

1 Einleitung

Was in der Zeiten Bildersaal
Jemals ist trefflich gewesen,
Das wird immer Einer ein Mal
Wieder auffrischen und lesen.

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Ist von antiker Flächenkunst die Rede, so fallen darunter für gewöhnlich Malereien, Mosaiken, Reliefs, dekorierte Keramik, Gemmen und Kameen, Münzen, Medaillen und Kontorniaten sowie weitere ähnliche Bildgattungen. Auf all diesen Objekten ist auch Beschriftung in unterschiedlicher Ausprägung und Häufigkeit zu finden. Ein ungewöhnlich breites Spektrum von Beischriften bietet das attische und außerattische Trinkgeschirr mit seinen gut dokumentierten Dipinti¹, weshalb diese einen sehr guten Ausgangspunkt für das Studium von Beischriften in der Flächenkunst bilden können:

Seit der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. treten dort Benennungen für Personen auf – zum Beispiel Namen von Göttern und Heroen, später auch historisch belegte oder fiktive Namen, und zwar auch für Tiere und sogar Gegenstände und ganze Szenen.² Später sind sogenannte *kalos*-Inschriften zu beobachten. Sie können verschiedene Formen annehmen und werden allgemein als Ausruf des Entzückens über Schönheit, Prestige und Reichtum einer bewunderten Person verstanden.³ Verbreitet war es seit frühklassischer Zeit außerdem, Dipinti auf Gegenständen im Vasenbild anzubringen, auf denen auch in der Realität Inschriften angebracht waren⁴, so beispielsweise auf Grabstelen und Hermenpfeilern, auf Buchrollen und (Dreifuß)Basen. Ein weiterer wichtiger Typus ist die Nonsensinschrift, die in der früheren Forschung einmal als »Geheimschrift« oder »Scheinschrift« bezeichnet wurde.⁵ Nonsensinschriften lassen sich wiederum aufteilen in solche, die nur auf den ersten Blick wie gewöhnliche Beschriftungen aussehen, sich aber bei näherem Hinsehen als Wortspielereien erweisen.⁶ Daneben gibt es sinnlose Buchstabenreihungen⁷ und zuletzt hat man Buchstaben sogar imitiert, das heißt, es sind nur Zeichen erkennbar, die annähernd an Buchstaben erinnern,

1 Immerwahr 1971. Immerwahr 1990. Wachter 2001. Kretschmer 1894. Kretschmer 1888. Henry Immerwahr's *Corpus of Attic Vase Inscriptions* wird fortgeführt durch Rudolf Wachter: AVI database <<https://avi.unibas.ch>>, <<http://www2.lib.unc.edu/dc/attic/index.html>> (31.03.2021).

2 Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt der sog. François-Krater des Kleitias und des Ergotimos dar (Florenz 4209). Zu den Inschriften, vgl. Wachter 1991. Eine Art Überschrift für die dargestellte Szene, z. B. New York 25.78.66. ARV2 1172/8. 1685.

3 Zu *kalos*-Inschriften allgemein Klein 1898. Fuchs 1974.

4 Kretschmer 1894, 92 § 68.

5 Jahn 1854, cxiii Anm. 828.

6 Auf Kleinmeisterschalen beispielsweise Immerwahr 1990, Nr. 146. 282. 283. 285. auf Tyrrenischen Amphoren z. B. ebd. Nr. 215. auf sonstigen Gefäßen: ebd. Nr. 134. 138.

7 z. B. ebd. Nr. 97. 178. 448.

oder aber Buchstabenreihen werden komplett durch Kleckse und Punktreihen ersetzt.⁸ Diese letzte Gruppe kann unter dem Begriff ›Pseudoinschriften‹ subsumiert werden. Weitere Kategorien bilden die Besitzerinschriften und Motivinschriften (i. d. R. ist das Gefäß der Sprecher), Maler- und Töpfersignaturen, Grußformeln und Trinksprüche auf Kleinmeisterschalen, welche die Stimme des Herstellers oder Gefäßes abbilden und sich an den Benutzer des Gefäßes richten. Sie stehen jedoch normalerweise nicht mit dem Bild auf dem Gefäßkörper in Verbindung. Eine eigene Gruppe bilden Beischriften, welche sich in keine der genannten Kategorien einordnen lassen und in der Regel eng mit dem Vasenbild verbunden sind. Dazu gehören Kommentare zu einzelnen Figuren oder ganzen Szenen sowie Monologe, Ausrufe von Personen oder Gegenständen im Vasenbild. Des Öfteren bezeichnet der Vasenmaler mithilfe eines indexalischen Verweises eine Figur im Bild genauer, und zwar im Sinne von »Das dort ist ...«. ⁹ Zum Teil spricht er seine Figuren direkt an, indem er sie beim Namen nennt und/oder ihnen einen Gruß zukommen lässt.¹⁰ Wenn Figuren im Bild sprechen, äußern sie sich entweder in Monologen oder in Gesprächssituationen. Einzelne Figuren stellen sich selbst vor: »Ich bin ...«, sie grüßen einander oder sagen Lebewohl. Oft singen die Figuren oder rufen sich ausgelassene Trinksprüche zu. Wieder andere rufen einen Gott an, schicken ein Stoßgebet zum Himmel oder jubeln einem erfolgreichen Wettkämpfer zu. Konkrete Anweisungen zum Liebesspiel finden wir unter anderem auf Vasen mit erotischer Bildthematik.¹¹ Häufiger stößt man auf Lautmalereien, etwa Klagelaute bis hin zu Antriebsschreien¹², Tierlauten¹³ oder Klangimitationen von Gesang oder Musikinstrumenten¹⁴.

8 z. B. ebd. Nr. 151. 195.

9 Etwa auf einer Schale des Hermogenes in Toulouse 347 (ABV 165) oder auf einer Vase in München 2165 (ABV 171/1).

10 Etwa auf einer Hydria des Euthymides im Louvre G 41 (ARV² 33/8), auf einer Amphora des Phintias im Louvre G 42 oder auf einem Gefäß in München, vgl. Immerwahr 1990, Nr. 329.

11 Eine rotfigurige Schale des Douris (ARV² 444/241) zeigt im Innenbild ein Paar beim Liebesspiel a tergo. Die senkrecht verlaufende Beischrift ist ein Ausspruch des Liebhabers und kann mit »Halt still!« übersetzt werden, vgl. Immerwahr 1990, 87 Nr. 535. Auf einer Schale des Phintias (ARV² 1620/12bis) sind Mann und Frau beim Liebesspiel zu sehen. Die Aufschrift, die etwa mit »Kleines Reh« übersetzt werden kann, bezieht sich wohl auf die Hetäre (SEG 35, 1985, 43). Beispiele aus dem homosexuellen Bereich finden sich bei Immerwahr 1990, 75 Nr. 439 Anm. 57; 84 Nr. 503 (ABV 664. Para 360/74 quater. Add 107).

12 Ein Kriegsschrei auf dem Schulterfragment einer schwarzfigurigen Amphora aus Athen Acr. 2211 (ABV 347).

13 Auf der Lippe eines Aryballos des Nearchos in New York M.M.A. 26.49 (ABV 83/4) sind viele kurze Nonsensinschriften aufgemalt, die Roland Hampe einst als Kranichschreie gedeutet hat, vgl. Immerwahr 1990, Nr. 97. Für die schriftliche Umsetzung von Tierlauten gibt es literarische Belege. Für Vogelschreie eine Sequenz aus Aristophanes' Komödien (z. B. Aristoph. Av. 226 ff. 260 ff. 747. 779). Für Froschquaken entsprechend Aristoph. Ran. 209 f.

14 Auf einem rotfigurigen Kalathos des Brygos-Malers (ARV² 385/228, 1649. Para 367. Add² 228). Auf einer rotfigurigen Halsamphora (Para 323/3bis. Add² 154). Auf Fragmenten eines schwarzfigurigen Epinetrons (SEG 34, 1984, 57).

Einige dieser Erscheinungsformen von Beischriften begegnen uns auch auf figürlich dekorierten Fußböden und Wänden. Insgesamt sind die Beschriftungskategorien dort aber deutlich weniger breit gefächert als auf den Vasen. Mosaikinschriften konnten außerdem kaum so intuitiv ins Bild gesetzt werden wie die genannten Vaseninschriften, sondern hatten von vornherein einen offizielleren Charakter, da sie vor der Herstellung zusammen mit dem Bild entworfen werden mussten. Eine große Gruppe bilden auch dort die Namensbeischriften für abgebildete und nicht abgebildete Personen bzw. mythologische Figuren, Tiere und Gegenstände.¹⁵ Daneben finden wir Weihinschriften und Signaturen der Hersteller und Künstler ebenso wie Angaben zu ausführenden Werkstätten, zu Auftraggebern und Stiftern. Zu den größten, thematisch unterscheidbaren Gruppen gehören magische Formeln, literarische Zitate und philosophische Sprüche (*sententiae*). In Stein gesetzte Grußformeln und Willkommenswünsche finden sich des Öfteren im Eingangsbereich von Gebäuden.¹⁶ Außerdem treten selten Aufschriften auf Schriftrollen, *tabulae* und Gefäßen im Bild auf, etwa typische Trinkrufe auf großen Amphoren.¹⁷ Auch in Wandbildern sind die genannten Beischriftenformen überraschend häufig vertreten. Wir entdecken Namen für Personen oder Orte ebenso wie Legenden, Glückwünsche, Motivformeln, Reklame, Hinweise oder Warnungen, aber auch literarische Texte, Dialoge und Beschriftung von Objekten innerhalb des Bildes (Statuenbasen, Papyrusrollen, Tafeln, Gefäße etc. ...). Teilweise kommentieren Graffiti die gemalten Bilder.¹⁸ Dass man Graffiti inhaltlich auf bestehende Wandmalereien bezogen hat, ist allerdings der Ausnahmefall. Häufiger kommt es vor, dass Graffitizeichnungen durch verbale Graffiti kommentiert wurden.¹⁹ In Mosaik- und Wandbildern sind zudem ›sprechende‹ Beischriften zu finden. Dabei handelt es sich um verschiedene Formen von wörtlicher oder direkter Rede, die mit dem Bild verbunden sind. Tabelle 1 (Kap. 12) gibt einen allgemeinen Überblick über die unterschiedlichen Kategorien von wörtlicher Rede im Bild, denen Beispiele aus dem Katalog zugeordnet werden können. Dazu gehören

- *Aussprüche der Figur(en)* im Bild, die sich in die Kategorie ›Sprechblasen‹ einordnen lassen, darunter auch *Ansprachen an den Betrachter*,
- *Ansprachen an die Figur(en)* im Bild, die als wörtliche Rede des Schreibers zu denken sind,

15 Auch Szenentitel gehören in diese Gruppe.

16 Alle diese Kategorien von Mosaikbeschriftung sind beispielsweise von Angélique Notermans gesammelt worden, vgl. Notermans 2007, 25–46.

17 Kat. M45. Daneben eine Aufschrift, die den Inhalt eines Gefäßes bezeichnet bei Notermans 2007, Nr. M 69.

18 Blum 2002, 9 f. Beispiele bei Diehl 1930, 27 Nr. 439. 594. 639. 651.

19 Langner 2001, 75–84. Für Pompeji, Ostia, Dura Europos, Pergamon und Ephesos zusammengetrage Beispiele in *triclinia* oder *oeci* bei Langner 2001, 102 Anm. 652. Bevorzugte Motive in Pompeji sind u. a. Gladiatoren- und Tierbilder.

- *Kommentierungen zur Darstellung*, die als wörtliche Rede des Schreibers zu denken sind, sowie
- *Ansprachen an den Betrachter*, die irgendwie in Zusammenhang mit der Szene stehen, aber nicht von den Figuren im Bild geäußert werden.

Die vorliegende Arbeit begreift sich als Fallstudie, die das spezielle Phänomen der sogenannten ›sprechenden‹ Beischriften in der antiken Flächenkunst genauer in den Blick nimmt. Die Umsetzung erfolgte nur in Teilen als quantitative Auswertung, bei der allgemeingültige Aussagen zum betrachteten Gegenstand getroffen werden können. Mehr Gewicht liegt auf der qualitativen Auslegung der zusammengetragenen Objekte, die in die Tiefe gehend interpretiert werden. Die Untersuchung stößt damit in einen Forschungsbereich vor, in dem Bild und Text nicht nur gemeinsam auf der Oberfläche eines Trägers erscheinen und entsprechend beschrieben werden, sondern auch als zusammenhängende Einheit interpretiert werden. Diese Form der Betrachtung ist insofern sinnvoll und wegweisend, als Bild und Text nach wie vor in den meisten Fällen getrennt nach den jeweils zuständigen Fachdisziplinen und auch methodisch unterschiedlich angegangen werden. Gleichzeitig kann die Studie exemplarisch für die Analyse ähnlicher Phänomene in anderen Kulturräumen und Objektgattungen dienen.

Ihr Gegenstand sind mehrheitlich Fußbodenmosaiken. Der kleinere Teil ist Wandmalereien gewidmet. Bedeutungsvoll für die Untersuchung des archäologischen Materials ist der artverwandte Gegenstand, denn auf technischer Ebene kann ein Mosaik als eine spezielle Form der Malerei gelten, bei der Steinchen (*tesserae*) zu Bild- und Textelementen zusammengesetzt werden.²⁰ Zum Vergleich werden zusätzlich beschriftete Szenen auf Keramik mit ähnlichen Bildinhalten herangezogen, jedoch nur dort, wo es sich argumentativ anbietet. Sowohl Fußböden als auch Wände sind als immobile Träger nämlich darauf angelegt, an einem bestimmten Ort – für gewöhnlich in Innenräumen – dauerhaft ihre Wirkung zu entfalten. Ihre Frontalansichtigkeit verleiht ihnen eine gewisse Monumentalität. Im Gegensatz dazu war ein bemaltes Trinkgefäß bei seiner Verwendung ständig in Bewegung und wurde unter seinen Benutzern weitergereicht. Das Erfassen der Bilder erfolgte dabei durch das Drehen des Vasenkörpers, also durch direkte Interaktion mit dem Trägermedium, was sich auch in der Form ihrer Beschriftung widerspiegelt. Eine Vase konnte zudem den Ort ihres Wirkens mehrfach wechseln, z. B. vom Gelageraum in ein Grab, wodurch sich sowohl ihr funktionaler Kontext (vom Trinkritual zum Bestattungsritual) als auch die Aussage ihrer Beschriftung änderte. Aus diesem Grund erschien es folgerichtig, beschriftete Vasenbilder nicht gleichwertig aufzunehmen, sondern stattdessen punktuell in die Analyse zu integrieren. Ein weiteres Argument dafür ist, dass Mosaik- und Wandbilder in der Regel strenger nach den Vorstellungen des Hausherrn angefertigt wurden²¹, wohingegen

20 Vgl. *Materiale Textkulturen* 25 = Bolle 2020, 141.

21 Sie wurden ja oftmals im Wohnhaus des Auftraggebers selbst verlegt bzw. aufgemalt.

Vasenbilder auch als Auftragsarbeiten mehr der freien Kreativität der Vasenmaler ausgesetzt waren.²²

›Sprechende‹ Beischriften sind außerdem in Kombination mit Bildern auf Grabsteinen zu finden. So berichtet etwa ein Schwein namens Choiros dem Wanderer auf einem Grabmal aus Edessa von seinem Schicksal, wie es bei einem Wagenunfall ums Leben kam. Eventuell sollte es sozusagen metaphorisch einen Sklaven mit diesem Namen verkörpern.²³ Ein frühkaiserzeitlicher Grabstein für L. Calidius Eroticus aus Isernia zeigt einen siebenzeiligen Text (CIL IX 2689 = ILS 7478) und darunter eine Wirtshausszene. Der zweite Teil der Inschrift bildet den Dialog zwischen dem Wirt und dem scheidenden Gast ab, die über die Rechnung verhandeln.²⁴ Die Grabreliefs sind ebenfalls ortsgebunden, stehen jedoch wieder in einer anderen Tradition als Mosaiken und Wandmalereien, da sie in aller Regel nicht innerhalb geschlossener Räume aufgestellt waren. Auch sind ihre Bildinhalte nicht ohne Weiteres vergleichbar. In der Untersuchung sollen sie aus diesem Grund nicht eigens besprochen werden.

Das besondere Zusammenspiel von Bild und ›sprechender‹ Beischrift ist darüberhinaus auch in anderen Kulturen zu beobachten. Bereits in der ägyptischen Bildkunst begegnen beispielsweise häufig Erläuterungen zur Darstellung und auch gesprochene Worte der dargestellten Personen.²⁵ Die Schrift konnte verschiedene Richtungen im Bild einschlagen, um die Verbindung zwischen Text und Figur sichtbar zu machen. Auch die Armhaltung der sprechenden Figur ist ein visueller Indikator für die wörtliche Rede.²⁶ Eine Umzeichnung der Westwand des Grabes des Fürsten Paheri in El-Kab (Mitte 2. Jahrtausend v. Chr.), in der die Beischriften in Übersetzung erscheinen, führt die lebhafteste textliche Gestaltung vor Augen.²⁷ Auch am Tempel von Edfou ist eine Szene aus einem Theaterstück dargestellt, wo sogar ein Prolog, Göttergespräche und Rufe des Chors zu lesen sind.²⁸ Daneben ist dieses Phänomen in der Kunst der Maya bekannt. Bemalte Gefäße zeigen Szenen aus dem Palastleben, in denen erklärende Beischriften zur Darstellung das Bild beherrschen. Zum Teil sind Menschen mit lebhafter Gestik zu sehen, die Konversation betreiben. Feine Linien treten wie Rauchfahnen aus den Mündern und münden dann in ›Hieroglyphenblasen‹ über ihren Köpfen.²⁹ Im Mittelalter gibt es diese Art von Bild-Text-Kombination beispielsweise in der Buchmalerei als passende Illust-

22 Dies zeigt sich in der attischen Vasenmalerei etwa auf den Objekten der sogenannten ›Pioniergruppe‹ aus der Zeit um 520 bis etwa 480 v. Chr., vgl. Immerwahr 1992, 49 f.

23 Cabanes 1995, 157 Nr. 527; Koch 1984, 64 Abb. 11. Eine Darstellung des Toten ist nur in seltenen Fällen in Kombination mit einer Grabinschrift aus Sicht des Toten anzutreffen. Ein weiteres Beispiel ist das Grabmal des kindlichen Wagenlenkers Florus, vgl. Stenhouse 2002, 107 Nr. 50.

24 Bannert 2005, Jahn 1861, Taf. X 6 und unten Kap. 4. 2. 2. 1.

25 Philologische Betrachtungen zu allen Arten der wörtlichen Rede liefert: Grapow 1960.

26 Ziegler 1982, 136; Dominicus 1994.

27 Assmann 1991, 84 f. Abb. 8.

28 Ziegler 1982, 150 neben anderen Beispielen.

29 Grube 2000, 126 f. bes. Abb. 194, 195; S. 135 Abb. 211. Hier wird also auch durch einen visuellen Indikator auf wörtliche Rede hingewiesen. Außerdem Miller – Martin 2004, 33 Taf. 4; 46 Taf. 17.

ration zu den Bibeltexten. Oft sind den Figuren Bibelzitate in den Mund gelegt. Die wörtliche Rede erscheint in Textrollen oder Spruchfahnen, die von den Sprechern gehalten werden.³⁰ Diese Tradition setzt sich in der Renaissance fort. Als Beispiele lassen sich auch die Gemälde mit dem Titel ›Annunciation‹ des Niederländers Jan Van Eyck (um 1390-1441)³¹ und des Simone Martini (1283?-1344)³² anführen. Seit der Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert gab es Flugblätter mit zunächst religiösem Inhalt, die durch die Drucktechnik verbreitet wurden. Hier wird mit regelrechten Spruchfahnen und -rollen gearbeitet, in denen auch Bildkommentare Platz finden. Teilweise setzen sie schon am Mund der Personen an.³³

1.1 Materialbasis

Insgesamt sind im Katalog 72 Einträge zu Mosaiken und 23 Einträge zu Malereien verzeichnet. Die Auswahl der Objekte für den Katalog erfolgte nach ihrer Verwertbarkeit für die Untersuchung, das heißt, es sollten möglichst die folgenden Kriterien erfüllt werden:

- eine Abbildung des Objekts muss zugänglich sein. Objekte, von denen keine Abbildung oder nur eine ungenügende Abbildung ermittelt werden konnte, wurden nicht in die Sammlung aufgenommen.
- es muss eine der genannten Kategorien von wörtlicher oder direkter Rede in oder bei einer figürlichen Szene vertreten sein. Beschriftete Bildträger mit rein geometrischen Motiven zählen nicht hinein. Auch Beschriften mit umstrittener Bedeutung³⁴ wurden nicht berücksichtigt.

30 Zur Interaktion zwischen Bild und Text, insbesondere wörtliche Rede, in der religiösen Kunst des Mittelalters und der Renaissance, vgl. Ellis 1984, 21–38.

31 Eine Inschrift ist nicht nur spiegelverkehrt angebracht, sondern steht zudem noch auf dem Kopf. Der Engel verkündet: *Ave Gr[at]ia Plena*. Die Jungfrau entgegnet: *Ecce Ancilla D[omi]ni*, vgl. Baldass 1952, Taf. 114.

32 Der Engel verkündet der Jungfrau: *Ave Gratia Plena. Dominus Tecum*, vgl. Frontisi 1992, 207 Abb. 2.

33 Holzschnitte als Beispiele liefert Johnson 2000, 82 f. Abb. 2. 3. Er behandelt auch die weitere Entwicklung der Sprechblase bis zu den direkten Vorläufern des modernen Comics im 18. und 19. Jahrhundert.

34 Ein unklares Zusammenspiel zwischen dem dargestellten Motiv und der Beschriftung liegt etwa vor bei Notermans 2007, Nr. M 193. M 288. M 203. Hierzu zählt beispielsweise das Mosaik aus der Aula dei Mensores (I XIX, 1.3) in Ostia, vgl. ebd. Nr. M 46 oder auch ein Mosaik aus einem Privathaus in Rom, vgl. ebd. Nr. M 92. Eine Gruppe von Mosaiken mit Schiffsdarstellungen aus Ostia, die aus dem Piazzale delle Corporazioni (II VII, 4) stammen und zu den ehemaligen Büroräumen (*stationes*) der Schiffer- und Händlergilden (*collegia*) gehören, enthält teilweise ausführlichere Bezeichnungen dieser Räume, die sich entweder gar nicht oder nicht direkt auf die Darstellungen beziehen. Der Befund ist in der Arbeit nicht behandelt worden, vgl. ebd. Nr. M 19–M 39.

- es muss ein klar erkennbares Zusammenspiel zwischen Bild und Text ersichtlich sein, das über eine Benennung oder Bezeichnung³⁵ des Dargestellten in Form einer Namensbeischrift oder Bezeichnung hinausgeht. Die wörtliche Rede im Bild sollte also entweder
 - direkt von einer (oder mehreren) Figur(en) als Dialog oder Monolog im Bild geäußert werden oder
 - sich als Kommentar von außen direkt an diese Figur(en) wenden oder
 - sich als Erklärung auf das Bild insgesamt oder einen Teilaspekt beziehen oder
 - ohne erkennbare äußernde Figur für sich stehen, wobei sie mit dem Bild in Wechselwirkung tritt. Dieser Fall tritt etwa ein, wenn das Bild die Botschaft des Textes entweder unterstreicht, ergänzt oder dieser entgegensteht. Umgekehrt kann auch eine inhaltliche Erweiterung oder Bereicherung des Bildes durch den Text beobachtet werden.
- es reicht nicht, wenn sich die Beischrift auf das Gebäude, das Werk oder Denkmal als solches bezieht, etwa bei den genannten Stifterinschriften oder Signaturen des Künstlers bzw. Auftraggebers.³⁶
- Eingehend werden diejenigen Exemplare besprochen, die sich besonders gut auch im Verbund mit ähnlichen Objekten zu Gruppen zusammenstellen und interpretieren ließen. Alle übrigen sind zumindest zur Unterstützung der Argumentation beispielhaft im Haupttext oder in den Fußnoten erwähnt. Zwei erotische Wandmalereien aus Pompeji Kat. W11, W13 wurden der Vollständigkeit halber in den Katalog dieser Arbeit aufgenommen, fließen aber nicht in die Besprechung ein, da sie für ein eigenes Teilkapitel zu wenig ergiebig gewesen wären. Mehr erotische Szenen für eine lohnende Diskussion finden sich auf attischer Keramik, auf Rhönemedailles und auf hellenistischer Reliefkeramik.³⁷
- der Erhaltungs- bzw. Dokumentationszustand des Objektes muss ausreichend sein, so dass eine vollständige Bild-Text-Kombination erkennbar ist. Exemplare mit stark lückenhaften Beischriften³⁸ bzw. schlecht erhaltenen Motiven³⁹ zählen nicht hinein.
- die Echtheit des Textträgers darf nicht angezweifelt werden.⁴⁰

35 Eine erweiterte Form einer solchen Bezeichnung sind beispielsweise die Beischriften bei Selbstporträts, vgl. ebd. Nr. M 42. M 555.

36 Ausgeschlossen ist also auch das Graffito *Sittius restituit elephantum* (CIL IV 806) bei der Zeichnung eines Elefanten, der von einer riesigen Schlange um seinen Körper umschlungen ist und von einem Zwerg gerettet wird (am Ladenschild eines hospitium in Regio VII 1, 44).

37 ARV² 444/241. ARV² 1620/12bis. ABV 664. Para 360/74 quater. Add 107. Thüry 2015, passim. Akamatis 1993, 256 f. Nr. 322. 259 f. Nr. 323. Sinn 1979, MB 67. MB 68. MB 69. Siebert 1984.

38 Vgl. Notermans 2007, Nr. M 162. M 378. M 462.

39 Vgl. ebd. Nr. M 233.

40 Die wertsteigernde Seltenheit von ›sprechenden‹ Beischriften auf Mosaiken mag Fälscher zu Eigenkreationen bewogen haben, so meiner Vermutung nach bei einem Mosaikboden aus Tunesien, das einen sitzenden Schuhflicker zeigt, der an eine Kette gebunden ist. Die Beischrift

Auf der Grundlage der Materialbasis und der gesammelten Metadaten zu den Objekten konnten einige Schaubilder und Pivot-Tabellen generiert werden, die als Forschungsdaten mit diesem Textdokument verknüpft sind⁴¹ und Aufschluss über die Verteilung der Bildmotive sowie über die zeitliche und geographische Streuung geben. Um ein möglichst vollständiges Bild zu zeichnen, wurden aus der Gesamtmenge aller Objekte im Katalog Hauptgruppen gebildet. Innerhalb dieser Gruppen werden in fünf thematisch abgegrenzten Kapiteln (Kap. 2–6) einzelne Artefakte diskutiert, um das Phänomen der Bildbeschriftung von möglichst verschiedenen Seiten zu beleuchten. Die Arbeit stellt also zum einen eine speziell auf den Forschungsgegenstand abgestimmte Kollektion von beschrifteten Artefakten dar, die als nützliches Instrumentarium für Materialrecherchen dienen kann. Zum anderen bietet sie ein Kompendium vielfältiger Interpretationsansätze für ›sprechende‹ Beischriften in bildlichen Kontexten.

Die Verteilung der Bildthemen auf den gesammelten Mosaikfußböden gestaltet sich folgendermaßen (Abb. A): *Apotropäische Motive* oder solche, denen durch die Beischrift erst eine apotropäische Funktion zugeordnet wird, sind unter den Bildthemen auf Mosaiken überdurchschnittlich häufig vertreten. Wir finden sie im nordafrikanischen Raum (Tunesien, Algerien, Libyen) schwerpunktmäßig, besonders in Wohnhäusern an verschiedenen Stellen (Baderäume, Durchgangsräume, Eingangsbereiche: Kat. M31–M33, M41, M46–M47, M49, M59–M61), daneben in Thermenräumen (Kat. M42, M52, M57) sowie in einer Grabkammer (Kat. M56). In Italien kommen sie durchgehend auf Türschwellen oder im Eingangsbereich von Geschäften, im Wohnhaus oder auch im Heiligtum vor (Kat. M9, M12–M14, M16, M21). Auch in anderen Teilen des Römischen Reiches (Türkei und Portugal) lassen sich Schaden abwehrende Motive entdecken: dort ausschließlich in Wohnhäusern (in Gelage- und Aufenthaltsräumen, im Durchgangsraum, als Schwellenmosaik: Kat. M31–M33, M61). Die meisten Objekte mit Apotropaia stammen aus dem 2. und 3. Jahrhundert n. Chr., also der Phase, in welcher das Römische Reich seine größte Ausdehnung besaß. Das zahlreiche Vorkommen unheilabwehrender Motive legt nahe, dass ›sprechende‹ Beischriften im Bild bei der Vorbeugung gegen Schädigung durch Dritte als besonders wirkungsvoll empfunden worden sind. Wahrscheinlich fungierten sie als prominente ›Eyecatcher‹ für den Gast des Hauses, der die Information durch die besondere Bild-Text-Kombination besonders leicht erfassen sollte. Darüber hinaus kommen sie vor allem in Regionen vor, in denen viele wohlhabende Menschen auf engem Raum zusammenlebten. Gesellschaftlicher Wettbewerb und Gefühle der Missgunst waren hier also tendenziell stärker verbreitet, was zu kreativen Lösungen im Umgang mit diesen Entwicklungen geführt hat.

lautet: [...] XVRI QVODDIS/SARTOR PERABAS/EXPLICITVEST/SEDE INCATE/NA, vgl. Ben Abed-Ben Khader – Balanda 2002, Abb. 218.

41 Die Auswertung der Daten erfolgte mit Microsoft Excel, vgl. <https://doi.org/10.11588/data/oQQVJK>.

Einen ebenso großen Anteil machen verschiedene Szenen und Figuren aus dem *Mythos* aus, allerdings sind diese räumlich auf mehr Länder verteilt als die apotropäischen Mosaiken. Der nordafrikanische Raum ist dabei ebenso wieder vertreten wie Italien, darüber hinaus die Iberische Halbinsel mit Spanien und Portugal, außerdem Großbritannien, Frankreich, Griechenland, der Libanon und die Türkei. Die meisten Fußböden mit Mythenszenen hat man in den Aufenthalts- und Baderäumen der kaiserzeitlichen Wohnsitze verlegt (Stadthaus, Landsitz, Palast: Kat. M3–M4, M7–M9, M11, M18, M26, M35, M49). Daneben sind Beispiele aus einem Grab und aus Thermenanlagen erhalten (Kat. M5, M34, M56, M64). Die allermeisten Beispiele mit mythologischen Szenen stammen aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. Aus den Phasen davor und danach sind nur wenige Exemplare im Katalog vertreten.

Die drittgrößte Gruppe von Mosaiken mit ›sprechenden‹ Beischriften besteht aus *Tierdarstellungen* in unterschiedlichen Kontexten. Sie treten interessanterweise allein in den Westprovinzen auf, in Nordafrika (Algerien, Marokko, Tunesien), in Italien und der Schweiz. Die bevorzugten Gebäude sind wiederum Wohnhäuser und Villen, vorrangig im Eingangsbereich oder an der Schwelle, in Bade- und Aufenthaltsräumen (Kat. M14, M16, M43, M59–M60, M63). Je ein Beispiel ist innerhalb der Gebäudetypen ›Kneipe, Geschäft‹ bzw. ›Therme‹ aufgefunden worden (Kat. M12, M37–M38, M47). Wie bei den Apotropaia liegt der zeitliche Schwerpunkt bei den Tierszenen im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr.

Eine weitere Gruppe bilden Darstellungen aus *Circus und Amphitheater* sowie Szenen und Bilder, die vom *Schauspiel* inspiriert sein mögen. Die Mosaiken stammen ebenfalls überwiegend aus den westlichen Provinzen (Nordafrika, Italien, Spanien, Portugal), aber auch aus der Türkei. Bei den Fundorten handelt es sich vornehmlich um Wohngebäude, *villae* und einige Bäder (Kat. M22, M46, M48, M53); die Böden wurden innerhalb von Aufenthalts- oder Gelageräumen freigelegt. Der Zeitraum des 3.–4. Jahrhunderts n. Chr. dominiert bei der zeitlichen Einordnung der Spieldarstellungen. Ähnliche Prozentwerte wie die Kategorien ›Circus‹, ›Amphitheater‹ oder ›Theater‹ für sich genommen weisen die wenigen Beispiele zum Themenkomplex *Gelage* bzw. *Essen und Trinken* aus dem 2., 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. auf, die aus Wohnhäusern, einer Kneipe und wahrscheinlich aus einem Grab stammen. Italien dominiert unter den genannten Fundorten in dieser Gruppe.

Eine kleine Anzahl von Mosaiken lässt sich schließlich zu den Themenbereichen *Philosophie, Dichtung* und *Jagd* zusammenfassen. Auch sie stammen insgesamt überwiegend aus den Westprovinzen (Nordafrika, Frankreich, Spanien und Italien) und wurden im 1., 2.–3. und 4. Jahrhundert n. Chr. entworfen. Artefakte zu den Bildthemen ›Philosophie‹ und ›Dichtung‹ wurden mehrheitlich in den Gelageräumen aufwendig gestalteter Wohnhäuser gefunden (Kat. M20, M27–M30, M54). Jagdmosaiken sind zusätzlich in Eingangsbereichen, in Baderäumen oder Durchgangsräumen dieser Wohngebäude zutage getreten (Kat. M15, M35, M39, M58, M66). Interessant ist, dass Motive, die einen philosophischen Hintergrund

haben, einen Schwerpunkt im Ostteil des Römischen Reiches aufweisen (Türkei, Libanon, Syrien). Diese Beobachtung ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass die Vermittlung von Bildung allgemein in den großen Philosophenschulen im griechischsprachigen Raum ihren Anfang nahm und diese Tradition dann später in den großen hellenistischen Gymnasien u. a. in Kleinasien fortlebte.⁴²

Von der griechischen Glanztonkeramik unterscheiden sich die Szenen mit ›sprechenden‹ Beischriften auf den Fußböden hinsichtlich ihrer größeren inhaltlichen und funktionalen Bandbreite. Mit wörtlicher Rede beschriftete Vasenbilder illustrieren in der Hauptsache die Welt des Gelages und des Weinkonsums, die als Bildthema in der großformatigen Flächenkunst weniger zu finden ist.⁴³ Sie hatten primär die Aufgabe, die Gäste während des Gelages zu unterhalten und zu bestimmten Tätigkeiten und Gesprächen anzuregen. Ihr Funktionskontext war also auf die Beschäftigungen beim Symposion beschränkt – eben dort, wo die Trinkgefäße auch primär im Einsatz waren. Motive der Abwehr von Unheil, des Spielwesens sowie Jagd- und Tierdarstellungen sind dort entweder selten oder überhaupt nicht vertreten.⁴⁴

In den Wandbildern ist die thematische Verteilung anders gelagert (Abb. B). Hier dominieren eindeutig die Szenen aus dem Bereich *Gelage* bzw. *Essen und Trinken*. Malereien mit dieser Thematik sind nur in Italien gefunden worden und dort wiederum ausschließlich in einer Katakombe, im Gelageraum eines Wohnhauses und in Kneipen (Kat. W6, W9–W10, W14–W20). Sie stammen entweder aus dem 1. oder 3.–4. Jahrhundert n. Chr. Szenen mit Motiven aus dem *Mythos* oder *Tierdarstellungen* sind ähnlich wie bei den Mosaikbildern zu einem größeren Anteil vertreten. Szenen aus dem *Mythos* finden sich sowohl in Italien als auch in der Schweiz, und zwar in Wohnhäusern (Durchgangsraum, Gelageraum), in der Latrine einer Kneipe und in einem Villengebäude. Tierdarstellungen finden wir in denselben Ländern an der Außenwand und im Schankraum von Kneipen, im Aufenthaltsraum einer Herberge und in der Kryptoportikus einer *villa rustica* (Kat. W2, W4–W5, W7, W12, W22–W23). Beide Bildthemen kommen vor allem im 1. Jahrhundert n. Chr. und zu einem geringeren Anteil auch im 2. Jahrhundert n. Chr. vor. Szenen, die mit *philosophischen Inhalten* spielen, sind in Latrinen von Wohnhäusern und in einem Bad erhalten geblieben, so etwa in Griechenland (Kat. W1), in Italien (Kat. W3) und in der heutigen Türkei (Kat. W21). Sie stammen vor allem aus dem 1.–2. sowie aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. Viel weniger zahlreich sind Wandbilder aus Griechenland und Italien, die sich in den Kreis der *Erotik*, des *Schauspiels* oder der *Schadensabwehr* einordnen lassen. Diese stammen ebenfalls aus Wohnhäusern, aus einem Aufenthaltsraum (Kat. W11, evtl. W13) und aus Latrinen (Kat. W1, W12).

42 von den Hoff 2009, 257 f.

43 Dazu Krause 2005, passim.

44 Ebd.

Sowohl auf den Fußböden wie auch an den Wänden sind die Bildthemen nicht in jedem Fall vollkommen eindeutig zuzuordnen, da es Fälle gibt, bei denen die Motive gleichzeitig in zwei verschiedene Kategorien fallen, z. B. *Mythos* bzw. *Tiere* und *Apotropaion*, *Philosophie* und *Theater*, *Mythos* und *Tiere* etc.

Insgesamt weisen die Aufnahmen im Katalog eine chronologisch wie geographisch breite Streuung auf. Blicken wir auf die *zeitliche Verteilung* aller gesammelten Einträge, so ist bei den Mosaiken eine ausgeprägte Häufung zwischen dem 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. festzustellen (Abb. C). Die Häufung der Funde in dieser Phase kann in einer Präferenz für derartige Bild-Text-Kombinationen begründet liegen oder aber sie ist durch die insgesamt spärliche Befundlage rein zufällig entstanden. Am ehesten ist sie wohl damit zu erklären, dass größere Bevölkerungsteile in dieser Phase zu Reichtum kamen und somit die Mittel für aufwendigen Schmuck in Gebäuden gegeben waren. Zu diesem Zeitpunkt war auch die kulturelle Homogenität in der Gesellschaft am stärksten ausgeprägt. Überregionale Unterschiede, die sich zu Beginn noch in den verschiedenen Lebensformen der Reichsbevölkerung in den verschiedenen Reichsteilen ausdrückten, waren dann insgesamt weniger zu spüren. Interessant ist der drastische Abfall der Fundzahlen ab dem Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr., der sehr wahrscheinlich mit den radikalen Veränderungen in der Spätantike zusammenhängt. Bei den Wandmalereien ist ein vergleichbarer ›peak‹ in den vorliegenden Daten aufgrund der sprunghaft ansteigenden Kurve ab dem 3. Jahrhundert n. Chr. nur erahnbar (Abb. D). Die Ausschläge und Tendenzen in der Grafik sind aber höchstwahrscheinlich nur auf die beiden dominierenden Fundgebiete (Pompeji und die Katakomben in Rom) zurückzuführen.

Die Objekte im Katalog stammen sowohl aus den westlichen Provinzen als auch aus den Ostprovinzen des Römischen Reiches, wobei die Beispiele aus dem Westteil zahlenmäßig dominieren (vgl. auch Kap. 12, Tabelle 3). Die *räumliche Verteilung* der Fundorte aus dem Katalog gestaltet sich eindeutig: Die mit Abstand meisten Katalogeinträge stammen aus Regionen des nordafrikanischen Raumes sowie aus Italien. Auf dem dritten und vierten Platz liegen im Falle der Mosaiken Spanien und die Türkei; bei den Fresken folgt auf dem zweiten Platz die Schweiz, während Griechenland und die Türkei erwartungsgemäß aufgrund der allgemein schlechten Fundlage für erhaltene Wandmalerei in diesem Raum unterrepräsentiert sind (Abb. Ea–Eb. Abb. F). Damit gehören Nordafrika (Mosaiken), Italien (v. a. Maleereien, auch Mosaiken), Spanien, die Schweiz, Griechenland und die Türkei zu den prominentesten Fundstellen für die beschrifteten Bilder. Im Falle der Mosaikfußböden ist die Region Tunesien mit den meisten Objekten vertreten. Gleich dahinter folgt Algerien, danach Ägypten, Libyen und Marokko. In Italien liegt der Schwerpunkt auf Rom und Ostia, gefolgt von Pompeji. Bei den Wandmalereien liegt erwartungsgemäß ein starkes Gewicht auf Pompeji und Rom, während andere Orte wie Ostia und Ephesos nur schwach repräsentiert sind. Aufgrund dieser ungleichen Verteilung wird offensichtlich, dass es sich bei der Kombination aus Bild und

›sprechender‹ Beischrift wohl nicht um eine bewusste Tradition im Sinne einer reichsweit verbreiteten Darstellungskonvention handeln kann.

Was wir aus den Grafiken Abb. Ea–Eb und Abb. F ablesen können, ist ein vergleichsweise starkes Gewicht von Funden in denjenigen Regionen, die in der römischen Kaiserzeit nicht nur dicht besiedelt waren, sondern in denen auch ein auf höherer Bildung basierendes, ausgeprägtes kulturelles Leben mit relativem finanziellem Reichtum geherrscht hat, welcher eine Anbringung solcher Bild-Text-Kombinationen entweder durch einen starken gesellschaftlichen Wettbewerb (Spiele, Zurschaustellung der eigenen Bildung und Fähigkeiten in Dichtung, Philosophie und Jagd) möglich machte oder aufgrund von Tendenzen der Absicherung nach außen (Neid-Prophylaxe durch Apotropaia!) sogar erforderte. Es ist davon auszugehen, dass diese Umstände auch die Voraussetzung für eine ausgeprägte Kreativität gewesen sind, mit der diverse Schutzstrategien verfolgt wurden.

Bilden wir eine Korrelation zwischen den Parametern ›Raum‹ und ›Zeit‹ und setzen die Fundorte zu den Jahrhunderten ins Verhältnis, so ist bei den Mosaiken festzustellen, dass in der beobachteten Hochphase des 3. bis 4. Jahrhunderts n. Chr. auch die größte Bandbreite an Fundorten vertreten ist. In der Wandmalerei sieht die Verteilung wiederum viel homogener aus (Abb. G–H). Bevor wir in die Diskussion einsteigen, sollen in den folgenden beiden Abschnitten einige grundsätzliche Überlegungen und Begriffsbestimmungen zum besseren Verständnis des Forschungsvorhabens vorgenommen werden. Diese werden im Verlauf der Arbeit an einigen Stellen und auch im Schlusskapitel erwähnt.

1.2 Grundlegende Vorüberlegungen

Grundsätzlich können die untersuchten Pavimente und Wandbilder mit bildwissenschaftlichen Mitteln untersucht werden. Da es sich auch um Schriftträger handelt, sind sie zusätzlich für die Epigraphik und für die Textwissenschaften interessant. Die Erforschung der antiken Kulturgeschichte basiert in erheblichem Ausmaß auf schriftlichen Hinterlassenschaften, die nach den Worten von Markus Hilgert als »Schlüssel« zur Rekonstruktion vergangener Lebenswirklichkeit⁴⁵ dienen können. Die Bedeutung epigraphischer Texte sei dabei stets auf den Menschen und dessen Denken, Fühlen und Handeln bezogen. Er sei gleichermaßen »Produzent« wie auch »Rezipient dieses Geschriebenen« und demzufolge seine »allein sinngebende Instanz«⁴⁶. Die Herausforderung der aktuellen Forschung bestehe nun darin, das historische Schriftobjekt wieder in diesem ursprünglichen Kontext menschlichen Handelns, in der Komplexität und Vielschichtigkeit »seiner Motivationen und Muster« zu verorten.⁴⁷ Hilgert spricht sich deshalb in Anlehnung an Hans Bel-

45 Hilgert 2010, 88.

46 Ebd. 93.

47 Ebd. 93, 114.

tings ›Bild-Anthropologie‹ für einen »text-anthropologischen‹ Ansatz⁴⁸ im Umgang mit Schriftzeugnissen des Altertums aus. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit solchen texttragenden Objekten fokussiert sich nämlich üblicherweise allein auf das Geschriebene, das aus historischer oder philologischer Perspektive betrachtet wird. Typische Fragen der Epigraphik lassen sich idealerweise nur unter Zuhilfenahme der Texte selbst beantworten, z. B. wer diese in Auftrag gegeben hat (›Autor‹), an wen sie gerichtet waren (›Adressat‹) oder was die genaue Intention der Beschriftung gewesen ist. Schriftzeugnisse jeglicher Art können also zunächst ganz allgemein anhand der sprachlichen Form und der Schrift, anhand der materiellen Beschaffenheit ihrer Träger, hinsichtlich ihrer Inhalte und damit verbunden ihrer historischen Relevanz und Funktion, also ihrem ›Sitz im Leben‹, untersucht werden. Für die Erforschung ebenso relevant sind ihre Standorte, ihre Verteilung im Raum, im Gebäude, im Stadtgebiet oder in der landschaftlichen Umgebung, außerdem ihre Gestaltung, ihre äußere Form und Komposition sowie ihre Herstellungsweise (gemalt, geritzt, gemeißelt etc.). Die meisten dieser Parameter werden auch in die vorliegende Betrachtung einfließen.

Stehen die Texte – wie in unserem Fall – unmittelbar mit Bildern in Verbindung, so ändert sich der Blickwinkel der Betrachtung grundlegend und neue Fragen werden an das Material herangetragen. Die Rezeption ist nicht mehr allein auf den Text als solchen beschränkt, sondern eng an den Bildträger gekoppelt. Man spricht dann auch zurecht nicht mehr nur von Textquellen, vielmehr geht es um ›Ikonotexte‹, also um untrennbare Vereinigungen von Bild und Text. Die Ausdrucksformen solcher ›Ikonotexte‹ haben weder rein ikonischen noch rein textuellen Charakter, sondern wirken stets gemeinsam und verweisen aufeinander. Das Überschreiten medialer Grenzen eröffnet dann neue Spielräume für die Wirkungsweise beider Medien. In der Antike hat man nachweislich nicht so klar zwischen Bild und Text unterschieden, wie eine Stelle in Platons Phaidros nahelegt, in der er der Schrift die der Malerei ähnliche Eigenschaft des Lebendigen und zugleich Schweigenden zuschreibt.⁴⁹ Der Rhetor Alkidamas setzt niedergeschriebene Texte nicht nur mit Abbildern der Sprache gleich; er vergleicht die Rede in Textform auch mit Bronzestandbildern, Marmorstatuen und gemalten Lebewesen, die zwar effektvolle Eindrücke hinterlassen, aber durch mangelnde Flexibilität dem Rezipienten keinen Nutzen bringen.⁵⁰ Der Begriff des ›Ikonotexts‹ stammt ursprünglich aus der Literaturwissenschaft und ist später auf andere Disziplinen übertragen worden.⁵¹ In den Altertumswissenschaften besitzt er bislang keine methodische Allgemeingültigkeit, wohl deshalb, weil in den meisten Forschungsarbeiten nach wie vor entweder ein rein philologisches oder ein rein archäologisches bzw. kunsthistorisches

48 Ebd. 121 f.

49 Plat. Phaidr. 275d4–e6. Die Bilder schweigen auf alle Fragen, die Schrift antwortet immer ein und dasselbe, vgl. Christian 2015, 58.

50 Alkid. Soph. 27 f.

51 Feraudi-Gruénais 2017, 43. 70. 71. Gerleigner 2015, 210.

Erkenntnisinteresse dominiert und in der Interpretation selten beides gleichrangig gewichtet wird. Aus diesem Grund hat vor einigen Jahren Peter von Möllendorff im Anschluss an eine Tagung eine Reihe von Fragen für die Beschäftigung mit ›Ikonotexten‹ formuliert, die immer noch Gültigkeit besitzen. Er begreift ›Ikonotexte‹ als Medien, die in einem soziokulturellen Kontext stehen. Ihre Wirkung entfalte sich einerseits kommunikationswissenschaftlich in ihrer Rolle als Vermittler von Information, andererseits mediologisch in ihrer Funktion als Übermittler von Information. von Möllendorff nimmt auch auf die »spezifisch ikonotextuellen Eigentümlichkeiten« Bezug, zu denen er unter anderem den Modus des medialen Miteinanders und die Distanz zwischen Bild und Text innerhalb eines ›Ikonotexts‹ sowie den Kontakt zwischen verschiedenen ›Ikonotexten‹ rechnet, die von Fall zu Fall unterschiedlich sein können. Sein multiperspektivischer Zugang bietet eine gute Grundlage für die strukturierte Beschäftigung mit solchen ›Ikonotexten‹.⁵²

Grundsätzlich ist bei einem ›Ikonotext‹ zunächst nicht verbindlich festgelegt, auf welchem der beiden Bestandteile das Gewicht liegt, das heißt, ob der Text zum Bild oder das Bild zum Text hinzutritt. Das Zusammenwirken zwischen Bild und Schrift ist in der Dissertation von Katharina Bolle in drei Kategorien gefasst worden: mit *Text und Bild* benennt sie eine aufeinander gerichtete Vereinigung beider Medien, etwa wenn auf spätantiken Grabtafeln der Name eines/einer Verstorbenen sowohl textlich als auch in Bildform zum Ausdruck kommt, wenn Bild und Text gleichrangig nebeneinander bzw. untereinander angeordnet sind oder wenn ein Bildelement durch den Text umrandet wird. Im Grabrelief sind Bild und Inschrift in der Regel nacheinander gefertigt worden und deshalb inhaltlich nicht notwendigerweise aufeinander bezogen.⁵³ Ein anderer Fall liegt bei Beschriftung auf spätantiken Mosaiken vor, deren Komposition Bolle mit *Text im Bild* beschreibt. Bild und Text sind hier »von vornherein als sich gegenseitig bedingende Elemente konzipiert und in ein und demselben Arbeitsschritt umgesetzt«⁵⁴. Mosaikinschriften, zu denen in der Spätantike in großer Zahl Benennungen, Erklärungen und auch Bibelzitate gehören, sind also ohne die figürlichen Szenen undenkbar. Übernimmt die Schrift dekorative oder ornamentale Funktionen, so kommt ihr ein eigener ästhetischer Wert zu, für den Bolle die Kategorie *Text als Bild* gewählt hat. Die Schrift nimmt Wesenszüge von Bildern an, etwa bei Monogrammen, deren Buchstaben »zu einem zeichenhaften Emblem verschmelzen«⁵⁵. Die genannten Kategorien können auch für die Betrachtung der Objekte in dieser Arbeit dienlich sein.

Da es sich bei der vorliegenden Analyse um eine klassisch-archäologische Studie handelt, soll in allen Fällen das Bild das primäre Medium der Betrachtung sein. Bei der Besprechung der einzelnen Beispiele wird also, generell gesprochen, von der in den Bildern vermittelten Information her gedacht. Im Altertum spielten Bil-

52 von Möllendorff 2006.

53 *Materiale Textkulturen* 25 = Bolle 2020, 174–183.

54 Ebd. 184.

55 Ebd. 188.

der eine wichtige Rolle, denn sie hielten für ihre Betrachter alles präsent, was ihnen im Augenblick der Betrachtung nicht real vor Augen stand, seien es Gottheiten oder Heroen der Frühzeit, Staatsmänner, Athleten, Philosophen, Literaten, Protagonisten in der Arena und im Circus. Es erscheint daher logisch, dass man einen sehr direkten Umgang mit Bildern gepflegt hat.⁵⁶ ›Sprechende‹ Beischriften schreiben in die Bilder bestimmte zusätzliche Bedeutungen hinein, die es im Laufe dieser Untersuchung zu ermitteln gilt. Basierend auf der oben skizzierten text-anthropologischen Methode wird ein anthropologischer Ansatz verfolgt, nach dem die besprochenen Szenen als Erzeugnis menschlichen Handelns begriffen werden. Im Vordergrund steht die Wirkung der beschrifteten Bilder in ihren ursprünglichen historischen, sozialen und kommunikativen Kontexten; ebenso ihr Erkenntniswert für die Mentalitätsgeschichte und Alltagskultur der antiken Gesellschaft.⁵⁷ Den beschrifteten Bildern kommt eine »dienende Aufgabe« zu, sie fungieren als Träger bestimmter Botschaften an den Betrachter. Eng damit verbunden sind die konkreten Situationen des persönlichen Umfelds der Menschen, in denen die Erzeugnisse der sogenannten ›Volkskunst‹ gewirkt haben. Darauf wird weiter unten noch einzugehen sein (Kap. 4.1). Rein künstlerische und stilistische Aspekte werden dagegen nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Grundlegend wird in allen Kapiteln die Annahme sein, dass die Schriftzusätze in den Bildern materiell fassbarer Ausdruck mündlicher Artikulation sind⁵⁸, deren verschiedene Ausprägungen und Schattierungen es herauszufinden gilt.

Die Tradition, Geschriebenes auf verschriftete Sprache zurückzuführen, schlägt sich in den allgemeinen Kommunikationstheorien nieder: Dem Prozess der sprachlichen Kommunikation, die von einem Sprecher über eine sprachliche Mitteilung an einen Hörer erfolgt, entspricht die schriftliche Kommunikation von einem Schreiber über eine schriftliche Mitteilung an einen Leser.⁵⁹ Die Aufgabe aller beschrifteten Bilder bestand grob gesprochen darin, eine vom Auftraggeber, ›Sender‹ oder Adressanten intendierte Information oder Mitteilung auf den ›Empfänger‹ oder Adressaten zu übermitteln. Der Hörer bzw. Leser der Mitteilung kann diesen Prozess in der Rolle des Sprechers bzw. Schreibers dialogisch weiterspinnen. Die ›sprechenden‹ Beischriften geben also Einblicke in den Bereich des Akustischen (i. e. des Phonetischen und des Verbalen), der für den modernen Betrachter anti-

56 Zu Bildern als »Garanten der Präsenz«, vgl. Hölscher 2005, 43–45.

57 Den volkskundlichen Umgang mit Bildquellen beleuchten u. a. Brednich 2001, bes. 201. 204. 205. 206. 207 (»ikonographisch-ethnologische Interpretation«). Hartinger 2007, bes. 82 f. 84.

58 Hierzu etwa Knoop 1993. Scheerer 1993. Kritisch äußert sich Krämer 1996, 92–112.

59 Mit Hilfe der Schrift »lassen sich sprachliche Äußerungen fixieren und dauerhaft festhalten. Aus dem Sprechen und Hören wird ein Schreiben und Lesen. Das Gesprochene erscheint als Geschriebenes, die Flüchtigkeit des Sprechens wird damit aufgehoben.« (Hickethier 2003, 41) Zur sprachlichen Kommunikation vor allem ebd. 37 f.

ker Denkmäler in aller Regel ausgeblendet ist.⁶⁰ Die Beischriften öffnen aber nicht nur ein Fenster zur Ton- oder Lautwelt der Antike, denn die in den Bildern festgehaltenen Stimmen können auch die ›Präsenz‹⁶¹ und damit die Wirkung und die Effizienz des Dargestellten verstärken, erweitern oder sogar in eine andere Richtung lenken. Dabei gelten sowohl Sprache als auch Bilder als Kommunikationsmittel und können guten Gewissens als ›Medien‹ bezeichnet werden.⁶² Interessant ist in diesem Zusammenhang die These des Medientheoretikers Marshall McLuhan aus den 1960er Jahren, nach der der Inhalt eines jeden Mediums durch ein anderes Medium gespeist wird.⁶³ Unsere in die Bilder hineingeschriebenen Texte lassen sich demnach im Kern als verbildlichte Sprache bezeichnen. Die durch die Bilder vermittelten Botschaften werden durch die Beischriften in ihren kommunikativen Möglichkeiten bereichert, teilweise sogar übertroffen. Doch blieben sie in ihrer Funktionsweise missverständlich, würde man ihren historischen, sozialen und kulturellen Kontext unbeachtet lassen.

Bevor die ›sprechenden‹ Beischriften als eigene Beschriftungskategorie besprochen werden, ist zunächst die Klärung von grundlegenden Begriffen notwendig, die das Verständnis der Interpretation erleichtern können.⁶⁴ Im Zentrum sollen die praktischen Handlungen stehen, die mit den beschrifteten Wänden und Pavimenten verbunden waren bzw. das Geschehen, in welches diese eingebettet waren (›Praxeographie‹⁶⁵). Typische Schrifthandlungen sind beispielsweise das Zitieren aus literarischen Quellen, das Kommentieren und das Erklären der Bilder seitens des Schreibers, aber auch das laute Lesen seitens des Rezipienten.⁶⁶ Derartiges Handeln am Geschriebenen ist unbedingte Voraussetzung für die beabsichtigte Wirkung der Bild-Text-Kombinationen. In unmittelbarer Form manifestiert sich ›Praxeographie‹ an den ›Ikonotexten‹ etwa in den nachträglich eingeritzten Graffiti, die von Dritten direkt in die Wandbilder gesetzt wurden. Mittelbar können hinzugesetzte ›sprechende‹ Beischriften z. B. als Formeln oder visuelle ›Codes‹ für magische oder religiöse Praktiken dienen. In direktem Zusammenhang mit den

60 Sprache hat den Vorteil, die Eindrücke aller Sinneswahrnehmungen beschreiben zu können, und zwar »nicht nur visuelle, sondern auch akustische, olfaktorische, thermische oder taktile Sinnesindrücke« (Nöth 2000, 491).

61 Hornbacher – Frese – Willer 2015.

62 Zur Terminologie und zu den Dimensionen des Medienbegriffs vgl. *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 106 Anm. 436. Ausführlich: Hickethier 2003, 18–36. Siehe auch: Sachs-Hombach – Schirra 2009. Eine jüngere Untersuchung geht dem antiken Medienbegriff auf den Grund und fragt, wie die »verschiedenen Konzepte der medialen Konstruktion von Wirklichkeiten zu einem Konzept von ›Geschichte‹ zusammengeführt werden können.«, vgl. Dally – Hölscher – Muth – Schneider 2013.

63 Hierzu ausführlich Hickethier 2003, 23 f.

64 Zu den nachfolgenden Begriffen vgl. *Materiale Textkulturen* 1 = Meier – Ott – Sauer 2015, passim. *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 58 Anm. 223.

65 Focken – Elias – Witschel – Meier 2015.

66 Zur Verbreitung des lauten Lesens in der Antike, vgl. Gavrilov 1997. Johnson, W. A. 2000.

Handlungen steht die ›Topologie‹⁶⁷, also die Verortung oder Situierung des Geschriebenen in der räumlichen Umgebung. Darunter fällt die spezifische Anordnung der Beischriften auf der Wand- oder Fußbodenfläche ebenso wie die Position der Beschriftung im dreidimensionalen Raum: im Stadtgebiet, im Gebäude oder im Raum eines Gebäudes. Im Gegensatz zu den pompejanischen Wandgraffiti lassen sich topologische Einflüsse bei den Mosaiken und Wandbildern nur noch bedingt nachvollziehen, insbesondere wenn die Objekte bereits kurz nach ihrer Entdeckung aus dem Fundkontext gerissen und in Museen verbracht wurden. Darüber hinaus sind unsere beschrifteten Objekte in ein interaktives Handlungsgefüge zwischen Personen und weiteren Objekten eingebettet. Eng mit der ›Praxeographie‹ und der ›Topologie‹ verquickt ist daher die beabsichtigte Wirkung des Geschriebenen und sein Aufforderungs- oder Angebotscharakter (›Affordanz‹⁶⁸). Die ›Affordanz‹ kann bei den ›sprechenden‹ Beischriften in vielfältigen Ausprägungen beobachtet werden und ist beispielsweise dann besonders gut fassbar, wenn es sich um eine direkte Ansprache an den Leser handelt. Annette Kehnel und Diamantis Panagiotopoulos beschreiben, wie der Träger des Geschriebenen zum Handlungsträger wird, indem er Aufmerksamkeit fordert, Neugier evoziert, durch die Präsenz des Geschriebenen Aktionen und Reaktionen provoziert, Handlungen erzwingt und unmöglich macht, Bedürfnisse provoziert und untersagt⁶⁹ und auf diese Weise am sozialen Leben partizipiert. Auch solche Aspekte sind bei den hier vorgestellten Bild-Text-Kombinationen zu beobachten.

Aber nicht nur die schriftragenden Artefakte, sondern auch die Bilder und die beigeschriebenen Texte waren selbst als ›Akteure‹ wirksam.⁷⁰ Neben den Schriftakt, zu dem die Schrifthandlung und der materiell bestimmte Schreibprozess gehören, tritt gleichberechtigt der Bildakt. Dieser umfasst die Bildherstellung, den performativen Umgang mit dem Bild, die Bildrezeption und das Handlungspotential des Bildes, das durch die Beischrift zum Betrachter ›spricht‹. Wie eng Schriftakte an Sprechakte angelehnt sein konnten, hat beispielsweise Polly Lohmann bei den Wandgraffiti aus den Vesuvstädten untersucht. Sie bezeichnet diese Inschriften als »Produkte alltäglicher Gespräche und oraler Dichtung« und beschreibt, wie diese »dem Leser Wörter in den Mund legen, ihm in der ersten Person eine Stimme geben und ihn zum Sprecher machen.«⁷¹ Besonders plastisch wird diese Eigenschaft etwa bei Wurfgeschossen aus Blei erläutert, auf denen man Flüche oder böse

67 Focken – Elias – Witschel – Meier 2015.

68 Fox – Panagiotopoulos – Tsouparopoulou 2015.

69 Kehnel – Panagiotopoulos 2014a, 3.

70 Hilgert 2010, 122 bezeichnet Texte als Empfänger, Speicher und Vermittler sozialer Praktiken. Vgl. auch *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 103: »Auch die Schrift selbst wird zum Akteur, indem sie durch ihre Anordnung die Aufmerksamkeit des Lesers lenkt und als Ergebnis oder Produkt menschlichen Handelns kann sie die Intentionen ihres Erzeugers weitertransportieren, kann sie Reaktionen hervorrufen. Inschriften sind somit nicht nur passive »Dinge«, sondern auch selbst Akteure.«.

71 Ebd. 111.

Wünsche konserviert hat. Jedes einzelne Geschoss diente als Transmitter für eine mündlich geäußerte Botschaft, mit der die konkrete Schädigung des Feindes intendiert war.⁷² Beschriftete Objekte waren also immer in kommunikative Kontexte eingebunden und standen damit in »bedeutungsgenerierender Korrespondenz« zu ihrer Umwelt.⁷³ Während Lohmann die Graffiti in ihrer Arbeit als Interaktionsform begreift, mit der die vielschichtigen Aspekte des Schreibens zum Ausdruck kommen⁷⁴, sollen die »sprechenden« Beischriften in dieser Arbeit mehr als Kommunikationsform verstanden werden, in der sich das vielfältige Zusammenspiel zwischen Bilddekor, Beschriftung und Leserschaft spiegelt. Die Beischriften sind im Gegensatz zu den Graffiti in der Mehrzahl der Fälle nämlich nicht spontan und spielerisch von unterschiedlichen Schreibern zu unterschiedlichen Zeiten, sondern zu einem bestimmten Zeitpunkt nach einem zuvor entwickelten Konzept auf den Schrifträgern angebracht worden, wobei Bildbotschaft und Textbotschaft in aller Regel stets gemeinsam »erdacht« worden sind. Ihr Wirkungsraum vor oder innerhalb von Gebäuden war auf einen kleinen Bereich begrenzt. Sie hatten bis auf wenige Ausnahmen keine offene Leserschaft wie die Graffiti und Fassadenaufschriften, sondern waren durch ihre Situierung darauf zugeschnitten, durch bestimmte Personenkreise rezipiert zu werden. Zu ihren Rezipienten gehörten Kneipengänger, Mahl- und Trinkgemeinschaften ebenso wie die Klienten des *dominus*, Thermen- und Latrinenbesucher, Kultanhänger oder Angehörige von Verstorbenen.

Francisca Feraudi-Gruénais spricht Beischriften ein syntaktives Potential zu, und zwar aufgrund des spezifischen Zusammenwirkens von Bild und Schrift sowie aufgrund des inhaltlichen und topologischen (i. e. formalen, kompositorischen) Bezugs zwischen beiden. Beischriften seien stark auf diese symbiotische Verzahnung mit dem Bild angewiesen, um als solche wirken zu können. Eine Interaktion definiert sie hingegen so, dass Inschriften auf Textträgern und Bilder auf Bildträgern separat aufeinander Bezug nehmen und lediglich semantische Verbindungen aufweisen. Es gehe dabei um ein wechselseitiges Verhältnis zweier autonomer Objekte.⁷⁵

Wirken Bildmedium und Textmedium als geschlossene Einheit, so liegt eine besondere Konstellation vor, denn beide Medien besitzen für sich genommen unterschiedliche Eigenschaften. Bilder haben gegenüber Texten den Vorteil, dass Situationen mit einem Blick erfasst werden können. Sie wirken also direkt und unmittelbar auf den Betrachter. Um ein Bild mit allen Sinnen zu begreifen, ist kein spezielles Wissen notwendig. Hingegen benötigen Texte eine Lesefähigkeit auf

72 Kehnel – Panagiotopoulos 2014a, 7.

73 Meier – Sachs-Hombach – Totzke 2014, 16.

74 *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 106 f. 108–114. Lohmann unterscheidet zwei Stufen der Interaktion: 1. Der Schreiber reagiert mit seiner Inschrift auf den Schrifträger oder andere Graffiti. 2. Adressaten und andere Leser reagieren direkt (schriftlich) oder indirekt (mündlich) auf das Graffito eines Schreibers (zeitversetztes Kommentieren, Verarbeitung und Weitergabe von Inhalten).

75 Feraudi-Gruénais 2017, 53.

seiten des Rezipienten.⁷⁶ Als verdinglichte Sprache erlauben sie eine sehr differenzierte Schilderung von Gedankengängen, Emotionen und Vorgängen in ihren kausalen Vernetzungen, Bedingungen und Konsequenzen, die auch Elemente der Metakommunikation einschließt. Bilder hingegen sind weniger gut zur reflexiven Kommunikation geeignet, da sie ihrem Wesen nach offener angelegt sind. Funktionen und Ziele ihrer Verwendung lassen sich daher häufig erst über die konkreten Handlungskontexte und die kulturellen Konventionen ermitteln, in die sie eingebettet sind.⁷⁷ Texte, die mit den Bildern in Wechselwirkung treten, können dieser Unbestimmtheit und Offenheit mit ihrer sprachlichen Präzision entgegenwirken, indem sie die im Bild verborgene implizite Botschaft explizit machen und seine symbolische Bedeutung offenbaren. In der vorliegenden Arbeit liegt auf diesem Aspekt ein besonderes Gewicht, und zwar auch dann, wenn das Hinzufügen von Beischriften diese Unbestimmtheit oder Ambiguität der Bilder nicht wesentlich beeinflusst. Wie beschrieben werden Beschriftungsphänomene durch ein Zusammenspiel von Akteuren⁷⁸, Objekten als Träger von Bildern und Texten, Räumen sowie Handlungen an und mit den Objekten innerhalb dieser Räume greifbar. Im anschließenden Abschnitt soll der Fokus schärfer auf die Gattung der Beischriften gerichtet werden. Daneben wird noch einmal eine ausführlichere Definition der sogenannten ›sprechenden‹ Beischriften gegeben, so wie sie in diesem Buch verstanden werden.

1.3 Beischriften und ›sprechende‹ Beischriften

Der Terminus ›Beischrift‹ begegnet uns bereits in den frühen wissenschaftlichen Abhandlungen zur Kunst des Altertums, und dort insbesondere im Zusammenhang mit Vasenbildern⁷⁹, in der Numismatik, in der Etruskologie und in der Ägyptologie. Carl Robert geht in seiner *Archäologischen Hermeneutik* aus dem Jahr 1919 unter anderem dem Phänomen der Benennung von Figuren in der Flächenkunst auf den Grund. Um eine genaue Definition der Eigenschaften von Beischriften hat

76 Zur Differenz der Wahrnehmung von Bild und Text vgl. *Materiale Textkulturen* 25 = Bolle 2020, 173 f. Zur kognitiven Verarbeitung von Bildern vgl. Nöth 2000, 490. Dazu auch Hölscher 2005, 46: »Narrative Texte schildern die Vorgänge als Sequenzen von Motiven und Episoden, beim Hören oder Lesen entstehen zeitliche Prioritäten und Abhängigkeiten des Späteren vom Früheren. Bilder dagegen entfalten ihre Themen in simultanen Konstellationen von Figuren und Szenen, der betrachtende Blick kann hin und her gehen.«

77 »Bilder sind nur ›mittelbar‹ zu verstehen: Sie schaffen eine (oft diffus bleibende) ›Anschauung‹, die präzise Bedeutung des im Bild Gezeigten und mit dem Bild Gemeinten erschließt sich erst durch die Kenntnis der bildlichen (visuellen) Kodes bzw. durch eine sprachliche Benennung und Erklärung (Explikation des Bildes).« (Hickethier 2003, 85). Zur semantischen Offenheit und Vieldeutigkeit von Bildern (und Texten), vgl. Nöth 2000, 491. Zu dem, was Bilder können und Texte leisten vgl. Giuliani 2003.

78 i. e. Auftraggeber, Maler, Schreiber, Betrachter, Leser.

79 Beispielsweise Neumann 1979.

man sich in den Altertumswissenschaften lange nicht bemüht. Inzwischen scheint man ihren wissenschaftlichen Mehrwert erkannt zu haben, wie moderne Untersuchungen nahelegen.⁸⁰ Eine sehr pauschal formulierte Definition des polyvalenten Begriffs liefert eine Untersuchung zum inschriftlichen Epigramm:

»Der Ausgangspunkt der frühesten Inschriften ist also die sprachliche Erklärung eines visuell erfaßten Gegenstandes in Hinblick auf seine Funktion; ein Merkmal, welches die Epigraphik mit dem Begriff ›Beischrift‹ erfaßt, wodurch eine gewisse Unterordnung der sprachlichen Botschaft unter das Objekt bezeichnet ist.«⁸¹

Eine Definition für alle bildorientierten Wissenschaften ist zum Beispiel bei Francisca Feraudi-Gruénais zu finden:

»In allen (...) Fällen geht es um Buchstabensequenzen, die in offensichtlichem Zusammenhang mit bildlichen Darstellungen stehen, wobei Länge und Art der Texte genauso unterschiedlich ausfallen wie auch das Verhältnis von Schrift und Bild sowie die Art deren wechselseitiger Bezugnahmen sich sehr verschieden ausnehmen können.«⁸²

Ein Blick über den Tellerrand der archäologischen Disziplin verrät, dass man sich auch in anderen Wissensgebieten mit dieser Thematik befasst hat. Christine Jakobi-Mirwald liefert in ihrem Handbuch zur mittelalterlichen Buchmalerei eine präzisere Erläuterung, die bereits die drei wichtigsten Aufgaben von Beischriften prägnant zusammenfasst:

»Beischriften können einfach identifizieren, interpretierende Kommentare von der einfachen Deskription bis zur allegorischen Deutung abgeben oder wörtliche Rede darstellen. Sie können direkt am Objekt, in besonderen Feldern, in Rahmenleisten, auf Schriftrollen oder außerhalb des Bildes angebracht sein.«⁸³

Möchte man sich dieser Thematik auf neutraler Ebene nähern, so besteht eine solche Annäherung zunächst darin, Beischriften formal von anderen Formen des Geschriebenen in den archäologischen Wissenschaften abzugrenzen. Neben den *Beischriften* kommen vor allem die beiden großen Gruppen der *Inschriften* und der *Aufschriften* in Betracht. Als ›Inschriften‹ werden in erster Linie die in Stein gemeißelten Texte⁸⁴ bezeichnet, die ohne direkten Bildzusammenhang für sich ste-

80 Siehe z. B. Gamer-Wallert 1977. Feraudi-Gruénais 2016–2017. Feraudi-Gruénais 2017.

81 Meyer 2005, 58.

82 Feraudi-Gruénais 2016–2017, 92.

83 Jakobi-Mirwald 2008, 36.

84 Berti – Keil – Miglus 2015.

hen, sich aber inhaltlich auf ein räumlich abgetrenntes Reliefbild bzw. eine zugehörige Statue beziehen können. Werden Inschriften mit einem festen Gegenstand nachträglich eingeritzt⁸⁵, so spricht man von Graffiti. In selteneren Fällen können sie auch in Oberflächen aus weichem Ton geprägt oder gestempelt worden sein.⁸⁶ Interessanterweise ist auch bei beschrifteten Mosaiken oder bei Vasen⁸⁷ von ›Inschriften‹ die Rede, obwohl es sich dem Wortsinn nach nicht um ›ein-geschriebene‹, also gemeißelte oder geritzte Texte handelt. Ebenso zum Gegenstand der Epigraphik gehören besonders repräsentative Inschriften, die in Buchstaben aus gegossenem Metall gesetzt worden sind.⁸⁸ Jede Art von Inschrift wird in aller Regel bereits zum Zeitpunkt der Herstellung des Schriftträgers angebracht, mit Ausnahme der Graffiti, mit denen man sich im Allgemeinen nachträglich auf Tonscherben, Putz- und Steinflächen verewigt hat. Bei der Konzeption der gemeißelten Steininschriften haben sich im Laufe der Jahrhunderte bestimmte Konventionen und Standards herausgebildet (z. B. bestimmte wiederkehrende Floskeln wie *Dis Manibus, sit tibi terra levis, votum solvit libens merito*), die dem Epigraphiker heute bei ihrer Einordnung in verschiedene Inschriftengattungen helfen. Die Gruppe der ›Aufschriften‹ fasst alle auf Oberflächen applizierten (aufgetragenen, aufgemalten) Texte zusammen, also z. B. Aufschriften mit Kohle und die mit roter oder dunkler flüssiger Farbe auf weißem Grund aufgemalten Texte an den pompejanischen Gebäudefassaden.⁸⁹ Aufschriften finden wir für gewöhnlich ohne Verbindung zu einer bildlichen Darstellung, weshalb der Terminus flexibel einsetzbar ist und auch bei anderen Objektgattungen (z. B. Münzen oder Gefäßen) gebräuchlich sein kann.⁹⁰ In die Kategorie der ›Beischriften‹ fallen schließlich sowohl Dipinti als auch die in Mosaiksteinchen gesetzten und die nachträglich eingeritzten oder gemeißelten Texte. Sie stehen immer mit einer bildlichen Darstellung in Verbindung bzw. sind ihr beigefügt. Beischriften wurden entweder zum Zeitpunkt der Herstellung des Bildträgers direkt ins Bild gesetzt oder sie sind nachträglich angebracht worden. Ein besonderes Merkmal scheint darüber hinaus ihre Kürze zu sein, die oftmals ihrem Auftreten im begrenzten freien Bildraum geschuldet ist und die sie von den Inschriften in Stein unterscheidet.⁹¹ Im Gegensatz zu den Inschriften geben die ›Beischriften‹ ein uneinheitliches Bild ab und lassen sich nur schwer den typischen Inschriftengattungen⁹² zuordnen.

85 Berti – Keil – Miglus 2015a.

86 Giele – Oschema – Panagiotopoulos 2015.

87 Wachter 2016.

88 Meier – Berti 2015.

89 Enderwitz – Opdenhoff – Schneider 2015.

90 Vgl. Schindler-Kaudelka 1991, 13–16. Jahn 1848. Leschhorn 2009.

91 »Anders als bei den (...) Inschriftentypen können wir in ihrem Fall aber nicht wirklich von ›Texten‹ sprechen, sondern eher von ›Schrift‹, ›Beschriftungen‹ oder ›Beischriften‹, da es sich zumeist um kurze Benennungen einzelner Personen, Figuren und Objekte oder seltener um Erklärungen der dargestellten Szene handelt« (Materiale Textkulturen 25 = Bolle 2020, 74).

92 Weihinschriften, Ehreninschriften, Bauinschriften, Grabinschriften, Kleininschriften.

Die oben beschriebenen Kategorien der Inschriften, Aufschriften und Beischriften besitzen vergleichsweise wenig Trennschärfe und sind so weit gefasst, dass sie größere Überlappungen aufweisen, etwa was ihre Notationsform (gemalt, geritzt, gemeißelt) angeht. Mit einer derart oberflächlichen Kategorisierung stößt man allerdings schnell an Grenzen, wenn es darum geht, das spezifische Wesen von Beischriften als epigraphische Erscheinung im Vergleich zu anderen Beschriftungsformen zu ergründen. Eine Gruppe von Wissenschaftlern hat daher damit begonnen, eine Datenbasis aufzubauen, indem sie antike Beischriften nach dem Vorbild der Kompendien zu den attischen Vasendipinti⁹³ konsequent sammelt, in einem Corpus zusammenstellt und anschließend als historisch verwertbare Quelle erschließt.⁹⁴ Sie erkennt in Beischriften »integrale ikonotextuelle Ausdrucksformen«⁹⁵, die ihren Sinn erst durch die Kombination mit einer bildlichen Einheit erhalten.

Francisca Feraudi-Gruénais gelangt zu ihrer Definition von Beischriften als »Para-Inschriften« mit eigenen Gesetzmäßigkeiten durch ihre Abgrenzung zur Gattung der Inschriften. Sie kommt zu dem Schluss, dass sich Beischriften von Inschriften dadurch unterscheiden, dass sie sowohl auf Schriftträgern des Alltagsgebrauchs als auch des nicht-alltäglichen Gebrauchs zu finden sind. Im Gegensatz zu den Inschriftenträgern seien die Träger von Beischriften ihrem Wesen nach Bildträger und keine Schriftträger. Zudem gehöre der Bezug zwischen bildlicher Darstellung und Schrifttext nicht zu den grundlegenden Wesensmerkmalen von Inschriften. Feraudi-Gruénais ist der Meinung, dass sich Beischriften genauso wie Inschriften verschiedenen Gattungstypologien zuweisen lassen, mit Ausnahme derjenigen Beischriften, die Inschriften nachahmen. Darüber hinaus wiesen sie ein breites Spektrum an motivischen Kategorien auf.⁹⁶ Die Autorin legt eine Reihe von gattungstypologischen Grundkategorien zur formalen Erfassung von Beischriften fest, die sie als *Beischriften im engeren Sinn* (Beischriften-ENG), als *Beischriften im weiten Sinn* (Beischriften-WEIT) und als *nicht eigentliche Beischriften* bezeichnet. Zu den *Beischriften im engeren Sinn* rechnet sie Benennungen von Lebewesen (Menschen, Tiere), mythologischen Gestalten (Götter) und Objekten (Dinge, Abstrakta, Entitäten?)⁹⁷, außerdem Benennungen von Bildthemen, etwa *adulterium*

93 Vgl. Die Fortführung von Henry Immerwahr's *Corpus of Attic Vase Inscriptions* durch Rudolf Wachter in der AVI database <<https://avi.unibas.ch>>, <<http://www2.lib.unc.edu/dc/attic/index.html>> (31.03.2021).

94 H. Frielinghaus – F. Feraudi-Gruénais, CALI – Corpus of Ancient Label Inscriptions <https://wiki.digitalclassicist.org/Corpus_of_Ancient_Label_Inscriptions> (31.03.2021).

95 Feraudi-Gruénais 2017, 71.

96 Ebd. 46.

97 Szenentitel und Ortsbenennungen: *saltuarii ianus*, vgl. Notermans 2007, Nr. M 283. *Masuri in praed(i)is Laberiorum Laberiani et Paulini Masuri*, vgl. Notermans 2007, Nr. M 406. *filosofi filolocus* auf einem Mosaik aus Nordafrika, vgl. Zanker 1995, 271.

Iovis.⁹⁸ Die Kategorie der Beischriften im engeren Sinn lässt sich weiter motivisch typologisieren in:

- Einzelelemente,
- katalogartige Darstellungen,
- Jagddarstellungen mit Benennungen sowie
- Lebensszenen mit Benennungen.

Eine weitere, ikonographisch selbsterklärende Kategorie sind die

- mythischen Szenen mit Benennungen von Figuren und Szenenbezeichnungen.

Zu den *Beischriften im weiten Sinn* gehören nach Feraudi-Gruénais

- Benennungen von realen Handlungsszenen, also Kommentare zu dem, was der im Bild Handelnde gerade tut oder getan hat, z. B. hier *Neoterius occidit* (Kat. M55), *Bellerofons in equo Pegaso occidit Cimera(m)* (Kat. M71) außerdem
- Dialoge in Form von ›Sprechblasen‹ sowie
- ekphrastische Paraphrasierungen von Szenen, z. B. Epigrammtexte in Bildern.

Beischriften in Gestalt oder Wortlaut von Inschriften⁹⁹ sowie Künstlersignaturen und Stifternamen gehören für sie im eigentlichen Sinn nicht zu den Beischriften, da sie sich entweder zu stark an den Inschriften orientieren oder den expliziten Bildbezug vermissen lassen.¹⁰⁰

Die ›sprechenden‹ Beischriften in der antiken Flächenkunst decken sich im Großen und Ganzen mit der Kategorie der *Beischriften im weiten Sinn* bei Feraudi-Gruénais. Diese bilden per definitionem zum einen Teil eine Schnittmenge zwischen einfachen Benennungen und ausführlicheren Kommentaren und gehen zum anderen Teil auch darüber hinaus. Es gibt Bilder, die ohne ihre Beischriften nicht verständlich sind. Andere Bilder kommen gut ohne Beischriften aus, und nicht nur diejenigen, in denen die Beschriftung erst nachträglich, teilweise sogar erst erheblich später, hinzugesetzt wurde. Dabei ist nicht in jedem Fall hundertprozentig sicher, wer als sprechende Instanz angedacht war. Im Fall der wörtlichen Rede sind dies in aller Regel das Trägerobjekt oder in der Szene selbst dargestellte Personen, Götter, Gegenstände usw. Haben wir es mit allgemeinen Aussagen, die durch das Bild gestützt werden, oder mit direkten Aussagen zum Bild zu tun, so kommen als Sprecher bereits mehrere Akteure in Betracht, etwa der Autor/Verfasser, der Besit-

98 Notermans 2007, Nr. M 43. Bei einer Darstellung mit Leda und dem Schwan bei Gomez Pallares 1997, 252. Außerdem: ›Die ersten Weintrinker‹, ›Das wilde Schaf‹ (Notermans 2007, Nr. 423. M 460), ›Der Kameltreiber‹ (Dunbabin 1999, 185 Abb. 199).

99 Eine Grabinschrift im Mosaik bei Dunbabin 1978 Taf. LIV Abb. 136.

100 Ebd. 47 f.

zer oder der Leser und Betrachter. Doch ohne den lauten Leser blieben die Bilder stumm und mit ihnen die in den Beischriften codierte Welt des Akustischen.

Pompeji soll in den folgenden Kapiteln mehrfach als Beispiel dafür dienen, wie »sprechende« Beischriften Einblicke in mentalitätsgeschichtliche Prozesse und Kommunikationsräume bieten können. Bilder und Texte waren dort omnipräsent, sie begegneten dem Besucher aktiv, wetteiferten um Aufmerksamkeit, forderten ein direktes Eingreifen seinerseits.¹⁰¹ Die Interaktionsgrade zwischen Schreiber (Adressant) und Rezipient (Adressat) variieren dabei je nach Gattung des Trägermediums. Das nachvollziehbarste und flexibelste Verhältnis von Bild, Beschriftung und Betrachter bieten die Bild-Text-Kombinationen in den Graffitizeichnungen. Sie waren auch am stärksten auf Interaktion ausgelegt, da sie eine vom Wanddekor losgelöste Einheit bilden, die intuitiv inhaltlich weitergesponnen werden konnte.¹⁰² Die Graffiti stehen zu den Dipinti etwa wie Gelegenheitsverse zur Dichtung oder wie das Fotografieren zur Malerei. Sie sind von jedermann rasch anzubringen und spiegeln Stimmungen und Gedanken intuitiv wider.¹⁰³ Bei den aufgemalten Beischriften in Wandbildern oder auf bemalten Vasen ging die Initiative zur Beschriftung in den meisten Fällen allein vom Urheber der Bilder aus; nachträgliche schriftliche Zusätze von Seiten Dritter sind selten, obwohl sie durch Ritzung oder Farbe unkompliziert vorzunehmen waren. Die statischste Bild-Text-Relation finden wir schließlich auf den Mosaiken¹⁰⁴, da die Beischriften dort nach der Herstellung nicht mehr ergänzt, getilgt oder verändert werden konnten.

1.4 Kurzer Forschungsüberblick

Es stellt sich nun die Frage, welche Vorarbeiten dabei helfen können, diese besondere Form der Bildbeschriftung methodisch greifbar zu machen. Der folgende Forschungsüberblick soll einige wesentliche Publikationen herausgreifen und bewerten. Für die Dokumentation der unzähligen Dipinti auf griechischer Keramik hat man schon früh größere Anstrengungen unternommen.¹⁰⁵ So sind vermehrt seit den 1960er Jahren einige Monographien und Sammelwerke erschienen¹⁰⁶ und weitere, vielversprechende Publikationen stehen noch aus¹⁰⁷. Zur Bildbeschriftung

101 Kellum 1999, 283.

102 Dass man Graffiti inhaltlich auf bestehende Wandmalereien bezogen hat, ist der Ausnahmefall. Häufiger kommt es vor, dass Graffitizeichnungen wiederum durch verbale Graffiti kommentiert wurden, vgl. Langner 2001, 82–84.

103 Vgl. Rüegg 1970, 315 über die »Kritzelschriften«.

104 Ebenso auf Reliefs, z. B. Reliefkeramik, *tabulae Iliacae*, Grabreliefs.

105 Darunter zählen zu den frühesten z. B. Kretschmer 1894. Kretschmer 1888a. Kretschmer 1888b. Schulze 1922.

106 Besonders hervorzuheben sind die Arbeiten von Immerwahr 1971. Immerwahr 1990. Außerdem: Yatromanolakis 2016. Wachter 2016. Wachter 2001. Arena 1967. Lorber 1979.

107 Gerleigner 2012.

auf Mosaiken und Malereien existiert hingegen kaum Literatur, welche für die Fragestellung dienlich sein kann. Abseits der aus der Graffiti-Forschung resultierenden Fülle von Veröffentlichungen¹⁰⁸ unternahm Eberhard Thomas in einem Aufsatz aus den 1990er Jahren einen ersten Vorstoß zum Zeugniswert aufgemalter griechischer Beischriften in römischen Wandmalereien. Darin werden in der Hauptsache Benennungen und Namensbeischriften angesprochen.¹⁰⁹ Der Autor nimmt aber auch Bezug auf die ›sprechenden‹ Beischriften aus der Casa degli Epigrammi in Pompeji [hier Kap. 2.3.1.2] deren Aufgaben er wie folgt umreißt: »Entweder wird mit dem Epigramm der im Bild festgehaltene Augenblick beschrieben und eine denkwürdige Aussage über den Ausgang der Handlung hinzugefügt, oder es wird in die Bildsituation eingeführt, indem eine dargestellte Person angesprochen wird, die schließlich zum Handeln aufgefordert wird, oder der Dichter lässt dargestellte Personen bzw. einen Bildgegenstand sprechen.«¹¹⁰ Thomas hält außerdem einige spezifische Eigenschaften der Beischriften fest. Ihm fällt auf, dass vor allem Bilder mythischen Inhalts mit Beschriftung versehen sind, daneben Götterbilder, Kultdarstellungen und historische Personen. Er beobachtet die Beschriftung in geschlossenen Einzelszenen ebenso wie in Friesen und Figurenemblemen. Weniger sei es darum gegangen, die Bilder für den Betrachter verständlicher zu machen oder das Bildungsbewusstsein des Auftraggebers zu betonen.¹¹¹ Stattdessen handele es sich um die Übernahme des aus der griechischen Bildkunst bekannten Brauchs in die römische Wandmalerei. Für Namensbeischriften aller Art ist Thomas' Beobachtung durchaus nachvollziehbar; für längere Beischriften mit literarisch tradierten Inhalten greift seine These jedoch zu kurz.

Daneben sind weitere Arbeiten mit geographischen Schwerpunkten erschienen. Sie bieten eine gute Übersicht über vorhandenes Material, lassen eine interpretierende Gegenüberstellung von Bildern und Texten jedoch vermissen. Ein Kompendium speziell zu beschrifteten Wandmalereien aus Pompeji, Herculaneum, Stabiae und Boscoreale ist 2002 von Cécile Blum zusammengestellt worden.¹¹² Ihr Werk ist eine dankbare Quelle für den Katalog in dieser Arbeit. In einem Einleitungsteil erläutert Blum, welche Eigenschaften der gesammelten Malereien erfasst wurden. Eine Gruppe von Eigenschaften umfasst diejenigen Aspekte, die unmittelbar mit den archäologischen Kontexten zusammenhängen, nämlich Darstellungsinhalt und Lokalisierung der Malereien (an Außenfassaden und Innenwänden von Wohnhäusern und Geschäften). Die zweite Gruppe umfasst die epigraphischen Aspekte der Beischriften, etwa Notationsformen der Beschriftung, Inhalt und äußere Merkmale der Beschriftung und die sprachlichen Merkmale der lateinischen, griechischen und oskischen Beischriften. Eine dritte Gruppe besteht aus denjeni-

108 Beispielhaft einige Monographien der letzten Jahre: Langner 2001. *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018. Keegan 2014. Milnor 2014. Malék – Ray 2017. Casagrande-Kim – Ersoy 2016.

109 Thomas 1995.

110 Ebd. 110.

111 Ebd. 111.

112 Blum 2002.

gen Eigenschaften, die Bild und Text gleichermaßen adressieren, etwa der kategori-ale Bezug der Beschriftung zum Bild und die Situierung der Texte neben dem Bild oder im Bild. Daneben sind vereinzelt Arbeiten erschienen, die spezielle Kontexte beleuchten, darunter beispielsweise die Monographien zu den Mosaikinschriften von Anemurium in Kilikien¹¹³ und zu den lateinischen Inschriften auf Mosaiken und Wandmalereien aus dem römischen Britannien.¹¹⁴

Wenige Forschende haben sich ganz allgemein mit Beischriften auf antiker Flächenkunst beschäftigt. So fallen etwa seit längerer Zeit beschriftete Bilder in das Forschungsgebiet von Mireille Corbier. Einige Wandbilder, Mosaiken und Reliefs hat sie bereits in den 1990er Jahren in einem längeren Aufsatz¹¹⁵ zusammengestellt. Darin analysiert sie die Verbindung von Schrift und figürlicher Darstellung gattungsübergreifend, wenn auch noch oberflächlich. Außerdem behandelt sie die wörtliche Rede menschlicher Figuren nicht gesondert. Eine Monographie aus dem Jahr 2006 handelt abermals von Schrift auf Bildträgern, unter anderem auf Mosaiken und Architekturteilen.¹¹⁶ Die Kombination von Bild und Text im aristokratischen Wohnhaus führt die Autorin auf die Absicht des Hausherrn zurück, an bestimmte Ereignisse in seinem Leben zu erinnern, seine kulturelle Herkunft zu betonen, seinen gehobenen Status zu illustrieren. Es folgen Erläuterungen zu den Besonderheiten der römischen Schriftkultur, darunter die Wichtigkeit der Schrift für die Technik des Memorierens. Corbier geht auf die unterschiedlichen Beischriften-Kategorien ein, die sie an einzelnen Beispielen näher erläutert. Dabei spielt erstmals auch die Wiedergabe der menschlichen Stimme im Bild eine Rolle. Für die Beischriften macht sie den Mythos und das Theater als wesentliche Inspirationsquellen aus. Später mündeten die Ergebnisse einer veranstalteten Konferenz zum Thema ›Beschriftung im römischen Haus‹ in einen umfangreichen Sammelband¹¹⁷, der einen breit gefächerten Überblick über Ausprägungen von Beschriftung in römischen Wohngebäuden bietet. Es sind sowohl monumentale Gattungen (Skulptur, Mosaiken, Wandmalerei), als auch Gegenstände des Alltags (*instrumentum domesticum*) vertreten. In dieser Publikation geht Corbier einen Schritt weiter: Besprochen wird eine Vielzahl von Beschriftungsformen, die unterschiedliche Aufgaben erfüllen, z. B. als Hinweisschilder für Geschäfte und Gewerbe an den Außenfassaden, als Marker für den sozialen Status, als Schutzbotschaften, Ehreninschriften oder als Inschriften mit religiösen Funktionen (Götterverehrung). Vertreten ist auch ein Beitrag zu Mosaiken, welcher nicht nur den Mikro-Kontext, also die Position des Geschriebenen innerhalb des Bildraums in den Blick nimmt, sondern diese auch aus der Makro-Perspektive betrachtet, d. h. die unmittelbare räumliche Platzierung und Funktion innerhalb des Hauses beschreibt, eben so wie es an eini-

113 Russell 1987.

114 Ling 2007.

115 Corbier 1995.

116 Corbier 2006.

117 Corbier – Guilhembet 2011.

gen Stellen auch in dieser Arbeit geplant ist. In all ihren Studien bemerkt Corbier, dass Beschriftung aufgrund ihrer Seltenheit immer eine Besonderheit darstellt. Die Schrift auf Wänden und Fußböden sei nach keinem ästhetisch begründeten System angeordnet, stattdessen dominiere ihr reiner Informationswert. Corbiers Arbeiten sind ein erster wichtiger Vorstoß auf dem Gebiet der Funktionalität beschrifteter Bilder in architektonischen Kontexten. Ihr gelingt es nicht nur, dem Leser eine große Bandbreite an Beschriftungsformen näherzubringen, sondern auch, erste Deutungsstrategien zu erarbeiten, auf denen auch die vorliegende Arbeit aufbaut.

Bemerkenswert ist, dass sich keiner der bisher vorgestellten Autoren explizit und stringent mit ›sprechenden‹ Beischriften auseinandergesetzt hat. In diese Forschungslücke ist vor geraumer Zeit eine Studie von Antonio Stramaglia gestoßen. Sie ist weniger breit angelegt, sondern konzentriert sich allein auf die Kategorie der Sprechblasenbeischriften (›fumetti«), über die er zwei längere Aufsätze verfasst hat.¹¹⁸ Im älteren Aufsatz von 2005 schließen sich nach einer Definition von ›Sprechblasen‹ Beispiele auf archäologischen Objekten an. Im ersten Teil behandelt er die Sprechblasen auf griechischen und unteritalischen Vasen, die den Themenbereichen ›Musik‹, ›Erotik‹ und ›Theater‹ zugeordnet sind. Der zweite Teil beinhaltet verschiedenartige prominente Objekte aus der griechisch-römischen Welt, darunter Fußböden und Wände. Der dritte und letzte Teil ist der von ihm vermuteten Herkunft der Sprechblaseninschriften gewidmet. Stramaglia schlägt eine Übertragung der beschrifteten Bilder aus illustrierten Papyri (*grylli*) vor, die er an zwei konkreten Beispielen illustriert. Seine Arbeiten bieten einen guten Querschnitt durch verschiedene Objektgattungen, die alle einen direkten Bezug zwischen Text und Bild aufweisen. Er stellt grundlegende Eigenschaften der ›Sprechblasen‹ vor, verbleibt aber sonst im Deskriptiven und lässt insbesondere einen strukturierten Zugang zum Material vermissen.

Zwei größere Arbeiten zu beschrifteten Mosaiken sind zur selben Zeit erschienen, ohne jedoch aufeinander zu referieren. Der Dissertation von Angélique Notermans¹¹⁹ über die ›sprechenden‹ Mosaiken, liegen einige Vorarbeiten zugrunde.¹²⁰ Sie enthält über 500 beschriftete Objekte aus allen Teilen des Römischen Reiches, die von ihr systematisch, aber aufgrund der großen Materialmenge nur oberflächlich besprochen werden. Die im Katalog gesammelten Mosaiken weisen nicht nur direkte Rede, sondern sämtliche Beischriftentypen auf und bildeten eine vorzügliche Quelle für diese Arbeit. Notermans' Werk zerfällt zunächst in drei Teile:

- Die *Untersuchung der Texte* mit der Einteilung nach Beischriftengruppen¹²¹,
- Die *Untersuchung der Bilder* mit der Einteilung nach Bildthemen,

118 Stramaglia 2005. Stramaglia 2007.

119 Notermans 2007.

120 Notermans 1996, Notermans 2001.

121 Darunter die Unterteilung nach ihrer Länge und ihrer rhetorischen Form, die Textplatzierung und die Besprechung von sprachlichen Besonderheiten. Zu den Beischriftengruppen auf Mosaiken auch Scheibelreiter-Gail 2012, 142. Bruneau 1988.

- Die *Betrachtung von Text und Bild in Kombination*, wobei auf formale und inhaltliche Bezüge zwischen den beiden Medien genauso eingegangen wird wie auf die Frage nach dem primären und dem sekundären Medium, nach den Botschaften der Bild-Text-Kombinationen und nach den Gründen für die Präsenz der Beischriften in den Mosaikbildern.¹²²

In einem zweiten Teil stellt Notermans ihre gesammelten Fußböden in einen lebensweltlichen Zusammenhang, indem sie auch auf ihre Platzierung in den Gebäuden eingeht. Dabei nimmt sie Vergleiche zwischen öffentlichen Bauten und Wohnhäusern, zwischen *domus* und *villae* und zwischen statischen Räumen und Durchgangsräumen vor. Sie kann nachweisen, dass die Lage der beschrifteten Mosaiken von den Auftraggebern bewusst gewählt worden ist, denn diese wurden vor allem in den für Besucher und Gäste zugänglichen, semi-öffentlichen Bereichen gefunden, z. B. an Eingängen, in Empfangs- und Gelageräumen. Erst im letzten Teil ordnet sie die Botschaften auf den Mosaiken kommunikativen Prozessen zwischen ›Auftraggeber‹ und ›Betrachter‹ zu. Aufgrund der großen Materialmenge lässt Notermans einige Statistiken einfließen, die sie in ihrer Argumentation unterstützen. Gleichwohl können viele Beispiele aus dem Katalog nur sehr knapp behandelt werden. Ihre Analyse muss aus diesem Grund in vielen Punkten oberflächlich und pauschal bleiben, vor allem wenn es darum geht, das jeweils eigene Wesen des Zusammenwirkens zwischen Bild und Beischrift herauszuarbeiten. Auch die akustische Dimension und ihre spezifischen Ausprägungen, die einige der Beischriften dem Betrachter vermitteln sollten, bleibt trotz des aussagekräftigen Titels gänzlich unerwähnt. Die vorliegende Dissertation setzt an diesem Punkt an und soll die Ergebnisse von Notermans anhand der eingehenden Besprechung von Einzelobjekten vertiefen.

Die aufwendige Masterarbeit von Lise Jenssen Tveit¹²³, die 2007 an der Universität Oslo vorgelegt wurde, behandelt verschiedene Kategorien von Beischriften auf römerzeitlichen Mosaiken, die sich auch bei Notermans finden, darunter Künstlersignaturen, apotropäische Inschriften, Inschriften des Alltagslebens (Inschriften mit Erinnerungsfunktion, Weihungen, persönliche Inschriften, Namen für Menschen und Tiere etc.), religiöse Inschriften (Mythologie, Allegorie) sowie literarische Inschriften. Der theoretische Rahmen der Untersuchung konzentriert sich zunächst auf die Präsentation der Form und des Inhalts der jeweiligen Inschriften. Danach erläutert die Autorin ihre Beziehung zur Architektur, in der sie positioniert waren, und die geographische Verteilung der Stücke. Schließlich werden die Beschriftungen im Lichte ihres sozialen, politischen und historischen

122 Denjenigen Mosaiken, die die Stiftung von Spielen, das Leben auf dem Landgut, literarische Motive und Motive der Jagd zeigen, spricht sie eine »statusfestigende« Funktion zu. Sie sollten den Wohlstand und gesellschaftlichen Status des Hausherrn hervorheben, seine Bildung und Kultiviertheit und seine Zugehörigkeit zu den Eliten anzeigen.

123 Jenssen Tveit 2007.

Kontextes, ihrer Gestaltung und Verwendungsformen interpretiert. Dabei kommt der einzelnen Inschrift immer eine ›wörtliche‹ und eine symbolische Bedeutung im sozialen Kontext zu. Jenssen Tveit legt einen Fokus auf Alphabetisierung und Bildung als Machtinstrument und versteht die gesammelten Objekte als Ausdruck von *paideia* und als Zeichen der Zugehörigkeit zu den Eliten. Ein anderer Schwerpunkt liegt auf der amulettartigen Schutzfunktion der Mosaiken, womit jedoch nicht alle möglichen Funktionen der Beschriftung im Bild ausgeschöpft sind. Wie Notermans lässt Jenssen Tveit Statistiken einfließen, die sie aus den Daten zum gesammelten Material generiert hat. Wandmalereien hat sie nicht in ihre Untersuchung integriert.

Da einige der hier besprochenen Objekte mit längeren Versinschriften beschriftet sind¹²⁴, bietet sich die nähere Beschäftigung mit Epigrammen an. Epigrammstudien können dem Leser zum Beispiel wichtiges Grundlagenwissen über die möglichen Funktionen ›sprechender‹ Beischriften vermitteln. Wie unsere Beischriften enthalten auch Epigramme Formen der direkten Rede und können mit figürlichen Darstellungen kombiniert sein. Der Kreativität ihrer Schöpfer waren dabei keine Grenzen gesetzt, was auch dazu führte, dass sich im Laufe der Zeit eine eigene literarische Gattung entwickelt hat. Viele Texte sind in der Ich-Perspektive formuliert, der Adressat wird begrüßt und direkt angesprochen. Epigramme erfüllen Gegenstände oder Bildnisse mit Leben, die mit ihnen in Verbindung stehen. Gibt ein Gegenstand an, wer ihn besitzt, geweiht oder errichtet hat, so wird dieser selbst als Sprecher wahrgenommen. Spricht eine Grabstatue über eine zugehörige Inschrift, so ist die Person des Verstorbenen als Sender der Botschaft zu denken, die durch das Denkmal präsent gehalten wird.¹²⁵ Bisweilen bleibt die genaue Zuweisung der Sprecherrolle unklar, etwa wenn die Inschrift in der dritten Person über einen Toten berichtet und den Passanten dazu aufruft, seinerseits seine Stimme verlauten zu lassen und seinen Verlust zu beklagen.¹²⁶ Hinter der dichterischen Brillanz vieler Epigramme verbergen sich in den meisten Fällen ganz pragmatische Aufgaben, die jedoch erst in ihrem spezifischen Handlungskontext erkennbar werden.¹²⁷ In den letzten Jahrzehnten ist eine Fülle von Forschungsarbeiten erschienen. Als hilfreich erwiesen sich vor allem die Arbeiten von Doris Meyer und Timo Christian, da in ihnen insbesondere Fragen der Rezeption näher erörtert werden.¹²⁸

124 Kat. M35, M5, M49, M36, M52, M3, M34, M8, M7, M50, W5, W2, W8.

125 Peek 1955, Nr. 68: »Grabmal von Phrasikleia. Ewig werde ich Kore genannt werden, statt der Hochzeit beschieden mir die Götter diesen Namen.«

126 Ebd. Nr. 1224: »Bleibe stehen und trauere bei dem Grabmal des toten Kroisos, den unter den Kämpfern in vorderster Linie der ungestüme Ares einst dahingerafft hat.«

127 Grab- und Motivinschriften buhlten um die Aufmerksamkeit des Lesers, um die Erinnerung an den Verstorbenen oder an das Ereignis der Stiftung zu bewahren. Besitzerinschriften auf Vasen sollten ihre Nutzung durch Unbefugte beim Symposion verhindern oder als Grabbeigabe auf den Stolz des Inhabers verweisen. Epigramme auf geweihten Götterstatuen lassen die Gottheiten selbst zu den Adoranten sprechen, was den Weihgeschenken eine besondere Erhabenheit verleiht.

128 Meyer 2005. Christian 2015.

Auch über die vielfältigen Bild-Schrift- bzw. Bild-Text-Relationen ist innerhalb und außerhalb der Altertumswissenschaften viel publiziert worden. Einige Arbeiten zielen schwerpunktmäßig auf das allgemeine Zusammenwirken von Bild und Text ab, so beispielsweise die Sammelbände von Simon Goldhill und Robin Osborne, Jan Elsner, N. Keith Rutter und Brian A. Sparkes, von Jocelyn P. Small sowie von Zahra Newby und Ruth Leader-Newby, welche eine Reihe von weitsichtigen Aufsätzen zu einem breiten Spektrum von Bild-Text-Konstellationen enthalten.¹²⁹ Auch die Dissertation von Michael Squire aus dem Jahr 2009 ist zu dieser Gruppe hinzuzurechnen. Der Autor unternimmt im ersten Teil seines Buches einen Streifzug durch verschiedene geschichtliche Epochen von der Antike bis zur Aufklärung, um dem historisch, politisch und theologisch begründeten Verhältnis zwischen visuellen und textuellen Medien auf die Spur zu kommen.¹³⁰ Alle Bände liefern geistreiche Anregungen für die Bearbeitung der ›Ikonotexte‹, auch wenn sie für die Spezialfragen dieser Untersuchung nicht in Frage kommen. Weitere Untersuchungen zu Bild-Text-Relationen kommen aus der Semiotik, der Mediävistik, der Kodikologie und der Comicforschung sowie der Medien- und Kommunikationswissenschaft (Medientheorie). Beispielhaft gut strukturierte Zugänge enthalten die Texte von Winfried Nöth¹³¹ und Peter von Möllendorff¹³². Nöth erläutert die diversen Formen des Nebeneinanders von statischen Bildern und Texten. Zunächst betrachtet er Bild und Text getrennt voneinander, beleuchtet ihre medialen Gemeinsamkeiten und die Unterschiede¹³³. Einige der von ihm genannten Defizite von Bildern sind auch für diese Untersuchung interessant. Dazu gehört etwa die Feststellung, dass Bilder ohne Sprache nichts negieren, nicht affirmativ wirken und keine kausalen und logischen Beziehungen darstellen können. Außerdem die mangelnde Möglichkeit von Bildern, Sprachhandlungen wie Fragen, Aufforderungen und Versprechen ohne die Hilfe von Texten vorzunehmen. Der Autor betont, dass sich Bild und Text »in vielerlei Hinsicht komplementär« zueinander verhalten.¹³⁴ Von besonderer Wichtigkeit ist seine anschließende Typologie der Zusammenhänge zwischen Text und Bild, die sich nach Formen des räumlichen Nebeneinanders,

129 Goldhill – Osborne 1994. Elsner 1996. Rutter – Sparkes 2000. Small 2003. Newby – Leader-Newby 2007.

130 Squire 2009.

131 Nöth 2000.

132 von Möllendorff 2006.

133 Während das Bild in seinen Elementen »simultan und holistisch« und demgemäß in kurzer Zeit wahrgenommen wird und mehr Informationen auf einmal speichert, kann der Text wie die gesprochene Sprache aufgrund seiner linearen Produktion nur sukzessiv rezipiert werden. Bilder eignen sich zur Wiedergabe des Räumlich-Visuellen, mit Sprache können Zeitpunkte, Zeiträume und Verläufe besser dargestellt werden. Bilder repräsentieren Visuelles, Texte können die Eindrücke aller Sinneswahrnehmungen wiedergeben. Der Inhalt von Bildern kann generell durch Sprache in Form von Bildbeschreibungen geschildert werden, umgekehrt lässt sich mit Bildmitteln nicht alles beschreiben, was in Texten geschildert wird. Die Möglichkeiten der Selbstreflexivität von Bildern sind begrenzt, vgl. Nöth 2000, 491.

134 Ebd. 492.

nach Formen der Bezugnahme aufeinander, nach semantischen Klassifizierungen sowie nach Dominanz- und Dependenzbeziehungen der Bild-Text-Relation gliedert. Nöth spricht sich für eine Abkehr von einem rein logozentrischen Blickwinkel aus. Anstatt sich damit zu beschäftigen, »was das Bild zum Verständnis von Texten beiträgt« sei zu untersuchen, »wie Texte das Verstehen von Bildern steuern« und ob sie dem Bild neue Informationen hinzufügen.¹³⁵ Auf diese Fragestellung soll in der vorliegenden Arbeit der Fokus gesetzt werden.

1.5 Gang der Untersuchung

Nach diesem kurzen Streifzug durch die Forschungslandschaft folgen zum Abschluss des Kapitels einige Worte zum Gang der Untersuchung. Im Gegensatz zu den meisten Arbeiten, die bestimmte Kunstgattungen beleuchten, zeichnet sich diese durch einen bewusst gewählten multiperspektivischen Ansatz aus. Es wird versucht, Antworten auf ein breiteres Spektrum von Fragen zu finden als die im vorigen Abschnitt genannten Forschungsarbeiten. Die Analyse der Monumente geht dabei tiefer und erfolgt weitaus gründlicher als z. B. in den Arbeiten von Corbier, Stramaglia, Notermans und Jenssen Tveit. Das Wechselspiel zwischen Bild und Text wird dabei in möglichst vielen Facetten eingefangen und weniger im großen Erzählbogen. Statistiken, aus denen die Beobachtungen zur Materialbasis (Kap. 1.1) und die Resultate im Schlussteil (Kap. 7) ablesbar sind, liefern die Tabellen 1–3 (Kap. 12) und die Diagramme Abb. A–H im Abbildungsanhang, die aus den Daten im Katalogteil und aus den Ergebnissen des Hauptteils generiert werden konnten.

Es wurde die Entscheidung getroffen, die einzelnen Objekte in kleine, thematisch eng gefasste Gruppen zu fassen und die Exemplare aus jeder Gruppe eingehend zu analysieren. In jedem einzelnen Fall haben wir es mit einer Neukonzeption aus Bild und Text zu tun. Diese Neukonzeptionen können zunächst nur schwer durch die Anwendung einer übergreifenden Methodik betrachtet werden. Noch in der Sammlungsphase stellte sich deshalb heraus, dass jedes Kapitel anders angegangen werden muss, um eine jeweils eigene Sichtweise entwickeln und das individuelle Zusammenwirken von Bild und Beischrift in jedem Fall möglichst umfassend ergründen zu können. Zum besseren Verständnis werden Vergleiche zu ähnlichen Phänomenen bei Szenen mit ›sprechenden‹ Beischriften auf Keramik, deutschen Hausinschriften, modernen Sportveranstaltungen und Wandmalereien aus dem Heidelberger Studentenkarzer herangezogen. Trotz dieser Arbeitsweise, die verschiedene Deutungsebenen miteinbezieht, sind die Ergebnisse vergleichbar, denn im Kern geht die Arbeit in jedem Teilkapitel der Frage nach, aus welchen Gründen man ›Stimmen‹ ins Bild geholt und für den Betrachter präsent gehalten hat. Auch ist jedes Kapitel in etwa gleich aufgebaut, wobei Wand- und Bodenbilder

135 Ebd.

meistens getrennt voneinander betrachtet werden. Diese Unterteilung erwies sich als praktikable Lösung, hat jedoch den Nachteil, dass etwaige thematische Parallelen auseinandergerissen werden. Das Schlusskapitel (Kap. 7) ist deshalb darauf ausgerichtet, die gewonnenen Teilergebnisse zusammenzuführen. Den allgemeinen Erkenntnissen zu Boden- und Wandbildern im abschließenden Teil liegt eine numerische Auswertung zugrunde (Kap. 12, Tabelle 3). Zusätzlich wurden die verschiedenen Funktionsweisen der ›Ikonotexte‹ bzw. der Schrift im Bild in wiederholt vorkommende, formale Kategorien zusammengefasst und ihre Verteilung in Diagrammen (Abb. A–H) visualisiert.

Am Anfang jeder Objektbeschreibung erfolgt eine Übersicht über den *architektonischen Befund* und die Anordnung der Bilder im Raum, sofern diese gesichert sind. Bei den viel diskutierten Stücken folgt zusätzlich eine Einführung in die *Forschungsdiskussion*. Anders als bei Notermans werden nicht die Beischriften, sondern die Bilder zuerst behandelt. Die *Bilder* lassen sich zunächst sehr grob in folgende Kategorien fassen¹³⁶:

- Darstellungen, die etwas erzählen
- Darstellungen, die ein bestimmtes Ereignis zeigen und daran erinnern
- Symbolische Darstellungen, die zeichenhaft für etwas Abstraktes stehen

Diese einfachen Kategorien sind von Notermans zurecht um allerlei sozial begründete Funktionen ergänzt worden.¹³⁷ Bei den Bildern wird auf die Themen, die Besonderheiten ihrer Gestaltung und, wo es sich anbietet, auf narrative Strategien und die Wahrnehmung im Raum verwiesen. Der nachfolgende Teil gilt jeweils den *Beischriften*, ihrer Zuordnung zu Sprechern und Angesprochenen, außerdem werden die sprachlichen und inhaltlichen Merkmale und Besonderheiten festgehalten. Dazu gehört auch der jeweilige Typus der Beischriften, z. B. literarisch tradiertes Zitat, Handlungsanweisung, Zuruf oder Parodie. Im abschließenden Teil beginnt jeweils eine *Zusammenschau von Bild und Text*, die sich beziehen kann auf folgende Aspekte, die im Schlussteil der gesamten Arbeit (Kap. 7) erneut aufgegriffen werden:

1. die akustische Ebene,
2. die inhaltliche Ebene,
3. die formale Ebene,
4. die Inszenierung und Funktionsweise im Raum.

Für die Form des Zusammenwirkens ist relevant, welchen Beitrag die Beischrift(en) zur Bildaussage leisten und wie diese durch die Beischrift(en) gesteuert wird. Von besonderer Wichtigkeit ist die Erzeugung einer akustischen Atmosphäre im Bild

136 Für Amphitheater-Mosaiken beispielhaft Dunbabin 1978, 88.

137 Notermans 2007, v. a. 254–276.

(akustische Ebene), z. B. durch geöffnete Münder, Redegesten, Blicke der Figuren, die auf eine Verständigung durch direkte Rede hindeuten, durch hinzugefügte wörtliche Rede und evtl. durch Imitation von bestimmten Geräuschen. Idealerweise kann ermittelt werden, ob sich bestimmte Parallelen oder Muster in der Codierung von Botschaften mit Hilfe der ›sprechenden‹ Beischriften in den Bildern entdecken lassen. Bei den antiken Autoren finden sich bereits diverse Hinweise auf den akustischen Aspekt der Schrift, ausgedrückt etwa in der Unverständlichkeit, im Schwatzen oder Schreien der Buchstaben, in der Stimme der Schreibtafeln.¹³⁸ Antike Quellen sollen aus diesem Grund ergänzend Erwähnung finden. Auf *inhaltlicher Ebene* treten dann die spezifischen Formen des Bezuges zwischen den beiden Medien hinzu. Eine Möglichkeit der Annäherung bieten die in der Dissertation von Katharina Lorenz vorgestellten Wirkungsweisen von Bild-Bild-Kombinationen an den Wänden eines Raumes, die genauso auf bebilderte Mosaiken und Bild-Text-Kombinationen übertragen werden können.¹³⁹ Demnach können Bilder und ihre ›sprechenden‹ Beischriften

- sich durch Kontraste oder Gemeinsamkeiten ergänzen,
- sich in ihrer Aussage bestärken oder ausschließen,
- eine narrative Abfolge bilden, etwa in Form einer kleinen Bildergeschichte.

Lorenz reißt noch weitere Fragen an, nach denen Bilder und Beischriften untersucht werden können, und die für die vorliegende Fragestellung von Interesse sind. Dazu gehören

- die Frage nach der Betonung und Stimulation des Dialogischen, denn die Lektüre der ›sprechenden‹ Beischrift kann als Dialog zwischen dem Betrachter und dem beschrifteten Bild beschrieben werden;
- die Frage nach erzählerischen, diskursiven und statusrepräsentierenden Elementen sowie
- die Frage nach dem Einfluss auf das Verhalten des Rezipienten im Raum.¹⁴⁰

Auf der formalen Ebene ist vor allem das räumliche Nebeneinander von Bild und Beischrift ausschlaggebend. Es bestimmt die Kongruenz, Komposition und Verflechtung oder die Verschmelzung von Bild- und Textkomponenten. Hier ist etwa zu fragen: Wie nahe stehen sich Mosaiken und Wandmalereien kompositorisch? Wie verhält sich der Text räumlich zum Bild? Stehen Bild und Text trotz gemeinsamer Aussage optisch gleichrangig nebeneinander bzw. untereinander (*Text und Bild*) oder sind beide Medien untrennbar miteinander verschränkt (*Text im Bild*)? Übernimmt der Text Funktionen oder Wesenszüge eines Bildelements und wie äu-

138 Christian 2015, 49.

139 Lorenz 2008, 272 f.

140 Ebd. passim.

ßern sich diese (*Text als Bild*)? Steuert der beigelegte Text die Aufmerksamkeit des Betrachters und wenn ja auf welche Weise? Aus all diesen Faktoren inklusive der Positionierung und Wahrnehmung im Raum lässt sich schließlich die Motivation oder Funktion des gesamten ›Ikonotexts‹ ermitteln. Trotz ihrer methodischen Vielfalt kann die Arbeit unmöglich das gesamte Spektrum denkbarer Fragen abdecken. Dennoch soll das Ziel sein, möglichst vielen Motivationen und Intentionen auf die Spur zu kommen und die unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten ›sprechender‹ Bilder aufzuzeigen.

Wie eingangs erwähnt, ist der Hauptteil in insgesamt fünf thematische Blöcke unterteilt. Diese Blöcke ergaben sich basierend auf den hauptsächlichen Bildmotiven der gesammelten Objekte im Katalog: Im ersten Block (2. Kapitel) werden unter dem Überbegriff *παιδεία* Bildmotive aus den Bereichen ›Dichtung‹, ›Philosophie‹ und ›Theater‹ behandelt. Einen Sonderfall stellt die Jagd dar, da Jagdszenen nur sehr allgemein unter *paideia* zu fassen sind. Sie gehören nicht explizit zu den Manifestationen von Bildung, sondern sind allenfalls durch Bildungstraditionen autorisiert und reflektieren allgemein das Ideal herrschaftlicher Lebensführung. Das dritte Kapitel umfasst Monumente zum Spielewesen mit Darstellungen aus Gladiatorenkampf, Tierkampf und Wagenrennen. Im vierten Kapitel liegt der Schwerpunkt auf allen Darstellungen des geselligen Beisammenseins, seien es Gelagebilder, Kneipenszenen oder Mahlszenen aus stadtrömischen Katakomben. Motive mit unheil- und schadensabwehrender Funktion werden im fünften Kapitel behandelt. Sie reichen von Mosaikbildern gegen den Neid und den Bösen Blick in Wohngebäuden und Thermenanlagen über Grabmosaiken bis hin zu bemalten Wänden in Ladengeschäft und Kneipe. Das letzte Kapitel des Hauptteils ist schließlich einigen Objekten in kultisch genutzten Räumlichkeiten gewidmet.

Die Verbreitung der Lese- und Schreibfähigkeit in der antiken Bevölkerung und sich daraus ergebende zwingende Rückschlüsse auf die Kenntnisse und Fähigkeiten der Auftraggeber werden explizit nicht Gegenstand dieser Arbeit sein. Fest steht aus heutiger Sicht jedoch, dass zwischen einer alphabetisierten, gebildeten Elite und einer breiten Masse »Illiterater« nicht strikt unterschieden werden darf, sondern dass es in beiden sozialen Gruppen Menschen mit unterschiedlich ausgeprägten Kenntnissen im Lesen und Schreiben gegeben hat. Literalität sollte außerdem nicht verallgemeinernd einer bestimmten Gruppierung der antiken Gesellschaft zugesprochen werden, denn Orthographie und Stil, genauso wie die Länge oder Kürze und die Inhalte der Texte sagen nichts über den Status oder Intellekt ihrer Urheber aus.¹⁴¹ In gleicher Weise soll das Phänomen der ›Schriftbildlichkeit‹ weitgehend unbeachtet bleiben, welches in einigen jüngeren Arbeiten bewusst in

141 Notermans 2007, 250–252. *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 92. 93. Neue Erkenntnisse und einige interessante Einblicke in die literarische Bildung der Einwohner und Besucher Pompejis vgl. ebd. 86–101.

den Vordergrund gerückt wurde, um sich von dem allgemein praktizierten Logo-
zentrismus zu lösen.¹⁴²

142 Mit dem Terminus ›Schriftbildlichkeit‹ soll zum Ausdruck kommen, dass Schriften nicht nur diskursive, sondern auch ikonische Eigenschaften besitzen und ähnlich zu Bildern »Experimentierräume der kognitiven wie der ästhetischen Erfahrung« bieten können, vgl. beispielsweise Cancik-Kirschbaum – Krämer – Totzke 2012. Für die attischen Vaseninschriften hebt Georg Gerleigner besonders die Doppelnatur der Schrift im Altgriechischen hervor, vgl. Gerleigner 2015, 209 f. Zur Schriftbildlichkeit ebd. 211 f. Zum logozentrischen Umgang mit Vaseninschriften vgl. 214–216.