt wie ein Pasticcio aus den Athenaköpfen des *Aristoxenos* für Herakleia (Kat.-Abb. 129) und des *Philistion* für Hyele (Kat.-Abb. 143–148); von *Aristoxenos* übernahm er die Gestaltung des Helmbusches und der Gesichtszüge, von *Philistion* die Perlenkette und das offene Haar, das unter dem Helm hervorquillt¹⁶⁶². Auf den Helm applizierte er statt der *Skylla* einen Greif.

¹⁶⁵⁷ Erhart, Facing Head 212–220. Die ersten beiden Stempel des *Theodotos* wurden mit Rückseiten gekoppelt, die von den Beamten Heragores oder Pytheos Herk... gezeichnet wurden, die letzten beiden tragen den Beamtennamen Mandronax.

¹⁶⁵⁸ Hier findet sich eine vollkommen andere Haargestaltung; sie bemühen sich durch die Haare das restliche Münzrund um den Kopf herum zu füllen, zudem blicken ihre Apollonköpfe fast geradeaus, haben eine ovale Gesichtsform etc.

¹⁶⁵⁹ Vorderseitenstempel für Drachmen und Hemidrachmen mit dem Beamtennamen Mandronax. Vermutet wurde weiterhin, dass er einige Rückseitenstempel schnitt.

¹⁶⁶⁰ KldA II (2004) Add. 542 s. v. *Aparatorios* (C. Arnold-Biucchi); O. Masson, *Légendes monétaires grecques*, *Kadmos* 31, 1992, 6–9; E. T. Newell, A Cilician Find, *NumChron* 14, 1914, 14–16.

¹⁶⁶¹ O. Casabonne, *Conquête perse et phénomène monétaire: L'exemple cilicienne*, in: O. Casabonne (Hrsg.), *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide*. Numismatique et Histoire, *Varia Anatolica* 12 (Paris 2000) 21–91; F. de Callatay, *Les monnayages ciliciens du premier quart du IVe s. av. J.-C.*, ebenda, 93–127.

¹⁶⁶² In den eng miteinander verbundenen Münzprägungen von Issos, Soloi und Mallos wurden häufig bekannte Motive von sizilischen und unteritalischen Münzen übernommen. Die Rückseite des *Aparatorios*-Staters für Issos zeigt z.B. Herakles mit dem Löwenfell über dem Arm, d.h. nach dem Sieg über den nemeischen Löwen (Kraay, ACGC Nr. 1028), ein Motiv, das auch in Herakleia (z. B. HNIItaly Nr. 1383–1386) zu finden ist. Ebenfalls in Issos gab es auf Vorderseiten einen Athenakopf *en face* (Kraay, ACGC Nr. 1029) nach Vorbild der eukleidischen Athena für Syrakus (Kraay – Hirmer Taf. IV, 111); in Mallos eine Rückseite mit Herakles im Löwenkampf (Kraay, ACGC Nr. 1026) wie sie aus Herakleia (Kraay – Hirmer Taf. 89, 256–258) bekannt ist.

Einen weiteren, eventuell diesem vorangehenden, Stater (Kat.-Abb. 165) ebenfalls mit einem Athenakopf im Profil signierte er ausführlicher vor dem Gesicht der Athena ΑΠΑΤΟΡΙΟΣ ΕΓΛΥΨΕΝ herab laufend¹⁶⁶³.

Für seinen anderen signierten Münzstempel mit dem Motiv des Apollon frontal stehend mit einer Patera und einem Bäumchen (Kat.-Abb. 166), gab es kein Vorbild von außerhalb Motiv und Signatur betreffend¹⁶⁶⁴. Auf diesem Stater von Issos signierte er mit seinem Namen im Genitiv – ΑΠΑΤΟΡΙΟΥ – entlang des oberen linken Münzrandes¹⁶⁶⁵. Eine Integration der Signatur in das Bildmotiv ist bei dieser kleinteiligen Darstellung einer ganzen Figur schwierig.

Rhodos

Ein ähnlicher Fall wie auf Kreta könnte auf Rhodos vorzufinden sein, wo der Stempelschneider *Tauro...*¹⁶⁶⁶ das Motiv eines Helioskopfes *en face* auf der Vorderseite der eben begonnenen Tetradrachmenprägung (Kat.-Abb. 167) mit seinem Namen versah und die zugehörige Rückseite (Kat.-Abb. 168), die eine stilisierte Rose zeigte¹⁶⁶⁷, gleich mitsignierte. Die Vorderseitensignatur von *en face*-Köpfen, deren Vorbild häufig in sizilischen Prägungen zu suchen ist, scheint demnach geläufig gewesen zu sein. Offensichtlich wurde diese Darstellungsweise, wie die diversen Beispiele zeigen, lange als etwas Besonderes empfunden. Eine gelungene Verwirklichung wies einen guten Stempelschneider aus, der sich durch ein solches Werk eventuell die Signatur verdiente. *Tauro...* könnte diese Gelegenheit genutzt haben, die Rückseite ebenfalls zu signieren¹⁶⁶⁸. Einzige Innovation der Rückseite, die auch gleichzeitige symmachische Prägungen aufweisen, blieb das runde statt des quadratischen Incusums, in welchem sich die Rose befindet. Auf der Vorderseite schrieb *Tauro...* seine Namensabkürzung TAY links neben den Hals des Helios dem Münzrand folgend, auf der Rückseite signierte er etwas ausführlicher TAYPO ebenfalls dem Rand angepasst aufwärts auf der rechten Seite. Der hier ebenso erscheinende Ortsname ist größer geschrieben.

¹⁶⁶³ s. u. ‚Menetus‘.

¹⁶⁶⁴ Casabonne a. O. (Anm. 1660) Taf. 6, 17.

¹⁶⁶⁵ Newell a. O. (Anm. 1660) dachte eher an einen Beinamen des dargestellten Apollon.

¹⁶⁶⁶ KldA II (2004) 435 s. v. *Tauro...* (C. Arnold-Biucchi); Ashton, Rhodes; R. H. J. Ashton, A Revised Arrangement for the Earliest Coinage of Rhodes, in: M. Price – A. Burnett – R. Bland (Hrsg.), Essays in Honour of R. Carson and K. Jenkins (London 1993) 9–15; D. Berend, Rhodes encore, RNum 150, 1995, 251–255; D. Berend, Les Tetradrachmes de Rhodes de la première période. Tentative de classement a la lumière d’une trouvaille, 1er partie, SchwNumRu 51, 1972, 5–39.

¹⁶⁶⁷ Die Rose erschien auch auf Amphorenstempeln als Zeichen von Rhodos: I. Carradice – M. Price, Coinage in the Greek World (London 1988) 81; M. Guarducci, Epigrafia Greca II. Epigrafia di carattere pubblico (Rom 1969) 510 Abb. 147.

¹⁶⁶⁸ Ashton, Rhodes möchte die Prägung schon ab 408/07 v. Chr. ansetzen und sah zwei Rückseiten mit Abkürzung und Monogramm des *Xeno...* (Ashton, Rhodes 99 Nr. 4 und Nr. 5) vor den *Tauro*-Stücken (Ashton, Rhodes 99 Nr. 6). Wegen der Regel der Kopistensignatur möchte ich aber an Berends a. O. (Anm. 1666) Reihenfolge festhalten, die sie a. O. (Anm. 1666) bekräftigt.

Diese signierte Rückseite wiederum könnte den nur mit seiner Namensabkürzung bekannten Stempelschneider *Xeno...* zu seinen Signaturen, in den Formen ΞENO , $\Xi\text{-E}$ und ein Monogramm veranlasst haben (Kat.-Abb. 169. 170. 171. 172). Gerechtfertigt könnten seine Rückseitensignaturen, wie C. Arnold-Biucchi meinte, dadurch sein, dass er einen neuen Typus für die rhodische Rose schuf, der lange Zeit Bestand hatte¹⁶⁶⁹.

Aspendos

Die Vorderseiten der Statere von Aspendos zeigen ab etwa 420 v. Chr. zwei nackte Ringer im Kampf, die sich mit leicht gerundeten, dem Münzrund folgenden Rücken und gesenkten Köpfen gegenüberstehen. Der im Bild links befindliche Kämpfer hat den Rechten an den Händen bzw. Armen gepackt¹⁶⁷⁰. Die Rückseite zeigt einen Schleuderer im *Quadratum Incusum*. Unter der Abschnittslinie der Vorderseite steht auf einigen Exemplaren der Zeit zwischen 400 und 380 v. Chr. die Inschrift $\text{EAY}\Psi\text{AMENETY}\Sigma$ oder $\text{MENETY}\Sigma\text{EAY}\Psi\text{A}$ bzw. $\text{MENETY}\Sigma\text{EAY}\Phi\text{A}$ (Kat.-Abb. 173. 174)¹⁶⁷¹, deren Deutung umstritten ist¹⁶⁷². In *Menetus* wurde einerseits ein Künstler gesehen, der zu seinem Namen eine Form des Verbs $\gamma\lambda\upsilon\phi\epsilon\iota\nu$, im Sinne von „einschneiden“ oder „gravieren“, statt des gebräuchlichen $\pi\alpha\iota\epsilon\iota\nu$ setzte. Dies findet in *Aparatorios*' Signatur in Soloi eine Parallele, ist sonst aber nicht belegt. Andererseits wurde eine Bildbeschreibung zum Motiv der beiden Ringer erkannt; somit wäre mit *Menetus*¹⁶⁷³, der Standhafte bezeichnet, und mit *Elupha*, derjenige, welcher den Griffen des Anderen entschlüpft¹⁶⁷⁴. Da die Inschrift in zwei Varianten

¹⁶⁶⁹ KldA II (2004) 519 s. v. *Xeno...* (C. Arnold-Biucchi).

¹⁶⁷⁰ H. Schwarz, Der Ringkampf – Inbegriff der Sportlichkeit, in: M. Gutgesell (Hrsg.), Olympia. Geld und Sport in der Antike, Ausstellungskatalog Kestner-Museum Hannover (Hannover 2004) 51–53. Hier auch dasselbe Motiv gleichzeitiger Statere des pisidischen Selge berücksichtigt. Vgl. als mythologisches Motiv den Ringkampf zwischen Aias und Odysseus bei den Leichenspielen des Patroklos, der schon früh in diesem Schema z. B. auf der Kypseloslade (R. Splitter, Die ‚Kypseloslade‘ in Olympia. Form, Funktion und Bildschmuck: Eine archäologische Rekonstruktion mit einem Katalog der Sagenbilder in der korinthischen Vasenmalerei und einem Anhang zur Forschungsgeschichte [Mainz 2000]), sowie auf Vasen und Schildbandreliefs erscheint.

¹⁶⁷¹ Im Katalog werden beide Varianten der Wortstellung exemplarisch abgebildet, da momentan durch neue, bislang unpublizierte Hortfunde die Anzahl der signierten Stempel nicht zu erfassen ist. s. u. Anm. 1674. Im KldA II (2004) 67 s. v. *Menetos* (C. Arnold-Biucchi) werden drei Stempel unterschieden.

¹⁶⁷² Eine neue Interpretation jetzt im Auktionskatalog Gemini III, 9. 1. 2007 (Zürich 2006) Nr. 209 (=SNG Aulock Nr. 4568/SNG Paris Nr. 98): *Menetus* fügt Schmerz zu.

¹⁶⁷³ Von $\mu\epsilon\nu\omega$, wobei das Adjektiv $\mu\epsilon\nu\epsilon\tau\acute{o}\varsigma$ mit „wartend“ zu übersetzen ist.

¹⁶⁷⁴ Zuletzt wurde diese Ansicht im Auktionskatalog Gorny und Mosch. Giessener Münzhandlung. Auktionskatalog 129, München 8. März 2004, Nr. 168 unter Verweis auf ZfNum 11, 1884, 336, geäußert. s. jedoch schon: J. Friedländer, Die pamphyliischen Aufschriften auf Münzen, ZfNum 4, 1877, 301 Anm. 1 und F. Imhoof-Blumer, Münzen von Selge und Aspendos, ZfNum 5, 1878, 133–142; O. Masson, Légendes monétaires grecques, Kadmos 31, 1992, 6–9; O. Tekin, Aspendian ‚Wrestlers‘: An Iconographic Approach, in: O. Casabonne (Hrsg.), Mécanismes et innovations monétaires dans l’Anatolie achéménide, Varia Anatolica 12 (Paris 2000) 159–169 mit Zusammenfassung aller bisheriger Interpretationen. 165 Anm. 20 Hinweis auf einen Hortfund mit über 80 signierten Stateren, die alle dasselbe Monogramm FN tragen, so dass eventuell einig variierte Stempel zu den bislang bekannten zu erwarten sind.

auftaucht, bei denen die Reihenfolge der beiden Worte vertauscht ist, also einmal MENTYΣ EΛYΨA und das andere Mal EΛYΨA MENETYΣ zu lesen ist, ohne dass das Bild sich ändert¹⁶⁷⁵, möchte ich die Möglichkeit der beschreibenden Inschrift ausschließen. Für die Verwendung des Verbs γλύφειν, das als Signaturzusatz angezweifelt wurde, findet sich beim Stempelschneider *Aparatorios* in Soloi eine Parallele¹⁶⁷⁶. Weshalb *Menetus* allerdings signierte, muss unklar bleiben; qualitativ unterscheiden sich seine signierten Stempel nicht von den anderen der Serie, er führte weder ein neues Bild ein, noch nutzte er ein signiertes Vorbild. Eventuell bekam er die Möglichkeit zur Signatur als Auszeichnung zugesprochen oder es handelte sich um eine eigenwillige Entscheidung des Magistraten mit der Abkürzung FN¹⁶⁷⁷, auf dessen Stempeln er ausschließlich signierte. Eventuell ist hier auch ein weiterer Versuch der Gräzisierung zu sehen: Schon durch das Münzbild versuchte das pamphyliche Aspendos Anschluss an griechische Ikonographie und Ideale zu knüpfen¹⁶⁷⁸, was eventuell durch Nachahmung von Künstlersignaturen wie sie auf griechischen Münzen auftauchten verstärkt werden sollte.

Peloponnes

Vielfältiger sind die Möglichkeiten für die Interpretation der beiden Abkürzungen OLYM und XAPI auf den Rückseiten der arkadischen Bundesmünzen von Megalopolis¹⁶⁷⁹; sie wurden entweder für Namenskürzel von Stempelschneidern¹⁶⁸⁰ oder Beamten gehalten, und als Abkürzung für die olympischen Spiele und für Spiele zu Ehren der Chariten gesehen¹⁶⁸¹. Das Motiv des halbnackten, jugendlichen, lagernden Pan auf einem Fels im Dreiviertelprofil wurde auf ebendiesem Fels zunächst einmalig mit *Xari...* (Kat.-Abb. 175), dann auf vier Stempeln mit *Olym...* oder *Oly...* (Kat.-Abb. 176-177) gezeichnet¹⁶⁸². Die Datierung dieser ersten Emission des neuen arkadischen Bundes im äginetischen Münzfuß lässt sich auf die Jahre zwischen 370 und 360 v. Chr., oder, wie D. Gerin meinte, genauer auf die beiden Jahre

¹⁶⁷⁵ Der Menetus immer links, der Festgehaltene, der bald entschlüpft, immer rechts.

¹⁶⁷⁶ s. o.

¹⁶⁷⁷ Sein Kürzel auf derselben Seite wie die Signatur zwischen den Beinen der beiden Ringer.

¹⁶⁷⁸ Schwarz a. O. (Anm. 1670); Vgl. die Beliebtheit des Motivs der Ringer etwa in der Vasenmalerei, z. B. rf. Skyphos des Penelope-Malers aus Chiusi (CVA Oxford, Ashmolean Museum [1] Taf. 46, 8–9).

¹⁶⁷⁹ s. hierzu ausführlich Kap. II, 3d „Künstler in beiden Gattungen: Stein- und Stempelschneider in einer Person: Olympios“; R. T. Williams, *The Confederate Coinage of the Arcadians in the Fifth Century B. C.*, NNM 155, 1965.

¹⁶⁸⁰ F. Imhoof-Blumer, *Griechische Münzen in dem königlichen Kabinett im Haag und in anderen Sammlungen* (Berlin 1876) 20f.

¹⁶⁸¹ Zusammenfassend: D. Gerin, *Les stateres de la ligue arcadienne*, SchwNumRu 65, 1986, 13–25; weitere Meinung: Ritter, *Bildkontakte* 193 Anm. 208; LHS. *Coins of the Peloponnesos. The BCD Collection*, Auktionskatalog 96, Zürich 8.–9. Mai 2006 (Zürich 2006) 361f. Nr. 1511–1513.

¹⁶⁸² Gerin a. O. (Anm. 1681) 18: *Xari...* = RS a; *Oly...* bzw. *Olym...* = RS b–e, es folgte eine ungezeichnete RS f.

363 und 362 v. Chr., festlegen. Wegen der kurzen Prägezeit, in der, nach Gerins Meinung, erstmals und einmalig Beamtennamen auf den arkadischen Münzen benutzt wurden, schließt Gerin auf einen Magistrat *Xari...*, der mit der Prägung im Frühjahr 363 v. Chr. begann und bald von *Olym...* mit dem die Serie endete, abgelöst wurde. Die Ansicht, es könne sich um die Bezeichnung eines Ortes, in diesem Fall Olympia oder des Berges Olymp handeln, sieht sie durch die Existenz der Inschrift *Xari...* entkräftet. Gegen Magistratsnamen spricht aber, dass der Fels auf der letzten Münze der Prägung ohne Inschrift, blieb¹⁶⁸³. C. M. Kraay dachte an eine Bezeichnung der olympischen Spiele 364 v. Chr., die von den Arkadiern ausgerichtet wurden, erklärte aber die *Xari...*-Inschrift nicht¹⁶⁸⁴. Mit S. Ritter¹⁶⁸⁵ möchte ich zur Interpretation als Namensbezeichnungen zumindest für *Oly.../Olym...*, wenn nicht auch für *Xari...*, zurückkehren. Wie an anderer Stelle gezeigt¹⁶⁸⁶, sind auf elischen Münzen in das Bild integrierte Bezeichnungen des Dargestellten keine Besonderheit. Zudem erscheint auf den Vorderseiten der Münzen häufig eine Inschrift *Oly...*, die entweder den Namen der dargestellten Nymphe meint oder aber das Heiligtum bzw. die Spiele selbst.

Auch auf anderen peloponnesischen Münzen, denen von Elis, treten auf späteren Prägungen Abkürzungen in Erscheinung, die gelegentlich als Stempelschneidersignaturen interpretiert wurden¹⁶⁸⁷. Die nur in Abkürzungen signierenden Stempelschneider ΔΑ, ΠΙΟ und ΕΥΘ sowie einige weitere wurden erkannt, ihre Identifizierung als Künstler häufig aber auch abgelehnt¹⁶⁸⁸.

Die retrograde Abkürzung ΕΥΘ (Kat.-Abb. 180) befindet sich an schlecht erkennbarer Stelle, wie versteckt zwischen rechtem Flügel und Oberschenkel einer laufenden Nike gequetscht¹⁶⁸⁹. Diese ist in einem *Quadratum Incusum* auf der Rückseite eines elischen Staters gezeigt. Die Staterprägungen mit der laufenden Nike datieren zwischen die Jahre 470 und 430 v. Chr., ein sehr früher Zeitpunkt für eine Künstlersignatur. Es müsste sich somit um

¹⁶⁸³ Ritter, Bildkontakte 194.

¹⁶⁸⁴ Kraay, ACGC 107 Anm. 1; ebenso: Franke – Hirmer 109f.

¹⁶⁸⁵ Ritter, Bildkontakte 194.

¹⁶⁸⁶ s. Kap. II, 3d, Künstler in beiden Gattungen: Stein- und Stempelschneider in einer Person?.

¹⁶⁸⁷ J. Jongkees, Zur Chronologie der Münzen von Olympia, *Jdl* 54, 1939, 219–229; J. Jongkees, Notes on Coin Types of Olympia, *RNum* 10, 1968, 51–63; Seltman, *Temple Coins* 52f.; J. G. Milne, The Coinage of the Eleans, *NumChron* 11, 1931, 171–180; C. Seltman, Greek Sculpture and Some Festival Coins, *Hesperia* 17, 1948, 71–85; C. Seltman, The Katoche Hoard of Elean Coins, *Num Chron* 11, 1951, 40–55; P. Gardner, A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Peloponnesus (excluding Corinth) (Bologna 1963, Nachdruck der Ausgabe von 1887); J. Nollé, Die Münzen von Elis, in: M. Gutgesell (Hrsg.), *Olympia. Geld und Sport in der Antike*, Ausstellungskatalog Kestner-Museum Hannover (Hannover 2004) 17–29; LHS. Coins of the Peloponnesos. The BCD Collection, Auktionskatalog 96, Zürich 8.–9. Mai 2006 (Zürich 2006) 163–172; BCD Coll. Olympia; P. R. Franke, Olympia und seine Münzen, *AW* 15, 1984, 14–26.

¹⁶⁸⁸ Gardner a. o. (Anm. 1687) Index VI – Engraver's names. „It is not certain that any of these names are those of engravers.“

¹⁶⁸⁹ Gardner a. O. (Anm. 1687) 60 Nr. 15 Taf. X, 14, Index VI: Engravers's Names.

die erste Künstlersignatur auf Münzen überhaupt handeln. Wegen der frühen Datierung ist diese Inschrift nicht mit der in Syrakus auftauchenden gleichlautenden Abkürzung in Einklang zu bringen¹⁶⁹⁰.

Der vermeintliche Stempelschneider *Da...*, dessen Name gelegentlich zu *Daidalos*¹⁶⁹¹ ergänzt wurde, zeichnete mit seiner Namensabkürzung die Vorderseite eines Staters der Zeusmünze (Kat.-Abb. 181). Die Münze mit dem Motiv eines Adlers in Dreiviertelansicht mit ausgebreiteten Schwingen, der auf einer Schlange steht und diese mit dem Schnabel zu bändigen versucht¹⁶⁹², wird in die 20er Jahre des 5. Jhs. v. Chr. datiert¹⁶⁹³. Wegen der hohen Qualität der technischen Ausführung, der spannungsvollen Vorderseitenkomposition und der streng achsensymmetrischen Aufteilung des Rückseitenbildes wollte man hier den ersten signierenden Stempelschneider der Peloponnes entdecken. Allerdings wurden in derselben Art z. B. auf der Rückseite zu beiden Seiten des stilisierten Blitzbündels die Buchstaben FA als Abkürzung der Bezeichnung der Eleer (FAΛEION) gesetzt. Dies war folglich die übliche Art, symmetrisch zu Seiten des Hauptbildes, auf den elischen Münzen Inschriften unterzubringen. Auf einer Staterrückseite (Kat.-Abb. 182) steht unten zu beiden Seiten des Blitzbündels in derselben Anordnung wie die Buchstaben FA in der Mitte des Blitzbündels nur kleiner ΔA¹⁶⁹⁴. Weiterhin ist das Motiv eines sehr naturalistischen Adlerkopfes im Profil nach links auf einem unter dem Schnabel befindlichen Pappelblatt auf einer etwas späteren Statervorderseite mit derselben Abkürzung *Da...* gekennzeichnet (Kat.-Abb. 183)¹⁶⁹⁵. Die Rückseite der Prägung zeigte ein Blitzbündel von einem Olivenkranz umgeben. Die Inschrift auf dem Blatt ist auf keinem der bekannten Exemplare gut zu erkennen¹⁶⁹⁶. Eine weitere Münze zeigte unter dem Schnabel, das Blatt als Zeichen ersetzend, eine Eidechse¹⁶⁹⁷.

Auf den kurz darauf beginnenden Prägungen mit Herakopf auf der Statervorderseite befindet sich ein weiterer Buchstabe, der als Graveurszeichen angesehen wurde. Unter dem Kinn des Herakopfes mit der palmettenverzierten Stefane im Profil nach rechts steht ein Λ (Kat.-Abb. 184). Es wurde angenommen, dass dieser Künstler der erste Graveur der so genannten

¹⁶⁹⁰ s. o. II, 3c ,Signierende Münzstempelschneider: Syrakus, Tetradrachmen: EYΘ’.

¹⁶⁹¹ Von Sikyon; s. J. Jongkees, Zur Chronologie der Münzen von Olympia, JdI 54, 1939, 225–228.

¹⁶⁹² BCD Coll. Olympia 39 Nr. 58; Seltman, Temple Coins 140a (BN/γκ).

¹⁶⁹³ C. Seltman, Greek Sculpture and Some Festival Coins, Hesperia 17, 1948, 73, datierte 424 v. Chr. anlässlich der 89. Olympiade.

¹⁶⁹⁴ BCD Coll. Olympia Nr. 67.

¹⁶⁹⁵ Seltman, Temple Coins 148; Seltman a. O. (Anm. 1693) datierte 420 v. Chr. zur 90. Olympiade.

¹⁶⁹⁶ Im Grunde kann man an Stelle von Buchstaben auch die Blattstruktur erkennen. Beste Vergrößerung bei: Kat. Gulbenkian (II) Frontispiz. – Weiterhin wurden ΔA sehr ähnliche Statervorderseiten zugewiesen: Seltman, Temple Coins 154 (BT/γφ) und 157 (BT/γω).

¹⁶⁹⁷ LHS. Coins of Peloponnesos, The BCD Collection. Auktionskatalog 96, Zürich 8.–9. Mai 2006 (Zürich 2006) 163.167 Nr. 632.

Heramünze sei und damit in direkter Konkurrenz zu ΔΑ stand, der in der Zeusmünze arbeitete¹⁶⁹⁸.

Außerdem finden sich in der elischen Prägung fünf mit ΠΙΟ gezeichnete Stempel (Kat.-Abb. 185-189). Auf der Vorderseite elischer Hemidrachmen (Kat.-Abb. 185-187)¹⁶⁹⁹, wohl aus der Zeusmünze¹⁷⁰⁰, die den Adlerkopf im Profil zeigen und deren Rückseite ein ornamental ausgearbeiteter Donnerkeil schmückt, steht unter dem Adlerschnabel, diesen als obere Begrenzung in Art einer Schriftzeile nutzend, die Inschrift ΠΙΟ¹⁷⁰¹. Der Adlerkopf folgt in der Kontur weitestgehend den Gegebenheiten des Münzbildes; der nach unten gebogene Schnabel setzt sich in einer Linie im Oberkopf fort, welche in etwa an den Münzrand anschließt; so dass der Betrachterblick von der Schnabelspitze dieser Linie folgend zum Adlerauge, dem Zentrum des Münzbildes, geführt wird. Der Übergang in den Hals und dieser selbst sind ebenfalls parallel zum rechten Münzrand, unten hört der Hals fast mit dem Ende der Münze auf. Allein der Winkel zwischen Schnabelunterkante und linker Halsseite blieb frei, hier endet die Augenbewegung bei der Betrachtung des Bildes und ruht somit auf der Abkürzung, die sicher auch zur Platzfüllung diene. Zwei Hemidrachmenstempel zeigen das beschriebene Motiv mit der Kopfwendung nach rechts (Kat.-Abb. 185. 186) und einer nach links (Kat.-Abb. 187). Sie wurden entweder in die Zeit von 430 bis 400 v. Chr. oder zwischen 390 und 380 v. Chr. datiert¹⁷⁰².

Weiterhin tauchen die Buchstaben ΠΙΟ auf einem Stater auf (Kat.-Abb. 188), der, wie vermutet wurde, in der Heramünze anlässlich der hundertsten Olympiade geprägt worden war¹⁷⁰³. Die Vorderseite zeigt den Herakopf im Profil nach rechts mit der Inschrift FALEION, die Rückseite einen sitzenden Adler im Dreiviertelprofil mit neben den Körper gebreiteten Flügeln und den Kopf zur linken Seite gewandt. Das Rückseitenbild ist von einem Olivenkranz umgeben. Vom linken Adlerflügel ist nur der Flügelansatz zu sehen, über diesem befindet sich der Buchstabe Π, darunter das Ο. Seltman sah außerdem außerhalb des Kranzes unten die Buchstaben ΛΥΚΑ und ergänzte deshalb zum Künstlernamen Polykaon¹⁷⁰⁴. J.

¹⁶⁹⁸ BCD Coll. Olympia 40f. Nr. 62. 63. 64; Seltman, Temple Coins 242 (EA/ηα).

¹⁶⁹⁹ R. Jameson, Collection Robert Jameson (Paris 1913–1932) Nr. 1232; SNG Cambridge McClean (2) Nr. 6625; SNG Slg. Berry (2) Nr. 836; BCD Coll. Olympia nach rechts: 47 Nr. 95. 48 Nr. 98; nach links: 48 Nr. 102. 103.

¹⁷⁰⁰ s. Nollé a. O. (Anm. 1687) 17f. zur Problematik der Scheidung in Zeus- und Heramünze, er möchte lieber eine elische Prägung mit verschiedenen Motiven sehen.

¹⁷⁰¹ Nollé a. O. (Anm. 1687) 24 Kat.-Nr. 22, mit der Bemerkung „Künstler- oder Magistratsname?“ versehen und 430–400 v. Chr. datiert; LHS. Coins of the Peloponnesos. BCD Collection a. O. (Anm. 1697) 167 Nr. 635 hingegen 390–380 v. Chr. datiert und zum Künstlernamen Polykaon ergänzt.

¹⁷⁰² BCD Coll. Olympia.

¹⁷⁰³ Kat. Gulbenkian (II) 49 Nr. 542; Seltman, Temple Coins 290 (EP/θη); LHS. Coins of Peloponnesos. BCD Collection a. O. (Anm. 1697) 168 Nr. 637; BCD Coll. Olympia 50 Nr. 107.

¹⁷⁰⁴ C. Seltman, The Katoche Hoard of Elean Coins, Num Chron 11, 1951, 41.

Jongkees widersprach und meinte, es sei wohl besser die beiden Inschriften getrennt voneinander zu betrachten¹⁷⁰⁵. Allerdings ist der Umgang mit der Inschrift ähnlich wie auf der Vorderseite und deshalb eventuell doch als zusammengehörig zu betrachten. Eine weitere gleichzeitige sehr ähnliche Staterrückseite (Kat.-Abb. 189)¹⁷⁰⁶ trägt beide Buchstaben rechts und links vom Adler. Das Π steht links zwischen Kranz und Schwinge, das O rechts unterhalb des Flügels.

Die Datierung dieser vermeintlich signierten Münzen von Olympia liegt zwischen 420 und 380 v. Chr. Da es außerhalb Siziliens kaum Signaturen auf Münzen vor 400 v. Chr. gab, kann es sich bei den olympischen Signaturen nicht um ein Nachahmungsphänomen handeln. Falls es sich bei den besprochenen Kürzeln um Künstlersignaturen handelt, würden die Künstler in Olympia einen anderen Umgang mit ihren Signaturen pflegen als auf Sizilien und in Unteritalien. Sie versteckten sie nicht oder intergrierten sie in das Bild¹⁷⁰⁷, sondern passten sie offiziellen Inschriften an. Diese suchten immer die Nähe zum Motiv bzw. der Figur und standen meist im Feld eng neben ihr. Beliebt war hierbei die symmetrische Anordnung zu beiden Seiten, wie am besten am Blitzbündel der Rückseiten mit dem beigeschriebenen FA zu erkennen ist.

Pharsalos

Für die Münzprägung von Pharsalos versuchte S. Lavva diverse Einzelbuchstaben, Buchstabenkombinationen und einen auf der Münze retrograd erscheinenden ausgeschriebenen Namen *Telephantos* (Abb. 214) Stempelschneidern zuzuordnen¹⁷⁰⁸. Das Vorderseitenbild der pharsalischen Prägung zeigte einen Athenakopf mit attischem Helm meist im Profil nach rechts vermutlich nach Vorbild der Prägungen von Thurioi oder Herakleia. Wie dort stehen im Nacken der Göttin, vor ihrem Hals und unter dem Halsabschnitt Abkürzungen, die auf Kontrollbeamte, die mit der Münzprägung beauftragt waren, zu deuten sind. Lavvas Meinung, diese Buchstaben seien unauffällig angebracht und befänden sich oft in einem Randgebiet des Stempels und somit außerhalb des Schrötlings, muss widersprochen werden. Offensichtlich sollten die Buchstaben nicht nach Art einer Stempelschneidersignatur in das Münzbild integriert, sondern auf die freie Hintergrundfläche

¹⁷⁰⁵ J. Jongkees, Notes on Coin Types of Olympia, RNum 10, 1968, 52.

¹⁷⁰⁶ BCD Coll. Olympia 50 Nr. 108; Jameson a. O. (Anm. 1699) Nr. 1238; Seltman, Temple Coins Nr. 292d (EQ/00).

¹⁷⁰⁷ Was aber immer wieder bei Signaturbeginn in einer Gattung zu beobachten ist, s. u. ‚Exkurs: Das Phänomen des Signierens‘.

¹⁷⁰⁸ S. Lavva, Die Münzprägung von Pharsalos, Saarbrücker Studien zur Archäologie und Alten Geschichte 14 (Saarbrücken 2001); S. Lavva, Telephanes Phoceus, in: W. Leschhorn – A. V. B. und A. Miron (Hrsg.), Hellas und der griechische Osten. Studien zur Geschichte und Numismatik der griechischen Welt, Festschrift für Peter Robert Franke (Saarbrücken 1996) 65–78.

gesetzt werden. Da der Athenakopf aber fast das ganze Rund füllt, blieben nur die Flächen am Rand. Für die Anbringung von Stempelschneidersignaturen auf Helm oder Helmbusch gibt es zahlreiche unteritalische Beispiele, ein Verstecken war in Pharsalos nicht beabsichtigt. Noch offensichtlicher ist die freie Unterbringung im Feld ohne jegliche Bemühung um Verborgenheit auf den Rückseiten, die einen thessalischen Reiter zeigen. Ganz natürlich ist weiterhin, dass die Namen der Beamten etwas kleiner geschrieben sind als der Stadtname, da dieser wichtiger ist. Sobald zwei verschiedene Abkürzungen auf derselben Seite der Münze auftauchen, muss weiterhin von Beamten ausgegangen werden¹⁷⁰⁹, da kein Fall bekannt ist, in dem zwei Stempelschneider am selben Stempel arbeiteten¹⁷¹⁰.

Larissa

Auch für die Prägungen der thessalischen Stadt Larissa meinte C. C. Lorber die Hände von zwei Stempelschneidern, die ihre Stempel mit Abkürzungen ihres Namens kennzeichneten, scheiden zu können¹⁷¹¹. Die fraglichen Stücke zeigen auf der Vorderseite einen Frauenkopf fast *en face*, der offenbar einen der beiden Arethusaköpfe des *Kimon* für Tetradrachmen von Syrakus (Kat.-Abb. 60. 61) zum Vorbild hatte¹⁷¹². Die beiden Stempel des Kimon sind auf dem Haarband über der Stirn mit seinem vollen Namen gekennzeichnet und tragen zusätzlich außerhalb des bildumrahmenden Punktkreises die beschreibende Beischrift ΑΡΕΘΟΣΑ. An Stelle des Nymphennamens treten nun auf einigen Münzen von Larissa die von Lorber als Stempelschneidernamen erkannten Abkürzungen ΣΙΜΟ und ΑΙ. Auf dem Ampyx steht gelegentlich ΓΕΥ, was von Lorber als Abkürzung eines Beinamens der thessalischen Nymphe gedeutet wurde. Die Rückseiten mit einem grasenden Pferd zeigen unter dessen Bauch gleichzeitig sporadisch auch die beiden ersteren Abkürzungen, die im Vergleich mit dem ebenfalls auf dieser Seite auftretenden Stadtnamen winzig geschrieben sind. Die Imitation eines signierten syrakusanischen Vorbildes lässt schnell an Stempelschneidernamen denken. Für die Rückseite, die ein traditionelles Bild zeigte, musste dann eine neue Signaturstelle gefunden werden. Dennoch bestehen einige Zweifel; schon F. Herrmann stellte in seiner Erstpublikation der Münzen von Larissa die Winzigkeit der Inschriften, die für Künstlersignaturen spräche, fest¹⁷¹³, entschied aber auf Beamtennamen, da er einen

¹⁷⁰⁹ Zumindest eine Abkürzung muss der Name eines Beamten sein, der andere könnte eine Künstlersignatur bedeuten.

¹⁷¹⁰ So schon W. Fischer-Bossert in seiner Rezension zu S. Lavva, *NumChron* 163, 2003, 399–405.

¹⁷¹¹ C. C. Lorber, *The Early Facing Head Drachms of Thessalian Larissa*, in: H. Nilsson (Hrsg.), *Florilegium Numismaticum*, Festschrift U. Westermark (Stockholm 1992) 259–282; C. C. Lorber, *A Hoard of Facing Head Larissa Drachms*, *SchwNumRu* 79, 2000, 7–15.

¹⁷¹² Tudeer VS 28 und VS 29.

¹⁷¹³ F. Herrmann, *Die Silbermünzen von Larissa in Thessalien*, *ZfNum* 35, 1925, 1–59.

vollkommen anderen Stil sowohl bei den Köpfen als auch bei den Pferden erkannte. Tatsächlich unterscheiden sich die einzelnen mit *Simo...* gezeichneten Vorderseitenköpfe in mehreren typischen Gestaltungsmerkmalen¹⁷¹⁴; am auffälligsten in der Ausarbeitung der Frisur und der Anlage der einzelnen Locken neben dem Kopf. Deshalb handelte es sich bei *Simo...* wohl um einen Beamten oder um einen Beinamen der Nymphe¹⁷¹⁵.

Ein etwas anderes Bild zeichnet sich bei den mit *Ai...* signierten Stücken ab. Die so beschrifteten Bilder, sowohl Vorder- als auch Rückseiten¹⁷¹⁶, zeigen durchweg eine bessere Qualität als die mit *Simo...* signierten. Vor allem der Vorderseitenstempel, auf dem der erhobene Arm der Nymphe durch das Zeigen von Schulter und Oberarm angedeutet und dadurch einen Bildausschnitt suggeriert wird (Abb. 215), ist außergewöhnlich. Aber auch eine der Rückseiten mit dem Pferdemotiv ist sehr gelungen. Gerade diese gut ausgearbeiteten und motivisch einfallsreichen Vorderseiten zeigen laut Lorber¹⁷¹⁷ auf dem Ampyx, der ja eigentlich für Künstlersignaturen prädestiniert ist, die Inschrift ΓΕΥ¹⁷¹⁸. Diese ist m. E. wegen der Qualität des Bildes und der Stelle eher als Künstlersignatur denn als Epitheton der Nymphe anzusehen¹⁷¹⁹. Eine Interpretation der Abkürzungen *Simo...* und *Ai...* als Beamtensignaturen, die beide auch auf Rückseiten erscheinen, läge dann nahe.

Wie die Beispiele pharsalischer und larissischer Prägungen zeigen, können Parallelen mit der großgriechischen Münzprägung nicht für alle Gebiete der griechischen Welt dieselbe Bedeutung haben¹⁷²⁰.

¹⁷¹⁴ Lorber, Festschrift Westermark a. O. (Anm. 1711) 264–268. 270f.: 1. Gruppe: Kopf-Typus 1–4, 6, 8; 4. Gruppe: Kopf-Typus 18, 20, 22.

¹⁷¹⁵ Es käme auch in Frage, dass der Name des Kimon nicht richtig wiederholt wurde oder es sich sogar um eine Verballhornung handelte. Es lässt sich nämlich zu σῆμος, –ά, –όν ergänzen, was stumpfnasig bedeutet und gut zu den oft abgeriebenen *en-face*-Köpfen passen würde. Allerdings taucht die Abkürzung auch gelegentlich auf den Rückseiten mit den Pferden auf. – Vgl. Simos als Satyr- und Mänadename: A. Kossatz-Deißmann, Satyr- und Mänadennamen auf Vasenbildern des Getty-Museums und der Slg. Cahn (Basel), mit Addenda zu Ch. Fränkel, Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern (Halle 1912), in: Greek Vases in the J. Paul Getty Museum Vol. 5, Occasional Papers on Antiquities 7 (Malibu 1991) 145. 170f.

¹⁷¹⁶ Lorber, Festschrift Westermark a. O. (Anm. 1711) 266–268: 1. Gruppe: Kopf-Typus 9–13.

¹⁷¹⁷ Auf den beiden Exemplaren des Berliner Münzkabinetts nicht zu erkennen, da die Ampyx als höchste Reliefstelle stark abgerieben ist.

¹⁷¹⁸ Lorber, Festschrift Westermark a. O. (Anm. 1711) 266f.: 1. Gruppe: Kopf-Typus 9–11.

¹⁷¹⁹ Einen Vorschlag, für was ΓΕΥ stehen bzw. zu welchem Beinamen ergänzt werden könnte, bietet Lorber nicht.

¹⁷²⁰ Als Künstlersignatur abzulehnen z. B. auch die Buchstaben auf der Kithara auf ulythischen Rückseiten, s. z. B. Lavva a. O. (Anm. 1708) Taf. 18, K 37. K 39.

d, Künstler in beiden Gattungen: Stein- und Stempelschneider in einer Person?

Phrygillos und Olympios

In zwei Fällen aus dem Untersuchungszeitraum tauchen dieselben Namen auf Gemmen und Münzen auf. Der vollständige Name *Phrygillos* findet sich sowohl auf einer syrakusanischen Tetradrachme¹⁷²¹ (Kat.-Abb. 49) wie auf zwei Gemmen (Kat.-Abb. 190. 191)¹⁷²². Von einer Gemme (Kat.-Abb. 192) ist *Olympios* bekannt, der mit den Abkürzungen *Oly...* oder *Olym...* auf arkadischen Bundesmünzen (Kat.-Abb. 176-179) identisch sein könnte. Eine genauere Untersuchung dieser Stücke soll klären, inwieweit sie als Beweis für die Doppeltätigkeit eines Künstlers in den beiden Gattungen, Stein- und Stempelschnitt, dienen können.

Die beiden Phrygillos-Gemmen¹⁷²³:

Seit langem ist eine Gemme mit Erosmotiv und der Inschrift ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ bekannt (Kat.-Abb. 190a. b); es handelte sich hierbei wohl um einen Karneol, unklar ist, ob Skarabäus oder Skarabäoid, der sich in Rom ehemals in der Sammlung Vettori, später in der Sammlung Blacas befand. Baron von Stosch besaß einen Glasabguss des Steines, der mit dessen Sammlung nach Berlin gelangte und seit Ende des 2. Weltkrieges verschollen ist. Das Original war nach einer Quelle schon zu Stoschs Zeit¹⁷²⁴ nicht mehr vorhanden, E. Zwierlein-Diehl andererseits findet Nachweise des Karneols bis 1845¹⁷²⁵. Der Verbleib des Steines ist bis heute unerklärlich, was bedeutet, dass sämtliche Beurteilungen auf in diversen Sammlungen vorhandenen Abdrücken basieren müssen.

Abgebildet ist ein nackter, geflügelter Erosknabe, der im Abdruck nach rechts hockt. Sein linkes hinteres Bein hat er untergeschlagen, das rechte vordere ist leicht angewinkelt in voller Länge gezeigt. Während er sich auf seine linke Hand abstützt, streckt er den vorderen rechten Arm schräg vor dem Körper aus und verdeckt so die Brust, die Finger der geöffneten Hand sind weit gespreizt. Sein Kopf ist im Profil nach rechts gesehen, er trägt kurzes glattes Haar. Hinter dem Rücken sind die kleinen Flügel ausgebreitet, der vordere ist im Profil ganz, vom hinteren ist nur die obere Kontur gegeben. Hinter dem Knaben, im Bereich über seinem lang gestreckten Bein, befindet sich ein Objekt aus zwei an einer Längsseite miteinander verbundenen Ellipsen, die Verbindung liegt in der Symmetrieachse der beiden Teile¹⁷²⁶. Das

¹⁷²¹ Auf kleineren Fraktionen von Syrakus finden sich auch Abkürzungen seines Namens, s. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Syrakus: Phrygillos‘.

¹⁷²² Furtwängler, Kleine Schriften 143f. 188f.

¹⁷²³ KldA II (2004) 254–256 s. v. Phrygillos (E. Zwierlein-Diehl) mit Lit.

¹⁷²⁴ Lebensdaten Philipp von Stosch: 1691–1757; zu Stosch s. P. und H. Zazoff, Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft (München 1983) 3–67.

¹⁷²⁵ Zwierlein-Diehl a. O. (Anm. 1723) 254.

¹⁷²⁶ Zu den unterschiedlichen Deutungen des Objekts s. u.

Motiv ist von einem Strichrand umgeben. Die Signatur (Abb. 216), ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, befindet sich im Original retrograd unter dem Körper des Eros in einer leicht geschwungenen Linie der unteren Umrahmung folgend.

Die Sitzhaltung des Eros besitzt einige Parallelen bei antiken Kinderdarstellungen und anderen Erosenmotiven und scheint, wie im Folgenden deutlich werden wird, charakteristisch für Kinder im Krabbelalter zu sein. Auf Gemmen findet sich eine enge Übereinstimmung auf einem Chalcedon-Skarabäoid (Abb. 217), heute in Boston¹⁷²⁷. Eros ist in derselben Haltung nur im Original nach rechts dargestellt. Seine Flügel hält er etwas breiter aufgefächert hinter dem Rücken, der Fuß des Beines, auf dem er sitzt, ist von unten gesehen. Mit der vorderen ausgestreckten Hand greift er nach einer Gans, die sich ebenfalls rechts im Bild befindet. Vor ihm liegen zwei Knöchel als weiteres Spielzeug. Es gibt keine Bildumrandung, das Motiv ist freier in die Bildfläche gesetzt als der Phrygillos-Eros. Der Bostoner Eros hat dieselbe Größe wie der des Phrygillos und ebenfalls kurze Haare, allerdings wirkt er muskulöser und nicht so speckig, dadurch eher wie ein Jugendlicher als wie ein Kleinkind¹⁷²⁸. Dieselbe Haltung bei einem ungeflügelten, wiederum dicklicheren Kind findet sich auf einem Karneol im British Museum (Abb. 218)¹⁷²⁹, im Original wieder nach rechts gewandt, sich einem Efeuzweig und Trauben mit beiden Armen zu reckend, weshalb A. Furtwängler ihn als Dionysosknaben deutete¹⁷³⁰. Auch hier ist das hintere Bein untergeschlagen und das vordere angewinkelt ausgestreckt. Die enge Parallele zum *Phrygillos*-Eros besteht in sich herauswölbenden Babybauch, der mit einem recht schlanken jugendlichen Körper kombiniert wird.

Sowohl in der Körperlichkeit als auch in der Körperhaltung ist dem Eros des *Phrygillos* ein Baby auf einem Glas-Skarabäoid in Malibu (Abb. 219) am ähnlichsten, der in das frühe 4. Jh. v. Chr. datiert wird¹⁷³¹. Lediglich die Beine sind auf der Glasgemme enger an den Körper gezogen und angewinkelt; in der aufgestützten hinteren Hand hält das Kind einen Vogel, in der ausgestreckten einen Kranz. Die Beinhaltung des *Phrygillos*-Eros besitzt eine noch genauere Entsprechung auf einem hellenistischen Metallring, der Eros mit sehr ähnlich hinter

¹⁷²⁷ Boston, MFA, Inv. Nr. 27.700. LHGneu Nr. 56. Dort von J. D. Beazley Ende 5./Anfang 4. Jh. v. Chr. datiert und von J. Boardman dem *common style* des 4. Jhs. v. Chr. zugerechnet.

¹⁷²⁸ Ein weiterer Karneol-Ringstein zeigt dasselbe Haltungsmotiv bei einem Eros, der mit einem Vogel spielt, Furtwängler, AG Taf. LXI, 29, hier ins 4. Jh. v. Chr. datiert. Dieser lag mir leider in keiner guten Abbildung vor. Evtl. handelt es sich um den Karneol-Intaglio bei M.-L. Vollenweider, *Portraits d'enfants en miniature de la dynastie des Ptolémées*, in: N. Bonacasa – A. di Vita, *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di A. Adriani* (Rom 1984) 362f. Nr. 1 Taf. LXIV, 1.

¹⁷²⁹ Walters, *Gems* Nr. 550; Von Furtwängler, AG Taf. X, 30 zum Freien Stil des 5. Jhs. v. Chr. gerechnet.

¹⁷³⁰ Furtwängler, AG Taf. X, 30.

¹⁷³¹ Spier, *Getty Collection* Nr. 27. Hier mit den Münzbildern von Kyzikos und Ophrynon in der Troas verglichen.

dem Rücken aufgestellten Flügeln nach einem Hund greifend zeigt¹⁷³². Oft findet sich diese fast liegende Haltung bei spielenden dicken Babys im Krabbelalter auf Gemmen¹⁷³³, Vasenbildern (Abb. 220)¹⁷³⁴ und attischen Grabreliefs, wo sie sich einem Erwachsenen zuwenden, um auf den Arm genommen zu werden¹⁷³⁵.

Für die Komposition und die Gewichtung der Bildelemente lassen sich bei anderen Motiven auf Gemmen Parallelen finden. Beispielsweise hockt ein jugendlicher nackter Krieger mit Schild in einer ähnlichen Haltung auf einem phönikischen Skarabäus¹⁷³⁶, die Stelle des als Muschel gedeuteten Objekts¹⁷³⁷ nimmt hier sein Köcher mit Pfeilen und Bogen darin in der oberen linken Bildecke ein. Die Körperlichkeit des Eros betreffend findet sich aber weder auf Gemmen noch in der Vasenmalerei eine Kombination aus relativ langen, dem Babyalter entwachsenen Gliedmaßen, ältlichem Gesicht und der kleinkindlichen Speckigkeit wie beim *Phrygillos*-Eros¹⁷³⁸. Für sein Bäuchlein konnte in der Londoner Karneol-Gemme mit dem kleinen Dionysos eine Parallele gefunden werden. Da es sich hier um eine qualitativ minderwertige Arbeit handelt, ist aber auch mit Unvermögen des Gemmenschneiders zu rechnen. Die Speckfalte am Hals des *Phrygillos*-Eros bleibt ohne Vergleich, wie seine ganze Körperlichkeit keine wirkliche Parallele kennt. Eros als Kind und v. a. als dickliches Kleinkind zu zeigen, wird erst mit dem beginnenden Hellenismus üblich¹⁷³⁹.

Die Bedeutung des Motivs verstanden A. Furtwängler und L. Stephani¹⁷⁴⁰ in Analogie zu Aphrodites Muschelgeburt¹⁷⁴¹ als Geburt des Eros. E. Zwierlein-Diehl deutete den

¹⁷³² Goldring der Sammlung P. Kanellopoulos, leider nur in einer sehr kleinen Abbildung im BCH 104, 1980, 387 Abb. 70 publiziert, auf der genauere Details der Körperlichkeit und der Frisur nicht zu erkennen sind. B. Gerring, Sphragides. Die gravierten Fingerringe des Hellenismus, BARIntSer 84 (Oxford 2000) 139 Nr. IX/15.

¹⁷³³ GGFR Nr. 615: zwei Babys einander zugewandt, das eine hält einen Vogel in der Hand.

¹⁷³⁴ z. B. rf. Choenkännchen im Louvre, Paris, Inv. Nr. CA2505, ein Kleinkind reckt sich nach Trauben und einer Maus; rf. Lekythos in der Antikensammlung Berlin, Inv. Nr. F2430, ein Kleinkind, eventuell Helena, auf einem Altar streckt sich einer daneben stehenden Frau entgegen. Beide in: H. Rühfel, Kinderleben im Klassischen Athen (Mainz 1984) 164 Abb. 97; 169 Abb. 99.

¹⁷³⁵ z. B. Stele der Geschwister Mnesagora und Nikochares um 430 v. Chr., Athen, Nationalmuseum, in: H. Rühfel, Das Kind in der griechischen Kunst. Von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus (Mainz 1984) 130 Abb. 53. Vgl. auch Münzen mit Herakles, der mit den Schlangen ringt, z. B. RS eine Elektron-Obol von Theben, um 395 v. Chr., s. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18206871 oder RS Tridrachme von Samos, 404-394 v. Chr., Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18216686.

¹⁷³⁶ J. Boardman, Classical Phoenician Scarabs. A Catalogue and Study, BARIntSer. 1190 = Studies in Gems and Jewellery 2 (Oxford 2003) Taf. 30, 28/127, freundlicher Hinweis C. Weiß, Würzburg.

¹⁷³⁷ s. u.

¹⁷³⁸ Zur Körperbildung von Kindern: H. Rühfel, Kinderleben im klassischen Athen (Mainz 1984); H. Rühfel, Das Kind in der griechischen Kunst. Von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus (Mainz 1984).

¹⁷³⁹ B. Gerring, Sphragides. Die gravierten Fingerringe des Hellenismus, BARIntSer 84 (Oxford 2000) 22f. mit Anm. 180–182; Vgl. das Herausdrehen der Schulter und die Falte am Hals betreffend die Skulptur eines lagernden Eros aus spätrajanischer Zeit: M. Söldner, Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst (Frankfurt a. M. 1986) Abb. 54.

¹⁷⁴⁰ E. Zwierlein-Diehl, Phrygillos. Zum Problem der Identität des Gemmenschneiders und des Münzstempelschneiders, AntK 35, 1992, 106.

Gegenstand im Hintergrund als Knöchelbehälter und sah so Eros beim Astragalspiel dargestellt. Aufbewahrungsbehältnisse für Knöchel sind aus anderen Gattungen bekannt, bestehen hier aber immer aus Stoff oder Netz, sind also eher Beutel¹⁷⁴². Das Objekt hinter Eros besteht aber offensichtlich aus festem Material und kann deshalb aufgeklappt werden. Wegen mangelnder Vergleichsbeispiele für einen solchen Behälter in Zusammenhang mit dem Knöchelspiel und vor allem wegen des Fehlens der Knöchel¹⁷⁴³, möchte ich zu der Deutung als Muschel zurückkehren. Desgleichen ist die Haltung des Eros augenfällig so zu interpretieren, dass er gerade aus dieser Muschel heraus gekrochen ist. Vasenbilder und Fresken zeigen Kinder beim Astragalspiel hockend und nicht liegend¹⁷⁴⁴. Wie bereits angedeutet, wirken fast alle Kinder in dieser Haltung auf Gemmen und Vasen sehr babyhaft, haben deshalb noch nicht das für das Astragalspiel nötige Alter erreicht und spielen demgemäß mit Tieren oder anderen Kleinkindern. Keine weitere griechische Darstellung, die die Geburt des Eros aus der Muschel oder ihn mit ihr als Attribut zeigt¹⁷⁴⁵, ist indessen bekannt. Das Zufügen der Muschel wirkt wie eine gelehrte Anspielung auf die Geburt der Aphrodite¹⁷⁴⁶ und deren Verbindung zu Eros, wie sie ein griechischer Gemmenschneider wohl nicht umschreiben würde.

E. Zwierlein-Diehl¹⁷⁴⁷ brachte den Eros stilistisch mit einer Darstellung des Theseus mit der krommyonischen Sau auf der konvexen Seite eines Karneol-Skarabäoids in Boston (Abb. 221)¹⁷⁴⁸ in Verbindung, da sie vor allem in der Bildung des Kopfes, der Frisur und der abstützenden Hand enge Parallelen sah¹⁷⁴⁹. J. D. Beazley datierte jedoch die Bostoner Theseus-Gemme, zeitlich nicht zu den *Phrygillos*-Münzen passend, frühestens in die Mitte

¹⁷⁴¹ E. H. Loeb, Die Geburt der Götter in der griechischen Kunst der klassischen Zeit (Jerusalem 1979) 84f.; LIMC I (1984) 116f. s. v. Aphrodite VIII.A Geburt der Aphrodite (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann).

¹⁷⁴² R. Schmidt, Die Darstellung von Kinderspielzeug und Kinderspiel in der griechischen Kunst (Wien 1977) 44–56 Nr. 76. 81. 82; E. Kunze – K. Tancke – K. Vierneisel, Die Nekropole der Mitte des 6. bis Ende des 5. Jhs. Die Beigaben, *Kerameikos* 7, 2 (München 1999) Taf. 29, 149.4.

¹⁷⁴³ Zwierlein-Diehl a. O. (Anm. 1740) bezog in ihre Deutung auf das Astragalspiel noch die Körperhaltung mit ein, auch hier finden sich auf anderen Denkmälern andere Haltungen, die Kinder stehen oder hocken. Sie interpretierte das Fehlen der Knöchel so, dass der letzte Wurf gezeigt ist, diese somit aus dem Bildfeld geworfen wurden und alle anderen schon verloren sind.

¹⁷⁴⁴ A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman (Malibu 1994) Nr. 42; M. Fittà, Giochi e giocattoli nell'antichità (Mailand 1997) 15 Abb. 14. 15. 19.

¹⁷⁴⁵ Offenbar wurde der Bezug zwischen Muschel und Eros erst in der römischen Kunst hergestellt. H. Döhl, Der Eros des Lysipp. Frühhellenistische Erosen (Göttingen 1968) 44–48.

¹⁷⁴⁶ A. Dierichs, Von der Götter Geburt und der Frauen Niederkunft (Mainz 2002) 44–47; LIMC II (1984) V.B 103f. Nr. 1011–1017, VIII.A 116f. Nr. 1183–1188 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann); Loeb a. O. (Anm. 1756) 63–87; H. Metzger, Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle (Paris 1951) 69–72.

¹⁷⁴⁷ KldA II (2004) 254–256 s. v. Phrygillos (E. Zwierlein-Diehl); E. Zwierlein-Diehl, Phrygillos. Zum Problem der Identität des Gemmenschneiders und des Münzstempelschneiders, *AntK* 35, 1992, 106–115.

¹⁷⁴⁸ LHGneu Nr. 61.

¹⁷⁴⁹ Eine weitere zweifelhafte Zuweisung: Spier, Getty Collection Nr. 20.

des 4. Jhs. v. Chr.¹⁷⁵⁰ Auch dieses Stück wirft einige Fragen zu seinem antiken Ursprung auf; Details der Darstellung, wie die Waffe des Theseus, blieben schon Beazley unklar¹⁷⁵¹. Für die Darstellungsweise des Kampfes findet sich wiederum keine antike Parallele¹⁷⁵².

Der Eros-Gemme ist ein antiker Ursprung wohl abzusprechen. Die unwahrscheinliche Möglichkeit bestünde, dass es sich um ein griechisches Originalstück handelt, auf das neuzeitlich, um Ansehen und Wert zu steigern, eine Signatur aufgebracht wurde. An den Abdrücken und Abgüssen ist dies nicht mehr überprüfbar. Vermutlich wurde als Signatur der bereits bekannte Name eines antiken Stempelschneiders verwendet, um die Authentizität des Stückes zu erhöhen. Bekannt ist etwa vom Steinschneider Flavio Sirletti, dass er auf vorhandene antike Originalgemmen gefälschte Inschriften setzte¹⁷⁵³. Zudem kopierte ein Mitglied der Steinschneiderfamilie Pichler, wohl Giovanni, diesen Eros samt Signatur¹⁷⁵⁴.

Genaueren Aufschluss über die Antikizität des Erosbildes kann die Betrachtung der weiteren von *Phrygillos* signierten Gemme geben. Die zweite Gemme mit *Phrygillos*' Signatur (Kat.-Abb. 191a. b), ein Chalcedon-Skarabäoid, ist nicht nur zur Eros-Gemme, sondern ebenso zu den Münzen¹⁷⁵⁵ vollkommen unterschiedlich. Anfang der 1980er Jahre in einer Wiener Privatsammlung aufgetaucht, wurde sie von G. Dembski erstmals publiziert¹⁷⁵⁶. Etwas später unternahm E. Zwierlein-Diehl eine genauere stilistische Einordnung in das Oeuvre des Meisters¹⁷⁵⁷.

Auf dem hochformatigen Original steht Herakles auf einer kurzen einfachen Standlinie im Dreiviertelprofil in leichter Schrittstellung nach rechts. Die Keule in der hinteren linken Hand

¹⁷⁵⁰ Von J. Boardman wurde diese Datierung in der Neuauflage des Bostoner Kataloges akzeptiert.

¹⁷⁵¹ s. LHGneu Text zu Nr. 61.

¹⁷⁵² J. Neils, *The Youthful Deeds of Theseus* (Rom 1987); F. Brommer, *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur* (Darmstadt 1982) 9–13; LIMC VI (1992) 139–142 s. v. Krommyo (E. Simantoni-Bournia); LIMC VII (1994) 930f. Nr. 86–96 s. v. Theseus (J. Neils). Die meisten Darstellungen finden sich in der attisch rotfigurigen Malerei, Theseus' Waffe ist meist das Schwert, eine Berührung der Gegner gibt es in der Regel nicht.

¹⁷⁵³ J. Rudoe, *The Faking of Gems in the 18th Century*, in: M. Jones (Hrsg.), *Why Fakes Matter* (London 1992) 23–28; M. Jones (Hrsg.), *Fake? The Art of Deception* (London 1990) 138f.147–150; G. Seidmann, *The Reception of Classical Art – Neoclassical Gems*, in: D. Kurtz (Hrsg.), *Reception of Classical Art, an Introduction*, *Studies in Classical Archaeology* 3 = BARIntSer 1295 (Oxford 2004) 73–85 mit Lit.

¹⁷⁵⁴ *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du moyen âge et de la renaissance qui composent les Collections de feu M. le Comte de Pourtales-Gorgier*. Verkaufskatalog 6. Feb. 1865, 172 Nr. 1103: klarer Sardonyx. Amor auf dem Boden kriechend, Kopie eines Intaglios des Phrygillos, einem der Pichler zugeschrieben.– E. Raspe, *A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos and Intaglios, Taken from the Most Celebrated Cabinets in Europe; and Cast in Coloured Pastes, White Enamel, and Sulphur* (London 1791) Nr. 6601.

¹⁷⁵⁵ s. Kap. 3c, 'Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Syrakus, Tetrachmen'.

¹⁷⁵⁶ G. Dembski, *Phrygillos*, *NumZ* 95, 1981, 5–9; G. Dembski, *Eine neue Gemme des Phrygillos (Gemmen- und Münzstempelschneider in Großgriechenland)*, in: W. Alzinger (Hrsg.), *Pro arte antiqua. Festschrift für H. Kenner* 1 (Wien 1982) 62–64.

¹⁷⁵⁷ E. Zwierlein-Diehl, *Phrygillos. Zum Problem der Identität des Gemmenschneiders und des Münzstempelschneiders*, *AntK* 35, 1992, 106–115; *KldA* II (2004) 254–256 s. v. *Phrygillos* (E. Zwierlein-Diehl).– Mir lagen die aus diesen Veröffentlichungen zugänglichen Abbildungen zur Beurteilung des Stückes vor. Diese genügen nicht, um technische Eigenheiten beurteilen zu können.

hat er drohend über dem Kopf erhoben, wodurch sein Oberkörper sich aus dem Bild heraus in die Frontale dreht. Mit dem vorderen rechten Arm hält er ein Bein des Dreifußes fest, den er über der rechten Schulter trägt. Sein bärtiger Kopf, bedeckt mit der Löwenskalpkappe seines Umhangs, wendet sich um und ist dadurch im Profil nach links gezeigt. Bis auf das Löwenfell, das ihm am Rücken herunterhängt und dessen Vordertatzen, die über seine Schultern fallen, ist er unbekleidet. Das Motiv wird von einem Strichrand umgeben. Die Signatur (Abb. 222), ΦΡΥΓΙΑΛΛΟΣ, befindet sich im Original retrograd rechts im Bildfeld von der unteren Löwentatze des Umhangs zur oberen in einer geraden Linie laufend. Sowohl die Händigkeit des Herakles als auch die Künstlerinschrift geben Hinweise auf die Komposition und richtige Lesung des Bildes für bzw. im Abdruck. Dort hält er die Keule in der rechten Hand und die Inschrift ist lesbar.

Das dargestellte Motiv des Dreifußstreites¹⁷⁵⁸ war vor allem in der attischen Vasenmalerei beliebt¹⁷⁵⁹; hier ist es Konvention, die Streitenden, Herakles und Apollon, gemeinsam zu zeigen¹⁷⁶⁰. Allerdings scheitert die Darstellung zweifiguriger Szenen auf Gemmen meist am begrenzten Bildfeld¹⁷⁶¹. Auf den Vasenbildern wird Herakles im sog. Verfolgungstypus genauso wie auf dem Abdruck der Herakles-Gemme gezeigt, d.h. nach links davoneilend mit erhobener Keule in der Rechten und geraubtem Dreifuß in der Linken, sich nach rechts umblickend, wo sich der ihn verfolgende Apoll befindet. Bei der Gemme des *Phrygillos*, die auf Grund des geringeren Platzangebots ein verkürztes Exzerpt dieser Szene gibt¹⁷⁶², fällt auf, dass Herakles mit beiden Beinen fest auf dem Boden steht und nicht, wie in der Vasenmalerei üblich, das hintere im Abdruck linke Bein, wie im Lauf den Boden nur mit der Fußspitze berührt. Dadurch wirkt das *Phrygillos*-Bild statisch. Verwandt ist es in diesem Aspekt einem etruskischen Achat-Skarabäus, der die komplette Szene mit Herakles und Apoll im

¹⁷⁵⁸ Allg. zum Motiv: K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (München 1978) 142–146; V. Brinkmann, *Der Streit um den delphischen Dreifuß*, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Herakles – Herkules*, Ausstellungskatalog München (München 2003) 250–255; A. Sakowski, *Darstellungen von Dreifußkesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der Klassischen Zeit* (Frankfurt a. M. 1997) 113–163, v. a. 120–127; D. v. Bothmer, *The Struggle for the Tripod*, in: U. Höckmann – A. Krug (Hrsg.), *Festschrift F. Brommer* (Mainz 1977) 51–63.

¹⁷⁵⁹ Weiter ist es z. B. auch vom Ostgiebel des Siphnierschatzhauses in Delphi, s. LIMC V (1990) 138 s. v. Herakles 3026 (J. Boardman), und von einer Metope des Heraion am Foce del Sele, s. Schefold a. O. (Anm. 1758) 143 Abb. 190, bekannt. – Genau wie von Bronzewerken, wie etwa ein Schildband aus Olympia und Panzerklappen aus Dodona zeigen: E. Kunze, *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*, OF 2 (Berlin 1950) 113 Beil. 9,1,2; s. Sakowski a. O. (Anm. 1758) 120 Anm. 830.

¹⁷⁶⁰ Zu einer möglichen politischen Interpretation der Dreifußraubszene: H. Brandt, *Pythia, Apollon und die älteren griechischen Tyrannen*, Chiron 28, 1998, 193–212.

¹⁷⁶¹ Ein Versuch auf einem etruskischen Skarabäus, Zwierlein-Diehl a. O. (Anm. 1757) Taf. 22, 9.

¹⁷⁶² Als Gegenstück zur hier behandelten Gemme kann LHGneu Nr. 49 gelten, Apollon mit dem Dreifuß auf einem Jaspis-Skarabäoid, welcher von Beazley als Ausschnitt einer Dreifußraubszene gedeutet wurde.

Querformat wiedergibt und von E. Zwierlein-Diehl zum Vergleich herangezogen wurde¹⁷⁶³. Dieselbe Szene findet sich auf einem hochformatigen Sard-Skarabäus im Cabinet des Médailles, Paris; sie geht entweder auf den etruskischen Skarabäus oder ein gemeinsames Vorbild zurück¹⁷⁶⁴.

In Details des Motivs und der Körperlichkeit vergleichbar ist ein Exzerpt derselben Szene auf einem etruskischen Skarabäus in Den Haag (Abb. 223)¹⁷⁶⁵. Herakles wirkt hier dynamischer im Lauf eingefangen; Haltung der Arme und Beine, der Keule und des Dreifußes sowie Wendung des Kopfes und Nacktheit bis auf das Löwenfell stimmen mit dem *Phrygillos*-Herakles überein.

Auf Vasenbildern hat Herakles entweder das Löwenfell vor dem Körper zusammengebunden und trägt oft ein Gewand darunter, dies v. a. in der schwarzfigurigen Vasenmalerei, oder er ist unbekleidet, dies eher später¹⁷⁶⁶. Mit loseem Fell wie auf der Wiener Gemme ist er in der Vasenmalerei selten zu finden (Abb. 224)¹⁷⁶⁷. Für die Angabe seiner Muskeln, vor allem an den Beinen, lassen sich in der schwarzfigurigen Vasenmalerei die engsten Parallelen auf Bildern aus dem Umkreis des Oltos¹⁷⁶⁸, des Lysippides-Malers¹⁷⁶⁹ und des Antimenes-Malers¹⁷⁷⁰ finden. Die schwellenden Oberschenkel und Glutäen finden sich hier, wobei die Extremitäten nicht so gelängt wie auf der Gemme erscheinen. In Körperlichkeit und Teilen des Motivs, Aussehen des Dreifußes und Schlangenschwanz des Löwenfells, sind die erwähnten Schulterklappen aus Dodona direkt vergleichbar, auch wenn hier die Kampfszene gezeigt ist, in der sich Apoll und Herakles dem Dreifuß in der Bildmitte zuwenden¹⁷⁷¹. Der Vergleich in Körperbildung und Haltung mit zwei Odysseusdarstellungen auf Gemmen¹⁷⁷² (Abb. 156) durch Zwierlein-Diehl ist wenig ergiebig, die Körperauffassung ist dort eine völlig andere.

¹⁷⁶³ LHGneu Nr. 14.

¹⁷⁶⁴ Furtwängler, AG Taf. X, 18, auch hier wurde die Abschnittslinie mit einem gestrichelten Zickzackornament gefüllt.

¹⁷⁶⁵ M. Maaskant-Kleibrink, Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet, The Hague (Wiesbaden 1978) Nr. 35. Vgl. auch einen Jaspis-Skarabäoid in Paris, BN, GGFR Nr. 1042.

¹⁷⁶⁶ Vgl. in Körperhaltung und Angabe der Beine rf. Schaleninnenbild des Hermaios-Malers, 525–475 v. Chr., Herakles mit den Äpfeln der Hesperiden. Berlin, Antikensammlung F2271 (CVA DDR Berlin, Antikensammlung (1) 18–19 Taf. 7); Zeichnung des Schaleninnenbildes in: AA 1977, 230 Abb. 58.

¹⁷⁶⁷ Vgl. Außenbild att. rf. Schale des Nikosthenes-Malers: CVA Rom, Villa Giulia (2) Taf. 25, 3.

¹⁷⁶⁸ z. B. Fragmente einer rf. Amphora des Oltos in Wien, Universität, Inv. Nr. 631A (CVA Wien, Universität und Slg. Franz v. Matsch (1) 18–19 mit Abb. 2, Taf. 7).

¹⁷⁶⁹ sf. Augenschale, Außenbild, in: M. Steinhart, Töpferkunst und Meisterzeichnung. Attische Wein- und Ölgeläße aus der Sammlung Zimmermann (Mainz 1996) Nr. 5, 38–41 mit Farbt. 2; sf. Augenschale, Außenbild, des Lysippides- oder Andokides-Malers, 550–550 v. Chr., in: CVA München, Antikensammlung (13) 30–32, Beil. 4.1, Taf. 10, 1–7, 11, 1–2, 3, 1–2.

¹⁷⁷⁰ att. sf. Halsamphora des Antimenes-Malers: CVA Basel (1) 103f. Taf. 44, 2.

¹⁷⁷¹ E. Kunze, Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung, OF 2 (Berlin 1950) Beil. 9.2.

¹⁷⁷² GGFR Nr. 535. 537.

Der Körperbau des Herakles wie die Bildkomposition des Gemmenbildes wirken wie ein Pasticcio aus verschiedenen Zeitstilen. Ein archaisierender Stil, wie von Zwierlein-Diehl gesehen, ist nicht durchgängig erkennbar¹⁷⁷³. Der Dreifußraub ist zudem ein Thema, das erst in hellenistischer Zeit in das Repertoire der in archaisierender Art dargestellten Motive aufgenommen wird. Diese Darstellungsweise ist kaum auf Gemmen belegt. Ähnlichkeiten in der konvexen Herauswölbung des Oberschenkels und der gesamten Körperhaltung sind eher in neuattischen Reliefs des Themas (Abb. 225) aus der Zeit um 100 v. Chr. zu sehen¹⁷⁷⁴. Diese Reliefs werden im Allgemeinen als Neuschöpfungen, die auf spätarchaischen schwarz- und rotfigurigen Motiven des Themas basieren, angesehen. Wie für diese gilt auch für die Herakles-Gemme des Phrygillos, dass „die innere Kraft der spätarchaischen Formungen (...) zu dekorativ-bedeutungslosem, gekünsteltem Spiel (wird)“¹⁷⁷⁵. Vollkommen aus dem Rahmen des in der Phrygilloszeit¹⁷⁷⁶ Möglichen fällt die Behandlung des Löwenfellumhangs, der sich flächig hinter dem Rücken des Herakles ausbreitet und dessen untere Tatzen in ungewohnter Räumlichkeit nach vorne gedreht sind. Auch hierfür finden sich die ersten Beispiele auf den neuattischen Reliefs¹⁷⁷⁷.

Vergleichsstrukturen zwischen dem Eros und dem Herakles sind auf Grund des unterschiedlichen Motivs kaum zu entdecken. Von weichem kindlichen Körper und kräftigem muskulösen Mann bleiben höchstens Gesichtsbildung und -aufbau vergleichbar. Ginge man von einer absichtlich archaisierenden Behandlung des Herakles aus, müsste auch dieser Vergleich entfallen. In der Behandlung des Auges ist keine Ähnlichkeit zu sehen; beim Herakles wird das noch fast mandelförmig im Gesicht liegende Auge von zwei dicken Lidlinien gerahmt, die Iris, wie in der schwarzfigurigen Vasenmalerei üblich, im Zentrum des Auges betont. Beim Eros öffnet sich das Auge hinten aus einem spitzen Winkel, die Iris liegt im vorderen Augenwinkel, die Augenpartie wird einzig von der auf dem Knochen der Augenhöhle liegenden Brauenlinie definiert, Lider sind nicht angegeben. Die Bildung der Nase ist komplett unterschiedlich, nur im leicht geöffneten durch zwei kurze Schnitte, wie aufgesetzt wirkenden Mund ist eine Ähnlichkeit zu beobachten. Die Herakles-Gemme ist m. E. nicht antik, soweit das an den publizierten Abbildungen zu beurteilen ist.

¹⁷⁷³ D. Willers, Zu den Anfängen der archaischen Plastik in Griechenland, *AM Beih.* 4 (Berlin 1975) 7–31. 66–70; T. Brahm, *Archaismus. Untersuchungen zu Funktion und Bedeutung archaischer Kunst in der Klassik und im Hellenismus* (Frankfurt a. M. 1993) 19f. 270–272.

¹⁷⁷⁴ W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, 20. *Erg. JdI* (Berlin 1959) 126f. Taf. 28b. Vgl. hadrianisch-antoninische Kandelaberbasis mit dem Motiv des Dreifußstreits LIMC VIII Suppl. (1997) Taf. 814 s. v. Sphinx 301.

¹⁷⁷⁵ Fuchs a. O. (Anm. 1774) 126.

¹⁷⁷⁶ Sie wird durch die syrakusanischen Tetradrachmen definiert.

¹⁷⁷⁷ Vgl. z. B. Fuchs a. O. (Anm. 1774) Taf. 29c.

Die gesicherten Münzen des *Phrygillos*, die signierten Tetradrachmen von Syrakus (Kat.-Abb. 49–52), datieren in die letzten beiden Jahrzehnte des 5. Jhs. v. Chr.¹⁷⁷⁸ Stilistisch passen sie zu keiner der beiden Gemmen. Da *Phrygillos* für Syrakus Profilporträts der Arethusa schnitt, bieten sie keine für den Vergleich prädestinierten Motive. Andere Münzmotive aus Thurioi und Terina, die ihm zugeschrieben wurden, sind in ihren Zuweisungen kaum haltbar¹⁷⁷⁹ und deshalb nicht vergleichbar. Die Profillinie der *Phrygillos*-Arethusen und deren Augenbildung auf den syrakusanischen Tetradrachmen sind weder charakteristisch für den Stil des *Phrygillos*¹⁷⁸⁰ noch mit den Gemmen zu vergleichen¹⁷⁸¹. Wie schon J. Boardman bemerkte, ist es außerordentlich schwer, denselben Stil bei Gemme und Münzen zu erkennen¹⁷⁸². Auffällig ist, dass die Buchstaben der Signaturen von Münzen und Gemmen übereinstimmen und nach einer ‚Handschrift‘ aussehen.

Unter den Berliner Abdrücken aus der Sammlung Poniatowski nach den Gemmen von Giovanni Calandrelli befindet sich ein Stück¹⁷⁸³, das Chiron zeigt, der Achill das Bogenschießen lehrt¹⁷⁸⁴. Hierauf verwendet er die Signatur des *Phrygillos*. Calandrelli arbeitete einige Gemmen nach griechischen Münzen¹⁷⁸⁵, wie z. B. nach der Arethusa des *Euainetos* von Syrakus¹⁷⁸⁶, durch deren Studium er wahrscheinlich auch den Namen des *Phrygillos* kannte¹⁷⁸⁷. Zudem gibt es von ihm einige durchaus vergleichbare Darstellungen des Herakles¹⁷⁸⁸. Bekannt und durch viele Beispiele belegt ist auch seine Vorliebe antike Signaturen von erfundenen oder bekannten Steinschneidern zu ‚imitieren‘. In ihm¹⁷⁸⁹ möchte ich daher eventuell den Verfertiger der *Phrygillos*-Herakles-Gemme sehen.

¹⁷⁷⁸ s. ausführlicher unter Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Syrakus‘, da sie wenig für einen stilistischen Vergleich mit den beiden Gemmen geeignet sind.

¹⁷⁷⁹ s. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Unteritalien: Terina. Thurioi‘.

¹⁷⁸⁰ vgl. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Syrakus, Tetradrachmen‘.

¹⁷⁸¹ Wie oben dargelegt, besitzen die beiden Gemmen keinerlei Gemeinsamkeiten in Profillinie und Augenbildung. Wenn sich der Verfertiger des *Phrygillos*-Eros mit der Signatur an Münzen orientierte, kann er auch auf andere Merkmale der Münzen zurückgreifen.

¹⁷⁸² GGFR 200, zum Zeitpunkt der Publikation war ihm nur die Eros-Gemme bekannt.

¹⁷⁸³ G. Platz-Horster, *L'antica maniera. Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin* (Berlin 2005).

¹⁷⁸⁴ Platz-Horster a. O. (Anm. 1783) Calandrelli-Zeichnung III 58, Nr. 118; 150, Taf. 14, in der 4. Reihe von oben, das 2. Stück von l., mit der Inschrift ΦΡΥΓΙΑΛΛΟΣ versehen. Die Vorzeichnung dazu 78, III 58 ließ er ohne Signatur.

¹⁷⁸⁵ Platz-Horster a. O. (Anm. 1783) C46, Taf. 8: könnte motivisch von einer Münze der Stadt Herakleia inspiriert sein.

¹⁷⁸⁶ Platz-Horster a. O. (Anm. 1783) C1 gegenüber S. 123, Beschreibung S. 125, Frauenkopf nach einer Dekadrachme von Syrakus.

¹⁷⁸⁷ Eventuell kannte er den Abguss des *Phrygillos*-Eros von Stosch, der sich zu seiner Zeit in Berlin befunden haben müsste.

¹⁷⁸⁸ Platz-Horster a. O. (Anm. 1783) Gemme B5, 115 = Gipsabguss C15, 118, Taf. I; Beschreibung 126. Herakles mit dem erymanthischen Eber, in Typus und Figurenaufbau mit dem *Phrygillos*-Herakles vergleichbar.

¹⁷⁸⁹ Oder einem seiner Kollegen, s. hierzu: J. Rudoe, *The Faking of Gems in the 18th Century*, in: M. Jones (Hrsg.), *Why Fakes Matter* (London 1992) 23–28; M. Jones (Hrsg.), *Fake? The Art of Deception* (London

Am antiken Ursprung der syrakusanischen Münzen mit der Signatur des *Phrygillos* kann natürlich kein Zweifel bestehen, wenn ihm auch die Urheberschaft von Münzen anderer Städte wie Thurioi oder Terina abgesprochen werden muss, wie auch die beiden mit seinem Namen signierten bekannten Gemmen weder von derselben Person noch in derselben Zeit hergestellt wurden¹⁷⁹⁰.

Olympios

Vom Steinschneider *Olympios*¹⁷⁹¹, dessen Signatur eine Gemme in Berlin trägt, wird ebenfalls angenommen, dass er zusätzlich die Stempelschneidekunst betrieb, da von arkadischen Bundesmünzen die Abkürzung OAYM, die mit seinem Namen gleichgesetzt wird, bekannt ist. Seine signierte Gemme ist ein Karneol-Ringstein mit dem Motiv eines bogenspannenden Eros in leicht geduckter Haltung (Kat.-Abb. 192a. b)¹⁷⁹². Auf dem hochformatigen Stein steht der nackte jugendliche Eros auf einer kurzen einfachen Standlinie auf dem Original im Profil nach links. Sein hinteres Bein ist eingeknickt, das vordere hat er leicht nach vorne gesetzt, nur seine Zehenspitzen berühren den Boden. Dieser Fuß ist in einer interessanten Aufsicht gezeigt. Das gesamte vordere Bein ist leicht aus dem Bild herausgedreht und deshalb von vorne zu sehen¹⁷⁹³. In den vor seinem Körper ausgestreckten Händen hält er den Bogen gespannt. Die beiden Flügel befinden sich parallel hinter seinem Rücken, der vordere ist komplett und in Seitenansicht, vom hinteren nur der obere Teil hinter dem Kopf zu sehen, da der Rest vom vorderen Flügel verdeckt wird. Sein Gesicht ist im Profil gezeigt, das lange Haar ist im Nacken zusammengefasst und wird von einem um den Kopf laufenden Band, das über der Stirn geknotet ist, gehalten. Die Signatur (Abb. 226a. b), OAYMΠΙΟΣ, verläuft frei im Feld vom vorgesetzten Fuß zur vorderen Hand, die den Bogen hält, in einer geraden Linie. Sie ist im Original nicht zu lesen, wie das Bild an sich ebenfalls für den Abdruck bestimmt ist, da erst hier die vordere Hand, die rechte ist, die normalerweise den Bogen spannt, im Gegensatz zur linken, die ihn hält.

Olympios scheint sehr bestrebt gewesen zu sein, den ganzen ihm zur Verfügung stehenden Platz zu füllen, was ihm in der oberen Bildhälfte besser als in der unteren gelingt. Bogen und Flügel passen sich links und rechts oben dem Rand an und können so fast bis zum Ende des Steines, eine künstliche Umrandung ist nicht gegeben, vordringen. Die untere Hälfte hat

1990) 138f.147–150; G. Seidmann, The Reception of classical art – neoclassical gems, in: D. Kurtz (Hrsg.), Reception of Classical Art, an Introduction, Studies in Classical Archaeology 3 = BARIntSer 1295 (Oxford 2004) 73–85 mit Lit.

¹⁷⁹⁰ Zweifel an der Identität: Regling, Terina 72 Anm. 9; GGFR 200.

¹⁷⁹¹ KldA II (2004) 153 s. v. Olympios (B. Lang).

¹⁷⁹² Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. FG351; AGD II Berlin Nr. 151.

¹⁷⁹³ Standmotiv sehr ähnlich EGGE Nr. 234: Diomedes raubt das Palladion, Boston, MFA, Inv. Nr. 27.703.

Olympios durch die kurze Grundlinie, die nur einen kleinen Abschnitt lässt, zu gliedern versucht. Die Schrittstellung der Beine füllt einen guten Teil des Raumes, aber dennoch bleiben hier große Leerräume. Es bleibt unklar, ob diese zur Auflockerung des Motivs beabsichtigt waren, jedoch scheint es nicht so, da er durch die Platzierung der Inschrift wiederum versucht, die große Freifläche vor den Beinen zu strukturieren. Insgesamt ist die Gemme, was Ausführung und Motiv betrifft, als hervorragende Arbeit zu bezeichnen, auch wenn sie für die Zeit keine neuen, innovativen Aspekte zeigt. Die Echtheit der Gemme scheint durch ein stilistisch und motivisch sehr ähnliches Gemmenfragment (Abb. 227), ebenfalls in Berlin, bestätigt zu werden¹⁷⁹⁴. Das Karneolfragment zeigte wohl ursprünglich, wie A. Furtwängler erkannte, Ganymed und den Adler, allerdings sind nur noch ein Flügel des Adlers und der Oberkörper des Jünglings erhalten. Auf Grund der augenfälligen Parallelen in der Bildung des Jünglingskörpers möchte E. Zwierlein-Diehl dieses Fragment ebenfalls *Olympios* zuschreiben¹⁷⁹⁵. Die Zuschreibung einer auf einem Bassin sitzenden Nike auf einem heute verschollenen Chalcedon (Abb. 228) an ihn muss nicht zuletzt wegen der vollkommen anderen Flügelbildung fraglich bleiben. Einzig in der Gestaltung der Bauchmuskulatur und des diagonalen Bildaufbaus scheinen Parallelen zu bestehen¹⁷⁹⁶.

Ein vergleichbares Standmotiv auf einer ebenfalls kurzen einfachen Grundlinie zeigt ein Chalcedon-Skarabäoid aus Kythera heute in Boston¹⁷⁹⁷ mit dem Motiv des palladionraubenden Diomedes¹⁷⁹⁸. Auch er hat einen Fuß vorsichtig nach vorne gesetzt und dieser wird von oben gesehen, während der hintere im Profil leicht eingeknickt den Boden berührt. Allerdings ist hier der Körper des Diomedes entgegengesetzt zum Eros des *Olympios* zurückgelehnt. Bogenschützen in vergleichbarer Haltung finden sich vor allem in der Vasenmalerei wieder, so beispielsweise auf einem rotfigurigen Skyphos in Berlin (Abb. 229), der Odysseus als Bogenschützen zeigt¹⁷⁹⁹. Auch mit dem Bogenspanner des Lysipp wurde von P. Zazoff ein Vergleich gezogen¹⁸⁰⁰.

A. Furtwängler war der erste, der arkadische Bundesmünzen der Zeit um 370 v. Chr. (Kat.-Abb. 176–179), die auf der Vorderseite eine Profilansicht des bärtigen Zeuskopfes zeigen und auf der Rückseite einen auf einem Felsen lagernden Pan, auf Grund einer Inschrift OAY oder

¹⁷⁹⁴ Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. FG 352; AGD II Berlin Nr. 157, aber unter Nr. 154 abgebildet.

¹⁷⁹⁵ AGD II Berlin 70: dort weist sie seinem Oeuvre weiterhin einen Karneol mit dem Motiv eines Reiher, der eine Schlange verfolgt, auf Grund des Vergleichs der Flügel zu (AGD II Berlin Nr. 182).

¹⁷⁹⁶ GGFR 634; Paste des Originals bei: E. Zwierlein-Diehl, Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg I (München 1986) Nr. 22.

¹⁷⁹⁷ Boston, Inv. Nr. 27.703; LHGneu Nr. 58.

¹⁷⁹⁸ Vergleich schon von Furtwängler, Kleine Schriften 162–165.

¹⁷⁹⁹ Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. F2588; CVA Berlin, Antikensammlung-Pergamonmuseum (1) Beil. 5.6 Taf. (145) 34.1–4.

¹⁸⁰⁰ Zazoff, AG 140.

OAYM¹⁸⁰¹ auf dieser Rückseite ebenfalls dem Verfertiger der Eros-Gemme zuschrieb. Was zunächst zeitlich, da die Eros-Gemme in die erste Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. datiert wird, passend erscheint. Das Rückseitenmotiv der Statere ist ein nackter jugendlicher Pan, der sich auf einen Felsblock niedergelassen hat. Im Dreiviertelprofil sitzt er auf seinem über den Fels gebreiteten Mantel nach links. Seine Beine sind im Profil gesehen, beide sind angewinkelt, das vordere ist ganz abgebildet, vom hinteren nur Oberschenkel, Knie und Anfang der Wade. Der muskulöse Oberkörper ist fast in die Frontale gedreht, der linke Arm stützt sich mit dem Unterarm auf dem Fels ab, der rechte hält ein Lagobolon, das ebenfalls zur Stütze auf den Fels abgesetzt ist. Den Kopf hat Pan in die Frontale aus dem Bild heraus gedreht¹⁸⁰². Unter dem Mantel auf dem Fels liegt seine Syrinx, daneben die Inschriften XAPI oder OAY/M. Sie sind relativ klein im Vergleich mit dem Monogramm AR, das sich vor dem Lagobolon links im Bildfeld befindet, aber dennoch zu lesen¹⁸⁰³. Doch muss OAY/M nicht zwingend zu *Olympios* ergänzt werden, da es viele andere Namen und Begriffe mit diesen Anfangsbuchstaben gibt¹⁸⁰⁴. Durch Größe und Integration in das Motiv liegt die Vermutung nahe, es handele sich um eine Künstlersignatur. Jedoch ist ein vergleichbarer Fall von der Peloponnes unbekannt¹⁸⁰⁵, allerdings gibt es dort auch keine Magistratsnamen. Einzig ein Monogramm erscheint meist auf den Rückseiten, das man zu AP für Arkadien auflösen könnte¹⁸⁰⁶. Auf der Vorderseite ist entweder der Zeuskopf mit der Beischrift FAÆION zu sehen, was die originäre Bezeichnung der Eleer ist. Oder es erscheint eine Nymphe mit der Beischrift OAY, was auf verschiedene Art gedeutet wird¹⁸⁰⁷. Offensichtlich ist es in der olympischen Prägung keine Besonderheit, Inschriften in das Bild zu integrieren. So steht häufig auf dem Diadem der Hera die Inschrift FAÆION¹⁸⁰⁸ oder HPA¹⁸⁰⁹, die sich beide nicht auf Individuen wie Stempelschneider oder Magistrate beziehen, sondern namensgebende, erklärende Beischriften darstellen, als welche XAPI und OAYM auch

¹⁸⁰¹ s. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Außerhalb des Kernbereichs‘.

¹⁸⁰² Vgl. motivisch mit Stateren von Kroton der Zeit zwischen 420 und 376 v. Chr., z. B. SNG ANS (3) Nr. 372, die einen lagernden jugendlichen Herakles zeigen und vermutlich auf ein Werk der Malerei zurückzuführen sind. Eventuell handelte es sich um ein Gemälde des Zeuxis, der in Kroton gegen Ende des 5. Jhs. v. Chr. tätig war. s. Griechische Münzen. Aus der Sammlung eines Kunstfreundes, Auktionskatalog Bank Leu AG und Münzen und Medaillen AG, Zürich 28. Mai 1974, 262 Nr. 185.

¹⁸⁰³ z. B. OAYM Paris, BN, Cabinet des Médailles, Inv. Nr. FG 258; OAY London, BM. P. Gardner, BMC Peloponnesus (10) 173 Nr. 48.

¹⁸⁰⁴ KldA II (2004) 152f. s. v. Olym... (S. Lavva).

¹⁸⁰⁵ s. Kap. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Außerhalb des Kernbereichs: Peloponnes.‘

¹⁸⁰⁶ Theoretisch auch zu XAP auflösbar.

¹⁸⁰⁷ Als Abkürzung des Namens der Dargestellten, der Nymphe Olympia, oder als Ortsbezeichnung.

¹⁸⁰⁸ z. B. Paris, Bibliothèque Nationale, Collection de Luynes Inv. Nr. 2260; BCD Coll. Olympia Nr. 162.

¹⁸⁰⁹ z. B. Paris, Bibliothèque Nationale, Collection de Luynes Inv. Nr. 2246; Kraay – Hirmer Taf. 158, 507O.

gedeutet werden könnten¹⁸¹⁰: Nämlich als Abkürzung des Berges Olymp, schließlich befindet sich die Inschrift auf dem Fels, oder der Olympischen Spiele und analog dazu XAPI als Abkürzung für die Chariten. Schon Homer siedelte die Zeustöchter auf dem Olymp an¹⁸¹¹ und sah sie eng mit Naturelementen wie Felsen und Gebirgslandschaften verbunden¹⁸¹².

Es fanden sich im Anschluss an Furtwängler viele Befürworter, die sowohl eine Künstlersignatur als auch Identität mit dem Gemmenschneider sehen wollten¹⁸¹³, jedoch ebenso viele Zweifler, die die Deutung der Inschrift als Künstlersignatur ablehnen und somit auch die Doppeltätigkeit des Gemmenschneiders¹⁸¹⁴. D. Gerin beispielsweise postulierte die Deutung als Magistratsnamen einer Serie, die nur kurz geprägt und deshalb nur von zwei Magistraten gezeichnet wurde. Auch die Möglichkeit, es könne sich um eine Ortsbezeichnung oder die Namen der Spiele handeln, wurde erwogen¹⁸¹⁵ und hat wie oben dargelegt einiges für sich.

Über die Inschriften ist weder der Beweis zu erlangen, dass es sich bei der Abkürzung der Rückseiten der arkadischen Bundesmünzen um einen Künstler handelt, noch, dass dieser identisch mit dem auf der Eros-Gemme signierenden *Olympios* ist. Ein stilistischer Vergleich der beiden Motive kann über die Identität der Hersteller weiteren Aufschluss geben. Verwandt sind die nackten, jugendlichen Körper des Eros der Gemme und des Pan auf der Münze. Auch wenn der eine stehend und der andere sitzend dargestellt ist, finden sich Parallelen in der Muskelbildung, vor allem der Oberarme, des Übergangs von der Schulter in den Arm und konträr dazu in den unmuskulösen, weichen Beinen und der Gestaltung des Knies. Die gesamte Bauchmuskulatur ist beim gelagerten Pan deutlich anders gestaltet als beim Eros. Zur Herkunft des Stempelschneiders dachte A. Furtwängler an einen Nicht-Arkadier, der dem Stil des Praxiteles verbunden sei¹⁸¹⁶, wohingegen J. Boardman an der signierten Gemme in Berlin eher einen lysippischen als einen praxitelischen Stil ablesen konnte¹⁸¹⁷.

Die Raumkonzeption ist auf Münze und Gemme unterschiedlich; auf der Münze wird die rechte Seite betont, in welcher sich fast der komplette Körper des Pan und der Fels befinden,

¹⁸¹⁰ s. u.

¹⁸¹¹ Hom., Od. XXIV 60.

¹⁸¹² S. Wegener, Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit (Frankfurt a. M. 1985) 94.

¹⁸¹³ Zuerst Furtwängler, AG III 126, sich ihm anschließend E. Zwierlein-Diehl, AGD II Berlin Nr. 151; Zazoff, AG 140; Kat. Gulbenkian (II) 47 Nr. 532 (sehen Künstlersignatur, aber keine Identität mit dem Gemmenschneider *Olympios*).

¹⁸¹⁴ L. Forrer, Les signatures de graveurs sur les monnaies grecques, RBelgNum 61, 1905, 309; Kraay – Hirmer Taf. 159, 512; D. Gerin, Les stateres de la ligue arcadienne, SchwNumRu 65, 1986, 13–25; Ritter, Bildkontakte, 193 Anm. 208.

¹⁸¹⁵ Franke – Hirmer Taf. 159, 512, dachten an den Namen des Berg Olymp oder der Olympischen Spiele; s. a. Ritter, Bildkontakte 193f., dessen Ausführungen ich mich anschließen möchte.

¹⁸¹⁶ Furtwängler, Kleine Schriften 195.

¹⁸¹⁷ GGFR 210.

wohingegen die linke Hälfte bis auf die Enden des linken Armes mit dem Lagobolon, der Beine und das Monogramm leer bleibt. Die Blickführung läuft entlang einer Diagonalen von links unten nach rechts oben. Auf der Gemme ist hingegen eine Gewichtung in obere und untere Hälfte festzustellen, die in der unteren Hälfte mehr Leerräume lässt. Die Konzeption der Blickführung ist eine vollkommen andere; durch Aufgreifen von Parallelen zur Umrandung wird der Blick im Kreis und somit ins Innere des Bildes geführt, obwohl im Abdruck eine starke Diagonale von links oben nach rechts unten verläuft. In der Ausführung wie in der Komposition wirken die Münzen plumper und unbeholfener als die Gemme¹⁸¹⁸. Wegen der aufgezeigten stilistischen Unterschiede, aber vor allem weil es sich bei der Inschrift der arkadischen Bundesmünzen höchstwahrscheinlich um keine Künstlersignatur handelt, ist nicht davon auszugehen, dass die Berliner Eros-Gemme mit der Signatur des *Olympios* und die arkadischen Münzen mit der Inschrift OAY/OAYM von derselben Person hergestellt wurden.

Bis auf diese beiden, wie gezeigt werden konnte, fraglichen, wenn nicht abzulehnenden Fälle, gibt es keine übereinstimmenden Signaturen auf Münzen und Gemmen des Untersuchungszeitraumes, die auf denselben Künstler bezogen werden können. Ein weiteres Indiz, das dazu beiträgt, eine Trennung der stein- und metallverarbeitenden Künstler in dieser Zeit zu postulieren¹⁸¹⁹.

Möglichkeiten und Grenzen der Zuschreibung

Wie an den signierenden Künstlern aufgezeigt, fällt es nicht leicht, in beiden Gattungen Werke bestimmten Künstlern zuzuweisen¹⁸²⁰. Zum einen steht in der Glyptik nicht wie in der in diesem Aspekt gut erforschten Vasenmalerei eine riesige Materialbasis zur Verfügung, zum anderen ist gerade bei den häufiger erhaltenen Münzen meist ein Individualstil zu Gunsten

¹⁸¹⁸ E. Zwierlein-Diehl führt dies auf das unterschiedliche Material zurück, s. AGD II Berlin Nr. 151.

¹⁸¹⁹ Zu überprüfen bleibt, wie das Verhältnis von Graveuren von Metallringen und Münzen ist. Dass Metallringe in kompositorischer, motivischer und stilistischer Sicht überhaupt nichts mit den Gemmen zu tun haben, betonte J. Boardman mehrmals. Eventuell ergeben sich aber engere Übereinstimmungen mit der Münzkunst, da einige plausible Vergleiche bezüglich Technik und Motiven gezogen werden können. Die Publikationslage zu Metallringen ist bisher relativ schlecht. J. Boardman sortierte die archaischen Ringe in zwei Aufsätzen: J. Boardman, *Etruscan and South Italian Fingerrings* in Oxford, BSR 34, N. S. 21, 1966, 1–17; J. Boardman, *Archaic Finger Rings*, AntK 10, 1967, 3–31. Monographie zu den hellenistischen Metallringen: B. Gerring, *Sphragides. Die gravierten Fingerringe des Hellenismus*, BARIntSer 84 (Oxford 2000).

Auch von Metallringen sind aus dem Untersuchungszeitraum einige Künstlersignaturen bekannt, wie Athenades (KIdA I [2001] 103 s. v. Athenades [G. Bröker] mit Lit.) oder Kallipos (KIdA I [2001] 369 s. v. Kallipos [R. Vollkommer] mit Lit.), die aber bisher nicht mit Signaturen auf Münzen in Verbindung gebracht werden konnten. Ein problematischer Versuch hierzu: M.-L. Vollenweider, *Une nouvelle bague en or au musée d'art et d'histoire de Genève*, Genava 12, 1964, 55–64.

¹⁸²⁰ Zur Problematik der Künstlerzuweisung allgemein: E. H. Gombrich, *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst* (Wien 1973) 165f.

einer einheitlichen Gestaltung vermieden worden. Außerdem kopierten die Stempelschneider vielfach Werke ihrer Vorgänger um eine Ähnlichkeit zu gewährleisten, so dass sich oft nur in feinsten Nuancen die einzelne Künstlerhand zeigt. Als Ausgangspunkt für die Untersuchung des Individualstils boten sich die Werke der signierenden Künstler beider Gattungen an, da durch sie eine bestimmte Künstlerpersönlichkeit sicher greifbar wird. Es zeigte sich schnell, dass eine Stilbeschreibung, die nur ein einziges signiertes Werk zur Grundlage hat, nicht ausreichend sein kann, um bestimmte persönliche Merkmale eines Künstlers zu definieren. Je breiter die Kenntnis der signierten Denkmäler, desto besser ist die Handschrift erkennbar. Bei den Gemmen können weitere Faktoren wie Fundort und verwendetes Material oder schon das Vorkommen eines sehr ähnlichen Motivs eine Rolle bei der Zuschreibung spielen. Bei den Münzen, da die meisten Stempelschneider sicher nur in einer Stadt zu fassen sind und deshalb meist dasselbe Motiv wiederholten, sind Beobachtungen winziger Gestaltungsunterschiede notwendig. Die technischen Eigenheiten einer Künstlerhand, wie etwa bei Profilköpfen das Auge in das Gesicht gebettet und gestaltet ist, lassen sich am Sekundärprodukt der Münze schlechter erkennen als an der originalen Gemme, die aber auch in klassischer Zeit diese Spuren durch die hohe Politur von Oberfläche und Gravur verloren hat. So ist eine Zuweisung auf Grund der Verwendung charakteristischer Werkzeuge in den seltensten Fällen möglich.

Auch J. D. Beazleys Methode der Zuschreibungen an Künstlerhände in der Vasenmalerei ist nicht vollkommen überzeugend auf die beiden untersuchten Gattungen anzuwenden¹⁸²¹. Diese beruht auf einer genauen Beobachtung mechanisch wiederholter Details wie Augen, Nase, Mund und Ohren etc., für die jeder Maler eine spezifische Darstellungsform findet, und deren Ähnlichkeit zueinander Beazley in ein Abhängigkeitssystem von Meister, Schüler, Werkstatt, Umkreis etc. überführte. Bedingt lassen sich durch dieses Ordnungssystem in Glyptik und Stempelschnitt Beziehungen zwischen verschiedenen Werken herstellen und größere zusammengehörige Gruppen bilden. Ähnliche Motive und Themenkreise stellen ein weiteres Zugehörigkeitskriterium dar, das in den beiden untersuchten Gattungen allerdings nur für die Gemmen greifen kann.

Diese Vorgehensweise kennzeichnete v. a. die glyptischen Forschungen J. Boardmans; beispielhaft hierfür ist seine Ordnung der archaischen Gemmen in Kunstlandschaften¹⁸²². Eine

¹⁸²¹ Beazleys Methode fußt auf dem von Giovanni Morelli (1816–1891) entwickeltem und von Bernard Berenson (1865–1965) verfeinertem System für Zuschreibungen in der italienischen Malerei. Zu Beazleys Vorgehen s. J. D. Beazley, *Citharoedus*, JHS 42, 1922, 70–98 und J. D. Beazley, *The Antimenes Painter*, JHS 47, 1927, 63–92. Beazley erweiterte dieses allerdings um thematische Kriterien, Bildgestaltung und Figurentypen. Zusammenfassend: I. Scheibler, *Bemerkungen zur Meisterforschung in der Vasenkunde*, in: *Vasenforschung nach Beazley. Bericht vom Symposium des Deutschen Archäologen-Verbandes*, Tübingen 24.–26. 11. 1978, *Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes* 4 (1979) 20–22.

¹⁸²² AGG.

feinere Zuschreibung bis zu einer einzigen Künstlerhand empfand auch er als schwierig bis unmöglich. Ein Beispiel für eine sichere Zuschreibung an Hand dieser Argumente ist der unsignierte Jünglingskopf in Berlin (Abb. 195) an *Dexamenos* auf Grund des Vergleichs der Anlage verschiedener Gesichtsteile mit dem signierten Bostoner Porträt (Kat.-Abb. 9)¹⁸²³. Boardman arbeitete nach Beazleys Methode auch mit dem Vergleich stark vergrößerter Details, etwa einer Serie von Köpfen¹⁸²⁴. C. H. V. Sutherland wies C. Seltman folgend darauf hin, dass stilistische Argumente für die Zuschreibung von Münzbildern an Stempelschneider wenig ergiebig sind, da die Definition des Individualstils wegen großer Unterschiede in den verschiedenen Schaffensperioden eines Meisters schwierig sei¹⁸²⁵. Ungeachtet dessen sind sie in Einzelfällen auf Basis einer genauen Beobachtung und Beschreibung möglich, wenn auch nicht in dem von H. A. Cahn postulierten Umfang¹⁸²⁶, dessen Forderung nach genauerer Betrachtung der stilistischen Aspekte bisher zu wenig nachgekommen wurde. Seine Methoden der Unterscheidung von Künstlerhänden wandte er an der von ihm bearbeiteten Serie der knidischen Münzen an, in der er zahlreiche verschiedene Meisterhände entdeckte¹⁸²⁷. Dennoch müssen diese stilistischen Beobachtungen, wie F. Bodenstedt bemerkte, immer subjektiv bleiben¹⁸²⁸.

Gattungsübergreifende Zuschreibungen, deren Ausgangsgrundlage nur ein sehr ähnliches Motiv sein kann, entbehren meist jeder Sicherheit. Die meisten technischen Details lassen sich am originalen vertieften Stein besser ablesen als an der Münze und ein Vergleich dieser mit einem Siegelabdruck ist oft wenig ergiebig. Das Zuschreiben von Werken beider Gattungen an einen einzelnen Künstler ist auf stilistischer Grundlage nicht möglich und, wie die Untersuchung der technischen Details bereits erbrachte, auch unwahrscheinlich.

e, Exkurs: Das Phänomen des Signierens

Gemmen

Im Gegensatz zu den Münzen¹⁸²⁹ ist bei den Signaturen auf Gemmen kein zeitlicher oder räumlicher Schwerpunkt im Untersuchungszeitraum erkennbar (s. Zeitleiste: Signierende Steinschneider). Da Signaturen auf Gemmen rar sind, fällt eine umfassende Beurteilung schwer. Wenn überhaupt eine Tendenz erkennbar ist, so werden Gemmen im Vergleich zu

¹⁸²³ s. Kap. 3b ‚Signierende Gemmenschneider: Dexamenos‘.

¹⁸²⁴ Boardman, *Intaglios and Rings* Abb. A–P.

¹⁸²⁵ C. H. V. Sutherland, *What is meant by Style in Coinage?*, *NNM* 1950, 1–12.

¹⁸²⁶ H. A. Cahn, *Analyse et interpretation du style*, in: H. A. Cahn, *Kleine Schriften zur Münzkunde und Archäologie* (Basel 1975) 61–65.

¹⁸²⁷ H. A. Cahn, *Knidos. Die Münzen des 6. und 5. Jhs. v. Chr.* (Berlin 1970) 73f. 87–89. 128–130. 151–153.

¹⁸²⁸ F. Bodenstedt, *Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene* (Tübingen 1981) 38–45; F. Bodenstedt, *Meisterhände auf Münzen von Phokaia und Mytilene*, *IstMitt* 27/28, 1977/78, 147–158.

¹⁸²⁹ s. u.

Münzen früher, ab der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr., und eher im griechischen Mutterland und im Osten signiert, in beiden Fällen also genau konträr zu den Münzen¹⁸³⁰. Eine Sitte des Signierens in der Glyptik scheint sich erst in der auf den Untersuchungszeitraum sich anschließenden hellenistischen Zeit zu etablieren¹⁸³¹.

Wegen der Seltenheit der Signaturen auf Gemmen, bleibt das Ausbilden von Regeln für diese, deren Art, Anbringung und Aussehen aus¹⁸³². So gibt es kleine Inschriften, die einfach geradlinig in das Bildfeld gesetzt werden neben größeren, die sich an ein Bildelement oder die Umrandung in ihrer Form anschließen. Beide Formen sind im Werk eines einzigen Künstlers, bei *Dexamenos*, zu beobachten. Offensichtlich wurde kein Wert darauf gelegt, die Signaturen unauffällig anzubringen oder sie in das Bild zu integrieren. Einzig *Pergamos* (Kat.-Abb. 13) und *Onatas* (Kat.-Abb. 14) versuchen dies, beide sind wohl von numismatischen Vorbildern geleitet, da sie erst nach der Signaturhochblüte in der Münzkunst arbeiten. Wegen dieser Parallele möchte ich sie sicher als Künstler ansehen. Ein weiterer Fall einer versteckten, sogar in das Bild integrierten Inschrift, allerdings in Abkürzung, findet sich auf einem Sard-Skarabäoid in Boston (Abb. 94), welcher eine Pallasstatue frontal abbildet¹⁸³³. Auf der Basis stehen die Buchstaben ΑΔ, deren Bedeutung unklar bleibt. Wegen der Integration in das Bild könnte es sich durchaus um einen Parallelfall zu *Onatas* und *Pergamos* handeln. Der Künstler hätte eine weitere Sitte aus der Münzkunst, die Abbrüviatur des eigenen Namens übernommen. Allerdings stehen auf Statuenbasen auch in realiter Inschriften, eine solche könnte hier angedeutet sein. J. D. Beazley hingegen wollte die Initialen des Besitzers der Gemme erkennen¹⁸³⁴.

In der Glyptik des Untersuchungszeitraums gab es nicht das, aus der Münzkunst bekannte, Prinzip der Nachahmungssignaturen. Tatsächlich scheint jeder einzelne der signierenden Meister auf Gemmen aus einer eigenen Motivation heraus gehandelt zu haben. Ob der Künstler selbst sein Werk so gelungen und außergewöhnlich fand, dass er es einer Signatur wert befand, also letztlich aus Stolz handelte, oder er dem Wunsch eines Auftraggebers Folge leistete¹⁸³⁵, muss unentschieden bleiben und ist wohl von Fall zu Fall unterschiedlich zu

¹⁸³⁰ s. Abbildungsteil: Zeitleiste ‚Signierende Steinschneider‘.

¹⁸³¹ Dies geschieht interessanterweise ebenfalls im Rahmen einer ‚Hofkunst‘ im Umkreise Alexanders des Großen, also in einem ähnlichen Milieu wie in der Münzkunst in Syrakus. s. M.-L. Vollenweider, Deux portraits inconnus de la dynastie du pont et les graveurs Nikias, Zoilos et Apollonios, AntK 23, 1980, 146–153. – Als Parallelphänomen Wettbewerbssituation und Umfeld betreffend sind die Signaturen der Vasenmaler im Kerameikos zu werten.

¹⁸³² H. Brunn, Geschichte der Künstler 2. Die Maler, die Architekten, die Toreuten, die Münzstempelschneider, die Gemmenschneider, die Vasenmaler ²(Stuttgart 1889) 304–309; M. Guarducci, Epigrafia Greca 3. Epigrafi di carattere privato (Rom 1975) 515–529.

¹⁸³³ LHGneu Nr. 57.

¹⁸³⁴ LHGneu a. O. (Anm. 1833).

¹⁸³⁵ Der sich mit einem berühmten Künstler schmücken wollte.

beurteilen. Außer den Fällen, in denen mehrere Signaturen eines Künstlers überliefert sind oder dieser eine Form des Verbs ποιεῖν auf sein Werk setzte, müssen wegen des Fehlens von klaren Regeln für die Gemmensignatur im Untersuchungszeitraum alle Deutungen sonstiger Namensinschriften auf Gemmen als Künstlersignatur zweifelhaft bleiben. Die Entscheidung, ob es sich um Künstler oder Besitzer handelt ist in vielen Fällen nicht möglich¹⁸³⁶.

In der archäologischen Literatur wurde vorgeschlagen¹⁸³⁷, außerdem Namen im Nominativ als Künstler anzusehen, was beispielsweise *Aristoteiches* (Kat.-Abb. 10), *Anakles* (Kat.-Abb. 11) und *Sosias* (Kat.-Abb. 12) betrifft. Der Künstler hätte aus Platzgründen oder anderen unbekannt Motiven eine Form des Verbs ποιεῖν fortgelassen und in Abkürzung dieser ausführlichen Inschrift signiert. Hierfür sprechen die drei Signaturen des *Onesimos* im Nominativ (Kat.-Abb. 1–3) und die Nominativsignaturen des *Dexamenos* (Kat.-Abb. 6–9). Dennoch wurde nicht bei allen im Nominativ auftauchenden Namen auf Gemmen diese Schlussfolgerung gezogen, manche schienen wohl zu undezent. Wobei die Größe bei Gemmenkünstlersignaturen aber offensichtlich kein Kriterium darstellt; auch die überdeutliche Namensinschrift des *Aristoteiches* etwa, wurde wegen der Qualität der Darstellung gerne als Künstlersignatur gesehen. Weitere archaische Inschriften im Nominativ, die wegen ihrer Größe ausgeschlossen wurden, sind die des *Stesikrates*, des *Mandronax* (Abb. 230), des *Pythonax* und des *Bryesis*¹⁸³⁸. Würde der Nominativ andererseits klar für den Namen des Künstlers stehen, bräuchten *Epimenes* und *Dexamenos* nicht eine Form von ποιεῖν neben ihren Namen zu setzen. Auftretende Namen im Genitiv wurden hingegen meist als die des Besitzers angesehen¹⁸³⁹, im Sinne von ‚Siegel des ...‘¹⁸⁴⁰. Tatsächlich gibt es gelegentlich zu den Genitivnamen den Zusatz εμῖ (Abb. 231), als ob das Siegel sagte ‚ich bin das Siegel des ...‘¹⁸⁴¹. Nachweisbar sind Künstlersignaturen im Genitiv auf Gemmen erst ab dem Hellenismus. Dennoch sind aus dem Untersuchungszeitraum Belege von Künstlersignaturen im Genitiv, nämlich von den Münzen bekannt, sinnvoll ergänzbar wäre ‚Werk des ...‘. Auf den Münzen kommen Formen von Nominativ und Genitiv im Oeuvre eines Künstlers nebeneinander vor, derselbe Künstler kann beide Formen zur Kennzeichnung seiner Werke verwenden. Auch in der römischen Steinschneidekunst stehen beide Formen als

¹⁸³⁶ s. IV. Anhang: 2. Inschriften auf Gemmen des Untersuchungszeitraums.

¹⁸³⁷ E. Zwieler-Diehl, Gemmen mit Künstlerinschriften, in: V. M. Stročka (Hrsg.), Meisterwerke. Int. Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg i. B. 30. Juni–3. Juli 2003 (München 2005) 330–335.

¹⁸³⁸ Für alle s. IV. Anhang: 2. Inschriften auf Gemmen des Untersuchungszeitraums.

¹⁸³⁹ Zazoff, AG 101f.

¹⁸⁴⁰ Vergleichbar sind die Besitzerinschriften phönikischer Gemmen im Genitiv, s. J. Spier, Emblems in Archaic Greece, BICS 37, 1990, 107–128.

¹⁸⁴¹ Die bekannten Fälle s. IV. Anhang: 2. Inschriften auf Gemmen des Untersuchungszeitraumes.

Signaturweisen zur Verfügung und finden sich beim selben Künstler¹⁸⁴². Weiterhin treten auf reinen Inschriftengemmen ohne Bild, bei denen davon auszugehen ist, dass sie den Namen des Besitzers geben¹⁸⁴³, sowohl Namen im Nominativ wie im Genitiv auf¹⁸⁴⁴. Es ist deshalb nicht einzusehen, warum das Auftreten von Signaturen nur innerhalb der Glyptik betrachtet und beurteilt werden sollte, v. a. da Signaturen dort nur vereinzelt vorkamen und der einzelne Künstler sich somit gar nicht an Signaturen von Kollegen, die ihm größtenteils unbekannt bleiben mussten, orientiert haben wird, sondern eher an den Signaturen von lokalen Künstlern anderer Gattungen. Da diese verschiedene Signaturweisen benutzten, kann dies der Gemmenschneider ebenso getan haben.

Der bekannteste Präzedenzfall einer Genitivform auf einer Gemme des Untersuchungszeitraums, die wegen ihrer qualitätvollen Ausführung Anlass zur Diskussion gab, ob es sich nicht doch um eine Künstlersignatur handelt, befindet sich auf einem Achat-Skarabäus in Berlin (Abb. 109)¹⁸⁴⁵. Dargestellt ist eine nackte kniende Frau, die eine Hydria mit Wasser aus einem Löwenkopfwasserspeier füllt, wohl um sich zu waschen¹⁸⁴⁶. Der Name - ΣΗΜΟΝΟΣ – ist zwischen den Rücken der Frau und den rechten, seitlichen Strichrand, diesem in der Krümmung folgend nach unten herab laufend geschrieben. Das letzte Σ muss zwischen den beiden Füßen der Frau Platz finden. Die Inschrift ist auf dem Original zu lesen. Diverse Eigenschaften des Stücke sprechen für, andere gegen eine Künstlersignatur. Argumente für die Interpretation als Künstlerinschrift sind die qualitätvolle Arbeit, was sowohl Ausführung als auch Komposition und Bildmotiv betrifft, die Lesbarkeit der Inschrift im Original und die, wie A. Furtwängler meinte, kleine unscheinbare Schrift¹⁸⁴⁷. Dagegen spricht in erster Linie die Genitivform, welche J. Boardman dazu veranlasste, die Bezeichnung ‚Semon-Master‘ einzuführen, unter welcher er dem Künstler mehrere Werke zuwies¹⁸⁴⁸.

Eine weitere Annahme ist, dass die Künstlerinschrift auf dem Original zu lesen sei, während sie im Abdruck retrograd erscheint, wohingegen die Besitzerinschrift im Abdruck lesbar sein sollte und deshalb im Original retrograd steht. Allerdings erscheinen auf der sogenannten

¹⁸⁴² M.-L. Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (Baden-Baden 1966) s. Appendix ‚Künstlersignaturen und Besitzerinschriften‘ z. B. Solon.

¹⁸⁴³ Außer dieser ist identisch mit dem Verfertiger der Gravur.

¹⁸⁴⁴ Vgl. für römische Gemmen AGWien III.

¹⁸⁴⁵ Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. FG 159; AGD II Berlin Nr. 88.

¹⁸⁴⁶ KldA II (2004) 374 s. v. Semon (II) (R. Vollkommer) mit Lit.; A. T. Reyes, *The Stamp-Seals of Ancient Cyprus* (Oxford 2001) 145–147; Vgl. att. rf. Schaleninnenbild des Oltos, München, Antikensammlung, Inv. Nr. 2606; T. Seki, *Untersuchung zum Verhältnis von Gefäßform und Malerei attischer Schalen* (Berlin 1985) Taf. 10.

¹⁸⁴⁷ Furtwängler, *Kleine Schriften* 159–162.

¹⁸⁴⁸ AGG 94f. Nr. 249–258; Zazoff, AG 101; M.-L. Vollenweider, II. Sceaux et scarabées, in: V. Karageorghis, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1964*, BCH 89, 1965, 235–237.

Mike-Gemme des *Dexamenos* sowohl der Name des Künstlers als auch der der Besitzerin und zugleich wohl Dargestellten im Original lesbar¹⁸⁴⁹. Hier und in ähnlichen Fällen wird argumentiert es handelte sich um reine Schmucksteine, die nicht zum Siegeln benutzt wurden¹⁸⁵⁰.

Die Signatur wurde zwar in manchen Fällen Gegebenheiten des Bildes angepasst, insgesamt wohl aber als Fremdkörper und nicht zum Bild gehörig begriffen, was auf alle Inschriften auf Gemmen des Untersuchungsraumes zutrifft, egal ob sie im Nominativ oder Genitiv stehen und so als Künstler- oder Besitzername erklärt werden¹⁸⁵¹. Deshalb ist fraglich, inwieweit ihre Größe überhaupt als Interpretationshilfe für ihre Bedeutung heranzuziehen ist. Oft wird argumentiert, Besitzerinschriften seien größer, um im Abdruck lesbar zu sein¹⁸⁵². Ein Merkmal ist darin zu sehen, dass archaische Künstlerinschriften größer als spätere sind und sich eher in ihrer Schreibung an den Rand der Bildfläche anpassen¹⁸⁵³. Wohingegen klassische Signaturen auf Gemmen in einer geraden Zeile verlaufen und keinerlei Rücksicht auf Gegebenheiten des Bildes oder der Umrandung nehmen.

Münzen

Für die Künstlersignaturen auf den Münzen lassen sich im Untersuchungszeitraum klarere Ergebnisse als für die Gemmen erzielen, was nicht zuletzt einer breiteren Materialbasis geschuldet ist¹⁸⁵⁴. Ein räumlicher und zeitlicher Rahmen des Signaturphänomens auf Münzen lässt sich bei einer Zusammenstellung der bekannten signierten Stücke leicht erkennen (Abb. Karte). Erste Signaturen auf Münzen entstanden auf Sizilien vereinzelt in der Mitte der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., die erste Signatur eines Künstlers auf einer Münze ist wohl die des KPA... in Katane¹⁸⁵⁵. Münzsignaturen sind zunächst, wie die wenigen Signaturen auf Gemmen des Untersuchungszeitraums, als Einzelphänomen zu betrachten. Die Motivation zur Signatur lag beim Stempelschneider selbst, der auf dem offiziellen Produkt Münze allerdings einige Schwierigkeiten zu überwinden hatte. Unklar ist, ob die anfangs versteckte Signatur oder Namensabkürzung mit offizieller Einwilligung oder heimlich angebracht wurde. Bald darauf, in den letzten beiden Jahrzehnten des 5. Jhs. v. Chr., entwickelte sich eine Art Mode der Stempelschneidersignaturen auf Münzen in Syrakus, die von dort ausgehend eine mehr

¹⁸⁴⁹ s. o. II, 3b ‚Signierende Gemmenschnneider: Dexamenos?‘.

¹⁸⁵⁰ KldA I (2001) 168f. s. v. Dexamenos (W.-R. Megow).

¹⁸⁵¹ s. IV. Anhang: 2. Inschriften auf Gemmen des Untersuchungszeitraumes.

¹⁸⁵² E. Zwierlein-Diehl, Gemmen mit Künstlerinschriften, in: V. M. Strocka (Hrsg.), Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg i. B. 30. Juni–3. Juli 2003 (München 2005) 329–331.

¹⁸⁵³ Dasselbe gilt für archaische Besitzerinschriften.

¹⁸⁵⁴ M. Guarducci, Epigrafia Greca 3. Epigrafi di carattere privato (Rom 1975) 530–539.

¹⁸⁵⁵ s. o. II, 3c ‚Signierende Münzstempelschneider: Sizilien: Katane?‘.

oder weniger weite Verbreitung auf der ganzen Insel fand. In Syrakus sind die Signaturen auf den Münzen unter anderem als Ausdruck des Wettbewerbs unter den Stempelschneidern um besonders qualitätvolle Bilder zu werten. Als weitere Orte mit mehreren bekannten Stempelschneidern sind Katane und Kamarina zu nennen. Ob dies an der besonderen Qualität oder Persönlichkeit der dort arbeitenden Künstler, teilweise handelte es sich um dieselben, oder an offiziellen Erlaubnissen oder Wünschen lag, ist schwer deutbar. Festzustellen bleibt ihre Nähe zu Syrakus; die meisten Signaturen auf Münzen finden sich im Süden und Osten der Insel.

Von Sizilien verbreitete sich die Neuheit schnell, noch am Ende des 5. Jhs. v. Chr., allerdings mit einer Hochphase in der ersten Hälfte des 4. Jhs. v. Chr., auf das angrenzende italische Festland. Dort gab es aber weniger signierende Stempelschneider als auf Sizilien, das Zentrum lag nicht in direkter geographischer Nähe zu Sizilien in den Orten der italischen Stiefelspitze, sondern es bildete sich eine Konzentration in der Umgebung von Metapont. Konkurrenz und gegenseitige künstlerische Befruchtung wie in den sizilischen Städten fand hier weniger statt. Nun lassen sich vermehrt Stempelschneidersignaturen antreffen, die in der Kopie einer signierten Münze begründet liegen. Vorher war die Eigenmotivation eines gelungenen Bildes oder die Erlaubnis auf Grund eines neu geschaffenen Motivs ausreichend. Künstlersignaturen auf Münzen außerhalb des beschriebenen Kerngebiets scheinen sich komplett in dieser Kopienmotivation zu erschöpfen. Beinahe jedes signierte Münzmotiv der restgriechischen Welt lässt sich auf ein signiertes Motiv, meist einen *en-face*- oder Profilkopf, aus diesem Bereich zurückführen. Ist dies nicht der Fall, handelt es sich um andere Motive eines Stempelschneiders, der ein signiertes Werk kopierte, oder um Werke eines seiner Kollegen, der wiederum dessen Werke kopierte. Wenige Fälle sind bekannt, die nicht durch diese Regel zu erklären sind¹⁸⁵⁶; oft kann dies zu einer Umdeutung der gedachten Künstlersignatur führen. Immer wieder gibt es Versuche einzelne Buchstaben, Buchstabenkombinationen eines Namensanfangs oder Symbole Stempelschneidern zuzuordnen. Dies geschieht nicht nur bei sizilischen und unteritalischen Prägungen, sondern auch bei griechischen Münzen, die ja weniger Signaturen kennen. All diese Versuche müssen hypothetisch bleiben, solange nicht eine Form von $\pi\omicron\iota\epsilon\acute{\iota}\nu$ oder mehrere Münzen selben ausgeprägten Stils auftauchen¹⁸⁵⁷. Es genügt nicht darauf zu plädieren, die Inschrift befinde sich an versteckter Stelle¹⁸⁵⁸, wie es für einen Beamten untypisch sei.

¹⁸⁵⁶ *Menetus* in Aspendos, *Xari...* und *Olym...* auf arkadischen Bundesmünzen, s. o.

¹⁸⁵⁷ H. Brunn, *Geschichte der Künstler* 2. Die Maler, die Architekten, die Toreuten, die Münzstempelschneider, die Gemmenschneider, die Vasenmaler² (Stuttgart 1889) 283–300.

¹⁸⁵⁸ Was zudem oft nicht einmal zutrifft.

So wandelte sich die Stempelschneidersignatur von ihrer ursprünglichen Bedeutung im Kerngebiet, deren Hauptaussage Stolz auf das eigene Können und Unterscheidung von Kollegen war, zu einem Merkmal für Nachahmung qualitativ hoch stehender Werke. Motive signierender Künstler, die andernorts kopiert wurden, sind vor allem Frontalköpfe, deren Darstellung wohl als besondere Schwierigkeit angesehen wurde. Hauptsächlich orientierte man sich an den syrakusanischen Arethusen des Kimon (Kat.-Abb. 60. 61), deren Bedeutung je nach Bedarf verändert werden konnte. Sie wurden als andere Nymphen, Göttinnen, aber auch als männliche Wesen wie Apoll und diverse jugendliche Flussgötter uminterpretiert. Diese en-face-Motive fanden in der gesamten griechischen Welt Anklang, auch wenn ihre Kopie nicht immer mit einer Signatur des lokalen Stempelschneiders einherging¹⁸⁵⁹. Genauso beliebt waren die Profilköpfe der sizilischen Nymphen, besonders die Arethusa des Euainetos, und der unteritalischen Athenen in der gesamten griechischen Münzprägung. Ebenso fanden die signierten Motive der Quadriga (z. B. Kat.-Abb. 45. 46. 48. 88. 91) und des Stieres (z. B. Kat.-Abb. 151–156) nicht nur auf sizilischem und unteritalischem Boden Anklang.

Auf den Münzen ergibt sich wie bei den Gemmen die Problematik, Künstlersignaturen von anderen Namensinschriften zu scheiden¹⁸⁶⁰. Andere Personen, die ihre Namen auf den Münzen hinterließen, waren Beamte, welche eine Aufgabe in der Münzstätte erfüllten und für die Prägung als verantwortlich kennzeichneten¹⁸⁶¹. Explizite Künstlersignaturen, d. i. ein Name mit einer Form von ποιῆῖν, gab es auf griechischen Münzen vor allem wohl aus Platzgründen selten und meist im 4. Jh. v. Chr. außerhalb des Kerngebietes Sizilien und Unteritalien. Als Beispiele sind *Neuantos* in Kydonia (Kat.-Abb. 157) und *Theodotos* in Klazomenai (Kat.-Abb. 160–163) zu nennen, eine spezifischere Form wählten *Apatorios* in Soloi (Kat.-Abb. 165) und *Menetus* in Aspendos (Kat.-Abb. 173. 174), die das Verb γλύφειν benutzten. Sonst findet sich der volle Name in Nominativ oder Genitiv, oft auch eine Abkürzung, die aus den Anfangsbuchstaben besteht. Gerade diese Abkürzungen, die gerne von Magistraten auf den Münzen verwendet wurden, sind häufig schwierig zu beurteilen. Als Hauptkriterium zur Unterscheidung von Stempelschneider- und Beamteninschrift auf den Münzen müssen das Aussehen und die Art der Anbringung gelten. Die Künstlerinschrift wurde generell eher klein und versteckt angebracht oder vielmehr in das Motiv an passender Stelle integriert. Dieses Merkmal verflüchtigte sich aber mit der Zeit; je mehr Künstler signierten und je offensichtlicher die Konkurrenz oder der Wettbewerb unter ihnen wurde,

¹⁸⁵⁹ Vgl. Ritter, Bildkontakte 35–45.

¹⁸⁶⁰ M. Guarducci, *Epigrafia Greca 2. Epigrafi di carattere pubblico* (Rom 1969) 615–701 Appendix: *Leggende Monetali*.

¹⁸⁶¹ R. Münsterberg, *Die Beamtennamen auf den griechischen Münzen. Geographisch und alphabetisch geordnet* (Wien 1911–1927, Nachdruck Hildesheim 1973).

desto auffälliger wurden ihre Signaturen. Dieses Phänomen lässt sich v. a. in Syrakus aber auch andernorts greifen. Besonders beliebt war dann bei Profilköpfen die Signatur unter dem Halsabschnitt¹⁸⁶².

Die Beurteilung von Einzelfällen, ein einmalig auf einer Münze auftauchender Name oder eine Abkürzung, ist auf Grund mangelnder stilistischer Vergleichsmomente in den meisten Fällen nicht möglich. Selten kann auf Grund der Signaturstelle oder Signierweise bzw. der Kopie eines signierten Motivs mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auf eine Stempelschneidersignatur plädiert werden.

Gelegentlich gibt es Hinweise darauf, dass Stempelschneider in der Prägestätte verwaltungstechnische Aufgaben übernahmen und als verantwortlich für die Prägung zeichneten. Der eindrucklichste Fall findet sich in Velia, wo zwei ausgeschriebene Namen überliefert sind¹⁸⁶³, die wegen der Integration der Signatur in das Motiv und der Kopie signierter Werke als Stempelschneider gedeutet werden können. Jeweils kurz darauf treten Monogramme und Namensabkürzungen, die sich auf diese beziehen lassen, an offensichtlicheren Stellen auf, die sonst von Verantwortlichkeitszeichen genutzt wurden. Ein ähnlicher Fall lässt sich eventuell in Herakleia beobachten, wo *Aristoxenos* einen Vorderseitenstempel (Kat.-Abb. 129) als Künstler auf dem Helmbuschhalter des dargestellten Athenakopfes signierte und ein an der Stelle für Magistratszeichen befindliches A auf demselben Stempel möglicherweise auch auf ihn zu beziehen ist.

Durch die Signaturen der Stempelschneider ist nicht zu belegen, dass diese viel herumreisten, um zu ihren Aufträgen zu gelangen (s. Karte). Dies wurde oft angenommen¹⁸⁶⁴, da man dachte, die Münzstätte einer Stadt alleine könne den Lebensunterhalt eines Stempelschneiders nicht sichern, so dass sie von Auftrag zu Auftrag und somit von Stadt zu Stadt wandern mussten. Allerdings gab es gerade im sizilischen und unteritalischen Gebiet im Zeitraum der signierenden Stempelschneider ein großes Prägeaufkommen, so dass z. B. in Syrakus viele Künstler parallel an Stempeln arbeiteten. Zudem ist davon auszugehen, dass viele der Stempelschneider eigene Werkstätten besaßen, in denen sie noch anderen Zweigen der Metallverarbeitung nachgingen¹⁸⁶⁵. Auf Sizilien arbeitete der Stempelschneider *Euainetos* für

¹⁸⁶² Zu den Signaturstellen auf Münzen s. Katalog.

¹⁸⁶³ *Kleudoros* und *Philistion*, s. o. ‚Signierende Münzstempelschneider: Unteritalien: Velia‘.

¹⁸⁶⁴ M. R.-Alföldi, *Antike Numismatik I. Theorie und Praxis* (Mainz 1978) 53f.; Vgl. aber auch A. E. Furtwängler, *Monnaies grecques en Gaule. Le trésor d’Auriol et le monnayage de Massalia 525/520–640 av. J.-C.* (Fribourg 1978) 104f: griechische Stempelschneider kamen nach Massalia um neue Stempelschneider auszubilden und reisten dann wieder ab.

¹⁸⁶⁵ M. Y. Treister, *The Role of Metals in Ancient Greek History* (Leiden 1996) 229. 235. 388–403; B. Gerring, *Sphragides. Die gravierten Fingerringe des Hellenismus*, BARIntSer 84 (Oxford 2000) 74f. Seit der Archaik scheint es in Unteritalien Werkstätten gegeben zu haben, die mit der Herstellung von Fingerringen befasst waren.

die Städte Syrakus, Kamarina und Katane, sein Radius beschränkte sich also auf das südliche Sizilien. Auch *Prokles* schnitt zunächst Stempel für Katane, bevor er im benachbarten Naxos weiter beschäftigt war. Auf dem unteritalischen Festland lässt sich einzig der Stempelschneider *Aristoxenos* in den Nachbarstädten Metapont und Herakleia namentlich fassen. Außerhalb dieser Kernregion sind die Einsatzgebiete der Stempelschneider, wie sie sich von den signierten Münzen ablesen lassen, nicht sehr weitläufig. *Pythodoros* arbeitete auf Kreta für die Städte Apta und Polyrhenum, *Apatorios* für Soloi und Issos. Demzufolge bewegten sich die Stempelschneider nur innerhalb eines Gebietes, das einen Umkreis von höchstens 200 Kilometern einschloss bzw. sind sie nur innerhalb eines solchen Gebietes durch ihre Signaturen nachzuweisen. Auf Sizilien ist weiterhin der Fall belegt, dass eine mobile Münzstätte mit der Armee wanderte, um kurzfristig Münzen, u. a. Bronzen mit der Signatur des *Phrygillos*, auszuprägen. Auch hier wanderte der Stempelschneider nicht mit und schnitt die Stempel vor Ort, sondern in Syrakus vorgefertigte Stempel wurden mitgeführt¹⁸⁶⁶. Oft ist die Erklärung für sehr ähnliche Motive in verschiedenen Poleis nicht in der Wanderschaft eines Stempelschneiders¹⁸⁶⁷, sondern in der direkten Kopie von Münzen zu suchen¹⁸⁶⁸. Von Wanderarbeitern¹⁸⁶⁹ ist m. E. in beiden Gattungen nicht auszugehen. Der Gemmenschneider konnte seine Werke leicht zu entfernten Kunden schicken bzw. an Händler verkaufen, die diese weiter vertrieben. Ein Beispiel für diese Praxis sind in Athen gefertigte Siegelsteine, die in die Schwarzmeerregion veräußert wurden. Wenn man von J. Boardmans niedriger Schätzung von bis zu sechs Gemmen ausgeht, die ein Steinschneider pro Jahr fertigen kann¹⁸⁷⁰, wird er kaum dazu gekommen sein, in anderen Gattungen tätig zu sein oder umherzuwandern, um Aufträge zu suchen. Das war dann wohl auch nicht nötig.

Die Stempelschneider waren vermutlich noch in anderen Zweigen der Metallverarbeitung tätig, die sie mit zusätzlichen Aufträgen versorgten. Zumindest für den Bereich der ionischen Elektronprägung scheinen Goldschmiede nachweisbar zu sein, die mit dem Schneiden von

¹⁸⁶⁶ C. Boehringer, Bemerkungen zur sizilischen Bronzeprägung im 5. Jh. v. Chr., SchwMüBl 28, 1978, 57.

¹⁸⁶⁷ z. B. wurde dies für *Eukleidas*, der von Syrakus nach Lykien gegangen sein soll, vermutet. s. J. Borchardt, Die Bauskulptur des Heroons von Limyra. Das Grabmal des lykischen Königs Perikles, IstForsch 32 (Berlin 1976) 48. Vollkommen unverständlich ist jedoch, warum ein entwerfender Künstler an einem anderen Ort genau dasselbe Bild fertigen sollte, obwohl eine Neukonzeption ihm keine Probleme bereitet hätte. s. N. Olcay – O. Morkholm, The Coin Hoard from Podalia, NumChron 11, 1971, 27f. Am weitesten ging Cahn (H. A. Cahn, Knidos. Die Münzen des 6. und des 5. Jhs. v. Chr. [Berlin 1970] 172f.), der vermutete, dass viele Stempelschneider zu Beginn des 4. Jhs. nach Osten gewandert seien, da es in Sizilien keine Aufträge mehr gab.

¹⁸⁶⁸ s. Kap. II, 1b ‚Kenntnis von Stücken der eigenen Gattung‘.

¹⁸⁶⁹ Diesen Begriff prägte W. Gauer für Metallarbeiter, er spricht von einer wandernden Elite: W. Gauer, Die Bronzegefäße von Olympia mit Ausnahme der Dreifüße und der Kessel des orientalisierenden Stils. 1 Kessel und Becken mit Untersätzen, Teller, Kratere, Hydrien, Eimer, Situlen und Cisten, Schöpfhumpen und verschiedenes Gerät, OF 20 (Berlin 1991) 168–176.

¹⁸⁷⁰ GGFR 16. Diese Schätzung ist mit Sicherheit zu gering.

Münzstempeln beauftragt wurden¹⁸⁷¹. Ähnlich wird es sich in anderen Gegenden, in denen keine laufende Prägung stattfand, verhalten haben. Das Ausmaß der durch signierende Stempelschneider belegten Wanderungen ist sehr gering. Wenn ein Künstler einmal seinen Arbeitsplatz wechselte, sei es von der Peloponnes in die Magna Graecia, kann noch nicht von einem Wanderarbeiter gesprochen werden.

Reproduktivität des beabsichtigten Bildes ohne Einfluss des Künstlers

Stein- wie Münzstempelschneider arbeiten primär ein Einzelstück, die Gemme oder den Münzstempel, das den Hauptzweck erfüllt, beliebig reproduzierbare Abbilder herzustellen¹⁸⁷². Der Münzstempel hatte hierbei nur eine begrenzte Haltbarkeitsdauer, da er auf Grund seiner Beschaffenheit aus Metall und des Reproduktionsvorganges in Verbindung mit Hitze, relativ schnell Fehlstellen bekam (Kat.-Abb. 40) oder brach. So war dem Münzkünstler schon während der Arbeit bewusst, dass er ein – wenn auch hochwertiges – Gebrauchsprodukt fertigte, dessen Lebensdauer begrenzt sein würde. Bei Gemmen ist hingegen davon auszugehen, dass ihnen der Reproduktionsprozess des Siegelns in weiche Materialien wie Ton oder Wachs wenig anhaben konnte und sie so eine unbegrenzte Lebens- und Nutzungsdauer hatten, wie zahlreiche auf uns gekommene antike Gemmen beweisen. Wie bei anderen Kunstwerken hat der Stein- oder Stempelschneider auf diesen Reproduktionsprozess in anderen Materialien keinen Einfluss mehr, da dieser in der Hand des Auftraggebers oder Käufers liegt¹⁸⁷³. Hierin möchte ich einen Grund sehen, weshalb Künstlersignaturen gelegentlich retrograd auf den Siegelabdrücken und Münzen erscheinen, da die Künstler hauptsächlich ihr Werk kennzeichnen möchten und nicht beliebige Abklatsche dessen.

Der qualitative Unterschied zwischen signierten und unsignierten Werken

Wie vorangehend festgestellt, lässt sich die Signatur durchaus als Qualitätsmerkmal verstehen, jedoch ist dies nicht bei jeder Signatur und immer der Fall. Bei den Gemmensignaturen des Untersuchungszeitraumes konnte beobachtet werden, dass sie unbekanntem Gründen, entweder dem Wunsch des Künstlers oder des Auftraggebers, entsprangen. So wurden in der Archaik ebenso Siegelbilder signiert, deren Güte nicht auf den

¹⁸⁷¹ L. Weidauer, Probleme der frühen Elektronprägung, Typos. Monographien zur antiken Numismatik 1 (Fribourg 1975); F. Bodenstedt, Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene (Tübingen 1981) 67.

¹⁸⁷² Allg. W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Frankfurt a. M. 1963) 11: Neben Prägung bzw. Abdruck ist der Guß das einzige den antiken Griechen bekannte Verfahren, um Kunstwerke seriell herzustellen.

¹⁸⁷³ Benjamin a. O. (Anm. 1872) 22 weist daraufhin, dass sich durch die Reproduktion der Bekanntheitsgrad einzelner Werke extrem vergrößert, ein eventueller magischer Charakter der Kunstwerke aber durch die Reproduktion abnehmen kann. Dieser magische Aspekt spielte bei der Münzproduktion sicherlich keine Rolle, kann aber für die Siegel, v. a. wenn sie als Schmuck in Art eines Talimans getragen wurden, durchaus wichtig sein.

ersten Blick zu erkennen bzw. eventuell gar nicht vorhanden war. Dabei handelt es sich nicht um offensichtlich minderwertige Stücke, sondern um mediokre Werke, die eventuell für den Künstler eine besondere Bedeutung hatten. In der Archaik gibt es dessen ungeachtet eine große Zahl hervorragender Siegelbilder (Abb. 104. 206. 207), was Ausführung, Komposition und Bildidee betrifft, die nicht von ihrem Hersteller mit seinem Namen gekennzeichnet wurden. Etwas anders zeichnet sich das Bild bei den wenigen signierten klassischen Gemmen, die ausnahmslos der besten Qualität zuzurechnen sind, allerdings blieben auch hier ebenso qualitative Stücke (Abb. 197. 198) wiederum unsigniert.

Für die Münzen konnte gezeigt werden, dass mit dem ersten Aufkommen von Signaturen in dieser Gattung diese durchaus als Qualitätsmerkmal zu verstehen sind, welches sich allerdings relativ schnell verwusch und bald in Kopistensignaturen erschöpfte. Dies bedeutet, dass mit Beginn der Signaturen auf Münzen, die signierten Münzen durchweg eine hohe Qualität in verschiedenen Aspekten zeigten, daneben aber, teils in der selben Stadt, ebensolche Werke unsigniert blieben. Ein Hinweis darauf, dass die Signatur letztlich wohl in der Verantwortung des Künstlers lag. Nach kurzer Zeit allerdings stellte die Stempelschneidersignatur auf Münzen keinen Qualitätsanzeiger mehr dar, sondern kann höchstens einen Hinweis auf die Kopie eines signierten Vorgängerwerkes geben. Außerhalb des Kernbereichs Sizilien und Unteritalien konnten sich Stempelschneidersignaturen auf den Münzen kaum etablieren.

Für beide Gattungen kann gelten, dass die Signatur nicht unbedingt ein Qualitätsmerkmal darstellte, da es zahlreiche hochwertige unsignierte Werke gibt¹⁸⁷⁴. In dieser Indifferenz ist die Signatur auf Münzen und Gemmen durchaus mit Künstlersignaturen anderer antiker Gattungen vergleichbar¹⁸⁷⁵. In der attischen Vasenmalerei etwa lassen sich fast alle Beobachtungen, die für Signaturen auf Gemmen und vor allem auf Münzen gemacht wurden, wieder finden. Auch hier gibt es z. B. wechselnde Stellen, an denen signiert wurde, die zeitlichen Moden unterworfen waren und Nachahmer fanden¹⁸⁷⁶. Weiterhin ist in der Zentrierung der Signatursitte in Attika und speziell in Athen eine interessante Parallele zur Situation bei den Münzsignaturen auf Sizilien, besonders in Syrakus, zu sehen. Genau wie dort handelte es sich um ein zeitlich beschränktes Phänomen, das nach einigen Jahrzehnten

¹⁸⁷⁴ Tudeer 217.

¹⁸⁷⁵ G. Siebert, *Signatures d'artistes, d'artisans et de fabricants dans l'Antiquité classique*, Ktema 3, 1978, 111–131; *Signatures von Bildhauern*: J. Marcadé, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs* (Paris 1953. 1957); E. Löwy, *Inschriften griechischer Bildhauer mit Facsimiles* (Leipzig 1885). – *Signatures auf Vasen*: B. Cohen, *The Literate Potter: a Tradition of Incised Signatures on Attic Vases*, *MetMusJ* 26, 1991, 49–95; R. M. Cook, *Epoiesen on Greek Vases*, *JHS* 91, 1971, 137f.; C. M. Robertson, *Epoiesen on Greek Vases: Other Considerations*, *JHS* 92, 1972, 180–183.

¹⁸⁷⁶ Cohen a. O. (Anm. 1875) 49–95. In Analogie zu den Münzbildern könnte bei den Vasenbildern auch diese Art von Kopistensignatur einen Hinweis darauf geben, ob der Töpfer oder der Maler seinen Namen hinterlassen hat.

erlosch¹⁸⁷⁷. Auf Grund des größeren Platzangebotes waren abgekürzte Signaturen auf den Vasen aber nicht üblich.

Ein spielerischer Umgang mit der Signatur wird von Künstlern aller Gattungen und Epochen gepflegt, der v. a. darin besteht, den eigenen Namen im Werk zu verstecken¹⁸⁷⁸. Für die neuere Kunst kann als Beispiel die Druckgrafik des 15. Jhs. und v. a. die Werke Martin Schongauers und Albrecht Dürers dienen¹⁸⁷⁹, die ähnlich mit ihren Signaturen umgehen. Dies betrifft sowohl die Integration in das Bild bzw. das Verstecken der Signatur im Motiv als auch den Nicht-Zusammenhang von Signatur und Qualität. Genauso wurden ihre Werke mit Signaturen imitiert.

Zusammenfassung

Weder die schriftlichen Quellen noch die antiken Gemmen und Münzen selbst geben Hinweise darauf, dass in archaischer und klassischer Zeit derselbe Personenkreis an ihrer Herstellung beteiligt war¹⁸⁸⁰. In den literarischen Quellen des Untersuchungszeitraums fanden beide Gattungen kaum Beachtung. Die Gemmen und Münzen aber liefern Anhaltspunkte dafür, dass sie von selbstbewussten Künstlern geschaffen wurden, die technisch, kompositorisch sowie motivische und stilistische Tendenzen betreffend auf der Höhe ihrer Zeit arbeiteten. Dies wird nicht nur durch die von ihnen geschaffenen Bilder, sondern auch durch ihre Signaturen und die weite Verbreitung, die ihre Werke teilweise durch Kopien fanden, deutlich. Eine Doppeltätigkeit in beiden Gattungen konnte weder durch Künstlersignaturen noch durch stilistische Beweise bestätigt werden. Wie sich zeigte, ist es schier unmöglich, gattungsübergreifend stilistische Merkmale zu verfolgen. Deutliche Unterschiede zeigten beide Gattungen im Umgang mit den Künstlersignaturen, während diese im Untersuchungszeitraum im Stempelschnitt ihre Hochblüte erlebten, gab es sie in der Glyptik nur vereinzelt.

¹⁸⁷⁷ Cook a. O. (Anm. 1875) 137f.

¹⁸⁷⁸ M. Guarducci, *Epigrafia Greca* 3. *Epigrafi di carattere privato* (Rom 1975) 377–379.

¹⁸⁷⁹ M. Naß, Stellung und Bedeutung des Monogramms Martin Schongauers in der Graphik des 15. Jahrhunderts, in: H. Krohm – J. Nicolaisen (Hrsg.), *Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett, Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 65/66* (Berlin 1991) 48–62.

¹⁸⁸⁰ J. Boardman, *Classical Gems and Media Interaction*, in: C. M. Brown (Hrsg.), *Engraved Gems: Survivals and Revivals, Studies in the History of Art* 54 (Washington 1997) 13.

III. Abschlussbetrachtung und Zusammenfassung der Ergebnisse

Die vorliegende Studie zu griechischen Gemmen und Münzen des 6. bis 4. Jhs. v. Chr. und zu ihren Herstellern sah es als Hauptaufgabe an, beide Gattungen vergleichend bezüglich der Aspekte Entwurf, Ausführung, Motive, Komposition, künstlerische Entwicklung und Künstler zu untersuchen. Besonderes Augenmerk lag auf der häufig postulierten engen Verwandtschaft beider Gattungen, als deren Folge angenommen wurde, derselbe Künstler könne leicht Gemmen und Münzstempel erzeugt haben. Ein Katalog der signierten Stücke des Untersuchungszeitraums sollte in beide Gattungen einen Einblick bieten.

Es konnte festgestellt werden, dass zahlreiche Wechselbeziehungen zwischen beiden Gattungen vorhanden sind, deren Bedeutung allerdings oft schwierig zu beurteilen ist. Vor allem Entwurfsarbeit und technisches Vorgehen sind in beiden Gattungen ähnlich, aber doch in entscheidenden Punkten ungleich. Bestechend zu nennende Gemeinsamkeiten auf diesen Gebieten sind die Seitenumkehrung und der Negativschnitt, die zum Ziel haben, mit Hilfe eines negativen, seitenverkehrten Original- und Einzelstücks beliebig viele positive seitenrichtige Reproduktionen – den Siegelabdruck bzw. die Münze – herzustellen. Daraus resultierend ähneln sich die meisten Schritte der Entwurfsarbeit, die vornehmlich aus zeichnerischen Studien und Entwurfsskizzen sowie gelegentlich aus plastischen Modellen besteht. Der größte Unterschied liegt bei der Ausführung in den Materialien Stein für die Gemmen und Metall für die Münzstempel begründet, welche unterschiedliche Bearbeitungsmöglichkeiten zulassen. Wichtig ist, dass Metall zusätzlich zur Möglichkeit der Material wegnehmenden die der Material verdrängenden Arbeitsweise bietet. Deshalb können hier verschieden geformte Punzen und wohl gelegentlich sogar Patrizen des gesamten Motivs zum Einsatz kommen, die mehrere gleiche Stempel vorprägen, welche dann von Hand detailgraviert werden. Als Problem erwies sich die Bearbeitung der Steine in einer schmiedeähnlichen Werkstatt, welche für die Münzstempelherstellung anzunehmen ist. Die dort entstehende Hitze kann der Steinstruktur schaden und zu Brüchen oder Abplatzungen führen.

Neben vielen Motivübernahmen innerhalb jeweils einer Gattung, bei Münzen zwischen verschiedenen teils entfernt voneinander liegenden Städten, gibt es diese auch zwischen den beiden betrachteten Gattungen. Nur selten ist der Rezeptionsweg indes genau zu rekonstruieren. Gelegentlich liegt wohl ein gemeinsames Vorbild einer dritten Gattung zu Grunde. Dies wird durch das Vorkommen desselben Motivs in einer weiteren Kunstgattung, z. B. in der Vasenmalerei, wahrscheinlich. Ein Spezifikum beider untersuchter Gattungen sind v. a. in archaischer Zeit emblematische Motive, die sich so meist nur noch als Schildzeichen

wiederfinden lassen. Die beiden Gattungen beziehen sich in ihren Motiven selten auf Werke der Großkunst, sondern schöpfen aus einem eigenen Repertoire, das teils auch von anderen Gattungen der Kleinkunst verwendet wird. Sie können auf motivischem Gebiet somit als selbstständig gegenüber der Großkunst angesehen werden.

Parallelen zwischen beiden Gattungen zeigen sich weiterhin in der Kompositionsweise und speziell in der Entwicklung dieser im Untersuchungszeitraum. Manche Kompositionsgewohnheiten, wie z. B. der Grad der Bildfüllung, verlaufen allerdings nicht nur in diesen beiden Gattungen, sondern auch in weiteren Gattungen, wie z. B. der Vasenmalerei, parallel. Sie sind also weniger eine gattungsspezifische und verbindende Erscheinung als ein Zeitphänomen. Am deutlichsten wirken sich die unterschiedlichen Außenformen der meist ovalen Gemmen und der vorwiegend runden Münzen auf die Kompositionsmöglichkeiten aus. Ungleichheiten zwischen Gemmen und Münzen zeigen sich auch in der Auffassung des Bildraumes. Während auf Münzen durch den Einsatz erzählender Elemente und landschaftlicher Zutaten ein tatsächlicher Bild- und Handlungsraum geschaffen wird, bleibt das Gemmenbild stärker dem emblematischen Charakter verhaftet. Auch hier meint man zwar Exzerpte größerer Szenen, die auch aus anderen Gattungen bekannt sind, zu erkennen, diese werden auf Gemmen aber in den meisten Fällen unszenisch wiedergegeben. Dies muss in der Aufgabe dieser Gattung begründet liegen, die sich nicht in einer reinen Schmuckfunktion erschöpft, sondern einen magischen und talismanischen Charakter für Träger und Gesiegeltes wohl bis in klassische Zeit bewahrt und deshalb keine rein dekorative Form und Funktion wie die Münze wahrnehmen kann. Insofern sind Münzen, da mit ihrem Motiv ein Bezug zur emittierenden Stadt hergestellt werden soll, in dieser Hinsicht zwar eingeschränkter als Gemmen, können aber mit dem gewählten Motiv ganz anders umgehen als diese. Der entscheidende Schritt zum eigenen Bild- und Handlungsraum auf Münzen wird aus der eigenen Gattung heraus möglich, was an den Kompositionsschemata abzulesen ist. An diesen sind auch regionale Differenzen zu erkennen. Landschaftliche Unterschiede den Bildcharakter betreffend zeigen sich in den ersten Städteprägungen und hängen wohl teilweise eng mit der lokalen Gewohnheit des Siegelgebrauches zusammen.

Auch die Zusammenstellung und Auswertung der signierten Stücke beider Gattungen ergab verbindende und trennende Elemente. Aus literarischen Quellen sind zu diesem Thema kaum Erkenntnisse zu gewinnen. Quantitativ gesehen gibt es im Untersuchungszeitraum mehr Künstlersignaturen auf Münzen als auf Gemmen. Münzsignaturen des Untersuchungszeitraumes sind stark örtlich und zeitlich gebunden und bleiben eine Ausnahme. Die meisten Signaturen finden sich auf sizilischen Prägungen des ausgehenden 5.

Jhs. v. Chr. und etwas später auf denjenigen des unteritalischen Festlands. Außerhalb dieses Gebietes bleiben Künstlersignaturen auf Münzen ein Einzelphänomen, das sich häufig durch Kopien signierter Münzen aus Sizilien oder Unteritalien erklärt. Für die Gemmen des Untersuchungszeitraumes ist das Signieren als Einzelphänomen zu werten. Künstlersignaturen auf Gemmen gibt es zwar schon ab der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr., doch kann sich aus ihnen bis zum 3. Jh. v. Chr. keine Regel ableiten. In Aussehen der Signaturen und Umgang mit ihnen bestehen für beide Gattungen enge Parallelen zu Signaturen in anderen Gattungen. Auf Münzen ist ein wichtiger Hinweis darauf, dass es sich bei einem Namen um eine Künstlersignatur handelt zu Beginn der Münzsignaturen, dass der Name oder die Abkürzung unauffällig in das Motiv integriert ist. Diese Sitte der versteckten Signaturen ist von Gemmen unbekannt. Die Künstlersignatur ist wie in anderen Gattungen nicht immer als Qualitätskriterium zu werten, auf Münzen ist sie oft sogar ein Hinweis auf eine Kopie.

Trotzdem durch die Signaturen für Gemmen und Münzen die Handschrift eines einzelnen Künstlers sicher fassbar wird, lassen sich diesem in den wenigsten Fällen weitere unsignierte Werke zuschreiben. Dies liegt einerseits an einer schmalen Materialbasis signierter Werke, aus der sich nur selten typische Charakteristika herausarbeiten lassen, andererseits bei den Münzen wohl auch an gewissen stilistischen Vorgaben. So sollte sich der Stempelschneider wohl häufig eng am Aussehen der vorhergehenden Münzen orientieren und konnte so weder eine persönliche Handschrift noch Zeitströmungen in das Münzbild einarbeiten. Berühmtestes Beispiel hierfür sind die Athener Tetradrachmen.

Weiterhin lässt sich an Hand der signierenden Künstler beider Gattungen nicht die oft angenommene wandernde Tätigkeit der Kleinkünstler nachweisen; Gemmengraveure versenden eher ihre Werke als selbst zu reisen, der Aktionsradius von signierenden Stempelschneidern liegt unter 200 Kilometern.

Gattungsübergreifend dieselbe Künstlerhand zu entdecken, ist nicht möglich. Die Doppeltätigkeit eines Künstlers sowohl als Gemmengraveur wie als Stempelschneider lässt sich durch Künstlersignaturen nicht belegen. Die Fälle, in denen Künstlersignaturen scheinbar in beiden Gattungen auftreten, erwiesen sich als zweifelhaft. Eher ist anzunehmen, dass die Stempelschneider auf Grund des Materials und der Werkzeugverwendung in weiteren metallverarbeitenden Handwerkszweigen, etwa als Feinschmiede, tätig waren.

Beide Gattungen hinken keineswegs einer sich schneller entwickelnden Großkunst hinterher, sondern sind stets mit dieser in verschiedensten Aspekten auf Augenhöhe. Dies betrifft z. B. die Erzeugung von Plastizität, die Entwicklung der räumlichen Darstellung sowie die Verwendung von landschaftlichen und erzählenden Elementen. Die häufig getroffene

Feststellung, die Münzen blieben qualitativ hinter den Gemmen des Untersuchungszeitraums zurück, kann nicht aufrecht erhalten werden¹⁸⁸¹.

Das auf den ersten Blick ausgewogene Bild zwischen Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Gemmen und Münzen muss also bei genauerer Betrachtung revidiert werden. Die auf der Hand liegenden Ähnlichkeiten von Kleinformat, Herstellungstechnik sowie mancher Motive können nicht die deutlichen Ungleichheiten bezüglich verwendetem Material, vorgegebener Außenform und v. a. Funktion und Bildcharakter überwiegen.

Die Zusammenfassung der Arbeitsergebnisse wirft neue Fragestellungen auf, die sorgfältiger Untersuchung bedürfen. Eine genauere Beleuchtung benötigen beispielsweise die Motivbeziehungen zwischen beiden Gattungen sowie die zu weiteren Kunstgattungen. Besteht ein gemeinsames Motivrepertoire für diverse Gattungen der Kleinkunst in archaischer und klassischer Zeit? Durch welche gemeinsame Bedeutungsebene wird dies definiert? Gerade für die klassischen Gemmenbilder könnten sich, wie diese Studie andeutete, interessante Einblicke in den Rezipientenkreis ergeben. Auch weitergehende kompositorische Untersuchungen könnten Hinweise auf Vorbilder anderer Gattungen oder ein gemeinsames Repertoire geben und eventuell für die Gemmen analog zu den Münzen zu einer landschaftlichen Gliederung beitragen. Die Künstler betreffend stellt sich vor allem die Frage nach weiteren Betätigungsfeldern neben Stein- bzw. Stempelschnitt. Arbeiteten die Münzstempelschneider z. B. auch als Metallringgraveure?

So zeigen die offenen Fragen auch, was die vorliegende Arbeit sein will: nicht abschließende Betrachtung, sondern Grundlage und Ausgangspunkt weiterer Erkundungen.

¹⁸⁸¹ Eventuell ist diese Einschätzung dadurch entstanden, dass bei Münzen im Gegensatz zu Gemmen das Sekundärprodukt beurteilt werden muss. Hier kann schon eine ungenügende Prägung, die nicht richtig zentriert ist oder sonstige Fehler aufweist, den Eindruck des Originalstempels verfälschen; hinzu kommt der Schaden am Motiv durch den Münzumlaufl.

IV. Anhang

1. Entwicklung der Schaleninnenbilder

Schematisierte Überblicksdarstellung der Entwicklungsstufen in folgenden Arbeiten zu diesem Thema:

T. B. L. Webster, Tondo Composition in Archaic and Classical Greek Art, JHS 59, 1939, 103–123, Taf. X-XI.

I. Scheibler, Griechische Rundbilder, MüJb 13, 1962, 7–37.

E. F. van der Grinten, On the Composition of the Medallions in the Interiors of Greek Black- and Redfigured Kylixes (Amsterdam 1966).

Zeit	Webster	Scheibler	van der Grinten	Künstler
7. Jh. v. Chr.	Prinzipien der geom. Kunst sind Konzentration und Symmetrie. Kreis wird in Sektoren/Diameter geteilt. Laterale Symmetrie	Noch keine vom Kreis ausgehend konzipierten Rundbilder.		
7. und frühes 6. Jh. v. Chr.	Münzen: diametrische Teilung in 8 Teile.			
Beginn 6. Jh. v. Chr.	Symmetrische Aufteilung des Kreises. Heraldisches Prinzip	Begrenztes Bildfeld und daraus resultierende Kompositionsansprüche des Kreises werden von attischen Töpfern begriffen. Problem der Verbindung zw. schwebender Kreisform und gebundener Figur.		
vor 550 v. Chr.	Interesse liegt auf Charakter nicht auf Aktion.		Kein Schema für Schalendekoration erkennbar. Lediglich bemühen um ausgeglichenen Eindruck vorhanden. Beziehung der Bildobjekte zum Rahmen beginnt.	
nach 550 v. Chr.				
spätes 6. Jh. v. Chr.	Psychologische Momente und realistische Darstellung.	Figuren hocken, beugen oder krümmen sich um die freie Bildmitte. Diagonale. Verspieltes bzw. naives Verhältnis zum Kreis. Ringkomposition.		
gesamtes 6. Jh. v. Chr.			Bemühen um Füllung der gesamten Kreisfläche.	
520 v. Chr.		Kein Achsensystem mehr.		

Zeit	Webster	Scheibler	van der Grinten	Künstler
ab 500 v. Chr.		Gruppenkompositionen.		Onesimos. Antiphon- maler.
490-480 v. Chr.	Rahmen als Ausschnitt. (Fenster) Fünfeck oder Sechseck als Kompositionsgrundlage.	Noch leichtes Vorbeugen. S-förmiger Schwung in Figur. Fächerkomposition. Umgekehrtes Dreiecksschema. Dynamik. Spannung. Orientierung an Mittelfigur.		Duris. Brygos. Kampf- gruppen. Thiasoi.
480-470 v. Chr.	Tiefe.	Einbeziehung von Atmosphäre und realem Raum. Entspannung. Befreiung von Rahmenzwang. Erschöpfung der Kompositionskraft.		Pistoxenos- maler: Aphrodite auf Gans fliegend.
um 470 v. Chr.	Profilköpfe. Verkürzung, Perspektive.			
4. Jh. v. Chr.	bei Münzen und Spiegeln: kleinere Dreieckskompositionen (Münzen, z. B. Schwan/Klazomenai, Europa im Baum/Kreta).			

2. Inschriften auf Gemmen des Untersuchungszeitraumes

Ohne die zyprischen Inschriften.

im Nominativ

ΣΤΕΣΙΚΡΑΤΕΣ

Chalcedon-Skarabäoid aus Zypern; kniendes Pferd; Inschrift im Abdruck lesbar; AGG Nr. 561.

ΜΑΝΔΡΟΝΑΕ

Plasma-Skarabäus; ein schreitender Widder; über ihm die Inschrift, lesbar auf dem Original; London, BM. Walters, Gems Nr. 445; AGG Nr. 131. (hier Abb. 230)

ΒΡΥΕΣΙΣ

Jaspis-Skarabäoid; ein stehender Widder; Inschrift auf dem Original lesbar; Paris, BNF, Collection Pauvert Nr. 67; AGG Nr. 518

ΠΥΘΟΝΑΕ

Achat-Skarabäoid; ein Jünglingskopf mit hochgeschobenem Helm; ionische Inschrift, lesbar im Abdruck; Paris, BNF, Collection Pauvert Nr. 74; AGG Nr. 224.

ΧΑΡΟΝ

blauer Chalcedon-Skarabäoid; sitzender Zeus mit Szepter, von einem Adler bekrönt; Inschrift im Abdruck lesbar; Getty Inv. Nr. 84.AN.1.12. Spier, Getty Collection Nr. 18.

im Genitiv

ΣΗΜΟΝΟΣ

Achat-Skarabäus; Mädchen holt Wasser am Brunnen; Inschrift im Original lesbar; 520–510 v. Chr.; Berlin FG Nr. 159; AGG Nr. 249. (hier Abb. 109)

ΒΙΟΝΟΣ

Achat-Skarabäus; eine Schlange windet sich um eine Dattelpalme; Inschrift im Abdruck lesbar; Paris, BNF, Collection Pauvert Nr. 69. AGG Nr. 574.

...ΑΔΟΣ

dunkelbrauner Sard-Skarabäoid; sich aufrichtender Stier; Inschrift im Abdruck lesbar; Mitte 5. Jh. v. Chr.; Berlin, Antikensammlung Inv. FG 302. AGD II Berlin, Nr. 169.

?ΠΟΤΑ/ ΝΕΑ

Chalcedon-Skarabäoid; ein stehendes Pferd; Inschrift in zwei Teile getrennt, zusammengezogen als Genitivname zu denken?; Potaneas als Name nicht belegt; Boston, MFA Inv. Nr. 27.698. LHGneu Nr. 67. (hier Abb. 198)

mit εμ

Ε Λ Ν Ο Σ Ε Μ Ι = Ευνουσ (?) εμ

Bergkristall-Vieleck, bienenwabenförmig mit 13 Facetten; eine Kuh ihr Kalb säugend, Mondsichel, Sonnenscheibe; attische Buchstabenformen; Oberseite: Inschrift auf den 6 Facetten, nach der Gravierung der Inschrift wurde Spitze abgeschliffen, dabei gingen die oberen Teile des 2., 5. und 6. Buchstabens verloren; 5. Jh. v. Chr.; Berlin, Antikensammlung Inv. FG 178. AGD II Berlin, Nr. 167.

EPMOTIMO EMI

bläulicher mit weiß gesprenkelter Chalcedon-Skarabäoid (?); ein Mutterschaf beim Aufstehen; Inschrift im Original lesbar, kleine Buchstaben; 1. H. 5. Jh. v. Chr.; Boston, MFA Inv. 27.689. LHGneu Nr. 35bis; AGG Nr. 516.

KPEONTIAA EMI

Karneol-Skarabäus.; ein Skarabäuskäfer mit ausgebreiteten Flügeln von oben gesehen; Inschrift nachträglich angebracht (?), im Abdruck lesbar; 2. H. 6. Jh. v. Chr.; Fitzwilliam Museum, Cambridge Inv. B30 (CM). AGG Nr. 175.

ΕΣΛΑΓΟΡΟ EMI

Chalcedon-Skarabäoid; Ziegenbock; Inschrift auf dem Original lesbar; 1. Viertel 5. Jh. v. Chr.; s. Genava 13, 1975, 17 Nr. VII. (hier Abb. 231)

ΘΕΡΣΙΟΣ EMI ΣΑΜΑ ΜΕ ΜΕΑΝΙΟΓΕ

Achat-Skarabäoid aus Ägina; neben der Inschrift ein kleiner Delfin, auf dem Original lesbar; AGG Nr. 176, Umzeichnung 73 Fig. 2; Furtwängler, AG 7, 66; Breslau, ex Schaubert.

Abkürzungen

A

Sard-Skarabäus; ein junger Krieger bückt sich um seinen Helm auf zu heben; A sehr groß und im Abdruck lesbar; „Ohne Zweifel der Anfangsbuchstabe des Besitzernamens“ (Beazley); Anfang 5. Jh. v. Chr.; Boston, MFA Inv. 21.1195. LHGneu Nr. 30.

ΑΔ

Sard-Skarabäoid; Kultbild der Pallas Athena; im Feld ein Bukranion; auf der Basis die Buchstaben; „ohne Zweifel die Anfangsbuchstaben des Besitzers“ (Beazley), im Abdruck lesbar; 4. Jh. v. Chr.; Boston, MFA Inv. Nr. 23.583. LHGneu Nr. 57. (hier Abb. 94)

Π

Achat-Skarabäoid; stehender Zeigenbock; im Abdruck lesbar; „ohne Zweifel der Anfangsbuchstabe des Besitzernamens“ (Beazley); spätes 5. Jh. v. Chr.; Boston, MFA Inv. 21.1208. LHGneu Nr. 73.

?ΑΠ/Γ

Bergkristall-Skarabäoid; Greif; Vollenweider deutet die Inschrift TAT, hinterer Buchstabe am Bauch als liegendes T, im Abdruck lesbar. In GGFR von Boardman als ΑΠ/Γ gelesen; Genf, Musee d'art et d'histoire Inv. Nr. 1965/20303; M.-L. Vollenweider, Catalogue raisonnée des sceaux, cylindres et intailles I (Genf 1967) Nr. 216; GGFR Nr. 512.

ΓΩΛ

Chalcedon-Skarabäoid; zwei Kraniche/Reiher stehen an einer stilisierten Pflanze in der Bildmitte; in der unteren Bildhälfte, l. vom Kranich Γ, zwischen ihm und der Pflanze Ω, zwischen Pflanze und dem anderen Reiher Λ; im Abdruck lesbar; GGFR Nr. 492.

EYNOM

grau-schwarzer Serpentin-Skarabäoid; ein Affe melkt eine Ziege; Inschrift im Abdruck lesbar; München Inv. A 1358. AGD I,1 München Nr. 176.

ΠΑΜΟΔ

Skarabäus; eine Fliege; AGG Nr. 567 o. Abb.; Furtwängler, AG 10, 53; unbekannter Aufbewahrungsort.

Beschreibend

ΔΙΟΣΚΟΡΟΙ

oranger Karneol; astragalspielende Dioskuren; Inschrift im Abdruck lesbar; Mitte 5. Jh. v. Chr. (?); Berlin, Antikensammlung Inv. FG 328. AGD II Berlin, Nr. 153.

ΕΡΟΣ

Achat; Person sitzt auf einer Gans, die die Flügel ausbreitet; Inschrift im Abdruck lesbar; Paris, BNF, Collection Pauvert Nr. 71. AGG 326.

ΧΙ

Chalcedon-Skarabäoid; Kentaure im Galopp nach l.; zwischen Schwanz und Hinterbeinen ΧΙ, im Abdruck lesbar; Bezeichnung des Kentauren als Chiron?; GGFR Nr. 478.

ΕΟΣ

Achat-Skarabäoid; Eos, Frauenkopf; unter dem Halsabschnitt Inschrift, im Original lesbar; GGFR Nr. 481. (hier Abb. 209)

ΧΑΙΠΕ

Bergkristall-Skarabäoid; Chimäre; im Abdruck lesbar; London, BM. Walters, Gems Nr. 522.

ΘΕ...ΑΕΣΕ

Bergkristall-Skarabäoid; kniender Stier mit Fliege; im Original lesbar; Boston, MFA Inv. Nr. 01.7545. AGG Nr. 524.

V. Abkürzungsverzeichnis

In der vorliegenden Arbeit werden die in den Richtlinien für Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts AA 2005, 2. Halbband, 309–399, angeführten Abkürzungen verwendet. Bei antiken Autoren werden die Abkürzungen aus DNP III (1997) S. XXXVI–XLIV übernommen. Zusätzlich zu den gebräuchlichen Abkürzungen wird folgende häufig verwendete Literatur abgekürzt zitiert.

- AGD* Antike Gemmen in deutschen Sammlungen
I Staatliche Münzsammlung München, 1 E. Brandt, 2 E. Brandt – E. Schmidt, 3 E. Brandt – A. Krug – W. Gercke – E. Schmidt (München 1968, 1970, 1972).

II Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.
Antikenabteilung Berlin, E. Zwierlein-Diehl (München 1969).

III Herzog-Anton-Ulrich-Museum – Braunschweig, V. Scherf; Sammlung im Archäologischen Institut der Universität Göttingen, P. Gercke; Staatliche Kunstsammlungen Kassel, P. Zazoff (1970).

IV Kestner-Museum Hannover, M. Schlüter – G. Platz-Horster; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, P. Zazoff (1970).
- AGG* J. Boardman, *Archaic Greek Gems. Schools and Artists in the Sixth and Early Fifth Centuries B. C.* (London 1968).
- AGWien* E. Zwierlein-Diehl, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien I–III* (München 1973, 1979, 1991).
- Arnheim* R. Arnheim, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste* (Köln 1983).
- Ashton, Rhodes* R. H. J. Ashton, *The coinage of Rhodes*, in: A. Meadows – K. Shipton (Hrsg.), *Money and its Uses in the Ancient Greek World* (Oxford 2001) 79–115.
- BCD Coll. Olympia* *Coins of Olympia. The BCD Collection, Auktionskatalog Leu 90, Zürich 10. Mai 2004* (Zürich 2004).
- Bello, Elea* F. di Bello, *Elea-Velia. Polis, zecca e monete di bronzo* (Neapel 1997).
- Bérend, Syracuse* D. Bérend, *Le monnayage d’or de Syracuse sous Denys I*, in: *La monetazione dell’eta dionigiana. Atti dell’ VIII convegno del centro internazionale di studi numismatici*, Neapel 1983 (Rom 1993) 91–143.
- Boardman, IG* J. Boardman, *Island Gems. A Study of Greek Seals in the Geometric and Early Archaic Periods* (London 1963).

- Boardman, Intaglios and Rings* J. Boardman, *Intaglios and Rings. Greek, Etruscan and Eastern from a Private Collection* (London 1975).
- Boardman – Vollenweider* J. Boardman – M.-L. Vollenweider, *Ashmolean Museum, Oxford. Catalogue of the Engraved Gems and Finger Rings. I Greek and Etruscan* (Oxford 1978).
- Cahn, Naxos* H. A. Cahn, *Die Münzen der sizilischen Stadt Naxos. Basler Studien zur Kunstgeschichte des griechischen Westens 2* (Basel 1944).
- Calciati, CNS 2* R. Calciati, *Corpus Nummorum Siculorum 2. La monetazione di Bronzo* (Mailand 1986).
- de Ciccio* G. de Ciccio, *Gli aurei siracusani di Cimone e di Eueneto* (Rom 1922).
- Dengate, Klazomenai* J. A. Dengate, *The Coinage of Klazomenai* (Ann Arbor 1967).
- EGGE* G. M. A. Richter, *The Engraved Gems of the Greeks Etruscans and Romans. Part one. Engraved Gems of the Greeks and Etruscans* (London 1968).
- Erhart, Facing Head* K. P. Erhart, *The Development of the Facing Head Motif on Greek Coins and its Relation to Classical Art* (New York 1979).
- Fischer-Bossert, Tarent* W. Fischer-Bossert, *Chronologie der Didrachmenprägung von Tarent 510–280 v. Chr., AMUGS 14* (Berlin 1999).
- Franke – Hirmer* P. R. Franke – M. Hirmer, *Die Griechische Münze* (München 1964).
- Furtwängler, AG* A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen I-III* (Leipzig 1900).
- Furtwängler, Kleine Schriften* J. Sieveking – L. Curtius (Hrsg.), *Kleine Schriften von Adolf Furtwängler 2* (München 1913).
- GGFR* J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical* (London 1970, 2001).
- Henig – Scarisbrick – Whiting, Fitzwilliam Gems* M. Henig – D. Scarisbrick – M. Whiting, *Classical Gems. Ancient and Modern Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum, Cambridge* (Cambridge 1994).
- Herzfelder, Rhegion* H. Herzfelder, *Les monnaies d'argent de Rhegion. Frappées entre 461 et le milieu du IVe siècle avant J.-C.* (Paris 1957).
- HNItaly* N. K. Rutter (Hrsg.), *Historia Numorum Italy* (London 2001).
- Holloway – Jenkins, Terina* R. Ross Holloway – G. K. Jenkins, *Terina* (Bellinzona 1983).

- Johnston* A. Johnston, *The Coinage of Metapontum 3* (New York 1990).
- Kat. Basel* H. A. Cahn – L. Mildenberg – R. Russo – H. Voegti, *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. Griechische Münzen aus Großgriechenland und Sizilien* (Basel 1988).
- Kat. Gulbenkian (I)* E. S. G. Robinson – M. Castro Hipolito, *A Catalogue of the Calouste Gulbenkian Collection of Greek Coins, Part I. Italy, Sicily, Carthage* (Lissabon 1971).
- Kat. Gulbenkian (II)* G. K. Jenkins – M. Castro Hipolito, *A Catalogue of the Calouste Gulbenkian Collection of Greek Coins, Part II. Greece to East* (Lissabon 1989).
- Kraay, ACGC* C. M. Kraay, *Archaic and Classical Greek Coins* (London 1976).
- Kraay – Hirmer* C. M. Kraay – M. Hirmer, *Greek Coins* (New York 1966).
- LHGneu* J.D. Beazley, *The Lewes House Collection of Ancient Gems* (Oxford 1920)
Nachdruck: J. Boardman (Hrsg.), *The Lewes House Collection of Ancient Gems (now at the Museum of Fine Arts, Boston), BARIntSer 1074* (Oxford 2002).
- Neverov, Hermitage Intaglios* O. Neverov, *Antique Intaglios in the Hermitage Collection* (St. Petersburg 1976).
- Noe – Johnston* S. P. Noe, *The Coinage of Metapontum 1/2 with Additions and Corrections by A. Johnston* (New York 1984).
- Regling, Kunstwerk* K. Regling, *Die antike Münze als Kunstwerk* (Berlin 1924).
- Regling, Terina* K. Regling, *Terina, 66. BWPr* (Berlin 1906).
- Ritter, Bildkontakte* S. Ritter, *Bildkontakte. Götter und Heroen in der Bildsprache griechischer Münzen des 4. Jhs. v. Chr.* (Berlin 2002).
- Rizzo, Monete greche* G. E. Rizzo, *Monete Greche della Sicilia antiqua* (Rom 1946).
- Seltman, Temple Coins* C. Seltman, *The Temple Coins of Olympia* (Cambridge 1921).
- Spier, Getty Collection* J. Spier, *Ancient Gems and Finger Rings. Catalogue of the Collections. The J. Paul Getty Museum* (Malibu 1992).
- Stamatatou, Gemstones* E. Stamatatou, *Gemstones in Mycenaean Greece. Their Use and Significance, BARIntSer 1230* (Oxford 2004).
- Tudeer* O. Th. Tudeer, *Die Tetrachmenprägung von Syrakus in der Periode der signierenden Künstler* (Berlin 1913).

- Walters, Gems* H. B. Walters, *Gems, Catalogue of Engraved Gems and Cameos Greek Etruscan and Roman in the British Museum* (London 1926).
- Westermarck – Jenkins* U. Westermarck – K. Jenkins, *The Coinage of Kamarina* (London 1980).
- Williams, Velia* R. T. Williams, *The Silver Coinage of Velia* (London 1992).
- Work* E. Work, *The Earlier Staters of Heraclea Lucaniae*, NNM 91 (New York 1940).
- Zazoff, AG* P. Zazoff, *Die antiken Gemmen*. HdArch (München 1983).

VI. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Skarabäuskäfer, Abdruck (Karneol-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 148, Foto J. Boardman.
- Abb. 2 Haselnuss, Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 514, Foto J. Boardman.
- Abb. 3 Keimendes Getreidekorn, RS Hemidrachme des Thessalischen Bundes, ca. 470-450
v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18213441.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Lutz-Jürgen Lübke.
- Abb. 4 Kranzanemone (*Anemone coronaria*).
nach H. Baumann, Pflanzenbilder auf griechischen Münzen (München 2000)
17 Abb. 7.
- Abb. 5 Aphrodite beim Astragal-Spiel, RS Stater, Tarsos, Anfang 4. Jh. v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18218529.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Reinhard Saczewski.
- Abb. 6 Eppichblatt (*Apium graveolens*).
nach H. Baumann, Pflanzenbilder auf griechischen Münzen (München 2000)
55 Abb. 127.
- Abb. 7 Eppichblatt, VS Didrachme, Selinunt, ca. 530-510 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18216057.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 8 Flussgott am Altar opfernd, RS Didrachme, Selinunt, ca. 450-440 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18214522.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 9 Singzikade, VS Elektronmünze von Phokaia, 477-488 v. Chr.
nach F. Bodenstedt, Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene
(Tübingen 1981) Taf. 6, 2 Ph 55.
- Abb. 10 Herakles und die Äpfel der Hesperiden. Tusche auf Büttchen. Antikensammlung, SMB
SPK.
nach G. Platz-Horster, *L'antica maniera*. Zeichnungen und Gemmen des
Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin (Berlin 2005) 48 II 44 VS.
- Abb. 11 Flüchtige Skizzen in Originalgröße als Arbeitsgrundlage.
nach Martin Seitz, Steinschnitte, Werkstattbericht 20 des Kunstdienstes 18/19.
- Abb. 12 Der Steinschneider E. Pauly, Veitsrodt, bei der Arbeit.
nach Broschüre der Osaka Jewelry Co. Ltd. ‚Introduction to World of Cameo
by Erwin Pauly‘.
- Abb. 13+14 Gianlorenzo Bernini, Studien für die Jahresmedaille 1669.
nach J. G. Pollard, *Italian Medals, Studies in the History of Art* 21
(Washington 1987) 254 Abb. 9. 10.

- Abb. 15+16 Entwurf P. A. v. Verschaffelts für und Rückseite der Medaille zum Gedächtnis Maximilians III. Joseph von Bayern geschnitten von A. Schäffer.
nach H. Fegers (Hrsg.), Das Werk des Künstlers. Studien zur Ikonographie und Formgeschichte, Festschrift H. Schrader (Stuttgart 1960) 278 Abb. 3; 277 Abb. 1.
- Abb. 17 Schreibtäfel, att. rf. Schale des Duris, 490-480 v. Chr., Antikensammlung SMB SPK.
nach R. R. Büll, Vom Wachs. Wachs als Beschreib- und Siegelstoff.
Wachschrifttafeln und ihre Verwendung, Hoehster Beiträge zur Kenntnis der Wachse I, 9 (Frankfurt a. M. 1968) 823 Abb. 561.
- Abb. 18 Zeichnung auf Kalkstein, 1120 v. Chr., Kairo Museum.
nach W. Formann – H. Kischkewitz, Die altägyptische Zeichnung (Prag 1971) Nr. 3.
- Abb. 19+20 Zeichnung und unvollendeter Gipsschnitt zu einer Medaille von Gerhard Lichtenfeld.
nach M. Heidemann – W. Steguweit, Dank der Burg. Medaillenkunst in Halle im 20. Jh., Die Kunstmedaille in Deutschland 17 (Berlin 2002) 17 Abb. 8a. b.
- Abb. 21 Kalkstein-Übungsstück aus Diqdiqqeh, Früh-Altbabylonisch, Vorderasiatisches Museum, SMB SPK.
nach Iraq 57, 1995, 53 Abb. 4.
- Abb. 22 Raimund Faltz. Sophie Charlotte, Gemahlin Kurfürst Friedrich III., Modell, Wachs auf Schiefer, um 1693.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18201725.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Lutz-Jürgen Lübke.
- Abb. 23 Hirsch, Chalcedon. St. Petersburg, Eremitage.
nach GGFR Nr. 567, Foto J. Boardman.
- Abb. 24 Hirsch, Abdruck (Sard-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 566, Foto J. Boardman.
- Abb. 25 Hirsch, Chalcedon-Skarabäoid. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
nach AGD IV Hamburg Nr. 20.
- Abb. 26 Hirsch, Abdruck (Bergkristall-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 564, Foto J. Boardman.
- Abb. 27 Nachschnitt des Arethusakopfes, VS Tetradrachme, Karthago, Sikulopunier, ca. 350-320 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt.Nr. 18206056.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 28 Nachschnitt des Arethusakopfes, VS Stater, Pherai, ca. 400-350 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt.Nr. 18213473.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Lutz-Jürgen Lübke.
- Abb. 29 Adler mit Schlange, Chalkis, Euböa, VS Tetradrachme, ca. 480 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt.Nr. 18203385.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 30 Adler mit Schlange, Elis, VS Stater, ca. 471-450 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18214832.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.

- Abb. 31 Kopie der Arethusa en face des Kimon, RS Tetradrachme von Segesta.
nach L. Mildenberg, *Kimón in the Manner of Segesta*, in: H. A. Cahn – G. Le Rider (Hrsg.), *Proceedings of the 8th International Congress of Numismatics*, New York-Washington, September 1973 (Paris 1976) Taf. 10, 13.
- Abb. 32 Herakles ringt mit dem nemeischen Löwen. Abdruck (gebrochener Karneol-Ringstein), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 528, Foto J. Boardman.
- Abb. 33 Frau auf Gans, Chalcedon-Skarabäoid, Malibu, J. Paul Getty Museum.
nach GGFR Nr. 1049, Foto J. Boardman.
- Abb. 34+35 Poseidon, Vorder- und Rückseite inkuser Stater, Poseidonia, ca. 525-500 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18215987.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Reinhard Saczewski.
- Abb. 36 Apoll, VS Stater, Kaulonia, ca. 525-500 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18215984.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 37 Herakles, RS Tetradrachme, Thasos, 400–350 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18215383.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Reinhard Saczewski.
- Abb. 38 Relief mit Herakles als Bogenschützen, Museum Istanbul.
nach *Guide de Thasos*, Ecole Française d’Athènes (Paris 1967) 64 Abb. 24.
- Abb. 39 Athena Parthenos, Abdruck (Karneol-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 486, Foto J. Boardman.
- Abb. 40 Satyr raubt Frau, Abdruck (Achat-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 103, Foto J. Boardman.
- Abb. 41 Satyr raubt Mänade, Caeretaner Hydria des Busiris-Malers, Boston, MFA.
nach J. M. Hemelrijk, *Caeretan Hydriae*, *Kerameus* 5 (Mainz 1984) Taf. 28.2.e.
- Abb. 42 Krieger legt Beinschiene an, Abdruck (Bergkristall-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 323, Foto J. Boardman.
- Abb. 43 Krieger legt Beinschiene an, sf. Lekythos um 560 v. Chr., Kerameikos-Museum.
nach E. Kunze-Götte – K. Tancke – K. Vierneisel, *Die Nekropole der Mitte des 6. Jhs. bis Ende des 5. Jhs. Die Beigaben*, *Kerameikos* 7, 2 (München 1999) Taf. 1, 3 (Schachtgrab 5, 1).
- Abb. 44 Achill und Penthesilea, Abdruck (Sard-Skarabäoid). Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 255, Foto J. Boardman.
- Abb. 45 Achill und Penthesilea, att. rf. Krater des Pan-Malers, ca. 480 v. Chr., Cambridge, Fitzwilliam Museum.
nach *JHS* 110, 1990, Taf. 4, 6 (a) Nr. 18.
- Abb. 47 Pferdeprotome, VS karischer Stater, unbekannte Münzstätte, um 530 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18202937.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.

- Abb. 48 Pferdeprotome. Hydriehenkel aus Olympia.
nach E. Isik, Frühe Silberprägungen in Städten Westkleinasiens, Schriften zur
archäologischen Numismatik 1 (Saarbrücken 2003) Taf. 18, 3.
- Abb. 49 König Akrisios als Zimmermann mit Danae und einer Amme, att. rf. Hydria des
Gallatin-Malers, ca. 500-450 v. Chr., Boston, MFA, Francis Bartlett Fund.
nach K. Schefold – F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und
Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1988) 98 Abb. 113.
- Abb. 50 Handbogenbohrer. Zeichnung.
nach R. Ling (Hrsg.), Making Classical Art. Process and Practice (Stroud 2000)
30 Abb. 10G.
- Abb. 51 Römisches Grabrelief, spätes 1. Jh. v. Chr.
nach A. Burford, Craftsmen in Greek and Roman Society (London 1972) Abb. 46.
- Abb. 52 Zeichnung des verschollenen Grabstein des Doros von Sardes, 2. Jh. n. Chr.
nach A. Lipinsky, Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle
origine alla fine de medioevo 300 a. C. – 1500 d. C., Arte e Archaeologia. Studi
e documenti 8 (Florenz 1975) 345.
- Abb. 53 Gelagerter horizontaler Bohrer.
Rekonstruktionszeichnung der Verf.
- Abb. 54 Spuren der Bohrer unter dem Mikroskop.
nach M. Sax – N. D. Meeks, The Introduction of Wheel-Cutting as a Technique
for Engraving Cylinder Seals, Iraq 1994, 162 Abb. 7a–d (Siegel WA 89306).
- Abb. 55 Unfertiger Jaspis-Skarabäus mit Vorritzung zweier stehender Figuren, 6. Jh. v. Chr.,
Kunsthistorisches Museum, Wien.
nach AGWien I Nr. 18.
- Abb. 56 Gryllos, Abdruck (Plasma-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 446, Foto J. Boardman.
- Abb. 57 Flügelwesen, Abdruck (Serpentin-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 62, Foto J. Boardman.
- Abb. 58 Helmschmied, Abdruck (Moosachat-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 282, Foto J. Boardman.
- Abb. 59+60 Pan auf Fels mit Vogel, Bergkristall-Skarabäoid und Abdruck.
Ashmolean Museum und Beazley-Archiv, Oxford.
Foto Verf. (Original) und nach GGFR Nr. 627, Foto J. Boardman (Abdruck).
- Abb. 61 Greif, Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 618, Foto J. Boardman.
- Abb. 62 Abdruck einer phokäischen Stempelvorlage, ca. 540-530 v. Chr.
nach H. Moesta – P. R. Franke, Antike Metallurgie und Münzprägung. Ein
Beitrag zur Technikgeschichte (Berlin 1995) 88 Abb. 49.

- Abb. 63 Positivstempel/Patrize für olympische Münzen.
nach H. Moesta – P. R. Franke, *Antike Metallurgie und Münzprägung. Ein Beitrag zur Technikgeschichte* (Berlin 1995) 89 Abb. 50.
Foto D. Morche, Saarbrücken.
- Abb. 64 Arethusa, RS Tetradrachme, Syrakus, 480-460 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, Objekt-Nr. 1821073.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Reinhard Saczewski.
- Abb. 65 Verschiedene Detailpunzen. Zeichnung.
nach T. Hackens (Hrsg.), *Gold Jewelry. Craft, Style and Meaning from Mycenae to Constantinopolis, Aurifex 5* (Louvain-la-Neuve 1983) 179 Abb. 30.
- Abb. 66 Stempel und Matrize zur Serienherstellung dekorativer Elemente, 2./1. Jh. v. Chr.
Zeichnung.
nach A. Lipinsky, *Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle origine alla fine de medioevo 300 a. C. – 1500 d. C., Arte e Archaeologia. Studi e documenti 8* (Florenz 1975) 213.
- Abb. 67 Moderne Bohrspitzen und ihre Spuren (Zeichnung M. Seitz).
nach AGWien I 18 Abb. f.
- Abb. 68 Von D. G. Sellwood selbst geschnittener Münzstempel.
nach NumChron 3, 1963, Taf. 24. 25.
- Abb. 69 Jupiter auf Viergespann, Bleistiftzeichnung mit Raster und Einstichen in den äußeren Rasterschnittpunkten (auf der VS Tuschzeichnung spiegelverkehrt), frühes 19 Jh.
Antikensammlung SMB SPK.
nach G. Platz-Horster, *L'antica maniera. Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin* (Berlin 2005) 38 II 6.
- Abb. 70 Pferd mit Reiter, Abdruck (Steatit-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 358, Foto J. Boardman.
- Abb. 71 Herakles mit Kakus. Gipsabguß und Karneol-Gemme, frühes 19. Jh., Antikensammlung, SMB SPK.
nach G. Platz-Horster, *L'antica maniera. Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin* (Berlin 2005) Taf. 2, C 18+B12.
- Abb. 72-74 Sarapis-Kopf aus Natters Traite mit Gravieranweisungen.
nach M. Maaskant-Kleibrink, *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet, The Hague: the Greek, Etruscan and Roman Collections* (Wiesbaden 1978) 61 Abb. 3.
- Abb. 75 (A–C) Unterschied gravieren und treiben. Zeichnung.
nach T. Hackens (Hrsg.), *Gold Jewelry. Craft, Style and Meaning from Mycenae to Constantinopolis, Aurifex 5* (Louvain-la-Neuve 1983) 177 Abb. 27.
- Abb. 76 Konstruktionslinien. Kreis-im-Kreis-Komposition.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 77 Konstruktionslinien. Viereckskomposition im Kreis.
Zeichnung der Verf.

- Abb. 78 Konstruktionslinien. Viereckskomposition im Kreis mit Verbindung der gegenüberliegenden Eckpunkte.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 79 Konstruktionslinien. Zwei Vierecke 90° versetzt zueinander im Kreis.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 80 Konstruktionslinien. Fünfeck im Kreis.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 81 Konstruktionslinien. Verbindung der Eckpunkte des Fünfecks.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 82 Konstruktionslinien. Dreieck im Kreis.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 83 Konstruktionslinien. Sechseck im Kreis.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 84 Konstruktion Ellipse/im Oval.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 85 Konstruktionslinien. Symmetrieachsen in der Ellipse/im Oval.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 86 Konstruktionslinien. Kreissektorenlinien in der Ellipse/im Oval.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 87 Konstruktionslinien. Raute in der Ellipse/im Oval.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 88 Konstruktionslinien. Sechseck in der Ellipse/im Oval.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 89 Konstruktionslinien. Parallelen zur ovalen Umrahmung.
Zeichnung der Verf.
- Abb. 90 Gorgoneion, Abdruck (Jaspis-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 119, Foto J. Boardman.
- Abb. 91 Gorgoneion, VS Stater, Neapolis, Makedonien, um 500 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18203256.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 92 Frontaler Silenskopf, VS Drachme, Katane, um 410 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18206568.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 93 Hockender Sklave, Abdruck (Karneol-Skarabäoid), 1. Drittel 5. Jh. v. Chr.,
Antikenslg., SMB SPK.
nach EGGE Nr. 86.
- Abb. 94 Palladion, Abdruck (Sard-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 599, Foto J. Boardman.

- Abb. 95 Nympe Himera am Altar opfernd, RS Didrachme, Himera, um 460-450 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18214511.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 96 Eule, RS Tetradrachme, Athen, 440-405 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18215057.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Reinhard Saczewski.
- Abb. 97 Eule auf Herakles' Schulter, Abdruck (Chalcedon-Ringstein), Beazley-Archiv,
Oxford.
nach AGG Nr. 263, Foto J. Boardman.
- Abb. 98 Eule, att. rf. Kotylos, 450-400 v. Chr., London, BM.
nach CVA British Museum (4) III. Ic Taf. 32, 8.
- Abb. 99 Profilkopf, Abdruck (Karneol-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 447, Foto J. Boardman.
- Abb. 100 Frontalkopf, Abdruck (Achat-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 448, Foto J. Boardman.
- Abb. 101 Biene, VS Tetradrachme, Ephesos, ca. 350-340 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18216505.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 102 Adler mit Schildkröte als Beute, VS Stater, Elis, ca. 452-432 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18229090.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Reinhard Saczewski.
- Abb. 103 Sich wälzendes Pferd, VS Elektron-Trite, Privatslg.
nach SchwMüBl 42, 1992, 43 Abb. 2.
- Abb. 104 Sich wälzendes Pferd, Abdruck (Steatit-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 357, Foto J. Boardman.
- Abb. 105 Zwei Jünglingsköpfe, VS Stater, Istros, ca. 400-350 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18215381.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 106 Tanzender bzw. liegender Satyr, Abdruck (Achat-Skarabäus), Beazley-Archiv,
Oxford.
nach AGG Nr. 93, Foto J. Boardman.
- Abb. 107 Herakles im Löwenkampf, Abdruck (Karneol-Ringstein), Beazley-Archiv,
Oxford.
nach GGFR Nr. 366, Foto J. Boardman.
- Abb. 108 Geflügelter Eber, VS Didrachme, Klazomenai, ca. 499-497 v. Chr..
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18229488.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Reinhard Saczewski.
- Abb. 109 Frau mit Hydria an Brunnen, Abdruck (Achat-Skarabäus). Antikensammlung, SMB
SPK.
nach GGFR Nr. 358, Foto J. Boardman.

- Abb. 110 Athlet, Abdruck (Chalcedon-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 340, Foto J. Boardman.
- Abb. 111 Herakles Bogen spannend, RS Stater, Theben, 440-430 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18215462.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 112 Ariadne im Labyrinth, VS Stater, Knossos, Kreta, ca. 400-350 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18216380.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 113 Delfin im Hafen, VS Drachme, Zankle, ca. 515-493 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18216051.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 114 Kauernder, Abdruck (Jaspis-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 534, Foto J. Boardman.
- Abb. 115 Fuchs auf Weinast, Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 497, Foto J. Boardman.
- Abb. 116 Babyherakles mit Schlangen kämpfend, RS Stater, Kroton, ca. 400-325 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18229482.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Reinhard Saczewski.
- Abb. 117 Jüngling mit Leier und Hahn, Abdruck (Sard-Skarabäus), Mitte 6. Jh. v. Chr.,
Beazley Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 211, Foto J. Boardman.
- Abb. 118 Herrin der Tiere, Hämatit-Skarabäus, Anfang 6. Jh. v. Chr., Antikenslg., SMB SPK.
nach AGD II Berlin Nr. 74.
- Abb. 119 Mundstücke eines Doppelaulos, Chalcedon-Skarabäoid, 2.-3. Viertel 5. Jh. v. Chr.,
Antikenslg., SMB SPK.
nach AGD II Berlin Nr. 184.
- Abb. 120 Liegendes Kalb, Chalcedon-Skarabäoid, 5. Jh. v. Chr., München, Staatliche
Münzslg.
nach AGD I, 1 München Nr. 306.
- Abb. 121 Frau balanciert Stock, Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR 593, Foto J. Boardman.
- Abb. 122 Heuschrecke, Abdruck (angeschnittener Achat-Zylinder), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 523, Foto J. Boardman.
- Abb. 123 Nackte Frau füttert Reiher, Abdruck (Jaspis-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 547, Foto J. Boardman.
- Abb. 124a.b Nackter sitzt auf Felsformation, Abdruck und gespiegelter Abdruck (Chalcedon-
Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 540, Foto J. Boardman.
- Abb. 125a.b Sitzende schreibt auf Tafel, Abdruck und gespiegelter Abdruck (Chalcedon-
Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 632, Foto J. Boardman.

- Abb. 126 Hades und Persephone, Abdruck und gespiegelter Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 451, Foto J. Boardman.
- Abb. 127 Zwei sich die Hand reichende Männer. VS Elektronstater, spätes 7./frühes 6. Jh. v. Chr.
nach E. Isik, Elektronstater aus Klazomenai. Der Schatzfund von 1989 (Saarbrücken 1992) Taf. 1 M1.
- Abb. 128 Schild mit Dreizack, VS Stater, Haliartos, 387-374 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18229486.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Reinhard Saczewski.
- Abb. 129 Zwei Frauen mit Amphora, VS Tetradrachme, unbekannte Stadt, 525-500 v. Chr.
nach Kraay – Hirmer Taf. 123, 374 O.
- Abb. 130 Rinderköpfe, VS Billonstater, Lesbos, 510-490 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18203114.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 131 Zwei Frauenköpfe, RS Elektronhekte von Mytilene, 450-427 v. Chr., Slg. v. Aulock.
nach Kraay – Hirmer Taf. 197, 696.
- Abb. 132 Herakles ringt mit dem nemeischen Löwen, RS 100-Goldlitre, Syrakus, ca. 406-380 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18200115.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Lutz-Jürgen Lübke.
- Abb. 133 Minotauros, VS Stater, Knossos, ca. 425-360 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18216378.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 134 Hermes mit dem Arkasknaben, RS Stater, Pheneos, ca. 360-340 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18200494.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Lutz-Jürgen Lübke.
- Abb. 135 Reiter auf Pferd, VS Tetradrachme, Sermyle, 500-480 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18203257.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 136 Silen und Nymphe, VS Stater, Thasos, ca. 500-475 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18203251.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 137 Löwenkopf mit Gerstenkörnern, RS Tetradrachme, Leontinoi, um 475 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18202694.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Lutz-Jürgen Lübke.
- Abb. 138 Hermes, RS Stater, Sybrita, um 300-280 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18229579.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Reinhard Saczewski.
- Abb. 139 Europa in Baum sitzend, VS Stater, Gortyn, Kreta, um 350 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18218429.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Lutz-Jürgen Lübke.

- Abb. 140 Reiter, rf. Schaleninnenbild des Penthesilea-Malers, 470-450 v. Chr. Paris, Cab. Med.
nach MüJb 13, 1962, 7 Abb. 2.
- Abb. 141 Hockender Silen, rf. Pyxisdeckel, New York, Metropolitan Museum.
nach J. H. Oakley et. al. (Hrsg.), Athenian Potters and Painters (Oxford 1997) 206 Abb. 8.
- Abb. 142 Schild mit Wagenrad-Motiv, wg. Lekythos. Malibu, The J. Paul Getty Museum.
nach Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 4. Occasional Papers on Antiquities 5 (Malibu 1989) 115 Abb. 1b.
- Abb. 143 Schild mit Gorgoneion, rf. Amphora des Tyszkiewicz-Maler, 500-450 v. Chr. Mailand.
nach J. H. Oakley et. al. (Hrsg.), Athenian Potters and Painters (Oxford 1997) 217 Abb. 6.
- Abb. 144 Schild mit zwei Delfinen, sf. Halsamphora. London, BM.
nach J. H. Oakley et. al. (Hrsg.), Athenian Potters and Painters (Oxford 1997) 182 Abb. 2.
- Abb. 145 Schild mit fliegendem Vogel, sf. Amphora des Exekias, 575-525 v. Chr., Antikensammlung SMB SPK.
nach J. H. Oakley et. al. (Hrsg.), Athenian Potters and Painters (Oxford 1997) 162 Abb. 8.
- Abb. 146 Frau Gewand an- oder ausziehend, Karneol-Skarabäoid, Letztes Drittel 5. Jh. v. Chr., Antikenslg., SMB SPK.
nach AGD II Berlin Nr. 164.
- Abb. 147 Reiter und Pferd, Abdruck (Achat-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach Boardman, Intaglios and Rings Nr. 11, Foto J. Boardman.
- Abb. 148 Greif attackiert Jüngling, Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 361, Foto J. Boardman.
- Abb. 149 Mann und Pferd, VS Oktadrachme von Bisaltae, Makedonien, 500-480 v. Chr., Paris, BN.
nach Kraay – Hirmer Taf. 125, 384 O.
- Abb. 150 Mann und Pferd, VS Oktadrachme von Bisaltae, Makedonien, 500-480 v. Chr., Paris, BN.
nach Kraay – Hirmer Taf. 125, 385.
- Abb. 151 Hirte mit zwei Rindern, VS Oktadrachme von Edoni unter König Geta, 500-480 v. Chr., London, BM.
nach Kraay – Hirmer Taf. 125, 386 O.
- Abb. 152 Bauer mit zwei Rindern, VS Oktadrachme von Ichnae, Makedonien, 520-500 v. Chr., Berlin, Münzkabinett SMB SPK.
nach Kraay – Hirmer Taf. 124, 383 O.
- Abb. 153 Kriegsschiff, Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 553, Foto J. Boardman.

- Abb. 154 Frau an Stele, Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 546, Foto J. Boardman.
- Abb. 155 Pegasos an Quelle Peirene, Karneol-Skarabäus, 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr., München,
Staatl. Münzslg.
nach AGD I, 1 München Nr. 264.
- Abb. 156 Sich Aufstützender, Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 537, , Foto J. Boardman.
- Abb. 157 Opfernder Herakles, VS Stater, Kroton, ca. 425-350 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18214781.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 158 Herakles mit Acheloos, Abdruck (Plasma-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 74, Foto J. Boardman.
- Abb. 159 Hindin mit Telephos, Chalcedon-Skarabäoid, 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr., München,
Staatl. Münzslg.
nach AGD I, 1 München Nr. 284.
- Abb. 160 Pan und Hase, RS Tetradrachme, Messana, 420-413 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18214507.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 161 Flussgott Krimissos in Jagdszene, VS Tetradrachme, Segesta, ca. 405-400 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18214318.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 162 Skarabäusrückseite, 500-450 v. Chr., Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 338, Taf. XL, Foto J. Boardman.
- Abb. 163 Satyrn. Henkelzone, att. sf. Aryballos des Nearchos, ca. 550 v. Chr., New York,
Metropolitan Museum.
nach K. Rutter – B. A. Sparkes, Word and Image in Ancient Greece, Edinburgh
Leventis Studies 1 (Cambridge 2000) 87 Abb. 5.1.
- Abb. 164 Kuh mit Kalb, Henkelzonenfragment sf. Kotylos, ca. 580-570 v. Chr.,
Archhäologisches Institut der Universität Zürich.
nach B. Kreuzer, Die attisch schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos,
Samos 22 (Bonn 1998) Taf. 35, 186b.
- Abb. 165 Kuh mit Kalb, VS Stater, Korkyra, ca. 530-510 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18203390.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 166 Krieger, Steatit-Skarabäus, letztes Viertel 6. Jh. v. Chr., Antikensammlung, SMB
SPK.
nach AGD II Berlin Nr. 89.
- Abb. 167 Sphinx, Abdruck (Steatit-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 349, Foto J. Boardman.
- Abb. 168 Chimäre, Steatit-Skarabäus, 6. Jh. v. Chr., München, Staatl. Münzslg.
nach AGD I, 1 München Nr. 137.

- Abb. 169 Rind, Steatit-Skarabäus. Paris, BN.
nach AGG Nr. 351, Foto J. Boardman.
- Abb. 170 Panthermensch, Steatit-Skarabäus (Abdruck), 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.,
Antikensammlung, SMB SPK.
nach AGD II Berlin Nr. 119.
- Abb. 171 Geflügelter Ebermensch, Abdruck (Steatit-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 354, Foto J. Boardman.
- Abb. 172 Signatur auf Onesimos' Satyr-Gemme.
Vergrößerte Umzeichnung der Verf. nach Abdruck.
- Abb. 173 Signatur auf Onesimos' Krieger-Gemme.
Vergrößerte Umzeichnung der Verf. nach Abdruck.
- Abb. 174 Signatur auf Onesimos' Kuh-Gemme.
Vergrößerte Umzeichnung der Verf. nach Abdruck.
- Abb. 175 Satyrkopf. Rückseite der signierten Syries-Gemme, Ende 6. Jh. v. Chr., London,
BM.
nach AGG Nr. 352 Taf. 38, Foto J. Boardman.
- Abb. 176 Jüngling spielt auf Podest Leier, flankiert von zwei anderen Jünglingen, att. rf.
Amphorenbild des Andokides, 550-500 v. Chr., Paris, Louvre.
nach CVA Louvre (5) III. Ic Taf. 25, 3.
- Abb. 177 Umzeichnung der Signatur des Syries von A. Furtwängler nach Abdruck.
nach Furtwängler, Kleine Schriften 187.
- Abb. 178 Quadriga, Abdruck (Steatit-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 353, Foto J. Boardman.
- Abb. 179 Kithara, Steatit-Skarabäus. Fitzwilliam Museum, Cambridge.
nach Henig – Scarisbrick – Whiting, Fitzwilliam Gems Nr. 40.
- Abb. 180 Umzeichnung der Signatur des Epimenes.
Vergrößerte Umzeichnung der Verf. nach Abdruck.
- Abb. 181 Krieger mit Pferd, Schaleninnenbild des Epiktet, 525-475 v. Chr., London, BM.
nach GettyMusJ 2, 1975, 43 Abb. 12.
- Abb. 182 Jüngling prüft einen Pfeil, Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv,
Oxford.
nach AGG Nr. 248, Foto J. Boardman.
- Abb. 183 Bogenschütze, Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 247, Foto J. Boardman.
- Abb. 184 Jüngling schnürt seine Sandale, Karneol-Skarabäus, um 500 v. Chr., Malibu, The J.
Paul Getty Museum.
nach GGFR Nr. 1023, Foto J. Boardman.

- Abb. 185 Jüngling mit Strigilis, Obsidian-Skarabäoid, um 500 v. Chr., Malibu, The J.Paul Getty Museum.
nach Spier, Getty Collection Nr. 17.
- Abb. 186 Jüngling hebt Diskus auf, Karneol-Skarabäoid, um 500 v. Chr., Fitzwilliam Museum, Cambridge.
nach Henig – Scarisbrick – Whiting, Fitzwilliam Gems Nr. 46.
- Abb. 187 Jüngling Leier spielend, Abdruck (Karneol-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 133, Foto J. Boardman.
- Abb. 188 Att. rf. Glockenkrater, 420-400 v. Chr., Rom, Villa Giulia.
nach R. Vollkommer, Herakles in the Art of Ancient Greece (Oxford 1988) 38 Abb. 48.
- Abb. 189 Odysseus, Elpenor und Circe, etruskischer Bronzespiegel, frühhellenistisch, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
nach CSE Great Britain 2, Cambridge (Corpus Christi College, Fitzwilliam Museum, Museum of Archeology and Anthropology, Museum of Classical Archeology) 1993, 102 Abb. 2, 11a.
- Abb. 190 Umzeichnung der Signatur auf der Mike-Gemme des Dexamenos von A. Furtwängler (hier gespiegelt, d. h. wie auf dem Original).
nach Furtwängler, Kleine Schriften 194.
- Abb. 191 Umzeichnung der Inschrift auf der Mike-Gemme des Dexamenos von A. Furtwängler (hier gespiegelt, d. h. wie auf dem Original).
nach Furtwängler, Kleine Schriften 194.
- Abb. 192 Umzeichnung der Signatur auf der Gemme mit dem stehenden Reiher des Dexamenos.
Vergrößerte Umzeichnung der Verf. nach Original.
- Abb. 193 Umzeichnung der Signatur auf der Gemme mit dem fliegenden Reiher des Dexamenos.
nach Furtwängler, Kleine Schriften 191.
- Abb. 194 Umzeichnung der Signatur auf der Gemme mit dem Porträt des Bärtigen des Dexamenos (hier gespiegelt, d. h. wie auf Original).
nach Furtwängler, Kleine Schriften 192.
- Abb. 195 Jünglingskopf, Abdruck (Bergkristall-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 471, Foto J. Boardman.
- Abb. 196 Fliegende Gans, Abdruck (Sardonyx-Skarabäus). Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 489, Foto J. Boardman.
- Abb. 197 Galoppierendes Pferd, Abdruck (Jaspis-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 475, Foto J. Boardman.
- Abb. 198 Stehendes Pferd, Abdruck (Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 473, Foto J. Boardman.
- Abb. 199 Harfenspielerin, Abdruck (Bergkristall-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 472, Foto J. Boardman.

- Abb. 200 Harfenspieler, Abdruck (angeschnittener Zylinder), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 517, Foto J. Boardman.
- Abb. 201 Heuschrecke, Quarzit-Skarabäoid (Abdruck), 460-410 v. Chr., Paris, BN.
nach RevNum 16, 1974, Taf. 15, 1.
- Abb. 202 Amphora, Abdruck (Jaspis-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 470, Foto J. Boardman.
- Abb. 203 Symposiast auf Schalenaußenbild des Euphronios, 510-500 v. Chr., Gotha,
Schlossmuseum.
nach M. Cygielman u. a. (Hrsg.), Euphronios. Atti del Seminario Internazionale di
Studi, Arezzo 27.-28. Mai 1990 (Florenz 1992) Taf. XLVIII.
- Abb. 204 Jüngling sitzt auf Fels mit Leier, Abdruck (Karneol-Skarabäus) Beazley-Archiv,
Oxford.
nach AGG Nr. 334, Foto J. Boardman.
- Abb. 205 Jüngling sitzt auf Stuhl und spielt Leier, Abdruck (Karneol-Skarabäus), Beazley-
Archiv, Oxford.
nach GGFR 375, Foto J. Boardman.
- Abb. 206 Satyr Bogen schießend, Abdruck (Karneol-Skarabäus), Beazley-Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 336, Foto J. Boardman.
- Abb. 207 Satyr einen Weinschlauch schleppend, Abdruck (Karneol-Skarabäoid), Beazley
Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 337, Foto J. Boardman.
- Abb. 208 Umschrift Signatur des Sosias von P. Zazoff nach Originalstein.
nach Zazoff, AG 138 Abb. 41a.
- Abb. 209 Frauenkopf mit Inschrift Eos, Abdruck (Achat-Skarabäoid), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 481, Foto J. Boardman.
- Abb. 210 Umschrift der Signatur des Pergamos von P. Zazoff nach Abdruck.
nach Zazoff, AG 138 Abb. 41c.
- Abb. 211 Nike, Goldring aus Kertsch, letztes Drittel 3. Jh. v. Chr., London, BM.
nach B. Gerring, Sphragides. Die gravierten Fingerringe des Hellenismus, BAR
IntSer 84 (2000) Abb. 4.
- Abb. 212 Nike Tropaion errichtend, RS Tetradrachme des Agathokles von Syrakus,
305-395 v. Chr.
Münzkabinett Berlin, IKMK Objekt-Nr. 18203186.
Foto Münzkabinett Berlin, Fotograf Dirk Sonnenwald.
- Abb. 213a Umschrift der Signatur des Onatas von A. Furtwängler nach dem Abdruck.
nach Furtwängler, Kleine Schriften 196.
- Abb. 213b Umschrift der Signatur des Onatas von P. Zazoff nach Originalstein.
nach Zazoff, AG 138 Abb. 41b.
- Abb. 214 Reiter, RS Drachme von Pharsalos mit vergrößerter Signatur, 424-404/405 v. Chr.
nach S. Lavva, Die Münzprägung von Pharsalos (Saarbrücken 2001) Taf. 19,
Ph.K.16.

- Abb. 215 Frontaler Nymphenkopf, VS Drachme von Larissa.
nach Florilegium Numismaticum. Festschrift U. Westermark (Stockholm 1992) 282
Abb. 20.1.
- Abb. 216 Umzeichnung der Signatur des Phrygillos nach Abdruck der Eros-Gemme von
P. Zazoff.
nach Zazoff, AG 138 Abb. 41d.
- Abb. 217 Kleinkind mit Gans, Abdruck (Amethyst-Chalcedon-Skarabäoid), Beazley-Archiv,
Oxford.
nach GGFR Nr. 604, Foto J. Boardman.
- Abb. 218 Dionysos als Kleinkind, Abdruck (Sard). Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 848, Foto J. Boardman.
- Abb. 219 Kleinkind, Abdruck (durchsichtiger Glas-Skarabäoid), frühes 4. Jh. v. Chr., Malibu,
The J. Paul Getty Museum.
nach Spier, Getty Collection Nr. 27.
- Abb. 220 Kind und Maus, rf. Choenkännchen, um 400 v. Chr., Paris, Louvre.
nach H. Rühfel, Kinderleben im klassischen Athen. Bilder auf klassischen Vasen
(Mainz 1984) 164 Abb. 97.
- Abb. 221 Theseus kämpft mit der krommyonischen Sau, Abdruck (Karneol-Skarabäoid),
Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 539, Foto J. Boardman.
- Abb. 222 Umzeichnung der Signatur auf der Herakles-Gemme von G. Dembski.
nach NumZ 95, 1981, Taf. 1, 5.
- Abb. 223 Herakles mit dem Dreifuß, etruskischer Skarabäus, frühes 5. Jh. v. Chr., Den Haag,
Königl. Münzkabinett.
nach M. Maaskant-Kleibrink, Catalogue of the engraved gems in the Royal Coin
Cabinet, The Hague. The Greek, Etruscan and Roman collections (Wiesbaden 1978)
Nr. 35a.
- Abb. 224 Herakles mit den Äpfeln der Hesperiden, att. rf. Schaleninnenbild, 510-500 v. Chr.,
Antikensammlung, SMB SPK.
nach CVA Berlin (1) Taf. 7, 1.
- Abb. 225 Neuattisches Relief mit Dreifußraubszene, Trajanisch, Piräus, Museum.
nach W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, 20. Ergh. JdI (Berlin 1959)
Taf. 28b.
- Abb. 226a Umzeichnung der Signatur des Olympios von P. Zazoff nach dem Original.
nach Zazoff, AG 138 Abb. 41e.
- Abb. 226b Umzeichnung der Signatur des Olympios nach dem Abdruck von A. Furtwängler.
nach Furtwängler, Kleine Schriften 164.
- Abb. 227 Ganymed und Adler, Fragment eines Karneol-Ringsteins, 2. Viertel 4. Jh. v. Chr.,
Antikensammlung, SMB SPK.
nach AGD Berlin II Nr. 157.

- Abb. 228 Mädchen sitzt auf Bassinrand, Abdruck, (Glaspaste), Beazley-Archiv, Oxford.
nach GGFR Nr. 634, Foto J. Boardman.
- Abb. 229 Bogenschütze, att. rf. Skyphos des Penelope-Malers, um 440 v. Chr.,
Antikensammlung, SMB SPK.
nach CVA Berlin (1) Taf. 34, 1.
- Abb. 230 Widder, Namensinschrift Mandronax, Abdruck (Plasma-Skarabäus), Beazley-
Archiv, Oxford.
nach AGG Nr. 131, Foto J. Boardman.
- Abb. 231 Ziegenbock, Inschrift Eslagoro emi, 1. Drittel 5. Jh. v. Chr., Chalcedon-Skarabäoid,
Genf, Museum für Kunst und Geschichte.
nach Genava 23, 1975, 17 Nr. 7.

Erklärung

Hiermit erkläre ich, Angela Susanne Berthold, meine an der Martin-Luther-Universität, Halle, eingereichte Dissertation mit dem Titel ‚Entwurf und Ausführung in den *artes minores*. Münz- und Gemmenkünstler des 6. -4. Jhs. v. Chr.‘ selbständig verfasst zu haben.

Weiterhin habe ich keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen kenntlich gemacht.

Berlin, den 19. 12. 2011

A handwritten signature in black ink that reads "Angela Berthold". The script is cursive and fluid, with the first letters of the first and last names being capitalized and prominent.

Lebenslauf

Angela Susanne Berthold

Geburtsdatum/-ort 16. 10. 1977, Würzburg
Familienstand verheiratet, ein Kind

Ausbildung

2002 Julius-Maximilians Universität, Würzburg
Magisterarbeit ‚Tierdarstellungen auf römischen Gemmen‘
bei Prof. Dr. U. Sinn

1997-2002 Klassische Archäologie (Hauptfach)
Altorientalistik, Prähistorische Archäologie (Nebenfächer)
an den Universitäten Halle und Würzburg

1997 Abitur am Wirsberg-Gymnasium, Würzburg

Berufspraktische Erfahrungen (Auswahl)

seit 02 /2008 Freie Mitarbeit im Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin
Mitarbeit bei der Erfassung der Bestände des Münzkabinetts in
der Internetdatenbank *ikmk*

seit 10/2006 Freie Mitarbeit
bei den Museumsdiensten der SMB im Bodemuseum, Berlin

10/2006 Projektmitarbeit bei der Klassik Stiftung Weimar

01/2002 – 10/2002 Studentische bzw. wissenschaftliche Hilfskraft
bzw. 10/2002 – bei dem Forschungsprojekt ThesCRA, Heidelberg
01/2003

03 – 04/2001 Praktikum am Archäologischen Museum der Universität Halle

08 – 09/2000 Mitarbeit bei der Ausgrabung einer römischen Siedlung
in Grumentum, Italien

02 – 10/1999 Studentische Hilfskraft in der Antikenabteilung des
Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg

Entwurf und Ausführung in den *artes minores*.
Münz- und Gemmenkünstler des 6. – 4. Jhs. v. Chr.

Dissertation

zur Erlangung des
Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt

der Philosophischen Fakultät der Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg,
Fachbereich Kunst- und Altertumswissenschaften

von Frau Angela Susanne Berthold

geb. am 16. Oktober 1977 in Würzburg

Erstgutachter: Professor Dr. Andreas E. Furtwängler
Zweitgutachter: Professor Dr. Stefan Lehmann

Tag der Verteidigung: 29. 1. 2008

ABBILDUNGSTEIL

Katalog

Textabbildungen

Zeitleiste

Karte

Skizzen zum Betrachterstandort

KATALOG

Katalog: Werke signierender Künstler

1. Signierte Gemmen (zu 3b)

Die Beschreibung erfolgt für die Gemmen nach dem Original. Abgebildet werden jeweils links das Originalstück und rechts der Abdruck. War keine Originalfotografie zugänglich, wurden die häufiger publizierten Abdrücke gespiegelt. Alle Abbildungen sind vergrößert und stehen in keinem maßstäblichen Verhältnis zueinander.

Onesimos

2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.

Onesimos 1: Kat. Abb. 1

Satyr spielt Leier.

Tanzender, nackter Satyr im Profil nach l.; sein r. Bein hat er erhoben und den Kopf in den Nacken geworfen. Mit seiner hinteren Hand hält er die Leier, mit der vorderen greift er in die Saiten.

Inscription: ONEΣΙΜΟΣ (i. O. r.). Strichrand.

Grüner Serpentin-Skarabäus.
Boston, MFA, Inv. Nr. 27.673.

Abb. nach AGG Nr. 345.



Onesimos 2: Kat. Abb. 2

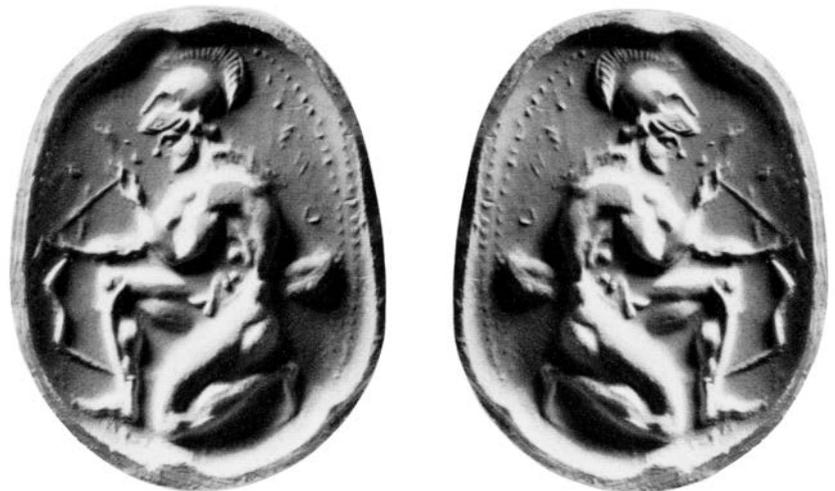
Kniender Krieger testet seinen Bogen.

Nackt, nur mit einem attischen Helm bekleidet, kniet der Jüngling im Profil nach l. auf dem vorderen Bein, während er das hintere aufgestellt hat. Er betrachtet die Spitze des Pfeils, den er mit beiden Händen hält. Der Bogen ist gegen den Gemmenrand gelehnt.

Inscription: ONEΣΙΜΟΣ (i. O. r.). Punktrand.

Grüner Steatit-Skarabäus.
Paris, BN, Inv. ex Louvre 1496.

Abb. nach AGG Nr. 346.



Onesimos 3: Kat.-Abb. 3

Kuh mit trinkendem Kalb.

Die Kuh ist von der Seite gesehen und steht nach r., den Kopf hat sie aus dem Bild heraus in die Frontale gewandt. Zwischen ihren Vorder- und Hinterbeinen steht ein Kalb und trinkt mit erhobenem Kopf. Punktrand.

Inschrift: ONEΣΙΜΟΣ. (i. O. r.)

Grüner Steatit-Skarabäus.

Paris, BN, Inv. Nr. N 4864.

Abb. nach AGG Nr. 348.



Syries

Ende des 6. Jh. v. Chr.

Kat.-Abb. 4

Kitharspieler.

Ein bärtiger Kitharöde in langem Gewand mit Weinlaubkranz im Haar ist im Begriff eine zweistufige Bema zu besteigen. Sein hinteres Bein hat er auf die zweite Stufe gesetzt. Auf dieses stützt er die Kithara ab. Sein Gewand ist transparent, so dass die Muskeln an den Beinen zu erkennen sind. Punktrand.

Inschrift:

ΣΥΡΙΕΣ ΕΠΙΟΙΕΣΕ. (i. O. r.)

Grüner Serpentin,
Pseudoskarabäus (RS als Satyrkopf, s. Abb. 175).

London, BM.

Abb. nach AGG Nr. 352.



Epimenes

Beginn 5. Jh. v. Chr.

Kat.-Abb. 5

Jüngling zügelt Pferd.

Ein nackter Jüngling greift einem sich aufbäumenden Pferd ins Zaumzeug. Dieses hat die Vorderbeine erhoben, der Jüngling stemmt sich mit beiden Beinen am Boden ab und hält es kurz am Zügel, durch die Körperdrehung ist sein Rücken sichtbar. Strichrand.

Inscription:

ΕΠΙΜΗΝΕΣ/ΕΠΙΩΙΕ (i. O. r.).

Blauer Chalcedon-Skarabäoid.

Aus dem Nil-Delta, evtl. Naukratis.

Boston, MFA, Inv. Nr. 27.677.

Abb. nach EGGE Nr. 116 Taf. B (Original); AGG Nr. 246 (Abdruck).



Dexamenos

zwischen 455/50 und 420/10 v. Chr.

Dexamenos 1: Kat.-Abb. 6

Sitzende Mike mit Dienerin.

Eine Frau sitzt auf einem Hocker mit gedrehten Beinen in Dreiviertelansicht nach l. Der eng anliegende gegürtete Peplos zeigt deutlich ihre Körperformen. Vor ihr steht ein Mädchen, das in der R. einen Kranz und in der L. einen Spiegel hält, so dass ihre Herrin sich darin betrachten kann. Strichrand.

Bläulicher Chalcedon-Skarabäoid.

Inscriptionen:

ΜΙΚΗΣ / ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ. (i. O. l.)

Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. B 34 (CM).

Abb. nach Henig – Scarisbrick – Whiting, Fitzwilliam Gems Nr. 53 (Original); GGFR Nr. 467 (Abdruck).



Dexamenos 2: Kat.-Abb. 7

Stehender Reiher mit Heuschrecke.

Reiher steht auf steinigem Untergrund im Profil nach r. Den Kopf umgewendet, zupft er mit dem Schnabel am über dem Rücken ausgebreiteten Flügel. Das hintere Bein ist erhoben, so dass er nur auf dem vorderen balanciert. Unter dem hinteren Bein eine Heuschrecke im Profil nach r. Strichrand.

Inschrift: ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ, von der Mitte des 1. Bildrandes am Rand entlang nach oben bis zum Reiherkopf. (i. O. 1.) Beschädigung des Steins r. u., hinter Reiher fehlt ein großes Stück, weitere Oberflächenverletzungen unter dem Hals des Reiher, im Bildfeld zwischen Kopf, Hals, Körper und Flügel.

Gelber, rot gesprenkelter Jaspis-Skarabäoid.

St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. T 1864.2.

Abb. nach Neverov, Hermitage Intaglios Nr. 19 (Original); GGFR Nr. 469 (Abdruck).



Dexamenos 3: Kat.-Abb. 8

Fliegender Reiher.

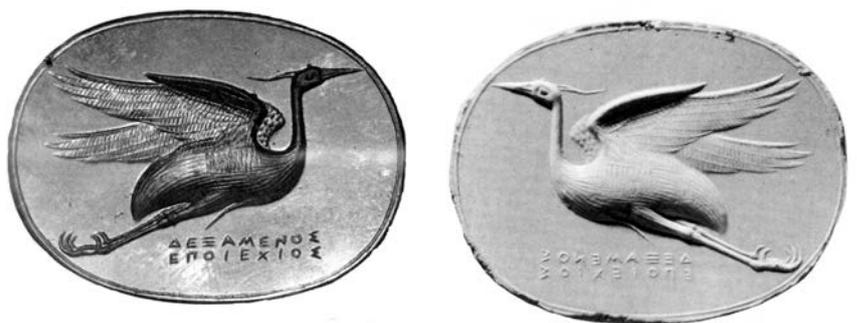
Reiher im Flug nach r.; die ausgebreiteten Flügel über dem Rücken, die Beine nach hinten an den Unterkörper angelegt ausgestreckt, die Krallen zusammengekniffen. Sein Kopf, der wie der ganze Reiher im Profil gesehen wird, ist erhoben und blickt gerade aus. Linienrand.

Bläulicher Chalcedon-Skarabäoid

Inschrift: (i. O. 1.) ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ/ΕΠΟΙΕΧΙΟΣ.

St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. Ju. O.24.

Abb. nach Neverov, Hermitage Intaglios Nr. 20 (Original); GGFR Nr. 468 (Abdruck).



Dexamenos 4: Kat.-Abb. 9

Kopf eines bärtigen Mannes.
Profilkopf eines älteren
bärtigen Mannes nach l. mit
kurzem Bart und glatt
anliegendem, leicht
gewelltem Haar.
Augenbrauen und Wimpern
sind einzeln angegeben.
Linienrand.

Gelber, rot gesprenkelter
Jaspis-Skarabäoid.

Inschrift: (i. O. l.)
ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ/ΕΠΙΟΙΕ.

Boston, MFA, Inv. Nr.
23.580.

Abb. nach LHG Nr. 50 auf
Frontispiz (Original); GGFR
Nr. 466 (Abdruck).



Künstlersignaturen ?

Im Nominativ (?)

Aristoteiches

6. – 5. Jh. v. Chr.

Kat.-Abb. 10

Löwin.

Auf einer einfachen
Bodenlinie steht eine Löwin,
erkennbar an ihren Zitzen, im
Profil nach l. Ihre
Körperhaltung ist geduckt,
wie zum Sprung ist der
Vorderkörper gebeugt, die
Hinterbeine stehen aufrecht.
Ihr Schwanz biegt sich hinter
ihrem Körper und kommt
darunter vor den Beinen
wieder zum Vorschein.
Strichrand.

Inschrift:

ΑΡΙΣΤΟΤΕΙΧΗΣ (i. O. r.)
über dem Körper des Tieres.

Plasma-Skarabäus.

Aus der Nähe von Pergamon.

Unbekannter

Aufbewahrungsort.

Abb. nach AGG Nr. 427.



Anakles
ca. 480-460 v. Chr.

Kat.-Abb. 11

Lagernder Satyr.

Ein nackter bärtiger Satyr lagert gegen einen prall gefüllten Weinschlauch gelehnt mit Blickrichtung nach r. Den l. Arm, der einen Kantharos hält, hat er ausgestreckt mit dem anderen stützt er sich nach hinten ab. Das vordere Bein hat er untergeschlagen, das andere rechtwinklig aufgestellt. Strichrand.

Inscription: ANAKΛΗΣ (i.O.r.).
Schwarzer Jaspis-Skarabäoid.
Aus der Nähe von Heraklion, Kreta.

New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 42.11.16.

Abb. nach EGGE Nr. 113 Taf. B (Original); AGG Nr. 333 (Abdruck).



Sosias

spätes 5. Jh. v. Chr.

Kat.-Abb. 12

Frauenkopf.

Profilkopf einer jungen Frau nach l.; ihr langes Haar ist im Nacken zu einem Knoten festgesteckt, an der Seite fällt es in breiten lockigen Strähnen bis auf Stirn- und Ohrhöhe herunter und wird dort von einer um den Kopf laufenden Strähne aufgenommen.

Strichrand.

Inscription: ΣΩΣΙΑΣ (i. O. r.)
über dem Kopf.

Gelb-oranger Achat-Skarabäoid.

Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 27158/1297.

Abb. nach U. Pannuti, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La collezione glittica II, 1994, Nr. 67 (Original); GGFR Nr. 480 (Abdruck).



Verborgene Namen?

Pergamos um 400 v. Chr.

Kat.-Abb. 13

Jünglingskopf mit phrygischer Mütze.

Unbärtiger Jünglingskopf im Profil nach r.; er trägt eine phrygische Kappe, die auf dem Kopf mehrere Wülste wirft. Um die Stirn läuft ein Band, das hinter dem Kopf in einer Schlaufe absteht. Unter der Mütze am Haaransatz kommt hinten eine Stoffflasche als Nackenabdeckung heraus. Am Hals unter dem Kinn eine weitere gebundene Schlaufe. Strichrand, vom oberem Zipfel der Mütze durchbrochen.

Inscription: ΠΕΡΓΑ (i. O. r.), auf Nackenlasche der Mütze. Chalcedon-Skarabäoid, verbrannt.

Aus einem Grab vom Ende des 4. Jh. v. Chr. in Kertsch.

St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. P?. 1840.8.

Abb. nach Neverov, Hermitage Intaglios Nr. 29 (Original); GGFR Nr. 531 (Abdruck).



Onatas

2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.

Kat.-Abb. 14

Nike errichtet ein Tropaion.

R. steht im Profil nach l. Nike, deren Mantel bis auf die Hüften herab gerutscht ist und so ihren nackten Oberkörper enthüllt; über die dem Betrachter entferntere Schulter fällt ein Gewandzipfel. Ihre Flügel sind hinter dem Rücken aufgebretet, der nähere ist ganz im Profil zu sehen, vom entfernteren nur der obere Teil und unten die Spitzen.



Das Haar ist hochgesteckt und in einem Wulst um den Kopf geschlungen. Beide Arme hat sie erhoben und scheint damit etwas an dem l. stehenden Tropaion zu richten. Dieses besteht aus einem geradem Baumstumpf mit einem auf halber Höhe nach l. abzweigenden Ast. Unten links gegen den Stamm gelehnt steht ein Schild, etwas über der Erde am Stamm r. hängt eine Beinschiene. Über den Ast wurde ein Stoff gelegt, oben auf den Baumstumpf, der als Torso dient, eine komplette Rüstung bestehend aus Brustpanzer und Unterhemd gestülpt. Diesem Brustpanzer ist noch ein Schwert in der Scheide schräg umgehängt und ein eigener Schild l. dazugegeben, als Krönung dient über dem Panzer ein korinthischer Helm. Eine Lanze mit Spitzen an beiden Enden steht l. neben dem Tropaion, von ihr hängt eine Tānie mit Bändern herab. Wellige, das natürliche Gelände angebende, Grundlinie.

Inschrift: ONATAΣ (i. O. r.) auf einer Tānie, die um eine Lanze gebunden ist.

Blau-grauer Chalcedon-Skarabäoid.

London, BM, Inv. Nr. 65.7-12.

Abb. nach T. R. Burton (Hrsg.), *The Enduring Image. Treasures from the British Museum* (London 1997) 96 Nr. 90 (Original); GGFR Nr. 590 (Abdruck).

2. Signierte Münzen (zu 3c)

Es wird nur die signierte Münzseite ohne zugehörige Vorder- bzw. Rückseiten abgebildet. Angegeben sind jeweils Name des Künstlers, Katalogabbnunmer, Vorder- oder Rückseite, Nominal, Münzstätte, Beschreibung, Signaturstelle und -form, Datierung und Literaturzitat. Alle Abbildungen sind vergrößert und stehen in keinem maßstäblichen Verhältnis zueinander.

SYRAKUS

Sosion 1: Kat.-Abb. 15

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach I., Perlenhalskette mit Anhänger, spiralförmiger Ohrring; Haare im Nacken hochgenommen, Ampyx im Haar. Im Nacken steht eine Locke auffallend ab. Vor dem Gesicht schwimmen zwei Delfine aufeinander zu, im Nacken einer herab, einer über dem Kopf nach vorn. Hinter diesem beginnt der Stadtname.

auf Ampyx zweizeilig ΣΩΣ-ΙΩΝ.

nach 420 v. Chr.

Tudeer Nr. 2. 3 (VS 1. 2/RS 2).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18205392.



Eumenos 1: Kat.-Abb. 16

RS Tetrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach I., Frisur und Ohrschmuck wie vorhergehend, als Halsschmuck jetzt ein einfaches Band mit Anhänger. In der oberen Wimperreihe am inneren Augenwinkel eine Wimper angegeben. Zwei Delfine schwimmen vor dem Kopf, die anderen beiden unter dem Halsabschnitt aufeinander zu. Der Stadtname beginnt über der Stirn.

auf Ampyx zweizeilig EYMH-ΝΟΥ.

um 415 v. Chr.

Tudeer Nr. 6. 7 (VS 6. 7/RS 4).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18205305.



Eumenos 2: Kat.-Abb. 17

RS Tetrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach I., Frisur und Schmuck wie vorhergehend. Zwei Delfine schwimmen vor dem Gesicht aufeinander zu, einer hinter dem Kopf nach oben, ein weiterer im Nacken nach unten. Der Stadtname beginnt über der Ampyx, wird von den Delfinen geteilt und zieht sich bis zum Halsabschnitt.

auf Ampyx großes E, dann zweizeilig YMH-ΝΟ.

um 415 v. Chr.

Tudeer Nr. 8 (VS 4/RS 5).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221239.



Eumenos 3: Kat.-Abb. 18

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach I., Frisur und Schmuck wie bei den vorhergehenden Exemplaren. Zwei Delfine schwimmen vor dem Kopf aufwärts, ein weiterer kommt ihnen von oben abwärts entgegen, der vierte hinter dem Kopf abwärts.

Stadtname beginnt über Ampyx.

zweizeilig auf Ampyx EYMH-NO.

ca. 415 v. Chr.

Tudeer nicht bekannt.

Abb. nach Tkalec Auktion vom 9. 5. 2005 Nr.

21 = Auktion Peus vom 26. 4. 2005 Nr. 85.



Eumenos 4: Kat.-Abb. 19

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach I., die untere Wimpernreihe ist jetzt zusätzlich angegeben. Die Frisur wirkt lockerer, der Haaransatz am Hals tiefer, eine zusätzliche Spirallocke fällt auf den Hals. Schmuck wie zuvor. Keine Ampyx sichtbar. Zwei Delfine schwimmen vor dem Gesicht aufeinander zu; einer im Nacken und einer unter Halsabschnitt abwärts. Stadtname beginnt über dem Kopf.

unter dem Halsabschnitt und über darunter auf dem Bauch schwimmendem Delfin EYMHNOY.

ca. 415 v. Chr.

Tudeer Nr. 18. 19 (VS 7. 8/RS 12).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221308.



Eumenos 5: Kat.-Abb. 20

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach I., untere Wimpernreihe angegeben. Schmuck wie zuvor. Viele kleine Locken lösen sich um das Gesicht aus der Frisur. Die vier Delfine umschwimmen den Kopf gegen den Uhrzeigersinn. Stadtname beginnt hinter Nacken; zwischen Halsabschnitt und darunter auf Rücken schwimmendem Delfin EYMH, zwischen Haaren am Hinterkopf und anderem Delfin NOY.

um 415 v. Chr.

Tudeer Nr. 22 (VS 9/RS 14).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221327.



Eumenos 6: Kat.-Abb. 21

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l., Schmuck wie zuvor, Haare jetzt deutlich von Ampyx und Sphendone gehalten. Ein Delfin schwimmt hinter dem Kopf abwärts, einer unter dem Halsabschnitt auf dem Bauch, einer vor dem Kinn aufwärts, der vierte vor dem Gesicht abwärts. Stadtname beginnt über Ampyx.

hinter dem Kopf, vom Hals ab aufwärts EYMHN-OY.

ca. 415 v. Chr.

Tudeer Nr. 23 (VS 9/RS 15).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221336.



Eumenos 7: Kat.-Abb. 22

VS Tetradrachme von Syrakus.

Quadriga nach l. Nike bekrönt Lenker, dieser nimmt mit der l. Hand die Zügel zurück und hält in der r. Hand Kentron. Das Wagenrad von der Seite gesehen. Alle Pferde haben die Vorderbeine hoch erhoben, die Hinterbeine stehen parallel zueinander auf der Abschnittslinie. Punktrand.

im Abschnittsfeld EYMHNOY.

um 415 v. Chr.

Tudeer Nr. 21. 22. 23. 24 (VS 9/RS 13. 14. 15. 16).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221321.



Eumenos 8: Kat.-Abb. 23

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l., Schmuck wie vorhergehend, aber keine Haarbänder sichtbar. Zwei Delfine schwimmen vor ihrem Kopf aufeinander zu, einer über ihren Haaren nach vorne, der vierte im Nacken herab. Stadtname über dem Kopf.

um 415 v. Chr.

unter dem Halsabschnitt EYMENΟΥ.

Tudeer Nr. 43 (VS 14/RS 25).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221388.



Eumenos 9: Kat.-Abb. 24

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusa nach l., Perlenkette, spiralförmiger Ohrring. Ampyx und Sphendone mit großen Sternen verziert. Haarlocken wehen seitlich über die Bänder. Zwei Delfine schwimmen hinter dem Kopf hintereinander her, zwei davor aufeinander zu. Stadtname über dem Kopf.

unter Halsabschnitt EYME-NOY.

um 413 v. Chr.

Tudeer Nr. 44 (VS 14/RS 26).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18205393.



Eumenos 10: Kat.-Abb. 25

RS Tetradrachme von Syrakus.

Kopf der Arethusa nach l., einfaches Halsband mit Anhänger, spiralförmiger Ohrring, Ampyx und Sphendone mit Sternen verziert, Sphendoneknoten deutlich sichtbar. Zwei Delfine schwimmen hinter dem Kopf nach unten, zwei vor dem Kopf aufeinander zu. Stadtname beginnt vor der Stirn.

unter Halsabschnitt und hinter Kopf relativ groß EYME-NOY.

um 413 v. Chr.

Tudeer Nr. 45 (VS 14/RS 27).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221394.



Eumenos 11: Kat.-Abb. 26

RS Tetradrachme von Syrakus.

Weiblicher Profilkopf nach l. mit Kornähre, Mohnkapsel und Eichenblatt im Haar, welches an der Seite in Locken länger als gewöhnlich herunterfällt. Einfaches Halsband mit Löwenkopfanhänger. Die vier Delfine umschwimmen den Kopf im Uhrzeigersinn. Der Stadtname beginnt über dem Kopf.

unter dem Halsabschnitt EYM.

um 410 v. Chr.

Tudeer Nr. 46 (VS 15/RS 28).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18205394.



Eu... 1: Kat.-Abb. 27

VS Tetrachme von Syrakus.

Quadriga nach l., Nike kommt mit Kranz heran geflogen. Wagen und vorderes Pferd im Profil gesehen, die Beine der anderen durch Konturverdopplung angegeben, die Köpfe durch verschiedene Haltung aufgefächert. Im Abschnittsfeld schwimmen zwei Delfine aufeinander zu. Punktrand.

zwischen den Beinen der Pferde EY.

413–410 v. Chr.

Tudeer Nr. 25. 26. 27. 29 (VS 10/RS 16. 17. 18. 20).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221342.



Eu... 2: Kat.-Abb. 28

VS Tetrachme von Syrakus.

Quadriga nach l., mit Nike. Ähnlich vorhergehend. Im Abschnittsfeld ein Delfin und ein Fisch nach r. Punktrand.

unter den Bäuchen der Pferde EY.

ca. 413–410 v. Chr.

Tudeer Nr. 30. 31. 33 (VS 11/RS 16. 21. 17).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221360.



Eu... 3: Kat.-Abb. 29

RS Tetrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l., einfaches Halsband mit Anhänger, spiralförmiger Ohrring. Keine Bänder im hochgesteckten Haar sichtbar. Vor dem Gesicht und hinter dem Kopf schwimmen je zwei Delfine aufeinander zu. Stadtname über dem Hinterkopf.

hinter dem Nacken EY.

413–410 v. Chr.

Tudeer Nr. 26. 33 (VS 10. 11/RS 17).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221360.



Eu... 4: Kat.-Abb. 30

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l., Schmuck und Frisur wie vorhergehend. Anordnung der Delfine verändert; hinter ihrem Kopf schwimmt ein Delfin abwärts, davor zwei aufeinander zu, ein weiterer vor der Stirn abwärts. Stadtname über dem Kopf etwas weiter vorne beginnend als auf vorhergehendem Stempel.

unter dem Halsabschnitt EY.

ca. 413–405 v. Chr.

Tudeer Nr. 27 (VS 10/RS 18).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221353.



Eu... 5: Kat.-Abb. 31

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l., Schmuck und Frisur wie vorhergehend. Anordnung der Delfine verändert. Vor dem Gesicht schwimmen zwei Delfine nach unten, die anderen beiden unter dem Halsabschnitt und im Nacken diesen entgegen. Stadtname über dem Kopf.

unter dem Halsabschnitt EY.

ca. 410–405 v. Chr.

Tudeer Nr. 28. 36 (VS 10.12/RS 19).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221361.



Eu... 6: Kat.-Abb. 32

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l., einfaches Halsband, spiralförmiger Ohrring, im hochgenommenem Haar keine Ampyx oder Sphendone sichtbar. Zwei Delfine schwimmen vor dem Gesicht aufeinander zu, einer über der Stirn nach vorne und einer im Nacken herab.

unter dem Halsabschnitt EY.

nach 410 v. Chr.

Tudeer Nr. 31 (VS 11/RS 21).

Abb. nach Classical Numismatic Group Auktion 63 vom 21. 5. 2003 Nr. 114.



Eumenos 12: Kat.-Abb. 33

RS Drachme von Syrakus.

Arethusakopf nach r., zwei Delfine schwimmen hinter dem Kopf aufwärts, einer vor dem Gesicht herab. Stadtname beginnt im Nacken läuft um den Kopf.

unter dem Halsabschnitt EYMENΟΥ.

ca. 410–405 v. Chr.

H. R. Baldus, Chiron 2, 1972, 42 RS-Stempel Nr. 4.

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18229199.



Eu... 7: Kat.-Abb. 34

VS Drachme von Syrakus.
Krieger in gebeugter Haltung mit Schwert und Schild nach r. Namensbeischrift ΛΕΥΚΑΣΠΙΣ am l. Rand entlang. Punktrand. unter dem Abschnitt EY.
415–410 v. Chr.
H. R. Baldus, Chiron 2, 1972, 43 VS-Stempel Nr. B.
Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18229199.



Eu... 8: Kat.-Abb. 35

RS Drachme von Syrakus.
Arethusakopf nach r., davor und dahinter schwimmen zwei Delfine aufeinander zu, darüber Stadtname.
r. vor den Delfinen am Rand entlang EY.
415–410 v. Chr.
H. R. Baldus, Chiron 2, 1972, 43 RS-Stempel Nr. 3.
Abb. nach Numismatica Ars Classica Auktion P am 12. 5. 2005 Nr. 1258.



Eukleidas 1: Kat.-Abb. 36

RS Tetradrachme von Syrakus.
Arethusakopf nach l., Perlenkette, spiralförmiger Ohrring, im hochgesteckten Haar sind keine Bänder sichtbar. Je ein Delfinpaar schwimmt vor und hinter dem Kopf aufeinander zu.
unter dem Kinn auf aufgeklapptem Diptychon EYKA–EΙΔΑ zweizeilig.
um 413 v. Chr.
Tudeer Nr. 24. 25. 30 (VS 9. 10. 11/RS 16).
Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221340.



Eukleidas 2: Kat.-Abb. 37

RS Tetradrachme von Syrakus.
Arethusakopf nach l., Perlenkette, spiralförmiger Ohrring. Im Haar Ampyx mit Schwan darauf und Sphendone mit Sternen verziert. Je zwei Delfine schwimmen vor und hinter dem Kopf aufeinander zu. Stadtname beginnt über Sphendoneknoten, zieht sich am Münzrand entlang.
unten auf Sphendonefalten EYKAEI.
um 410 v. Chr.
Tudeer Nr. 37. 39 (VS 12. 13/RS 23).
Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221362.



Eukleidas 3: Kat.-Abb. 38

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l., einfaches Halsband mit Anhänger, großer runder Ohrring mit Hängeelementen, die in Kugeln enden. Ampyx und Sphendone mit Sternen im Haar. Großer Sphendoneknoten über Stirn. Ein Delfin schwimmt vor dem Gesicht, einer im Nacken herab, einer vor dem Kinn, ein weiterer taucht unter dem Halsabschnitt hervor. Stadtname beginnt über dem Knoten.

EYKAEI auf dem Delfin vor dem Kinn.

nach 410 v. Chr.

Tudeer Nr. 57 (VS 20/RS 35).

Abb. nach Kraay-Hirmer Nr. 110R.



Eukleidas 4: Kat.-Abb. 39

RS Tetradrachme von Syrakus.

Athenakopf fast en face. Sie trägt einen ornamental verzierten Helm mit aufragendem Helmbusch und Perlenkette. Ihre lockigen Haare kommen offen unter dem Helm hervor; r. schwimmen zwei Delfine aufeinander zu, der untere taucht aus dem Haar hervor, l. ebenso. Der Stadtname beginnt l. oben und folgt dem einfachen Strichrand.

auf Helmkessel EYK/ÆEIA/A.

nach 410 v. Chr.

Tudeer Nr. 58 (VS 21/RS 36).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18205389.



Eukleidas 5: Kat.-Abb. 40

RS Tetradrachme von Syrakus.

Athenakopf frontal; ähnlich vorhergehend. Alle Delfine schwimmen abwärts, zwei zu jeder Seite des Kopfes. Stadtname ähnlich vorhergehend, jetzt mehr Buchstaben auf der l. Seite

großer Stempelsprung über dem unteren Gesicht.

auf Helmkessel EYK-ÆEIA.

nach 410 v. Chr.

Tudeer Nr. 59 (VS 21/RS 37).

Abb. nach Kraay – Hirmer Nr. 112.



Eukleidas 6: Kat.-Abb. 41

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach I.; großer Ohrring, einfaches Halsband mit Anhänger. Im Haar Ampyx und Sphendone mit Sternen und Zick-Zack-Verzierung am unteren Rand. Ein Delfin schwimmt hinter dem Nacken, einer vor der Stirn abwärts, zwei vor dem Gesicht aufeinander zu.

auf Tafelchen/geöffneter Schriftrolle unter dem Halsabschnitt EYKAEI.

ca. 405–399 v. Chr.

Tudeer Nr. 86 (VS 32/RS 58).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18212430.



Eukleidas 7: Kat.-Abb. 42

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach I.; einfaches Halsband mit Anhänger, spiralförmiger Ohrring. Die Haare wehen stark nach oben. Drei Delfine schwimmen abwärts, einer vor dem Kinn aufwärts.

unter dem Halsabschnitt EYKAEI auf Tafel/Rolle.

um 400 v. Chr.

Tudeer Nr. 88 (VS 33/RS 60).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18212432.



Eukleidas 8: Kat.-Abb. 43

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach I. Variante des vorhergehenden. Delfine und Stadtname leicht verändert.

unter dem Halsabschnitt auf Tafel EYKAEI.

nach 400 v. Chr.

nicht bei Tudeer.

Abb. nach Peus Auktion 392 vom 4. 5. 2007 Nr. 4201.



Eukleidas 9: Kat.-Abb. 44

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l., Variante des vorhergehenden. Das Gesicht wirkt voller, die Haare wehen nicht so stark in Einzelsträhnen. Die Sphendone ist größer und deutlicher mit mehr Haar gefüllt.

unter Halsabschnitt auf Tafel EYKAE.

nach 400 v. Chr.

nicht bei Tudeer.

Abb. nach Rizzo, Monete greche 226 Nr. 13, Taf. 48.



Euainetos 1: Kat.-Abb. 45

VS Tetradrachme von Syrakus.

Quadriga nach r., Nike fliegt mit einem Kranz auf den Lenker zu. Der Wagen samt Lenker und Pferden ist ins Dreiviertelprofil gedreht. Im Abschnittsfeld liegendes Wagenrad. Punktrand. auf Abschnittsline EYAINETO.

kurz vor 413 v. Chr.

Tudeer Nr. 34. 35. 36. 37. 38 (VS 12/RS 17. 18. 19. 20. 23).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18215121.



Euainetos 2: Kat.-Abb. 46

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l.; einfaches Halsband und spiralförmiger Ohrring. Im Haar Ampyx, darauf Delfin, und Sphendone. Je ein Delfinpaar schwimmt vor dem Gesicht und im Nacken aufeinander zu. Der Stadtname über dem Kopf.

EYAI auf Bauch des Delfins vor dem Kinn.

kurz vor 413 v. Chr.

Tudeer Nr. 41. 42 (VS 13. 14/RS 24).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221381.



Euainetos 3: Kat.-Abb. 47

VS Tetradrachme von Syrakus.

Quadriga nach r.; der Lenker ist ein bärtiger, älterer Mann mit Glatze. Nike fliegt auf ihm mit einem Kranz und einer Tafel zu. Der Wagen ist ins Dreiviertelprofil gedreht und hat sehr große Räder. Der Zügel des hintersten Pferdes ist gerissen. Im Abschnittsfeld schwimmen zwei Delfine aufeinander zu.

EYAIN-ETO zweizeilig auf Tafel von Nike.

ca. 413 v. Chr.

Tudeer Nr. 42. 43. 44. 45 (VS 14/RS 24. 25. 26. 27).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18221390.



Euth... 1: Kat.-Abb. 48

VS Tetradrachme von Syrakus.

Quadriga nach r. mit geflügeltem Eros als Lenker von Nike bekränzt. Die Quadriga ins Dreiviertelprofil gedreht; die Wagenräder stehen sehr eng beieinander, die Pferde weit aufgefächert. Im Abschnittsfeld Skylla nach r., die versucht einen Fisch zu packen.

r. unter der Abschnittsline EYΘ.

um 413 v. Chr.

Tudeer Nr. 48. 46. 47 (VS 15/RS 26. 28. 29).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18205394.



Phrygillos 1: Kat.-Abb. 49

RS Tetradrachme von Syrakus.

Kopf der Demeter oder Persephone nach l.; Ähre im Haar, über der Stirn Mohnkapsel. Einfaches Halsband mit Mohnkapselanhänger, spiralförmiger Ohrring. Zwei Delfine schwimmen vor dem Kopf aufeinander zu, zwei dahinter herab. Stadtname zwischen den Delfinen und dem Kopf umlaufend. zweizeilig unter dem Halsabschnitt

ΦΡΥΓΙΑΛΛ-ΟΣ.

ca. 413 v. Chr.

Tudeer Nr. 47 (VS 15/RS 29).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18211779.



Phrygillos 2: Kat.-Abb. 50

VS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l.; einfaches Halsband, Hängeohrring aus drei tropfenförmigen Elementen. Im Haar Ampyx und Sphendone. Zwei Delfine schwimmen vor dem Gesicht nach unten, einer über dem Kopf nach vorn, einer im Nacken nach unten. Stadtname umlaufend zwischen Delfinen und Kopf.

auf Ampyx ΦΡΥ.

ca. 410 v. Chr.

Tudeer Nr. 49 (VS 16/30).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18211792.



Phrygillos 3: Kat.-Abb. 51

VS Tetradrachme von Syrakus.

Kopf der Arethusa nach l., Ohrring wie vorhergehend. Ampyx und Sphendone sind mit Sternen verziert. Drei Delfine schwimmen hinter und einer vor dem Kopf abwärts. Die Delfine sind vergrößert. Stadtname beginnt auf Höhe der Nase.

auf Ampyx ΦΡΥ.

ca. 410 v. Chr.

Tudeer Nr. 51. 52. 53. 54 (VS 18/RS 30. 31. 32. 33).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18211794.



Phrygillos 4: Kat.-Abb. 52

VS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l.; kein Halsschmuck, Ohrring wie vorhergehend. Im Haar Ampyx und Sphendone mit Sternen verziert. Vor dem Gesicht schwimmen zwei Delfine aufeinander zu, dahinter zwei abwärts. Stadtname beginnt über dem Kopf, setzt sich zwischen diesem und den Delfinen fort.

auf dem Ampyx ΦΡΥ.

ca. 410 v. Chr.

Tudeer Nr. 55. 56 (VS 19/RS 33. 34).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18205396.



Parme... 1: Kat.-Abb. 53

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l.; Perlenkette, Hängeohrring. Im Haar Ampyx und Sphendone. Zwei Delfine schwimmen vor dem Gesicht aufeinander zu, einer hinter dem Kopf herab, einer taucht aus dem Halsabschnitt heraus. Stadtname über dem Kopf.

ΠΑΡΜΕ unter dem Halsabschnitt.

um 405 v. Chr.

Tudeer Nr. 71. 77 (VS 25. 27/RS 49).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18211931.



Euarchidas 1: Kat.-Abb. 54

RS Tetradrachme von Syrakus.

Quadriga nach l. Nike fliegt mit Kranz heran. Der Wagen und die Lenkerin sind sehr stark in die Frontale gedreht. Die Pferde befinden sich in wilder Bewegung, das zweite von vorne hat den Kopf hochgerissen. Im Abschnittsfeld liegt eine Kornähre.

zwischen Bodenlinie und Ähre EYAPXΙΑΑ.

um 410 v. Chr.

Tudeer Nr. 52 (VS 18/RS 31).

Abb. nach SNG ANS 5 Nr. 279.



Euarchidas 2: Kat.-Abb. 55

RS Tetradrachme von Syrakus.

Quadriga nach l., Variante der vorhergehenden. Lenkerin jetzt mit Fackel in r. Hand, blickt aus dem Bild heraus. Im Abschnittsfeld liegende Ähre nach l.

zwischen Bodenlinie und Vorderbeinen der Pferde EYAPXΙΑΑ.

um 410 v. Chr.

Tudeer Nr. 54. 55 (VS 18. 19/RS 33).

Abb. nach Kraay – Hirmer Taf. 38 Nr. 108.



IM... 1: Kat.-Abb. 56

RS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l.; einfaches Halsband mit Anhänger, kein Ohrring, keine Bänder im hochgestecktem, lockigen Haar sichtbar. Nur drei Delfine schwimmen im Halsbereich. Stadtname vor Gesicht am l. Münzrand entlang laufend retrograd.

oben hinter dem Kopf IM.

ca. 405 v. Chr.

Tudeer Nr. 67 (VS 24/RS 45).

Abb. nach Franke – Hirmer Taf. 39.



IM... 2: Kat.-Abb. 57

VS Hemilitron (gegossen?) von Syrakus.
Arethusakopf nach l.
IM vor dem Hals, retrograd.
um 400–390 v. Chr. bzw. nach 410 v. Chr.
(nach Calciati, CNS2).
Calciati, CNS2 Nr. 24fr2.
Abb. nach Kat. Basel Nr. 490.



IM... 3: Kat.-Abb. 58

VS Hemilitron von Syrakus.
Frauenkopf (Arethusa?) mit offenem, lockigen
Haar frontal.
im Feld l. IM?
nach 410 v. Chr. (nach Calciati, CNS2).
Abb. nach Calciati, CNS2 Nr. 29fr2.



Kimon 1: Kat.-Abb. 59

RS Tetradrachme von Syrakus.
Arethusakopf nach r.; Perlenkette, runder
Ohrring. Im Haar Ampyx und Sphendone mit
Sternen verziert. Zwei Delfine schwimmen vor
dem Gesicht abwärts, einer ebenso hinter der
Sphendone, einer taucht aus dem Nackenwinkel
hervor.
hinter dem Kopf retrogrades K.
ca. 405 v. Chr.
Tudeer Nr. 64. 68A (VS 22.25/RS 42).
Abb. nach Gemini Auktion 6 vom 10. 1. 2010
Nr. 41.



Kimon 2: Kat.-Abb. 60

VS Tetradrachme von Syrakus.
Arethusakopf en face mit offenem Haar mit
Haarband; Perlenkette, darüber zwei Bänder.
Drei Delfine schwimmen im lockigen Haar,
vom vierten ist nur die Schnauze l. am Hals
sichtbar. AΠEΘOΣA über der Strichrandlinie.
auf Haarband über Scheitel KIMΩN.
ca. 405 v. Chr.
Tudeer Nr. 78. 79 (VS 28/RS 53. 54).
Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18205390.



Kimon 3: Kat.-Abb. 61

VS Tetradrachme von Syrakus.

Arethusakopf en face, Variante des vorhergehenden. Anordnung der Delfine leicht verändert. Von einem Delfin, der aus dem Haar heraus kommt, ist nur die Schnauze sichtbar. AΠΕΘΟΣΑ über der Randlinie. Punktrand.

auf Ampyx signiert KIMΩN.

ca. 405 v. Chr.

Tudeer Nr. 80. 81 (VS 29/RS 53. 54).

Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18211935.



Kimon 4: Kat.-Abb. 62

RS Tetradrachme von Syrakus.

Aufgescheuchte Quadriga nach l., Pferde und Lenker in wilder Bewegung, im Abschnitt liegende Ähre nach l., darüber ΣΥΠΑΚΟΣΙΩΝ.

zwischen der doppelten Bodenlinie KIMΩN.

ca. 406/5 v. Chr.

Tudeer Nr. 78. 80 (VS 28. 29/RS 53).

Abb. nach Kraay – Hirmer Taf. 44 Nr. 122R.



Kimon 5: Kat.-Abb. 62*

VS Hemidrachme von Syrakus.

Quadriga nach l., Lenker von Nike bekränzt. im Abschnitt KI-M?, geteilt durch halbrunden Gegenstand (Amboss?).

um 400 v. Chr.

Rizzo, Monete greche 48, 19.

Abb. nach Kat. Basel Nr. 484.



Kimon: Kat.-Abb. 63

VS 100-Goldlitre von Syrakus.

Arethusakopf nach l.; Sternensphendone, dreiteiliger Ohrring, Stadtname vor Gesicht. hinter dem Kopf Gerstenkorn und KI.

um 405 v. Chr.

de Ciccio Nr. 1. 2. 3. 4 (VS 1/RS I. II. III. IV);

Bérend, Syracuse Nr. 1. 2. 3. (VS 1/RS 1. 2. 3).

Abb. nach Bérend Taf. 4,2.



Euainetos: Kat.-Abb. 64

VS 100-Goldlitre von Syrakus.
Arethusakopf nach l.; Sternensphendone,
Stadtname vor Gesicht. Ähnlich vorhergehend.
EYAINÉ hinter dem Hals aufwärts.
413–406 v. Chr.
de Ciccio Nr. 19 (VS X/RS XV); Bérend,
Syracuse Nr. 7 (VS 4/RS 5).
Abb. nach Bérend Taf. 5,7.



Euainetos: Kat.-Abb. 65

VS 100-Goldlitre von Syrakus.
Arethusakopf nach l.; Sternensphenonde,
Stadtname vor Gesicht. Ähnlich vorhergehend.
EYAI im Nackenwinkel.
413–406 v. Chr.
de Ciccio Nr. 20; Bérend, Syracuse Nr. 8 (VS
5/RS 5).
Abb. nach Bérend Taf. 5,8.



Euainetos: Kat.-Abb. 66

VS 100-Goldlitre von Syrakus.
Arethusakopf nach l.; Sternensphendone,
Stadtname. Ähnlich vorhergehend.
EYAI im Nackenwinkel.
413–406 v. Chr.
de Ciccio Nr. 21/22 (VS XIII/RS XV); Bérend,
Syracuse Nr. 9 (VS 6/RS 5).
Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18205545.



Euainetos: Kat.-Abb. 67

VS 100-Goldlitre von Syrakus.
Arethusakopf nach l.; Sternensphendone,
Stadtname. Ähnlich vorhergehend.
EYAI im Nackenwinkel.
ca. 400 v. Chr.
Bérend, Syracuse Nr. 10 (VS 7/RS 6).
Abb. nach Bérend Taf. 5,10.



Euainetos: Kat.-Abb. 68

VS 100-Goldlitren von Syrakus.
Arethusakopf nach l.; Sternensphendone,
Stadtname. Ähnlich vorhergehend.
EYA(I) hinter Hals.
ca. 400 v. Chr.
de Ciccio Nr. 27 (VS XVIII/RS XVI); Bérend,
Syracuse Nr. 11 (VS 8/RS 6).
Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18200115.



Euainetos: Kat.-Abb. 69

VS 100-Goldlitre von Syrakus.
Arethusakopf nach l.; Sternensphendone,
Stadtname. Ähnlich vorhergehende.
hinter dem Kopf EYAI.
ca. 400 v. Chr.
de Ciccio 26; Bérend, Syracuse Nr. 12 (VS
9/RS 7).
Abb. nach Bérend Taf. 5,12.



Euainetos: Kat.-Abb. 70

VS 50-Goldlitre von Syrakus.
Kopf eines jugendlichen Flussgottes (?) im
Profil nach l., davor ΣΥΡΑ.
hinter dem Nacken E.
ca. 413–406 v. Chr.
de Ciccio Nr. 58/41? (VS III/RS V); Bérend,
Syracuse Nr. 13 (VS 5/RS 6).
Abb. nach Franke – Hirmer Taf. 46, 126.



Kimón: Kat.-Abb. 71

RS Dekadrachme von Syrakus.
Arethusakopf nach l. mit Ampyx und Haarnetz.
Zwei Delfine schwimmen vor dem Gesicht
aufeinander zu, einer im Nacken herab und
einer unter dem Halsabschnitt hervor.
auf Ampyx KI–M.
um 405 v. Chr.
J. H. Jongkees, The Kimonian Dekadrachms
(Utrecht 1941) 8–11 Stempel α.
Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18205401.



Kimón: Kat.-Abb. 72

RS Dekadrachme von Syrakus.
Arethusakopf nach l. mit Ampyx und Haarnetz.
Zwei Delfine schwimmen vor dem Gesicht
aufeinander zu, einer im Nacken herab und
einer unter dem Halsabschnitt. Perlenkette.
auf Ampyx K, auf dem Delfin unter dem
Halsabschnitt KIMΩN.
405–400 v. Chr.
J. H. Jongkees, The Kimonian Dekadrachms
(Utrecht 1941) 12–14 Stempel γ.
Abb. Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18214398.



Kimon: Kat.-Abb. 73

RS Dekadrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach I. mit Ampyx und Haarnetz. Zwei Delfine schwimmen vor dem Gesicht aufeinander zu, einer im Nacken herab und einer unter dem Halsabschnitt. Perlenkette.

auf dem Delfin unter dem Halsabschnitt KIMΩN.

um 400 v. Chr.

J. H. Jongkees, *The Kimonian Dekadrachms* (Utrecht 1941) 15 δ.

Abb. nach Kraay – Hirmer Nr. 119.



Kimon: Kat.-Abb. 74

RS Dekadrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach I. mit Ampyx und Haarnetz, zwei Delfine schwimmen vor dem Gesicht aufeinander zu, einer im Nacken herab und einer unter dem Halsabschnitt. Perlenkette.

auf Ampyx KI.

um 400 v. Chr.

J. H. Jongkees, *The Kimonian Dekadrachms* (Utrecht 1941) 17 ζ.

Abb. nach Kraay – Hirmer Nr. 121.



Kimon: Kat.-Abb. 75

VS Dekadrachme von Syrakus.

Quadriga nach I.; der Lenker zieht die Zügel zu sich heran und greift mit dem Kentron weit nach vorne. Nike bringt Siegkranz. Im Abschnitt Panhoplie.

KIMΩN I. über der Abschnittslinie.

um 405 v. Chr.

J. H. Jongkees, *The Kimonian Dekadrachms* (Utrecht 1941) 8–19 Stempel A.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18205401.



Euainetos: Kat.-Abb. 76

RS Dekadrachme von Syrakus.

Arethusakopf nach l. mit Schilf im Haar. Zwei Delfine schwimmen vor dem Gesicht aufeinander zu, einer im Nacken herab und einer unter dem Halsabschnitt.

unter dem Delfin unter dem Halsabschnitt EYAINĒ.

um 400 v. Chr.

A. Gallatin, *Syracusan Dekadrachms of the Euainetos Type* (Cambridge 1930) 18 (VS C.VI/RS R.III).

Abb. nach Franke – Hirmer Taf. 35.



Euainetos: Kat.-Abb. 77

VS Dekadrachme von Syrakus.

Quadriga nach l.; der Lenker zieht die Zügel zu sich heran und greift mit dem Kentron weit nach vorne. Nike bringt Siegkranz. Im Abschnitt Panhoplie.

Unsigniertes Stück des Euainetos.

um 400 v. Chr.

A. Gallatin, *Syracusan Dekadrachms of the Euainetos Type* (Cambridge 1930) 16 (VS C.II/RS R.III).

Abb. nach Franke – Hirmer Taf. 34.



Kimon: Kat.-Abb. 78

VS Bronze-Hemilitron von Syrakus.

Frauenkopf im Profil nach l.

hinter dem Nacken KIM

ca. 415 v. Chr.

Calciati, CNS2 Nr. 19fr1.

Abb. nach ebenda.



Phrygillos: Kat.-Abb. 79

VS Bronze-Hemilitron von Syrakus.

Arethusakopf nach l., hinter dem Kopf schwimmt ein Delfin abwärts.

auf der Sphendone ΦΡΥ.

ca. 404 v. Chr.

Calciati, CNS2 19fr4 (=Mini Nr. 8?); R. R. Holloway, *L'inizio della monetazione in bronzo Siracusana*, in: *Le origini della monetazione di bronzo in Sicilia e in Magna Grecia*. Atti del IV convegno del centro internazionale di studi numismatici 1977 (1979) 131. 140.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18229210.



Phrygillos: Kat.-Abb. 80

VS Bronze-Hemilitron von Syrakus.
Arethusakopf nach l.
signiert ΦPY auf dem Ampyx.
ca. 410 v. Chr.
Calciati, CNS2 Nr. 24fr1.
Abb. nach ebenda.



Phrygillos: Kat.-Abb. 81

VS Bronze-Hemilitron von Syrakus.
Arethusakopf nach l.
signiert ΦPY im Nackenwinkel
ca. 404 v. Chr.
Calciati, CNS2 Nr. 24fri.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18226511.



Exakestidas: Kat.-Abb. 82

VS Bronze-Hemilitron von Syrakus.
Arethusakopf en face.
signiert ΕΞ I. im Feld unter den Haaren
ca. 410 v. Chr.
Calciati, CNS2 Nr. 29fr1.
Abb. nach ebenda.



E...: Kat.-Abb. 83

VS Bronze-Hemilitron von Syrakus.
Frauenkopf im Profil nach l.
hinter dem Nacken E.
ca. 410-400 v. Chr.
Calciati, CNS2 Nr. 16.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18229207.



Euainetos: Kat.-Abb. 84

VS Bronze-Hemilitron von Syrakus.
Frauenkopf im Profil nach l.
im Nacken EY in Kombination mit
achtstrahligem Stern als Signatur des Euainetos
gedeutet.
ca. 415 v. Chr.
Calciati, CNS2 Nr. 16fr1.
Abb. nach ebenda.



Eukleidas/Euainetos: Kat.-Abb. 85

VS Bronze-Hemilitron von Syrakus.
Frauenkopf im Profil nach l., dahinter Ähre.
auf dem Ampyx EY.
ca. 415 v. Chr.
Calciati, CNS2 Nr. 19fr2 (Calciati schreibt
dieses Stück Eukleidas zu, sonst auch Euainetos
zugeschrieben).
Abb. nach ebenda.



Euainetos: Kat.-Abb. 86

VS Bronze-Hemilitron von Syrakus.
Arethusakopf nach l., hinter dem Kopf Ähre.
auf Ampyx EY.
um 404 v. Chr.
Basel Nr. 487; ähnlich zu Calciati, CNS2 19fr2,
aber anderer Ohrring.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18229212.



Euainetos/Eukleidas: Kat.-Abb. 87

VS Bronze-Hemilitron von Syrakus.
Arethusakopf nach l., dahinter Ähre.
auf der Sphendone EY.
um 405 v. Chr.
Calciati, CNS2 Nr. 21 (hier Eukleidas
zugeschrieben).
Abb. nach Katalog Münzen & Medaillen
GmbH Auktion 17 vom 4. 10. 2005 Nr. 312.



KAMARINA

Eche...1: Kat.-Abb. 88

VS Tetradrachme von Kamarina.

Athena, von Nike bekränzt, lenkt Quadriga nach r., im Abschnitt liegende ionische Säule. Punktrand.

EXE unter Säule, retrograd.

420–405 (Kat. Basel/Westermark – Jenkins) bzw. 410–405 v. Chr. (NAC Auktion 1998).

Westermark – Jenkins Nr. 143, VS 5.

Abb. nach Kat. Basel Nr. 312.



Eche...2: Kat.-Abb. 89

RS selbe Tetradrachme von Kamarina.

Profilkopf des bärtigen Herakles im Löwenfell nach l. Stadtname beginnt im Nacken und zieht sich bis vor die Stirn.

EXE über Kopf, retrograd.

420–405 (Kat. Basel/Westermark – Jenkins); 410–405 v. Chr. (NAC Auktion 1998).

Westermark – Jenkins Nr. 143, RS 11.

Abb. nach Kat. Basel Nr. 312.



Exakestidas 1: Kat.-Abb. 90

RS Tetradrachme von Kamarina.

Jugendlicher, bartloser Herakleskopf im Löwenfell nach l. Er trägt den Löwenskalp auf dem Kopf, die Vorderpfoten sind vor dem Hals verknötet. Der Stadtname läuft vor dem Gesicht nach oben.

auf aufgeklapptem Täfelchen vor dem Gesicht
EΞA-KEΣ.

420–405 v. Chr.

Westermark – Jenkins Nr. 145, RS 13.

Abb. nach Westermark – Jenkins Taf. 14, R13.



Exakestidas 2: Kat.-Abb. 91

VS Tetradrachme von Kamarina.
Athena in Quadriga nach r.; Nike bringt Kranz.
Die mittleren Pferde wenden einander den Kopf zu.
Im Abschnitt stehen zwei Amphoren.
auf Abschnittslinie EΞAKEΣTIDAΣ.
420–405 v. Chr.
Westermark – Jenkins Nr. 149, VS 8.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18206116.



Exakestidas 3: Kat.-Abb. 92

VS Tetradrachme von Kamarina.
Athena in Quadriga nach r.; Nike bringt Kranz.
Im Abschnitt stehen mittig zwei Amphoren.
Sehr ähnlich vorhergehend.
auf Abschnittslinie signiert EΞAKEΣTIDAΣ.
420–405 v. Chr.
Westermark – Jenkins Nr. 150, VS 9.
Abb. nach Westermark – Jenkins Taf. 11,150.2.



Hyl...1: Kat.-Abb. 93

VS Didrachme von Kamarina.
Hippariskopf nach l. mit kurzem, in breiten
Strähnen anliegendem Haar gehalten von einer
Binde. Über der Stirn ein kleines Horn.
Punktrand. Stadtname läuft vor dem Gesicht
herauf.
unter Halsabschnitt YΛ.
415–407 v. Chr.
Westermark – Jenkins Nr. 158.159, VS 1.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18218923.



Hyl...2 Kat.-Abb. 94

VS Didrachme von Kamarina.
Kopf des Hipparis nach l., ähnlich
vorhergehend, aber längerer Hals. Stadtname
läuft um den ganzen Kopf herum. Punktrand.
unter dem Halsabschnitt YΛ.
415–407 v. Chr.
Westermark – Jenkins Nr. 160, VS 2.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18218925.



Exakestidas 4: Kat.-Abb. 95

RS Didrachme von Kamarina.

Nymphe Kamarina reitet auf Schwan nach l. Statt einer Bodenlinie sind Wellen angegeben. Nymphe blickt sich um, ihr Gewand bläht sich in ihrem Rücken im Wind. Stadtname am Rand entlang umlaufend beigeschrieben.

auf r. Seite ΕΞ/ΧΑ entlang des Randes.

415–407 v. Chr.

Westermark – Jenkins Nr. 158, RS 1.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18218922.



Exakestidas 5: Kat.-Abb. 96

VS Didrachme von Kamarina.

Jugendlicher Hippariskopf nach l.; im kurzen, lockig anliegendem Haar eine Binde, über der Stirn ein kleines Horn. Aufgeworfene Lippen, rundes Kinn, faltiger Hals. Vgl. die vorhergehende Version des ΥΑ. Der Stadtname läuft vor dem Gesicht am Rand entlang aufwärts.

auf Tafelchen unter Hals ΕΞΑΚΕ, retrograd.

415–407 v. Chr.

Westermark – Jenkins Nr. 161, VS 3.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18218921.



Euainetos 7: Kat.-Abb. 97

VS Didrachme von Kamarina.

Jugendlicher Hippariskopf en face; Hals und Schulteransatz sichtbar, das halblange Haar offen. Über der Stirn zwei kleine Hörner. Zwei Fische schwimmen zu den Seiten abwärts, umgeben von Wellenkranz.

auf Hals ΕΥΑΙ.

um 407 v. Chr.

Westermark – Jenkins Nr. 162, VS 4.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18206124.



Sika... 1: Kat.-Abb. 98

VS Hemilitron von Kamarina.

Jugendlicher, gehörnter Flussgottkopf en face.

ΣΙΚΑ r. neben dem Kopf im Feld.

Ende 5./Anfang 4. Jh. v. Chr.

nicht bei Westermark – Jenkins.

Abb. nach NumAntCl 14, 1985, Taf. I, 1-4; III, 1.



KATANE

KRA... 1: Kat.-Abb. 99

VS Tetradrachme von Katane.

Quadriga im Schritt nach r.; der Lenker beugt sich nach vorne in Richtung der Pferde. Von diesen ist nur das erste komplett sichtbar, die anderen durch Konturverdopplung der Beine und unterschiedliche Kopfhaltungen.

auf dem Wagenkasten KPA.

450–440 (Kat. Basel) oder 430–425 (NAC Auktion) v. Chr.

Kat. Basel Nr. 327; Rizzo, Monete greche Taf. 10, 9.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225503.



A...1?: Kat.-Abb. 100

RS Drachme von Katane.

Profilkopf des jugendlichen Flussgottes Amenanos nach l. Sein kurzes welliges Haar von Binde gehalten. Stadtname sehr groß umlaufend. Im Nacken Lorbeerblatt mit Beere. Punktrand.

auf Hals liegendes A.

420–410 v. Chr.

Kraay – Hirmer Nr. 47; Rizzo, Monete greche Taf. 14, 4. 15, 3.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18215791.



Euainetos 4: Kat.-Abb. 101

VS Tetradrachme von Katane.

Quadriga nach l.; der Wagenkasten ist in Dreiviertelansicht gegeben, die Pferdekörper sind räumlich aufgefächert. R. im Bild eine Säule, wohl die Wendemarkierung der Rennbahn. Nike fliegt mit Kranz und Tafel heran. Im Abschnitt Krabbe in Aufsicht.

EYAIN auf der Tafel, die Nike hält.

ca. 410 v. Chr.

Kat. Basel Nr. 334; Rizzo, Monete greche Taf. 14, 6.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18206563.



Euainetos 5: Kat.-Abb. 102

RS Drachme von Katane.

Amenanoskopf im Profil nach l.; lockiges Haar von dreifachem Band gehalten, kleines Horn über der haarigen Stirn. Ein Fisch und eine Garnele schwimmen vor dem Gesicht aufeinander zu, ein Fisch im Nacken nach oben. Namensbeischrift über dem Kopf.

EYAI unter dem Halsabschnitt.

um 410 v. Chr.

Franke – Hirmer Nr. 38R; Rizzo, Monete greche Taf. 14, 7.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18214445.



Euainetos 6: Kat.-Abb. 103

RS Drachme von Katane.

Amenanoskopf nach l.; Variante des vorhergehenden, der Fisch hinter dem Kopf schwimmt jetzt abwärts.

EYAI unter dem Halsabschnitt.

um 410 v. Chr.

J. Liegle, Euainetos. Eine Werkfolge nach Originalen des Staatl. Münzkabinetts zu Berlin, 101. BWP (Berlin 1941) Taf. XI.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18215819.



Prokles 1: Kat.-Abb. 104

RS Tetradrachme von Katane.

Apollonkopf nach l. mit im Nacken hochgestecktem Haar, darin ein Lorbeerkranz. Ein Fisch und eine Garnele bewegen sich vor dem Gesicht aufeinander zu. Im Nacken ein Lorbeerblatt. Über dem Kopf groß der Stadtname.

unter Halsabschnitt ΠΙΟΚΛΗΣ.

ca. 410–405 v. Chr.

Rizzo, Monete greche Taf. 14, 16.

Abb. nach Katalog Leu, Auktion 81 am 16. 5. 2001 Nr. 72.



Prokles 2: Kat.-Abb. 105

VS Litra von Katane.

Bärtiger, glatzköpfiger Silenskopf nach l. mit Efeukranz, Punktkreis.

Π hinter dem Nacken.

420–410 v. Chr.

Rizzo, Monete greche Taf. 14, 17.

Abb. nach Katalog Numismatica Ars Classica AG, Auktion 29 am 11. 5. 2005 Nr. 75.



H... (Herakleidas 1): Kat.-Abb. 106

VS Tetradrachme von Katane.

Quadriga im Galopp auf dreifacher Bodenlinie nach l. Nike bringt dem Lenker einen Kranz. Die Pferde sind in wilder Bewegung weit aufgefächert, die mittleren wenden einander den Kopf zu. Der Zügel des hinteren Pferdes ist gerissen. Punktrand.

im Abschnittsfeld leicht nach r. versetzt H.
nach 410 v. Chr.

Kat. Basel Nr. 336; Rizzo, Monete greche Taf. 14, 1.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225487.



Herakleidas 2: Kat.-Abb. 107

VS Tetradrachme von Katane.

Apollonkopf fast en face. Das strähnlige, offene Haar fällt zu beiden Seiten des Kopfes herab, darin über der Stirn ein Lorbeerkranz sichtbar. Der Halsabschnitt gerade. Punktrand.

im Feld r. zwischen Haarenden und Rand
HPAKΛEΙΔΑΣ.

um 405 v. Chr.

Kat. Basel Nr. 337; Rizzo, Monete greche Taf. 14, 10 + 16, 2.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18200349.



Herakleidas 3: Kat.-Abb. 108

VS Tetradrachme von Katane.

Apollonkopf en face. Sehr ähnlich dem vorhergehendem, Haar hier stärker gelockt. Kopf mehr in die Frontale gedreht. Der Halsabschnitt wellig. Punktrand.

im Feld r. entlang des Randes HPAKΛEΙΔΑΣ.

um 405 v. Chr.

Kat. Basel Nr. 338; Rizzo, Monete greche Taf. 14, 11 + 16, 3.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18205491.



Choirion 1: Kat.-Abb. 109

VS Tetradrachme von Katane.

Apollonkopf en face: r. daneben im Feld Leier, l. Bogen; Mittelscheitel, das Haar zu beiden Seiten des Kopfes offen und lockig. Im Haar einzelne Blätter bzw. ein Kranz? Unter dem Halsabschnitt Namensbeischrift. Punktrand.

l. XOIPION über dem Bogen.

nach 405 v. Chr. (Kat. Gulbenkian).

Rizzo, Monete greche Taf. 14, 13 + 16, 4.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18206564.



Choirion 2: Kat.-Abb. 110

VS Drachme von Katane.

Kopf des Flussgottes Amenanos en face. Die offenen, lockigen Haare schwimmen wie unter Wasser vom Gesicht weg nach oben. R. schwimmt ein Fisch aufwärts, l. eine Garnele. Namensbeischrift über dem Kopf.

XOI unter dem Halsabschnitt.

um 405 v. Chr.

Kat. Basel Nr. 339; Rizzo, Monete greche Taf. 14, 15.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18215796.



Choirion 3: Kat.-Abb. 111

RS derselben Drachme von Katane.

Athena, mit Helm und Schild, lenkt Quadriga nach r. Nike bringt Siegkranz. Breite Abschnittsline mit Mäandermuster.

XOIPION im Abschnitt.

um 405 v. Chr.

Kat. Basel Nr. 339; Rizzo, Monete greche Taf. 14, 15.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18215796.



Choirion 4: Kat.-Abb. 112

VS Drachme von Katane.

Amenanoskopf nach l.; im kurzen, anliegendem Haar eine Binde, kleines Horn über der Stirn; vor dem Gesicht schwimmt ein Fisch abwärts, von unten kommt ihm eine Garnele entgegen. Namensbeischrift über dem Kopf.

XOI unter dem Halsabschnitt, im Nacken Fortsetzung ΠΙΩΝ.

um 405 v. Chr.

Rizzo, Monete greche Taf. 14, 14 + 16, 5.

Abb. nach Rizzo Taf. 16, 5.



NAXOS

Prokles 3: Kat.-Abb. 113

VS Didrachme von Naxos.

Apollonkopf mit Lorbeerkrantz im hinten hochgeschlagenen Haar nach l. Im Nacken ein Lorbeerblatt mit Beere. Stadtname vor dem Gesicht.

unter Halsabschnitt Π.

420–403 v. Chr.

Cahn, Naxos Nr. 107. 114 (VS 70/RS 89. 92).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219206.



Prokles 4: Kat.-Abb. 114

RS Didrachme von Naxos.

Nackter, bärtiger Satyr kniet frontal gesehen auf zwei Treppenstufen. In der R. hält er einen Kantharos, in der L. einen Thyrsos. L. steht eine kleinere Herme, r. wächst ein Efeubäumchen.

auf vorderer Stufe ΠΠΟΚΑΗ.

420–403 v. Chr.

Cahn, Naxos Nr. 108. 109. 112 (VS 71. 72. 73/RS 90).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219227.



Prokles 5: Kat.-Abb. 115

VS Hemidrachme von Naxos.

Kopf des Flussgottes Assinos mit Weinlaubkranz nach l., vor dem Gesicht NAΞION. Punktrand.

Π.

410–403 v. Chr.

Cahn, Naxos Nr. 122. 123 (VS 76/RS 99. 100).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219233.



Prokles 6: Kat.-Abb. 116

VS Litra von Naxos.

Dionysos(?)kopf nach l. mit Efeukranz, davor NAΞION. Punktrand.

Π unter Halsabschnitt.

420–403 v. Chr.

Cahn, Naxos Nr. 134. 135 (VS 81/RS 109. 110).

Abb. nach Auktionskatalog The New York Sale, Auktion 3 am 7. 12. 2000 Nr. 95.



Prokles 7: Kat.-Abb. 117

VS Litra von Naxos.
Dionysos(?)kopf nach l. mit Efeukranz, davor
NAEION.
Π am Hals.
420–403 v. Chr.
Cahn, Naxos Nr. 136. 137 (VS 82/RS 110.
106).
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18219237.



AKRAGAS

Myr...1: Kat.-Abb. 118

VS Tetradrachme von Akragas.
Quadriga nach r., Nike kommt mit Siegkranz
heran geflogen. Die mittleren Pferde des
Gespanns blicken sich an, dem hinteren Pferd
ist der Zügel gerissen. Im Abschnitt Skylla nach
r.
MYP über der Abschnittslinie r. unter den
Pferdehufen.
415–410 v. Chr.
Franke – Hirmer 61, 176R.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18229096.



Polyai... 1: Kat.-Abb. 119

RS Tetradrachme von Akragas.
Zwei Adler sitzen auf dem Bauch eines toten
Hasen, der auf einem Fels liegt. Der vordere hat
seinen Kopf nach oben gerissen, während der
hintere sich dem Hasen zuwendet, den Kopf
senkt und die Flügel hoch ausgebreitet hat. Der
Stadtname l. entlang des Münzrandes.
auf unterster Flügelfeder des vorderen Adlers
ΠΟΛΥΑΙ.
413–406 v. Chr. (Kat. Basel) oder 410–406
(NAC Auktion).
Franke – Hirmer 61, 177R.
Abb. nach Kat. Basel Nr. 260.



HIMERA

Mai... 1: Kat.-Abb. 120

VS Tetradrachme von Himera.

Nymphe Himera lenkt Quadriga nach r. Die Pferde in wilder Bewegung, das 2. wendet den Kopf um, das 3. reckt den Kopf in die Höhe. Im Abschnitt Hippokamp nach l.

Nike hält Tafel darauf MAI.

nach 409 v. Chr.

C. Arnold Biocchi, *La Monetazione d'argento di Himera classica. I tetradrammi*, NumAntCl 17, 1988, Nr. 22; F. Gutmann – W. Schwabacher, *Die Tetradrachmen- und die Didrachmenprägung von Himera*, Mitteilungen der bayerischen numismatischen Gesellschaft 47, 1929, Nr. 20.

Abb. nach Leu Numismatik Auktion 83 vom 6. 5. 2002 Nr. 59.



MESSANA

Simin... 1: Kat.-Abb. 121

VS Tetradrachme von Messana.

Nymphe Messina lenkt Maultierbiga im Schritt nach l. Nike bringt Siegkranz, im Abschnitt Fisch nach l.

auf Bodenlinie ΣΙΜΙΝ?

420–400 v. Chr. (Basel), um 400 v. Chr. (KldA).

M. Caccamo Caltabiano, *La monetazione di Messina* (Berlin 1993) 303 Nr. 672.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225859.



UNTERITALIEN

RHEGION

KE...1: Kat.-Abb. 122

RS Tetrachme von Rhegion.

Bärtiger Iokastes sitzt nach l. mit erhobener R. auf einem Hocker, darunter eine Blütenknospe. Ein Lorbeerkrantz als Bildumrahmung. Der Stadtname folgt diesem r.

KE retrograd r. unter der Grundlinie.

435–425 v. Chr.

Herzfelder, Rhegion Nr. 42 (VS 27/RS 36).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219191.



Kratesippos 1: Kat.-Abb. 123

RS Tetrachme von Rhegion.

Apollonkopf im Profil nach r. Das Haar ist im Nacken hochgeschlagen, darin steckt ein Lorbeerkrantz. Vor dem Gesicht der Stadtname.

KPATH-ΣΙΠΠΙΟ auf Olivenblatt hinter dem Kopf.

420–410 v. Chr.

Herzfelder, Rhegion Nr. 62 (VS 36/RS 51).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219201.



Kratesippos 2: Kat.-Abb. 124

RS Tetrachme von Rhegion.

Apollonkopf im Profil nach r. Ähnlich vorhergehend. Im Nacken jetzt zwei Olivenblätter an Zweig. Vor dem Gesicht der Stadtname.

zweizeilig ΟΠΠΙΣ-ΚΡΑΘΗ vor dem Hals herab laufend.

420–410 v. Chr.

Herzfelder, Rhegion Nr. 63 (VS 36a/RS 52).

Abb. nach Triton Auktion 5 vom 15. 1. 2002 Nr. 1142.



Kratesippos 3: Kat.-Abb. 125

RS Tetradrachme von Rhegion.

Apollonkopf im Profil nach r. Sehr ähnlich dem vorhergehendem.

Zweizeilig KPATH-ΟΠΠΙΣ vor dem Hals herab laufend.

420–410 v. Chr.

Herzfelder, Rhegion Nr. 64 (VS 36b/RS 53).

Abb. nach A. Tkalec AG Auktion Mai 2005 vom 9. 5. 2005 Nr. 12.



ΠΥ... : Kat.-Abb. 126

RS Tetradrachme von Rhegion.

Apollonkopf im Profil nach r., dahinter einzelnes Olivenblatt. Ähnlich den vorhergehenden.

hinter dem Nacken ΠΥ.

415/410–387 v. Chr.

Herzfelder, Rhegion Nr. 79 (VS47/RS66).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219204.



EY... : Kat.-Abb. 127

RS Tetradrachme von Rhegion.

Apollonkopf im Profil nach l.; dreireihiger Lorbeerkrantz im Haar, das offen lockig in den Nacken fällt. Stadtname vor dem Gesicht.

Im Nackenwinkel Monogramm, auflösbar zu ΓΥ oder EY.

356–351 v. Chr.

Herzfelder, Rhegion Nr. 117 (VS 72/RS 99).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219202.



TERINA

Age... 1: Kat.-Abb. 128

RS Stater (Tridrachme) von Terina.

Auf Kippos sitzende Nike hält in L. Kerykeion, in R. Hydria, in welche Wasser aus einem Löwenkopfwasserspeier sprudelt. Vor ihr Bassin mit Schwan. Der Hintergrund als Quadermauerwerk gestaltet.

Auf der r. Seite des Kippos, untereinander ΑΓΗ.

425–420 v. Chr. (HNItaly).

Regling, Terina Nr. 34; Holloway – Jenkins, Terina Nr. 38.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18218689.



HERAKLEIA

Aristoxenos 1: Kat.-Abb. 129

VS Stater von Herakleia.

Profilkopf der Athena nach r. mit attischem Helm darauf Skylla.

Auf Basis des Helmbuschhalters ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, zwischen Helm und Nacken großes Α.

ca. 433–400 v. Chr. (Keuren, Heraclea) bzw. 380–360 v. Chr. (HNItaly).

Keuren, Heraclea Nr. 8. 9. 10; Work Nr. 19. 20. Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225453.



Aristoxenos 2: o. Abb.

RS Stater von Herakleia.

Herakles ringt stehend mit dem nemeischen Löwen.

Auf Abschnittslinie zwischen Herakles Beinen ΑΡΙΣΤΟΞΕ.

ca. 433–400 v. Chr. (Keuren, Heraclea) bzw. 380–360 v. Chr. (HNItaly).

in unbekannter Privatslg.

Keuren, Heraclea Nr. 9 (mit VS von 8) o. Abb. (Work nicht bekannt).

Aristoxenos 3: Kat.-Abb. 130

RS Stater von Herakleia.

Herakles ringt stehend mit dem nemeischen Löwen, l. Keule, r. Stadtname.

Auf Bodenlinie zwischen Herakles Beinen ΑΡΙΣΤΟΞΕΕ.

ca. 433–400 v. Chr. (Keuren, Heraclea) bzw. 380–360 v. Chr. (HNItaly).

Keuren, Heraclea Nr. 10 (mit VS von 8); Work Nr. 20.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225453.



Euphro...1: Kat.-Abb. 131

RS Stater von Herakleia.

Herakles ringt stehend mit dem nemeischen Löwen, l. Keule und Stadtname retrograd.

Auf Bodenlinie zwischen Herakles Beinen ΕΥΦΡΟ.

ca. 433–400 v. Chr. (Keuren, Heraclea) bzw. 380–360 v. Chr. (HNItaly).

Keuren, Heraclea Nr. 17. 18; Work Nr. 12. 13.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225456.



Eu...1: Kat.-Abb. 132

RS Stater von Herakleia.

Herakles ringt kniend mit dem nemeischen Löwen. Mit der L. umfasst er dessen Hals, in der R. hält er die Keule. Über der Szene, durch Herakles Kopf getrennt, der Stadtname. Unter der Bodenlinie eine Ähre nach r.

Im Feld über dem Abschnitt zwischen den Beinen des Herakles ΕΥ.

ca. 433–400 v. Chr. (Keuren, Heraclea) bzw. 380–360 v. Chr. (HNItaly).

Keuren, Heraclea Nr. 13; Work Nr. 8.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18214741.



METAPONT

Aristes/Aristoxenos 4*: Kat.-Abb. 133

VS Stater von Metapont.

Frauenkopf im Profil nach r.; Perlenkette, dreiteiliges Haarband, hinten Knoten. Gerahmt von Lorbeerkrantz.

APIΣTH auf Halsabschnitt.

1. H. 4. Jh. v. Chr. bzw. ca. 375 v. Chr. (HNItaly).

Noe – Johnston Nr. 419; (Nachschnitt von Noe – Johnston Nr. 415-6. 418).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225404.



Aristoxenos 4: Kat.-Abb. 134

VS Stater von Metapont.

Frauenkopf mit Olivenkranz im hochgeschlagenen Haar im Profil nach l.; sie trägt Ohrring und Perlenkette.

auf Halsabschnitt APIΣTOΞE.

um 410–380 v. Chr. (Kraay) bzw. ca. 375 v. Chr. (HNItaly).

Noe – Johnston Nr. 422. 423.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18229096.



Aristoxenos 5: Kat.-Abb. 135

VS Stater von Metapont.

Frauenkopf im Profil nach l., das Haar hochgesteckt, Ohrring, Halskette.

Hinter dem Nacken großes A, zwischen dessen Schenkeln ΠΙΣΤΟΞΕ.

410–380 v. Chr. (Franke) bzw. ca. 375 v. Chr. (HNItaly).

Noe – Johnston Nr. 424. 425. 426.

Abb. nach Franke – Hirmer 83 Nr. 237V.



Aristoxenos 6: Kat.-Abb. 136

RS Stater von Metapont.

Siebenkörnige Ähre daran Blatt r., l. Heuschrecke.

META zwischen Ähre und Blatt.

Entlang des Blattes winzig APIΣTOΞE.

ca. 375 v. Chr. (HNItaly).

Noe – Johnston Nr. 424.

Abb. nach I. Maull, Aristoxenos in Metapont, in: E. Boehringer (Hrsg.), Wissenschaftliche Abhandlungen des deutschen Numismatikertages in Göttingen 1951 (Göttingen 1959) Taf. I, 424.



Aristoxenos 7: Kat.-Abb. 137

VS Stater von Metapont.

Frauenkopf im Profil nach l. mit Ohrring, hochgeschlagenem Haar, darin Band.

Hinter dem Kopf AP.

410–380 v. Chr. (Franke) bzw. ca. 375 v. Chr. (HNItaly).

Noe – Johnston Nr. 427 (Nachschnitt von Nr. 424–426).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225406.



Aristoxenos 8: Kat.-Abb. 138

VS Stater von Metapont.

Frauenkopf im Profil nach l.; großer Ohrring, Halskette mit Anhänger, im hochgesteckten Haar ein Band.

Auf dem Halsabschnitt APIΣTO.

ca. 375 v. Chr. (HNItaly).

Noe – Johnston Nr. 433. 434.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225407.



Aristoxenos 9: Kat.-Abb. 139

RS Stater von Metapont.

Schlank sechskörnige Ähre, META r., l. Blatt.

A auf unterstem Korn der r. Seite.

ca. 375 v. Chr. (HNItaly).

Noe – Johnston Nr. 433.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225407.



Aristoxenos 10: Kat.-Abb. 140

VS Stater von Metapont.

Frauenkopf im Profil nach l. mit Ohrring und Sternensphendone.

Auf dem Halsabschnitt APIΣTO.

360–340 v. Chr. (Kat. Basel) bzw. ca. 375 v. Chr. (HNItaly).

Noe – Johnston Nr. 435. 436.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225409.



Aristoxenos 11: Kat.-Abb. 141

VS Stater von Metapont.
Frauenkopf im Profil nach r., Ähre im im Nacken herab fallenden, offenen Haar.
API auf Halsabschnitt.
ca. 375 v. Chr. (HNItaly).
Noe – Johnston Nr. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225412.



HYELE

Kleudoros 1: Kat.-Abb. 142

VS Didrachme von Hyele.
Athenakopf mit Helm annähernd en face; offene lange Haare, Perlenkette.
Auf dem Helm ΚΛΕΥΔΩΡΟΥ.
350/340–320/310 v. Chr.
Williams, Velia Nr. 334–336 (VS175/RS 246. 243. 247).
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18200327.



Philistion 1: Kat.-Abb. 143

VS Didrachme von Hyele.
Athenakopf nach r. mit attischem Helm, auf Helmessel Quadriga und Greif auf Nackenlasche. Die offenen Haare kommen unter dem Helm hervor. Faltiger Hals, Perlenkette.
Auf dem Helmbuschhalter ΦΙΛΙΣΤΙΩΝΟΣ.
305/304–293/290 v. Chr.
Williams, Velia Nr. 397 (VS 198/RS 281).
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219318.



Philistion 2: Kat.-Abb. 144

VS Didrachme von Hyele.
Athenakopf nach r. mit att. Helm, darauf Quadriga und Greif. Ähnlich vorhergehend.
Auf dem Helmbuschhalter ΦΙΛΙΣΤΙΩΝΟΣ.
305/304–293/290 v. Chr.
Williams, Velia Nr. 399. 400 (VS 200/RS 282. 281).
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219320.



Philistion 3: Kat.-Abb. 145

VS Didrachme von Hyele.

Athenakopf nach r. mit hochgeschobenem korinthischem Helm, darauf Quadriga mit Nike als Lenkerin und Reiter auf Nackenklappe. Athena hat offenes Haar und trägt eine Kette.

Auf der Halterung des Helmbuschs ΦΙΛΙΣΤΙΩΝΟΣ.

305/304–293/290 v. Chr. (Kat. Basel um 350 v. Chr.; NAC Auktion 320-300 v. Chr.).

Kat. Basel Nr. 121; Williams, Velia Nr. 406 (VS 201/RS 287).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219328.



Philistion 3a: Kat.-Abb. 146

VS Didrachme von Hyele.

Nachschnitt von oder Kopie nach Philistion 3, deshalb ähnlich dem vorhergehenden.

Wahrscheinlich nicht von Philistion.

Williams, Velia Nr. 407–408 (VS 201/2 / RS 288. 287).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219332.



Philistion 4: Kat.-Abb. 147

VS Didrachme von Hyele.

Athenakopf nach r. mit attischem Helm, darauf Quadriga mit Nike als Lenkerin und Greif auf Nackenklappe. Vor dem Hals E, hinter dem Nacken Θ.

Auf dem Helmbuschhalter ΦΙΛΙΣΤΙΩΝΟΣ.

305/304–293/290 v. Chr.

Williams, Velia Nr. 409 (VS 203/RS 289).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219336.



Philistion 4a: Kat.-Abb. 148

VS Didrachme von Hyele.

Nachgeschnittener Stempel von Philistion 4, deshalb ähnlich zu diesem.

Williams, Velia Nr. 410 (VS 203+/RS 289).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18219346.



THURIOI

Historos 1: Kat.-Abb. 149

RS Tetradrachme (Distater) von Thurioi.

Nach r. stoßender Stier; Kopf gesenkt, ein Vorderbein angehoben, Schwanz über dem Rücken aufgeworfen. Stadtname über dem Rücken. Gestaltete Abschnittslinie aus Punktreihe und Linien. Im Abschnitt ein Fisch nach r.

1. H. 4. Jh. v. Chr.

ΙΣΤΟΠΟΣ auf oberer Abschnittslinie.

S. P. Noe, *The Thurian Di-Staters*, NNM 71 (New York 1935) Taf. I, B6; HNIItaly Nr. 1781.

Abb. nach Katalog Leu, Auktion 86 am 5. 5. 2003 Nr. 249.



IS...= Historos 2: Kat.-Abb. 150

VS Didrachme von Thurioi.

Athenakopf im Profil nach r., attischer Helm mit Skyllaapplikation. Athenas offenes Haar kommt unter dem Helm hervor.

Auf dem Helmkessel, über dem Schwanz der Skylla ΙΣ.

410–400 v. Chr.

Kat. Gulbenkian (I) Nr. 89; HNIItaly Nr. 1783.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225415.



Molossos 1*: Kat.-Abb. 151

RS Didrachme von Thurioi.

Stoßender Stier nach r.; der Kopf gesenkt, das Vorderbein erhoben. Über dem Stierrücken der Stadtname. Im Abschnitt Meeräsche nach r.

Auf der breiten Abschnittslinie ΜΟΛΟΣΣΟΣ.

380–360 v. Chr. (Basel) oder 360–340 v. Chr. (NAC Auktion).

SNG Ashmolean V-1 (A) Nr. 940-942.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225417.



Molossos 2*: Kat.-Abb. 152

RS Didrachme von Thurioi.

Stoßender Stier nach r.; selber Typus wie vorhergehend. Über dem Stierrücken der Stadtname. Im Abschnitt ein Fisch nach r.

Auf der breiten Abschnittslinie ΜΟΛΟΣΣΟΣ.

ca. 380–360 v. Chr.

HNItaly Nr. 1784.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225435.



Molossos 3*: Kat.-Abb. 153

RS Didrachme von Thurioi.

Stoßender Stier nach r.; selber Typus wie vorhergehend. Der Stadtname steht über dem Rücken. Im Abschnitt ein Fisch nach r.

Auf der Abschnittslinie/Basis? ΜΟΛΟΣΣΟ–Σ.

ca. 380–360 v. Chr.

HNItaly Nr. 1784.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225433.



Molossos 4*: Kat.-Abb. 154

RS Didrachme von Thurioi.

Stoßender Stier nach r.; selber Typus wie vorhergehend. Der Stadtname steht über dem Stierrücken. Im Abschnittsfeld Fisch nach r.

Auf der breiten Abschnittslinie

ΜΟΛΟΣ(ΣΟ)Σ ΕΠ(Ο)Ε(Ι).

Abb. nach SNG Lloyd (1-2) Nr. 480.



Nikandros 1: Kat.-Abb. 155

RS Didrachme von Thurioi.

Stoßender Stier nach r.; selber Typus wie vorhergehend. Der Stadtname steht über dem Stierrücken. Auf der Abschnittslinie sitzt eine Heuschrecke nach r. Im Abschnittsfeld Fisch nach r.

Auf der breiten Bodenlinie/Basis? ΝΙΚΑΝΔΡΟ.

1. H. 4. Jh. v. Chr.

HNItaly Nr. 1794a; S. P. Noe, The Thurian Di-Staters, NNM 71, 1935, Taf. XI, 7.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225442.



POSEIDONIA

Dosseinos 1 : Kat.-Abb. 156

RS Stater von Poseidonia.

Stier nach r. stehend mit erhobenem Kopf.
Stadtname über dem Stierrücken.

ΔΟΣΣΕΝΝΟΥ auf breiter
Abschnittslinie/Basis.

3. Viertel 4. Jh. v. Chr. (nach Kraay).

C. M. Kraay, Gli stateri a doppio rilievo di
Poseidonia, AttiMemMagnaGr 8, 1967, 125 Nr.
23 (VS 13/RS 17).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18225858.



AUßERHALB DES KERNBEREICHS

KRETA

Neuantos 1: Kat.-Abb. 157

VS Stater von Kydonia.

Weiblicher Kopf nach r. mit Weinlaub im hochgesteckten Haar. Sie trägt großen Ohrring. Signatur NEYANTOS ΕΠΙΟΕΙ hinter dem Kopf zweizeilig.

320–280/270 v. Chr.

J.-N. Svoronos, Numismatique de la Crète Ancienne (1890) 100 Nr. 3; G. le Rider, Monnaies Crétoises du Ve au Ier siècle av. J.-C. (1966) Taf. 9,18-19.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225693.



Pythodoros 1: Kat.-Abb. 158

VS Didrachme von Aptera.

Kopf der Artemis Apteira nach r., sehr ähnlich vorhergehend. In bogiger Zeile vor dem Kopf ΠΥΘΟΔΩΡΟΥ.

320–280/270 v. Chr.

G. Le Rider, Monnaies crétoises du Ve au Ier siècle avant J.-C., Etudes crétoises XV (Paris 1966) 36 Nr. 268.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18201994.



Pythodoros 2: Kat.-Abb. 159

VS Hemidrachme von Polyrhenia.

Kopf der Artemis oder Diktyнна nach l.; hochgesteckte Haare, großer Ohrring.

Vor dem Kopf ΠΥΘΟΔΩΡΟΥ.

320–280/270 v. Chr.

G. Le Rider, Monnaies crétoises du Ve au Ier siècle avant J.-C., Etudes crétoises 15 (Paris 1966) 114 Nr. 3; Taf. 28, 19–38.

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225674.



KLAZOMENAI

Theodotos (1): o. Abb.

VS Tetradrachme von Klazomenai.
Apollonkopf en face, leicht zur R. gewendet.
ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΙΟΕΙ zweizeilig.
370–350 v. Chr.
bekannt durch Electrotype im BM, London.
Dengate, Klazomenai Nr. 122.

Theodotos 1: Kat.-Abb. 160

VS Tetradrachme von Klazomenai.
Apollonkopf en face, leicht zur R. gewendet.
Offenes Haar mit Mittelscheitel, das sich zu beiden Seiten des Kopfes ausbreitet. Vor dem Halsabschnitt die Knotung eines Umhangs.
ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΙΟΕΙ zweizeilig l. neben dem Kopf.
ca. 370–350 v. Chr.
Dengate, Klazomenai Nr. 123.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18216496.



Theodotos 2: Kat.-Abb. 161

VS Tetradrachme von Klazomenai.
Apollonkopf en face, leicht zur R. gewendet, sehr ähnlich vorhergehendem.
ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΙΟΕΙ zweizeilig.
ca. 370–350 v. Chr.
Dengate, Klazomenai Nr. 124.
Abb. nach RN 10, 1906, Taf. 10 (Coll. Warren).



Theodotos 3: Kat.-Abb. 162

VS Tetradrachme von Klazomenai.
Apollonkopf en face, leicht zur R. gewendet, sehr ähnlich dem vorhergehendem.
ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΙΟΕΙ zweizeilig.
ca. 370–350 v. Chr.
Dengate, Klazomenai Nr. 125.
Abb. nach RN 10, 1906, Taf. 10 (BM).



Theodotos 4: Kat.-Abb. 163

VS Tetradrachme von Klazomenai.
Apollonkopf en face leicht zur R. gewendet,
sehr ähnlich den vorhergehenden.
ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΙΟΕΙ zweizeilig.
ca. 370-350 v. Chr.
Dengate, Klazomenai Nr. 126.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18216497.



SOLOI

Apatorios 1: Kat.-Abb. 164

VS Stater von Soloi.
Athenakopf nach r., auf dem Helm ein Greif.
Athena trägt eine Perlenkette, das lange Haar
kommt hinten unter dem Helm hervor, über der
Schläfe drei Locken. Punktrand.
Auf dem Helmvisier beginnend, darüber hinaus
laufend ΑΠΑΤΟΡΙΟΣ.
1. V. 4. Jh. v. Chr. (wohl zw. 400 und 390 v.
Chr.)
Abb. nach Numismatic Fine Arts.
Auktionskatalog 25 (Los Angeles 1990) Nr.
173.



Apatorios 2: Kat.-Abb. 165

VS Stater von Soloi.
Athenakopf nach r., Punktkreis. Ähnlich dem
vorhergehendem.
Vor dem Gesicht den Rahmen herab laufend
ΑΠΑΤΟΡΙΟΣ ΕΓΛΥΨΕΝ.
1. V. 4. Jh. v. Chr. (wohl zw. 400 und 390 v.
Chr.)
SNG France (2) Taf. 6 Nr. 172.
Abb. nach Numismatic Fine Arts.
Auktionskatalog 25 (Los Angeles 1990) Nr.
172.



ISSOS

Apatorios 3: Kat.-Abb. 166

VS Stater von Issos.

Apollon steht frontal mit Patera in r. Hand, mit der L. stützt er sich auf einen Stab.

L. oben am Rand entlang die Signatur APATORIOY.

ca. 390–380 v. Chr.

Kraay, ACGC Nr. 1028.

Abb. nach Numismatic Chronicle 14, 1914, Taf. 3,1.



RHODOS

Tauro...1: Kat.-Abb. 167

VS Tetradrachme von Rhodos.

Helioskopf frontal mit offenem lockigem Haar.

l. u. neben dem Hals TAY.

408/407–404 v. Chr. (nach Ashton, Rhodes eher kurz nach 404 v. Chr.).

SchwNumRu 51, 1972, Taf. 2, 22; 8, 22 (Berend Nr. 22 [VS 19/RS 23]); Ashton, Rhodes Nr. 6.

Abb. nach SchwNumRu 51, 1972, Taf. 8, 22.



Tauro...2: Kat.-Abb. 168

RS Tetradrachme von Rhodos.

Rose in rundem *Quadratum Inkusum*.

TAYPO r. o. entlang des Münzrandes.

408/407–404 v. Chr. (nach Ashton kurz nach 404 v. Chr.).

R. Ashton, A revised Arrangement for the earliest Coinage of Rhodes, in: M. Price – A. Burnett – R. Bland (Hrsg.), Festschrift R. Carson und K. Jenkins (London 1993) Taf. II, 15; SchwNumRu 51, 1972, Taf. 2, 20–22 (Berend Nr. 20–22 [VS 19/RS 23]); Ashton, Rhodes, Nr. 6.

Abb. nach SchwNumRu 51, 1972, Taf. 2, 20.



Xeno...1: Kat.-Abb. 169

RS Tetradrachme von Rhodos.

Rose im *Quadratum Inkusum*, Sphinx.

l. u. zwischen Blüte und Stiel winzig Ξ ENO.

408/7–404 v. Chr. (Ashton, eher nach 404).

SchwNumRu 51, 1972, Taf. 2, 23. 24 (Berend Nr. 23. 24 [VS 20.21/RS 24]); Ashton, Rhodes Nr. 4.

Abb. nach SchwNumRu 51, 1972, Taf. 8, 23.



Xeno...2: Kat.-Abb. 170

RS Tetradrachme von Rhodos.

Rose im *Quadratum Inkusum*, Shrimps.

r. u. neben Stiel Monogramm ΕΕ

408/7–404 v. Chr. (Ashton, eher nach 404).

SchwNumRu 51, 1972, Taf. 3, 32; 9, 32

(Berend Nr. 32 [VS 29/RS 36]); Ashton, Rhodes Nr. 5.

Abb. nach SchwNumRu 51, 1972, Taf. 9, 32.



Xeno...3: Kat.-Abb. 171

RS Tetradrachme von Rhodos.

Rose im *Quadratum Inkusum* mit Löwenkopf und Α.

Ε l., E r. neben dem Rosenstiel.

404–385 v. Chr. (Ashton, Rhodes).

SchwNumRu 51, 1972, Taf. 3, 33 (Berend Nr.

33 [VS 30/RS 37]); R. Ashton, A revised

Arrangement for the earliest Coinage of

Rhodes, in: M. Price – A. Burnett – R. Bland

(Hrsg.), Festschrift R. Carson und K. Jenkins,

(London 1993) Taf. II, 16; Ashton, Rhodes Nr.

28.

Abb. nach SchwNumRu 51, 1972, Taf. 3, 33.



Xeno...4: Kat.-Abb. 172

RS Tetradrachme von Rhodos.

Rose im *Quadratum Inkusum* mit Löwenkopf und Δ.

Ε l., E r. neben dem Rosenstiel.

404–385 v. Chr. (Ashton, Rhodes).

SchwNumRu 51, 1972, Taf. 3, 36 (Berend Nr.

36 [VS 32/RS 39]); R. Ashton, A revised

Arrangement for the earliest Coinage of

Rhodes, in: M. Price – A. Burnett – R. Bland

(Hrsg.), Festschrift R. Carson und K. Jenkins,

(London 1993) II, 17; Ashton, Rhodes Nr. 29.

Abb. nach SchwNumRu 51, 1972, Taf. 3, 36.



ASPENDOS

Menetos 1: Kat.-Abb. 173

VS Stater von Aspendos.

Zwei nackte jugendliche Ringer stehen einander gegenüber und haben sich an den Händen gepackt. Ihre Köpfe berühren sich in der Bildmitte. Feiner Punktrand. Zwischen den Beinen Buchstaben als Abkürzung eines Magistratsnamens.

unter der Abschnittslinie ΕΛΥΨΑ ΜΕΝΕΤΥΣ.

1. H. 4. Jh. v. Chr. (400-380 v. Chr.).

Abb. nach O. Cassabone (Hrsg.), *Varia Anatolica* 12 (Paris 2000) Taf. 28, 10.



Menetos 2: Kat.-Abb. 174

VS Stater von Aspendos.

Zwei Ringer. Sehr ähnlich dem vorhergehendem.

unter der Abschnittslinie ΜΕΝΕΤΥΣ ΕΛΥΨΑ.

1. H. 4. Jh. v. Chr. (400-380 v. Chr.).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225815.



ARKADISCHER BUND

Xari... 1: Kat.-Abb. 175

RS Stater des arkadischen Bundes.

Der nackte Pan lagert in Dreiviertelansicht auf einem Fels. Über diesen ist eine textile Unterlage gebreitet, unten liegt eine Syrinx. Pan stützt sich mit seiner r. Hand auf Lagobolon.

XAPI auf Felsblock.

370–360 v. Chr.

SchwNumRu 65, 1986, Taf. 2, 1. 2 (Gerin RS a).

Abb. nach SchwNumRu 65, 1986, Taf. 2,1.



Olym... 1: Kat.-Abb. 176

RS Stater des arkadischen Bundes.

Pan lagert auf Fels. Sehr ähnlich dem vorhergehendem.

OAYM auf Felsblock.

370–360 v. Chr.

SchwNumRu 65, 1986, Taf. 2, 3–12 (Gerin RS b).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18216685.



Olym... 2: Kat.-Abb. 177

RS Stater des arkadischen Bundes.

Pan lagert auf Fels. Sehr ähnlich den vorhergehenden.

OAYM auf Felsblock.

370–360 v. Chr.

SchwNumRu 65, 1986, Taf. 3, 13–18 (Gerin RS c).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18216684.



Olym... 3: Kat.-Abb. 178

RS Stater des arkadischen Bundes.

Pan lagert auf Fels. Sehr ähnlich den vorhergehenden.

OAYM auf Felsblock.

370–360 v. Chr.

(einziges bekanntes Exemplar in Schweizer Privatsammlung).

SchwNumRu 65, 1986, Taf. 3, 19 (Gerin RS d).

Abb. nach SchwNumRu 65, 1986, Taf. 3, 19.



Oly... 4: Kat.-Abb. 179

RS Stater des arkadischen Bundes.
Pan lagert auf Fels. Sehr ähnlich den
vorhergehenden.
OAY auf Felsblock.
370–360 v. Chr.
SchwNumRu 65, 1986, Taf. 3, 20–24; 4, 25–28
(Gerin RS e).
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18229103.



ELIS – OLYMPIA

Euth... : Kat.-Abb. 180

RS Stater von Elis-Olympia.
Nach l. laufende Nike in *Quadratum Inkusum*.
Zwischen ihrem r. Oberschenkel und Flügel
EYΘ retrograd.
470–430 v. Chr.
Seltman, Temple Coins Nr. 102 (BA/βv, 421-
365 v. Chr.); BMC (10) Peloponnesus 60 Nr. 15
Taf. 10, 14.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18225283.



Da...1: Kat.-Abb. 181

VS Stater von Elis-Olympia.
Adler mit einer Schlange ringend in
Dreiviertelansicht.
Δ l. und A r. des Adlerkörpers.
ca. 420 v. Chr.
Seltman, Temple Coins Nr. 140 (BN/γκ).
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18225301.



Da... 2: Kat.-Abb. 182

RS Stater von Elis-Olympia.
Geflügeltes Blitzbündel in Olivenkranz.
Δ l. und A r. des unteren Endes des
Blitzbündels.
ca. 416 v. Chr. (evtl. zur 91. Olympiade).
Seltman, Temple Coins Nr. 145 (BQ/γο).
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18214836.



Da... 3: Kat.-Abb. 183

VS Stater von Elis-Olympia.
Adlerkopf nach l., darunter Blatt.
Δ A? auf dem Blatt.
ca. 408 v. Chr. (zur 93. Olympiade?).
Seltman, Temple Coins Nr. 148 (BS/γπ).
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18225305.



L... : Kat.-Abb. 184

VS Stater von Elis-Olympia.
Herakopf mit ornamentierter Stefane im Profil
nach r.
Λ unter dem Kinn.
um 420 v. Chr. (zur 90. Olympiade ?).
Seltman, Temple Coins 244 (EA/ηα/β/φ).
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18225357.



Po... 1: Kat.-Abb. 185

VS Hemidrachme von Elis-Olympia.
Adlerkopf im Profil nach r.
unter dem Schnabel ΠΟ.
390–380 v. Chr.
SNG Frankreich (1) Slg. Delepierre Nr. 2121.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18225352.



Po... 2: Kat.-Abb. 186

VS Hemidrachme von Elis-Olympia.
Adlerkopf im Profil nach r.
unter dem Schnabel ΠΟ.
390–380 v. Chr.
SNG Frankreich (1) Slg. Delepierre Nr. 2120.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18225353.



Po... 3: Kat.-Abb. 187

VS Hemidrachme von Elis-Olympia.
Adlerkopf im Profil nach l.
unter dem Schnabel ΠΟ.
390–380 v. Chr.
SNG Slg. Berry (2) Nr. 836.
Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr.
18225355.



Po... 4: Kat.-Abb. 188

RS Stater von Elis-Olympia.

Frontal stehender Adler umgeben von Olivenkranz.

oberhalb des r. Adlerflügels Π, unterhalb O.

380 v. Chr. (zur 100. Olympiade?).

Seltman, Temple Coins Nr. 290 (EP/θη).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225361.



Po... 5: Kat.-Abb. 189

RS Stater von Elis-Olympia.

Frontal stehender Adler umgeben von Olivenkranz. Ähnlich dem vorhergehendem.

l. vom Adler Π, r. O.

380 v. Chr. (zur 100. Olympiade?).

Seltman, Temple Coins Nr. 292 (EQ/θθ).

Abb. nach Münzkabinett Berlin IKMK-Nr. 18225362.



3. Signierende in beiden Gattungen: Gemmen (zu 3d)

Phrygillos:

Kat.-Abb. 190a.b

Karneol (Skarabäus oder Skarabäoid?).

Eros kauernnd, geöffnete Muschel im Hintergrund.

ΦΡΥΓΙΑΛΛΟΣ unter den Beinen des Eros der Randbiegung folgend, i. A. lesbar.

430 v. Chr. (E. Zwierlein-Diehl).

heute verschollen.

Abb. nach GGFR Nr. 529.



Phrygillos:

Kat.-Abb. 191a.b

milchig-weißer bis farbloser Chalcedon-Skarabäoid.

Herakles mit Dreifuß und erhobener Keule.

ΦΡΥΓΙΑΛΛΟΣ zwischen den Tatzen des Löwenfells, i. A. lesbar.

425–400 v. Chr. (E. Zwierlein-Diehl).

in Wiener Privatslg.

Abb nach E. Zwierlein-Diehl, Phrygillos. Zum Problem der Identität des Gemmenschneiders und des Münzstempelschneiders, AntK 35, 1992, Taf. 22, 4+6.



Olympios:

Kat.-Abb. 192a.b

oranger Karneol-
Ringstein.

Bogenspannender,
nackter geflügelter Eros
in leicht geduckter
Haltung nach l.

ΟΛΥΜΠΙΟΣ zw. r.
Hand und r. Fußspitze;
i. A. lesbar.

370–350 v. Chr.

Abb. nach AGD II
Berlin Nr. 151
(Original) und GGFR
Nr. 633 (Abdruck).



TEXTABBILDUNGEN



1



2



3



4



5



6



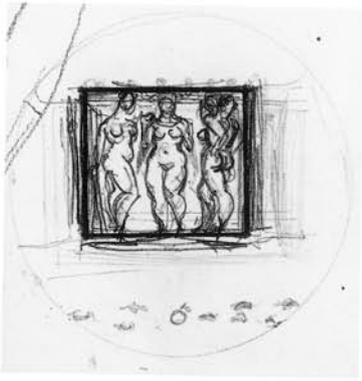
7



8



9



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



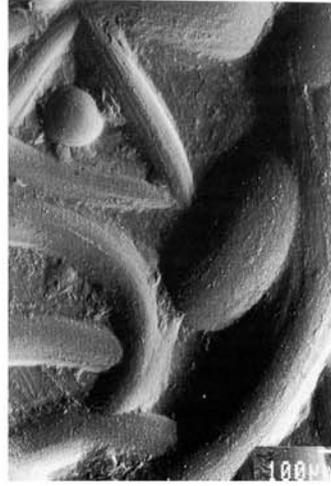
46



47



48



54



55



56



57



58



59



60



61



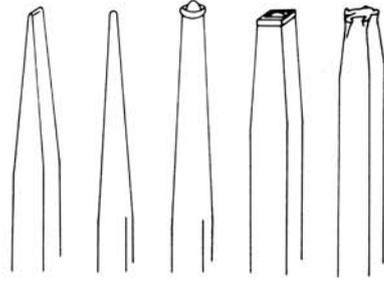
62



63



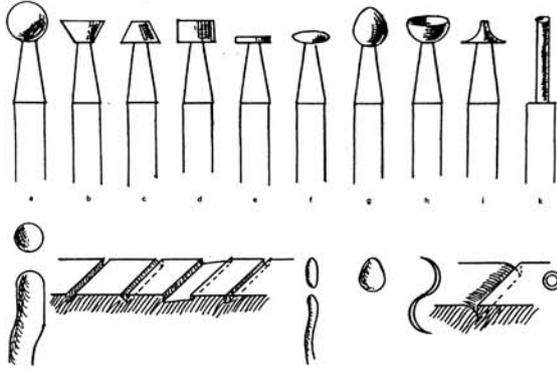
64



65



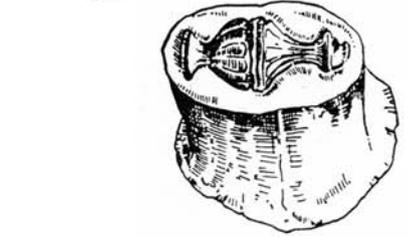
66



67



68



69



70



71



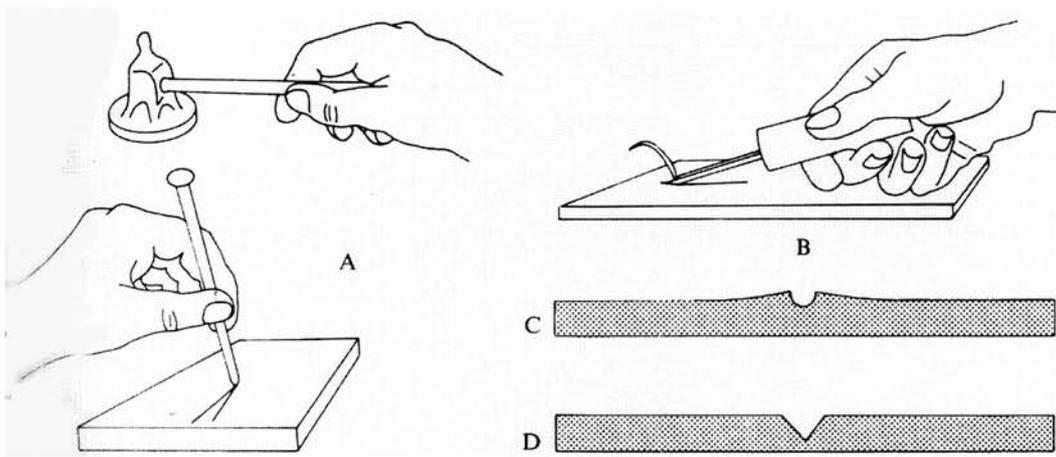
72

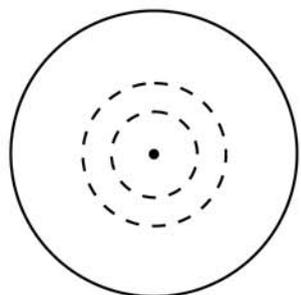


73

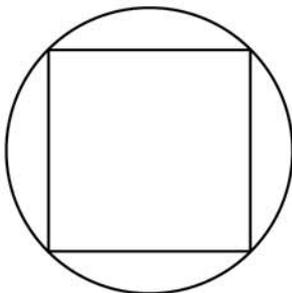


74

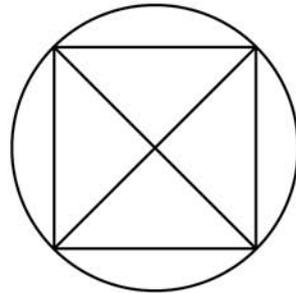




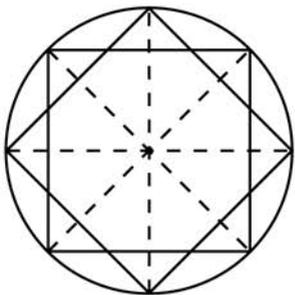
76



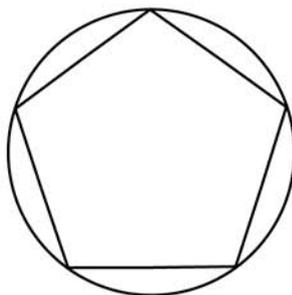
77



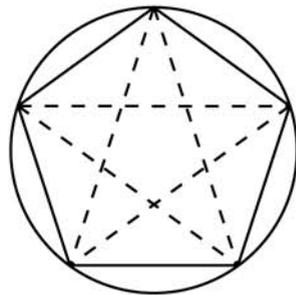
78



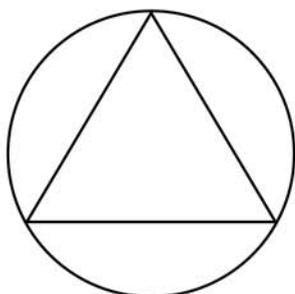
79



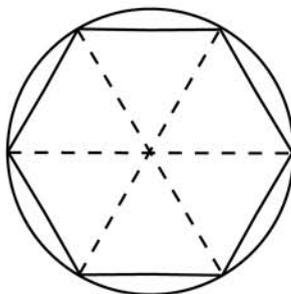
80



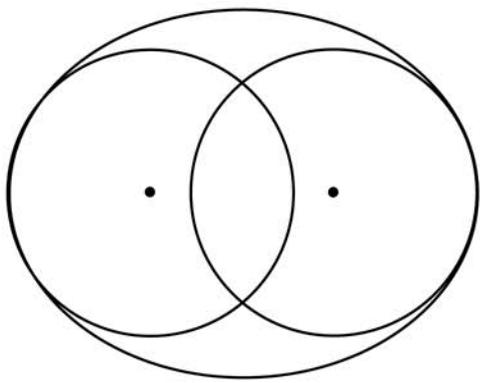
81



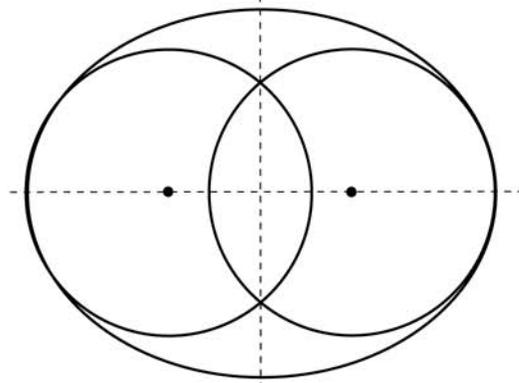
82



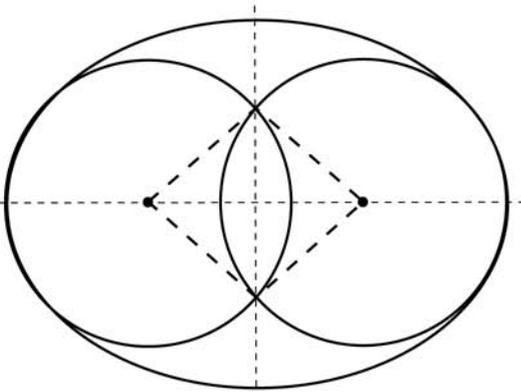
83



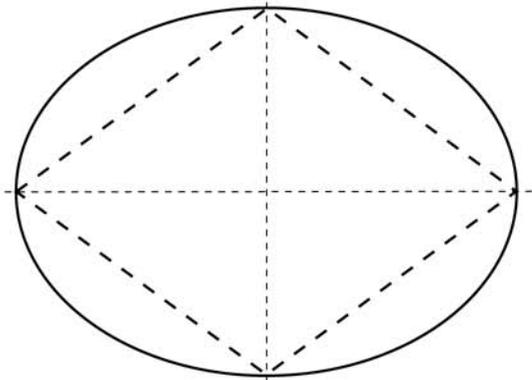
84



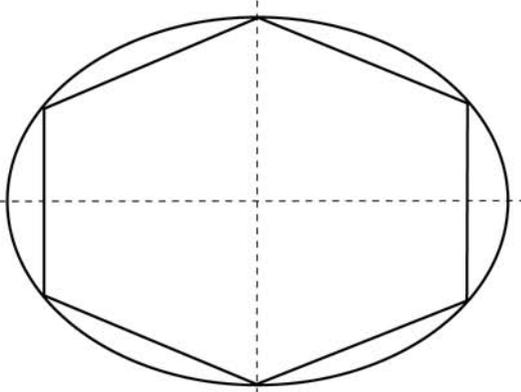
85



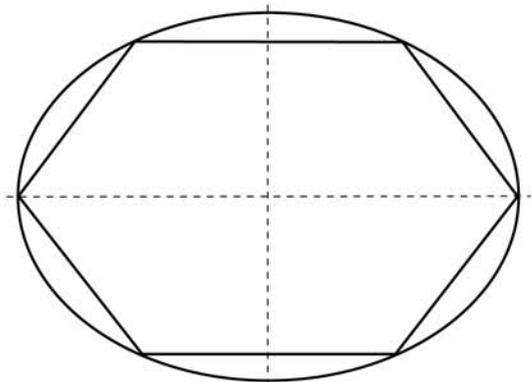
86



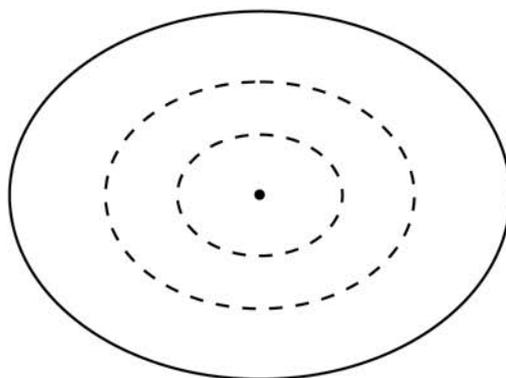
87



88a



88b



89



90



91



92



93



94



95



96



97



98



99



100



101



102



103



104



105



106



107



108



109



110



111



112



113



114



115



116



117



118



119



120



121



122



123



124a



124b



125a



125b



126a



126b



127



128



129



130



131



132



133



134



135



136



137



138



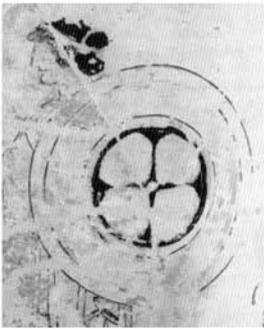
139



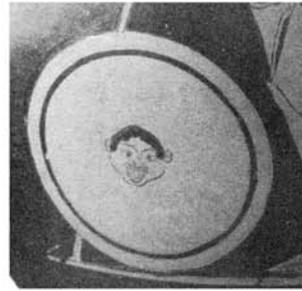
140



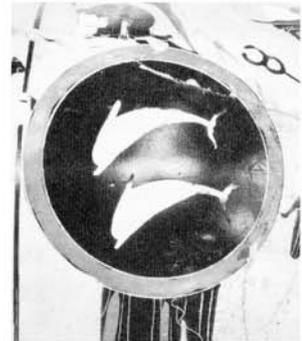
141



142



143



144



145



146



147



148



149



150



151



152



153



154



155



156



157



158



159



160



161



162



163



164



165



166



167



168



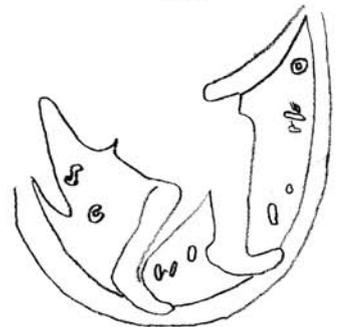
169



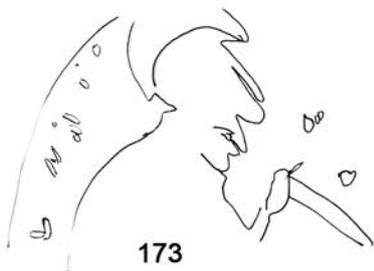
170



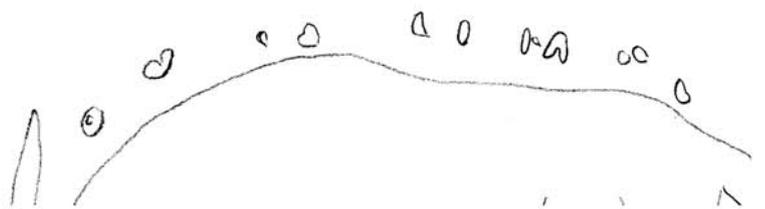
171



172



173



174



175



176



177



178



179



180



181



182



183



184



185



186



187



188



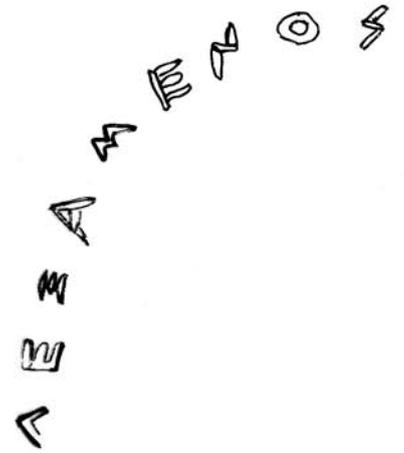
189



190



191



192

ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ
ΕΠΟΙΕΧΙΟΣ

193

ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ
ΕΠΟΙΕ

194



195



196



197



198



199



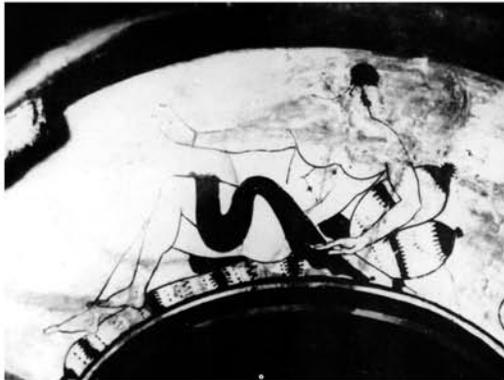
200



201



202



203



204



205



206



207

3 A I 3 L 3



208

209

210



211

212

213a

213b



Α Γ Α Θ Ο Κ Λ Ε Σ



214

215

216



217

218

219



220



221

Α
Ρ
Υ
Γ
Ι
Α
Ο
Σ

222



223



224



225

Σ
Ο
Ι
Ν
Μ
Υ
Α
Ο

226a

⊙
>
Y
W
U
I
⊙
Λ

226b



227



228



229

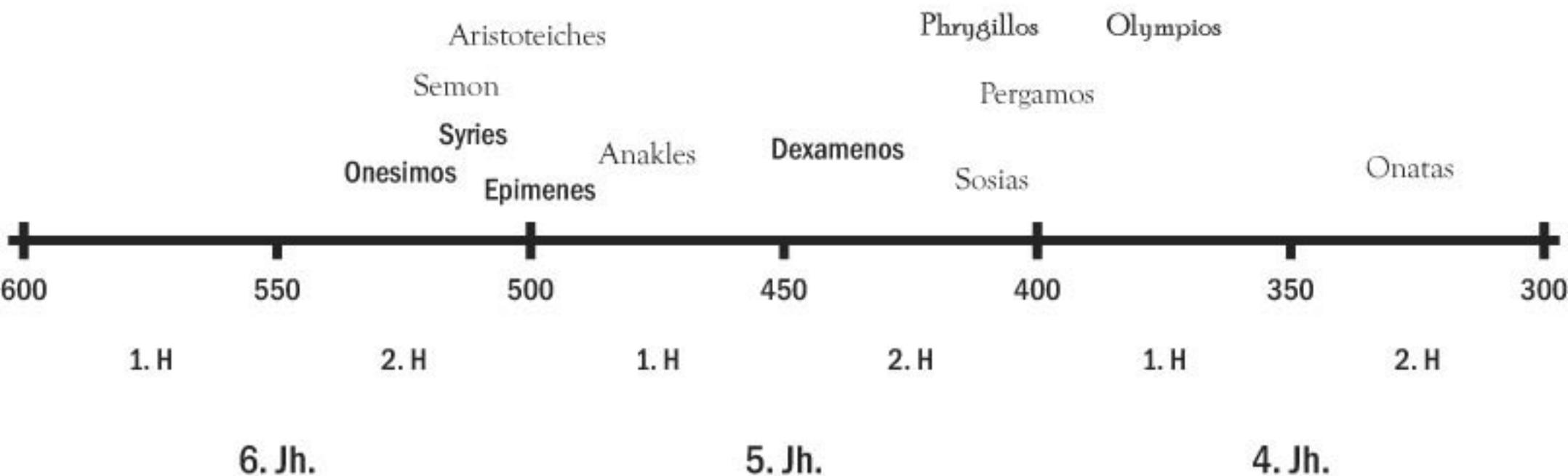


230



231

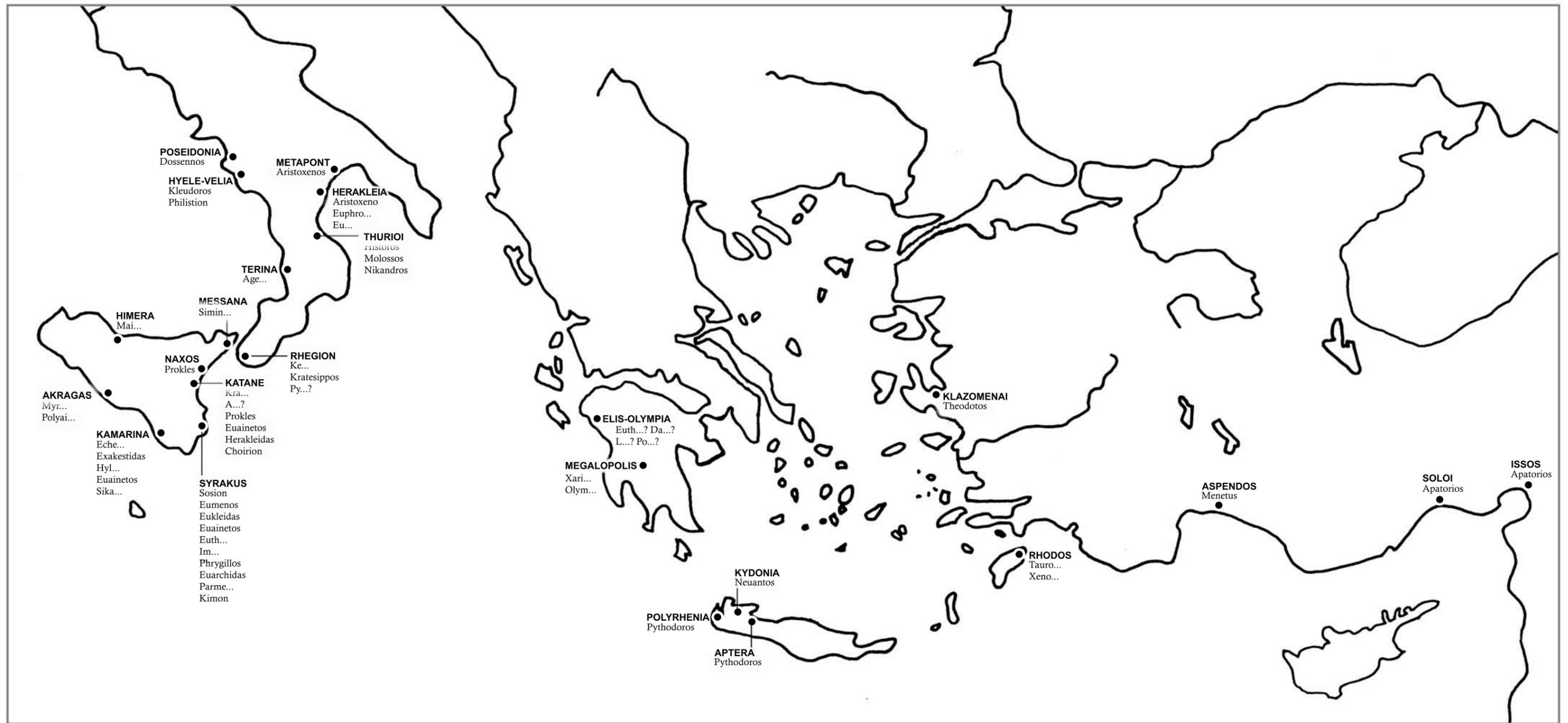
Signierende Steinschneider



Gesicherte Signaturen

Künstlersignaturen?

auch Stempelschneider?



Betrachterstandort und Position der Quadriga auf der Rennbahn

Möglichkeit 1

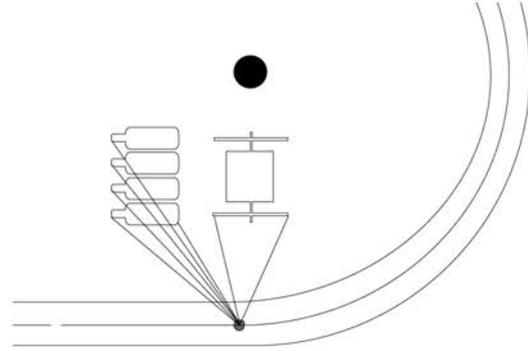
Der Zuschauer des Rennens bzw. der Betrachter der Münze befindet sich auf einer der Geraden der Rennbahn.

Das Viergespann fährt im Moment vorbei.
Wagen und Pferde befinden sich in einer Linie.

Problem:

Nur das vorderste Pferd ist komplett im Profil zu sehen. Von den anderen Pferden wären eher die Hinterteile sichtbar.

Diese Position ist auf keiner der Münzen zu finden, obwohl einige Münzen, wie z. B. Kat.-Abb. 22, das Rad im Profil zeigen.



Möglichkeit 2

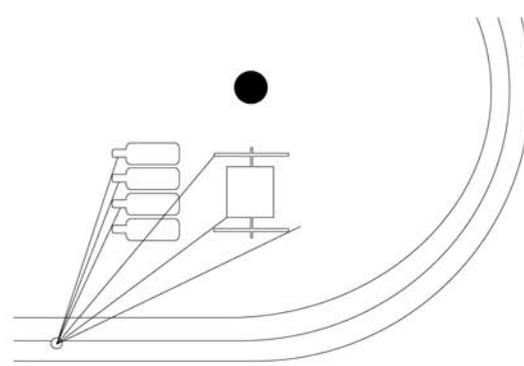
Der Zuschauer bzw. Betrachter befindet sich auf einer der Geraden der Rennbahn,

das Viergespann fährt auf den Betrachter zu.
In dieser Position wäre der Blick auf alle Pferdeköpfe gegeben. Auch die Verkürzung des Wagenrades ist so erklärbar.

Aber:

Auf allen Münzen ist ein "Knick" zwischen Richtung der Körperachsen der Pferde und der Laufrichtung des Wagens feststellbar.

Dieser Betrachterposition entsprechen am ehesten die Kat.-Abb. 22, 27, 28.



Kat.-Abb. 22



Kat.-Abb. 27



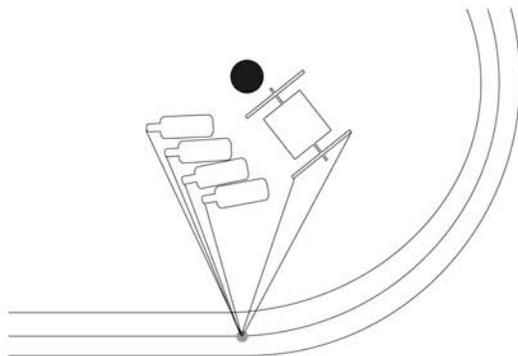
Kat.-Abb. 28

Möglichkeit 3

Der Zuschauer des Rennens bzw. Betrachter der Münze befindet sich auf Höhe der Wendemarke der Rennbahn. Die Pferde haben die Markierung bereits umrundet, der Wagen noch nicht. Zwischen den Richtungen von Pferden und Wagen entsteht ein stumpfer Winkel.

Das ist die am häufigsten gezeigte Ansicht der Quadriga auf den Münzen.

Eine Steigerung der Dynamik der Szene erfolgt über eine leichte Verschiebung des Betrachterstandortes auf die Gerade der Zuschauerränge. Die Wagenräder werden zu schmalen Ellipsen.



Kat.-Abb. 47



Kat.-Abb. 75



Kat.-Abb. 77



Kat.-Abb. 91



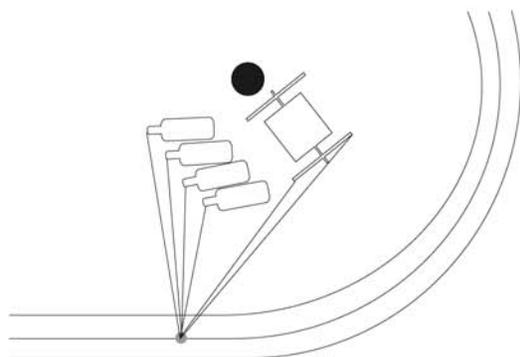
Kat.-Abb. 62



Kat.-Abb. 88



Kat.-Abb. 45



Kat.-Abb. 101