
Schreibübungen, Flaschenpost oder dichterische Zusammenarbeit? Der kuriose Fall einer Terra Sigillata-Schale aus Woerden (NL)*

David Hack

In the Dutch National Museum of Antiquities (Leiden) there is an exceptional terra sigillata find (Inv. no. h 1989/4.1) of type Dragendorff 31, made in eastern Gaul, which was found in 1988 in the south-west of the present-day town of Woerden. It deserves particular attention because of the two graffiti carved ante cocturam by two different hands. The first one reproduces a quotation from Virgil that had already become proverbial in antiquity (Verg. Aen. II,1), the other one a supposedly unrelated sentence or verse of elegiac character, which shows parallels to the chronologically later Trier black slipped ware (motto beakers). A new analysis and contextual considerations suggest that the two carvings do not represent arbitrary writing exercises by the potters, but are intended to be with, and probably refer to, each other. The result is an interesting insight into the ancient way of thinking and the Roman culture of dining.

Im Rijksmuseum van Oudheden (Dutch National Museum of Antiquities) in Leiden findet sich unter der Inventarnummer h 1989/4.1 ein außergewöhnliches, in Ostgallien hergestelltes Terra-Sigillata-Fundstück vom Typ Dragendorff 31, welches 1988 im Südwesten der heutigen Stadt Woerden während Bodensanierungsarbeiten gefunden worden ist. Besondere Beachtung verdient es durch die beiden *ante cocturam* eingeritzten Graffiti zweier unterschiedlicher Handschriften. Das eine gibt ein schon in der Antike sprichwörtlich gewordenes Zitat Vergils (Verg. Aen. 2, 1) wieder, das andere einen vermeintlich nicht damit in Bezug stehenden Satz bzw. Vers elegischen Charakters, der Parallelen zur chronologisch späteren „Trierer Spruchbecherkeramik“ aufweist. Eine neue Analyse sowie kontextuelle Überlegungen sprechen dafür, dass die beiden Einritzungen nicht etwa willkürliche Schreibübungen der Töpfer darstellen, sondern intendiert sind und aufeinander Bezug nehmen dürften. Dabei ergibt sich ein interessanter Einblick in die antike Gedankenwelt und römische Tischkultur.

Der archäologische Befund¹

Bei der leider im Zuge der gegebenen Umstände schlecht dokumentierten Notgrabung von 1988 konnten die Überreste eines antiken Flussbettes gefunden werden, das in römischer Zeit offen gelegen haben muss. Obwohl sich das Gelände in einiger Entfernung vom römischen Kastell *Laurium*, dem heutigen Woerden befand, erwiesen sich die Ufer dieses Flusses als intensiv bewohnt. Für die Bodensanierungsarbeiten wurden zwei tiefe Arbeitsgruben gegraben, eine südlich und

* An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei Caterina Maderna bedanken, weil sie immer ein offenes Ohr für uns Studierende hatte und uns stets ermutigt hat, unsere Meinungen und Ideen zu äußern. Ihre Geduld und Leidenschaft für die Lehre haben uns inspiriert und uns gezeigt, wie wichtig es ist, die Dinge mit Freude zu tun. Dabei hat sie auch mir geholfen, meine Fähigkeiten zu verbessern und mein Selbstvertrauen zu stärken.

1 Es folgt eine Zusammenfassung der Berichte zu den Jahren 1988–1989 (Van Tent 1996) und 1998–1999 (Haalebos 2000).

eine nördlich der Oranjestraat. Im südlichsten Teil wurden hölzerne Deckwerke aus der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. bis einschließlich des dritten Viertels des 2. Jhs. n. Chr. gefunden. Die nördlichste Arbeitsgrube brachte neben solchen Deckwerken auch die Überreste zweier römischer Schiffe hervor, ein Boot mit flachem Boden (Woerden 2/6) sowie einen Einbaum (Woerden 3).

Daneben fand man eine Reihe von Metallgegenständen, darunter militärische Ausrüstung wie zwei Eisenhüllen von Dolchen, und Töpferwaren sowie der bereits angesprochene Terra-Sigillata-Teller. Während die Schale und einige weitere Fundstücke vom Rijksmuseum van Oudheden in Leiden gekauft wurden, sind viele der Funde in Privatsammlungen und im Antiquitätenhandel verschwunden.²

Der Einzelfund (Taf. 1–2)

Erhalten ist der Großteil eines Terra Sigillata-Tellers (Dm. 18,5 cm; H. 4,3 cm) vom Typ Dragendorff 31:³ Dabei handelt es sich um einen Feinkeramikteller, der als Tafelgeschirr diente und im Service gerne mit den Typen Niederbieber Ic oder Drag. 31R kombiniert wurde.⁴ Die ursprüngliche lateinische Benennung lautete mit hoher Wahrscheinlichkeit *catinus*, wie sich aus den Töpferrechnungen aus *La Graufesenque* rekonstruieren lässt.⁵

Wie für Teller dieses Typs üblich befindet sich der Keramikstempel, welcher den Hersteller kennzeichnet, sichtbar an der Bodeninnenseite. Er nennt den wahrscheinlich gallischen Namen CRACVNA,⁶ unter welchem wohl zwischen etwa 120–200 n. Chr. zwei Töpfer*innen in Mittel- (Lezoux) und Ostgallien (Pont des Rèmes und Trier) arbeiteten.⁷

Anhand der monumentalen (Stempel-)Studie, die von Brian Hartley und Brenda Dickinson 2008 zu den Namen gallo-römischer Terra Sigillata durchgeführt wurde, kann die Identifizierung mit dem späteren Cracuna als sicher gelten, der von ca. 160–200 n. Chr. nicht nur in Argonne, sondern auch in Trier aktiv war.⁸ Gerade für den auch auf unserem Exemplar verwendeten Stempel 3a, der sonst auf Fundstücken aus Trier und der Saalburg zu finden ist, postulieren sie eine „Trier phase“⁹, die eine noch präzisere Datierung in die Jahre 175–200 n. Chr. ermöglicht.

Augenfällig sind die beiden auf der Innenseite des Bodens *ante cocturam* aufgebrachten Graffiti.¹⁰ Es handelt sich erkennbar um zwei verschiedene Handschriften, die in einem relativ eng bemessenen Zeitraum auf den noch nicht gehärteten Ton aufgebracht worden sein müssen.

Paläographisch gesehen handelt es sich bei den beiden Graffiti um die ältere römische Kursive. Jochen Kütter folgend sollte jedoch davon abgesehen werden, daraus weitere chronologische Rückschlüsse zu ziehen, da „alle Graffiti Unikate [seien], und es (...) sich nur sehr bedingt ein einheitlicher Duktus oder ‚Schreibstil‘ feststellen [ließe]“¹¹. Stattdessen können prinzipielle Aussagen zu deren jeweiligem Schriftduktus festgehalten werden: So ist das obere Graffito, welches Vergil zitiert, weit weniger sorgfältig als das untere geschrieben. Beide Graffiti stehen außerdem nicht im selben Winkel zueinander (**Taf. 1.2**).

2 Eine nennenswerte Entdeckung dieser Grabungen 1988 stellte ein 73 cm hoher römischer Altar aus Kalkstein dar, der dem Sonnengott Sol Elagabalus und der Minerva von einem Fahnenträger der Cohors III Breucorum gewidmet wurde. Vermutlich stammt dieser aus den Jahren 218 bis 222 n. Chr.

3 Rijksmuseum van Oudheden, Inv. RMOL h 1989/4.1; Bogaers 1989, 221–224.

4 Zum Typ: Dragendorff 1895, 85–86. 110. Taf. II Nr. 31; Hinker 2013, 226; Biegert – Steidl 2001, 254.

5 Oxé 1925, 81–82; Hilgers 1969, 48–49. Katalog-Nr. 91; DNP 2, 1032 s.v. *Catinus* (R. Hurschmann). Da diese Bezeichnung aber keine ausschließliche Verwendung für den besagten Terra-Sigillata-Typ Dragendorffs fand, muss man vorsichtig in der Auswertung dieses Namens sein.

6 Gavrielatos 2012, 41. 251 Tab. 116. 252 Tab. 117.

7 Oelmann 1914, 13 Nr. 16; Oswald, 1931, 93. 378; Chenet – Gaudron 1948, 27. 131 Nr. 37; Frey 1993, 35 Nr. 96.1;2.

8 Hartley – Dickinson 2008, 169–170.

9 Hartley – Dickinson 2008, 170.

10 Noch immer grundlegend zum Thema Bakker – Galsterer-Kröll 1975, 12.

11 Kütter 2008, 46.

Materialität and Praxeographie¹²

Die Überlegungen des Verhältnisses der beiden Handschriften zueinander leitet zur Frage ihres Verhältnisses zum Textträger über. Grundlegend ist festzustellen, dass beide die Formgebung der Schale berücksichtigen: So befinden sie sich auf deren Innenboden und überschreiten deren ansteigende Wandung nicht. Diese Position der beiden Graffiti weist auf eine Adressierung bei der Benutzung durch den/die Nutzer*in während des Banketts selbst hin, da sie weder für die anderen Teilnehmer*innen auf der Außenseite des Gefäßes zu sehen waren noch einen dekorativen Mehrwert aufweisen. War die Schale gefüllt, so wurden die beiden Graffiti samt enthaltenem Appell erst während bzw. nach dessen Leerung für den Nutzer sichtbar. Sie dürften damit für eine gewisse Pointe während einer gemeinsamen Mahlzeit gesorgt haben.

Kontextualisierung und Analyse der geschriebenen Worte

a) *Contiquere omnes | intentique ora tene|bant. Inde*

Das obere Graffito zitiert den kompletten ersten Vers des zweiten Buches aus Vergils Aeneis sowie noch das erste Wort des Folgeverses. Bis auf den orthographischen Fehler <q> anstelle <c> im Falle von *conticuere* ist das Zitat getreu und ohne (individuell erwünschte) Abweichungen wiedergegeben. Als Nationalepos Roms galt Vergils Werk als Standardlektüre im einstigen römischen Schulunterricht, die als Zeichen guter Bildung gerne zitiert wurde.¹³ Das mit diesen Worten begonnene zweite Buch behandelt Aeneas' Ich-Erzählung vom Fall Trojas am karthagischen Hof um Königin Dido. Es kann kaum verwundern, dass sich der Vers aufgrund seiner elaborierten Stellung im Werk großer Beliebtheit erfreute und gerne zitiert wurde, doch ist bis auf das hier besprochene Exemplar kein anderes vollständiges Zitat desselben bekannt. Am häufigsten wurden die ersten beiden Worte oder gar nur das allererste Wort¹⁴ auf Wandmalereien eingeritzt: So sind nach Robertus Hoogmas noch immer maßgeblicher Studie 14 Graffiti dieser Art aus Pompeji bekannt, eines nahe davon aus Suessa Aurunca in Kampanien, fünf aus Rom sowie jeweils eines aus Calleva Atrebatum (Silchester) in Britannien und Dura-Europos in Syrien.¹⁵ Anhand der epigraphischen Datenbank Clauss-Slaby lassen sich dem Forschungsstand von 1959 inzwischen eine kleine Anzahl weiterer Inschriften ergänzen: So sind neben der hier besprochenen Terra Sigillata-Schale aus Woerden zwei Graffiti jeweils mit Inschrift *conticuer[e]* auf einer Wand der Villa San Marco des antiken *Stabiae* bekannt, ein weiteres Graffito *contiquere [---]* auf einem Backstein aus dem Haus der Musen in *Ostia* dokumentiert sowie uns erneut als Wandbeschriftung *conticuere* in einer Domus des umbrischen *Asisium* begegnet.¹⁶ Besonderes Interesse unter den Neuaufnahmen

12 Lohmann 2017, 58 zu diesem Konzept: „Analysiert werden die Verbundenheit der Graffiti mit ihren Trägern (Materialität), ihre Anordnung im Raum (Topologie), ihr Wirken – d. h. ihr ‚Angebot‘ – an den Leser oder Betrachter (Affordanz), die mit ihnen verbundenen Handlungen (Praxeografie) und die selbstreferenziellen Äußerungen über das Schreiben und Lesen in den Graffiti (Metatextualität).“

13 Syed 2005, 13–17, v. a. 16: „For centuries the Aeneid was among the most important literary works read in Roman schools throughout the empire. It became ever more important as the list of authors read in schools narrowed further and further with time. The geographical spread of the poem's dissemination through education was considerable, because the contents and modes of teaching in Roman schools were fairly homogeneous, whether the school in question was in Rome, in Italy, or in the provinces.“

14 *Conticuere* findet sich zu Versbeginn jedoch an zwei weiteren Stellen der Aeneis (Verg. Aen. 2, 253. 9, 237). Ob es sich bei den Kurzzitaten also demnach immer um Verg. Aen. 2, 1 handelt, ist damit nicht zweifelsfrei zu sagen, aber anhand übergreifender Beobachtungen zu den pompejanischen Wandinschriften nach zu urteilen wahrscheinlich: „Es sind nämlich erstaunlich viele erste Verse von Büchern und anderen Werkeinheiten bezeugt: Lucr. 1.1, 2.1; Verg. ecl. 3.1, Aen. 1.1, 2.1, 7.1, 8.1; Ov. am. 1.9.1; Hom. Il. 1.1“, Wachter 2019, 477.

15 Hoogma 1959, 236–237; s. a. Cugusi 2008, 483–484. 497. 515.

16 EDCS-28900032 (Woerden); EDCS-69200020; EDCS-79800156 (Stabiae); EDCS-68300034 (Ostia); EDCS-34000231 (Asisium).

dieses Vergilzitats verdient das Fragment einer Grobkeramik-Schüssel¹⁷ aus dem antiken *Verulamium* (St. Albans) in Britannien, die heute jedoch verschollen ist.¹⁸ Nach manchen Rekonstruktionsversuchen des Textes sei im zweiten Teil des Graffito *conticuere [omnes] int(ent)iq[ue ora tenebant]* zu lesen,¹⁹ womit der Vergilvers ebenso vollständig zitiert worden wäre, wie auf unserer Terra Sigillata-Schale. Allerdings kann diese Lesart nicht als gesichert gelten: So nennt einerseits Marilynne Raybough Zweifel an einem möglichen Vergilzitat,²⁰ des Weiteren spricht sich Matthias Schumacher auf Basis seiner Auswertung klar gegen ein solches aus.²¹

Doch wie können diese Zitationen von Verg. Aen. 2, 1 verstanden werden? Prinzipiell böte sich für all die eben aufgezeigten Fälle das allseits beliebte Erklärungsmodell an, es handele sich um einfache Schreibübungen.²² In diesem Falle wäre jedoch nicht von offiziellen Anweisungen seitens einer Lehrperson auszugehen, sondern vielmehr von unabhängigen Kritzeleien von Schüler*innen zu einem unbestimmten Zeitpunkt: Ein didaktischer Nutzen lässt sich aus dem bloßen Zitat einzelner Worte jedenfalls nicht erkennen und gerade im Falle der Wandkritzeleien stellte das Schreibmaterial keine naheliegende Alternative dar.

Tatsächlich bietet sich in den vielen Fällen des Zitats meist eine kontextuelle Erklärung besser an: Wie Paolo Cugusi überzeugend feststellte, ist der Beginn des zweiten Buches der Aeneis in seiner Funktion mit dem Proömium des Gesamtwerkes zu vergleichen. So sei das Buch mit der Schilderung des Untergangs Trojas der Ausgangspunkt der römischen Geschichte und verdeutliche insbesondere die Tugend des Aeneas und der Trojaner gegenüber den Griechen. Gerade wegen seiner Bekanntheit könne die Passage leicht ironisch verformt werden, wie gerade das an der Wand eines Bordells eingravierte Graffito (CIL IV, 2213) sowie die Adaption und Neukombination eines Teilzitats auf dem britannischen Ziegel aus *Calleva Atrebatum* (Silchester) belegen könnten.²³ „Durch das Zitat bekommen die Worte Vergils einen neuen Sinn: Es handelt sich vermutlich nicht um eine Schreibübung und um bloßes repetierendes Abschreiben, sondern um eine kleine Parodie mit einem Vergilzitat.“²⁴

Eine solche ironische Subtilität dieses Vergilzitats lässt sich aber nicht nur auf die beiden eben benannten Exempla, sondern generell auf ihre Verwendung bei Wandmalereien übertragen: „*The joke of writing ‘everyone was silent’ on a wall—especially a wall which most of the time also contained other graffiti—is not just to nudge the reader to recall happy days in the schoolroom consuming Virgil’s poem; it also serves to call attention to the lack of silence, or the lack of a lack of speech, which is represented by the presence of the words on the wall. In the same sense that ‘arma virumque cano’, when quoted out of context, does not mean anyone is actually singing, so ‘conticuere omnes’ does not mean anyone is in reality silent.*”²⁵ Das heißt jedoch im Umkehr-

17 AE 2014 Nr. 781 = AE 2015 Nr. 721. Für gewöhnlich finden sich bei den meisten Auseinandersetzungen mit dem Objekt keine genaueren Angaben zur Beschaffenheit dieser Keramikschüssel, Marilynne Raybould bezeichnet sie jedoch in ihrem Katalog als „coarseware“, Raybould 1997b, 170 Nr. 2502.51.

18 Schumacher 2012, 176.

19 EDCS-51600634.

20 Raybould 1997a, 317: „The same Virgilian fragments might occur on a pottery sherd from St Albans, but the text is too incomplete to be sure“.

21 Schumacher 2012, 178: „Auch wenn mir eine Autopsie nicht möglich war und ich nur mit der Fotografie auf Tafel IB in RIB arbeiten konnte, ist mit großer Sicherheit *conticui*stis und nicht *conticue*[re] zu lesen. Somit kommt ein Vergilzitat nicht in Frage.“

22 Cugusi 2008, 490: „Come nel caso di Aen. I, 1, già ricordato sopra, anche nel caso della duplice trascrizione (in colonna) dell’incipit di Aen. II, 1, registrabile in CIL IV, 4877, 1672; 3889, l’esercizio scolastico di scrittura risulta particolarmente chiaro; (...) e l’aspetto ‘scolastico’ delle citazioni di Aen. II, 1 emerge anche dalla morfologia, dato che il frequente uso della labiovelare in *contiquere* rispecchia il noto insegnamento grammaticale relativo all’uso differenziato di *velare* e *labiovelare*, formulato per esempio da Don. gramm. IV, 368, 7 ss. K.“

23 Cugusi 2008, 490.

24 Schumacher 2012, 184.

25 Milnor 2014, 251.

schluss nicht automatisch, dass beim Zitieren von Verg. Aen. 1, 1 bzw. 2, 1 nicht tatsächlich auch mal ein Gesang angestimmt bzw. gespanntes Schweigen eingetreten sein kann – man denke dazu etwa nur an das sogenannte *Gesangs-Bild* von der Nordwand des namenstiftenden Tricliniums der sog. *Casa del Triclinio* in Pompeji (V 2, 4)²⁶, bei der einer der Gelageteilnehmer ankündigt zu singen (CIL IV 3442a). Die konkrete Verwendung eines solchen Zitats ist demnach in hohem Maße flexibel und situationsabhängig.

Im Falle unserer Terra-Sigillata-Schale bestand bei der Anbringung der beiden Graffiti jedenfalls eine andere Situation: So erfolgte die Einritzung nicht etwa bei heiterer Stimmung während des Gelages, sondern bereits im Herstellungsprozess. Dennoch ist ein Feinkeramikteller rein funktional gesehen als Tafelgeschirr intendiert, womit der künftige Kontext damit ein Gelage gewesen sein könnte. Zudem ist als weiterer Unterschied zu bemerken, dass unser Zitat mehr als nur die geflügelten Anfangsworte des Verses inkludiert. Dabei ist das handschriftliche Bild von großem Interesse. So ist in der ersten Zeile *CONTIQUERE OMNES* noch recht sorgfältig geschrieben, während die zweite und mehr noch die dritte Zeile immer flüchtiger²⁷ ausgeführt worden sind: Einerseits sind Abweichungen in der Schriftgröße und Schreibaufführung vor allem zu Beginn der zweiten Zeile erkennbar, andererseits fallen insbesondere die Ligaturen am Ende der zweiten und besonders in der dritten Zeile ins Auge. Wirkt *ORĀ* (Z. 2) noch verhältnismäßig dezent, ist *-BĀNT* (Z. 3) nahezu bis zur Unkenntlichkeit ligiert. Es ist eindeutig erkennbar, dass der/die Verfasser*in des Graffitis diesen Teil nicht an dieser Stelle haben wollte, jedoch aus Platznot dazu gezwungen war. Das nachfolgende *INDE* ist jedenfalls wieder ausgeschrieben, wenn auch das Schriftbild flüchtig bleibt.

Warum entschied sich der/die Verfasser*in jedoch, den Folgevers nur mit dem ersten Wort zu beginnen, ihn aber nicht abzuschließen? Erinnernte er/sie sich schlicht und einfach nicht mehr an den Rest? Oder besteht darin eine bewusste Intention? Bedenkt man nämlich, dass es sich bei dem letzten Wort ausgerechnet um ein Konjunkionaladverb handelt und wir einen weiteren Verfasser eines Graffitos unterhalb wiederfinden, stellt sich natürlich die Frage, ob die beiden Graffiti vollkommen unabhängig voneinander sind oder nicht vielmehr dezidiert aufeinander Bezug nehmen. Dabei ließe sich die Frage anschließen, welches der beiden Graffiti eigentlich zuerst geschrieben wurde – doch dazu später.

b) *Ama, ille amor meus*

Betrachten wir zunächst das zweite Graffito, das elegischen Charakters ist, allein für sich. Es handelt sich rhythmisch gesehen um eine jambische Tripodie, weshalb vermutet werden könnte, dass es sich auch hier um ein Zitat handelt – z. B. aus einer Komödie von Plautus (ca. 251–184 v. Chr.) oder Terentius (ca. 190–159 v. Chr.).²⁸ Doch gibt es dafür keinen Beleg. Seine inhaltliche Deutung ist nicht hundertprozentig gesichert. *Ama* könnte entweder den Namen einer Frau darstellen, nämlich den der vom Schreiber so geliebten Person, oder den Imperativ des Verbes *amare* bilden.²⁹

Während im Fall der konkreten Nennung einer Am(m)a das Graffito eine sehr individuelle Note bekäme, eröffnet die mögliche Interpretation als Imperativ weitere Spielräume. In den literarischen Quellen finden sich die Imperativformen *ama/amate* vornehmlich in (Kunst-)Briefen

26 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 120031; für eine vorzügliche Auseinandersetzung zur Casa del Triclinio und der kommunikativen Funktion pompejanischer Gelagebilder s. Ritter 2005.

27 Das Schrift- und Buchstabenbild ist jedoch einheitlich, also von einer Hand geschrieben – vgl. dazu insbesondere die Schriftweise des Buchstaben E.

28 Bogaers 1989, 223.

29 Bogaers 1989, 223; AE 2002 Nr. 1045 b. Bogaers interpretiert Am(m)a als den Namen einer wahrscheinlich keltischen Frau, doch findet sich bei Stüber u. a. 2009, 243–278 dafür kein Beleg. Der Name wird dort unter den anatolischen Namen (Stüber u. a. 2009, 72. 77. 82. 89) sowie iranischen (skythisch: Stüber u. a. 2009, 46. 212. 218) geführt. Eine Amma dardanischer Abstammung nennt CIL XI, 705 (Bononia), vgl. Papazoglou 1978, 226. Dort ist vermerkt, dass der Name mehrfach in Inschriften aus Pannonien und Noricum belegt ist und nach Krahe 1925

wieder,³⁰ daneben als Teil von allgemeinen Sprichwörtern oder von Ratschlägen in überlieferten Dialogen,³¹ selten in der epischen Literatur.³² Selbst bei den römischen Elegikern ist der Imperativ *ama* nur bei Tibull belegt: *tu modo semper ama; salva puella tibi est.*³³

Vor allem findet sich die Imperativform *ama* jedoch bei Zeugnissen alltäglicher Natur wieder,³⁴ insbesondere – wie auch im hier besprochenen Fall – auf Bankettgeschirr. Bevor wir uns jedoch diesem zuwenden, werfen wir noch einen kleinen Blick nach Pompeji. Ein interessantes Vergleichsbeispiel – wenn auch in seiner Lesung umstritten – stellt eines der insgesamt elf, meist poetischen Graffiti aus dem Treppenhaus des sogenannten Haus des Maius Castricius (VII 16, 17) dar. Wie im Falle unserer Schale, verewigten auch dort mehrere Schreiber literarische Graffiti, die sich teilweise voneinander inspirieren ließen oder sogar aufeinander Bezug nahmen. Darunter findet sich „der Anfang eines in Pompeji recht beliebten carmen“³⁵, der sich einem sonst nicht belegten Distichon samt Imperativform *ama* anschließt (CIL IV 117).

Vasia, quae rapui, quaeris formosa puella; |
accipe, quae rapui, non ego solus; ama! |
Quisquis amat, valeat.

Der Imperativ gilt jedoch nicht als gesichert. So stellte Heikki Solin bei seiner Edition den Imperativ *ama* sowie das Partizip *amans* zur Diskussion – unter der Angabe, dass wahrscheinlich sogar Spuren von weiteren Buchstaben hinter dem finalen *-a* existieren.³⁶ Von einer endgültigen Entscheidung zugunsten einer der beiden Varianten sah der Autor jedoch ab. Während spätere Abhandlungen meist unkommentiert den Imperativ bevorzugen,³⁷ stellt Wachter grundlegende Überlegungen an, die seiner Meinung nach jedoch die Verwendung der Partizipform wahrscheinlicher erscheinen lassen.³⁸

Eine zweite, nur vermutete Nennung von *ama* als Imperativ will Andreas Spal in den pompejanischen Graffiti CIL IV 1649, 1649a, 1649b; CLE 944 erkennen.³⁹ Unter Vorbehalt sieht er den Imperativ *ama* aus zweiter Hand als bejahenden Kommentar zum elegischen Distichon einraviert.

Können diese beiden genannten Graffiti aus Pompeji damit zwar nur als potenzielle – mitnichten gesicherte – Belege der Imperativform *ama* gelten, ermöglichen sie dennoch auf ein strukturelles Phänomen hinzuweisen, nämlich die Interaktion verschiedener Personen durch das Medium Schrift. „Es lässt sich also für die Graffitizeichnungen wie auch für die -texte allgemein

sowie Mayer 1957 und Mayer 1959 als illyrisch aufzufassen sei. Nach Mócsy 1959 und Holder 1896–1914 jedoch keltisch.

30 TLL I (1951) 1957, 21–33 s.v. *amo*.

31 Dicta Catonis 1, 2: Parentes *ama*; 1, 20: Coniugem *ama*; Plaut. Curculio 1, 38: *ama* quid lubet; Plaut. Trucul. 4, 712: *ama*, id quod decet, rem tuam; sprichwörtlich ist auch das an verschiedenen Stellen belegt: ut ameris, *ama* (Mart. 6, 11, 10) oder in Variation si vis amari, *ama* (Sen. epist. 9, 6).

32 Ov. Met. 9, 748: et *ama* quod femina debes; Verg. Aen. 5, 163: litus *ama* et laeva stringat sine palmula cautes; Luc. Civ. 8, 78: Quod sum victus, *ama*; Sil. Ital. Pun. 8, 324–325: persta et cauti medicamina belli lentus *ama*; Stat. Silv. 2, 44–45: et haec durae latebrosa cubilia Nymphae tu saltem declinis *ama*; 5, 186–188: tu limite coepto tende libens sacrumque latus geniumque potentem irrequietus *ama*.

33 Tib. 3, 10, 16.

34 Thüry 2008 zum Instrumentum Domesticum.

35 Spal 2016, 32.

36 Solin 1975, 255.

37 Varone 1994, 51; Benefiel 2010, 68. 93 Nr. 43 sowie rezent auch Spal 2016, 32.

38 Wachter 1998, 85: „Nun ist aber ‚amans‘ an dieser Stelle im Pentameter ganz häufig (ich zähle 12 Stellen,⁶⁹ und wenn man auch das Ende des verseinleitenden Hemiepes gelten läßt,⁷⁰ sind es 26), wogegen ‚ama‘ erstens viel seltener vorkommt (in diesen beiden Positionen 6 von insgesamt 10x)⁷¹ und zweitens in der Tat nie dermaßen „abrupt“ verwendet ist.⁷² Ich halte ‚amans‘ entschieden für die bessere Version, (...)“

39 Spal 2016, 64: „*ama* (?) ante aquas alia manu scriptum“; 65: „mit einiger Vorsicht als den Imperativ *ama* lese“; 69: „Der Imperativ könnte einen kurzen und prägnanten Kommentar zu dem Distichon darstellen.“; 178.

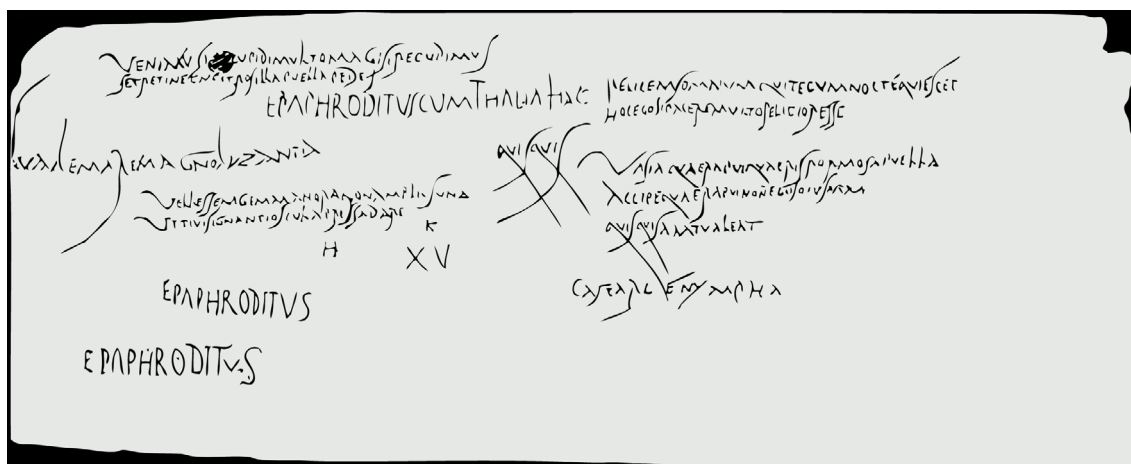


Abb. 1: Graffitisammlung an der Treppe vom Peristyl ins Obergeschoss, Haus des Maius Castricius, Pompeji (VII 17); Grafik: D. Hack.

beobachten, dass oft ähnliche Motive und Inhalte an einem Ort kumuliert wurden. Die Beispiele zeigen, dass Graffiti oft durch andere Graffiti inspiriert wurden, dass man an einen bestimmten Ort schrieb, weil dort schon Andere den Anfang gemacht hatten, und dass man sich an schon Bestehendem orientierte, sich davon zu gleichen oder verwandten Motiven und Inhalten inspirieren ließ, wenn man sie nicht sogar direkt kopierte.⁴⁰

Für den hiesigen Kontext von größerem Interesse ist jedoch die Verwendung des Imperativs *ama* auf Bankettgeschirr. Für einen prominenten Vergleich bietet sich die chronologisch ins 3.–4. Jh. n. Chr. zu datierende Trierer Spruchbecherkeramik an,⁴¹ die zahlreich in den Nordwestprovinzen des Römischen Reichs gefunden wurde. Es handelt sich dabei um eine spezielle Art von Schwarzfirniskeramik, die ihren Namen aufgrund der aufgetragenen Trinksprüche in Weißmalerei erhielt, die man mit weißem Tonschlicker anbrachte. „Allgemein fordern die Inschriften dieses Bereichs dazu auf, zu trinken und das Leben zu genießen.“⁴² Dementsprechend finden sich zahlreiche Aufforderungen aus dem Kontext eines Gelages in Form eines Imperativs oder iussiven Konjunktives – darunter die entsprechenden Konjugationen von *amare*, die auf die Liebe zu einer Person, zum Leben allgemein oder zum Genießen desselben, etwa durch Alkohol, hinweisen.⁴³ Zu dieser Gruppe an Themen gehören auch die Liebesbeteuerungen.⁴⁴

Aufgemalte Inschriften wie im Falle der Trierer Spruchbecherkeramik findet sich in Ausnahmefällen schon im 2./3. Jh. v. Chr. für Sigillataschüsseln des Typs Dragendorff 37 und Ludowici SMa sowie Bechern der Formen Ludowici VWb und VMe aus Rheinzabern ebenso wie für Sigillata und Firnisware – insbesondere Becher – aus mittelgallischen Werkstätten. Darunter findet sich auch das Sujet der erotischen Inschriften belegt.⁴⁵ „Es muß also ein allgemeiner Bedarf an beschrifteten Gegenständen bestanden haben. Die Spruchbecher dienten so vielleicht, wie die anderen Dinge auch, als Liebesgabe, Geschenke oder Souvenirs.“⁴⁶ Graffiti hingegen finden sich im Falle von Terra-Sigillata-Bankettgeschirr, zu der unser Gefäß gehört, zumeist nur in Form von Namensangaben, Ritzzeichen und Kreuzchen, die „als Besitzer- oder Unterscheidungszeichen

40 Lohmann 2017, 284.

41 Trotz des Namens zählen zur Gattung nicht nur Becher, sondern auch weitere Keramikformen, darunter Schalen, Künzl 1997, 8.

42 Künzl 1997, 96.

43 CIL 13, 10018, 24: a(m)mes; 25: a(m)ma; 26: ama me; 27: ama me a[mica?]; vgl. auch Künzl 1997, 252 (Liste 1: Inschriften).

44 Künzl 1997, 97.

45 Künzl 1997, 99–101.

46 Künzl 1997, 101.

bzw. als *beides*⁴⁷ interpretiert werden. Daneben sind auf kostspieligerem Geschirr selten auch Weihinschriften eingraviert.⁴⁸ Bisweilen konnte sogar eine Nutzung als Ersatz für Wachtafeln oder Papyrus stattfinden, wofür die berühmten Töpferrechnungen von La Graufesenque als eindrucksvolles Beispiel dienen können.⁴⁹

Vergleichende Studien zu einzelnen Sammlungsbeständen oder Fundorten aus demselben Großraum liegen uns für die Graffiti auf Keramik des RLM Bonn, Haltern, Nida-Hedderheim, Neuss und Xanten jeweils einzeln vor: All diesen Auswertungen ist die Beobachtung gemeinsam, dass Graffiti der Klasse „*Spruch*“⁵⁰ auf Keramik nur sehr selten auftreten. Entsprechend wenige, übergreifende Beobachtungen sind auf diesem Themenfeld bisher gemacht worden. Stellvertretend für den Befund dieser Studien stellt Kütter fest, dass der „Ausruf ‚*AMA*‘ (Liebe mich!) [sehr verbreitet] gewesen zu sein“⁵¹ scheint. In seiner Auswertung der insgesamt nur wenigen Sachbegriffe, die als Graffiti in Neuss aufgefunden wurden, kann er zwar nur vier Beispiele des Imperativs selbst dafür vorweisen. Unter Heranziehung der zuvor erwähnten Beispiele aufgemalter Sprüche bei Keramik erscheint die Hypothese einer dennoch größeren Verbreitung des Ausrufs plausibel und wird durch die Studie Thürys bestätigt:

„Auch ohne alle zweifelhaften Fälle dieser und anderer Art umfasst die Gruppe der beschrifteten Liebesgeschenke einige hundert Texte und Gegenstände. Dabei handelt es sich vor allem um Inschriften auf Fibeln und Fingerringen, auf Hängeschmuck mit Schmucksteinen, auf Spiegeln, Ton- und Glasgefäßen, Esslöffeln, Schreibgriffeln und Spinnwirteln.“⁵² Ein besonders beeindruckendes Beispiel dafür stellt eine Fibel in der Gestalt des Buchstaben M aus Ehingen-Rißtissen an der Donau dar. Aufgrund der darauf vorzufindenden Inschrift SPES AMOR SI ME AMAS gibt sie sogar Anlass zur Vermutung, dass der Buchstabe M sogar selbst je nach Kontext als Ligatur von AMA verstanden werden konnte.⁵³

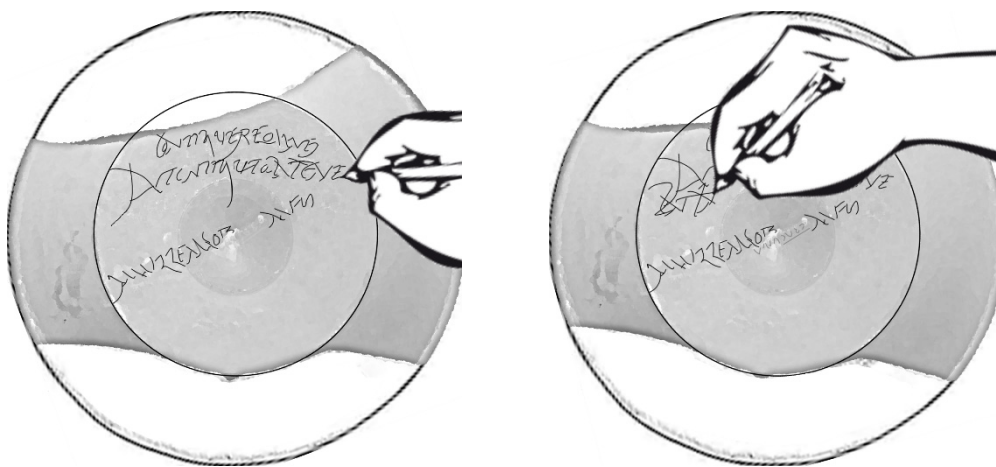


Abb. 2: Vereinfachte Visualisierung des Schreibvorganges unter Rücksichtnahme auf das bereits vorhandene Graffito sowie auf die Form der noch feuchten Schale; Grafik: D. Hack.

47 Bakker – Galsterer-Kröll 1975, 56; Galsterer 1983, 11.

48 Noll 1976 zu Sakralinschriften auf Keramik in der Austria Romana.

49 Oxé 1925; Fülle 2000, 62–99; daneben sind Töpferrechnungen von Chemery-Faulquemont zu nennen, Hoerner – Scholz 2000, 39–75.

50 Weiß-König 2010, 28 stellt eine Klassifikation der Graffiti dar, bei der er u. a. die Klasse *Spruch* bildet.

51 Kütter 2008, 73.

52 Thüry 2008, 297.

53 Reuter – Scholz 2005, 22 Abb. 32.

c) Kombination der beiden Graffiti

Nachdem wir uns die beiden Graffiti unabhängig voneinander als Einzelzeugnisse angeschaut haben, stellt sich nun die Frage, ob und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Eine Relation zwischen den beiden Graffiti wird jedenfalls durch den plötzlichen Abbruch des Vergilzitats nach dem Beginn eines neuen Verses durch ein konsekutives Bindewort stark suggeriert. Als Einwand gegen eine Verbindung der beiden Graffiti ließe sich zwar deren distanzierte Position zueinander sowie deren fehlende Parallelität anmerken, doch erklärt sich diese aus pragmatischen Gründen: So ist anzunehmen, dass die ziemlich zentriert am Gefäßinnenboden positionierte und im Schriftbild wesentlich sorgfältiger durchgeführte Aufforderung elegischen Charakters das erste Graffito darstellte, auf welches sich das erst danach angebrachte Vergilzitat bezog. So erklärt sich nämlich dessen räumliche Distanz, die versetzte Position und vor allem das recht verzerrte Buchstabenbild auf der linken Seite perfekt aus der Rücksichtnahme auf die bereits vorhandene Inschrift sowie auf die Form der noch feuchten Schale beim Schreibvorgang eines Rechtshänders (vgl. **Abb. 2**).

Dank dieser Beobachtung ändert sich auch das Verhältnis der beiden Graffiti zueinander: So ist das sich oberhalb befindliche Vergilzitat des einen Schreibers nicht als Schreibaufforderung an eine weitere Person zu sehen, sondern es selbst nimmt Bezug und bettet damit die ursprünglich gemachte Aufforderung elegischen Charakters in einen erweiterten Kontext ein. Es stellt sich daher auch die Frage, ob das ursprüngliche Graffito je für eine dichterische Co-Produktion intendiert war – beschriftete Objekte mit erotischen Inschriften waren ja per se nicht unüblich, wie wir gesehen haben. Abgesehen von der ursprünglichen Intension hat sie der zweite Schreiber jedenfalls zu einer solchen Co-Produktion gemacht und der Entstehungszeitraum der beiden Graffiti *ante cocturam* legt nahe, dass dies während der Produktion in gegenseitigem Einvernehmen und Austausch geschehen sein dürfte. Doch wie wirkt sich diese Verquickung in der Wahrnehmung und dem Verständnis der beiden nunmehr gemeinsam verstandenen Sätze aus?

Inhaltlich gesehen bettet sich der erste Vers des zweiten Buches der Aeneis bestens in sympoisiastische Kontexte ein: Wie wir oben festgestellt haben, ist das bereits in der Antike sprichwörtlich gewordene Zitat um eintretendes Schweigen gerade auch bei einem Bankett sowohl in wörtlicher als auch ironischer Hinsicht gut vorstellbar.⁵⁴ Die Brücke von Festmahl zu Liebe scheint schnell geschlagen – steht das Vergilzitat doch schon selbst in seinem ursprünglichen Kontext genau in diesem Zusammenhang: So leitet es während des gemeinsamen Banketts der Karthager und Trojaner zur Erzählung vom Fall Trojas durch Aeneas über, als diesen Dido, die sich immer mehr in den trojanischen Helden verliebt, dazu auffordert, davon zu erzählen (Verg. Aen. 1, 695–756). Diese Erzählung findet sowohl aus inhaltlicher sowie stilistischer Hinsicht in Form einer Ringkomposition ihr Ende: *Conticuit tandem, factoque hic fine quievit* (Verg. Aen. 3, 718). Nun schweigt also auch Aeneas. Die Schilderung, wie Dido daraufhin von flammender Sehnsucht ergriffen wird (Verg. Aen. 4, 1–5), bildet den Auftakt des nun beginnenden vierten Buchs, welches die dramatische Liebe zwischen der karthagischen Königin und dem trojanischen Fürsten zum Thema hat. Das Motiv des Schweigens und der Stille hat damit geradezu den Charakter eines retardierenden Momentes vor dem Ausbruch innbrünstiger Liebe – ein Gedanke, der gerade hinsichtlich der Aufforderung zur Liebe gut mit den beiden Graffiti in Verbindung zu bringen ist.

Doch weist das Motiv des Schweigens und der Stille auch eine Kehrseite auf, gerade hinsichtlich des Gepflogenheiten eines Banketts. So schämt sich der römische Dichter Horaz etwa in seiner elften Epode für sein durch Liebe verursachtes Schweigen bei Gelagen, die ihn zum Gespött machten:

54 Vgl. die oben im Rahmen der Kontextualisierung des oberen Graffitos gemachten Überlegungen, Anm. 25.

- Wehe mir, die Stadt hindurch – ich schäme mich nämlich eines so großen Übels –
 8 welch großes Gerede war ich, die Gelage auch reuen mich,
 in welchen mich als Liebenden Mattigkeit und Schweigen
 10 bloßstellten und ein aus tiefer Brust ausgestoßener Seufzer.⁵⁵

Ein Fall, der nicht alleine steht: So ist das Motiv der Stille wegen Liebeskummers bei einer Reihe von weiteren griechischen sowie lateinischen Schriftstellern seit dem 3. Jh. v. Chr. attestiert.⁵⁶ Auf Basis einer vergleichenden Betrachtung entsprechender Textstellen mit dem Motiv der Stille in Horaz elfter Epode konstatiert Adam Gitner scharfsinnig: „[W]hile silence often accompanies lovesickness as a symptom, a specific, contextual reason for embarrassment can usually be inferred, weighty enough to justify violating a basic symposiastic convention.”⁵⁷ Dazu gehört, dass man seine geliebte Person ganz bewusst verschweigt, weil sie nicht in das gesellschaftliche Bild passt, jene geliebte Person beim Bankett anwesend ist oder um potenzielle Eifersucht bei ebenfalls im Symposion anwesenden Liebesrivalen zu vermeiden. Setzt man diesen Gedankengang an, wäre der auf unserer Terra Sigillata-Schale befindliche Appell zum Lieben eine Antwort auf eine etwaige missliche Situation der Stille aus Liebeskummer – evoziert durch das Vergilzitat.

In einen solchen Zusammenhang ließe sich etwa auch Prop. Eleg. 1, 3 setzen, welche die bei Horaz zu findenden *languor et silentium* als Sujet thematisieren scheint: So kehrt dort das lyrische Ich spät in der Nacht vom Gelage zurück und nähert sich dem Bett seiner Cynthia, die jedoch schon schläft. Metonymisch fühlt es sich von den Göttern Amor und Liber – also Liebeslust und Trunkenheit – dazu aufgefordert, mit ihr intim zu werden, liebkost sie schließlich jedoch nur, um nicht ihre Ruhe zu stören. Als sie durch das Mondlicht dann doch erwacht, wirft sie ihm vor, von einer anderen zurückgewiesen worden zu sein und nun schlaff und zu spät zurückzukehren, während sie Liebeskummer litt. Eine allgemeine Sentenz zur Liebe, wie „*Ama, ille amor meus!*“, könnte dem Gedicht gleich einer Moral bei der Fabel anschlossen werden – zur Überwindung der unangenehmen Stille und damit verbundenem Liebeskummer. Die bei Properz geschilderte Situation eines an das gemeinsame Ehebett zurückgekehrten und liebestrunkenen Bankettteilnehmers ließe sich sogar konkret – wenn auch zu gelehrt und damit unwahrscheinlich – mit dem Vergilzitat in Verbindung setzen: So ist der Schauplatz von Properzens Elegie der *torus* (V. 12. 34), der auch genau das erste ausgelassene Wort des zweiten, auf unserer Terra Sigillata-Schale jedoch unvollständigen Vergilverses bildet (Verg. Aen. 2, 2: *inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*).

Letztlich ergeben sich damit inhaltlich gesehen unterschiedliche Verständnismöglichkeiten, die sich aus der Kombination der beiden Graffiti ergeben: Entweder stellt die durch das Vergilzitat evozierte Stille den Ausgangspunkt einer besonders innbrünstigen Liebe nach dem Bankett dar, zu welcher der elegische Spruch auffordert, oder dieser ist als Antwort auf die missliche Situation der Stille aus Liebeskummer zu verstehen. Beide Möglichkeiten erscheinen dabei gleichermaßen plausibel.

Abgesehen von inhaltlichen Aspekten ergeben sich durch die Kombination beider Graffiti auch metrische Veränderungen. Prinzipiell sind dabei unterschiedliche Auffassungen möglich:

55 Hor. epod. 11: „eu me, per urbem – nam pudet tanti mali – | [8] fabula quanta fui, conviviorum et paenitet | in quis amantem languor et silentium | [10] arguit et latere petitus imo spiritus.“ (Text und Übersetzung aus Mateo Decabo 2020, 129).

56 Zusammenfassend dazu Gitner 2016, 695 Anm. 19: „The motif was first given systematic attention by Jacoby 1914, 401-6, and the discussion significantly advanced by Cairns 1970. He calls it the “symptoms of love” genre in *Generic Composition* (1972,76). The relevant poems, leaving aside Epod. 11, in roughly chronological order are: Asclepiades Anth. Pal. 12.135 (HE Ascl epod. 18 G.-P.); Call. Epigr.30 Pf. (Anth. Pal. 12.71), 43 (Anth. Pal. 12.134); Theoc. 14.18.12-38; Cat. 6,55; Hor. Carm.1.27; Prop. 1.9; Maecius Anth. Pal. 5.130 (Garl. Maec. 4 G.-P.); Rufinus Anth. Pal. 5.87 (31 Page). [...]”.

57 Gitner 2016, 692.

1) Asynartetische (nicht zusammenhängende) Versmaße mit Rhythmuswechsel bestehend aus katalektischen daktylischen Hexameter (da⁶)⁵⁸ sowie jambischer Tripodie bei Annahme eines Hiats:

*Contiquer(e) omnes intentiqu(e) ora tenebant.
Inde ... am(a) ill(e) amor meus.*

Asynartetische Versmaße sind besonders durch Archilochos für die griechische Dichtung sowie darauf basierend Horaz durch seine Epoden (vgl. Hor. epist. 1, 19, 23–25) für die lateinische Poesie bekannt. Der abrupte Rhythmuswechsel von einem Trochäusfuß mit Hiats in ein iambisches Versmaß ist in der klassischen Literatur meines Wissens nicht belegt, doch ergibt sich dadurch eine klare Akzentuierung des sentenzartigen zweiten Graffitos, der die Charakteristika eines Trinkspruchs aufweist.

2) Distichon bestehend aus einem katalektischen daktylischen Hexameter (da⁶) sowie einem katalektischen trochäischen Quaternar (tr4c):

*Contiquer(e) omnes intentiqu(e) ora tenebant.
Ind(e) am(a) ill(e) amor meus.*

Eine solches Distichon ist in der klassischen Literatur meines Wissens auch nicht belegt. Für gewöhnlich wird der katalektische trochäische Quaternar als Klausel von Systemen verwendet, kann aber auch in stichischen Strukturen auftreten. Typischerweise bildet er das Kolon der Saturnier. Beispiele dazu finden sich bei Plautus und Terenz.⁵⁹ Durch den fehlenden Hiats und die so vollständig gegebene Verschmelzung beider Verse ergibt sich klanglich das Bild eines harmonischen, aber schlagartigen Umschwungs von absoluter Stille zu innigem Liebesgeschehen.

Überlegungen zu den Autoren

Angesichts der Tatsache, dass es sich bei den beiden Graffiti im einen Fall um einen in Bankettkontexten nicht unüblichen (Trink-)Spruch handelt, im anderen um ein darauf bezugnehmendes geflügeltes Vergilzitat, lässt sich mit Sicherheit sagen, dass es sich hierbei um keine einfache Schreibübung handelt. Gegen eine solche Interpretation spricht auch klar der Umstand, dass ein dadurch „verunstaltetes“ Gefäß so sicher nicht gebrannt worden wäre. Im feuchten Zustand *ante cocturam* wären die beiden Graffiti für die Schreibenden theoretisch noch zu glätten gewesen. Es steckt daher eindeutig die Intension dahinter, die Schale mit eingeritzter Beschriftung fertigzustellen. Da die beiden Inschriften auch nicht „für den Produktionsablauf in der Töpferei von Bedeutung waren“⁶⁰, beziehen sie sich auf die spätere Nutzung des Stücks beim Bankett.

Daran anknüpfend stellt sich zwangsläufig die Frage, wer eigentlich konkret für die Entstehung der beiden Graffiti verantwortlich ist. Denn die ursprüngliche Intension dieser weist auf die späteren Nutzer des Gefäßes hin, nicht auf die Herstellenden in der Töpferei *Cracuna*, wie der einst von Bogaers formuliert. Dafür spricht auch der Fundort beim heutigen Woerden, der über 350 km vom Herstellungszentrum in Trier entfernt ist. Bogaers romantische Hypothese einer Art antiker „Flaschenpost“, die durch zwei beim Arbeitsprozess scherzenden Männern für ein unbekanntes Mädchen in der Ferne angefertigt worden ist, erscheint dabei eher unwahrscheinlich.⁶¹ Festzuhalten ist, dass die geistigen Urheber der Graffiti einerseits mit der römischen Bankettkultur vertraut waren, andererseits eine gewisse Belesenheit und lateinische Sprachkenntnisse

58 Boldrini 1999, 91–97.

59 Boldrini 1999, 112–113; den trochäischen Quaternar verwendet Hor. Carm. 2, 18 auch indirekt in der Form des katalektischen trochäischen Dimeters zur Bildung der sogenannten hipponakteischen Strophe.

60 Schlücker u. a. 2001, 336.

61 Bogaers 1989, 223. In seinem Postscriptum erzählt er dazu eine lesenswerte moderne Liebesgeschichte der Tochter eines provinzialrömischen Archäologen, die ihren Ursprung in einer Flaschenpost hat.

aufweisen. Ob dabei sogar ein dichterisches Zusammenspiel vorlag, kann vermutet werden, lässt sich aber nicht beweisen. Dagegen spricht etwa, dass der elegische Spruch, der nicht unüblich für antikes Tafelgeschirr war, zuerst entstanden sein dürfte. In jedem Fall ergaben sich in der Folge – ob gewollt oder zufällig – gewisse rhythmische Synergien.

Die rekonstruierte Reihenfolge der einzelnen Graffiti, die durch das Schriftbild sowie die Position auf dem Gefäß bzw. der Inschriften zueinander erkennbar ist, lässt in jedem Fall eine spontane Verfassung der beiden Graffiti während des Herstellungsprozesses vermuten. Ansonsten wäre die Gestaltung sowie der Gesamteindruck sorgfältiger und harmonischer ausgefallen. Demnach ist etwa auch eine Auftragsarbeit auszuschließen. Möglicherweise entstanden die beiden Graffiti also durch ihre späteren Besitzer – möglicherweise Händler – während der Werkstattbesichtigung und Abnahme der Waren selbst. Da sich in *Laurium*, dem antiken Woerden, ein Kastell befand, das bis 260 n. Chr. genutzt wurde, ist dort von einem erhöhten Bedarf an Tafelgeschirr auszugehen, welcher über Fernhandelskontakte durch den Wasserweg abgedeckt wurde.⁶²

Denkbar wären als Autor*innen und Schreiber*innen demnach etwa auch ein Händler, dem eine Frau bei seiner Arbeit – z. B. als Buchhalterin⁶³ – zur Seite steht. So sind uns einerseits v. a. aus dem Westen des Römischen Reiches ikonographisch Verkaufsszenen bekannt, bei welchen Ehepaare abgebildet sind.⁶⁴ Aus inschriftlichen Quellen kennen wir zudem einige Frauen, vor allem Freigelassene und Sklavinnen, in Berufstätigkeiten, die Schriftkompetenz voraussetzen.⁶⁵ Auch Frauengräber mit Schreibgerätbeigaben stützen das so gezeichnete Bild, insbesondere „da viele der Gräber in der Nähe des obergermanisch-raetischen bzw. des Donau-Limes zu liegen [scheinen]“⁶⁶. Drei reich ausgestattete Frauenbestattungen mit Schreibgerätbeigaben des späten 1. bis frühen 2. Jhs. n. Chr. kennen wir etwa aus der Nekropole des von Woerden nicht allzu entfernt liegenden Nijmegens (*Ulpia Noviomagus Batavorum*).⁶⁷

Eine solche hypothetische Rekonstruktion zur Entstehung der beiden Graffiti im Zuge der Werkstattbesichtigung und Warenabnahme durch ein Händlerpaar, darunter eine Frau, muss natürlich Spekulation bleiben, ist jedoch per se nicht völlig von der Hand zu weisen.

Fazit

Fassen wir also zusammen: 1988 wurde am antiken Flussbett des einstigen Laurium, dem heutigen Woerden, ein Feinkeramikteller des Typs Dragendorff 31 gefunden, der durch zwei unterschiedlichen Schreiber während des Herstellungsprozesses vor dem Brand mit Graffiti versehen wurde – und zwar mit einem Vergilzitat sowie einem Trinkspruch. Hergestellt wurde er vom gallischen Töpfer Cracuna während dessen Trierer Phase, die in die Jahre 175–200 n. Chr. datiert wird. Die Anbringung der Graffiti am Schaleninnenboden verrät, dass damit eine gewisse Pointe innerhalb einer gemeinsamen Mahlzeit intendiert wurde.

Wie das Schriftbild sowie die Position der Graffiti verrät, wurde zunächst ein für Bankettgefäße nicht unüblicher Trinkspruch eingraviert, welcher zum Lieben auffordert. Dieses Sujet ist vor allem aus der späteren Trierer Spruchbecherkeramik bekannt, weist aber schon Vorstufen auf. Ergänzt wurde die Sentenz von einem zweiten Schreiber anschließend durch ein abgebrochenes Vergilzitat, namentlich den kompletten ersten Vers des zweiten Buches der Aeneis samt dem ers-

62 Wawrzinek 2014, 391–392 zu Laurium; Höpken 2011, insbesondere 77–78 für Flusstransporte.

63 Man vergleiche dazu etwa auch das in hadrianische Zeit datierende sog. Dresdner Metzgerrelief, auf der die Frau eines Metzgers Rechnungsbuch führt, Zimmer 1982, 94 Abb. 2.

64 Vgl. etwa Abbildungen von Tuchhändlern aus der Mitte des 1. Jhs. v. Chr., Zimmer 1982, 125–126 Abb. 38–39.

65 Luginbühl 2017, 51–53.

66 Luginbühl 2017, 60.

67 Luginbühl 2017, 56. 66 Tab. 1.

ten Wort des Folgeverses. Das Zitat erfreute sich in der römischen Welt allgemein großer Beliebtheit und ist in verkürzter Form vor allem auch durch antike Wandgraffiti bekannt.

Wie auch im Falle dieser können wir eine raffinierte sprachliche Interaktion durch das Medium Schrift beobachten, welche interessante kulturelle Rückschlüsse ermöglicht. So haben wir es bei geistigen Urhebern der Graffiti mit Personen zu tun, die einerseits mit der römischen Bankettkultur vertraut waren, andererseits eine gewisse Belesenheit und lateinische Sprachkenntnisse aufweisen:

Die durch das Objekt sowie Inschriften gegebenen Motive sind Bankett, Schweigen/Stille (evoziert durch das Vergilzitat) und Liebe (evoziert durch den Trinkspruch). Eine exakte Interpretation des genauen Gedankens ist unmöglich, da sich zur Deutung verschiedene Ansätze aus der lateinischsprachigen Literatur heranziehen lassen. Denkbare Möglichkeiten wären: 1.) Stille als retardierendes Moment vor dem Ausbruch inniger Liebe; 2.) Stille als Zeichen von Liebeskummer, der durch eine proaktive Herangehensweise an die Liebe überwunden werden kann; 3.) Stille als Übergangsphase nach dem abgeschlossenen Bankett und bevorstehenden Liebesakt.

Die poetischen Synergien, die sich zwischen dem Hexameter und dem jambisch formulierten Trinkspruch ergeben, sind vermutlich nur Beiprodukt, nicht die ursprüngliche Intention. Auch hier ergeben sich unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten, welche sogar verstärkend mit den einzelnen inhaltlichen Interpretationsmöglichkeiten in Verbindung zu bringen wären. Die sich sowohl durch den Inhalt als auch Rhythmus ergebende Ambiguität dürfte jedenfalls schon unmittelbar nach Entstehung von den Autoren bemerkt worden sein, wenn sie auch ursprünglich nicht geplant war, und gerade im Kontext der späteren Nutzung beim Symposion einen besonderen Reiz ausgemacht haben.

Wer aber die Verfasser der beiden Graffiti wirklich waren, muss ungeklärt bleiben. Sicher ist, dass diese beim Produktionsvorgang anwesend waren, was aber nicht zwangsläufig heißt, dass es sich um die Töpfer selbst gehandelt haben muss. So spricht einerseits der spätere Fundort weit von der Produktionsstätte dagegen, andererseits dienen vor dem Brand hergestellte Graffiti normalerweise der Dokumentation des Produktionsablaufs in der Töpferei oder sie nehmen Bezug auf die spätere Funktion – im hier besprochenen Fall eindeutig die spätere Verwendung beim Bankett.

Ein mögliches – wenn auch nur theoretisches – Szenario ist, dass ein Händlerpaar, welches im Fernhandelstransport über den Rhein tätig war, die beiden Graffiti für eine persönliche Schale beim Werkstattbesuch im Zuge ihrer Geschäfte anfertigten. Nachweise für weibliche Schreibfähigkeit sowie Literarizität sind sowohl historisch als auch epigraphisch als auch archäologisch nachweisbar, insbesondere entlang des Rheins.

Lassen sich auch nur spekulative Aussagen über einen genauen Kontext machen, ist die Schale dennoch ein beredtes Zeugnis über Aspekte der römischen Bankettkultur, Literarizität sowie auch Mobilität, die zum Nachdenken einladen!

Bibliographie

AE

L'Année Épigraphique (Paris 1888–)

CIL

Corpus Inscriptionum Latinarum (Berlin 1863–)

DNP

Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, H. Cancik – H. Schneider (Hrsg.), 12 Bde., Rezeptionsgeschichte Bde. 13–15/3, Bd. 16 Register, Listen Tabellen (Stuttgart 1996–2003)

DTLL

Thesaurus Linguae Latinae, 1900–

EDCS

DCS Epigraphik-Datenbank Claus-Slaby (<http://www.manfredclaus.de/>)

Bakker – Galsterer-Kröll 1975

L. Bakker – B. Galsterer-Kröll, Graffiti auf römischer Keramik im Rheinischen Landesmuseum, Bonn. Epigraph. Stud. 10 (Bonn 1975)

Benefiel 2010

R. R. Benefiel, Dialogues of Ancient Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii, *AJA* 114, 2010, 59-101

Biegert – Steidl 2001

S. Biegert – B. Steidl, Ein Keramikhändler im vicus des Limeskastells Ober-Florstadt, in: M. Müller (Hrsg.), *Terra Sigillata in den germanischen Provinzen*, *Xantener Berichte* 20 (Mainz 2001) 221–332

Bogaers 1989

J. E. Bogaers, Booschap per bord aan een onbekende, *Westerheem* 38, 1989, 221–224

Bogaers 1994

J. E. Bogaers, Sol Elagabalus und die Cohors III Breucorum in Woerden, *Oudheidkundige Mededelingen* 74, 1994, 153–161

Boldrini 1999

S. Boldrini, *Prosodie und Metrik der Römer* (Stuttgart 1999)

Chenet – Gaudron 1948

G. Chenet – G. Gaudron, *Le céramique sigillée d'Argonne des IIe et IIIe siècles, supplément à Gallia VI* (Paris 1948)

Cugusi 2008

P. Cugusi, Citazioni virgiliane in iscrizioni e graffiti (e papiri), *BStudLat* 38, 2008, 478–534

Hartley – Dickinson 2008

B. R. Hartley – B. M. Dickinson, Names on Terra Sigillata. An Index of Makers' Stamps & Signatures on Gallo-Roman Terra Sigillata (Samian ware). Vol. 3 (CERTIANUS to EXSOBANO), *Bull. Inst. Classical Stud. Suppl.* 102.3 (London 2008)

Holder 1896–1914

A. Holder, *Alt-celtischer Sprachschatz I-III* (Leipzig 1896–1914)

Hoogma 1959

R. P. Hoogma, *Der Einfluss Vergils auf die Carmina Latina Epigraphica* (Amsterdam 1959)

Höpken 2011

C. Höpken, Produktions- und Vertriebsstrukturen römischer Töpfereien in den Nord-West-Provinzen, in: J. Bemmman – M. Hegewisch – M. Meyer – M. Schmauder (Hrsg.), *Drehscheibentöpferei im Barbaricum. Bonner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichtlichen Archäologie* 13 (Bonn 2011) 75–82

Dragendorff 1895

H. Dragendorff, *Terra sigillata. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen und römischen Keramik*, *BjB* 96, 1895, 18–155

Frey 1993

M. Frey, Die römischen Terra-sigillata-Stempel aus Trier (Trier 1993)

Fülle 2000

G. Fülle, Die Organisation der Terra sigillata-Herstellung in La Graufesenque. Die Töpfergraffiti, Münster. Beitr. Ant. Handelsgesch. 19,2, 2000, 62–99

Galsterer 1983

B. Galsterer, Die Graffiti auf der römischen Gefäßkeramik aus Haltern. Bodenaltertümer Westfalens 20 (Münster 1983)

Gavrielatos 2012

A. Gavrielatos, Names on Gallo-Roman Terra Sigillata. 1st – 3rd C. A.D. (Diss. University of Leeds 2012)

Gitner 2016

A. Gitner, A Satyriastic Epiphany in Horace's Eleventh Epode, *AJPh* 137, 2016, 689–728

Haalebos 2000

J. K. Haalebos, Woerden. Oranjestraat, in: D. H. Kok – K. van der Graaf – F. Vogelzang (Hrsg.), *Archeologische Kroniek provincie Utrecht 1998-1999* (Utrecht 2000) 202–207

Hilgers 1969

W. Hilgers, Lateinische Gefäßnamen. Bezeichnungen, Funktion und Form römischer Gefäße nach den antiken Schriftquellen (Düsseldorf 1969)

Hinker 2013

Ch. Hinker, Ausgewählte Typologien provinzialrömischer Kleinfunde. Eine theoretische und praktische Einführung (Wien 2013)

Hoerner – Scholz 2000

B. Hoerner – M. Scholz, „Töpferrechnungen“ aus der Sigillata-Töpferei von Chemery-Faulquemont (Lothringen, D epod. Moselle), *Germania* 70, 2000, 39–75

Krahe 1925

H. Krahe, *Lexicon altillyrischer Personennamen* (Heidelberg 1925)

Künzl 1997

S. Künzl, Die Trierer Spruchbecherkeramik. Dekorierte Schwarzfirmiskeramik des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr. (Trier 1997)

Kütter 2008

J. Kütter, Graffiti auf römischer Gefäßkeramik aus Neuss (Aachen 2008)

Lohmann 2017

P. Lohmann, Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis, *Materiale Textkulturen* 16 (Berlin 2017)

Luginbühl 2017

J. Luginbühl, *Salve Domina*. Hinweise auf lesende und schreibende Frauen im Römischen Reich. *HASBOnline* 22, 2017, 49–72, <<http://dx.doi.org/10.22013/HASBOnline/2017/3>> (20.12.2022)

Mateo Decabo 2020

E. M. Mateo Decabo, Politik der kleinen Form. Paraklausithyron und Recusatio bei Propertius, Tibullus, Horaz und Ovid (Heidelberg 2020)

Mayer 1957; 1959

A. Mayer, *Die Sprache der alten Illyrier I–II* (Wien 1957; 1959)

Milnor 2014

K. Milnor, *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii* (Oxford 2014)

Mócsy 1959

A. Mócsy, *Die Bevölkerung von Pannonien bis zu den Markomannenkriegen* (Budapest 1959)

Noll 1976

R. Noll, Vibeos. Zu Sakralinschriften auf Keramik in der Austria Romana, *AnzWien* 113, 1976, 23–35

Oelmann 1914

F. Oelmann, Die Keramik des Kastells Niederbieber (Frankfurt 1914)

Oswald 1931

F. Oswald, Index of Potters' Stamps on Terra sigillata „Samian Ware“ (Margidunum – East Bridgford 1931)

Oxé 1925

A. Oxé, Die Töpferrechnungen von der Graufesenque, BJB 130, 1925, 38–71

Papazoglou 1978

F. Papazoglou, The Central Balkan Tribes in Pre-Roman Times: Triballi, Autariatae, Dardanians, Scordisci and Moesians (Amsterdam 1978)

Raybould 1997a

M. E. Raybould, A Study of Inscribed Material from Roman Britain: An Inquiry into Some Aspects of Literacy in Romano-British Society 1 (Diss. University of South Wales, Newport 1997)

Raybould 1997b

M. E. Raybould, A Study of Inscribed Material from Roman Britain: An Inquiry into Some Aspects of Literacy in Romano-British Society 2 (Diss. University of South Wales, Newport 1997)

Ritter 2005

S. Ritter, Zur kommunikativen Funktion pompejanischer Gelagebilder: Die Bilder aus der Casa del Triclinio und ihr Kontext, JdI 120, 2005, 301–372

Reuter – Scholz 2005

M. Reuter – M. Scholz (Hrsg.), Alles geritzt: Botschaften aus der Antike. Ausstellungskatalog München (München 2005)

Schlücker u. a. 2001

N. Schücker – P. Jung – M. Thomas, Töpfergraffiti auf glattwandigen Sigillatagefäßen aus Rheinzabern: Überlegungen zum Töpfer Attianus, in: M. Müller (Hrsg.), Terra Sigillata in den germanischen Provinzen, Xantener Berichte 20 (Mainz 2001) 333–352

Schumacher 2012

M. Schumacher, Carmina Latina Epigraphica des römischen Britannien (Diss. Freie Universität Berlin 2012)

Solin 1975

H. Solin, Die Wandinschriften im sog. Haus des M. Fabius Rufus, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten (Recklinghausen 1975) 243–272

Spal 2016

A. Spal, Poesie-Erotik-Witz. Humorvoll-spöttische Versinschriften zu Liebe und Körperlichkeit in Pompeji und Umgebung (Berlin 2016)

Stüber u. a. 2009

K. Stüber – T. Zehnder – U. Remmer (Hrsg.), Indogermanische Frauennamen. Beiträge zur Namensforschung 45 (Heidelberg 2009)

Syed 2005

Y. Syed, Vergil's Aeneid and the Roman Self: Subject and Nation in Literary Discourse (Ann Arbor 2005)

Thüry 2008

G. E. Thüry, Die erotischen Inschriften des Instrumentum Domesticum. Ein Überblick, in: M. Hainzmann – R. Wendenig (Hrsg.), Instrumenta Inscripta Latina II. Akten des 2. Internationalen Kolloquiums. Klagenfurt, 5.–8. Mai 2005 (Klagenfurt 2008) 295–304

Van Tent 1996

W. J. Van Tent, Woerden. Oranjestraat, in: D. H. Kok – S. G. van Dockum – F. Vogelzang (Hrsg.), Archeologische Kroniek provincie Utrecht 1988-1989 (Utrecht 1996) 74–75

Varone 1994

A. Varone, Erotica Pompeiana. Iscrizioni d'amore sui muri di Pompei, Studia archaeologica 71 (Roma 1994)

Wachter 1998

R. Wachter, "Oral poetry" in ungewohntem Kontext: Hinweise auf mündliche Dichtungstechnik in den Pompejanischen Wandinschriften, *ZPE* 121, 1998, 73–89

Wachter 2019

R. Wachter, Pompejanische Wandinschriften. Auswahl von Graffiti und Dipinti aus Pompeji und Umgebung. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Rudolf Wachter (Berlin 2019)

Wawrzinek 2014

C. Wawrzinek, *In portum navigare. Römische Häfen an Flüssen und Seen* (Berlin 2014)

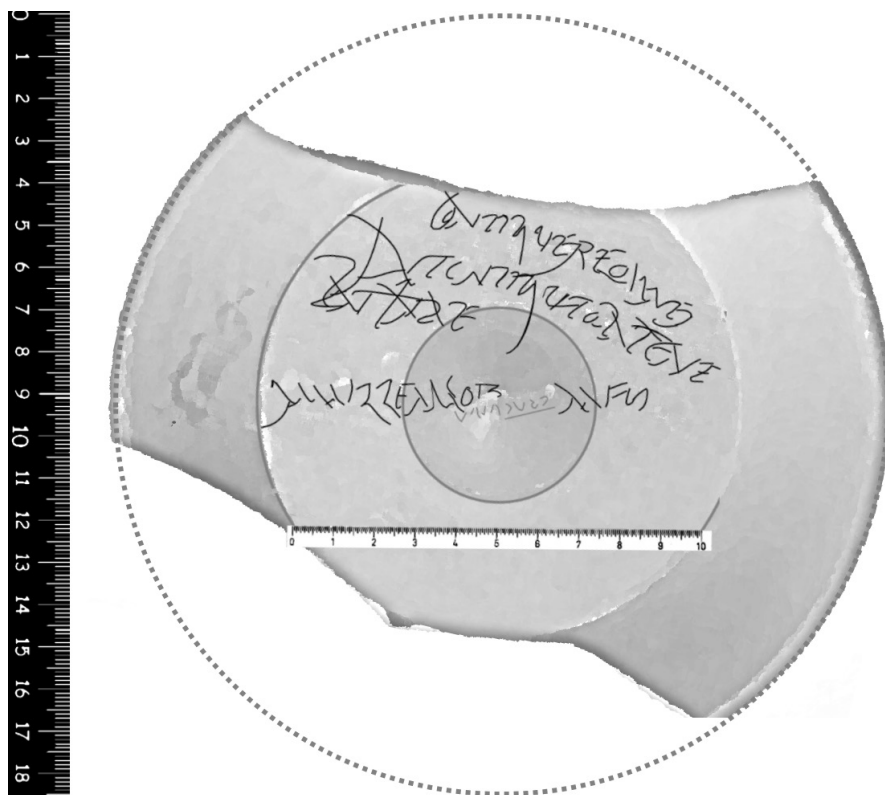
Weiß-König 2010

S. Weiß-König, Graffiti auf römischer Gefäßkeramik aus dem Bereich der Colonia Ulpia Traiana/Xanten, *Xantener Berichte* 17 (Mainz 2010)

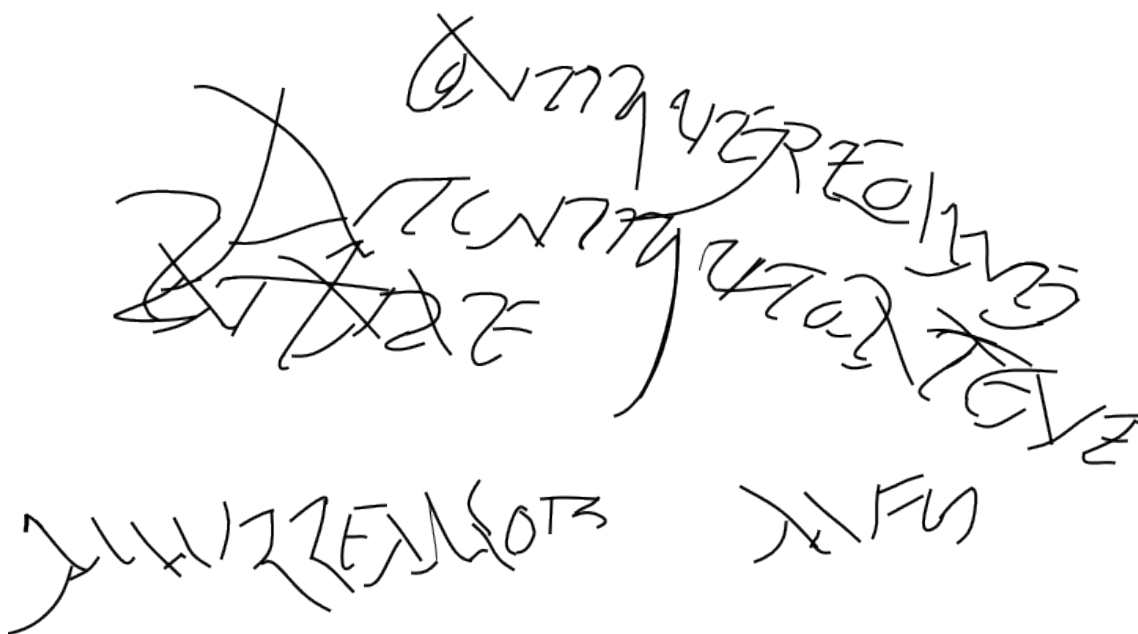
Zimmer 1982

G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen* (Berlin 1982)

Tafel 1



Taf. 1.1: Digitale Umzeichnung in Vogelperspektive der TS-Schale RMOL h 1989/4.1 sowie der beiden Graffiti mit Maßstäben. | Grafik: D. Hack.



Taf. 1.2: Digitale Umzeichnung der beiden Graffiti der TS-Schale RMOL h 1989/4.1 | Grafik: D. Hack.

Tafel 2



Taf. 2.1: RMOL h 1989/4.1 in Vogelperspektive | Foto: Rijksmuseum van Oudheden, Leiden (CC0 1.0).



Taf. 2.2: RMOL h 1989/4.1 in Obersicht | Foto: Rijksmuseum van Oudheden, Leiden (CC0 1.0).