

7 Technik, Form, Inhalt: Merkmale des *graffiti habit*

Nachdem die Fallstudien Graffiti einzelner Häuser als jeweils geschlossene Materialgruppe behandelt hatten, werden in diesem Kapitel Spezifika pompejanischer Graffiti aufgezeigt, die eine Annäherung an den römischen, aber insbesondere den pompejanischen *graffiti habit* ermöglichen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den bereits in Kapitel 4 skizzierten Formen der Interaktion zwischen Graffiti-schreibern und ihrem imaginierten Publikum, zwischen Graffiti und anderen Graffiti sowie zwischen Graffiti und Wanddekor. Dafür werden technische, inhaltliche und formale Kriterien anhand von Beispielen beleuchtet, die über die Fallstudien dieser Arbeit, und z. T. auch über den geografischen und zeitlichen Horizont Pompejis, hinausgehen. Das Kapitel behandelt einerseits die praktischen Aspekte des Graffiti-schreibens, andererseits die Wahrnehmung der Inschriften durch ihre Macher anhand selbstreflexiver Texte und durch Zweite und Dritte anhand von schriftlichen Reaktionen sowie die bewusste Ästhetik, die sich sowohl in der Wahl des Anbringungsortes als auch der formalen Gestaltung von Text und Schrift vieler Graffiti widerspiegelt. In der Synthese sollen somit Erkenntnisse zu Machart und Entstehungssituation, zur Rezeption sowie zu den Vorbildern der Graffiti und den Einflüssen aus anderen Text- und Bildmedien gewonnen werden.

7.1 Schrift und Schreiben

7.1.1 Geritzt, gekratzt, geschmiert: Technische Aspekte

Graffiti sind eine Inschriftenform, die keinerlei größerer Vorbereitungen bedurfte; man fragte weder um Genehmigung noch fertigte man Vorzeichnungen an oder musste, wie im Falle der Dipinti, Pinsel und Farbe mitbringen. Dennoch wird im Folgenden zu zeigen sein, dass nicht jedes beliebige Objekt oder Material zum Schreiben oder Zeichnen an Wänden und Säulen geeignet war. Von verschiedenen Gegenständen, die als Schreibwerkzeuge dienen konnten, war Kohle vermutlich am einfachsten zugänglich, konnte sie doch aus jeder Feuerstelle entnommen werden, und sie wird in den wenigen literarischen Quellen über informelle Inschriften (auch wenn diese antik nicht als Graffiti benannt wurden) an Wänden und Säulen mehrfach als Schreibmaterial genannt.⁹³⁷ Die Kohle-Inschriften stellen allerdings insofern den traurigsten Bestand dar, als wir aufgrund der Vergänglichkeit des Materials nur einen Bruchteil dieser ursprünglich wohl viel zahlreicher vorhandenen Form von Graffiti kennen: Kohlegraffiti machen im Gesamtbestand der im CIL IV publizierten Graffiti

937 Kap. 1.1, S. 8, 11.

nur 3 % aus.⁹³⁸ Man darf dabei aber nicht vergessen, dass sie, im Gegensatz zu den geritzten Inschriften, auch am ehesten, durch Abwischen, wieder entfernt werden konnten; insofern ist ihre vergleichsweise kleine Zahl möglicherweise auch mit einem – ob gewollten oder zufälligen – Schwund, bzw. einer größeren Fluktuation im Sinne von Verschwinden und Neuanbringung, schon in der Antike zu erklären. Das Hauptaugenmerk liegt in diesem Kapitel deshalb, und weil sie den größten Bestandteil der edierten wie der erhaltenen Graffiti ausmachen, auf den geritzten Wandinschriften. In einer Grab-Ädikula der Nekropole vor der *Porta Nocera* hat sich aber erstaunlicherweise die Kohlezeichnung eines behelmten Gladiators erhalten, die man vielleicht als modern einordnen würde, wäre sie nicht schon im CIL IV ediert worden.⁹³⁹ Der Kopf ist mit keinem der geritzten pompejanischen Gladiatorenköpfe zu vergleichen (Abb. 70–71): Die Darstellung ist vergleichsweise großformatig und in schwungvollen, sauberen Linien ausgeführt, was nur auf das Schreibmaterial zurückzuführen sein kann. Sämtliche anderen Zeichnungen von Gladiatoren oder unbehelmten Köpfen und Büsten sind nicht nur wesentlich kleiner, sondern wirken auch krakeliger, ihre Linienführung zackiger,⁹⁴⁰ denn das Ritzen war, wie unten zu zeigen sein wird, sehr viel schwieriger, erforderte Kraft und sorgfältiges Arbeiten.



Abb. 70: Kohlegraffito, CIL IV 10230 (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).



Abb. 71: Kohlegraffito, CIL IV 10230, Detail (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).

⁹³⁸ Vgl. Kap. 5.2, S. 128.

⁹³⁹ CIL IV 10230 (Grab 12). Langner 2001, Kat. Nr. 805.

⁹⁴⁰ Vgl. z. B. die Gladiatorenzeichnungen der *Casa dei Ceii* (Kat. Nr. A15–A19) und der *Casa di Obellius Firmus* (s. u. Abb. 183–185).

In Stein geritzte Graffiti, wie wir sie in Vielzahl z. B. von dem Stylobat des Apollon-Tempels in Didyma (Abb. 72–73, 76), dem Athena-Tempel in Priene (Abb. 74–75, 77), und in kleiner Anzahl auch aus dem großen Theater in Pompeji oder von der *Porta Vesuviana* kennen,⁹⁴¹ wurden ganz offensichtlich mit harten, aber stumpfen Gegenständen, wohl ihrerseits Steine, angefertigt. Die breiten Furchen und z. T. eckigen Buchstabenformen belegen, welche Schwierigkeiten die Bearbeitung steinerer Oberflächen bedeutete. Die in pompejanischen Wandputz geritzten Graffiti unterscheiden sich formal deutlich von diesen Steininschriften; ihre feine Linienführung wie ihre oft akkuraten Buchstabenformen weisen auf die Benutzung sehr scharfer, und dabei harter, Schreibwerkzeuge hin. Die Ritzung drang zudem in die farbige Oberfläche der Wand sowie deren weißen Unterputz ein, so dass die Graffiti durch den Kontrast des weißen Unterputzes zur farbigen Oberfläche überhaupt erst sichtbar wurden. Heute ist dieser Kontrast durch die meist stark angegriffenen Fresken relativiert, so dass die Graffiti sehr schwer, oft nur im Streiflicht, zu erkennen sind.



Abb. 72: Graffitozeichnung vom Apollon-Tempel in Didyma.



Abb. 73: Graffitozeichnung vom Apollon-Tempel in Didyma.



Abb. 74: Geritztes Spielbrett am Athena-Tempel in Priene.



Abb. 75: Geritztes Spielbrett am Athena-Tempel in Priene.

⁹⁴¹ Zu den Graffitzeichnungen aus Priene existiert eine unpublizierte Magisterarbeit: Borngrebe 2011.

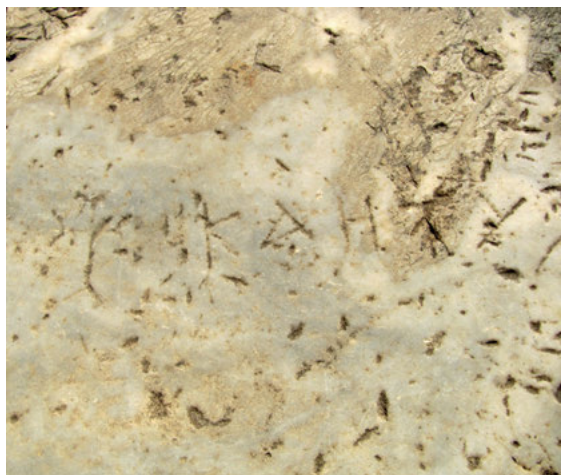


Abb. 76: Graffitotext vom Apollon-Tempel in Didyma.



Abb. 77: Geritztes Spielbrett am Athena-Tempel in Priene.

In der Forschungsliteratur werden gerne zahlreiche mögliche Utensilien verschiedenen Materials zum Graffitischreiben genannt; während Taeuber eine Gabel als Instrument zum Zeichnen eines geometrischen Motivs benennt, listet Weeber freimütig Holzspäne und anderes improvisierte Werkzeug auf, Hunink nennt u. a. Messer und Tonscherben, und Solin geht davon aus, dass man die Inschriften sogar mit dem Fingernagel in die Wand kratzen konnte.⁹⁴² Graffiti hätten somit laut Weeber jederzeit überall schnell angebracht werden können. Doch die technische Akkurateesse etlicher für diese Arbeit autopsierter Graffiti ließ Zweifel an der Beliebtheit des Schreibwerkzeugs aufkommen. Der Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der Technischen Universität München und namentlich Stefanie Korrell hat mir deshalb großzügig eine Wandplatte, die im Rahmen des Projektes „Vitruv und die Techniken des Wanddekors“ rekonstruiert worden war, für Tests zur Verfügung gestellt. Die Rekonstruktion der Putzschichten war auf der Grundlage von Proben und Analysen pompejanischen Wandputzes sowie unter Berücksichtigung von technischen und Material-Angaben im zweiten und siebten Buch von Vitruvs *De architectura* erfolgt.⁹⁴³ Die Wandputzplatte wurde nach bestem Wissen eines Teams von Restauratoren sowie allen verfügbaren Informationen über die chemische Zusammensetzung sowie die praktische Anfertigung römischen Wandputzes hergestellt. Mehrere Lagen von Unterputz bildeten die Grundlage für die oberste Schicht, den Malputz, auf dem die eigentliche Malerei zügig ausgeführt werden musste, bevor der

⁹⁴² Taeuber 2016, 247 zu GR 363; Weeber 2011, 161; Hunink 2011, 8; Solin 2006a, 85; Mau 1908, 509 zählt auch spitze Steine zu den wahrscheinlichen Schreibgeräten.

⁹⁴³ Verlauf und Ergebnisse des Projekts sind publiziert in Emmerling/Correll/Grüner/Kilian 2014.

Putz trocknete und die Oberfläche versiegelte.⁹⁴⁴ Der oberste Auftrag erforderte fachliches Können und wohl jahrelange Übung des ausführenden Handwerkers, um eine gleichmäßig ebene Oberfläche zu erhalten, wie das TU-Projekt unter Mitarbeit ausgebildeter Maler zeigte. Im Anschluss wurde die Fläche poliert, und auch hierzu wurden bei der Rekonstruktion der Wandputzplatte verschiedene Verfahren und Werkzeuge getestet. Von Relevanz für die folgenden Überlegungen und Beobachtungen ist die Tatsache, dass römische Oberputze Zuschläge carbonatischer Gesteine aufweisen, die im Resultat, d. h. im getrockneten Zustand, eine steinartige Oberflächenstruktur mit dementsprechender Härte bilden.

Um zu testen, mit welchen Schreibgeräten das Ritzen in den Wandputz möglich und wie schwierig die Anbringung von Graffiti ist, habe ich zwölf verschiedene Objekte verwendet: Rekonstruktionen eines Calamus aus Schilfrohr (1), eines buchenhölzernen Stilus (2), eines Messing-Stilus (3), eines eisernen Stilus (4), zweier bronzener Stili (5, 6), eines beinernen Stilus (nicht abgebildet), eines Eisennagels (7) sowie ein modernes Taschenmesser (8), einen modernen Schlüssel (9), einen Schlitz-Schraubenzieher (10) und eine Gabel (11) (Abb. 78).⁹⁴⁵ Letztere vier Objekte wurden in Ermangelung von Rekonstruktionen anderer antiker Gegenstände zu Hilfe genommen, um die Tauglichkeit von Objekten unterschiedlicher Länge, Stärke und Schärfe zu testen. Die praktischen Tests mit den rekonstruierten antiken Schreibgeräten ergaben, dass Objekte weder aus Schilfrohr noch aus Holz, wie Weeber behauptet, die Wandoberfläche überhaupt zu durchdringen vermögen. Der Eisennagel war in seiner so rekonstruierten Variante so stumpf, dass nur gewaltsam grobe Ritzungen möglich waren, wohingegen das Ritzen in den Putz mit sämtlichen metallenen Stili und der beinernen Variante möglich war (Abb. 79). Auch das Taschenmesser und der Schraubenzieher funktionierten als Ritzwerkzeuge für schlichte, gerade Linien, während der Schlüssel wegen seiner Kürze schwer zu handhaben war und nur mit äußerstem Kraftaufwand eine oberflächliche und grobe Ritzung ermöglichte. Sehr wahrscheinlich entstehen die meisten modernen Inschriften an den Häuserwänden Pompejis mit Hilfe von Schlüsseln, denn sie sind mit offensichtlicher Gewalt häufig grob in die Wand geritzt, z. T. aber durchdringen sie den obersten Farbauftrag nicht einmal, weil ihr Schreibwerkzeug zu stumpf ist (Abb. 80–81).⁹⁴⁶ Die Gabel schließlich erwies sich aufgrund ihrer Zinken und ihres dünnen, schlecht greifbaren Stiels als unpraktikabel. Früheste Funde von Gabeln stammen aus Ägypten und China; auch in römischer Zeit wurden mehrzinkige Gabeln, allerdings größer als heutige, zum Kochen und Servieren verwendet, doch sind sie bisher weder aus Pompeji noch aus Ephesos

⁹⁴⁴ Vit. De arch. 7,3,7 nennt insgesamt sieben Putzschichten; in den archäologischen Befunden, die im Rahmen des interdisziplinären TU-Projekts analysiert wurden, variiert deren Anzahl jedoch (Thiemann 2014, 161 f.).

⁹⁴⁵ Erworben auf <http://www.der-roemer-shop.de/schreibwaren/wachstafeln-griffel.html>.

⁹⁴⁶ So auch Langner 2001, 14.



Abb. 78: Für den praktischen Test verwendete Schreibgeräte (es fehlt: Beinstylus).



Abb. 79: Ritzungen der verschiedenen Schreibgeräte (es fehlt: Beinstylus).

bekannt. Die Tafelgabel ist eine wesentlich jüngere Erfindung.⁹⁴⁷ Taeubers Annahme, das geometrische Motiv aus dem Hanghaus 2 in Ephesos, das sich auch einmal in Pompeji findet, sei mit einer dreizinkigen Gabel angebracht worden, scheitert zudem an der Tatsache, dass die Abstände der Linien variieren (Abb. 82–83).⁹⁴⁸ Wäre das Motiv mit einer Gabel oder einem ähnlichen Gegenstand mit mehreren Zinken oder Spitzen angebracht worden, müssten die jeweils parallel verlaufenden Linien immer den exakt gleichen Abstand zueinander aufweisen. Auch andere geritzte Beispiele des Motivs aus einer *taberna* in Pozzuoli und aus der Basilica Argentaria in Rom müssen mit einem Stilus gezeichnet worden sein.⁹⁴⁹

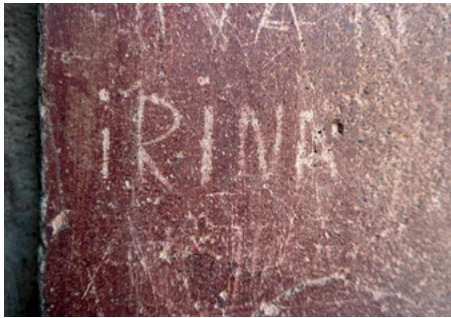


Abb. 80: Moderne Besucherinschrift in Pompeji: „Irina“.



Abb. 81: Moderne Besucherinschrift in Pompeji: „Cato / SP.“

Nachdem im Rahmen der praktischen Tests bereits die Hälfte der Gegenstände als potenzielle Schreibwerkzeuge ausgeschieden war, wurden die verbleibenden Objekte, vornehmlich Stili, zum Ritzten von Buchstaben und Bildern nach pompejanischen Vorbildern ausprobiert. Als besonders schwierig erwiesen sich dabei gerundete Formen; kleinformatige Buchstaben ohne Bauch oder Kurve (E, I, F, L, ...) waren am einfachsten auszuführen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung, dass Buchstaben, die in dieser Arbeit als schwungvoll beschrieben werden, weil ihre Hasten in die Länge gezogen sind oder unverhältnismäßig große Bögen aufweisen, keinesfalls durch eine schnelle und schwungvolle Hand- oder Armbewegung entstehen können. Solche abrupten Bewegungen führen vielmehr dazu, dass der Stilus aufgrund der Härte des Wandputzes unkontrolliert aus der begonnenen Bahn der Ritzung herausrutscht, wie es bei dem Versuch passierte, eine Hand ähnlich den geritzten „Handabdrücken“ aus Pompeji zu zeichnen (Abb. 84–87). Auch eine nur

⁹⁴⁷ Aus dem 3. Jh. n. Chr. stammt ein Klappbesteck im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Inv. Nr. GR.1.1991; dazu Sherlock 1988).

⁹⁴⁸ Taeuber 2016, GR 353, 363. Wohneinheit 7, Peristyl 36b.

⁹⁴⁹ S. Langner 2001, 125 Taf. 68. Kat. Nr. 180–183.



Abb. 82: Geometrische Motive im Hanghaus 2 in Ephesos, GR 353 (mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Archäologischen Instituts).

ansatzweise adäquate Imitation des Grußwechsels zwischen Tyrannus und Cursor aus der *Casa dei Ceii*, und vor allem der *sal(utem)*-Formel, konnte ich nur in mühevoller Detailarbeit zustandebringen (Abb. 88). Je langsamer, desto kontrollierter kann der Stilus geführt werden, wobei er möglichst weit vorne, nahe seiner Spitze, gegriffen werden muss. Das Taschenmesser versagte für akkurate Ritzungen seinen Dienst, weil zum einen die Klinge eine gute Handhabe unmöglich macht, zum anderen das schmale Blatt beim Schreiben leicht zur Seite kippt. Von den modernen, d. h. nicht rekonstruierten antiken Gegenständen war einzig der Schraubenzieher für kontrollierte Ritzungen praktikabel, da sein Metallschaft eine ähnliche Stärke und Länge wie die Stili aufweist.

Für alle Ritzungen ist ein gewisser Kraftaufwand erforderlich, mehr und vor allem aber die kontrollierte Führung des Schreibwerkzeugs, die Zeit und Konzentration erfordert. Lediglich Ritzungen in noch feuchtem Wandputz konnten mit weniger Druck angefertigt werden, sind jedoch in allen bekannten Beispielen ebenfalls mit einem spitzen, scharfen Gegenstand eingeritzt worden; die Aufwürfe des Wandputzes an den Rändern der Ritzungen lassen erkennen, dass der Wandputz z. B. in Raum 3 der *Tessitoria di Minucius* (I 10,8) und in der Latrine RS 29 in der Wohneinheit 2 des Hanghauses 2 in Ephesos bei der Anbringung der Graffiti noch feucht war (Abb. 89–90).⁹⁵⁰ Es bleibt festzuhalten, dass von den erprobten (antiken) Gegenständen

⁹⁵⁰ CIL IV 8380; Taeuber 2010b, GR 146, 149. Zu den Latrinengraffiti im Hanghaus 2 und dem darin genannten Salutaris knapp Zimmermann/Ladstätter 2010, 54 und ausführlicher Taeuber 2005a.



Abb. 83: Geometrisches Motiv im Hanghaus 2 in Ephesos, GR 363 (mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Archäologischen Instituts).

einzig der Stilus gut genug handhabbar ist, um für den überwiegenden Teil der pompejanischen Graffiti, die autopsiert wurden, als Schreibutensil in Frage zu kommen. Dieses Ergebnis wiederum wirft die Frage auf, wie spontan – und wie schnell – man bei der Anbringung eines Graffitos sein konnte. Auch wenn Graffiti aus einer spontanen Laune heraus entstanden, musste man dennoch einen Stilus oder ein ähnlich scharfes und leicht zu handhabendes Objekt zur Verfügung haben.⁹⁵¹ Ebenso kämen spitze Nägel mit ausreichend langem, gut handhabbarem Schaft oder metallene (Haar)Nadeln mit einer entsprechenden Stärke, die einen sicheren Griff garantieren, theoretisch in Frage, doch sind auch dies Gegenstände, die man wohl kaum unterwegs immer griffbereit hatte. Der Stilus war das gängige Schreibinstrument für die Beschriftung von Wachstafeln; man mag deshalb davon ausgehen, dass viele der Graffiti, deren Kursivschrift doch derjenigen der Wachstafeln gleicht, auch mit einem Stilus niedergeschrieben wurden. Es stellt sich allerdings die Frage, wer mit Stilus unterwegs war. Wie führte man einen Stilus mit sich und wer besaß überhaupt einen solchen?⁹⁵²

⁹⁵¹ Garraffoni/Laurence 2015, 125 begründen die vergleichsweise geringe Anzahl von Graffiti in den Thermen Pompejis damit, dass man zum Bad seine Kleidung – und damit den Stilus – ablegte.

⁹⁵² Wenn Baird 2016, 15 wie selbstverständlich schreibt, „tools were picked up and used to make scratched marks, in the same way a paintbrush was picked up and used to make a painting“, ist die Frage durchaus berechtigt, woher man jederzeit und überall adäquate Schreibwerkzeuge herbekommen und zur Hand gehabt haben soll.



Abb. 84: Eigener Graffitoversuch der Autorin.

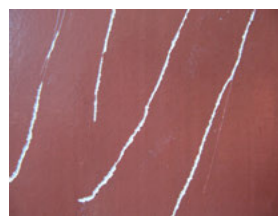
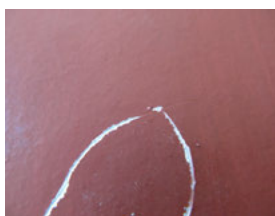


Abb. 85–87: Details zu Abb. 84.



Abb. 88: Eigener Graffitoversuch der Autorin, nach CIL IV 8045 (Kat. Nr. A2).



Abb. 89: Salutaris-Graffito in feuchtem Wandputz im Hanghaus 2 in Ephesos, GR 146 (mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Archäologischen Instituts).



Abb. 90: Graffito in feuchtem Wandputz im Hanghaus 2 in Ephesos, GR 149 (mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Archäologischen Instituts).

Mehrere Textquellen schildern die Benutzung von Stili als Waffen und belegen somit, dass man die metallenen Stifte für seine Geschäfte auf dem Forum bei sich hatte und sie spontan als Allzweckgerät einsetzen konnte.⁹⁵³ Laut Sueton soll sich Caesar bei seiner Ermordung mit dem Stilus gegen seine Gegner gewehrt und Caligula den Tod eines Senators durch den Stilus geplant haben.⁹⁵⁴ Wenn man nun nach Pompeji schaut, lässt sich glaubhaft postulieren, dass in den meisten Haushalten Schreibgeräte für Geschäftliches oder sogar private Korrespondenz vorhanden waren, zu denen zumindest die Hausbewohner Zugriff hatten. Aber Allison's Datenbank der über 16000 Funde aus 30 pompejanischen Wohnhäusern enthält lediglich zwei Einträge von Stili, von denen sich einer im Nationalmuseum von Neapel befindet und einer im 19. Jh. an den russischen Zaren verschenkt wurde.⁹⁵⁵ Laut der Einträge im Inventarbuch des Funddepots in Pompeji handelt es sich um zwei Bronzestili; Beispiele aus Eisen sind nicht bekannt oder zumindest nicht publiziert, was mit den insgesamt schlechten Überlebensraten von Eisen in den Vesuvstädten zusammenhängen mag. An weiteren Schreibutensilien wurden ansonsten lediglich neun Tintenfässer, überwiegend aus Bronze und Ton, gefunden.⁹⁵⁶ Hölzerne Wachstafeln sind aufgrund des Verfalls organischer Substanzen nur in Einzelfällen erhalten; eine solche Ausnahme ist das Geschäftsarchiv des L. Caecilius Iucundus mit 153 Schreibtafeln, teils Diptycha, teils Triptycha.⁹⁵⁷ Aus dem römischen Britannien kennen wir dagegen zahlreiche Funde verschiedener Schreibutensilien: Allein in Vindolanda wurden 200, in Calleva (Silchester) 160 Stili gefunden, zumeist aus Eisen, seltener in teureren, dekorierten Anfertigungen in Bronze.⁹⁵⁸ Insgesamt zeigt Allison's Vergleich der Funde aus 30 pompejanischen Wohnhäusern und aus vier römischen Militärlagern, dass Schreibutensilien in keinem der von ihr untersuchten Kontexte mehr als 1,8 % der Kleinfunde ausmachen, jedoch liegt ihr Anteil in Pompeji noch unter dem der Militärlager.⁹⁵⁹

Als Motiv der Wandmalerei tauchen Schreibutensilien häufiger denn als Realia in Pompeji auf, sowohl in Stilleben als auch als Attribute dargestellter Personen. E. A.

953 Small 1997, 147 f., mit weiteren Beispielen für die Benutzung von Stili, z. B. als Giftversteck.

954 Suet. Caes. 82, id. Cal. 28.

955 Inv. Nr. 919, 2278.

956 <http://www.stoa.org/projects/ph/home> (Stand 04.11.2014), Suche: „typefunction: Writing equipment“. Ein beinerner Stilus stammt aus Raum u der *Casa di M. Lucretius Fronto*, ein bronzenes Exemplar aus Raum n oder o der *Casa di M. Pupius Rufus* (VI 15,5). Auch Nägel, Nähnadeln, Fibeln und Zirkel machen nur einen sehr geringen Prozentsatz der Funde aus.

957 CIL IV 3340, 1–153; dazu Andreau 1974. Zu den insgesamt 97 Urkunden aus der Villa in Murecine, die aus dem Archiv eines Bankhauses in Puteoli stammen, s. die Edition von Wolf 2010 und Jones 2006. Zu den in Herculaneum gefundenen Schreibtafeln s. Arangio-Ruiz 1974, 295–308 und knapp Cooley 2012, 76 f. mit Verweisen auf neuere Literatur.

958 Hanson/Conolly 2002, 155. Die Stili stammen auch aus ländlichen Gegenden, von Farmen, aus Landhäusern und kleinen Siedlungen.

959 Allison 2013, 286–288. Die Prozentzahlen gelten für nicht-keramische Funde; Allison's Kategorie „potential writing equipment“ ist hier ausgelassen.

Meyer differenziert diese zwei bildlichen Kontexte als einmal dem *negotium*, einmal dem *otium* zugehörig: Während die Objekte in den Stillleben auf die Geschäfte der *familia* verwiesen, evozierten sie als Attribute der Musen und anderer porträtierter Frauen eine mythisch-fantastische Welt der Muße und Imagination.⁹⁶⁰ Stili sind zweimal in Stillleben mit *instrumentum scriptorium* abgebildet, im Peristyl der *Casa di M. Lucretius* (IX 3,5.24) und in einem Fresko, das vermutlich aus den *Praedia di Iulia Felix* (II 4,3) stammt. Neben Papyrusrolle, Tintenfass und Federkiel gehörten Wachstafel und Stilus zu den Bildkompositionen der Schreibmaterialien dazu.⁹⁶¹ Hauptsächlich aber sind Stili in der pompejanischen Wandmalerei als Attribute von Frauen zu sehen, und die beiden bekanntesten Beispiele sind die Porträts der sog. Sappho und des Terentius Neo und seiner Frau.⁹⁶² Meyer plädiert jedoch in Anlehnung an Bilddarstellungen mythischer Figuren überzeugend dafür, die Frauenfiguren als Musen, nicht als reale Personen zu verstehen.⁹⁶³ Sie stellt außerdem fest, dass die Darstellungen von Stili und Schreibtafeln als Attribute keinen Wert auf Realitätsstreue legen, wohingegen Schreibutensilien in den Stillleben detailgetreue Abbilder der realen Objekte sind.⁹⁶⁴ Die bildlichen Darstellungen und die sehr raren Funde lassen also nicht eruieren, welche Rolle der Stilus als Alltagsobjekt spielte, und auch wenn man rein praktisch davon ausgeht, dass in jedem Haushalt die Notwendigkeit bestand, gewisse Dinge schriftlich, z. B. auf Wachs, festzuhalten, können wir keine zahlenmäßigen Aussagen über die Produktion und Verwendung von Stili in Pompeji treffen.

Unter den Graffitizeichnungen aus Pompeji – und auch von anderen Orten – gibt es eine Reihe geometrischer Kreismuster, die mit besonderen Schreibwerkzeugen

960 Meyer 2009, 569.

961 Blum 2002, Kat. Nr. 34; Roberts 2013, 108 Taf. 113 (MANN 8958, *Casa di Marcus Lucretius*): Stilus, Diptychon, Tintenfass mit Calamus darin, ein Brief, adressiert an Marcus Lucretius (Corbier 2006, 101). Blum 2002, Kat. Nr. 16; Roberts 2013, 111 Taf. 116 (MANN 4675, *Praedia di Iulia Felix*, Tablinum 92 (?)): Geldsack und zwei Münzhäufen (oben), Tintenfass und Calamus, Papyrusrolle, Wachstafel mit Stilus, aufgehängte Tafel (unten). Vgl. auch ein Fresko unbekannter Herkunft mit Stilus und Diptychon: Blum 2002, Kat. Nr. 49 (MANN 9823). Auf einem Fresko vermutlich aus der *Casa di L. Caecilius Iucundus* (V 4,13) sind ein doppeltes Diptychon, Schriftrolle, Tintenfass und Calamus abgebildet, jedoch kein Stilus (MANN 4676, Abb. bei Eckert 2011b, 178 Taf. 1); laut Blum 2002, Kat. Nr. 17 stammt das Fresko vielleicht aber auch aus den *Praedia di Iulia Felix*.

962 Zu den Fresken s. u. a. Fantham et al. 1994, 341; Schenke 2003, 73; Bernstein 2007, 527.

963 So auch Eckert 2011a, 176 f. Weitere Beispiele von vermeintlichen Frauenporträts mit Schreibutensilien aus Pompeji: *Casa del Primo piano* (I 11,15.9), Obergeschossraum 24: Meyer 2009, 585 Taf. 18d. *Casa del Forno di ferro* (VI 13,6), Atrium 2: Schefold 1957, 130. *Casa dell'Ara massima* (VI 16,15–17), Raum G: Schefold 1957, 158. *Casa del Bracciale d'oro* (VI 17,42), Triclinium 31: Meyer 2009, 585 Taf. 18c. *Casa di N. Popidius Priscus* (VII 2,20.40), Atrium b: Schefold 1957, 171 f.; Meyer 2009, 585 Taf. 18e. *Casa di L. Cornelius Diadumenus* (VII 12,26), Triclinium h: Schefold 1957, 202; Meyer 2009, 585 Taf. 18g.

964 Meyer 2009, 582–588.

gezeichnet worden sein müssen.⁹⁶⁵ Nicht nur die perfekt gezogenen, gleichmäßigen Kreise, sondern zumeist auch Einstichlöcher in deren Zentrum oder Ausbrüche aus der Kreislinie weisen darauf hin, dass hierbei zirkelartige Geräte zum Einsatz gekommen sein müssen (Abb. 91–95).⁹⁶⁶ Ein Gegenbeispiel von der Fassade der *Casa dei Ceii* zeigt, wie schwierig dagegen das Freihandzeichnen solcher Ornamente war (Abb. 96).⁹⁶⁷ In Raum n der *Casa dei Gladiatori* (V 5,3) wurden, neben einigen Graffiti-Texten, vierzehn Kreisornamente in die Ostwand geritzt, die mindestens sechs verschiedene Durchmesser aufweisen und bis auf eine Ausnahme im nördlichen Teil der Wand, also innerhalb des eigentlichen Tricliniums, angebracht wurden (Abb. 97).⁹⁶⁸ Die schwarzgrundigen Wandmalereien des Vorraums, den plastische Pilaster von dem Triclinium trennten, zeigen dagegen nur eine einzige geritzte Kreisrosette.⁹⁶⁹ Alle Kreise besitzen das Einstichloch eines Zirkels in der Mitte, das bei vieren wiederum zum Einzeichnen der Blütenblätter als Referenzpunkt diente (Abb. 98–101), und für mindestens zwei der größten Rosetten muss derselbe Zirkel in derselben Radiuseinstellung verwendet worden sein. Im Gegensatz zu zwei Verbalgraffiti in der Sockelzone der Wand platzierte man die Kreisornamente in den freien Flächen der Hauptzone, und sie finden sich konzentriert in dem mittleren Paneel. Dort probierte sich jemand auch mit ovalen Formen aus, indem er oder sie halbe Kreise zeichnete und an diese zwei Kreissegmente größeren Durchmessers ansetzte (Abb. 102). Zwei solcher Konstruktionen wurden ausnahmsweise auch in das rote Trennband zwischen Unter- und Hauptzone des nördlichsten Paneels geritzt, und zwei andere, nicht voll ausgeführte Kreise sollten vielleicht ebenso ergänzt werden. Der Mittelpunkt einer der Kreisrosetten wird von dem Abstrich des großen Kapitalbuchstabens „A“ gekreuzt, für den jemand das Trennband zwischen Unter- und Hauptzone als Grundlinie benutzte (Abb. 101). Es ist chronologisch unklar, ob der Buchstabe in der Kreisrosette oder umgekehrt das Ornament in dem Buchstaben platziert wurde. – Theoretisch wären für andere Beispiele geritzter Kreise, in denen keine zentralen Löcher zu erkennen sind, auch runde Gegenstände denkbar, die man einfach – so wie man es auch mit menschlichen Händen tat – als Vorlage umkreiste und so einen gezeichneten Formabdruck erhielt. Für die autopsierten Kreisornamente kommen allerdings nur tatsächliche Zirkel, oder, wie Langner vorschlägt, möglicherweise Fibeln in Frage, die aufgrund ihrer Form theoretisch als Zirkel hätten fungieren können; allerdings weisen Fibeln keine zwei Spitzen auf, die zum Fixieren des Geräts und zum gleichzeitigen Zeichnen nötig wären. Mehr noch als bei den Stili wundert man sich hier, wer wohl bei seinem

⁹⁶⁵ Langner 2001, 29.

⁹⁶⁶ Vgl. zu den Abbildungen der Kreisrosetten aus der *Casa dei Quattro Stili* auch die Zeichnungen bei Langner 2001, Kat. Nr. 66, 133.

⁹⁶⁷ Langner 2001, Kat. Nr. 131.

⁹⁶⁸ Bei Maulucci Vivolo 1993, 120 fälschlicherweise der Fassade der *Casa dei Ceii* zugeordnet.

⁹⁶⁹ An der Westwand ist auf der ganzen Länge des Raums bis auf ein kleines Fragment nichts mehr von dem Wandputz erhalten.

täglichen Gang durch die Stadt stets einen Zirkel dabei hatte, mit dem er spontan Kreise an Fassaden zeichnen konnte. Da als Vergleich nur die zirkelgemachten Kreise als Vorzeichnungen des primären, gemalten Wanddekors zur Verfügung stehen, kommen als Macher der sekundär angebrachten Kreisornamente wohl Handwerker, Architekten und Ingenieure in Frage, zu deren Arbeitsausrüstung der Zirkel gehört haben muss.⁹⁷⁰ Mit einer Anzahl von über 30 Stück sind die Kreisornamente unter den pompejanischen Graffitizeichnungen jedenfalls gut vertreten, und auch aus Rom und Ostia kennen wir derartige Motive.⁹⁷¹



Abb. 91: Kreisrossette in der *Casa dei Quattro Stili*, Benefiel 2011, Kat. Nr. 8 (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).



Abb. 92: Kreisrossette in der *Casa dei Quattro Stili*, Benefiel 2011, Kat. Nr. 7 (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).



Abb. 93: Kreisrossette an der *Porta Ercolano* (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).



Abb. 94: Kreisrossette im Hanghaus 2, Ephesos, GR 162 (mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Archäologischen Instituts).

⁹⁷⁰ Für Beispiele gezirkelter Vorzeichnungen von Wandmalereien s. Barbet/Allag 1972, 1016–1019.

⁹⁷¹ Langner 2001, Kat. Nr. 64, 83–86, 90, 93, 143–145.



Abb. 95: Kreisornament im Hanghaus 2, Ephesos (mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Archäologischen Instituts).



Abb. 96: Freihandzeichnung von der Fassade der *Casa dei Ceii* (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).

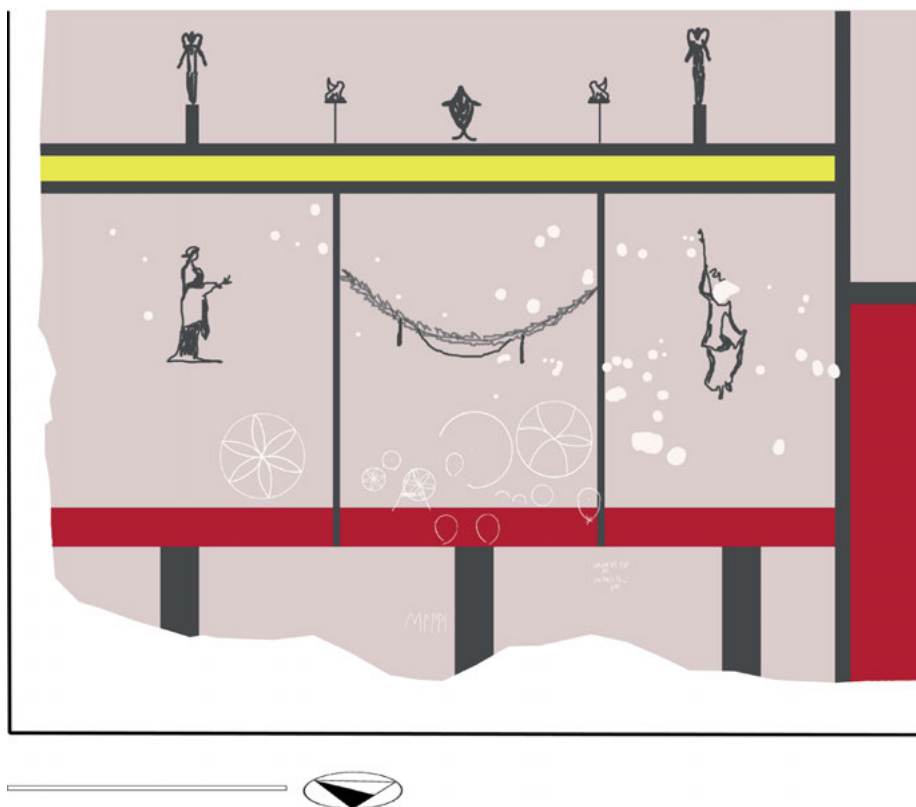


Abb. 97: *Casa dei Gladiatori*, Raum n, Ostwand, Nordteil, Wandaufriß mit Graffiti. Grafischer Maßstab: 1 m.



Abb. 98–99: Details zu Abb. 97 (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).



Abb. 100–102: Details zu Abb. 97 (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).

7.1.2 Zwischen Kalligrafie und Gekritzelt: Das Spiel mit der Schriftart

Es ist bereits angeklungen, dass die Sprache und Wortwahl der Graffiti z. T. Parallelen zu offiziellen Inschriften aufweisen. Den Zusatz „*hic et ubique*“ aus Graffiti-Größen beispielsweise verwendeten auch die *scriptores* der *programmata*;⁹⁷² der Lobpreis als „*vir bonus*“ kommt in Graffiti wie in Dipinti vor,⁹⁷³ ebenso das Wort „*calos*“.⁹⁷⁴ Die Anlehnung privater an offizielle Inschriften macht auch ein Grenzstein aus Rom deutlich, der anordnete, dass innerhalb der Stadt, d. h. des Pomeriums, keine Bestattungszeremonien stattfinden und weder Leichen noch Müll dort abgeladen werden durften.⁹⁷⁵ Diese offizielle Anordnung wurde ergänzt durch eine private Inschrift in Farbe, die da lautet: „Trage deinen Mist weit weg von hier, wenn du keinen Ärger haben willst!“ Die inoffizielle tritt nicht mit der offiziellen Inschriftenversion in Konkurrenz, sondern sie unterstreicht, gleichsam als authentische Stimme von Bürgerseite, deren Aussage.⁹⁷⁶ Die Autorität dieser Privatinitiative wie auch der nicht von staatlicher Seite gelenkten *cacatores*-Inschriften rekurriert aber auf offizielle Inschriften wie diejenige auf dem Grenzstein.⁹⁷⁷ Während Milnor diese Art der inhaltlichen Referenzen von Graffiti auf andere Text- und Inschriftengattungen gezeigt hat, soll es hier um visuelle Einflüsse auf die geritzten Inschriften gehen. Denn wie das vorangehende Kapitel gezeigt hat, hängt die technische Qualität eines Graffitos – und damit auch die Ästhetik seiner Buchstabenformen – zwar maßgeblich von der Handhabbarkeit und Schärfe des benutzten Schreibwerkzeugs ab, doch lassen sich unter den mit dem Stilus eingeritzten Kursivinschriften erhebliche Qualitätsunterschiede feststellen, die einerseits auf die handschriftlichen Fertigkeiten, andererseits auf die Ansprüche ihrer Macher zurückgehen müssen. In diesem Kapitel soll es deshalb um diejenigen Graffiti gehen, die etwas über das Können und (ästhetische) Wollen ihrer Autoren und über deren Beeinflussung durch die Schriftform und das Textlayout anderer Inschriften im Stadtraum verraten. Denn was Milnor über Graffiti und Dipinti schreibt, gilt genauso für Graffiti und andere Texte und Bilder: „It cannot be forgotten that, whatever distinctions we make as modern scholars, graffiti and programmata

⁹⁷² Franklin 1978, 55. S. z. B. CIL IV 230, 818.

⁹⁷³ S. z. B. CIL IV 10196g. h. Zu häufigen Formeln in *programmata* s. Mouritsen 1988, 31.

⁹⁷⁴ S. z. B. CIL IV 652.

⁹⁷⁵ CIL VI 31615.

⁹⁷⁶ Milnor 2014, 53 f.

⁹⁷⁷ Milnor 2014, 57. S. auch die mit Tinte geschriebene Inschrift von einer pompejanischen Häuserfassade, die sich als typische *cacator*-Inschrift an einem Grab ausgibt: „[...] Du schaust auf die Monumente der Urtica [wörtl. Brennnessel, Anm. der Autorin] – verschwinde, Scheißer! [...]“ (CIL IV 8899). Sie kann an ihrem Anbringungsort und mit dem Wortspiel des Namens Urtica (denn die Brennnessel ist ja kein Spaß für den, der im Freien die Hosen runterlässt) nur als Scherz verstanden werden, der die Form der *cacator*-Inschrift für einen Witz nutzt (Milnor 2014, 64–68). Zu der Inschrift, mit weiteren Verweisen, auch Varone 2016, 124.

shared space in the ancient city [...]. For this reason, if no other, it makes sense that they should also sometimes share ideas, forms, and themes.“⁹⁷⁸

Die *tabula ansata* ist ein grafisches Element geritzter Inschriften, das deren Anlehnung an offizielle bzw. autorisierte Inschriften erkennen lässt. *Tabulae ansatae*, „gehenkelte Tafeln“, haben ihren Ursprung möglicherweise in hölzernen Tafeln, die in republikanischer Zeit für offizielle Verkündigungen verwendet wurden. Sie besaßen zwei Henkel, oder „Flügel“ oder „Ohren“, durch die man Nägel zur Aufhängung schlagen konnte.⁹⁷⁹ Auch bleierne Militärdiplome oder Votivtafeln wurden in dieser Form ausgestellt und *tabulae ansatae* in Mosaiken und Dipinti abgebildet.⁹⁸⁰ Als grafische Elemente, welche die plastischen Inschriftenträger repräsentierten, machten sie einen Text zu einer Inschrift und verdeutlichten so dessen offiziellen Charakter. Aus eben diesem Grund entschieden sich auch manche der Graffiti-schreiber dazu, ihren Text mit einem solchen Rahmen zu versehen.⁹⁸¹ Der Name Antonius beispielsweise wird von einer Tafel gerahmt, die oberhalb, unterhalb und seitlich der Buchstaben keinen Freiraum lässt; der Endbuchstabe „S“ ist außerhalb der Tafel platziert und erscheint wie ein Ornament an deren rechtem Flügel (Abb. 103).⁹⁸² Als Pendant dazu scheint der Graffito-macher auch den Anfangsbuchstaben noch einmal außerhalb der Tafel wiederholt zu haben. Für die Grüße an eine Caecinia und eine Urania (?) hat der Schreiber wohl erst den Rahmen vorgezeichnet und danach die Inschrift eingeschrieben, so dass bereits in der ersten Zeile der Platz nicht ausreichte und der Name über den Rand der *tabula* hinausreicht (Abb. 104).⁹⁸³ In der letzten Zeile bricht der Text nach unten hin aus der Tafel aus, dafür konnte der Schreiber das zweifache abgekürzte „*va(le)*“ großzügig in die Breite ziehen. Seinem Glückwunsch an die kaiserliche Familie Autorität verleihen wollte offenbar ein Schreiber: „Dem Kaiser Glück auf!“ (Abb. 105).⁹⁸⁴ Und nicht nur in Pompeji, ebenso in den Graffiti aus Dura Europos griff man auf diese Form der Textgestaltung zurück.⁹⁸⁵ Für den Schiffsnamen „*Europa*“, welcher der großen Graffitozeichnung in dem nach ihr benannten Haus, der *Casa della Nave d'Europa* (I 15,3), beige-fügt ist, kann die *tabula ansata*

⁹⁷⁸ Milnor 2014, 103. Für einige Überlegungen zu Buchstabenformen und Textlayout pompejanischer Graffiti s. auch DiBiasie 2015, 149–162.

⁹⁷⁹ S. dazu Schepp 2009.

⁹⁸⁰ Für Beispiele von *tabulae ansatae* in Dipinti s. Kruschwitz/Campbell 2010, 60 Anm. 16.

⁹⁸¹ Vgl. dazu Langner 2001, 27 f., 76. Aus militärischem Kontext sind etliche Graffiti in *tabula ansata* bekannt; s. die jedoch unter diesem Aspekt unkommentiert gelassenen Beispiele bei Buonopane 2012, Abb. 1, 3–4).

⁹⁸² CIL IV 2424. Kruschwitz/Campbell 2010, Nr. 7. Unterhalb der Namensinschrift befindet sich eine weitere, noch leere *tabula ansata* (s. Langner 2001, 28 Abb. 4c).

⁹⁸³ CIL IV 9223. Zur Lesung der Inschrift s. Solin 1973b, 268; Kruschwitz/Campbell 2010, Nr. 13.

⁹⁸⁴ CIL IV 2460. Für weitere Beispiele von Graffittitexten in *tabulae ansatae* s. Langner 2001, 28 Abb. 4 und Kruschwitz/Campbell 2010, die auch Darstellungen anderer Dokumenttypen behandeln.

⁹⁸⁵ Baird 2016, 26.

dagegen vielleicht weniger als Wunsch nach einer Aufwertung der Inschrift verstanden werden denn als realistische Darstellung der Namensinschrift an einem Schiff (s. u. Abb. 147). Offensichtlich ging es bei den geritzten *tabulae ansatae* nicht einfach darum, seinen eigenen Graffito von den übrigen Texten und Bildern an der Wand zu separieren, ihm einen eigenen „Schutzraum“ zu schaffen, denn dafür hätte auch ein bloßer Rahmen gereicht. Dass man sich aber für die gehenkelte Version entschied, macht deutlich, dass man hier eine Bedeutungssteigerung des Geschriebenen erreichen wollte. Und mit der *tabula ansata* schuf man sich gewissermaßen einen eigenen Inschriftenträger auf dem Inschriftenträger Wand.



Abb. 103: Geritzter Name in *tabula ansata*, CIL IV 2424 (nach ibid.).



Abb. 104: Graffitogruß in *tabula ansata*, CIL IV 9223 (nach ibid.).



Abb. 105: Geritzter Glückwunsch an den Kaiser in *tabula ansata*, CIL IV 2460 (nach ibid.).

Die Möglichkeiten der formalen Textgestaltung sind und waren freilich nicht auf die Rahmung bzw. die Form eines in diesem Falle „virtuellen“ schrifttragenden Artefakts wie die *tabula ansata* beschränkt. Vielmehr scheint v. a. das Spiel mit der Schriftart und -form fasziniert zu haben. So verwendet beispielsweise der Gruß an Primigenia an einem Grab der Nekropole vor der *Porta Nocera* eine Serifenschrift, die dem Text einen feierlichen Charakter verleiht, wobei die Hasten der Buchstaben „R“ und „N“ (beabsichtigt?) beide Zeilen der Inschrift miteinander verbinden (Abb. 106).⁹⁸⁶ Ein Graffito an die Laren in der *Casa di Iulius Polybius* (IX 13,1–3) beruft sich, vermutet Milnor, in seiner Kapitalschrift auf eine formellere Inschriftenpraxis, um dem *votum* Autorität zu verleihen.⁹⁸⁷ Von einer bewussten Imitation der Buchstabenform der Dipinti kann man bei einem Graffito von der Fassade des Hauses III 5,3 ausgehen: Die Buchstaben des Namens L. Valerius sind in doppelten Linien ausgeführt und mit Serifen versehen, deren Wellenform auf die Kapitalschrift der Dipinti rekurriert (Abb. 107).⁹⁸⁸ Auch die wellenartigen L-Abstriche, die nach oben und unten auseinandergebogenen E-Anstriche sowie der tropfenförmige Worttrenner zwischen *prae-* und

⁹⁸⁶ CIL IV 10241 (Foto bei Varone 2012, 466); dazu id. 1994, 19.

⁹⁸⁷ Giordano 1974, 25 f.; dazu Milnor 2014, 132 f.

⁹⁸⁸ CIL IV 8893 (Varone 2012, 207).

cognomen sind wohl darauf zurückzuführen. Auch der Anbringungsort des Graffitos an der Hausfassade spricht dafür, dass hier Dipinti als Inspiration bei der Wahl der Schriftart dienten, denn Buchstabenformen, die beim Schreiben mit Pinsel und Farbe leicht von der Hand gingen, mussten in der Ritzung erst sorgfältig nachvollzogen werden. Offenbar hat sich der Schreiber zweimal an diesem Namen versucht, denn über dem ursprünglich kompletten Namen sind die Anfangsbuchstaben „L. V“ zu lesen. In dieser ersten Version aber war der Buchstabe „V“ bereits leicht aus der Zeile nach unten verrutscht, was seinen Macher vielleicht zu einem neuen Versuch bewegte, der besser gelang.

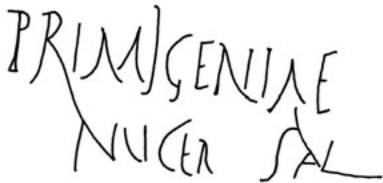


Abb. 106: Graffitogruß in Serifenschrift, CIL IV 10241 (nach *ibid.*).



Abb. 107: Name in Serifenschrift, CIL IV 8893 (nach Varone 2012, 207).

Vier weitere Graffiti aus Pompeji und Rom, die ebenfalls aus doppelten Linien bestehen, welche den Umriss angeben, demonstrieren dagegen eine Anlehnung an die Buchstabenformen der Lapidarinschriften: Keine der Buchstabenhasten bricht aus der Grundlinie aus, die Serifen verlaufen parallel zu ihr streng waagerecht und sind nicht wellenförmig gebogen (Abb. 108–111).⁹⁸⁹ Anders als bei dem Dipinto-Imitat sind die Binnenflächen der Buchstaben z. T. schraffiert bzw. ausgekratzt, um optisch die Buchstabentiefe in Stein gravierter Texte zu suggerieren. Wir haben es in den genannten Beispielen also unabhängig von dem jeweils persönlichen Duktus mit einer bewussten Wahl der Schriftart zu tun. Aufgrund solcher Bezüge zu anderen Inschriftenformen können die Graffiti als Spiegel einer medialen Kultur verstanden werden, welche anhand formaler und inhaltlicher bzw. motivischer Charakteristika erkennbar wird. Auch wenn es sich nur um Einzelbeispiele handelt, zeigen die angeführten formalen Parallelen zu anderen Inschriften das komplexe Einwirken verschiedenster auch visueller Vorbilder auf die Graffiti.

⁹⁸⁹ Varone 2012, 364, CIL IV 1874 (*ibid.*, 371), 4119 (Langner 2001, 116 Abb. 65), 10203b (Varone 2012, 283).



Abb. 108: Geritzter *titulus memorialis* in *Capitalis Quadrata*, CIL IV 4119 (nach Langner 2001, 116 Abb. 65).



Abb. 109: Graffito in *Capitalis Quadrata*, CIL IV 10203b (nach Varone 2012, 283).



Abb. 110: Graffitobuchstabe bei CIL IV 1854a (nach Varone 2012, 364).



Abb. 111: Graffito in *Capitalis Quadrata*, CIL IV 1874 (nach Varone 2012, 371).

Bei Betrachtung der verschiedenen Schriftarten in den Graffiti fällt besonders auf, dass literarische Zitate und Umdichtungen zumeist von Personen an die Wände geschrieben wurden, die nicht nur Schreiben gewohnt waren, sondern auch Wert auf die äußere Form des Textes legten. Aus der Ala 13 der *Casa dei Quattro Stili* (I 8,17.11) hat Benefiel mehrere an der Nordwand kumulierte Graffiti untersucht, unter denen die Inschrift eines „L. V. P.“ in ihrer Form heraussticht: Mit offensichtlicher Sorgfalt hat der Autor eine individuelle Version der bekannten Sentenz „*Quisquis amat, valeat*“ in den roten Wandputz geritzt: „*Quos L. V. P. amat, valeant*“ (Abb. 112).⁹⁹⁰ Zusätzlich zu der elaborierten Form mit gelängtem Q-Schwanz, S- und N-Hasten hat sich der Macher des Graffitos bei der Anbringung für einen Platz zentral in dem zweiten Wandfeld von Osten entschieden, wo keine visuelle Konkurrenz vorhanden war. Möglicherweise, so Benefiel, war die Inschrift ein Gruß des Hausbesitzers (L. V. P.) selbst.⁹⁹¹

In der *Casa degli Amanti* (I 10,10–11) platzierte ein Schreiber seinen Graffito ebenfalls demonstrativ in dem zentralen Orthostaten der diesmal schwarzgrundigen Nordwand, unmittelbar gegenüber drei an der Südwand eingeritzten Vögeln.⁹⁹² Sein Text ist keine aus Pompeji bekannte Phrase, aber Form und Anbringungsort lassen ihm eine herausgehobene Stellung unter den Graffiti des Hauses zukommen. Die Inschrift ist in sauberen Kapitalbuchstaben ausgeführt, wobei wieder die typische Hastenlängung bzw. Caudalängung bei Q, R, S und anderen Buchstaben angewendet wurde (Abb. 113). In der Exedra y der *Casa delle Nozze d'argento* unterscheidet sich eine Version der bereits genannten *quisquis*-Sentenz formal deutlich von den

⁹⁹⁰ CIL IV 8215. Benefiel 2011, Kat. Nr. 9. Zu weiteren inschriftlichen Belegen der Sentenz aus Pompeji s. u. Kap. 7.2.1, S. 282 Anm. 1072.

⁹⁹¹ Benefiel 2011, 35 f.

⁹⁹² CIL IV 8392. Zu den Vogelgraffiti s. u. Kap. 7.3.2, S. 326.

übrigen Graffiti desselben Raums, wobei die Buchstaben trotz sorgfältig gelänger Hasten ungleichmäßig sind und teilweise wenig gekonnt wirken (Abb. 114).⁹⁹³ Sogar in der Küche des Hauses IX 5,6.17 ist ein metrischer Text mit dem Anfang „*quisquis*“ in bemüht schönen Buchstaben neben anderen Graffiti zu lesen, die z. B. einen Hermeros als „Schwuchtel“ beschimpfen (Abb. 115).⁹⁹⁴ Und in einer Ansammlung metrischer Texte in der *Casa di Maius Castricius* (VII 16,17) ist der Anklang „*quisquis*“ der Sentenz zu einem regelrechten Schriftbild ausgearbeitet worden, indem sich die Schwänze der beiden „Q“ zweimal überkreuzen und das Wort so zu einem Ornament machen (Abb. 116).⁹⁹⁵ Wieder deutet hier die Schriftart bzw. -form der Graffiti über das persönliche Können hinaus auf den ästhetischen Anspruch der Schreiber hin; und gerade metrische Texte und Dichterzitate scheinen nach einer adäquaten Form verlangt zu haben.⁹⁹⁶



Abb. 112: Kalligrafisch anmutender Graffito in der *Casa dei Quattro Stili*, CIL IV 8215 (nach Benefiel 2011, 33 Abb. 2,3).

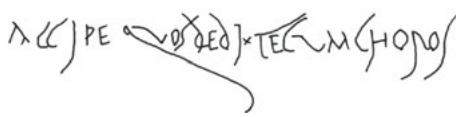


Abb. 113: Graffito in der *Casa degli Amanti*, CIL IV 8392 (nach Ling/Ling 2005, 476 Abb. 125).



Abb. 114: *Quisquis*-Graffito in der *Casa delle Nozze d'argento*, CIL IV 4200. Kat. Nr. F58.

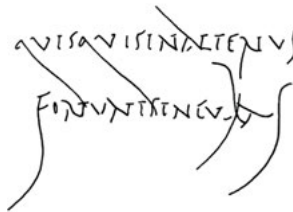


Abb. 115: *Quisquis*-Graffito in Haus IX 5,6.17, CIL IV 5087 (nach *ibid.*).

⁹⁹³ CIL IV 4200. Kat. Nr. F58.

⁹⁹⁴ CIL IV 5087.

⁹⁹⁵ Benefiel 2010, Kat. Nr. 42. Zu dieser Graffitigruppe s. u. Kap. 7.2.1, S. 282–284. Vgl. auch die extremen Hastenlängen in dem Zitat der ersten Zeile der *Aeneis* in der *Domus Tiberiana* (Castrén/Lilius 1970, Kat. Nr. 41). Nicht ganz so elaboriert, aber mit ähnlicher Hastenkreuzung, ist ein Graffito aus der *Insula dei Casti amanti* (IX 12): „*Cum quidam / summ[---]*“ (Varone 2000, Kat. Nr. 55). Der Text geht möglicherweise auf eine vielfach in Pompeji vorkommende Sentenz (*Cum quidam pauper*) zurück; für weitere Belege s. Varone 2000, Kat. Nr. 56–57 in derselben Portikus; CIL IV 3136, 4114, 4515, 4952, 5017, 8849, 10038b, 10196b–c. Vgl. auch 1538 (?), 3067, 4494, 4855, 8273, 8319b (?), 10037b (?), 10065b, 10094a, 10096a, 10096c.

⁹⁹⁶ So auch Milnor 2014, 221 über die Graffiti aus dem Haus IX 9,f: „This difference [in neatness or care, Anm. der Autorin] is also matched by the difference in genre, if you will, between the two, between the cheerful, informal salutations and the more elaborate, brooding poetic text.“ – Besonders in der Basilika von Pompeji fällt die Dichte an ästhetisch bemühten Graffittitexten auf.



Abb. 116: *Quisquis*-Graffito in der *Casa di Maius Castricius*, Benefiel 2010, Kat. Nr. 42 (nach *ibid.*).

Mehr noch als die ästhetisch anspruchsvollen literarischen Graffiti zeigen die nach Langner sog. Buchstabenschiffe ein Spiel mit der Form.⁹⁹⁷ Dabei handelt es sich um eine Reihe von Personennamen, bei denen man den Mittelbuchstaben zu einem Mast verlängerte und die Schrift so zu dem Bild eines Schiffs ausbaute. Ein solches „Schriftbild“ im wörtlichsten Sinne bot sich natürlich v. a. für Namen mit dem Buchstaben „T“ in der Mitte an und hat wahrscheinlich so seinen Anfang genommen, wurde jedoch wohl im Anschluss verschiedentlich adaptiert, auch dort, wo die Buchstabenformen sich nicht dafür anboten.

Drei verschiedene Neptuni kamen auf die Idee, ihren Namen an drei unterschiedlichen Stellen in Pompeji in Form eines Schiffs anzuschreiben bzw. -zuzeichnen (Abb. 117–118).⁹⁹⁸ Freilich legte der Name des Meeresgottes schon die inhaltliche Verbindung zu Meer und Seefahrt nahe. Das finale „S“ bildete dabei, wie in allen Buchstabenschiffen, die nämlich nur für Männernamen auf „-us“ bekannt sind, wohl zumeist den Bug, während die verlängerte Haste des Anfangsbuchstaben „N“ zum Heck wurde. Beide Buchstaben sind unterhalb der Namensinschrift mit einer Linie verbunden und schließen den Schiffsrumpf so nach unten hin. Ein Receptus entschied sich bei seinem Buchstabenschiff für einen Bug (?) mit Volute (Abb. 119), während Metrodorus zugunsten eines überlangen Segelmasts gänzlich auf den Rumpf verzichtete (Abb. 120).⁹⁹⁹ Das Buchstabenschiff eines Venustus besitzt fünf Ruder und als einziges Beispiel ein dreieckiges Segel, das ausnahmsweise aus dem Buchstaben „N“ gebildet von V-förmig aufeinander zulaufenden Binnenlinien strukturiert wird (Abb. 121).¹⁰⁰⁰ Ein Faustus und ein Nothus verewigten sich untereinander an einer Wand, allerdings in Herculaneum, wobei vermutlich einer den Anderen inspirierte (Abb. 122).¹⁰⁰¹ Ein Crescens, dessen Name aus naheliegenden Gründen schwer in ein Schiff umzuwandeln war, setzte in Pompeji seinem Namen noch das Attribut „*architectus*“ hinzu

⁹⁹⁷ Langner 2001, 28.

⁹⁹⁸ CIL IV 1764, 7070 (weder als Apographon noch in Fotos überliefert), 9039. Langner 2001, Kat. Nr. 1–2. Vgl. auch *ibid.* Kat. Nr. 3 aus Rom.

⁹⁹⁹ CIL IV 5428 (Langner 2001, Kat. Nr. 5), 8396 (nicht in Langners Katalog aufgeführt).

¹⁰⁰⁰ CIL IV 8020 (Langner 2001, Kat. Nr. 10). Dazu sehr knapp auch DiBiasie 2015, 156.

¹⁰⁰¹ CIL IV 10532a–b (nicht in Langners Katalog aufgeführt; s. aber das Foto bei Varone 2012, 487). Außerhalb Pompejis wurde auch in der *Villa San Marco* in Stabiae ein Buchstabenschiff gefunden: Varone 2014, Kat. Nr. 6, 388 Abb. 14–15.

(Abb. 123).¹⁰⁰² Hier also bestimmte die Form den Inhalt: Weil Crescens offensichtlich unbedingt ein Buchstabenschiff aus seinem Namen machen wollte, musste er die Berufsangabe hinzufügen. Vielleicht ist die Berufsangabe auch als Witz gedacht, indem Crescens sich zum Erbauer des Schiffs macht; allerdings wäre dann vielleicht eine Berufsangabe aus dem Bereich des Schiffbaus passender gewesen. Während in anderen Fällen die Buchstabenform die Entstehung eines Schiffs inspirierte, war es im Falle des Crescens umgekehrt, und er zwang dem Text die Form eines Schiffs auf, wo sie sich zunächst überhaupt nicht anbot. Crescens musste dementsprechend schon andere Buchstabenschiffe gesehen haben, die er sich zum Vorbild nahm. In einem zweiten Graffito, der aus dem Peristyl desselben Hauses stammt, allerdings einen anderen Duktus aufweist, verwandelte ebenfalls ein Crescens seinen Gruß an Spatalus in ein Schiff (Abb. 124).¹⁰⁰³ Dass er aber nicht von Anfang an diese Intention hatte, zeigt das zunächst an die Höhe der übrigen Buchstaben angepasste „T“, das offensichtlich erst in einem späteren Schritt nach oben verlängert und mit einem zweiten Anstrich als Mast versehen wurde. Andererseits deutet die erst in großem Zeilenabstand folgende Grußformel „*sal(utem)*“ darauf hin, dass hier bewusst Platz für den Schiffsbug gelassen wurde.¹⁰⁰⁴ Vielleicht hat sich der Macher mitten im Schreibvorgang für das Buchstabenschiff entschieden, und möglicherweise hatte er dabei das andere Crescens-Buchstabenschiff vor Augen, das sich an der unmittelbar östlich benachbarten Säule befand. Dafür sprechen die den beiden Graffitzeichnungen gemeinsamen Ruder, die allerdings in erstem Beispiel aus den verlängerten Senkrecht-Hasten der Buchstaben bestehen, im zweiten Fall separat unterhalb des Schiffsrumpfs angesetzt sind. Aus seinem Namen ein Schiff machen wie Crescens, der Architekt, wo die Buchstabenformen es nicht hergaben, wollte wohl auch ein Celer, der das Bild gleichzeitig im Text umsetzte, indem er schrieb: „*Navigiu(m) Celeris*“ (Abb. 125).¹⁰⁰⁵ Das „M“ musste er dafür zugunsten eines „T“ für den Segelmast weglassen; wieder also bestimmte hier die Form den Inhalt. In diesem Fall ist der Mast mit dem unteren Ende des Rumpfs verbunden und das Schiff besitzt nur ein Steueruder oder vielleicht einen Anker, der aus dem Abstrich des Buchstabens „R“ gebildet wird. Auf seine eigene Form bezieht sich auch der Graffitotext „*[T](h)alassa ef(f)usa Optatus*“ (?) im Atrium des Hauses V 2,g (Abb. 126).¹⁰⁰⁶ Obwohl der Name Optatus

1002 CIL IV 4755. Langner 2001, Kat. Nr. 8.

1003 CIL IV 4742. Langner 2001, Kat. Nr. 9.

1004 Der Zeilensprung des Textes mag dem Platz in der Säulenkannelure geschuldet sein, was sich allerdings nicht belegen lässt, weil keine Fotos des heute verlorenen Graffitos existieren.

1005 CIL IV 8991. Langner 2001, Kat. Nr. 4.

1006 CIL IV 4225. Langner 2001, Kat. Nr. 7. Lesung gemäß Solin in CIL IV Suppl. 4,2. Zur Verwendung des Fremdwortes „*Thalassa*“ s. Väänänen 1937, 189. Aus der *Villa San Marco* in Stabiae stammt auch ein Buchstabenschiff des Wortes „*Neptunales*“ (Varone 2014, Kat. Nr. 40), das nach Varro und Tertullian die Festtage zu Ehren Neptuns bezeichnete und in diesem Fall den Bezug zum Meer in Inhalt und Form widerspiegelt.



Abb. 117: Buchstabenschiff „Neptunus“, CIL IV 9039 (nach Varone 2012, 311).



Abb. 118: Buchstabenschiff „Neptunus“, CIL IV 1764 (nach *ibid.*).

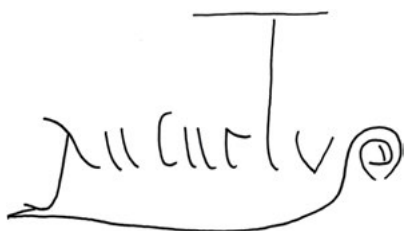


Abb. 119: Buchstabenschiff „Receptus“, CIL IV 5428 (nach *ibid.*).



Abb. 120: Buchstabenschiff „Metrodorus“, CIL IV 8396 (nach *ibid.*).



Abb. 121: Buchstabenschiff „Venustus“, CIL IV 8020 (nach *ibid.*).



Abb. 122: Buchstabenschiffe „Faustus“ und „Nothus“, CIL IV 10532a–b (aus Varone 2012, 487).

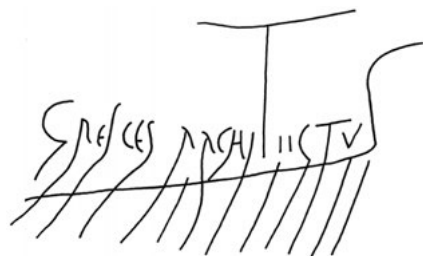


Abb. 123: Buchstabenschiff „Crescens architectus“, CIL IV 4755 (nach *ibid.*).

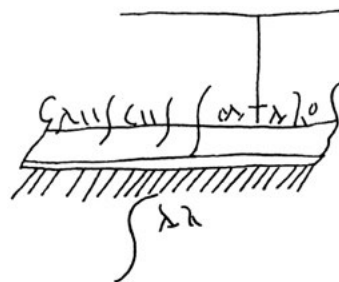


Abb. 124: Buchstabenschiff mit Grußwort, CIL IV 4742 (nach *ibid.*).



Abb. 125: Buchstabenschiff „Navigium Celeris“, CIL IV 8991 (nach *ibid.*).

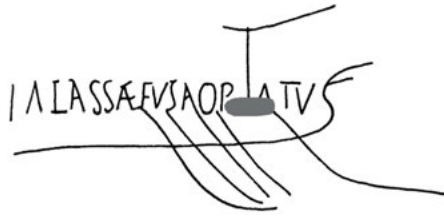


Abb. 126: Buchstabenschiff CIL IV 4225 (nach *ibid.*).

mit seinen beiden Binnen-„T“ keinen Zusatz benötigt hätte, setzte der Graffiti-schreiber zwei Wörter davor; die genaue Bedeutung des Textes ist unklar.¹⁰⁰⁷ Interessanterweise finden sich in demselben Atrium noch drei weitere Buchstabenschiffe – alle aus Namen erschaffen, denen ein „T“ für den Schiffsmast fehlt;¹⁰⁰⁸ offenbar war die Mode der Buchstabenschiffe hier schon zum Selbstläufer geworden, so dass man sich seiner Ursprungsidee – der Nutzung der vorhandenen Buchstabenformen als Bildelemente – gar nicht mehr bewusst war. In der *Domus Tiberiana* in Rom dagegen erinnert der Graffito eines Norbanus durch seine aus dem abschließenden „S“ gebildete Volute an die pompejanischen Buchstabenschiffe, doch fehlt es an einem Segel, das der Schreiber sich auch nicht durch Hilfskonstruktionen zu erschaffen bemühte.¹⁰⁰⁹ Interessanterweise wurden die uns bekannten Buchstabenschiffe nie aus Frauennamen gebildet, entweder weil Schiffe als Motive bei Frauen weniger Anklang fanden, weil durch das fehlende „S“ am Namensende kein schöner Bug zustande kam oder weil Frauen schlichtweg insgesamt unter den Graffiti-schreibern seltener vertreten sind.¹⁰¹⁰ Dafür sind in dem Namensgraffito einer „Veneriana“ von der Fassade der *Casa del Menandro* sämtliche Senkrechtlinien, mit Ausnahme derer des zweiten „N“, verlängert und in drei Fällen mittels geritzter Verästelungen zu Zweigen umgearbeitet, die nach oben und unten ausgreifen (Abb. 127).¹⁰¹¹ Aus dem Namen Psyc(h)e machte sein(e) Urheber(in) ein Weinblatt, für das der Mittelbuchstabe „Y“ die Einbuchtung der Blattkontur bildete (Abb. 128).¹⁰¹² Die beiden letztgenannten Beispiele sind jedoch Einzelfälle, während sich für die Buchstabenschiffe jedenfalls in Pompeji

1007 Für einen Interpretationsvorschlag s. z. B. Keegan 2006, 44.

1008 CIL IV 4229 (N. Popidius Salvius), 4230 (zweimal Secundus). Leider sind im CIL (und auch in den *Notizie degli Scavi*) keine Zeichnungen wiedergegeben.

1009 Langner 2001, Kat. Nr. 6. Castrén/Lilius 1970, Kat. Nr. 19; statt des belegten *cognomens* Norbanus (Kajanto 1965b, 182) lesen sie allerdings „Vorbanus“.

1010 Vgl. u. Kap. 8.1.

1011 CIL IV 8290. Venerianus ist als männliches, Veneriana aber nicht als weibliches *cognomen* belegt (Kajanto 1965b, 214).

1012 CIL IV 1362. Langner 2001, Kat. Nr. 29.

– vielleicht auch darüber hinaus, wie der Graffito aus der *Domus Tiberiana* zu suggerieren scheint – eine kleine Schreibmode konstatieren lässt.



Abb. 127: CIL IV 8290 (nach *ibid.*).



Abb. 128: CIL IV 1362
(nach *ibid.*).

Zum Schluss sei, weil es in diesem Kapitel um die Schriftbilder und Schriftarten der Graffitischreiber geht, noch eine Beobachtung angeführt: Dass es sich nämlich zumeist um Rechtshänder gehandelt haben muss. Dies zeigen Beispiele mehrerer in den Wandputz geritzter Hände aus der *Casa di Paquius Proculus* und aus der *Villa San Marco* in Stabiae. Alle Hände sind in Lebensgröße eingeritzt, weil man dafür schlicht echte Hände umrahmte. Deshalb handelt es sich ausnahmslos um linke Hände, weil die Schreiber offenbar stets mit der rechten Hand zeichneten (Abb. 129–130). In dieser Hinsicht unterschieden sich die Pompejaner also weder von ihren Vor- noch von ihren Nachfahren: Auch bei paläolithischen Negativbildern von Händen an Höhlenwänden handelt es sich überwiegend um die Umrisse linker Hände, die als Vorlage benutzt wurden, um Farbpigmente wohl darüber zu blasen; die dabei festgestellte Rechtshänderquote von 77 % unterscheidet sich nur um 0,1 % von der Prozentzahl an Rechtshändern einer von C. Faurie und M. Raymond durchgeführten Studie an Studierenden der Universität Montpellier.¹⁰¹³ I. C. McManus postuliert für die Gattung *homo* insgesamt einen Rechtshänderanteil von 90 %.¹⁰¹⁴ Was Langner im Peristyl der *Casa di Paquius Proculus* als Applaus deutet, weil die Innenflächen zweier Hände scheinbar gegeneinander schlagen, ist m. E. nur der Tatsache geschuldet, dass es für den Zeichner am einfachsten war, zweimal seine eigene linke Hand zu umranden – als Stellvertreter für die beiden genannten Personen und Symbol ihrer Freundschaft (s. o. Abb. 52).¹⁰¹⁵

¹⁰¹³ Faurie/Raymond 2003, S44. Andere Indikatoren sind Griffspuren an Werkzeug und anderen Artefakten sowie asymmetrische Bearbeitungsspuren (Uomini 2011).

¹⁰¹⁴ McManus 2009.

¹⁰¹⁵ Kat. Nr. C37. Langner 2001, 74; s. dazu o. Kap. 6.2.1, S. 188–190. Die paläolithischen Hände hatten möglicherweise, wie die Handabdrücke von Schamanen in manchen nicht-industrialisierten Kulturen, eine rituelle Funktion (Faurie/Raymond 2003, S44).



Abb. 129: Geritzter Handumriss in der *Villa San Marco*, Stabiae (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).



Abb. 130: Geritzter Handumriss in der *Villa San Marco*, Stabiae (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).

7.1.3 „*Haec omnia scripsit Zosimus*“: Zur Selbstwahrnehmung der Schreiber

Es sei hier ein auffälliges Merkmal antiker, oder jedenfalls pompejanischer, Graffiti vorangestellt: Nämlich dass nicht nur mehr als ein Drittel aus reinen Namen bestehen, sondern auch sämtliche Grüße und viele persönliche¹⁰¹⁶ Nachrichten in der dritten Person formuliert sind. Man schrieb nicht, was plausibel wäre, in der Ich-Perspektive, sondern über sich selbst in der dritten Person, um so seinen eigenen Namen nennen und sich als Schreiber zu erkennen geben zu können. Und so ist es nicht verwunderlich, dass wir fast 4000 Personennamen aus pompejanischen Graffiti kennen. Nun mag dieses Phänomen ganz selbstverständlich erscheinen, wenn man andere römische Inschriftengattungen betrachtet, in denen es ja ebenso um die Zurschau-stellung des Namens, da um die Ehrung einer Person, geht.¹⁰¹⁷ Vor dem Hintergrund der Rezeption moderner Graffiti dagegen erstaunt es, weswegen Kruschwitz schreibt: „One might wonder if it was actually a smart thing to write one’s own name on an ancient wall (certainly nobody would leave his or her full details nowadays, unless being a very silly person).“¹⁰¹⁸ Die gängige Formulierung der Graffiti in der dritten Person sei deshalb hier nochmals zum Anlass genommen, darauf hinzuweisen, dass es keineswegs um die Verschleierung der eigenen Identität ging, sondern es im Gegenteil offensichtlich übliche und notwendige Praxis war, dass Urheber der Graffiti auch auf sich selbst aufmerksam machten – sei es, um sich an bestimmten Orten zu verewigen, sei es, um sich als Sender einer Nachricht dem Empfänger derselben zu erkennen zu geben oder um sich stolz als Macher eines Graffitos zu präsentieren. Die dritte Person war dabei für die Schreiber sprachlich die einfachste Möglichkeit, ihren eigenen Namen zu integrieren: „Alogiosus machte (d. h. schrieb) dies: Dem Carus alles Gute“, schrieb jemand im Peristyl der *Casa di Paquius Proculus*;¹⁰¹⁹ in der *Casa di M. Fabius Rufus* (VII 16,22) las man „Lyaecus grüßt herzlich den Fabius Rufus“ und „Secundus grüßt seinen Bruder Onesimus“, der prompt zurückschrieb.¹⁰²⁰

Nur in wenigen Fällen scheint es sich um Spitznamen oder Codenamen zu handeln, wie in dem Graffito eines „Quellchens“ an sein „Fischlein“ oder dem des „Lügners“ (oder der Lügnerin) an den „Wahrheitsliebenden“ (oder die Wahrheitsliebende).¹⁰²¹

1016 Persönlich ist hier als Beschreibung für solche Texte verwendet, die sich explizit an bestimmte, namentlich genannte Personen richten – auch wenn dabei eine breitere Leserschaft nicht ausgeschlossen werden konnte (s. dazu o. Kap. 4 zu Graffiti als Interaktionsform).

1017 Vgl. dazu o. Kap. 3.3 zu Inschriften als Erinnerungs- und Identitätsträgern.

1018 Kruschwitz 2008, 240 Anm. 29.

1019 CIL IV 8098. Kat. Nr. C37 (vgl. dazu o. Kap. 6.2.1, S. 188–190 m. Abb. 52).

1020 Giordano 1966, Kat. Nr. 9, 10. Solin 1975, Kat. Nr. 9, 10. Zur Verwendung der Bezeichnung „*frater*“ in den pompejanischen Graffiti s. u. Kap. 8.2, S. 348 Tab. 7.

1021 CIL IV 2018a–c, 4447: „*Fonticulus pisciculo suo pulurma salut(em)*“; *pulurma* = *plurima(m)*. Dazu Varone 1994, 47. Die zwei Spitznamen kommen nur in diesem einen Graffito vor. Vgl. aber die „Fischlein“ – kleine Jungen, die Tiberius sich angeblich zu seinem sexuellen Vergnügen beim Bade

Ein gewisser Aemilius schrieb seinen Namen bevorzugt rückwärts und verewigte sich neunmal in Pompeji als „Suilimea“.¹⁰²² Vermutlich war dies aber mehr eine Spielerei als eine tatsächlich intendierte Verschlüsselung des Namens; vielleicht wollte sich dieser eine Aemilius damit sogar von anderen in Graffiti genannten Aemilii Pompejis abheben, indem er eine eigene Schreibart mit Wiedererkennungs- und Erinnerungswert wählte?¹⁰²³ Unabhängig davon, ob es sich um reale oder Code-Namen handelt, wird die Tatsache, dass hinter den Graffiti bestimmte *Personen* als Schreiber stecken, in den Texten betont. Nachrichten wurden als *von* jemandem für jemanden gekennzeichnet; und dahinter mag nicht nur die Kommunikationsabsicht gesteckt haben, sondern auch ein gewisser Stolz auf die Graffiti selbst als Textprodukte, als deren Urheber man sich gerne zu erkennen gab. Auch der Zeichner eines geritzten Schiffes setzte demonstrativ hinzu: „Rufio, Sklave des Publius Sittius, malte dieses Schiff.“¹⁰²⁴

Graffiti-schreiber verwendeten für die Bezeichnung ihrer Tätigkeit, wie die professionellen *scriptores* der Dipinti auch, das Verb *scribere*; nur zweimal taucht für einen Text *facere* und einmal, im Falle der genannten Zeichnung des Sklaven Rufio, *pingere* auf.¹⁰²⁵ Offenbar handelte es sich dabei um Formen des Schreibens, die rein technisch dem Schreiben auf Wachs oder Papyrus gleich empfunden wurden;¹⁰²⁶ für Inschriften in Stein oder Blei verwendete man dagegen das Verb *inscribere* oder *incidere*, das explizit auf das Einschreiben eines Objektes verweist.¹⁰²⁷ Die Verwendung von Verben, die überhaupt das Schreiben oder Zeichnen benennen, mag ein Bewusstsein für den Akt als solchen – und auch für die Unterscheidung zwischen Text und Bild – belegen, lässt aber auch ein gewisses Selbstbewusstsein der Schreiber vermuten.¹⁰²⁸ Anders als die Macher moderner Spraytags grenzten sie sich nicht ab, indem sie ihre Inschriften als demonstrativ anders stilisierten, sondern sahen sie im Gegen-

einbestellt habe – bei Suet. Tib. 44. Ein möglicher Spitzname bzw. Falschname könnte auch Eburiolus sein (CIL IV 8227). S. auch Milnor 2014, 180 zu Beispielen von Namen, die nur aufgrund eines Wortspiels gewählt wurden; genauso gut könnte aber umgekehrt der tatsächliche Name einer Person erst der Anlass für das Wortspiel gewesen sein. Dass die bei Milnor aufgeführten Graffiti-beispiele Falschnamen enthalten, lässt sich also nicht belegen.

1022 Vgl. unten Kap. 8.3, S. 355.

1023 Zu sämtlichen inschriftlich belegten Aemilii s. Castrén 1975, 131 Nr. 12.

1024 CIL IV 1847. Zu Sklavennennungen in Graffiti vgl. u. Kap. 8.2, S. 348 f.

1025 Zu den professionellen *scriptores* Pompejis s. Franklin 1978; Baratta 2016. *Facere* taucht außer in der *Casa di Paquius Proculus* (Kap. 6.2.1) nur noch einmal wieder auf: „(H)oc Celer fecit<e>“ (CIL IV 4600). *Pingere* ist mir neben dem genannten Beispiel nur noch ein weiteres Mal aus Pompeji, von einem Fragment (CIL IV 9049a) bekannt, dessen wahrscheinlich ehemals vorhandene Zeichnung nicht überliefert ist.

1026 Z. B. *versus scribere*, *poemata scribere*, *libellum scribere* (Mart. Epigr. 1,35; Hor. epist. 2,2,65; Cic. Brut. 163).

1027 S. z. B. Cic. Verr. 2,4,145.

1028 Zur Selbst-Definition augusteischer Dichter und den in ihren Werken verwendeten Verben, die auch die gesprochene Wiedergabe der Texte anklingen lassen, s. Lowrie 2009, 14–18.

teil als gleichwertige Schriftprodukte an. Für einige der Graffitizeichnungen, die wie ein sekundärer Wanddekor fungierten, belegt die Wahl ihres Anbringungsortes ein ähnliches Selbstbewusstsein, wie in Kapitel 7.3 gezeigt werden wird. Die Kategorisierung und eine damit einhergehende bewertende Klassifizierung der Inschriften, welche die Graffiti lange als minderwertig am unteren Ende einer Inschriftenhierarchie platzierte, ist ohnehin ein modernes Konstrukt. Inwieweit Graffiti in der Antike als separat von anderen Schriftformen im urbanen und im Wohnraum wahrgenommen wurden, lässt sich nur vermuten,¹⁰²⁹ aber dass die Antike keine eigene Bezeichnungen für Graffiti (und auch Dipinti) kannte, und diese somit terminologisch nicht abgrenzte, mag dafür sprechen, dass sie als selbstverständlicher Teil des Schrift- und Bildraums wahrgenommen wurden. Man schämte sich als Schreiber nicht für seine Kritzeleien, sondern fügte demonstrativ einen Namen hinzu. Offenbar wurden Graffiti genauso als „Produkte“ angesehen wie andere Schrift- und Bildformen, und dementsprechend setzten auch hier die Hersteller häufig eine wie auch immer gearbete Eigenbezeichnung dazu.¹⁰³⁰ Auch die Mühe, welche die Urheber nicht nur von Zeichnungen, sondern oft auch von Texten auf deren äußere Form verwandten, und zu regelrechten Schriftbildern ausgearbeitete Graffiti belegen einen ästhetischen Anspruch.¹⁰³¹

Das Verb *scribere* taucht insgesamt 35-mal in pompejanischen Graffiti auf, fast immer als Verweis auf den Urheber des jeweiligen Graffito.¹⁰³² Nur drei der Graffiti verwenden *scribere* im Hinblick auf das Geschriebene Anderer, z. B. in der Basilika, in der jemand anerkennend anmerkte: „Wer das da oben schrieb, hat Recht (wörtl.: sagt Wahres)“.¹⁰³³ Bis auf drei Ausnahmen, in denen *scribere* als Partizip und im Gerundium auftaucht,¹⁰³⁴ werden die konjugierten Verbformen *scribit* oder *scripsit* verwendet.¹⁰³⁵ „Leb wohl, Optatus! Dies schrieb Caietanus“ an der Fassade einer *taberna*, und auch ein gewisser Alchimus Pyrrho taucht als Verfasser von Grußworten auf.¹⁰³⁶ Ein Salvius, ein Sabinus und ein Anteros gaben sich als Graffitischreiber

1029 S. dazu o. Kap. 3.2, S. 82.

1030 So auch Milnor 2014, 148.

1031 S. o. Kap. 7.1.2.

1032 In einigen weiteren Fällen ist die Lesart bzw. Auflösung der Inschriften, die nur ein „scr“ enthalten, unsicher (CIL IV 1623, 2374, 5381, 8725, 8729, 8894, 8987a, 9048, 9065a, 10181c); auch wenn für die wiederholte Formel „scr“, zumal mit Namen dahinter, keine plausible Alternative zu „scribit“ oder „scripsit“ bekannt ist, werden die entsprechenden Graffiti, zumal sie ohnehin nur fragmentarisch überliefert sind, vorsichtshalber aus den folgenden Überlegungen ausgeschlossen.

1033 CIL IV 1837.

1034 CIL IV 1928, 8617 und Solin 1975 Kat. Nr. 11, wobei es sich in letzterem Text um eine Briefformel handelt (Milnor 2014, 172 f.), die mit einem Vergilzitat (Aen. 1,242 f.) verbunden wurde.

1035 Einzige Ausnahme der Verwendung des Verbs *scribere* in der ersten Person, ohne Namensangabe eines Schreibers, ist CIL IV 9109.

1036 CIL IV 1690 (zu dem Namen Caietanus Solin 2007, 105), 1934.

zu erkennen,¹⁰³⁷ und C. Iulius Speratus, eine der seltenen Nennungen von *tria nomina* in einem Graffito, wünschte großzügig der ganzen *colonia Claudia Neronensis Puteolana* Glückauf.¹⁰³⁸ Im Lupanar schrieb ein „*puer Rusticus*“, und ein gewisser Narcissus wird als Schreiber eines abgewandelten Vergilzitats genannt: „Wer immer du bist, vergiss sofort die verlorenen Griechen, schreibt Narcissus [...]“. ¹⁰³⁹ Ein Cornelius Martialis gab sich an einer Hausfassade als Autor des in Pompeji beliebten Spruchs „*venimus hoc cupidi*“ zu erkennen.¹⁰⁴⁰ Ein Tiburtinus, auf den möglicherweise mehrere lateinische Graffiti im Theaterkorridor zurückgehen, gab sich auf Griechisch in lateinischen Buchstaben als deren Autor aus: „*Tiburtinus epoese*.“ Vielleicht sollte ihm dabei die griechischsprachige Signatur als Künstler Autorität verleihen.¹⁰⁴¹ Mit Humor müssen wohl zwei Graffiti genommen werden, die jeweils aus der Feder der Göttin Venus stammen sollen, in einem Fall von der „*Venus fisica Pompeiana*“.¹⁰⁴² Der Text ist eine aus zwei verschiedenen Versen von Ovid und Properz zusammengesetzte Neuinterpretation; mit dem Zusatz bzw. der Signatur der Venus Fisica, die als solche in Pompeji tatsächlich verehrt wurde, wurde, so Milnor, gleichzeitig der körperliche Aspekt des Graffitotextes anstelle des moralischen in den Originaltexten hervorgehoben.¹⁰⁴³ Insofern soll die Nennung der Göttin als Autorin wohl nicht die Identität des oder der Schreiber(s) verschleiern, sondern ist Teil des Witzes der Verse. Geheimnisvoll scheinen dagegen die Urheber zweier Texte, die sich lediglich folgendermaßen beschrieben: „(Dies) schrieb einer, der wollte“ und „(Dies) schrieb einer, der etwas gilt.“¹⁰⁴⁴ Im Falle des zweiten Schreibers macht die gewahrte Anonymität insofern Sinn, als der erste Teil des Graffitos sich gegen einen Lesbianus richtet und lautet: „Lesbianus, Du kackst und schreibst Grüße.“¹⁰⁴⁵ Vielleicht wollte sich der Schreiber einer solchen Unflätigkeit nicht von dem angesprochenen Lesbianus erwischen lassen. Interessant ist dabei auch die Parallelisierung der beiden Tätigkeiten: Lesbianus gebe seine Fäkalien und seine Wörter im öffentlichen Raum von

1037 CIL IV 2375, 2395, 4925.

1038 CIL IV 2152; es gibt nur einen weiteren Graffito aus Pompeji, in dem Puteoli als Kolonie angesprochen wird – sonst werden in solchen Glückwünschen die Einwohner der Stadt (*Puteolani*) kollektiv begrüßt (Benefiel 2004, 354–357; zu den Kollektivgrüßen s. u. Kap. 8.3, S. 354).

1039 CIL IV 2258a, 1841 (Verg. Aen. 2,148; Übers. Hunink 2011, Nr. 724).

1040 CIL IV 8891. Zu „*hoc*“ statt „*huc*“ s. Väänänen 1937, 49.

1041 CIL IV 4966; dazu, und zum Verhältnis von Autor und Urheberschaft in den Graffiti ausführlich Milnor 2014, 141–150.

1042 CIL IV 1520, 1536. Vgl. auch 6865 (dazu Varone 1994, 38 f.). Das Epitheton „*fisica*“ taucht auch in einer Weihinschrift aus Pompeji auf (CIL X 928) und ist auch für die samnitische Göttin Mefitis belegt, was möglicherweise italische Einflüsse auf die römische Göttin Venus belegt (Bolder-Boos 2015, 92).

1043 Prop. 1,1,4–6; Ov. Amor. 3,11,35 (Milnor 2014, vii–ix, 92).

1044 CIL IV 8914 ([...] *qui voluit* [...]), 10070 ([...] *qui valuit* [...]). In erotischen Graffiti taucht auch die Formel „*fuitit ... quem voluit*“ auf (z. B. CIL IV 2188).

1045 Während das CIL „*Lesbiana, cacas scribisque salute[m]*“ angibt, liest Varone, wie hier im Fließtext wiedergegeben, im zweiten Teil „*scribit qui valuit*“ (Varone 2012, 88 und id. 2016, 120).

sich, schimpft der Autor der geritzten Inschrift; möglicherweise bezieht sie sich sogar direkt auf einen Dipinto, in dem (derselbe?) Lesbianus als *rogator* auftritt.¹⁰⁴⁶ Lesbianus' geistige werden in Analogie zu seinen körperlichen Ausscheidungen abgewertet. An der Fassade der *Casa di Fabius Ulutremulus* (IX 13,5) erlaubte sich jemand einen Scherz und schrieb: „Der Federkiel schrieb (dies) mit dem Atramentarius Lenus (?). Ephebus (war) hier.“¹⁰⁴⁷ Die Übersetzung der Inschrift wurde zuletzt von Kruschwitz diskutiert; möglicherweise war „*atramentarius*“ eine Berufsbezeichnung.¹⁰⁴⁸ Statt der sonst üblichen Personennamen jedenfalls tritt hier der Federkiel (*calamus*), mit einem *atramentarius* vielleicht mit Namen Lenus, als schreibender Akteur auf. Der Graffito scheint wie ein *titulus memorialis* aufgebaut, erinnert allerdings hier an die Anwesenheit eines Ephebus (wörtl. „Schüler“). Ephebus ist als Name mehrfach in pompejanischen Graffiti belegt, ebenso wie übrigens auch Calamus als römisches *cognomen* existierte¹⁰⁴⁹ – entweder also nahm jemand den (eigenen?) Namen Ephebus oder Calamus zum Anlass für dieses Wortspiel oder die Begriffe wurden ohne Bezug zu einer realen Person mit diesem Namen gewählt. Der Graffito ist in seiner Materialität – vermutlich bewusst – umso komischer, als er in die Wand geritzt, also nicht einmal wirklich mit Tinte angeschrieben wurde. Allerdings kann dies auch einfach ein Zeichen der Gleichsetzung von geritzten und mit Farbe oder Tusche aufgetragenen Inschriften sein, bei deren Wahrnehmung die technischen Unterschiede keine Rolle spielten.

Ein Bewusstsein der Schreiber für die Graffiti bzw. das Graffitischreiben selbst wird auch anhand der selbstironischen Texte deutlich, in denen die Schreiber sich selbst und ihre Leser auf's Korn nahmen. So sind aus Pompeji mehrere selbstreflexive, oder metatextuelle, Graffiti ediert, darunter die mehrfach an Wänden des urbanen Raums angebrachte Inschrift „Ich bewundere dich, Wand, dass du noch nicht zu Schutt zerfallen bist, die du die Kritzeleien so Vieler ertragen musst.“¹⁰⁵⁰ Der Inschriftenträger, die Wand, wird von dem Schreiber direkt angesprochen, in dem Bewusstsein, dass dieser Graffito durch seine Existenz Teil eben dessen ist, was die Wand zu (er)tragen hat.¹⁰⁵¹ Das Graffitischreiben an sich wird thematisiert, und der Schreiber verweist dadurch indirekt auch scherzhaft auf sich selbst. Offensichtlich haben wir es hierbei mit einer Art *running gag* zu tun, der immerhin viermal, mit jeweils kleinen – jedoch

1046 CIL IV 9871; dazu Levin-Richardson 2015a, 236 f.

1047 CIL IV 9127; abgebildet bei Varone 2012, 439.

1048 Kruschwitz 2014b, 257 f. mit weiteren Verweisen in Anm. 41.

1049 Kajanto 1965b, 342.

1050 CIL IV 1904: „*Admiror, o parie<n>s, te non cecidisse ruinis qui tot / scriptorum taedia sustineas.*“ Varone 2012, 318. Zur Übersetzung von „*taedia*“ s. Langner 2001, 21 m. Anm. 80 und 81.

1051 Vgl. dazu auch Milnor 2014, 31 über den Vers als „metatextual joke on the general phenomenon of graffiti writing.“ Zum Begriff Metatextualität allgemein und im Sinne einer Selbstreferenz in Inschriften: Gertz/Krabbes/Noller/Opdenhoff 2015.

nicht sinnverändernden – Unterschieden, aus Pompeji bekannt ist.¹⁰⁵² Genauso selbstironisch schrieb jemand, allerdings in Rom, auf Griechisch: „Viele haben Vieles (an die Wand) geschrieben, nur ich habe nichts geschrieben.“¹⁰⁵³ Hier wurde geschrieben um des Schreibens willens, und solche Texte funktionierten nur in geschriebener Form und auf der Wand: Indem die Schreiber auf die vielen Inschriften verwiesen, die die Wände zu tragen hatten, fügten sie ihnen eine weitere Inschrift hinzu. Sie äußern außerdem, was offenbar nicht nur uns modernen Betrachtern aufgefallen ist: Dass die Graffiti sehr zahlreich antike Wände zierten. Auch Palindrome und griechisch-lateinische Graffiti waren ein Spiel mit dem geschriebenen Wort, jenseits der Sprechkultur.¹⁰⁵⁴ Dennoch wird auch die Verbindung von Sprache und Schrift in vielen Graffiti deutlich; so wurde beispielsweise in einigen Fällen das Verb *dicere* synonym zu *scribere* verwendet: Graffiti schreiben war eine Form der Kommunikation, sie ließ die Wände zu den Passanten sprechen: „*Pelecrio dicit tibi [...]*.“ Was Pelecrio (?) allerdings sagen wollte, ist uns nicht mehr bekannt, weil die Lesung des Graffitos unsicher ist.¹⁰⁵⁵ Dafür machte eine Hedone im Atrium der *Casa dell'Orso* (VII 2,44–45) klar: „Hedone sagt: Für 1 As trinkt man hier. Wenn du einen Doppelten gibst, wirst du Besseres trinken; und vier, wenn du die gibst, so wirst du Falerner trinken“¹⁰⁵⁶ Aber v. a. der bereits oben genannte Graffito aus der Basilika macht die synonyme Verwendung von *scribere* und *dicere* deutlich: „*[...] Qui supra scripsit, vere dicis [...]*.“ Beide Wörter werden zur Beschreibung von Graffiti bzw. desselben Graffitos benutzt, und der Autor vermied so unschöne Wortwiederholungen.¹⁰⁵⁷

Eine andere Gruppe selbstreflexiver Graffiti verschiedener Fassaden richtet sich ganz allgemein an jeden Leser (*qui legit*); im Sinne von „wer das liest, ist doof“ machten sich die Schreiber mehrerer Graffiti über ihre Leser lustig, wie in diesem jambischen Senar: „Wer (dies) schreibt, ist verliebt, wer (dies) liest, wird in den Arsch gefickt. Wer (dies) hört, ist geil, wer vorbeigeht, lässt es mit sich treiben.“¹⁰⁵⁸ In Form

1052 Für weitere Beispiele s. CIL IV 1906 (Varone 2012, 382), 2461, 2487. Vgl. dazu auch Keegan 2011, 174.

1053 Castrén/Lilius 1970, Kat. Nr. 70.

1054 Vgl. Habinek 2009, 136: „By paying attention to the embodied, self-referential, and freely constrained aspects of writing in the Roman world, we gain access to features of ancient culture not carried by language alone.“

1055 CIL IV 1703. Möglicherweise ist der Name Peregrio gemeint (s. Solins Kommentar in CIL IV Suppl. 4,2). Zu dem Verb *dicere* im Hinblick auf literarische Werke und die Selbstdarstellung ihrer Autoren s. Lowrie 2009, 14 f.

1056 CIL IV 1679 (Graffito von mehreren verschiedenen Schreibern); Übers. Hunink 2011, Nr. 533. Zu der gesamten Inschrift bzw. den Inschriften, die wohl von zwei Schreibern stammen, aber in einem CIL-Eintrag zusammengefasst sind, s. Solin 2013b, 332 f.

1057 CIL IV 1837. Der Graffito stammt wahrscheinlich von zwei verschiedenen Schreibern, wie die CIL-Herausgeber aufgrund des Zeilensprungs und des Schriftbildes vermuteten; zu dem Graffitokonglomerat, zu dem auch diese beiden (?) Graffiti gehören, knapp Bodel 2010, 113; Keegan 2011, 171.

1058 CIL IV 4008: „*Amat, qui scribet, pedicatur, qui leget. Qui obscultat, prurit, pathicus est, qui*

einer Klimax werden der Schreiber selbst, Leser, Hörer sowie Passanten miteinbezogen; somit sind die Produktion und sämtliche möglichen Formen der Rezeption bis hin zur Ignoranz des Geschriebenen in einem Satz zusammengefasst. Alle Rezipienten des Textes werden mittels Obszönitäten beleidigt, während der Schreiber selbst, kaum verwunderlich, keine erotische Diffamierung erfährt, sondern lediglich als Liebender ausgewiesen wird.¹⁰⁵⁹ Der unbeteiligte Passant ist, obwohl er eigentlich eben nicht zu den Lesern und Zuhörern gehört, trotzdem im Text bedacht; dieses Paradoxon lässt sich wohl nur so erklären, dass auch er den Text zu hören bekommen sollte, wobei der Vorleser sich lächerlich machen musste, indem er laut aussprach: „Wer das liest, wird gefickt.“ Im Falle des zitierten Graffito sind zwei weitere Zeilen vielleicht nachträglich von einer anderen Person daruntergesetzt worden, die nochmals einen Schreiber nennen, obwohl dieser eigentlich bereits in den Text mit eingeschlossen war. Er wird als „*p(a)edicator*“ betitelt, also derjenige, der die angedrohten sexuellen Akte ausführt.¹⁰⁶⁰ Diese Graffiti spielen mit ihrer Leserschaft; ihre Schreiber haben sie in dem Bewusstsein um ein Publikum verfasst. Wer kennt sie nicht, die Kritzeleien auf dem Schulpult, die lauten: „Wer das liest, ist ein Idiot“? Man zuckt innerlich zusammen, fühlt sich ertappt, muss gleichzeitig über sich selber lachen und den Witz des Schreibers bewundern: Er kennt seine Pappenheimer. Genau dies bezweckten wohl die Schreiber der entsprechenden Graffiti auszudrücken und ihre Leserschaft zum Schmunzeln zu bringen oder sogar zu verärgern. Die Graffiti jedenfalls besagen: Ich mag hier zwar Unsinn an die Wand schreiben, aber ich weiß genau, dass ihr ihn lesen werdet und überführe euch eurer Neugier. In einer anderen Version, ebenfalls im für die Komödie typischen jambischen Senar, wird der Witz des Textes in der letzten Zeile noch einmal verdeutlicht: „Fress’ mich der Bär – ich, der ich es lese, bin ein Schwanz.“¹⁰⁶¹ Die notwendige Selbsterkenntnis wird dem Leser hier bereits in den Mund gelegt.

praeterit. [...]“; s. dazu Adams 1982, 124 f., 133 f. *Obscultat* = *auscultat* (s. Väänänen 1937, 51); allerdings hat Solin (2013b, 337 f.; id. 2015, 132) zuletzt die überzeugendste Lesung „*ascultat*“ vorgelegt. Das Verb *pati* beschrieb die passive Rolle beim Geschlechtsverkehr; zum griechischen Lehnwort „*pathicus*“ s. Adams 1982, 189 f. – Vgl. auch einen amerikanischen Kiospruch: „Those who write on bathroom walls, / roll their shit in little balls. / Those who read these words of wit, / eat the little balls of shit“ (Abel/Buckley 1977, 34).

1059 Dagegen CIL IV 1623: „Wer (dies) schreibt, bläst.“ Die Lesung ist unsicher, Zangemeister liest „*qui scripit [...]“* oder „*quis crepit [...]“* – in Anbetracht der aber in Pompeji so häufigen, hier besprochenen Sentenz ist erstere Version naheliegend. Vgl. auch Williams 2010, 293 f. zu diesen Graffiti.

1060 S. dazu u. Kap. 7.2.2, S. 288.

1061 CIL IV 2360: „[...] *Ursi me comedant et ego verpa qui lego.*“ Dazu Milnor 2014, 74 f., 150 über den (passiven) Leser, der von der Inschrift „benutzt“ wird, und über sexuelle Konnotationen dieser Konstellation.

7.2 Die geöffnete Wand: Zur Interaktion von Graffiti und Graffiti

7.2.1 Das Kopieren von Motiven und Inhalten anderer Graffiti

Wie anhand der Fallbeispiele ersichtlich geworden ist, sind Graffiti aus Wohnhäusern nicht nur in bestimmten Räumen, sondern oft auch an einzelnen Wandabschnitten oder Säulen innerhalb dieser Räume konzentriert. Hatte ein Schreiber die Wand „geöffnet“, motivierte das auch andere Personen dazu, Graffiti-Texte oder -bilder hinzuzusetzen; das gilt genauso für bestimmte Flächen im Stadtgebiet. So wurden manche Inschriftenträger zu regelrechten Pinnwänden, an denen Leute ihre Langeweile ausließen oder an denen, wie möglicherweise im Küchenareal der *Casa del Menandro*, auch gezielt Nachrichten an spezielle Adressaten hinterlassen werden konnten. Indem sich eine bestimmte Stelle im Haus, in einer Straße oder in einem öffentlichen Gebäude zum beschreibbaren Hotspot entwickelte, garantierte sie auch die Aufmerksamkeit der Hausbewohner oder Passanten: Man wusste, dass hier regelmäßig Neues erschien.

Zum Teil haben die an solchen Stellen kumulierten Graffiti keinen für uns nachvollziehbaren inhaltlichen oder motivischen Bezug zueinander, so wie es an der nördlichen Peristylwand der *Casa di Paquius Proculus* der Fall ist;¹⁰⁶² zum Teil aber ließen sich Betrachter schon vorhandener Graffiti nicht nur zu eigenen Werken inspirieren, sondern kopierten sogar Zeichnungen oder Texte. Dies hat Benefiel bei den Zeichnungen zweier Schiffe in der Ala 13 der *Casa dei Quattro Stili* (I 8,17.11) konstatiert:¹⁰⁶³ Am östlichen Ende der Nordwand wurden zwei gleichgroße Schiffe direkt untereinander gezeichnet, die nach Benefiel von zwei verschiedenen Zeichnern stammen (Abb. 131–132). Während bei dem oberen Schiff detailliert Ruderblätter, -pforten und Heckgalerie dargestellt sind, imitiert die direkt darunter angefertigte Zeichnung Typus, Form und Größe des Schiffs; die jedoch fehlenden Details der unteren Zeichnung lassen diese wie die Kopie eines weniger akkuraten oder geduldigen Zeichners aussehen. Man könnte das untere Schiff auch umgekehrt als ersten Fehlversuch interpretieren, aufgrund dessen derselbe Zeichner einen erneuten Versuch auf der darüber liegenden gemalten Rahmenlinie wagte, mit dessen Resultat er schließlich zufrieden war. Allerdings sind beide Schiffskörper mit Segel und Rudern soweit identisch, dass sich in dem unteren Schiff schwerlich ein missglückter Versuch erkennen lässt. Eher schien es dem Zeichner hier an Geduld zur Kleinarbeit zu fehlen, die die Schiffszeichnung zu einer identischen Kopie ihres Vorbilds gemacht hätte. In demselben Wandfeld ist – aufgrund des stellenweise schlechten Zustands des Putzes schwer zu identifizieren – möglicherweise der Bug eines dritten Schiffs angebracht worden. Ein viertes Schiff von nur 6 cm Höhe ist in seiner Größe dem hellblauen Außenrand der

¹⁰⁶² S. o. Kap. 5.2.1, S. 188–191.

¹⁰⁶³ Benefiel 2011, 34 f. Kat. Nr. 11–12. Langner 2001, Kat. Nr. 1900–1901.

senkrechten Trennstreifen der Hauptfelder, auf dem es angebracht wurde, angepasst (Abb. 133–134).¹⁰⁶⁴



Abb. 131: Schiffsgraffiti in der *Casa dei Quattro Stili*, Benefiel 2011, Kat. Nr. 11–12, Foto (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).

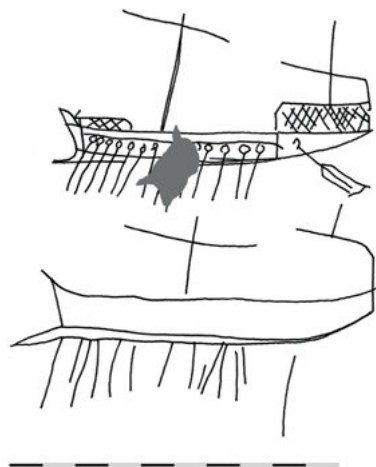


Abb. 132: Schiffsgraffiti in der *Casa dei Quattro Stili*, Benefiel 2011, Kat. Nr. 11–12, Umzeichnung (nach Langner 2001, Kat. Nr. 1900–1901). Grafischer Maßstab: 10 cm.



Abb. 133: Schiffsgraffito in der *Casa dei Quattro Stili*, Foto (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).

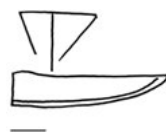


Abb. 134: Schiffsgraffito in der *Casa dei Quattro Stili*, Umzeichnung. Grafischer Maßstab: 1 cm.

1064 Beide Schiffe sind weder im CIL noch bei Langner 2001 und Benefiel 2011 verzeichnet; vermutlich handelt es sich dabei um eine Kettenreaktion: was nicht im CIL verzeichnet ist, ist nicht – oder zumindest nicht in allen Fällen – bei Langner und deshalb wiederum nicht bei Benefiel zu finden.

In der *Casa del Criptoportico* (I 6,2), der *Casa di Obellius Firmus* (IX 14,2,4) und der *Casa dei Cervi* in Herculaneum (IV 21, Abb. 135) stammen jeweils dieselben und verwandte Motive von mehreren verschiedenen Zeichnern.¹⁰⁶⁵ Zwar handelt es sich hierbei nicht um Versuche genau identischer Kopien wie bei dem Schiff aus der *Casa dei Quattro Stili*, doch wurden in diesen Fällen die Motive schon vorhandener Graffitizeichnungen übernommen und in einem jeweils eigenen Stil umgesetzt, der deutlich die verschiedenen Zeichner erkennen lässt. Ebenso sind die zahlreichen verschiedenartigen Schiffe – und Gladiatoren, *venationes* und Zirkuspferde – im Theaterkorridor (VIII 7,20) wohl Ergebnis eines solchen Mechanismus: Ein (für uns imaginärer) erster Zeichner muss ein oder mehrere Schiffe in die Wand geritzt haben, die wiederum Andere zum Zeichnen nicht irgendwelcher Motive, sondern weiterer Schiffe anregten.¹⁰⁶⁶ Zumindest motivisch, und manchmal auch stilistisch, wurden Graffiti als Vorbilder für andere Graffitibilder herangezogen. Dabei war das Kopieren von Graffiti-motiven durch andere Graffiti nicht auf Pompeji und nicht zeitlich beschränkt, denn beispielsweise auch eine *venatio*-Szene auf der Athener Agora inspirierte weitere Tierzeichnungen.¹⁰⁶⁷

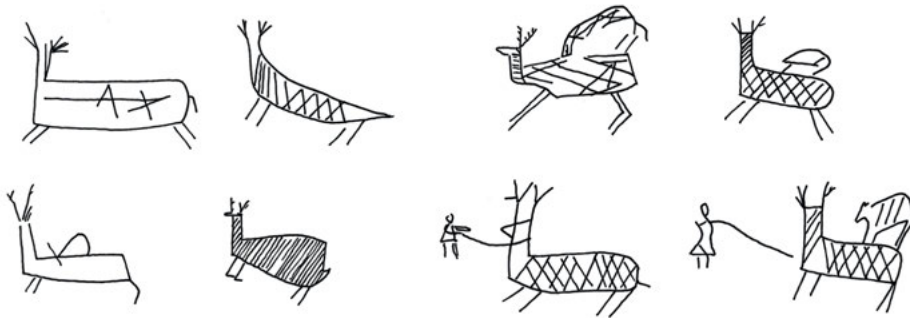


Abb. 135: Auswahl von Graffitizeichnungen aus einem Cubiculum der *Casa dei Cervi* in Herculaneum (nach Langner 2001, Kat. Nr. 1108–1110, 1509–1511, 1124–1125).

1065 Zu den Graffitizeichnungen aus der *Casa del Criptoportico* und der *Casa di Obellius Firmus* u. Kap. 7.2.2.

1066 S. die Umzeichnung eines Wandstücks im Theaterkorridor bei Langner 2001, 119 Abb. 67. Allerdings ist hier, anders als in den Innenräumen der *Casa del Criptoportico*, *Casa di Obellius Firmus* und *Casa dei Quattro Stili*, möglicherweise auch ein inhaltlicher Bezug der Graffiti zur Funktion des Gebäudes, der zur Gladiatorenkaserne umfunktionierten Theaterportikus, zu erkennen (so Langner 2001, 118).

1067 Langner 2001, 80.

Unter den Graffiti-Texten können wohl die griechischen Alphabete im Küchenareal der *Casa del Menandro* als ein Beispiel dafür gelten, dass man schon Bestehendes imitierte: Die 12 Graffiti sind die größte Ansammlung von Alphabeten innerhalb Pompejis.¹⁰⁶⁸ Offenbar handelte es sich um Inschriften unterschiedlicher Länge, die z. T. sämtliche, z. T. nur die ersten Buchstaben des Alphabets auflisteten. Umso unglücklicher ist es, dass sich die Anzahl von Schreibern nicht ermitteln lässt, da die Graffiti weder im Original erhalten noch in Apographa oder Fotos dokumentiert sind. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass ein Alphabet weitere Schreiber zur Anbringung von Alphabeten inspirierte und entweder als direktes Vorbild diente – wobei manche der Alphabete nur begonnen, aber nicht zu Ende geführt wurden – oder eine Art Wettbewerb unter den Schreibern anzettelte, wer z. B. die schönste Schrift habe.¹⁰⁶⁹ In der *Casa di Maius Castricius* (VII 16,17) ließen sich mehrere Schreiber zu literarischen Graffiti inspirieren. Die auch unter formalen Aspekten interessante Ansammlung geritzter Texte wurde in einem Treppenraum entdeckt und von Benefiel in einem Artikel publiziert.¹⁰⁷⁰ Das besagte Wandstück wird heute im Nationalmuseum von Neapel aufbewahrt, befand sich aber ursprünglich an der Nordwand des Treppenaufgangs (5), der vom Peristyl in ein höhergelegenes Stockwerk führt. Unter den insgesamt elf Graffiti dieses Wandstücks sind vier längere Verse, welche die philologische Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben.¹⁰⁷¹ Darunter ist eine bekannte Sentenz, die mehrfach, in kurzer oder langer Ausführung und z. T. in abgewandelten Versionen, in pompejanischen Graffiti und Dipinti und hier als Schlussformel eines Verses auftaucht: „*Quisquis amat, valeat*.“¹⁰⁷² Die vier Texte sind, wie Benefiel feststellt, fast spaltenförmig, nur leicht versetzt in zwei Reihen mit jeweils zwei Sentenzen untereinander angeordnet (Abb. 136). Die Schriftbilder stammen von unterschiedlichen Schreibern, weisen aber allesamt eine sehr sorgfältige Ausführung mit ausladenden Hasten bzw. Caudae der Buchstaben „A“, „L“, „Q“, „R“ und „S“ auf; offenbar musste

1068 S. dazu o. Kap. 6.2.2, S. 222 f.

1069 Die Alphabete wurden als Schulübungen interpretiert, die in dieser Ecke des Hauses exerziert wurden. Allerdings müsste man sich in Folge dieser Interpretation konsequenterweise fragen, ob nicht jeder Textgraffito, der von anderen Schreibern kopiert wurde, als Schulübung betitelt werden müsste. Somit hätte alles (oder nichts) einen erzieherischen Charakter (vgl. dazu o. Kap. 3.3).

1070 Benefiel 2010.

1071 Benefiel 2010, Kat. Nr. 34, 36, 38, 43 (Giordano 1966, Kat. Nr. 38, 42, 45, 46; Solin 1975, Kat. Nr. 57, 59, 61, 66).

1072 Vgl. Milnor 2009, 301 f. und Benefiel 2010, Kat. Nr. 43 und 68 Anm. 38 mit Referenzen. Weitere Belege in Graffiti: CIL IV 3199, 4091, 5272, 6782, 9130; vgl. auch 1824, 4200 (*Quisquis amat, veniat*); 4659, 4663, 5186 (*Quisquis amat, pereat*); 1898, 1950, 3033, 3200d, 4509, 8215, 8745, 10023. Giordano/Casale 1991, 294 Nr. 75 (andere Versionen). – Eine Textvariation ist auch als gemalte Inschrift auf der Papyrusrolle in einem Fresko aus Pompeji zu lesen: „Wer verliebt ist, dem möge es wohlgehen; wer nicht zu lieben weiß, möge vergehen; wer verbietet zu lieben, möge doppelt vergehen!“ (CIL IV 1173). Zu den phonetischen Eigenheiten der Inschrift s. Kruschwitz 2015, 729–731.

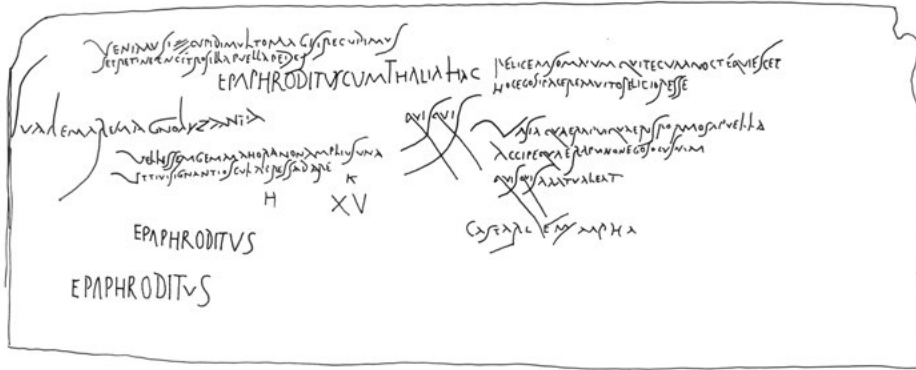


Abb. 136: Graffitikonzentration in der *Casa di Maius Castricius* (nach Benefiel 2010, 68 Abb. 9)

man sich beim Schreiben keinerlei Platzeinschränkungen unterwerfen.¹⁰⁷³ Interessanterweise beginnen drei der vier Texte mit einem optisch ähnlich ausgeführten „V“, einer mit „F“, das immerhin lautlich ähnlich ist. Möglicherweise als letzter Graffito unter den Sprüchen kam ein formschönes „*quisquis*“ dazu, das in die Mitte, zwischen die beiden Textspalten, gesetzt wurde und vielleicht nur aus Platzgründen nicht zu der bekannten Phrase vollendet wurde, die an demselben Wandstück, als besagte Schlussformel, und auch im Peristyl der *Casa di Maius Castricius* noch einmal aufgeführt ist.¹⁰⁷⁴ Anstatt den *quisquis*-Graffito also durch weitere Worte in die Horizontale zu verlängern, verlängerte der Schreiber die Q-Caudae und S-Hasten in die Vertikale, so dass sie sich unter dem Wort kunstvoll zweimal überkreuzen – genauso, wie bei dem „*quisquis*“ innerhalb des Verstextes an derselben Wand. Offenbar hat hier einer vom anderen kopiert, wenn es sich in diesem Fall nicht sogar um denselben Schreiber handelt. Für eine relative Chronologie des Graffiticlusters ist jedoch auch noch der Name Epaphroditus ausschlaggebend, der dreimal an dem Wandstück vorkommt, davon zweimal als bloßer Name und einmal mit der Angabe: „Epaphroditus (war) hier mit Thalia.“¹⁰⁷⁵ Der Name ist in einem Fall leicht schräg gesetzt, und die Tatsache, dass seine Wiederholungen nicht, wie so oft,¹⁰⁷⁶ unmittelbar untereinander oder nebeneinander platziert wurden, spricht dafür, dass der Schreiber sich mit den Lücken zufrieden geben musste, die noch zwischen den bereits vorhandenen Texten bestanden. Dennoch, und wohl aus demselben Grund wie der Schreiber des Glückwunsches an Carus in der *Casa di Paquius Proculus*, entschied er sich dafür, seinen Namen nicht an anderer Stelle im Haus zu hinterlassen, sondern von der Bekanntheit des Ortes als einer Art Pinnwand innerhalb des Hauses zu profitieren. Dasselbe

¹⁰⁷³ Benefiel 2010, 68 Taf. 9.

¹⁰⁷⁴ Benefiel 2010, Kat. Nr. 11, 42 (Giordano 1966, Kat. Nr. 24, 40; Solin 1975, Kat. Nr. 18, 65).

¹⁰⁷⁵ Benefiel 2010, Kat. Nr. 35, 40, 41 (Giordano 1966, Kat. Nr. 39, 43, 44; Solin 1975, 58, 63, 64).

¹⁰⁷⁶ Zu pyramidenförmigen Namenswiederholungen s. o. Kap. 6.2.1, S. 192.

gilt für zwei weitere, kurze Graffiti-Texte, in denen einmal *Nympha*, einmal *Byzantia* genannt werden: Beide Texte reißen aus den von den längeren Sentenzen vorgegebenen Spalten aus und scheinen, trotz verlängerter Buchstabenhasten, auf weniger kunstfertige Schreiber hinzuweisen.¹⁰⁷⁷ Auch der Duktus der *Epaphroditus*-Graffiti lässt auf einen ungeübteren Schreiber schließen, dessen nicht-kursive Kapitalen wesentlich holpriger als die fließenden Buchstaben der Autoren obengenannter Verse und Sentenzen wirken. Dennoch, und auch das spricht für eine spätere Entstehung der *Epaphroditus*-Graffiti innerhalb des Clusters, hat sich der Schreiber immerhin einmal die Mühe gemacht, das Anfangs-E mit zwei zusätzlichen Bögen leicht zu verschnörkeln – wohl in Anlehnung an die kunstvollen Graffiti, die seine unbeholfenen Buchstaben umgaben.

Es lässt sich also für die Graffitizeichnungen wie auch für die -Texte allgemein beobachten, dass oft ähnliche Motive und Inhalte an einem Ort kumuliert wurden.¹⁰⁷⁸ Die Beispiele zeigen, dass Graffiti oft durch andere Graffiti inspiriert wurden, dass man an einen bestimmten Ort schrieb, weil dort schon Andere den Anfang gemacht hatten, und dass man sich an schon Bestehendem orientierte, sich davon zu gleichen oder verwandten Motiven und Inhalten inspirieren ließ, wenn man sie nicht sogar direkt kopierte.

7.2.2 Erweiterung und Kommentierung schon vorhandener Graffiti

Graffiti inspirierten nicht nur die Entstehung – ob identischer oder eigenständiger – Graffiti, sondern sie regten auch zum Kommentieren und Verändern des bereits Vorhandenen an. Als Paradebeispiel kann eine Büste im Peristyl 21 der Wohneinheit 4 im ephesischen Hanghaus 2 gelten. Wie üblich, wurde hier die Graffitozeichnung eines menschlichen Kopfes nach unten hin durch einen Strich abgeschlossen und somit

1077 Varone 1990, 152 sieht in dem bei Giordano 1966, Kat. Nr. 41 (mit anderer Lesung: „*duzantia*“), Solin 1975, Kat. Nr. 60 und Benefiel 2010, 37 edierten *Byzantia*-Graffito zwei verschiedene Texte: Der Name sei zuerst angeschrieben worden, erst hinterher das Lukrez-Zitat (De rer. nat. II,1).

1078 Dass sich beispielsweise Zahlen, Daten und Preise grundsätzlich oft gehäuft in *tabernae* und Werkstätten finden, während öffentliche Gebäude wie die Große Palästra Hunderte von Namen aufweisen, mag allerdings, wie oben (Kap. 5 und in den Fallbeispielen in Kap. 6) erläutert, funktional bedingt, d. h. der Art des räumlichen Kontextes geschuldet sein. Auch die innerhalb der Wohnhäuser festgestellten Verteilungsmuster bestimmter Graffiti-Inhalte sind eher auf die unterschiedliche Funktion und Rezeption der jeweiligen Räume zurückzuführen als auf die Vorbildfunktion von Graffiti. D. h. im Atrium der *Casa dei Ceii* finden wir mehrere Zahlen, die aus der Funktion des Atriums auch als Arbeitsraum und multifunktionales Zentrum im Haus resultieren und nicht daher rühren, dass ein Schreiber hier bereits vorhandene Graffiti kopierte. Die grundlegenden Verteilungsmuster unterschiedlicher Kategorien von Graffiti lassen sich also nicht als Imitationsmechanismen erklären, wohl aber gibt es Fälle direkter Kopien von Graffiti-Texten wie die oben genannten.

als Büste erkennbar gemacht.¹⁰⁷⁹ Das hinderte jedoch eine wohl zweite Person nicht daran, an den Kopf einen viel zu kleinen Körper anzusetzen (Abb. 137–138).¹⁰⁸⁰ Die unpassenden Proportionen sowie der mit mehrfachen Strichen verstärkte Übergang zwischen Hals und Körper zeigen die Versuche des zweiten Zeichners, eine Gesamtfigur zu erschaffen. In einem Graffito aus dem Haus II 1,12 wurde der Endbuchstabe des Namens Sextilius Pyrricus zu einem Vogel ausgebaut, der fortan den Namen zierte (Abb. 139).¹⁰⁸¹ In einem anderen Graffito bildete das „S“ als Anfangsbuchstabe die Grundlage für eine Erweiterung des Textes durch ein Bild. So wurde die Aussage „Ich bin Maximus (oder: der Größte?)“ (?) mittels der Zeichnung eines Kopfs im Profil veranschaulicht (Abb. 140).¹⁰⁸² Dass der Text, nicht das Bild am Anfang stand, lässt sich aus der merkwürdigen Gesichtsform ableiten: Die Nase ist an den Buchstaben „S“ angepasst, nicht umgekehrt. Zwar ist anzunehmen, dass der ursprünglich nicht vorgesehene Bilddekor zum Text von einer zweiten Person stammt, jedoch kann nicht mit Sicherheit ausgeschlossen werden, dass schon der Verfasser des Textes selbst bei dessen Betrachtung auf die Idee kam, den Anfangsbuchstaben zu einem Bild zu erweitern. In allen drei Beispielen handelt es sich um einen spielerischen Umgang mit bereits bestehenden Formen; die Veränderungen bedeuteten keine Sinnentstellung, sondern lediglich einen Zusatz.



Abb. 137: Erweiterte Graffitobüste, GR 105, Foto (mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Archäologischen Instituts).

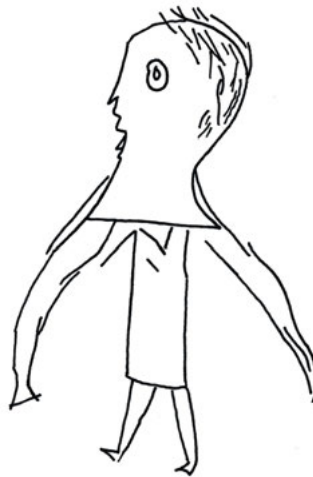


Abb. 138: Erweiterte Graffitobüste, GR 105, Umzeichnung.

1079 Zu Graffitzeichnungen menschlicher Büsten s. Langner 2001, 34.

1080 Taeuber 2005b, GR 105.

1081 CIL IV 10104e. Langner 2001, Kat. Nr. 1710.

1082 CIL IV 9008. Langner 2001, Kat. Nr. 257. Dazu auch knapp Milnor 2014, 26.

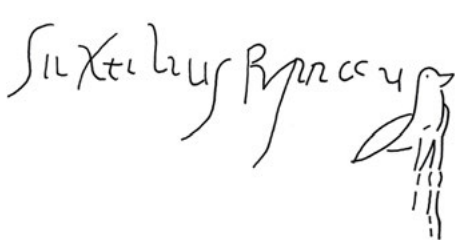


Abb. 139: Sextilius Pyrricus mit Vogel-S, CIL IV 10104e (nach *ibid.*).



Abb. 140: „Sum Max(imus?)“, CIL IV 9008 (nach *ibid.*).

Anders verhält es sich mit einer Reihe von Inschriften aus der Portikus der *Casa del Triclinio* (V 2,4), wo der Walker Crescens u. a. mehrfach seine Kollegen, die *fullones*, grüßte. In einem Gruß an seine Berufsgenossen grüßte Crescens auch deren Eule, das Tier der Minerva und Symbol des Berufsstandes der *fullones*;¹⁰⁸³ passend dazu war daneben die Zeichnung einer Eule in den Wandputz geritzt worden. Über die Zeichnung setzte jemand die Beischrift: „Dies ist eine Eule“ (Abb. 141).¹⁰⁸⁴ Entweder sorgte sich der Schreiber tatsächlich um die Verständlichkeit der Inschriften und die Identifizierbarkeit des Tieres oder aber er erlaubte sich schlicht einen Spaß und erläuterte, vielleicht um den Zeichner der Eule lächerlich zu machen, das bereits Offensichtliche noch zusätzlich. Jedenfalls fungierte der Graffitotext als – ob ernst oder spöttisch gemeinte – Beischrift der Zeichnung. Die Karikatur eines Männerkopfes mit phallusartiger Nase und ausladendem Kinn im Peristyl der *Casa di Maius Castricius* (VII 16,17) wurde mit zwei Namen versehen: Über dem Porträt liest man die Beischrift „Primo“ des Zeichners, während in etwas größerem Abstand von jemand Zweitem der Name Rufus dazugesetzt wurde (Abb. 142).¹⁰⁸⁵ Offenbar störte es nicht, dass die Zeichnung bereits als Darstellung einer bestimmten Person gekennzeichnet war, und der zweite Schreiber fügte einfach zusätzlich den Namen eines Rufus hinzu, für den das unvoreilhafteste Porträt seiner Meinung nach gleichermaßen angemessen war. In der *Villa dei Misteri* wurde ein bekränzter Kopf ebenfalls als Rufus bezeichnet, allerdings stammt der Name hier, als einzige Beischrift, wie auch bei einer als Peregrinus bezeichneten Büste aus der Basilika, wohl von dem Zeichner selbst (Abb. 143–144).¹⁰⁸⁶

1083 Zur Symbolik der Eule und ihrer Verbindung mit den *fullones* s. Flohr 2013, 338–345; Fröhlich 1991, 54.

1084 CIL IV 4118. Langner 2001, Kat. Nr. 1731; Varone 2012, 215. Vgl. zu diesem Graffito auch Fröhlich 1991, 54; DiBiasie 2015, 151.

1085 Langner 2001, Kat. Nr. 301. Dazu Benefiel 2010, 78 Taf. 22, Kat. Nr. 25–27 (Giordano 1966, Kat. Nr. 29–30; Solin 1975, Kat. Nr. 33–34). Vgl. Voegtle 2015, 128 zu Porträts, Spottbildern und Karikaturen in Graffiti.

1086 CIL IV 9226, 1810. Varone 2012, 453, 349. Für Beispiele erklärender Bildbeischriften der Zeichner selbst s. Langner 2001, 83 f. Für weitere geritzte Köpfe mit Beischriften s. *ibid.*, Taf. 10–11.

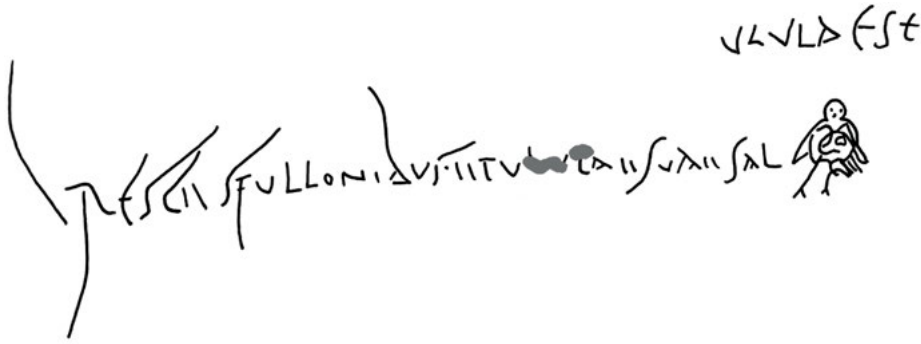


Abb. 141: Gruß des Crescens an die Walker mit Eule, CIL IV 4118 (nach Langner 2001, 116 Abb. 65).



Abb. 142: Karikatur mit Mehrfachbenennung, Benefiel 2010, Kat. Nr. 25–27 (nach *ibid.*).



Abb. 143: Kopf des Rufus, CIL IV 9226 (nach *ibid.*).



Abb. 144: Kopf des Peregrinus, CIL IV 1810 (nach Varone 2012, 349).

Kommentare Außenstehender, d. h. nicht in der Inschrift explizit angesprochener Personen, sind auch als Reaktionen auf Graffiti-Texte bekannt. Schrieb ein gewisser Agato, Sklave des Herennius, eine Bitte an die Göttin Venus an die Wand der Basilika, so kommentierte eine zweite Person mit Bezug auf Agato: „Ich bitte, dass er stirbt!“¹⁰⁸⁷ Für seinen bissigen Kommentar verwendete der zweite Schreiber dasselbe Verb (*rogare*), das Agato für seine Bitte an die Liebesgöttin benutzt hatte. Einen freundlicheren Kommentar erfuhr der oder die dürstende Suavis, der oder die sich ebenfalls in der Basilika verewigte, von einer gewissen Calpurnia, die ihn oder sie grüßen ließ: „*Calpurnia tibi dicit vale.*“¹⁰⁸⁸ Im Peristyl der *Casa di Maius Castricius* (VII 16,17) findet

¹⁰⁸⁷ CIL IV 1839: „*Agat(h)o Herenni serv(u)s rogat Venere(m): [...] vita*“ – „*Ut pereat rogo.*“ Varone 2012, 359. Das CIL fasst beide Graffiti in einem Eintrag zusammen. Zu Agatos Graffito s. auch Varone 1994, 25.

¹⁰⁸⁸ CIL IV 1819. Suavis kann ein Männer- oder Frauenname sein; zu dem Graffito Solin 2014, 103.

sich an der Nordwand eine Ansammlung von Graffiti über eine gewisse Romula, die wohl von mehreren verschiedenen Schreibern stammen; während einmal nur der bloße Name und einmal ein Gruß an Romula hinterlassen wurde, schrieb jemand Anderes (zweimal): „Romula wohnt hier mit ihrem (Lebensgefährten/Liebhaber/Macker)“.¹⁰⁸⁹ Dieser Satz ermunterte wohl jemand Dritten, ihn zu kopieren, jedoch ein eigenes Ende hinzuzufügen: Anstelle von „*Romula cum suo hic habitat*“ schrieb er oder sie „*Romula cum suo hic fellat et ubique*“.¹⁰⁹⁰ Dieser wohl als schmierige Beleidigung gemeinte Text verwendet auch noch die Floskel „*hic et ubique*“, die sonst nur in Graffitigrüßen und in den Signaturen der Dipintischreiber auftaucht und das Ganze noch zu übersteigern scheint.¹⁰⁹¹ Ein weiterer Graffito an derselben Wand vermeldet: „Romula (hatte) 1300 Männer.“¹⁰⁹² Diese Ansammlung von Graffiti-Texten hat vielleicht ganz freundlich, mit einem Gruß oder dem Namen Romula begonnen, und sich nach und nach hochgeschaukelt: Sobald der erste Stein geworfen war, ermutigte das jemand Anderen zu ähnlich unflätigen Ausdrücken. So scheinen die zunächst harmlosen Graffiti aus der *Casa di Maius Castricius* einige Leser zu obszönen Geschichten rund um Romula inspiriert zu haben – wer auch immer diese Dame war.

Unter den bereits in Kapitel 7.1.3 thematisierten Graffiti, in denen Leser und Passanten verspottet und beleidigt werden, ist eine Inschrift in einer *taberna*, die namentlich unterzeichnet ist: „Wer (dies) schreibt, ist verliebt, wer (dies) liest, wird in den Arsch gefickt; wer (dies) hört, ist geil, wer vorbeigeht, lässt es mit sich treiben. (Dies) schrieb Septumius, der *paedicator*.“¹⁰⁹³ Die Zeichnung in den *Notizie degli Scavi* zeigt, dass es sich in der letzten Zeile um den Zusatz eines zweiten Schreibers handelt: Die Signatur des Septumius hat einen anderen Duktus als die des Verfassers der beliebten Sentenz.¹⁰⁹⁴ Dafür gibt es zwei Erklärungsmöglichkeiten. Erstens könnte jemand Anderes Septumius als *paedicator* beleidigt haben, oder zweitens könnte Septumius ein Leser gewesen sein, der sich angesprochen fühlte und Paroli bieten wollte: „Ich bin derjenige, der es Euch gibt!“ Indem er zwar die in dem ersten Graffito angedrohte

Overbeck 1875, 436 übersetzte den Gruß mit Bezug auf die Selbstbeschreibung des/der Suavis (*sitit*) mit „wohl bekommt’s“, obwohl es vielleicht eher im sexuellen Sinne als „geil“ zu deuten ist (so Hunk 2011, Nr. 710). Das CIL gibt dagegen allerdings an, dass beide Graffiti von derselben Hand stammen; vgl. das Archivfoto bei Varone 2012, 351

1089 Benefiel 2010, Kat. Nr. 16, 29, 30, 33 (Giordano 1966, Kat. Nr. 18, 32, 33; Solin 1975, Kat. Nr. 36, 37, 40 (von Giordano noch nicht dokumentiert), 41).

1090 „Romula bläst ihrem Typen einen hier und überall.“ Benefiel 2010, Kat. Nr. 31 (Giordano 1966, Kat. Nr. 34; Solin 1975, Kat. Nr. 38).

1091 Beispiele für „*hic et ubique*“-Grüße: CIL IV 4120, 8073, 9143. Für die Verwendung der Floskel in Dipinti s. Franklin 1978, 55.

1092 Benefiel 2010, Kat. Nr. 18 (Giordano 1966, Kat. Nr. 19; Solin 1975, Kat. Nr. 43). Der Name Romula taucht einzeln auch noch zweimal an der Peristyl-Südwand auf: Benefiel 2010, Kat. Nr. 23, 24 (Solin 1975, Kat. Nr. 47, 48). Zu den Romula-Graffiti s. auch Varone 1994, 68 f.

1093 CIL IV 4008.

1094 Sogliano 1898, 31 Taf. 1.

Tätigkeit „*paedicare*“ aufgriff, sich aber dabei als aktiver Part darstellte, fand er eine gewitzte Lösung des Dilemmas, das der Graffito ihm als Leser bescherte.¹⁰⁹⁵

Anstelle von Kommentaren und Erweiterungen finden wir in Pompeji auch Graffiti, die durchgestrichen oder mit anderen Graffiti gleichsam übermalt wurden.¹⁰⁹⁶ So wurde an einer Peristylsäule der *Casa del Sacerdos Amandus* (I 7,7) eine Namensinschrift mit unsicherer Lesung von der großformatigen Zeichnung einer Palme überdeckt (Abb. 145–146).¹⁰⁹⁷ Die Buchstaben des Verbalgraffitos verschwinden zwischen den Palmblättern und sind so nur noch schwer zu identifizieren. In der *Casa della Nave d'Europa* (I 15,3) verdeckt die in Pompeji einzigartig große und detaillierte Zeichnung eines Schiffs mit dem Namen Europa Teile zweier geritzter Inschriften, die sich um mehrere Frauen drehen (Abb. 147).¹⁰⁹⁸ Die offensichtlich bei Anbringung des Schiffs schon bestehenden Graffiti-Texte wurden in die mit kurzen Strichen angegebene Textur des Segels integriert; es scheint sich dabei aber um keine gezielte Unkenntlichmachung zu handeln, denn Teile der Texte sind neben dem Segel noch zu lesen, und ein Graffito befindet sich gänzlich oberhalb des Schiffs. Aufgrund seiner Größe und Prominenz der Graffitozeichnung im Atrium des Hauses vermutet Langner, dass der Besitzer des nach dem Graffito benannten Hauses ein Händler war, der seine Aktivitäten an der Wand zur Schau stellte; nur so sei auch das für die Zeichnung notwendige Detailwissen zu erklären.¹⁰⁹⁹

Ob es sich bei den Kommentaren zu den aufgeführten Graffitibeispielen um die Nachrichten von völlig Fremden oder von Bekannten der Schreiber handelt, ist aus den Texten nicht zu schließen. Dafür zeigen die Beispiele, dass die Graffiti einer Öffentlichkeit zugänglich waren, die nicht nur als passive Leser, sondern z. T. auch als schreibende Interaktionspartner aktiv in Erscheinung trat. Jeder Passant konnte, auch wenn er nicht als Adressat der Inschrift explizit angesprochen war, das Gelesene kommentieren und z. B. den Schreiber verhöhnen. Die Beispiele machen zusätzlich den spielerischen Charakter der Graffiti deutlich; es handelte sich nicht um starre, nach Anfertigung unveränderliche Inschriften, sondern um flexible Inhalte und Formen, die nach Bedarf von den Schreibern selber oder Zweiten und Dritten verändert werden konnten. Anders als die öffentlichen Steininschriften erlaubte diese Inschriftengattung die spielerische Miteinbeziehung aller in den Gestaltungsprozess, der somit seine eigene Dynamik entwickelte.

1095 Vgl. auch Williams 2010, 292 zu diesem Graffito.

1096 Durchgestrichene Graffiti-Texte oder einzelne -Wörter sind z. B. CIL IV 1380 (in der CIL-Umzeichnung mit Rahmen wiedergegeben), 6796 (Kat. Nr. B26), 8560.

1097 CIL IV 8157 (nicht in Langners Katalog (Langner 2001); s. aber Foto und Zeichnung bei Varone 2012, 42).

1098 Langner 2001, Kat. Nr. 2019. Zu den Inschriften s. knapp Maulucci Vivolo 1993, 200 f.

1099 Langner 2001, 110.



Abb. 145: Namensinschrift im Palmendickicht, CIL IV 8157, Foto (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).

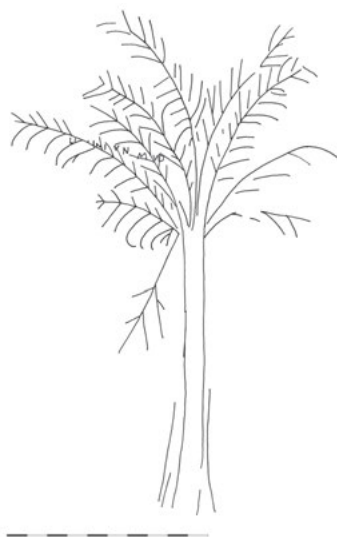


Abb. 146: Namensinschrift im Palmendickicht, CIL IV 8157, Umzeichnung. Grafischer Maßstab: 10 cm.

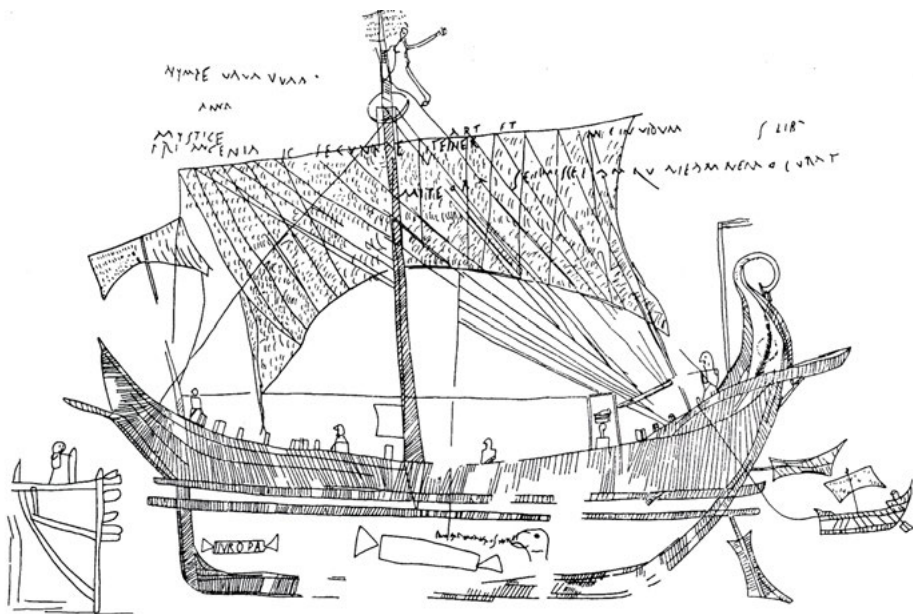


Abb. 147: Sog. *Nave d'Europa* (nach Langner 2001, Kat. Nr. 2019).

7.3 Graffiti und Wanddekor

7.3.1 Imitation und Bezugnahme

Graffiti interagierten nicht nur inhaltlich und formal mit anderen Graffiti und nutzten diese als Vorbilder, sondern sie entstanden z. T. auch in Reaktion auf Wandmalereien und manchmal sogar auf Rundplastiken oder Gebäude. Dekoration und Ausstattung der Häuser dienten dabei als direkte Vorbilder für geritzte Zeichnungen, seltener Texte. Vermutlich spontan, und vielleicht zum Zeitvertreib, vielleicht aber auch mit der Absicht, selbst zur Dekoration der Wand beizutragen, reproduzierten Zeichner in unmittelbarer Nähe gemalte oder aufgestellte Bildwerke. Während dabei z. B. einzelne Tiermotive aus Wandvignetten den Graffitizeichnern als formale Vorbilder dienten, nahmen Graffiti(-Texte) nur selten inhaltlich Bezug auf komplexere figürliche Darstellungen und narrative Szenen.¹¹⁰⁰ Im Folgenden werden sowohl formale Bezüge zum Wanddekor als auch die wenigen Beispiele gezeigt, in denen die Graffiti eine Rezeption des Wanddekors auf einer reflektierteren, inhaltlichen Ebene erkennen lassen. Denn eine Betrachtung der Interaktion von Graffiti und Wandmalereien ist insofern interessant, als sie zu unserem Verständnis von der Wahrnehmung der Wohnraumausstattung beitragen kann.¹¹⁰¹

Im Peristyl der *Casa del Sacerdos Amandus* (I 7,7) versuchen drei Graffitibilder im westlichsten Feld der Nordwand dessen (heute nicht mehr sichtbaren) figürlichen Wanddekor, einen Eros mit Kithara, zu kopieren.¹¹⁰² Eine der in sehr feinen Ritzlinien ausgeführten Zeichnungen stellt – ganz nach dem Vorbild – einen kompletten

1100 Narrative Bilder sind, gemäß Giuliani 2003, 34–37, 283, Darstellungen außerordentlicher Handlungen, deren Anomalie eine Erklärung und ein Vorwissen für deren Verständnis verlangt, wie es bei Mythenbildern der Fall ist; deskriptiv sind Darstellungen habituellem Verhaltensweisen mit normativem Charakter, die der eigenen Lebenswelt entspringen und dementsprechend beim Betrachter, jedenfalls aus demselben kulturellen Kontext, als bekannt vorausgesetzt werden können. Dazu, mit Bezug auf die pompejanischen Mythenbilder: Lorenz 2008, 34. Inwieweit narrative Bilder „gelesen“ und verstanden, d. h. die dargestellten Personen und Geschehnisse erkannt werden konnten oder inwieweit sie vielleicht nur eine ehrfürchtige Ahnung von ihrem eigentlichen Bedeutungsgehalt vermittelten, hing ganz vom Wissen des jeweiligen Betrachters ab. Die Bildrezeption und die Frage danach, ob Mythenbilder tatsächlich als Kommunikationsfaktor funktionierten, ob sie einen Diskurs stimulierten, bleibt dementsprechend für die Archäologie ein schwer greifbares Thema, an das sie sich nur indirekt, z. B. über literarische Texte oder eben über Graffiti als Reaktionen auf den Wanddekor, annähern kann. Denn wie die Inschriften auch, wurden Bilder vielleicht mit einer bestimmten Intention gemacht bzw. in Auftrag gegeben, aber ob die intendierte Botschaft beim Empfänger auch genauso ankam, konnte ihr Sender letztendlich nicht beeinflussen, weil das dafür notwendige gemeinsame Wissen nicht immer vorhanden war.

1101 Ebenso Plesch 2015, 53–55 über historische Graffiti als Quellen zur Rezeption von Wandmalereien in einer Studie zu den Graffiti der romanischen Kirche von San Arborio.

1102 Langner 2001, Kat. Nr. 1175–1177.

Eroten mit Kithara in der linken Hand dar, der anhand seiner Flügel erkennbar und auch in seiner Größe und Körperausrichtung dem gemalten Erosen angeglichen ist (Abb. 148).¹¹⁰³ Eine zweite Zeichnung zeigt nur einen Kopf sowie einen ausgestreckten linken Arm, der wie bei dem erstgenannten Erosen zu einer jedoch nicht vorhandenen Kithara greift (Abb. 149), während die dritte, heute nicht mehr auffindbare Zeichnung nur noch aus einem Kopf mit dem Ansatz eines Schulterbogens besteht. Hierbei handelt es sich ganz deutlich um eine Beeinflussung der Graffitibilder durch den bereits bestehenden Wanddekor, wobei der oder die Zeichner, vielleicht weil es so am einfachsten war, ihre Kopien in unmittelbarer Nähe des Vorbildes einritzten, anstatt sie als scheinbar eigenständige Bilder in einem anderen Wandpaneel anzubringen. Das Phänomen des Abzeichnens nach gemalten Vorlagen lässt sich auch andernorts und schon früher greifen, wie z. B. an einer Fassade in Delos, an der jemand einen Hornisten in einer Graffitozeichnung imitierte; die geritzte Figur besitzt dieselbe ausgreifende Beinhaltung und linksgerichtete Körperdrehung wie ihr gemaltes Vorbild.¹¹⁰⁴ Im Falle des gemalten und der geritzten Erosen in der *Casa del Sacerdos Amandus* belegt zusätzlich ein CIL-Eintrag, dass an demselben Wandfeld zwei nicht erhaltene Verbalgraffiti als Beischriften der Zeichnungen den Namen „Ἔρως“ nannten (Abb. 150–151).¹¹⁰⁵ Langner vermutet in den Beischriften, da sie griechisch sind, weniger eine Erklärung als eine Aufwertung der Zeichnung(en).¹¹⁰⁶ Es scheint mir jedoch naheliegend, sie v. a. als Anlehnung an Dipinti-Beischriften in Wandmalereien zu verstehen, wie der oder die Zeichner sie möglicherweise schon öfter gesehen hatten.



Abb. 148: Geritzter Eros als Kopie einer gemalten Darstellung, Langner 2001, Kat. Nr. 1175 (nach *ibid.*).



Abb. 149: Geritzter Eros als Kopie einer gemalten Darstellung, Langner 2001, Kat. Nr. 1176 (nach *ibid.*).

1103 Die Graffitozeichnung des Erosen hat eine Körperhöhe von ca. 18 cm.

1104 Langner 2001, 80 f. m. Taf. 37. Kat. Nr. 1145.

1105 CIL IV 8153a–b.

1106 Langner 2001, 83.



Abb. 150: Graffitobeischrift zu den Eroten Abb. 148–149, CIL IV 8153a (nach ibid.).

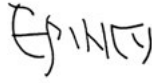


Abb. 151: Graffitobeischrift zu den Eroten Abb. 148–149, CIL IV 8153b (nach ibid.).

In ähnlicher Weise wie in der *Casa del Sacerdos Amandus* imitierte ein Graffitizeichner in der *Casa di M. Lucretius Fronto* ein gemaltes Tier im zweiten Wandfeld von Osten der Atrium-Nordwand: Unter der figürlichen Wandmalerei einer Rehjagd ist, mit einem halben Meter Abstand nach unten, aber genauso mittig in dem Paneel, der Rest der geritzten Zeichnung mit dem Geweih eines Hirsches zu sehen, der sich rennend in dieselbe Richtung wie sein Vorbild bewegt (s. o. Abb. 44). Ebenso ist das Graffitobild eines springenden Tieres zu verstehen, das sich an der Westwand des Raums 22 der Wohneinheit 4 im Hanghaus 2 von Ephesos befindet (Abb. 152–153): Unter der Vignette eines Hundes im Lauf nach (vom Betrachter aus) rechts ritzte jemand zugegebenermaßen unbeholfen ein Tier in dasselbe Wandfeld, das eine Imitation des Hundes darstellen soll, wie Körperbewegung, der lange Schwanz, die kurzen Ohren und das hechelnd geöffnete Maul zeigen;¹¹⁰⁷ diesmal entspricht die Bewegungsrichtung des geritzten Tieres jedoch nicht der seines gemalten Vorbildes, aber grundsätzlich waren derartige Tierchen, manchmal auch Vignetten menschlicher Figuren, offenbar beliebte Motive, und die ansonsten freien Wandfelder boten ausreichend Platz für Motivwiederholungen. Ob die im benachbarten Wandfeld eingeritzte Zeichnung eines noch unförmigeren Tieres eine Kopie der gemalten Steinbock- oder Gazellenvignette darstellen soll, ist unklar. Die fühl器artigen Hörner, die sprungartige Schräglage des Graffito-Tieres und die wieder dem figürlichen Fresko entgegengesetzte Laufrichtung sprechen jedoch dafür (Abb. 154–155). Während der Graffito-Hund, wenn auch nicht ganz mittig, unter seiner Bildvorlage in das Wandfeld geritzt wurde, bricht der Steinbock bzw. die Gazelle allerdings aus dem Wandfeld aus, indem er die grünen und roten Rahmenlinien springend kreuzt. In Raum 8 der Bäckerei IX 12,6 gehen sogar drei geritzte Hirsche auf gemalte Vorlagen – auf zwei Hirsche in der Oberzone der Südwand – zurück, wobei die Darstellungen noch durch Eber und Hunde ergänzt wurden, so dass sich daraus ein Jagdensemble ergab. Alle Tiere haben dieselbe Laufrichtung.¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁷ Taeuber 2005b, GR 118 deutet das Tier, mit Fragezeichen, als Kalb.

¹¹⁰⁸ Varone 2000, Kat. Nr. 16, 18–19 (dort wird der Raum als *cella ostiaria* Nr. 2 bezeichnet).



Abb. 152: Imitation eines gemalten Hundes im Hanghaus 2, Ephesos, GR 118, Foto (mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Archäologischen Instituts).



Abb. 154: Imitation eines gemalten Steinbocks (?) im Hanghaus 2, Ephesos, Foto (mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Archäologischen Instituts).



Abb. 153: Imitation eines gemalten Hundes im Hanghaus 2, Ephesos, GR 118, schematische Umzeichnung des Wandfeldes.



Abb. 155: Imitation eines gemalten Steinbocks (?) im Hanghaus 2, Ephesos, schematische Umzeichnung des Wandfeldes.

Im sog. Musenzimmer (12) der Wohneinheit 3 ebenfalls im ephesischen Hanghaus 2 hat jemand die Namen zweier Musen benachbarter Orthostaten, die jeweils als Teil der Wanddekoration über den Figuren angeschrieben waren, kopiert: So findet sich einmal der Name *Terpsichore*, einmal der Name *Erato*, jeweils in das entsprechende

Wandfeld eingeritzt (Abb. 156–159).¹¹⁰⁹ Die Inschriften sind jeweils auf Ellenbogenhöhe der Musen angebracht, was dafür spricht, dass es sich um zweimal denselben Schreiber handelte. Im Falle der geritzten Wiederholung der Beischrift „*Terpsichore*“ entschied der Schreiber sich für einen Zeilenumbruch, um nicht die Fläche der Figur zu beschreiben. Die beiden Graffiti kommen in ihrer Größe den Dipinti nahe und die Kapitalbuchstaben sind ebenfalls wie in den Dipinti jeweils klar voneinander abgesetzt; allerdings imitierte man dabei nicht die Serifenschrift der beiden primären Bildbeischriften. Vielmehr spricht der Duktus dafür, dass es sich um einen wenig geübten Schreiber handelte, der hier, aus Spaß oder Lerneifer, Buchstaben kopierte. Ein gemaltes Sokratesporträt mit Beischrift in Raum 7 der Wohneinheit 4 war von verschiedenen Graffiti umgeben, darunter insgesamt vier Sokratesinschriften (Abb. 160). Sie müssen von mehreren Schreibern stammen, denn der Graffito direkt unterhalb der Standlinie des figürlichen Freskos besteht aus großen, schwerfälligen Buchstaben und einem unbegründeten Zeilensprung, während die zwei untersten Inschriften mit größerer Sorgfalt bzw. größerem Können, aber von zwei verschiedenen Personen hergestellt wurden.¹¹¹⁰ Zumindest einem der beiden Schreiber gelang eine – bis auf den K-Abstrich – vollständige und annehmbare Kopie des Dipintos; der zweite Schreiber zog die Buchstaben „A“ und „T“ sehr dicht aneinander, führte den Stilus beim Bauch des „P“ von oben nach unten und versah das „C“ mit einer Serife, was seinen von dem erstgenannten Graffito unterscheidet. In diesem Fall also ließen sich mehrere Personen von der gemalten Inschrift, bzw. von deren schon bestehenden Imitationen, inspirieren. Und in der *Casa del Menandro* in Pompeji schrieb jemand an einer Peristylsäule, sehr wahrscheinlich in Anlehnung an das bekannte, in der gegenüberliegenden Exedra befindliche Menanderfresko, den Namen Menander an.¹¹¹¹ Der in der Exedra dargestellte Dichter hält eine Schriftrolle in der Hand, auf der nach Lesart Varones geschrieben steht: „Menander. Er schrieb hier als erstes eine Komödie im Alter von 14 Jahren. Vier Bücher.“¹¹¹² Unter der Figur befindet sich eine gemalte Namensbeischrift.¹¹¹³ Nun taucht der Name Menander auch als Sklavename, z. B. in Rom auf, es könnte sich also theoretisch in dem Säulengraffito um die zufällige Namensinschrift eines Bewohners oder Besuchers des Hauses handeln. Doch die Platzwahl des Graffitos spricht dafür, dass sein Schreiber – vielleicht weil er selbst Menander hieß – sich von dem Fresko inspirieren ließ, indem er den Namen des in der Exedra porträtierten Dichters in unmittelbarer Nähe wiederholte.¹¹¹⁴

1109 Die Graffiti der Wohneinheiten 3 und 5 sind noch nicht publiziert, die Nummern jedoch bereits vergeben: GR 472, 475. Zum Wandaufbau des Musenzimmers s. Zimmermann/Ladstätter 2010, 97–102.

1110 Taeuber 2005b, GR 4, 5 (hier nicht einzeln beschrieben), 8, 9.

1111 CIL IV 8338. Kat. Nr. E70.

1112 CIL IV 7350b; dazu Varone 2003, 47.

1113 Blum 2002, Kat. Nr. 7.

1114 Dass der Menander-Graffito ein Zeichen dafür ist, dass in der Exedra stattfindende Handlungen – v. a. Schulunterricht – auch in die Portikus ausgriffen, wie Simelius 2016, 124 schreibt, glaube ich nicht.



Abb. 156: Imitation einer Namensbeischrift der Muse Erato im Hanghaus 2, Ephesos, GR 472, Foto (mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Archäologischen Instituts).



Abb. 157: Imitation einer Namensbeischrift der Muse Erato im Hanghaus 2, Ephesos, schematische Umzeichnung des Wandfeldes.



Abb. 158: Imitation einer Namensbeischrift der Muse Terpsichore im Hanghaus 2, Ephesos, GR 475, Foto (mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Archäologischen Instituts).



Abb. 159: Imitation einer Namensbeischrift der Muse Terpsichore im Hanghaus 2, Ephesos, schematische Umzeichnung des Wandfeldes.

In allen vier Beispielen wurden Dipinti, die als Beischriften figürlicher Wandmale-
reien dienten, in Form von Graffiti kopiert. Zumindest der Menander-Graffiti scheint
keinen dekorativen Anspruch zu haben, wurde er doch – wie alle Säulen-Graffiti im
Peristyl der *Casa del Menandro* – in winzigen Buchstaben in den weißen Putz geritzt,
wo er nur sehr schwer zu finden und zu erkennen war. Vermutlich handelte es sich
hierbei schlicht um einen Zeitvertreib, um die Imitation von in der Nähe verfügbaren
Textmotiven aus Langeweile, wie es Langner auch für die Erogen der *Casa del Sacer-*

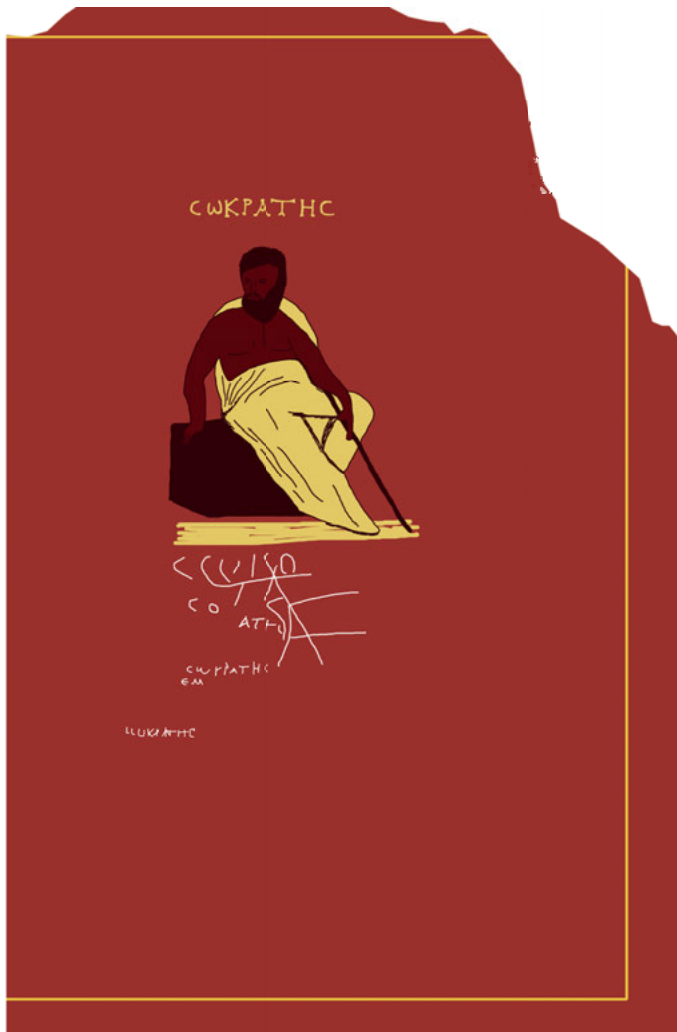


Abb. 160: Imitationen einer Namensbeischrift des Sokrates, im Hanghaus 2, Ephesos, GR 4–5, 8–9, schematische Umzeichnung des Wandfeldes.

dos Amandus vermutet.¹¹¹⁵ So jedenfalls kann mit Sicherheit ein Graffito vom Stylobat des Apollon-Tempels in Didyma verstanden werden, der den Zeichenversuch eines Mäandermusters darstellt, welches von der nächstgelegenen Säulenbasis kopiert wurde (Abb. 161); auch zahlreiche geritzte Spielbretter auf den umliegenden Marmorplatten des Tempelstylobats sind Zeugnis für aus Langeweile entstandene Graffiti.¹¹¹⁶

¹¹¹⁵ Langner 2001, 80.

¹¹¹⁶ Vgl. Langner 2001, 81 m. Taf. 38. Roueché 2014, 140 postuliert aber, dass es auch „Zeichen“ gibt, die nicht als Spielbretter, sondern z. T. als Markierungen für Treffpunkte fungierten.



Abb. 161: Graffitozeichnung auf dem Stylobat des Apollon-Tempels in Didyma.

Neben den Wandmalereien und ihren Dipinti dienten auch Skulpturen als Vorbilder für Graffitizeichnungen. In der danach benannten *Casa dei Cervi* in Herculaneum bildete eine bereits in Kapitel 7.2.1 erwähnte Reihe geritzter Hirsche von der Hand verschiedener Zeichner offensichtlich die im Gartenareal befindlichen Marmorstatuen kleiner Hirsche ab (s. o. Abb. 135). Interessanterweise können die plastischen Vorbilder von dem Cubiculum im ersten Stock, in dem die Graffitizeichnungen angebracht wurden, nicht einsehbar gewesen sein.¹¹¹⁷ Die Statuen können also nur als Inspiration, nicht aber als direkte Vorbilder zum Abzeichnen gedient haben. Die Hunde auf den Rücken einiger der geritzten Hirsche belegen aber eindeutig, dass es sich um Kopien der Gartenskulpturen, und nicht einfach um zufällige Tierdarstellungen oder Szenen einer *venatio*, handelt, wie wir sie z. B. aus der *Casa del Criptoportico* kennen.¹¹¹⁸ Auch auf der Athener Agora ließen sich Graffitizechner wohl von in der Nähe aufgestellten, ob direkt oder nicht direkt einsehbaren, plastischen Bildwerken inspirieren, als sie die Graffitozeichnungen zweier Hermen an einer Säule anbrachten (Abb. 162–163);¹¹¹⁹ ebenso entsprach eine geritzte Figur an einer Säule des Faustina-Tempels in Rom in ihrer Körperhaltung wohl nicht zufällig dem gängigen Athletenschema von Statuen (Abb. 164).¹¹²⁰ Auch wenn uns in diesem letzten Fall – genauso wie für mehrere Götterfiguren bzw. Genien von derselben Säule¹¹²¹ – kein direktes Vorbild bekannt ist, heißt das nicht, dass nicht ursprünglich eines vorhanden war,

¹¹¹⁷ Dazu auch Langner 2001, 82. Vgl. auch die Graffitozeichnung einer Statue in dem Haus I 7,19: *Ibid.*, Kat. Nr. 2342.

¹¹¹⁸ S. u. Kap. 7.3.2, S. 314–319.

¹¹¹⁹ Langner 2001, Kat. Nr. 2358, 2359 und 80 f. mit weiteren Beispielen.

¹¹²⁰ Langner 2001, Kat. Nr. 763.

¹¹²¹ Langner 2001, Kat. Nr. 1182, 1183, 1192.

das heute zerstört ist. Dasselbe gilt für die Graffitidarstellungen Pans in einer *taberna* in Pozzuoli: hier spricht laut Langner die fünfmal gleiche Ikonografie bei jedoch unterschiedlichen Zeichnern dafür, dass es ein allen Graffitizeichnungen gemeinsames, reales Vorbild, wohl in Form einer großformatigen Rundplastik, gab (Abb. 165–169).¹¹²² Möglich wären jedoch auch ein Fresko oder eine Statuette als Vorbilder. Im Hanghaus 2 von Ephesos befindet sich das bisher einmalige Beispiel einer Graffitizeichnung nach dem Vorbild eines nahegelegenen Grabmonumentes, des Oktogons auf der Kuretenstraße.¹¹²³

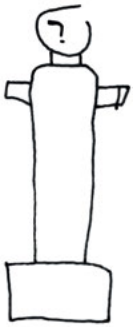


Abb. 162: Graffitozeichnung einer Herme auf der Athener Agora, Langner 2001, Kat. Nr. 2358 (nach *ibid.*).



Abb. 163: Graffitozeichnung einer Herme auf der Athener Agora, Langner 2001, Kat. Nr. 2359 (nach *ibid.*).



Abb. 164: Graffitozeichnung wohl nach einer Statue am Faustina-Tempel in Rom, Langner 2001, Kat. Nr. 763 (nach *ibid.*).



Abb. 165: Pan-Darstellung in einer *taberna* in Pozzuoli, Langner 2001, Kat. Nr. 1200 (nach *ibid.*).



Abb. 166: Pan-Darstellung in einer *taberna* in Pozzuoli, Langner 2001, Kat. Nr. 1201 (nach *ibid.*).

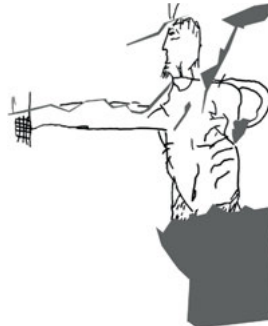


Abb. 167: Pan-Darstellung in einer *taberna* in Pozzuoli, Langner 2001, Kat. Nr. 1202 (nach *ibid.*).

¹¹²² Langner 2001, 82 m. Kat. Nr. 1200–1204.

¹¹²³ Dazu Taeuber 2014b, 489.



Abb. 168: Pan-Darstellung
in einer *taberna* in Pozzuoli,
Langner 2001, Kat. Nr. 1203
(nach *ibid.*).



Abb. 169: Pan-Darstellung
in einer *taberna* in Pozzuoli,
Langner 2001, Kat. Nr. 1204
(nach *ibid.*).

Obwohl Langner der Wandmalerei als Vorbildgattung für Motive von Graffitizeichnungen grundsätzlich skeptisch gegenübersteht, lässt sich nicht von der Hand weisen, dass die Fresken zumindest in den vorgestellten Beispielen als direkte Vorbilder für geritzte Bilder und Texte dienten.¹¹²⁴ Figürliche Wanddekorationen inspirierten also, so auch Langner, durchaus die Macher der Graffiti in formaler, d. h. motivischer und ikonografischer, Hinsicht; sie scheinen aber nur als Kopiervorlage gedient zu haben, wohingegen wir in den bisher aufgeführten Beispielen keine Graffitikommentare oder inhaltlichen Bezüge zu dem Dargestellten finden. Offenbar hatten die Graffitikopien einen rein dekorativen Zweck, wofür auch ihre Anbringung in freien, einfarbigen Wandfeldern spricht; wo die Wände bereits mit gemalten Dekorationen kleinflächig gefüllt waren – und das ist meist dort, wo sich auch komplexere figürliche Bildszenen (z. B. Megalografien oder Pinakes auf Wänden des 3. oder 4. Stils) finden –, brachte man keine Graffiti an, entweder aus Respekt vor den als aufwändiger empfundenen Dekorationen oder aus Gründen der Sichtbarkeit der Graffiti, die auf freien Flächen besser zur Geltung kamen.

Eine weder motivische noch ikonografische, dafür aber formale Bezugnahme zur Wanddekoration zeigen die bereits in Kapitel 7.2.1 behandelten zwei Schiffszeichnungen in der Ala 13 der *Casa dei Quattro Stili* (I 8,17.11): Sie sind so in der rechten Ecke des roten Wandfeldes platziert, dass sie auf dessen Rahmenlinien zu segeln scheinen (s. o. Abb. 131–132). Anstatt die Schiffe frei im Raum schweben zu lassen, nutzte man die Wandmalerei als Hintergrund und deutete die gemalten Bänder in die Wasseroberfläche um. Der Zeichner des ersten Schiffes, das als Vorlage für das zweite diente, machte die Wandmalerei geschickt zur Landschaft, und sein Nachfolger machte ihm auch das nach. Weitere solcher Beispiele werden innerhalb der großflächigen geritz-

¹¹²⁴ Langner 2001, 85.

ten Kompositionen noch zu sehen sein, die gewissermaßen einen sekundären Wanddekor bildeten.¹¹²⁵ Auch ein Graffitotext in dem Haus IX 9,f bezieht die Dekoration des Inschriftenträgers liebevoll in die formale Komposition mit ein:¹¹²⁶ Seine Schreiberin, so Milnor, nahm Rücksicht auf die Wandmalerei und platzierte ihr Gedicht an der linken Seite eines Wandfeldes, aber mit Abstand zu der gemalten Rahmung, die so auch zu einer dekorativen, einseitigen Textrahmung wurde.¹¹²⁷ DiBiasie hat für mehrere Graffiti aus der *Casa del Sacello Iliaco* (I 6,4) dasselbe Phänomen konstatiert: Die Texte orientieren sich an der Rahmung eines Wandfeldes.¹¹²⁸

Die Beispiele für einen inhaltlichen Bezug zur Wandmalerei sind in Pompeji, und besonders in den Wohnhäusern, rar. Die geritzten Beischriften aus dem Peristyl der *Casa del Sacerdos Amandus* sind bereits erwähnt worden: Die Vignette eines Eroten in dem westlichsten Orthostaten bekam Gesellschaft von drei in den Wandputz geritzten Eroten und der zweifachen griechischen Namensinschrift „Ἐρως“ (s. o. Abb. 150–151). Der oder die Zeichner der drei Eroten erkannten in der gemalten Darstellung, die sie kopierten, anhand von Kithara und Flügeln offenbar den Liebesgott und setzten dementsprechend eigenmächtig dessen Namen zu dem Eroten-Ensemble hinzu. Die beiden Verbalgraffiti sollten entweder lediglich das ohnehin Offensichtliche unterstreichen oder aber die geritzten Zeichnungen erklären, weil ihr(e) Urheber fürchtete(n), dass die Figuren sonst nicht erkennbar seien. Vielleicht sind sie auch eine bloße Spielerei, die aus Langeweile entstanden oder beweisen sollten: Ich kenne und verstehe die figürliche Darstellung. Eine weitere (innerhäusliche) Ausnahme einer inhaltlichen Bezugnahme zu figürlichem Wanddekor stellt ein Graffito in der *Casa di Successus* (I 9,3) dar, der dem Fresko eines kleinen Jungen beigelegt wurde (Abb. 170–171). Der Junge, dessen speckige Körperformen ihn als kleines Kind ausweisen, ist lediglich mit einem Umhang bekleidet und hält mit beiden Händen eine Taube fest, die versucht, seinem Griff zu entkommen, indem sie mit den Flügeln schlägt. Wohl um dem Flügelschlag auszuweichen, hat der Junge den Kopf zur Seite gedreht; vor ihm auf dem Boden liegt ein Granatapfel, und eine Ente – vielleicht ein Haustier des Kindes – betrachtet die Szene mit neugierig hochgerecktem Kopf. In der linken oberen Bildhälfte hat jemand die Bezeichnung „*puer Successus*“ eingeritzt, die sich eindeutig auf den Jungen bezieht.¹¹²⁹ Der Schreiber nahm dabei bewusst Rücksicht auf die gemalten Figuren, indem er seinen Text in die freie Fläche, auf den monochromen Bildhintergrund setzte; weil er sich aber offenbar verkalkuliert hatte, drohte sein Schriftzug auch in die figürlichen Malereien einzudringen, weshalb er die letzten beiden Buchstaben nicht ganz waagrecht ansetzte, sondern das Wortende

¹¹²⁵ Kap. 7.3.2.

¹¹²⁶ CIL IV 5296.

¹¹²⁷ Milnor 2014, 219–222.

¹¹²⁸ DiBiasie 2015, 133.

¹¹²⁹ CIL IV 9992a.

nach oben wegbog. In der rechten Bildhälfte versuchte wohl derselbe Schreiber sich, sehr wahrscheinlich – weil er aus seinem Fehler gelernt hatte – anschließend, noch einmal mit dem Namen *Successus*, der diesmal ausreichend Platz hatte und genau vor der Bildrahmung endete.¹¹³⁰ (Ebenso platzierte der Schreiber des *Salutaris*-Graffitos in einer Latrine im Hanghaus 2 in Ephesos seine Inschrift in der Freifläche zwischen gemaltem Bildrand und zentraler Figur (s. o. Abb. 90).) Der Junge mag einen mythischen Protagonisten, z. B. Adonis, oder eine reale Person darstellen¹¹³¹ – jedenfalls benannte ihn jemand als *Successus*, der vielleicht ein junger Bewohner des Hauses war. Entweder also deutete der Schreiber die Darstellung um und integrierte sie so in die eigene Lebenswelt, oder ihm reichte das gemalte Porträt zur Identifizierung des Dargestellten nicht aus, so dass er die Beischrift hinzufügte.¹¹³² Es lässt sich jedenfalls konstatieren, dass hier der Graffitoschreiber in dem Bildprotagonisten jemanden erkannte und darauf reagierte, wohingegen komplexe narrative Bilder vielleicht zu spezifisch waren, d. h. einen zu engen Rahmen vorgaben, innerhalb dessen man sich nicht situieren konnte bzw. der sich nicht mit der eigenen Lebenswelt in Verbindung bringen ließ.



Abb. 170: Freskodarstellung eines Jungen mit Graffitibeischriften, Foto (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).



Abb. 171: Freskodarstellung eines Jungen mit Graffitibeischriften, schematische Umzeichnung.

¹¹³⁰ CIL IV 9992b.

¹¹³¹ Als möglichen Adonis deuten ihn Laurence 2008, 202 und Anguissola 2010, 372, als namenloser Junge wird er bei Jashemski 1979, 102 und Parise Badoni 1990, 943 f. behandelt.

¹¹³² Vgl. dazu Laurence 2008, 202: „[...] The labelling of an image of Adonis with the name *puer Successus* strongly suggests a congruence between the features of the mythical child and the child within the domus.“

Im Triclinium r der *Casa del Triclinio* (V 2,4) zeigten drei Bilder in der Hauptzone der West-, Nord- und Ostwand, deren kommunikative Funktion S. Ritter untersucht hat, die Geschehnisse während eines Gastmahls: Eine Tanzeinlage vor Gästen („Tanz-Bild“), Gelageteilnehmer, deren Aussprüche in Beischriften angegeben sind („Gesangs-Bild“) und einen Betrunkenen, der sich, von einem Diener gestützt, vor anderen anwesenden Gästen übergibt.¹¹³³ Die dritte Szene, in dem figürlichen Bildfeld an der Ostwand, die Ritter um der schnellen Identifizierbarkeit willen als „Ankunfts-Bild“ bezeichnet, besitzt drei geritzte Inschriften, die aufgrund ihrer Position im Bild als Aussagen der Dargestellten zu verstehen sind. Die Szene zeigt fünf Männer in einem Triclinium und in Anwesenheit von vier Sklaven. Vom Betrachter aus links sitzt ein mit weißer Tunika und rotem Mantel bekleideter Mann, an dessen Schuhen sich ein Sklave zu schaffen macht; die Bildmitte wird von einem weiteren Sklaven in weißer Tunika eingenommen, der demselben Gast einen Kantharos anbietet, während dieser sich seinem grün gewandeten linken Sitznachbarn zuwendet. Daneben ist, auf der mittleren Kline, ein Mann mit weißem Mantel in Rückenansicht zu sehen, der seinen Kopf einem Gelageteilnehmer zuwendet, der in einem grünen Mantel hinter der Kline steht und sich auf einen Diener stützt. Ebenfalls in der rechten Bildhälfte, auf der dritten Kline, lagert ein vierter Mann, dessen Blick aus dem Bild hinausgeht und frontal den Betrachter trifft. In der Mitte, zwischen den Klinen, stützt ein vierter Diener den bereits erwähnten Betrunkenen, der als fünfter Gast wie ein nasser Sack über dessen Schultern hängt und nur noch mit den Zehenspitzen den Boden berührt. Drei der Figuren besitzen geritzte Beischriften, die – wie die Dipinti in dem Bildfeld der Nordwand – die Kommunikation der Gelageteilnehmer wiedergeben (Abb. 172–174). „Ich weiß“, sagt der Sitzende am linken Bildrand; der Mann in dem weißen Mantel, der dem Betrachter den Rücken zukehrt, wünscht den anderen Anwesenden: „Auf euer Wohl“; und der liegende Mann in der rechten Bildhälfte teilt mit: „Ich trinke.“¹¹³⁴ Die Aussprüche sind ausgewogen auf drei der fünf Gelageteilnehmer verteilt und an die jeweils dargestellte Kommunikationssituation angepasst: Die zwei Männer auf der linken Kline sitzen nah beieinander und sind ganz auf sich bezogen; die scheinbar vertrauensvolle Gesprächsatmosphäre – evoziert auch durch die Körperhaltung des rechten Mannes im grünen Gewand, der seinen Arm um die Schultern seines Gegenübers gelegt hat – fing der Graffitoschreiber in dem verständnisvoll-wissenden Ausspruch „Ich weiß“ ein. Die Aussage ist vermutlich mit Bezug auf eine gerade mitgeteilte, vielleicht sogar delikate Information zu verstehen, die nicht wiedergegeben ist.¹¹³⁵ Für ihren Sitznachbarn hat der Autor der Kommentare

1133 MANN 120030, 120031 m. CIL IV 3442 (s. auch Blum 2002, Kat. Nr. 21), MANN 120029. Ausführlich zu den Bildszenen: Ritter 2005.

1134 CIL IV 4123: „Scio“ – „Valetis“ – „Bibo“ (Ritter 2005, 317). S. dazu auch DiBiasie 2015, 137 und die Fotografien bei Varone 2012, 217.

1135 Ich würde diesen Ausspruch deswegen nicht, wie Ritter 2005, 367, als zwangsläufig selbstbezogen verstehen, nur weil die vorangegangene Aussage nicht mit angeführt ist.

dagegen einen oberflächlicheren, allgemeingültigeren Spruch ausgewählt, der wie ein Trinkspruch in den Raum geworfen worden zu sein scheint und sich ebenso gut an das Gegenüber des Sprechers in dessen Blickrichtung wie an alle anderen – im Bild und in der Realität anwesenden – Gäste auch richten konnte: „Auf euer Wohl!“ Passend ambivalent ist die Aussage des Liegenden ganz rechts, die entweder als Selbstgespräch oder als Antwort auf das Prosit verstanden werden kann: „Ich trinke.“ Für das Verständnis der bildlichen Darstellungen waren die geschriebenen Mitteilungen nicht notwendig, aber sie machten das Bild lebendiger, indem sie die unmittelbare Situation, die gleichzeitig stattfindenden Kommunikationsmomente während des Gastmahls wiedergaben. Dem Graffitoschreiber waren beim Anblick des Bildes offensichtlich aus der eigenen Erfahrung Gesprächsthemen bzw. Aussprüche in den Sinn gekommen, die er als passend oder typisch für die dargestellte Szene erachtete. Die Atmosphäre des Gastmahls und die gegebene Personenkonstellation schienen so vertraut, dass er seine eigenen Erlebnisse und Erfahrungen in das Bild miteinbrachte. Dabei können die gemalten Beischriften des Bildes an der Nordwand durchaus als Anregung gedient haben, denn auch dort sind die Aussprüche einzelner Teilnehmer in ihrer jeweiligen Adressatenorientierung ähnlich: Die Aussage „Ich singe“ ist wie die Mitteilung „Ich trinke“ in dem Ankunfts bild selbstreferenziell und konnte dem Betrachter als Anregung zum Amüsement beim Gelage dienen, so Ritter.¹¹³⁶ Ambivalent dagegen ist in ihrer Adressierung die Einladung „Macht es euch gemütlich“ des vom Betrachter aus linken Mannes. Diese Aussage, die allerdings ausnahmsweise nicht schon aus der bildlichen Darstellung hervorgeht, ist eine Erweiterung des Informationsgehaltes des Bildes und kann als Aufforderung nicht nur an die Personen im Bild, sondern auch an die Teilnehmer der realen Gastmähler in der *Casa del Triclinio* verstanden werden. Anders als der rückwärts gedrehte Gelageteilnehmer der Ankunftsszene, der vielleicht allgemeingültig allen im Bild und außerhalb des Bildes „Zum Wohl“ wünscht, blickt der Sprecher in der Gesangsszene frontal aus dem Bild heraus, und auch die Tatsache, dass die Personen im Bild es sich bereits gemütlich gemacht haben, scheint hier eine Ansprache der Bildbetrachter nahezu legen. Der zustimmende Satz „So ist es! Zum Wohle!“ eines der Teilnehmer der Gesangsszene ist ebenso wie das „Ich weiß“ in der Ankunftsszene als Reaktion auf das Gespräch bei Tisch zu interpretieren.¹¹³⁷ Wie die gemalten Beischriften also artikulierten auch die Graffiti verschiedene Handlungsmöglichkeiten während des Gastmahls; die Textinhalte und die ähnlich unterschiedlichen personellen Referenzen legen nahe, dass die Dipinti dem Graffitoschreiber als Inspiration dienten, wobei er dennoch in der Ankunftsszene aus der eigenen Lebensrealität Bekanntes gesehen haben muss, das ihm als Vorbild für seine Graffitikommentare dienen konnte.

1136 Ritter 2005, 367 f.

1137 Ritter 2005, 313–315.



Abb. 172: Sog. Ankunfts-Bild in der *Casa del Triclinio* mit Graffitikommentaren (hervorgehoben) (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).



Abb. 173: Detail zu Abb. 172.



Abb. 174: Detail zu Abb. 172.



Abb. 175: Sexdarstellung mit Graffitokommentar, Foto (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).

Auch die Freskodarstellung einer erotischen Szene, deren Herkunft unbekannt ist, die aber zumindest aus dem Inneren eines Gebäudes kommen muss, kommentierte jemand mit einer Graffitobeischrift. Das Bild zeigt ein Paar beim sexuellen Akt, wobei die Frau auf dem Mann sitzt, dessen Kopf auf einem Kissen ruht. Darüber ist der Graffitotext eingeritzt, der somit eindeutig dem Mann zugeordnet ist und sich wohl auf die praktizierte Stellung bezieht: „So ist es besser“ (Abb. 175–176).¹¹³⁸ Diese Lesung stammt von Varone, wobei das letzte Wort – „*melius*“ – nachvollziehbar ist, wohingegen ein abgekürztes „*e(st)*“ unter den Graffiti keine Parallelbeispiele besitzt; die Textaussage ist aufgrund der Nähe zum Bild und des lesbaren „*melius*“ jedoch zu erraten und wird Varones Interpretation entsprochen haben.¹¹³⁹ Der Text kann sowohl als persönliche Meinung seines Schreibers als auch als Ausspruch des dargestellten Mannes verstanden werden. Abermals also haben wir es mit dem Kommentar einer Szene zu tun, mit der sich der Graffitoschreiber, vermutlich selbst ein Mann, identifizieren konnte. Ohne dass die Beischrift für das Verständnis des Bildes notwendig wäre, fügte er der Darstellung seine eigene Meinung hinzu, die sich vielleicht auch mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit als Belehrung an die Bildbetrachter wandte.

Dass Lebensweltbilder bisweilen zu Kommentaren verleiteten, zeigen auch die gemalten Kneipenszenen in einer *caupona* (VI 10,1) in der *Via di Mercurio*, die ebenfalls Ritter zuletzt genauer analysiert hat und denen jemand Beischriften in Form

¹¹³⁸ CIL IV 2510: „*Sic e(st) melius.*“

¹¹³⁹ Varone 2012, 450.



Abb. 176: Sexdarstellung mit Grafitokommentar, schematische Umzeichnung.

von Graffiti beifügte.¹¹⁴⁰ Die Wände des Raums b mit direktem Zugang zur Straße schmückte eine Bildreihe mit typischen Kneipenszenen in dreizehn einzelnen Bildquadraten, die sich in den Orthostaten der weißgrundigen Hauptzone befanden und von denen neun überliefert, fünf noch erhalten sind: eine Bedienung, die einem Gast Wein einschenkt (Nordwand); zwei Männer beim Würfelspiel mit Publikum an einem Tisch, ein Gast, der Wein verlangt, eine Gruppe von vier Gästen beim Essen an einem dreibeinigen Tisch, über dem Würste und Schinken aufgehängt sind; Gäste an einem rechteckigen Tisch (Westwand).¹¹⁴¹ Zwei der Bilder besitzen geritzte Inschriften, die auch hier wie Sprechblasen funktionieren: Sie legen den dargestellten Personen Sätze in den Mund. So fordert an der Nordwand der Gast in gelber Tunika, mit Stiefeln und Speer, den Fröhlich als Soldaten deutet, von der Bedienung in roter, kurzer Tunika: „Gib ein wenig kaltes (Wasser) hinzu“ (Abb. 177–178),¹¹⁴² während an der Südwand ein Gast in gelber Tunica und blauem Mantel von dem Kellner oder Wirt in roter Tunica mit „have“ begrüßt wird und daraufhin anordnet: „Gib (mir) noch einen Becher Setiner Wein!“¹¹⁴³ Nur diese beiden der erhaltenen Bildszenen besitzen Graffiti, was vielleicht mit der direkten Kommunikationssituation zu verstehen ist. In den anderen Bildern sind jeweils vier bzw. einmal fünf Personen in das Bildgeschehen involviert, denen man sicher Aussprüche hätte hinzufügen können – ein Dialog ist dort aber nicht zwingend erforderlich, während in den beiden Zwei-Personen-Bil-

1140 Ritter 2011.

1141 S. dazu Fröhlich 1991, 214–222 Nr. 1–3, 6–7. Ein sechstes Bild lässt sich noch als Symplegmadarstellung erkennen (ibid., Nr. 4), die übrigen Bilder sind nur in Zeichnungen oder gar nicht überliefert.

1142 CIL IV 1291. Übers. Ritter 2011, 166.

1143 CIL IV 1292; Blum 2002, Kat. Nr. 24. Übers. Ritter 2011, 166.

dern jeweils der Gast ein Getränk erhält oder erhalten will, bzw. der Kellner oder Wirt etwas ausschenkt oder anbietet. Diese Situation des Angebots, der unmittelbaren Möglichkeit und deren Wahrnehmung erforderten eine Kommunikation, derer sich der oder die Graffitischreiber annahmen. Da das CIL nur den Graffito aus dem erstbeschriebenen Bild als Zeichnung wiedergibt, ist ein Schriftvergleich leider unmöglich, der zeigen könnte, ob es sich um einen oder zwei verschiedene Texter handelte. Offenbar konnte(n) sich der oder die Schreiber, der oder die ja Besucher der Kneipe war(en), aus seiner/ihrer eigenen Lebenserfahrung – und der akuten Atmosphäre in der Kneipe – heraus bestens in die dargestellten Situationen hineinversetzen. Der unmittelbare Bezug der Fresken zu den üblichen Geschehnissen in der Kneipe erweckte eine Vertrautheit, in der man sich aufgefordert fühlte, das Dargestellte nach eigenem Wissen zu erläutern.

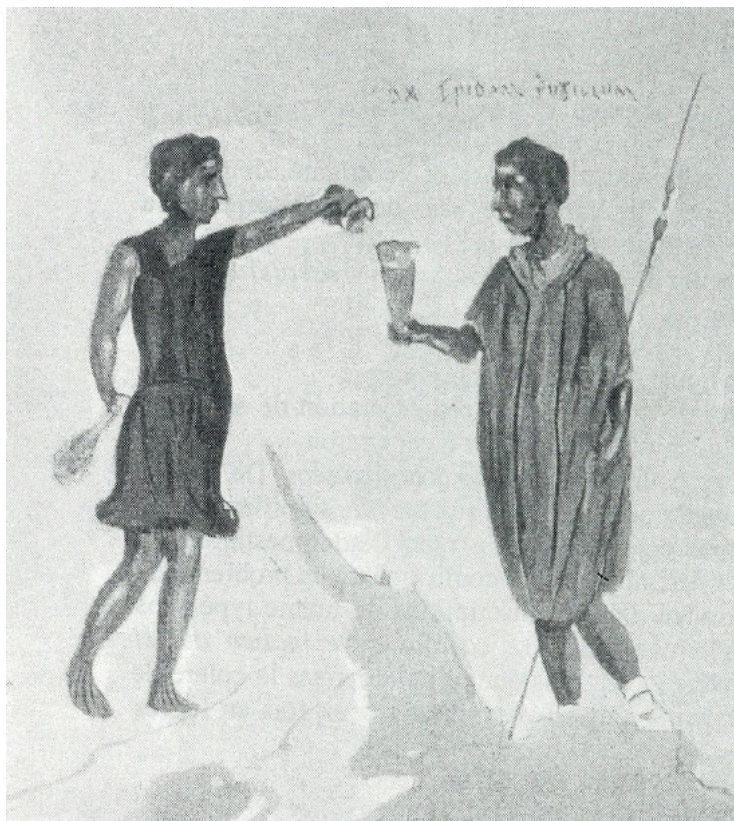


Abb. 177: Kneipenszene mit Graffitokommentar, Foto (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).

Eine solche Kommunikation in der Kneipe ist durch allerdings gemalte Beischriften, die Teil der Wanddekoration waren, auch in der *Caupona di Salvius* (VI 14, 35–36) anzutreffen.¹¹⁴⁴ Dort zeigten vier quadratische Bildfelder in der Hauptzone der Wand ebenfalls Kneipenszenen: Ein sich küssendes Pärchen mit der Beischrift: „Ich will nicht mit Myrtale (oder Myrtalis?)“; zwei sitzende Gäste, die darüber streiten, wem das soeben herangebrachte Getränk zusteht („Hier!“ – „Nein, (das) ist meins!“), so dass die Wirtin mürrisch zurückgibt „Wer es wolle, der nehme es“, und wohl eine dritte Person, auffordert: „Oceanus, komm her und trink“; zwei sich beim Würfelspiel zankende Männer („Ich bin draußen (= ich habe gewonnen)“ – „Das sind Zwei, nicht Drei“); zwei raufende Männer – wohl dieselben der vorangehenden Würfelspielszene –, deren Erster ruft: „Du Lump, mir war die Drei, ich war’s“, worauf sein Gegner erwidert: „Hör auf, Du Hund, ich war’s“, bis die Wirtin dem Ganzen ein Ende



Abb. 178: Kneipenszene mit Graffitikommentar, schematische Umzeichnung.

¹¹⁴⁴ Milnor 2014, 84 f. glaubt allerdings unterschiedliche Duktus zu erkennen, die möglicherweise auf die spätere Anbringung zumindest mancher auch dieser gemalten Beischriften hinweisen könnten.

zu setzen droht: „Geht, kämpft draußen!“¹¹⁴⁵ Anders als im Triclinium der *Casa del Triclinio* verliehen die Dipinti einigen der Bilder eine zeitliche Tiefe, indem sie z. B. Konflikte überhaupt erst offenbaren oder auf die Ursachen und Vorgeschichten der im Bild ausgetragenen Konflikte verweisen.¹¹⁴⁶ Dennoch handelt es sich, so hat Ritter überzeugend argumentiert, um Darstellungen üblicher Geschehnisse, also um typische Kneipenszenen, und nicht, wie Fröhlich postuliert hat, um spezifische Ereignisse, denn dabei würde sich in der Tat die Frage stellen, ob die Szenen tatsächlich so außergewöhnlich und auf Dauer so komisch waren, dass man sie bildlich an der Wand festhalten wollte.¹¹⁴⁷ In der *caupona* in der *Via di Mercurio* jedenfalls besaßen die gemalten Szenen offenbar so viel Gemeingültigkeit, dass jemand darin die eigene Lebenswelt bzw. den eigenen Erfahrungshorizont wiedererkannte. Wie in den Dipinti aus der *Caupona di Salvius* konnten die Beischriften als Erklärungen fungieren, welche die Bilder verständlicher machten, obwohl diese eigentlich allgemein bekannte Alltagsszenarien vor Ort wiedergaben. Während es sich aber bei den Dipinti um zum Bilddekor gehörige Beischriften handelt, sind die Kommentare in der *caupona* der *Via di Mercurio* nachträglich eingeritzt worden. In der *Casa del Triclinio* koexistieren gemalte primäre mit geritzten sekundären Beischriften in demselben Triclinium. Auch hier erkannte jemand offensichtlich in den Bildern selbst Erlebtes wieder, legte der Schreiber – nach dem Vorbild der gemalten Beischriften in demselben Raum – den Bildprotagonisten das in den Mund, was er aus seinem eigenen Erfahrungsschatz kannte und als für die dargestellte Szene passend empfand.

Einen solchen Graffitokommentar fügte auch jemand einem der Pygmäen in einem Fresko am Isis-Tempel bei: „Ich kam hierher“ (Abb. 179–180).¹¹⁴⁸ Der Ausspruch muss in Anlehnung an die aus Pompeji mehrfach belegte Sentenz „*Venimus huc cupidi, multo magis ire cupimus*“ entstanden sein, die wohl ein beliebter Ausspruch beim Besuch einer Örtlichkeit war.¹¹⁴⁹ In diesem Fall wurde sie von einem Besucher des Iseums im Singular angeschrieben, der seine eigene Aussage somit zum Ausspruch des gemalten Pygmäen machte. Seinen Graffito platzierte der Schreiber direkt über dem Kopf der Figur, der er so unmissverständlich zugeordnet ist. Wieder also ist die gemalte Darstellung umgedeutet worden, indem ein Tempelbesucher seine Erfahrung der gemalten Figur beischrieb, ohne jedoch Bezug zu deren bildlichem Kontext zu nehmen.

¹¹⁴⁵ Blum 2002, Kat. Nr. 25; Fröhlich 1991, 211–214.

¹¹⁴⁶ Ritter 2011, 197 f.

¹¹⁴⁷ Fröhlich 1991, 213; dagegen Ritter 2011, 159. Von den unmittelbaren Geschehnissen in der Kneipe sind allerdings die Anlieferung von Wein sowie die sexuellen Handlungen, die in der *caupona* der *Via di Mercurio* dargestellt sind, ausgeschlossen (Ritter 2011, 190 f.).

¹¹⁴⁸ Publiziert bei Sampaolo 1992, Kat. Nr. 1,2. S. auch das Apographon bei Swetnam-Burland 2009, 451 Abb. 15.

¹¹⁴⁹ S. dazu o. Kap. 6.2.1, S. 193 Anm. 744.



Abb. 179: Fresko des Iseums mit Graffitokommentar, Foto (mit Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei. Reproduktion und Vervielfältigung untersagt).



Abb. 180: Fresko des Iseums mit Graffitokommentar, schematische Umzeichnung.

Ein Verständnis für narrative Malerei lässt dagegen ein Graffito aus dem Triclinium p der *Casa degli Epigrammi* (V 1,18) erkennen, der in das Bildfeld mit der Darstellung der Diana beim Bade an der Westwand eingeritzt wurde; er muss von dem Fresko des Paris in Anwesenheit Merkurs an der Nordwand desselben Tricliniums inspiriert worden sein und scheint die Worte Merkurs an Paris zu implizieren: „*Hic iudices*.“¹¹⁵⁰ Der von Fiorelli in den *Notizie degli Scavi* 1876 publizierte Graffito war offenbar schon von den CIL-Herausgebern nicht mehr gefunden worden, so dass bedauerlicherweise keine zeichnerische oder fotografische Darstellung der Inschrift verfügbar ist; heute sind nicht einmal die Malereien mehr sichtbar.¹¹⁵¹ Jedenfalls aber setzt der Graffito ein Verständnis der beiden Mythenbilder und des Zusammenhangs der dargestellten Figuren voraus, denn mit dem nachträglich unter dem Bild der Venus angebrachten Kommentar griff der Graffitoschreiber einerseits das Ergebnis des in dem anderen Bildfeld sich ankündigenden Parisurteils (nämlich die Wahl der Venus) voraus und gab andererseits erst den Anstoß dazu – denn durch die Verwendung der zweiten Person kann der Graffito auch als Ansprache Merkurs an Paris verstanden werden bzw. als Aufforderung, das Urteil zu sprechen. Zwei Graffiti im Tablinum g desselben Hauses scheinen ebenfalls auf die Identifizierung mythischer Figuren in einer spezifischen Darstellung zurückzugehen: Sie nennen auf einem rotgrundigen Abschnitt der Hauptzone an der kaum erhaltenen Südwand die Namen Pelias und Alcestis – und es kann kaum ein Zufall sein, dass im Triclinium l der *domus* Admetus und Alcestis, Tochter des Pelias, an der Nordwand dargestellt waren.¹¹⁵² Auch hier lässt sich aufgrund der mangelnden Dokumentation der Graffiti über die genaue Platzierung am Inschriftenträger wenig sagen; unerklärbar bleibt auch der ortsversetzte Hinweis auf die beiden Figuren.

Einen größeren Abstraktionsgrad offenbart ein Graffito von der Fassade der *Casa di Fabius Ututremulus* (IX 13,5), der „den Walker und die Eule, nicht die Waffen und den Mann“ besingt.¹¹⁵³ Links und rechts des Hauseingangs evozierten gemalte Darstellungen des Romulus und des Aeneas mit seinem alten Vater Anchises und seinem Sohn Ascanius nicht nur den Gründungsmythos Roms, sondern damit unweigerlich auch dessen literarische Schilderung in Vergils *Aeneis*, auf die der Graffitoschreiber einerseits Bezug nahm, sich aber andererseits davon distanzierte, indem er klar ausdrückte, dass er eben nicht jene Helden besingen wolle. Der Text könnte als Parodie auf Aeneas, der hier als Schutzpatron des Hauses oder der Walkerei bemüht wurde, verstanden werden. Er könnte aber auch, als neutraler Text, schlicht das Fresko als

¹¹⁵⁰ CIL IV 4050: „Du richtest hier“. Dazu knapp De Vos 1991a, 559 f. und DiBiasie 2015, 137.

¹¹⁵¹ Fiorelli 1876, 4.

¹¹⁵² CIL IV 4042. Vgl. dazu auch DiBiasie 2015, 137.

¹¹⁵³ CIL IV 9131; Flohr 2013, 339 Abb. 133. S. dazu auch u. Kap. 8.3, S. 354. Für Abbildungen der Fassadenmalereien s. NSc 1913, 144 f. Taf. 1–2. Zu dem Graffito im Kontext der Fassadenmalerei knapp Cooley 2012, 115 f.

Inspirationsquelle genutzt haben, um eine Verbindung zwischen der mythischen Darstellung und dem realen Leben (der Walker) herzustellen.¹¹⁵⁴ Direkt unterhalb des Aeneasbildes, auf dessen Sockel angebracht, besitzt der Graffitotext eine räumliche und inhaltliche Nähe zu der Fassadenmalerei genauso wie zu der *fullonica*. Gleichzeitig war er so klein, dass er nur beim Herantreten zu erkennen gewesen sein kann und sich wohl an die Bewohner und Arbeiter aus dem Haus mit *fullonica* wandte, so M. Flohr.¹¹⁵⁵ Während die hohe Dichtung Vergils die berühmten Vorfahren aller Römer pries, war die Wand das Medium, in dem man auf das unmittelbare Alltagsleben Bezug nahm: Hier konnte man Freunde grüßen, die Pompejaner loben, seine eigenen Leidenschaften und Ärgernisse zum Ausdruck bringen. Der Graffito macht somit den Unterschied zwischen den im Leben angesiedelten Banalitäten geritzter Inschriften und den abstrakteren Themen mythologischer Bilddarstellungen in den Fresken Pompejis deutlich.

Die in diesem Kapitel behandelten Graffiti haben verschiedene Formen der Rezeption des Wanddekors durch die Schreiber erkennen lassen. In den meisten Fällen dienten figürliche Malereien, manchmal auch deren Beischriften, ebenso wie Statuen oder Gebäude als direkte Vorbilder, die man kopierte. Es handelt sich dabei überwiegend um Vignetten einzelner Figuren oder Namen dargestellter Personen, deren Wandfelder Platz für geritzte Imitationen boten. Offenbar ließen sich Graffitischreiber gerne von den Wanddekorationen inspirieren, blieben dabei aber innerhalb des allgemeinen Repertoires beliebter Motive wie Menschen und Tierfiguren. Allerdings unterscheiden sich die hier angeführten Graffitzeichnungen insofern voneinander, als die in der *Casa dei Cervi* angebrachten Hirsche zwar das Motiv der Gartenstatuen, nicht aber deren Ikonografie aufgreifen; die geritzten Hirsche sind vergleichsweise schlicht bzw. abstrakt, weil die Zeichner keine direkte Sicht auf die Körperhaltung und Details der marmornen Vorbilder hatten. Dagegen sind die Graffitzeichnungen der Hermen von der Athener Agora, v. a. aber Pans und der Figuren vom Faustina-Tempel in Rom sehr realistisch und detailverliebt; Körperhaltung und Beinstellung lassen auf beim Zeichnen direkt einsehbare, rundplastische Vorbilder schließen. – Über die bloße Imitation hinaus gehen dagegen Kommentare mehrerer Mythen- und Lebensweltbilder, welche offenbar als Projektionsfläche für den eigenen Erfahrungsschatz der Graffitischreiber dienten: Die Schreiber benannten dargestellte Figuren nach ihnen bekannten Personen oder legten ihnen Wörter in den Mund. Insofern demonstrieren die Graffiti, dass diese Bilder für die Betrachter einen Wiedererkennungswert hatten,

1154 Dazu auch Fröhlich 1991, 54 f., der die These stark macht, dass die gemalten Darstellungen des Aeneas und des Romulus weniger den Mythos als die Statuen derselben vor dem Gebäude der Eumachia evozierten, möglicherweise Hauptsitz und vielleicht Gildehaus der Walker. Diese Erklärung ist jedoch m. E. nicht notwendig, um eine Verbindung zwischen Aeneas, Romulus und den Walkern herzustellen: Alleine die Tatsache, dass die Heroen an der Fassade der *fullonica* angemalt waren, stellt bereits einen Bezug her.

1155 Flohr 2013, 339 f.

dass sie zeigten, was die Betrachter auch aus ihrer eigenen Lebenswelt kannten oder zu kennen glaubten. Dabei konnten mythische Figuren durchaus umgedeutet und durch Graffitikommentare mit der eigenen Realität in Einklang gebracht werden, was zeigt, dass Mythenbilder keinesfalls so strikt – oder bewusst – klassifiziert und als Darstellungen einer anderen Sphäre gesehen wurden, wie wir es als Forscher gerne glauben mögen. Und so wie die Graffiti eine dynamische Inschriftengattung waren, die Kommentare, Umdeutungen und Veränderungen erlaubte, boten die Wandbilder verschiedenste Rezeptionsmöglichkeiten an. Dennoch zeigen die Graffiti insgesamt ein wesentlich geringeres Interesse an komplexeren und narrativen figürlichen Darstellungen als an einzelnen, unspezifischen Figurenmotiven. Für die Graffitikommentare figürlicher Wandbilder lassen sich, auch aufgrund ihrer geringen Anzahl, keine Muster in Bezug auf die Anbringungsorte feststellen. Offenbar war es in einem Atrium ebenso möglich, ein Wandbild zu kommentieren, wie in der vielleicht berauschten Atmosphäre des Gastmahls im Triclinium.

7.3.2 Graffitizeichnungen als eigenständige Dekorationsform

Wie die vorangehenden Kapitel gezeigt haben, gaben oftmals bereits vorhandene Texte und Bilder – in geritzter und gemalter Form – sowie plastische Objekte den Anlass für die Entstehung von Graffiti. Es gibt jedoch aus Pompeji auch Beispiele geritzter Bilddarstellungen, die gleichsam gemalte Figuren ersetzen und somit zum sekundären Wanddekor wurden. Sie waren also einerseits motivisch unabhängig, brachten, so Langner, sogar regelrechte „Tabuthemen“ der Wandmalerei wie z. B. Gladiatorenbilder auf, integrierten sich aber andererseits in das Dekorationssystem der Wand, indem sie die gemalten Strukturen gezielt als Bildhintergrund nutzten.¹¹⁵⁶

In der *Casa del Criptoportico* (I 6,2) treten Graffitizeichnungen als Dekoration und gewissermaßen Füllmaterial mehrerer freier Wandflächen auf. Die Wände des Oecus 22 des Hauses sind im Zweiten Stil dekoriert; über der Sockelzone mit Rankenfries, die als Podium fungiert, erheben sich gemalte Hermen, die eine Kassettendecke als oberen Abschluss der Wand tragen und somit eine Dreidimensionalität suggerieren. Die gelbgrundige Hauptzone bildet zusammen mit der Oberzone den Hintergrund der illusionistischen Malerei und wird von den Hermen in gleichgroße Felder geteilt, in denen Girlanden hängen, auf denen kleine Vögel sitzen; nur drei der Wandfelder an der Süd- und Teile eines Wandfeldes an der Nordwand sind noch erhalten. In deren Freiräume zwischen den Hermen und unterhalb der Girlanden sowie in ein schmales Feld als westlichem Wandabschluss der Nordwand haben Zeichner Szenen einer *venatio* in die Wand geritzt (Abb. 181–182).

¹¹⁵⁶ Langner 2001, 86.

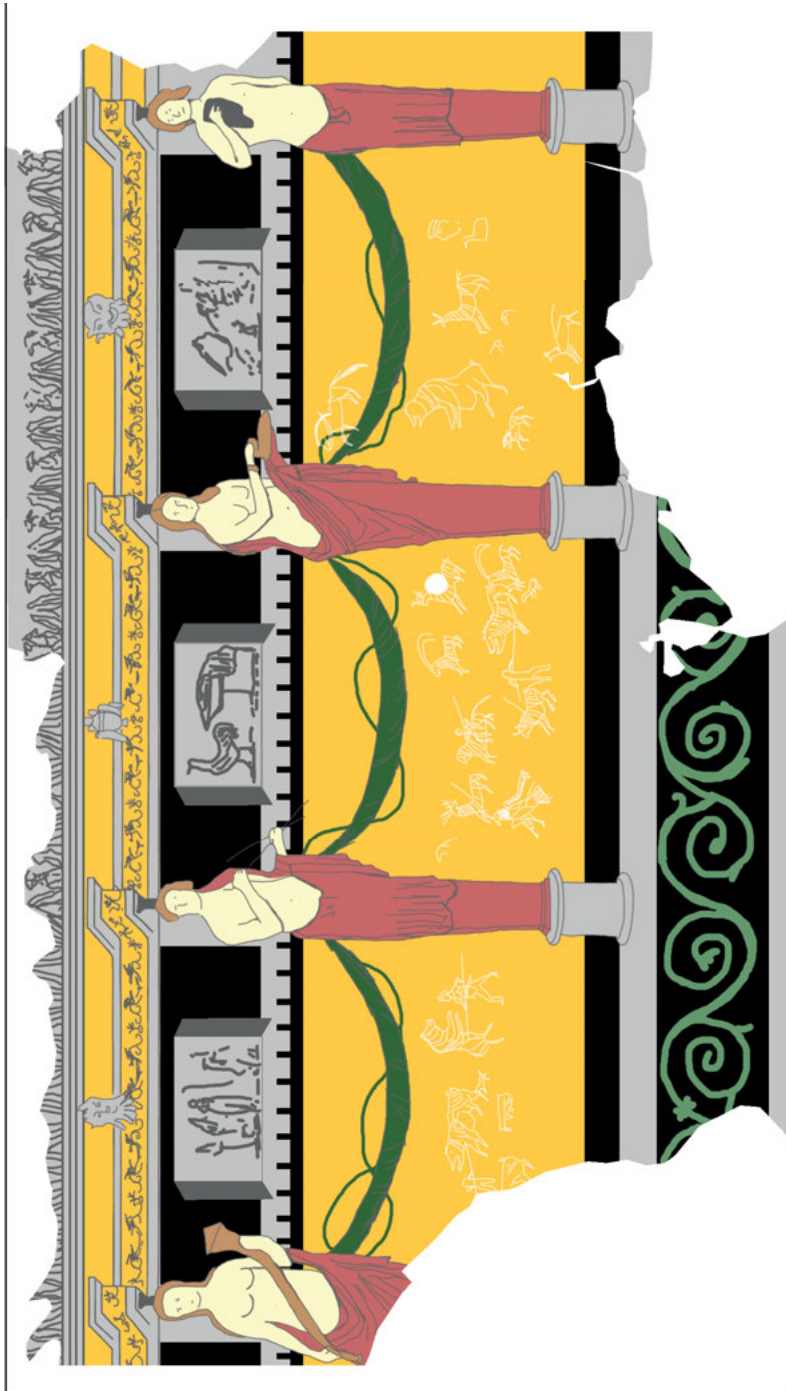


Abb. 181: *Casa del Criptoportico*, Oecus 22, Südwand, Wandaufriß mit Graffiti (nach Langner 2001, 106 Abb. 56). Grafischer Maßstab: 1 m.

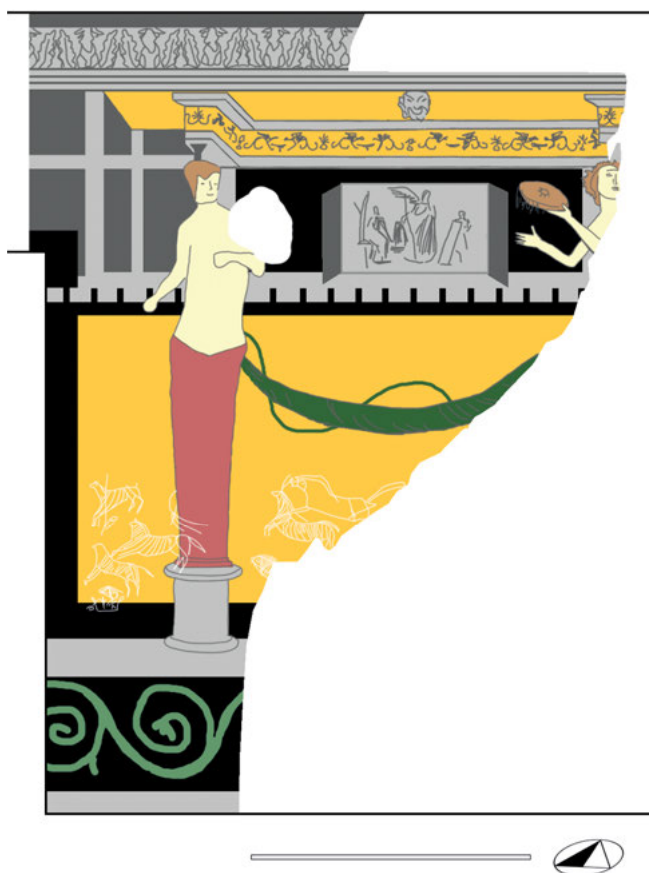


Abb. 182: *Casa del Criptoportico*, Oecus 22, Nordwand, westliches Ende, Wandaufriß mit Graffiti (nach Langner 2001, 107 Abb. 57). Grafischer Maßstab: 1 m.

Auf die gesamte Breite der noch erhaltenen Wandstücke der Südwand verteilt sind mindestens elf wilde Tiere, darunter Hirsche, Eber, Antilopen sowie ein Vogel zu erkennen, die von insgesamt vier Menschen mit einem Pferd und drei Hunden gejagt werden. Die menschlichen Jäger mit ihren Hunden sind auf das mittlere und das östlichste der drei Wandfelder beschränkt, und die dort dargestellten Tiere sind z. T. bereits von Speeren getroffen; rechts und links davon, wo die Wand allerdings Schäden aufweist, sind (noch) freilaufende wilde Tiere und zwei, möglicherweise drei gezügelte Pferde dargestellt, die aber allesamt dieselbe Laufrichtung wie die Tiere in den Jagdszenen haben. So ergibt sich für den Betrachter eine Gesamtdynamik aus den von rechts, von Westen, nach links, zum östlichen Wandende hin strömenden

Tieren.¹¹⁵⁷ Nur die unmittelbar in die Jagdszenen involvierten Tiere sind zurückgewandt, wie ein sich im Kampf aufbäumender Eber und ein Hirsch, der vom Speer getroffen auf seinen menschlichen Widersacher zurückblickt. Im westlichsten Wandfeld wurden noch weitere Zeichnungen begonnen, jedoch nicht fertiggestellt. An der Nordwand wurden sechs Vierbeiner angezeichnet, mit denen wohl Pferde gemeint waren.¹¹⁵⁸ Wie die Tiere an der Südwand laufen auch die an der Nordwand dargestellten Pferde von rechts nach links, als würde die gesamte Jagd einmal rund um den Raum herum verlaufen. Nur ein unterhalb der drei links (westlich) der Herme eingritzten Pferde an der Nordwand eingezeichnetes bemanntes Schiff, das gleichsam auf dem schwarzen Streifen zwischen Haupt- und Sockelzone segelt, will nicht so ganz zu der *venatio* passen.

Die Unterschiede in den Tierdarstellungen lassen auf mehrere Zeichner schließen; so haben beispielsweise zwei Tiere im westlichsten Wandfeld der Südwand sehr kräftige Hinter- und auch vergleichsweise starke Vorderbeine, während die Tiere des Nachbarfeldes zierlicher scheinen und jeweils eingeknickte Hinterbeine sowie viele Binnenlinien aufweisen. Die fünf noch an der Nordwand erhaltenen Pferde unterscheiden sich nicht nur – z. B. anhand ihrer Mähnen – untereinander, sondern auch von ihren gezügelten Artgenossen an der Südwand. Ein Zeichner legte bei der Darstellung eines Ebers und eines nur noch als hintere Körperhälfte erhaltenen Tieres Wert auf das Detail der Hoden, die bei keinem der anderen Tiere dargestellt sind. Auch die Menschenbilder unterscheiden sich Bezug auf die Bildperspektive, Körperformen, Binnenlinien und Details. Wir haben es hier also mit verschiedenen Zeichnern zu tun.¹¹⁵⁹ Möglicherweise wurde mit den *venationes* in den zentralen Feldern der Südwand begonnen und diese später links und rechts davon um weitere Tiere erweitert.

Maiuri vermutete in den Tierdarstellungen die Zeichnungen von Kindern oder Sklaven; sie seien entweder durch den Sohn des Hausherrn und seine Freunde oder durch Sklaven entstanden, die in diesem Raum eingesperrt gewesen seien und sich die Zeit mit Kritzeleien vertrieben hätten.¹¹⁶⁰ Maiuris Thesen spiegeln deutlich die lange Zeit vorherrschende moderne Beurteilung der Graffiti wider:¹¹⁶¹ Angeblich

1157 Auch die bereits im vorangehenden Kapitel erwähnten Tiere aus einem Nebenraum des Hauses IX 12,6 weisen alle dieselbe Laufrichtung auf und scheinen eine Jagdszene zu ergeben (s. o. Kap. 7.3.1, S. 293), die allerdings wesentlich ungeordneter scheint und keinen expliziten Gebrauch von dem Wanddekor als Hintergrund machten wie er für die Graffitizeichnungen der *Casa del Criptoportico* im Folgenden noch zu zeigen sein wird.

1158 Von einem der Tiere ist nur noch der Kopf erhalten (Langner 2001, Kat. Nr. 1422).

1159 So auch Langner, der allerdings davon ausgeht, dass ein Großteil der Graffitizeichnungen der Hand eines Zeichners entspringen (Langner 2001, 106 f.). Möglicherweise trifft das auf die meisten Tiere aus den konkreten *venatio*-Szenen zu.

1160 Maiuri 1958, 196; dazu Langner 2001, 106.

1161 Vgl. dazu Kap. 2.1, S. 39 f.

kindliche Motive und eine vermeintlich schlichte Ausführung sprächen für ungebildete und ungeübte Zeichner. Dabei sind Tiermotive unter allen pompejanischen Motiven insgesamt sehr häufig, was jedoch nichts über Alter oder sozialen Status der Zeichner aussagt. Die Zeichnungen aus der *Casa del Criptoportico* wurden außerdem sorgfältig ausgeführt und platziert. Sämtliche Tiere und Jagdszenen wurden ganz bewusst in die freien Zwischenräume zwischen den Hermen gesetzt; offenbar wollte man nicht die Wanddekoration stören, indem man sich der vorgegebenen Wandgliederung widersetzte. Die Hauptzone der Wand befand sich dabei nicht nur in bequemer Anbringungshöhe, sondern bot auch, im Gegensatz zu der mit floralen Ranken dekorierten Unterzone, gänzlich freie Flächen und somit eine bessere Sichtbarkeit der Zeichnungen. Doch nicht nur nahmen die Graffiti-Zeichner Rücksicht auf die Wanddekoration, sondern sie nutzten sogar deren räumliche Illusion als Hintergrund für die dargestellten Szenen: So springt an der Nordwand eines der Tiere von dem Sockel der gemalten Herme ab, und von einem zweiten Tier, das scheinbar um die Herme herumschleicht, ist nur noch der Schwanz (?) zu sehen (Abb. 182, linkes Bildende). Der Zeichner eines Schiffs, das sich thematisch und motivisch von den anderen Bildern unterscheidet, nutzte die Rahmung der Hauptzone für sein Bild und interpretierte sie zur Wasseroberfläche um. Auf der Girlande des östlichsten Feldes der Südwand steht ein Pferd, dessen Vorderbeine so auf die Girlande gesetzt sind, als würde es neugierig auf die Jagdszenen unter ihm herabschauen. Ein Zeichner scheint sich hier einen Scherz erlaubt zu haben, indem er das Pferd zu den (in Abb. 181 nicht sichtbaren) kleinen Vögeln gesellte, wo es abseits von seinesgleichen völlig fehl am Platz wirkt. Glaubt man einer Zeichnung Spinazzolas, so befand sich ursprünglich in dem mittleren der drei noch erhaltenen Wandfelder der Südwand einer der gemalten Vögel im Abflug von der Girlande, mitten in der ansonsten freien gelben Fläche, auf der dann die Graffitizeichnungen angebracht wurden.¹¹⁶² Heute, und auch in Langners Wandaufriß, ist nichts mehr von dem Vogel zu sehen, doch müssen die Graffiti ihn komplett umgeben, vielleicht sogar überlagert und ihn somit zu einem Teil der Jagd, zu einem zu erlegenden Beutetier gemacht haben. Es wäre jedenfalls merkwürdig, wenn die Zeichner, die sich ansonsten so strikt an die Vorgaben der Wanddekoration hielten, nur im Fall dieses Vogels die Malerei krude missachtet hätten. Möglicherweise ist der geritzte Vogel, der sich gewissermaßen als Exot unter den Säugetieren in eben jenem Wandfeld, in unmittelbarer Nachbarschaft des gemalten Vogels, befand, von diesem inspiriert. Ein weiterer Vogelgraffito, der in Langners Umzeichnung nicht wiedergegeben, aber auf einem Foto im PPM erkennbar ist, befindet sich am Ostende der Südwand, nahe der östlichsten erhaltenen Herme – d. h. am rechten Bildrand.¹¹⁶³ Auch liegt die Ideenfindung durch den primären Wanddekor nahe, mehr noch als durch die geritzte Tierjagd.

¹¹⁶² Spinazzola 1953, Tav. d'aggiunta 9; s. dazu auch das Foto (ibid., 490), welches den Vogel erahnen lässt.

¹¹⁶³ Für den Vogel s. Bragantini 1990, 269 Abb. 133.

Betrachtet man die aus den Graffitizeichnungen sukzessive entstandene Gesamtkomposition, so wird deutlich, wie Zeichner nicht nur von bereits bestehenden Bildern inspiriert wurden und schon vorhandene Szenen erweiterten, sondern auch, wie die Graffiti durch ihre gezielte Platzierung mit dem Wanddekor interagieren. Die Zeichner ließen sich soweit auf die Wandmalereien ein, dass sie die Illusion des dreidimensionalen Raums aufrecht erhielten und ihre Graffiti somit zu einem Teil des Dekors, zu einem sekundären Wanddekor machten.

Ebenso wie in dem Oecus der *Casa del Criptoportico* sind auch im Oecus 14 der *Casa di Obellius Firmus* (IX 14,2.4) freie Wandfelder mit Graffitizeichnungen gefüllt und in diesem Fall auf drei Wände des Raums verteilt worden. Es handelt sich um insgesamt vier Gladiatorenpaare, von denen eines nicht mehr erhalten ist, einen Gladiator im Übungskampf gegen eine Attrappe, drei einzelne Gladiatoren sowie Darstellungen einer *venatio*-Szene und zweier Eselstreiber;¹¹⁶⁴ auch hier lassen sich verschiedene Zeichner identifizieren, so dass die unterschiedlichen Szenen wohl sukzessive in den Wandfeldern angebracht wurden. Die drei noch erhaltenen Kampfpaares allerdings stammen, so Langner, von demselben Zeichner (Abb. 183–185), während die Einzelkämpfer, Eselstreiber und übrigen Szenen auf andere Macher zurückgehen.¹¹⁶⁵ Da der Wandputz der Südwand stark gelitten hat, ist es möglich, dass ursprünglich noch mehr Graffitizeichnungen vorhanden waren. Die Wände des Raums sind im Zweiten Stil dekoriert und jedes zweite der schwarzgrundigen Felder der Hauptzone wird von einer gemalten Säule durchbrochen, welche die räumliche Illusion einer vor die Wand gesetzten Säulenreihe erzeugen soll. In keinem der Paneele wurden mehr als zwei Szenen, bestehend aus jeweils einer oder zwei menschlichen Figuren, angebracht (Abb. 186–187). Dabei wählten die Zeichner mit Vorliebe diejenigen Wandstücke, die von den gemalten Säulen unterbrochen sind, und platzierten jeweils links und rechts der Säulen voneinander unabhängige Graffitibilder. Nicht nur platzierte der Zeichner der drei Kampfpaares die Graffiti in jeweils deutlichem Abstand zueinander und in drei unterschiedlichen Wandfeldern, auch die anderen Zeichner suchten sich, wie in der *Casa del Criptoportico*, jeweils ein eigenes Wandstück, weil sie offenbar eine großzügige Verteilung der Zeichnungen über alle Wände des Raums bevorzugten.

1164 In Langners Katalog ist hier Einiges durcheinander geraten (Langner 2001): Von den im Index der Anbringungsorte (ibid., 160) aufgeführten sechs Gladiatorenpaaren aus dem Oecus ist eines die *venatio*-Szene (ibid., Kat. Nr. 1087), eines der Gladiator mit Attrappe (ibid., Kat. Nr. 1062), wie der Blick in den Katalog verrät. Im Fließtext (ibid., 102) spricht Langner von vier statt eigentlichen drei erhaltenen Gladiatorenpaaren an der Nord- und Südwand und listet darunter versehentlich Kat. Nr. 1136 aus Ostia und 1046 anstelle von 1044 auf. Einer von zwei als Südwand bezeichneten Wandaufrißen schließlich stellt in Wirklichkeit die Nordwand dar (ibid., 103 Abb. 53).

1165 Langner 2001, 102. Dasjenige Paar an der Ostwand ist nicht mehr erhalten (ibid., Kat. Nr. 1037).



Abb. 183: Kampfpaar im Oecus 14 der *Casa di Obellius Firmus*, Langner 2001, Kat. Nr. 1039 (nach *ibid.*).

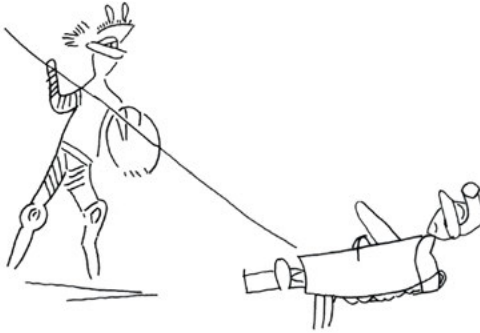


Abb. 184: Kampfpaar im Oecus 14 der *Casa di Obellius Firmus*, Langner 2001, Kat. Nr. 1044 (nach *ibid.*).



Abb. 185: Kampfpaar im Oecus 14 der *Casa di Obellius Firmus*, Langner 2001, Kat. Nr. 1045 (nach *ibid.*).



Abb. 186: *Casa di Obellius Firmus*, Oecus 14, Südwand, Wandaufriß mit Graffiti (nach Langner 2001, 102 Abb. 52). Grafischer Maßstab: 1 m.

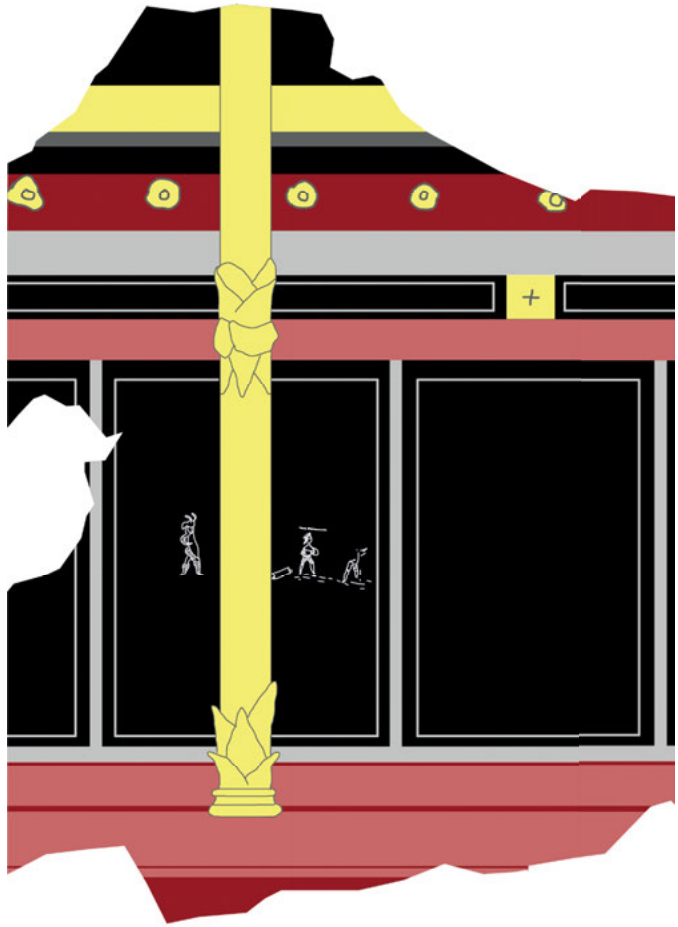


Abb. 187a: *Casa di Obellius Firmus*, Oecus 14, Nordwand, Wandaufriß mit Graffiti (nach Langner 2001, 103 Abb. 53). Grafischer Maßstab: 1 m.



Abb. 187b: *Casa di Obellius Firmus*, Oecus 14, Nordwand, Wandaufriß mit Graffiti (nach Langner 2001, 103 Abb. 53). Grafischer Maßstab: 1 m.

Obwohl es sich um eine Vielzahl thematisch gleicher oder ähnlicher Darstellungen handelt, ergibt sich hier an den umlaufenden Wänden kein zusammenhängendes Bild; wohl sind die Zeichnungen voneinander beeinflusst, d. h. haben sich Zeichner auch hier an bereits Bestehendem orientiert, doch bildet jedes Gladiatorenpaar einen eigenen Aktionsraum und eine in sich geschlossene Personengruppe, die nicht auf die in benachbarten Wandfeldern dargestellten Szenen reagiert. Lediglich die *venatio* – ein Mensch, der mit Speeren Jagd auf einen Vierbeiner macht – scheint sich in Laufrichtung und Ikonografie der Figuren an den beiden Eselstreibern oberhalb und im westlich benachbarten Feld zu orientieren – oder umgekehrt. Die Darstellungsschemata der Eselstreiber mit ihren Tieren und des Jägers mit dem gejagten Tier ähneln sich so sehr, dass ebenso gut alle drei Zeichnungen als Darstellungen von *venationes* oder aber alle als Darstellungen von Eselstreibern gedeutet werden könnten. Grundlage für Langners Differenzierung der Figuren bilden offenbar lediglich die zur Jagd bzw. zum Treiben verwendeten Speere bzw. Peitschen und Zügel, deren Unterschiede aber auch in der Ungenauigkeit der Zeichner begründet liegen könnten. Langner schreibt zu dieser Figurengruppe, dass bereits vorhandene Gladiatordarstellungen einen anderen Zeichner zu der einzelnen *venatio*-Szene veranlasst hätten, während ein Dritter die *venatio* (absichtlich?) missverstanden und deshalb einen Eselstreiber (mit erklärender Inschrift) dazugesetzt hätte; dem habe es eine vierte Person gleichgetan und ebenfalls einen Eselstreiber mit Beischrift angezeichnet.¹¹⁶⁶

Was auch immer die Motivation der Zeichner der Eselstreiber gewesen ist – dass die Zeichnungen im Oecus 14 von mehreren Personen stammen, die sich jeweils von den bereits vorhandenen Graffitizeichnungen inspirieren ließen, ist deutlich geworden. Und wie in der *Casa del Criptoportico* beschränken sich die Graffiti des Oecus 14 der *Casa di Obellius Firmus* hauptsächlich auf bildliche Darstellungen. Nur die Kampfszene an der Nordwand besitzt Beischriften (Abb. 183),¹¹⁶⁷ während es sich bei den übrigen geritzten Vignetten um allgemeine Darstellungen ohne identifizierbare Personen handelt. Allerdings setzten die Zeichner der beiden Eselstreiber ihren Graffiti Bildtitel hinzu – vielleicht, wie Langner vermutet, um das Bild zu erklären, das sich ja von den Gladiatorenkämpfen unterschied.¹¹⁶⁸ „Progamus mit dem Vieh“, „Corinthus mit dem Lasttier“, lauten die Inschriften.¹¹⁶⁹ Die Bildmotive, der falsche Kasus in einem der Graffiti-Texte sowie der Name Corinthus ließen auf zwei Sklaven schließen, so Langner.¹¹⁷⁰ Die übrigen erhaltenen Texte haben keinen Bezug zu den

¹¹⁶⁶ Langner 2001, 82.

¹¹⁶⁷ CIL IV 8969.

¹¹⁶⁸ Langner 2001, 82. Die beiden Figuren mit ihren phrygischen (?) Spitzmützen sind unter den pompejanischen Graffitizeichnungen einzigartig, was vielleicht tatsächlich eine erklärende Beischrift erforderte.

¹¹⁶⁹ CIL IV 8976, 8977.

¹¹⁷⁰ Langner 2001, 105 vermutet, dass die Zeichner in der *venatio* ihre eigene tägliche Tätigkeit, das Anspannen von Vieh, wiedererkannten und deshalb ihre Zeichnungen dazusetzten.

Zeichnungen, scheinen in ihrem Alltagsbezug teilweise sogar in krassem Gegensatz zu den bewusst platzierten, dekorativen geritzten Gladiatorenvignetten zu stehen, wie z. B. der folgende Text: „An den 13. Kalenden des Mai habe ich Brot gebacken.“¹¹⁷¹

Unter den Gladiatorenpaaren der *Casa di Obellius Firmus* finden sich entsprechend den Kampfpaarungen in der Arena verschiedene Kämpfertypen. Wie nicht nur in den pompejanischen Graffitizeichnungen, sondern auch in Reliefdarstellungen und Wandmalereien üblich, sind sämtliche Details der Rüstung, vom Helmbusch bis zu den Schienbeinschonern, vorhanden, um die verschiedenen Typen zu charakterisieren. Lendenschurz sowie lederne Armschützer weisen parallele Binnenlinien auf, die das Material bzw. Falten oder Wickel in Stoff und Leder kennzeichnen sollen. Auch diese Darstellungsart ist aus anderen Bildgattungen bekannt.¹¹⁷² Dass die Gladiatoren überhaupt in Monomachien, d. h. in einzelnen Kampfpaaaren, und in Profilansicht dargestellt sind, bedeutet eine weitere Parallele. Dabei wird oft der alles entscheidende Kampfmoment gezeigt, in dem sich der Ausgang des Kampfes abzeichnet; die Handlungsfolge wird auf ein prägnantes Bild reduziert, das den Betrachter das Vorher und Nachher, den Kampf bzw. die Jagd und deren Ausgang verstehen lässt.¹¹⁷³ Während der überlegende Gladiator im Ausfallschritt zum entscheidenden Stich oder Hieb ansetzt, hat sein Gegner bereits seinen Schild oder die Waffe verloren (Abb. 183) oder liegt wehrlos am Boden (Abb. 184–185).¹¹⁷⁴

Sowohl in der *Casa del Criptoportico* als auch in der *Casa di Obellius Firmus* wurden Graffiti als sekundäre Wanddekorationen in Räumen angebracht, die nicht den statistisch am häufigsten beschriebenen Räumlichkeiten entsprechen. Nur vergleichsweise wenige pompejanische Graffiti stammen aus Triclinia oder Oeci, allerdings handelt es sich dabei wenn, dann überwiegend um Zeichnungen.¹¹⁷⁵ Langner hat für ähnliche Beispiele von geritzten Zeichnungen in diesen Raumtypen den Begriff der Gelagemalerei eingeführt, indem er davon ausgeht, dass es sich um spielerische Zeichnungen handelt, die in der geselligen Atmosphäre von *convivia* entstanden sind.¹¹⁷⁶ Im Falle der *Casa di Obellius Firmus* vermutet Langner sogar die gezielte Ausschmückung des Raumes mit *venatio*-Szenen durch einen Zeichner, an dem sich später, vielleicht im Rahmen von Gelagen, weitere Zeichner ein Beispiel nahmen. Es

¹¹⁷¹ CIL IV 8973.

¹¹⁷² Zu Gladiatoren in Graffitizeichnungen im Vergleich zu anderen Bildgattungen s. Flecker 2015, 135–137.

¹¹⁷³ Vgl. Langner 2001, 77.

¹¹⁷⁴ S. Fleckers Untersuchung der Ikonografie und Erzählweise von Gladiatorenreliefs (Flecker 2015, 73–88). Zu den Darstellungsarten von Unterlegenheit in den geritzten Gladiatorenbildern s. Langner 2001, 51 f.

¹¹⁷⁵ Vgl. o. Kap. 5.2, S. 135 und Langner 2001, 101.

¹¹⁷⁶ So z. B. für Graffitizeichnungen im Wintertriclinium 16 der *Casa del Criptoportico*, dem Sommertriclinium der *Casa di Trebius Valens* (III 2,1) und dem Oecus p der *Casa del Sacello Iliaco* (I 6,4) (Langner 2001, 107 f.).

gibt insgesamt zu wenige Graffiti in diesen Raumtypen, um aus der möglichen Gela-gemalerei ein weit verbreitetes Phänomen zu machen, aber es bleibt festzuhalten, dass sich solche umfangreichen sekundären Wanddekorationen nicht in zentralen Verteilerräumen wie Atrien und Peristylen finden.

Ein drittes Beispiel für dekorative Graffitizeichnungen stammt aus den Fauces der *Casa degli Amanti* (I 10,10–11), wo drei vierbeinige Vögel in das zweite schwarze Wandfeld von Osten in der Hauptzone der Nordwand eingezeichnet wurden. Keines der Wandfelder enthält figürliche oder ornamentale Dekorationen, und die Graffiti-zeichnungen wurden zentral und gut sichtbar in das Paneel gesetzt.¹¹⁷⁷ Alle drei Vögel sind (vom Betrachter aus) nach links gerichtet, unterscheiden sich jedoch in Körperform und Gestaltung der Federn voneinander, weil sie wohl von verschiedenen Zeichnern stammen. Das Tier am linken Feldrand ist nicht nur größer als die anderen beiden, sondern besitzt auch eine anders gestaltete, karierte Federtextur; seine Beine enden, im Gegensatz zu denen der anderen beiden Vögel, in kleinen Krallen (Abb. 188). Die beiden Vögel in der rechten Hälfte des Feldes haben gepunktete Körper und abgesetzte Schwanzfedern, und obwohl Körperform, Binnenmuster und Kopfgestaltung sich leicht unterscheiden, lässt ihr insgesamt ähnlicher Körperbau vermuten, dass sie von der Hand eines Zeichners stammen. Dafür spricht auch, dass sie gleich groß und in derselben Höhe angemalt wurden, während das größere Exemplar in der linken Hälfte des Feldes nicht auf derselben (imaginären) Grundlinie steht. Allen drei Tieren ist wiederum gemeinsam, dass sie keine explizit gekennzeichneten Flügel, stattdessen aber vier Beine besitzen, wobei die Hinterbeine jeweils leicht eingeknickt sind. Sehr wahrscheinlich haben wir es hier also mit zwei verschiedenen Zeichnern zu tun, wobei sich der chronologisch zweite Graffiti-Zeichner an dem bereits vorhandenen Graffito (bzw. den Graffiti) orientierte, indem er ebenfalls einen Vogel (bzw. zwei Vögel) mit vier Beinen und derselben Blick- und Laufrichtung darstellte. Dass die Vögel vierbeinig sind, ist innerhalb der bekannten römischen Graffitizeichnungen einmalig,¹¹⁷⁸ dennoch erinnern Größe und Platzierung der Tiere innerhalb des Wandfeldes stark an gleiche Motive aus der Wandmalerei: So besetzen an der Ostwand der Fauces der benachbarten *Casa del Menandro* zwei Vögel die Zentren zweier schwarzgrundiger Wandfelder.¹¹⁷⁹ Allerdings handelt sich um nur jeweils einen Vogel je Wandfeld, der zudem fliegend dargestellt ist. Die in der *Casa degli Amanti* auf ein Wandfeld beschränkten Vogel motive befinden sich gegenüber eines Graffitotexts, der an dem äquivalenten Feld der Südwand angebracht wurde.¹¹⁸⁰ Der Text wurde in sauberen, gut lesbaren Buchstaben und in etwas größerer Höhe als seine bildlichen

¹¹⁷⁷ Ling/Ling 2005, 477 Abb. 126.

¹¹⁷⁸ Zu Graffitizeichnungen von Fantasietieren vgl. Langner 2001, 66.

¹¹⁷⁹ Ling/Ling 2005, 331 Taf. 91. An den gegenüberliegenden Feldern ist jeweils ein Steinbock dargestellt, vgl. o. S. 214 Abb. 60.

¹¹⁸⁰ CIL IV 8392; zur formalen Ausführung des Graffitos s. knapp o. Kap. 7.1.2, S. 264 f. m. Abb. 113.

Gegenüber angeschrieben. Lediglich Anfang und Ende des Satzes überschreiten den Rahmen des Wandfeldes. Inhaltlich lässt sich kein Bezug des Textes zu den Bildern erkennen, doch räumlich hat sich der chronologisch spätere Schreiber auf den bereits vorhandenen Graffito bezogen. Welches der Graffiti, Text oder Bilder, zuerst da war, ist nicht festzustellen. Das Beispiel der Vögel zeigt dennoch deutlich, wie Graffiti nicht nur mit ihrer unmittelbaren Umgebung, der Wanddekoration und bereits bestehenden anderen Graffiti interagierten, sondern auch, dass Motive und Platzierung am Inschriftenträger Vorbilder hatten, die nicht immer in unmittelbarer Nähe zu suchen sind, sondern auch in allgemeinen Sehgewohnheiten begründet liegen konnten.

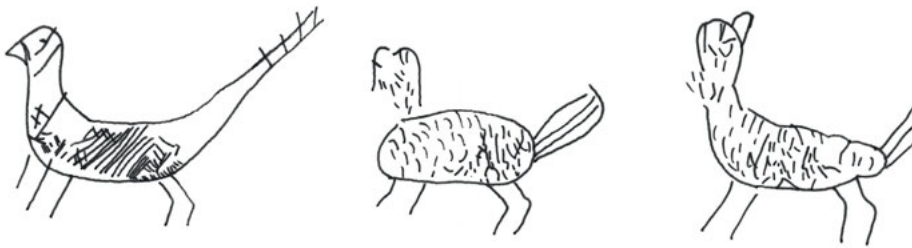


Abb. 188: Vogelgraffiti in den Fauces der *Casa degli Amanti*, Langner 2001, Kat. Nr. 1028–1029 (nach *ibid.*).

