

DE GRUYTER

Fanny Opdenhoff

DIE STADT ALS BESCHRIEBENER RAUM

DIE BEISPIELE POMPEJI UND HERCULANEUM

MATERIALE TEXTKULTUREN

DE
|
G



Fanny Opdenhoff

Die Stadt als beschriebener Raum

Materiale Textkulturen

Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 933

Herausgegeben von
Ludger Lieb

Wissenschaftlicher Beirat:
Jan Christian Gertz, Markus Hilgert, Hanna Liss,
Bernd Schneidmüller, Melanie Trede
und Christian Witschel

Band 33

Fanny Opdenhoff

Die Stadt als beschriebener Raum



Die Beispiele Pompeji und Herculaneum

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-072269-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-072275-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-072289-5
ISSN 2198-6932
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110722758>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Licence. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2020951957

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2021 Fanny Opdenhoff, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: Sonderforschungsbereich 933 (Nicolai Dollt), Heidelberg
Einbandabbildung: Ausschnitt aus Abb. F53. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Danksagung

Das vorliegende Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im November 2014 von der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg angenommen wurde. Die Arbeit ist im Teilprojekt A01 „Beschriebenes und Beschriftetes im öffentlichen Raum. Die sich wandelnde Präsenz von Schriftlichkeit in den Städten der griechischen und römischen Welt“ des Heidelberger Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen“ entstanden, der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanziert wird.

Besonderer Dank gebührt meinen Betreuern Reinhard Stupperich und Jens-Arne Dickmann, die die Arbeit mit Interesse begleitet und mir vielfältige Unterstützung gewährt haben. Für die Aufnahme in die Reihe des Sonderforschungsbereiches und die Finanzierung der Publikation danke ich den Herausgeber*innen und besonders Ludger Lieb. Nicolai Dollt begleitete die Drucklegung von Seiten des Sonderforschungsbereiches und stand mir als Ansprechpartner stets mit offenen Ohren und Geduld zur Seite. Wertvolle Anregungen und Verbesserungsvorschläge erhielt ich von Annette Haug. Auch ihr und den Kolleg*innen in Kiel, mit denen ich meine Ergebnisse reflektieren konnte, sei herzlich gedankt. Ebenso bin ich den Heidelberger Kolleginnen und Kollegen am Institut für Klassische Archäologie für Diskussionen und die wunderbaren Arbeitsmöglichkeiten im Zentrum für Altertumswissenschaften sehr verbunden. Durch die Einbindung in den Sonderforschungsbereich, besonders aber durch den Austausch mit meinen Kolleg*innen Irene Berti, Katharina Bolle und Fabian Stroth im Teilprojekt A01 ergaben sich unzählige gewinnbringende Gelegenheiten zur interdisziplinären Diskussion, bei denen ich von Ratschlägen und Unterstützung profitieren konnte. In der Projektarbeit sowie besonders bei Reisen wurde ich zudem durch Martina Koch, Sara Russo und Karl-Heiner Dahm unterstützt, denen ich hier ebenfalls meinen Dank aussprechen möchte.

Ganz besonders sei Massimo Osanna und Grete Stefani gedankt für die Genehmigungen und die Unterstützung bei der Arbeit in Pompeji und Herculaneum. Ohne ihr Entgegenkommen wäre die Arbeit nicht möglich gewesen. Ebenso möchte ich mich bei den Ansprechpartner*innen und Kolleg*innen im Museo Archeologico Nazionale Napoli für die Möglichkeit zur Arbeit in den dortigen Depots bedanken. Viele gemeinsame Stunden habe ich mit Sarah Herzog, Johannes Fouquet, Tim Wittenberg, Gina Frenz, Katharina Sahm und Daniel Langhauser in der Heidelberger Bibliothek verbracht. In einer solchen Atmosphäre war das Arbeiten stets eine Freude.

Ganz besonders möchte ich meiner Familie danken: meinen Großeltern dafür, dass sie mir ihr Interesse und ihre Begeisterung für die Antike vermittelt und weitergegeben haben, meinen Eltern, die mich in meinen Entscheidungen bestärkt und während des ganzen Studiums unterstützt haben, und vor allem meinem Mann, der mir über unzählige Schwierigkeiten hinweghalf und mir in meinem Fortkommen zur Seite stand.

Inhalt

Danksagung — V

Nummerierungen, Abkürzungen, Kennzeichnungen — XIII

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen — XV

1 Einleitung — 1

1.1 Perspektive und Fragestellung — 1

1.2 Methodik und Vorgehensweise — 4

1.3 Stand der Forschung — 6

1.3.1 Publikation der Inschriften im CIL und darüber hinaus — 6

1.3.2 Schreiber, Leser und Betrachter — 10

1.3.3 Kommunikative Funktionen und Rezeption von Inschriften im öffentlichen Raum — 17

1.3.4 Korrelationen von Form und Inhalt — 18

1.3.5 Kontext, Handlung und Wahrnehmung von Inschriften — 20

1.4 Terminologie — 22

1.4.1 Zum Begriff des Kontextes und zur Untersuchung von Schriftzeugnissen in ihrem räumlichen Umfeld — 22

1.4.2 Öffentlicher Raum — 27

1.4.3 Kommunikation — 30

2 Beschreibung und quantitative Erfassung der Inschriften — 33

2.1 Inhaltliches Spektrum der Inschriften in Pompeji und Herculaneum — 33

2.1.1 Stein- und Metallinschriften — 33

2.1.2 Dipinti — 37

2.1.3 Graffiti — 41

2.1.4 Zwischenergebnis — 42

2.2 Materialität und Gestaltung der Schriftzeugnisse in Pompeji und Herculaneum — 44

2.2.1 Stein- und Metallinschriften — 44

2.2.1.1 Textträger — 44

2.2.1.2 Verwendete Materialien und Werkzeuge — 46

2.2.1.3 Schriftarten und Gestaltung — 50

2.2.1.4 Zwischenergebnis — 52

- 2.2.2 Dipinti — 54
 - 2.2.2.1 Textträger — 54
 - 2.2.2.2 Verwendete Materialien und Werkzeuge — 58
 - 2.2.2.3 Schriftarten und Gestaltung — 64
 - 2.2.2.3.1 *programmata* — 64
 - 2.2.2.3.2 *edicta munerum* — 74
 - 2.2.2.3.3 Weitere Dipinti — 77
 - 2.2.2.4 Die visuelle Wahrnehmung der Inschriften — 83
 - 2.2.2.5 Zwischenergebnis — 86
- 2.2.3 Graffiti — 87
 - 2.2.3.1 Textträger — 87
 - 2.2.3.2 Verwendete Materialien und Werkzeuge — 91
 - 2.2.3.3 Schriftarten und Gestaltung — 99
 - 2.2.3.4 Zwischenergebnis — 105
- 2.2.4 Zwischenergebnis zur Materialität und Gestaltung der Schriftzeugnisse in Pompeji und Herculaneum — 106
- 2.3 Die Verteilung der Schriftzeugnisse im Stadtgebiet — 109
 - 2.3.1 Stein- und Metallinschriften — 110
 - 2.3.2 Dipinti — 115
 - 2.3.3 Graffiti — 117
 - 2.3.4 Zwischenergebnis — 119

3 ***taedia sustineas* – zeitgenössische Reflexionen über Schrift im öffentlichen Raum — 123**

- 3.1 Literarische Quellen — 124
 - 3.1.1 Textstellen — 124
 - 3.1.2 Auswertung der literarischen Quellen — 130
 - 3.1.2.1 An der Anfertigung der Inschriften beteiligte Personen — 130
 - 3.1.2.2 Anbringungsorte — 131
 - 3.1.2.3 Materialien und Gestaltung — 132
 - 3.1.2.4 Themen, Inhalte und Anlässe für die Anbringung von Inschriften — 132
 - 3.1.2.5 Verhaltensweise der Schreiber — 133
 - 3.1.2.6 Rezeption und Beurteilung der Inschriften — 133
 - 3.1.2.7 Erzählerische Funktion der Graffiti — 134
- 3.2 Inschriften in Pompeji und Herculaneum — 136
 - 3.2.1 Der Altar des Marcus Nonius Balbus in Herculaneum — 136
 - 3.2.2 Schreibersignaturen — 138
 - 3.2.3 *admiror te paries* — 141
 - 3.2.4 Graffiti mit besonderer Reflexion über die Gestaltung — 144

- 3.3 Bildliche Darstellungen — 149**
- 3.3.1 Dipinti im Gemälde aus der Casa della Rissa nell'Anfiteatro — **149**
- 3.3.2 *tabulae dealbatae* im Fresko aus den *praedia Iuliae Felicis* — **152**
- 3.4 Zwischenergebnis — 156**
- 4 Kontexte — 159**
- 4.1 Straßenfassaden — 160**
- 4.1.1 Die Via dell'Abbondanza: Casa di Trebius Valens (III 2, 1) (Plan 1) — **160**
- 4.1.1.1 Umfeld — **160**
- 4.1.1.2 Gestaltung der Fassaden — **164**
- 4.1.1.3 Dipinti und Graffiti an der Fassade der Casa di Trebius Valens — **167**
- 4.1.1.4 Überlagerungen — **170**
- 4.1.1.5 Inhaltliche Bezüge zwischen den Dipinti CIL IV 7992, 7620 und 7626 — **173**
- 4.1.1.6 Der Graffito CIL IV 8815 – ein *programma*? — **179**
- 4.1.1.7 Rezeptionsbedingungen der Inschriften an der Casa di Trebius Valens — **181**
- 4.1.2 Altstadtkreuzung (VII 12, 15) (Plan 2) — **183**
- 4.1.2.1 Umfeld — **183**
- 4.1.2.2 Gestaltung der Wände und daran angebrachte Dipinti und Graffiti — **184**
- 4.1.2.3 Überlagerungen und diachrone Entwicklung — **185**
- 4.1.2.4 Rezeptionsbedingungen — **185**
- 4.1.2.5 Bezüge zwischen Inschriften und Kontext sowie zwischen einzelnen und mehreren Inschriften — **186**
- 4.1.3 Kreuzung der Via di Castricio und Vicolo dell'Efebo (I 7, 13.14 / I 8, 15) (Plan 3) — **187**
- 4.1.3.1 Umfeld — **187**
- 4.1.3.2 Dipinti und Graffiti an den Fassaden von I 7, 13.14 und I 8, 15 — **188**
- 4.1.3.3 Anbringung und Rezeptionsbedingungen — **192**
- 4.1.4 Vicolo di Celer (IX 9, c–g): Straßenräume und Fassaden als Orte persönlicher Interaktion (Plan 4) — **193**
- 4.1.4.1 Umfeld — **193**
- 4.1.4.2 Dipinti und Graffiti — **194**
- 4.1.4.3 Aemilius Celer — **196**
- 4.1.4.4 Anbringung und Rezeptionsbedingungen — **200**
- 4.2 Das Areal rund um das Amphitheater (Plan 5) — 201**
- 4.2.1 Umfeld — **201**
- 4.2.2 Steininschriften, Dipinti und Graffiti im und rund um das Amphitheater — **202**

- 4.2.3 Rezeptionsbedingungen — 207
- 4.3 Die Nekropole vor der Porta di Nocera (Plan 6) — 207**
- 4.3.1 Umfeld — 207
- 4.3.2 Steininschriften, Dipinti und Graffiti in der Nekropole vor der Porta di Nocera — 207
- 4.3.3 *edicta munerum* und *programmata* für auswärtige Veranstaltungen und Kandidaten — 209
- 4.3.4 Grab EN 10 — 212
- 4.3.5 Nekropolen als Schrift- und Kommunikationsräume — 216
- 4.3.6 Exkurs: die *cippi* des Titus Suedius Clemens — 218
- 4.4 Zwischenergebnis — 222**

- 5 Ergebnisse und Zusammenfassung — 225**
- 5.1 **An der Produktion und Rezeption beteiligte Akteure — 225**
- 5.1.1 Leser und Betrachter — 225
- 5.1.2 Schreibertrupps, Malwerkzeuge, Arbeitsschritte — 226
- 5.1.3 Alles erlaubt? Schreiben auf den Fassaden von Wohnhäusern — 231
- 5.2 Kommunikative Funktionen und Rezeption von Inschriften im öffentlichen Raum — 233**
- 5.3 Korrelationen von Form und Inhalt — 238**
- 5.4 Kontext, Handlung und Wahrnehmung von Inschriften — 241**
- 5.5 Zusammenfassung oder: Raumeignung durch Schrift? — 245**

- 6 Katalog der Inschriften — 249**
- 6.1 Die Via dell'Abbondanza: Casa di Trebius Valens (III 2, 1) — 249**
- 6.2 Altstadtkreuzung (VII 12, 15) — 262**
- 6.3 Kreuzung der Via di Castricio und Vicolo dell'Efebo (I 7, 13.14 / I 8, 15) — 266**
- 6.3.1 Eingang I 7, 13.14 — 266
- 6.3.2 Eingang I 8, 15 — 268
- 6.4 Vicolo di Celer (IX 9, c–g) — 272**
- 6.4.1 Eingang IX 9, c — 272
- 6.4.2 Eingang IX 9, d — 273
- 6.4.3 Eingang IX 9, e — 277
- 6.4.4 Eingang IX 9, f — 280
- 6.4.5 Eingang IX 9, g — 282
- 6.5 Das Areal rund um das Amphitheater (II 7, II 2, II 3 und II 4) — 286**
- 6.5.1 Die Nordseite von II 7 — 286

6.5.2	Eingang II 2, 5 — 289
6.5.3	Eingang II 3, 8–9 — 290
6.6	Die Nekropole vor der Porta di Nocera — 291
6.6.1	Grab EN 4 — 291
6.6.2	Grab EN 6 — 293
6.6.3	Grab EN 10 — 295
6.6.4	Grab EN 12 — 298
6.6.5	Grab EN 14 — 300
6.6.6	Grab EN 20 — 302
6.6.7	Grab EN 22 — 304
6.6.8	Grab EN 30 — 305
6.6.9	Grab EN 38 — 305
6.6.10	Grab ES 3 — 306
6.6.11	Grab ES 5 — 306
6.6.12	Grab ES 7 — 308
6.6.13	Grab ES 9 — 308
6.6.14	Grab ES 11 — 311
6.6.15	Grab ES 13 — 312
6.6.16	Grab ES 15 — 312
6.6.17	Grab ES 17 — 313
6.6.18	Grab OS 1 — 313
6.6.19	Grab OS 3 — 316
6.6.20	Grab OS 5 — 316
6.6.21	Grab OS 11 — 316
6.6.22	Grab OS 13 — 317
6.6.23	Grab OS 17 — 317
6.6.24	Grab OS 23 — 319
6.6.25	Grab OS 27 — 319
6.6.26	Grab OS 29 — 320
6.6.27	Grab OS 31 — 320

Literaturverzeichnis — 323

Farbabbildungen — 341

Pläne der in Kapitel 4 behandelten Kontexte — 341

Abbildungen F1–F69 — 348

Indices — 385

Nummerierungen, Abkürzungen, Kennzeichnungen

Buchstaben als Grapheme (im Gegensatz zu einem Buchstaben in einer konkreten Inschrift) werden in spitze Klammern gesetzt, wie z. B.: Der Buchstabe wird in der Kursivschrift deutlich anders gestaltet als in der Monumentalschrift.

Oskische Texte werden in der Regel nach Vetter 1953 in der Form „Ve 00“ angegeben. Falls sie dort noch nicht veröffentlicht wurden, folgt die Benennung der jüngeren Sammlung in Rix 2002, wo Texte aus Pompeji in der Form „Po 00“ und Texte aus der restlichen Campania mit „Cm 00“ aufgelistet sind.

Gräber in der Nekropole vor der Porta Ercolano werden entsprechend Kockel 1983 nummeriert, für die Nekropole vor der Porta Nocera folgt die Nummerierung der Einteilung bei D'Ambrosio/De Caro 1983.

Bei **Graffitizeichnungen** wird, sofern möglich, die Katalognummer aus Langner 2001 in der Form „Langner 0000“ angegeben.

Die Abkürzungen der Namen und Werktitel **antiker Autoren** richten sich nach DNP I (1996), XXXIX–XLVII.

Plin. nat. wird zitiert nach: C. Plini Secundi Naturalis historiae libri XXXVII recognovit et scripturae discrepantia adiecta edidit Carolus Mayhoff (Stuttgart 1967). **Vitr.** wird zitiert nach: Vitruvii de architectura libri decem edidit et adnotavit Dr. Curt Fensterbusch (Darmstadt 1964). Bei allen anderen zitierten Textstellen wird die verwendete Edition am Ort des Zitates angegeben.

Bei der Angabe der **Himmelsrichtungen in Herculaneum** wird die konventionelle Ausrichtung des Nordens auf den Vesuv beibehalten, da insbesondere die Fundorte der Inschriften mit Bezug auf diese Einordnung angegeben werden.

Die **Farbabbildungen** finden sich am Ende des Buches unter den Nummern F1–F69.

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen

Abbildungen im Textteil

- Abb. 1** Graphik v von Francesco Piranesi, Nordende der Via Consolare mit angedeuteter Wandinschrift links von Eingang VI 1, 1. Nach: Universitätsbibliothek Heidelberg/Piranesi/Piranesi/Guattani 1804, Taf. 8 (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piranesi1804abd1/0012>) (Stand: 17.9.2020). — 7
- Abb. 2** *ētuns*-Inschrift Ve 27 zwischen den Eingängen VIII 5, 19 und 20. Nach: Varone/Stefani 2009, 368. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 39
- Abb. 3** Ausschnitt aus der Stifterinschrift im Fußboden der *cella* des Apollontempels in Pompeji. Nach: Sampaolo 1997, 301 Abb. 24. © ICCD – Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo GFN, Inv. N051129. Su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 50
- Abb. 4** Mit Kalkmilch geschriebene Dipinti an der Fassade von III 7, 1: CIL IV 7124, 7125 und 7796. Nach: Varone/Stefani 2009, 288. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 59
- Abb. 5** CIL IV 7868 an der Fassade von IX 11, 2. Nach: Varone/Stefani 2009, 424 oben. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 65
- Abb. 6** CIL IV 7487–7490 neben Eingang II 1, 1. Nach: Varone/Stefani 2009, 180. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 66
- Abb. 7** II 1, 2–3 mit CIL IV 7499, 7502 und 7504. Nach: Varone/Stefani 2009, 182. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 66
- Abb. 8** CIL IV 7803 und 7804 bei III 7, 5. Nach: Varone/Stefani 2009, 293. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 67
- Abb. 9** CIL IV 7851 bei IX 7, 9. Nach: Varone/Stefani 2009, 412. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 68
- Abb. 10** CIL IV 7837 bei I 19, 4. Nach: Varone/Stefani 2009, 173. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 68
- Abb. 11** CIL IV 7579 und 7580 bei II 4, 7. Nach: Varone/Stefani 2009, 218. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 69
- Abb. 12** CIL IV 9885 bei II 4, 7. Nach: Varone/Stefani 2009, 187. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 70
- Abb. 13** CIL IV 9883 bei Eingang II 1, 10. Nach: Varone/Stefani 2009, 184. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 71

- Abb. 14** CIL IV 9884 bei Eingang II 1, 10. Nach: Varone/Stefani 2009, 185. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **71**
- Abb. 15** CIL IV 61, *programma antiquissimum* an der Nordostecke von *insula* VIII 5, zur Via dei Teatri hin. Nach: Varone/Stefani 2009, 370 rechts. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **72**
- Abb. 16** CIL IV 7121, *programma antiquissimum* auf einer älteren Putzschicht neben Eingang III 1, 1, von CIL IV 7593 und 7594 überlagert. Nach: Varone/Stefani 2009, 229. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **73**
- Abb. 17** CIL IV 7994, westlich von Eingang III 4, 2. Nach: Varone/Stefani 2009, 261. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **76**
- Abb. 18** CIL IV 7807 an der Südostecke von *insula* IX 7. Nach: Varone/Stefani 2009, 382. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **79**
- Abb. 19** Fassadenmalerei mit gemaltem Inschriftenfeld und *cacator*-Inschrift CIL IV 6641. Nach: Varone/Stefani 2009, 308 oben. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **80**
- Abb. 20** Riesige *cacator*-Inschrift CIL IV 7715 an der Ostseite von *insula* III 4. Nach: Varone/Stefani 2009, 276. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **81**
- Abb. 21** CIL IV 9839a, 9839b und 9839c (von links nach rechts). 9839a befand sich östlich von Eingang I 17, 2, 9839b und c westlich von diesem Eingang. Nach: Varone/Stefani 2009, 167–168. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **82**
- Abb. 22** Ve 64 im Durchgang der Porta di Nola. Nach: Varone 2012, 460 oben rechts. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **89**
- Abb. 23** CIL IV 10224 im Tonnengewölbe des Grabes EN 6. Nach: Varone 2012, 461 unten rechts. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **89**
- Abb. 24** CIL IV 10696 an der Nordseite des *vicus sub insula IV* in Herculaneum. Nach: Varone 2012, 513 oben. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **96**
- Abb. 25** Kohlegraffito CIL IV 10247 an der Fassade von Grab ES 11 in der Nekropole an der Porta Nocera. Nach: Varone 2012, 468 unten links © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **97**
- Abb. 26** Kohlezeichnung eines menschlichen Kopfes an Grab EN 12 in der Nekropole an der Porta Nocera, links Langner 306, rechts Langner 570. Nach: Langner 2001, Taf. 15, 306; Taf. 26, 570. — **98**

- Abb. 27** CIL IV 5380 aus Raum t in IX 7, 25. Nach: Varone 2012, 433 unten. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **100**
- Abb. 28** CIL IV 1824. Nach: Varone 2012, 352 unten. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **102**
- Abb. 29** Namensschiff *Cresces architectus* aus dem Peristyl von VII 7, 5: CIL IV 4755/Langner 8. Nach: CIL IV 4755 (CIL IV Suppl. 2, S. 552). — **103**
- Abb. 30** Gladiatorenkampfzene von Grab EN 12 in der Nekropole an der Porta Nocera, CIL IV 10237/Langner 1007. Nach: Langner 2001, Taf. 52, 1007. — **104**
- Abb. 31** Fassade der Fullonica di Stefanus I 7, 6 CIL IV 7164–7169. 7171–7173. Nach: Varone/Stefani 2009, 58. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **116**
- Abb. 32** CIL IV 2487 aus der *crypta* des Amphitheaters, die von der nördlichen Rampe nach Osten wegführt. Nach: Varone 2012, 113 unten. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **142**
- Abb. 33** CIL IV 10203b in *taberna* VI 16, 33. Nach: Varone 2012, 283. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **145**
- Abb. 34** CIL IV 4119 im *peristylum* p von V 2, 4. Nach: Varone 2012, 214 oben rechts. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **145**
- Abb. 35** CIL IV 8388 in Raum 3 von I 10, 8. Nach: Varone 2012, 80 unten links. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **146**
- Abb. 36** Buchstabe B neben CIL IV 1854a aus der *basilica*, heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli Inv. 4684. Nach: Varone 2012, 364 unten links. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **147**
- Abb. 37** CIL IV 8893 rechts von Eingang III 5, 3. Varone 2012, 207 unten links. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **148**
- Abb. 38** Fotomontage der Fassade der Casa di Trebius Valens (III 2, 1). Nach: Varone/Stefani 2009, 233. 236. 237. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **161**
- Abb. 39** Plan der Umgebung der Casa di Trebius Valens (III 2, 1) zur Zeit der Ausgrabung. Nach: Della Corte 1914, 103. — **162**
- Abb. 40** Fassadenabschnitt zwischen den Eingängen III 2, 1 und III 2, 2. Nach: Varone/Stefani 2009, 239. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **165**
- Abb. 41** Detail der Dipinti an der Fassade von III 2, 1: CIL IV 7629. Nach: Varone/Stefani 2009, 238. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **168**

- Abb. 42** Fassadenabschnitt westlich von Eingang III 2, 1. Nach: Varone/Stefani 2009, 233. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **169**
- Abb. 43** Fassadenabschnitt östlich von Eingang III 2, 1. Nach: Varone/Stefani 2009, 238. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **171**
- Abb. 44** *apographon* von CIL IV 8815. Nach: CIL IV 8815 (CIL IV Suppl. 3, S. 918). — **179**
- Abb. 45** CIL IV 7305a–d und 7306a–c östlich von Eingang I 8, 15. Nach: Varone/Stefani 2009, 99. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **189**
- Abb. 46** CIL IV 7241 und CIL 7242 an der Ostseite von *insula* I 7, südlich von Eingang 13. Nach: Varone/Stefani 2009, 83. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **190**
- Abb. 47** Eingang I 7, 14 mit den *programmata* CIL IV 7238 und 7240. Nach: Varone/Stefani 2009, 86. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **191**
- Abb. 48** Nördliche Außenwand des *campus* II 7, kurz nach der Freilegung und Wiederaufrichtung der umgestürzten Mauer. Nach: Varone/Stefani 2009, 222 oben. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **205**
- Abb. 49** CIL IV 7988d. Nach: Varone/Stefani 2009, 224. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **205**
- Abb. 50** Fronten der Gräber EN 4 bis EN 14 in der Nekropole vor der Porta Nocera. Nach: Varone/Stefani 2009, 483. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **213**
- Abb. 51** Südseite des Grabes EN 10 in der Nekropole vor der Porta Nocera. Nach: Varone/Stefani 2009, 485. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **215**
- Abb. 52** *cippus* des Titus Suedius Clemens vor der Porta Vesuvio. Nach: Sertà 1999, 206 Abb. 3. © Su concessione dell'Associazione Internazionale Amici di Pompei e dell'Editore L'Erma di Bretschneider. — **218**
- Abb. 53** *cippus* des Titus Suedius Clemens vor der Porta Ercolano, CIL X 1018. Fotothek des Deutschen Archäologischen Instituts, Neg. D-DAI-Rom 77.1831. Fotografie: C. Rossa. — **219**
- Abb. 54** *cippus* des Titus Suedius Clemens vor der Porta Marina. Nach: Sertà 2001/2002, 233 Abb. 8. © Su concessione dell'Associazione Internazionale Amici di Pompei e dell'Editore L'Erma di Bretschneider. — **220**
- Abb. 55** CIL IV 9850. 9851 von Eingang I 11, 11. Nach: Varone/Stefani 2009, 143. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **228**
- Abb. 56** Dipinti im Hof von I 7, 16: CIL IV 7243–7246. Nach: Varone/Stefani 2009, 89. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **229**

Farbabbildungen

Pläne der in Kapitel 4 behandelten Kontexte

- Plan 1** Die Via dell'Abbondanza zwischen den *insulae* I 12 und III 2 (Dipinti: violett; Graffiti: grün). — **341**
- Plan 2** Kreuzung zwischen den *insulae* VII 1, VII 2 und VII 12 (Dipinti: violett; Graffiti: grün). — **342**
- Plan 3** Die Via di Castricio zwischen den *insulae* I 7, I 8, I 18 und I 19 (Dipinti: violett; Graffiti: grün). — **342**
- Plan 4** Der Vicolo di Celer zwischen den *insulae* IX 8 und IX 9 (Dipinti: violett; Graffiti: grün). — **343**
- Plan 5** Die Straße zwischen den *insulae* II 2, II 3, II 4, und II 7 (Dipinti: violett; Graffiti: grün). — **344–345**
- Plan 6** Die Gräberstraße vor der Porta di Nocera (Dipinti: violett; Graffiti: grün). — **346–347**

Farbabbildungen F1– F69

- Abb. F1** Blick von der Kreuzung zwischen Via Stabiana und Via di Nola nach Nordwesten, rechts Via Stabiana, links Via della Fortuna. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **348**
- Abb. F2** Ausschnitt aus CIL X 811 auf Architravblöcken der Vorhalle des Eumachiegebäudes am *forum*. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **348**
- Abb. F3** CIL IV 1622 im Straßenpflaster des Vicolo Storto, südlich von Eingang VII 4, 34. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **349**
- Abb. F4** CIL IV 2307 im Bordstein der Via Stabiana, Kreuzung Via Stabiana / Via di Nola. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **349**
- Abb. F5** Fassade von IX 11, 3 Dipinti CIL IV 7870–7874. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **350**
- Abb. F6** *schola* der Mammia (Süd 4) in der Nekropole vor der Porta Ercolano mit Grabinschrift CIL X 998. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **350**
- Abb. F7** Grab OS 17 in der Nekropole vor der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **351**

- Abb. F8** Ausschnitt der Inschrift auf dem Sockel des Ehrenmonuments für Quintus Sallustius, CIL X 792. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **351**
- Abb. F9** Grab OS 31 in der Nekropole vor der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **352**
- Abb. F10** Fassade von Grab EN 4. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **352**
- Abb. F11** Ehrenmonument des Quintus Sallustius an der Ostseite des *forum*, südlich der Einmündung der Via dell'Abbondanza, CIL X 792. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **353**
- Abb. F12** Sockel der Ehrenmonumente für die beiden Cuspia Pansae (CIL X 790. 791). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **353**
- Abb. F13** Detail der Inschrift für Marcus Holconius Rufus im Theater (CIL X 838) mit Stifflöchern für die metallenen Buchstaben. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **354**
- Abb. F14** Grabinschrift am Grab EN 4 in der Nekropole vor der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **354**
- Abb. F15** Grabinschrift am Grab der Septumia vor der Porta Vesuvio. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **354**
- Abb. F16** Grabinschrift am Grab des Caius Vestorius Priscus. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **355**
- Abb. F17** Grabinschrift am Grab des Marcus Veius Marcellus. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **355**
- Abb. F18** Südseiten der *insulae* IX 7 und IX 11 an der Via dell'Abbondanza, Rekonstruktion in Aquarell. Nach: Spinazzola 1953, Taf. 1. — **355**
- Abb. F19** Fassadenabschnitt an der Via dell'Abbondanza, I 12, 3 und 4, Rekonstruktion in Aquarell. Nach: Spinazzola 1953, Taf. 5. — **356**
- Abb. F20** Detail von CIL IV 7241: der obere Teil der untersten Zeile ist auf Kalkmilch gemalt, der untere direkt auf den Putz. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **356**
- Abb. F21** Reste von CIL IV 7580 (der Buchstaben VIN in der zweiten Zeile) östlich von Eingang II 4, 7, deutlich sichtbare Pinselspuren. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **357**

- Abb. F22** CIL IV 30, *programma antiquissimum* zwischen den Eingängen VI 8, 20 und 21. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 357
- Abb. F23** CIL IV 7242 an der Ostseite von *insula I* 7. Nach: Varone/Stefani 2009, Taf. 8 Mitte. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 358
- Abb. F24** Rekonstruktion der Fassade der Casa di Trebii Valens (III 2, 1), Die erste Zeile des *edictum* Cnaeus Alleius Nigidius Maius CIL IV 7991 ist schwarz, die zweite rot. Nach: Spinazzola 1953, Taf. 9. — 358
- Abb. F25** CIL IV 123. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 359
- Abb. F26** Östliche Hälfte der Fassade der Casa dei Ceii (I 6, 15). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 359
- Abb. F27** Fassade des Grabe ES 11 mit *edictum muneris* CIL IV 9983a. Nach: Varone/Stefani 2009, Taf. 44 oben. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 360
- Abb. F28** CIL IV 1136, ursprünglich an der Fassade der *praedia luliae Felicis* angebracht, heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 4713. Nach: Sampaolo 1998, 212. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 360
- Abb. F29** CIL IV 10489 an der Ostseite des *castellum aquarium* am Nordende des *cardo IV* in Herculaneum (hinter Plexiglas). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 361
- Abb. F30** Oskische Bauinschrift Ve 8 der Beamten Siutiis und Püntiis. Nach: Guzzo 2007, 110 oben. — 361
- Abb. F31** Theaterkorridor, Eingang VIII 7, 20, Nordseite (Ausschnitt). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Jens-Arne Dickmann. — 362
- Abb. F32** CIL IV 5325 bei natürlichem Streiflicht (links) und bei bedecktem Himmel (rechts). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 362
- Abb. F33** Graffito (CIL IV 1871) auf Putzplatte aus der *basilica* im Band zwischen zwei stuckierten Quadern, heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 4702. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 363
- Abb. F34** Fassadenabschnitt südlich von Eingang I 13, 9 mit zahlreichen Graffiti in der unteren Zone der Wand. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 363
- Abb. F35** CIL IV 10603 in Korridor N des Frauenbades in Herculaneum. Aufnahme eines Teils des Graffito unter Streiflicht. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 364

- Abb. F36** CIL IV 2183 an der Westwand von *cella f* im *lupanar* (VII 12, 18) (Ausschnitt, schräg von unten fotografiert). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **364**
- Abb. F37** CIL IV 10703 an der Nordseite des *vicus sub insula IV* in Herculaneum. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **365**
- Abb. F38** CIL IV 10687 an der Nordseite des *vicus sub insula IV* in Herculaneum. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **365**
- Abb. F39** Graffito an Grab EN 6 in der Nekropole an der Porta Nocera, Kombination von Zeichnung und Text (CIL IV 10222 und Langner 294). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **366**
- Abb. F40** Zeichnung eines menschlichen Kopfes an Grab EN 12 in der Nekropole an der Porta Nocera, Langner 461. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **367**
- Abb. F41** Seite 5 der *tabula cerata* CIL IV 3340, 40 mit Markierungen der Buchstaben <R>, <E>, <A>, , <O> und <F>. Nach: CIL IV 3340, 40 (CIL IV Suppl. 1, S. 335). — **367**
- Abb. F42** Verteilung der Stein- und Metallinschriften im Stadtgebiet von Pompeji. Fanny Opdenhoff. Planvorlage nach: VanderPoel, Halsted B. (1984) *Corpus Topographicum Pompeianum 3. The RICA Maps of Pompeii*. Rom. — **368**
- Abb. F43** Ausschnitt der Fassade der Casa dei Cei (I 6, 15) mit Graffiti und Dipinti. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Jens-Arne Dickmann. — **369**
- Abb. F44** Ausschnitt der Fassade von Grab EN 14 mit Gladiatorengraffiti Langner 1007. 1008. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **369**
- Abb. F45** Grab EN 12 in der Nekropole der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **370**
- Abb. F46** CIL IV 10229b im Tonnengewölbe der Nische von Grab EN 12 in der Nekropole an der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **370**
- Abb. F47** Altar für Marcus Nonius Balbus auf der Terrasse oberhalb der antiken Küste, dahinter seine Statue und der Weg in die Stadt. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **371**
- Abb. F48** Südseite des Altars für Marcus Nonius Balbus auf der Terrasse oberhalb der antiken Küste mit Markierungen der beiden genannten Inschriften. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **371**

- Abb. F49** CIL IV 1904 aus der *basilica*, heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli Inv. 4706, unten mit Markierungen der geritzten Linien. Nach: Varone 2012, 381 unten. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 372
- Abb. F50** Wandmalerei aus der Casa della Rissa nell'Anfiteatro (I 3, 23). Nach: Guzzo 2007, 143. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — 372
- Abb. F51** Ausschnitt des Frieses aus dem *atrium* der *praedia Iuliae Felicis*. Nach: Olivito 2013, 69. Fotografie: Riccardo Olivito. — 373
- Abb. F52** Nordseite der *insula* I 12, rechts im Bild die Eingänge 1 und 2. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 373
- Abb. F53** Erhaltene Putzreste östlich von Eingang III 2, 1, links CIL IV 7992, darunter 7626, rechts davon 7620, ganz rechts 7993. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 374
- Abb. F54** Blick von Nordwesten auf die Einmündung des Vico del Lupanare in die Via degli Augustali. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 374
- Abb. F55** Blick von Süden auf das Nordende des Vico del Lupanare, mit Pink markiert: vielfach beschrifteter Wandabschnitt nördlich des Eingangs von *taberna* VII 12, 15. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 375
- Abb. F56** Spuren von Dipinti an der Wand nördlich von Eingang VII 12, 15, nördlicher Tuffabschnitt. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 375
- Abb. F57** Spuren eines Graffito (B umfahren) an der Wand nördlich von Eingang VII 12, 15, nördlicher *incertum*-Abschnitt. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 376
- Abb. F58** CIL IV 7241 an der Südostecke von *insula* I 7. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 377
- Abb. F59** Vicolo di Celer von Norden, Eingänge d–g. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 377
- Abb. F60** Verteilung der Inschriften im Vicolo di Celer nach Textsorten und vorkommenden Personennamen. Fanny Opdenhoff. Planvorlage nach: Dobbins 2007. — 378
- Abb. F61** CIL IV 659, heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 4669. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — 379

- Abb. F62** CIL IV 660, heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 4669. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **379**
- Abb. F63** Stifterinschrift an der Innenseite der Brüstung zu *arena*: CIL X 854 (Ausschnitt). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **380**
- Abb. F64** Nördliche Außenwand des *campus* II 7, Umzeichnung mit Markierungen der verschiedenen Inschriften. Nach: Varone/Stefani 2009, 222 unten. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **380**
- Abb. F65** Detail im Bereich des Dipinto CIL IV 7989a: Reste der von Della Corte entfernten Kalkmilchschicht. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **381**
- Abb. F66** Detail von CIL IV 7988d. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **381**
- Abb. F67** Plan der Nekropole vor der Porta Nocera mit Eintragung der Inschriften. Orange = Grab-*tituli*/Steininschriften; Violett/Rot/Blau = Dipinti (Rot = *edicta munerum*; Blau = *programmata*); Grün = Graffiti. Fanny Opdenhoff. Planvorlage nach: H. B. VanderPoel, Halsted B. (1984) *Corpus Topographicum Pompeianum 3. The RICA Maps of Pompeii*. Rom. — **382**
- Abb. F68** Fassade des Grabes EN 10 in der Nekropole vor der Porta Nocera mit Hervorhebung der verschiedenen Dipinti. Hellgrün: CIL IV 9949, Pink: CIL IV 9971, Gelb: CIL IV 9948, Blau: CIL IV 9972, Grün: CIL IV 9974, Lila: CIL IV 9976, Rostrot: nicht im CIL erwähnte und stark fragmentierte Inschriften. Nach: Varone/Stefani 2009, 486. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. — **382**
- Abb. F69** *cippus* des Titus Suedius Clemens vor der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt. Fotografie: Fanny Opdenhoff. — **383**

Tabellen

- Tab. 1** Schreibgeräte bei Graffiti in CIL IV (Gesamt = inklusive Pompeji, Herculaneum, Boscoreale, Boscotrecase, Neapel, Scafati, Stabiae). — **93**
- Tab. 2** Dokumentation von Kohlegraffiti in CIL IV Hauptband, Supplement 2 und Supplement 3. — **94**
- Tab. 3** Ehreninschriften im öffentlichen Raum und in Heiligtümern und dem Theater von Pompeji. — **113**
- Tab. 4** Graffiti und Dipinti zu Aemilius Celer im Vicolo di Celer. — **198**
- Tab. 5** Graffiti und Dipinti zu Aemilius Celer im Stadtgebiet ohne Vicolo di Celer. — **198–199**

1 Einleitung

1.1 Perspektive und Fragestellung

Wer sich in der antiken Stadt Pompeji bewegte, sah sich unzähligen Formen von Schriftlichkeit gegenüber.¹ Inschriften waren Bestandteile von Monumenten, an Gebäuden angebracht, als Stelen im städtischen Raum aufgestellt, auf Fassaden gepinselt und in die verputzten Schauseiten der Grabmonumente vor den Toren geritzt. Auch heute noch begegnen viele dieser Schriftzeugnisse den Touristen, die durch die Straßen strömen, tragen dazu bei, dass das Leben in dieser antiken Stadt uns leicht verständlich erscheint, und bieten Hinweise auf die den unseren scheinbar ähnlichen Lebensumstände und Situationen, in denen die Inschriften entstanden. Für Herculaneum gilt dies grundsätzlich auch, allerdings weist dort sowohl das Spektrum der Inschriften als auch deren Publikationsstand große Unterschiede zum Befund in Pompeji auf. Beide Städte bieten mit Sicherheit das umfassendste Bild, das bisher aus der Antike über die Präsenz und die Materialität von Schrift im öffentlichen Raum zu gewinnen ist. Dort sind sowohl Steininschriften als auch Dipinti (gemalte Inschriften) und Graffiti (geritzte Inschriften) im öffentlichen Raum der Städte erhalten und ermöglichen so eine differenzierte Untersuchung des Materials. Die Wandinschriften waren ebenso wie die Architektur, die Straßengestaltung, die farbliche Fassung der Fassaden und Wandgemälde prägend für die Wirkung und Wahrnehmung des städtischen Raumes.

Insbesondere die Inhalte trugen bisher dazu bei, dass uns die Texte heute allzu vertraut erscheinen: Wahlwerbung, gehässige Diffamierungen, obszöne Sprüche, spöttische Zeichnungen, Gedenktafeln für verdiente Mitbürger – all diese Phänomene gab es in der Antike bereits. Zitate und Themen, die aus der antiken Literatur bekannt sind, verhelfen zu einem direkten Zugriff auf Motive, Stilmittel und Formate. Heutige Verhaltensweisen und Einstellungen gegenüber Schrift im öffentlichen Raum bieten Parallelen, die eine schnelle Einordnung antiker Schriftzeugnisse möglich erscheinen lassen.² Dieser direkte und unreflektierte Zugriff ist aber nur scheinbar möglich. Zu oft gerät dabei aus dem Blick, dass die antiken Stadtbewohner möglicherweise eine ganz andere Sicht auf die Beschriftung ihrer Fassaden und Wohnungen hatten. Auch der Umgang mit Spott und Kritik an den Mitbürgern kann durchaus ein anderer gewesen sein.³

1 Diese Arbeit ist im Rahmen des Sonderforschungsbereiches 933 ‚Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften‘ entstanden und wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht.

2 Das gilt in besonderem Maße für Graffiti, deren Anbringung und Rezeption oft vor dem Hintergrund moderner Graffiti beurteilt werden. Vgl. Benefiel 2011, 20.

3 Gerade der direkte, überwiegend inhaltliche Zugriff auf die Schriftzeugnisse führte bereits früh zu wertenden Urteilen: Mau 1908, 503. Die Schriftzeugnisse in Herculaneum galten lange als dürftig, langweilig und ohne Lokalesprit, wie man ihn in Pompeji beobachtet hatte: Gigante 1979, 34–35; Solin

Hier soll angesetzt werden, um die gemeißelten, als Mosaik verlegten, gemalten, gezeichneten und geritzten Inschriften der beiden Städte neu zu bewerten.⁴ Der Terminus „Inscription“ bezieht sich primär auf Texte, die in ein dauerhaftes Material wie Stein oder Bronze eingraviert oder eingemeißelt wurden, um einem breiteren Publikum sichtbar gemacht und für die Nachwelt konserviert zu werden.⁵ Es handelt sich in der Praxis jedoch keineswegs um einen einheitlich definierten Begriff. Vielmehr wird deutlich, dass der Untersuchungsgegenstand der Epigraphik sich mit dem anderer Disziplinen überschneidet. Auch geritzte oder gestempelte Texte werden epigraphisch untersucht. Und während die auf Münzen, Gemmen und Papyri geschriebenen Texte von den jeweiligen Spezialisten behandelt werden, werden etwa Mosaikinschriften oder Brotstempel von Epigraphikern bearbeitet.⁶ Gerade für die auf und in Putz gemalten und geritzten Dipinti und Graffiti stellt sich daher die Frage, ob sie mit dem Begriff „Inscription“ sinnvoll bezeichnet sind. Während die Dipinti in aller Regel im öffentlichen Raum angebracht wurden und somit tatsächlich einem großen Publikum zugänglich waren, trifft dies auf die Graffiti nur zu Teil zu. Viele von ihnen fanden sich in Innenräumen und konnten so nur von einer eingeschränkten Leserschaft wahrgenommen werden. Polly Lohmann legt jedoch überzeugend dar, dass der Grad der Öffentlichkeit auch in Relation zum Inhalt zu sehen ist. Bei einem persönlichen Gruß wird auch eine relative Öffentlichkeit und eine breitere Leserschaft hergestellt, wenn dieser in einem zentral gelegenen Wohnraum angebracht wurde, als wenn er etwa in Form eines Briefes überbracht wurde.⁷ Weitere Kriterien oder Merkmale, die für Lapidarinschriften festgestellt wurden und eng mit dem Begriff des „epigraphic habit“ zusammenhängen, wie die Dauerhaftigkeit, die Planung und Verankerung der Inschriften in offiziellen Verwaltungsvorgängen sind Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.⁸ Hier sei lediglich bemerkt, dass die mittel- und langfristige Sichtbarkeit sowohl von Graffiti als auch von Dipinti offenbar erwünscht oder sogar intendiert war. Der Begriff „Inscription“ wird daher in dieser Arbeit sowohl auf Stein- und Metallinschriften als auch auf Graffiti und Dipinti angewendet. Wo zwischen Lapidarinschriften auf der einen und Graffiti und Dipinti auf der anderen Seite unterschieden werden soll, werden diese als Wandinschriften angesprochen.

Es wird zu zeigen sein, dass auch durch die Anbringung der unterschiedlichen Inschriftenarten im öffentlichen Raum dieser eine Umdeutung und Aneignung erfuhr.

1973a, 97. Wenn man Inschriften allein nach dem Inhalt befragt, erscheinen Fragmente und sehr kurze Texte als wenig aussagekräftig: Solin 1975, 243.

⁴ Insofern grenzt sich die Arbeit auch von der in den 60er und 70er Jahren des 20. Jh.s ausgetragenen Auseinandersetzung bezüglich der Interpretation von Graffiti zwischen Robert Marichal und Heikki Solin bzw. zwischen Paläographie und Epigraphik ab: Solin et al. 1966, Marichal 1967 und Solin 1970.

⁵ Witschel 2011, 45–46. Greg Woolf fasst diese beiden Aspekte unter dem Begriff des „monumental writing“ zusammen: Woolf 1996, 24–25.

⁶ Siehe dazu Bodel 2001, 2.

⁷ Ausführlich zu diesem Aspekt: Lohmann 2018, 15–16.

⁸ Zum Epigraphic Habit vgl. MacMullen 1982 und Woolf 1996.

Aneignung sei hier nicht – wie im Zusammenhang mit modernen Graffiti häufig formuliert – als antikapitalistische Handlung unterdrückter oder eingeschränkter Bevölkerungsgruppen verstanden. Eine solche Intention, die eng mit den neomarxistischen Überlegungen Henri Lefebvres zum städtischen Raum zusammenhängt, wird mit Blick auf antike Graffiti zurecht abgelehnt.⁹ Es wird vielmehr deutlich werden, dass durch die Anbringung der verschiedenen Inschriften der öffentliche Raum beansprucht wurde, um persönliche wie politische Ziele zu verfolgen, um Verknüpfungen zwischen Personen und Orten herzustellen und bestimmte räumliche Positionen zu besetzen und auch, um ästhetisch in die Öffentlichkeit hineinzuwirken. Wie diese Formen der Beanspruchung des städtischen Raumes durch Schrift funktionierten, wird aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet werden. Aspekte, die bei der Arbeit mit ausgewählten, inhaltlich besonders interessanten Texten schnell in den Hintergrund treten, sollen hier gezielt angesprochen werden: die Verortung der Inschriften im städtischen Raum, ihr Artefaktcharakter¹⁰ und somit die Gestaltung und Beschaffenheit der Inschriften als Objekte sowie ihr Verhältnis zu anderen Inschriften und weiteren Artefakten als Teilen des von Menschen geformten sozialen Raumes der Stadt.¹¹ Die gewählte Perspektive auf Inschriften zielt auf folgende Fragekomplexe ab, die zunächst näher erläutert werden sollen: 1. Wer waren die beteiligten Akteure, welche Voraussetzungen brachten sie mit und unter welchen Rahmenbedingungen handelten sie? 2. Welche kommunikativen Funktionen sollten Inschriften im öffentlichen Raum erfüllen und welche Strategien zur Erfüllung dieser Funktionen lassen sich beobachten? 3. Wie bedingten sich Form und Gestaltung auf der einen und Inhalte auf der anderen Seite? 4. Welche Rolle spielten die Faktoren Kontext, Handlung und Bewegung für die Wahrnehmung der Inschriften und wie wirkten diese mit dem jeweiligen Umfeld zusammen?

Die Frage nach den beteiligten Akteuren zielt auf mehrere Aspekte ab. Zum einen soll geklärt werden, welche Individuen und Personengruppen an den Schreibprozessen beteiligt waren. Es gilt ganz konkret zu klären, wer die Schreiber, wer gegebenenfalls die Auftraggeber und wer die Adressaten waren. Besonderes Augenmerk verdient hier die Frage nach der Lese- und Schreibfähigkeit in der antiken Bevölkerung sowie nach alternativen Rezeptionsformen von Geschriebenem. Zudem ist es relevant, in welchem rechtlichen und konventionalen Rahmen sich die Akteure bewegten: welche Einschränkungen und Vorschriften oder Gepflogenheiten zum Tragen kamen, ob Verbote oder konkrete Regelungen für die Anbringung von Inschriften existierten und wie sich diese in den verschiedenen Inschriftengattungen niederschlugen.

⁹ Lefebvre 1977, 52–57; ablehnend zur Annahme eines subversiven Charakters von Graffiti: Zadorojnyi 2011, Lohmann 2018, 27.

¹⁰ Vgl. Hilgert 2010, 92.

¹¹ Gerade zu Gestaltung, Machart, Werkzeugen und Untergrund finden sich häufig nur knappe Hinweise. Vgl. Chevallier 1986, 72; Langner 2001, 12ff.

Bezüglich der kommunikativen Funktionen von Inschriften spielen wiederum mehrere Einzelaspekte eine Rolle. Zunächst ist zu fragen, welche kommunikativen Absichten sich überhaupt greifen lassen und mit welchen Mitteln diese umgesetzt wurden. Um der Gefahr des Zirkelschlusses zu entgehen, sind Vergleiche mit anderen Inschriften hinsichtlich ihrer Inhalte, Gestaltung und Verortung unerlässlich. Es soll gezeigt werden, dass nicht nur die Text-Inhalte, sondern auch die Gestaltung der Inschriften, ihre Inszenierung und Verknüpfung mit anderen Gestaltungselementen dazu genutzt wurden, Leser anzusprechen, die Aufmerksamkeit zu lenken, Inhalte zu vermitteln oder zu verschleiern.¹² Wie sich beim Blick auf die Inhalte schnell erweisen wird, lässt sich die kommunikative Funktion jedoch nicht immer als zweckgebundene Information oder als Appell verstehen. Hier gilt es auszuloten, welche weiteren Absichten sich fassen lassen und inwiefern sich diese Funktionen auch für einzelne Inschriften mit der Zeit ändern konnten.

Das Verhältnis von Form und Inhalt ist mit der kommunikativen Funktion eng verknüpft. Insbesondere steht hier die Frage im Vordergrund, ob sich für bestimmte Inhalte typische oder sogar festgelegte formale Gestaltungsweisen fassen lassen. Es ist zu erwarten, dass dies nicht für alle Inhalte in gleichem Maße zutrifft. Bei den einschlägigen Fällen, also besonders bei *programmata* und *edicta munerum* ist zu fragen, inwieweit auch die Form inhaltlich festgelegt war und somit für den antiken Betrachter selbst zum Bedeutungsträger werden konnte.

Die Wahrnehmung von Inschriften hing entscheidend von ihrem Kontext und von den Aktivitäten und Bewegungen, in die die Betrachter involviert waren, ab. Als Beispiel seien wahlberechtigte Einwohner genannt, die zu einer bestimmten Zeit damit rechneten, dass neue Werbeinschriften für die aktuellen Kandidaten angebracht wurden, und zwar gehäuft an bestimmten Stellen im Stadtgebiet. Doch Handlungen lassen sich im Stadtgebiet mit Hilfe des archäologischen Befundes auch noch konkreter fassen: anhand von Laufbrunnen, Straßenaltären, Geschäften und ähnlichem. Die Wahrnehmung der in diesen Kontexten befindlichen Inschriften lässt sich hier nur im Rahmen spezifischer Handlungsräume begreifen. Die Frage ist auch auf den Vorgang der Anbringung zu übertragen: Welches waren die Orte, die für die Anbringung einer neuen Inschrift geeignet erschienen, und wie wirkte diese als neuer Bestandteil des Kontextes mit bestehenden Gestaltungselementen und Gebäuden zusammen?

1.2 Methodik und Vorgehensweise

Um diese Themen zu untersuchen, gliedert sich die vorliegende Arbeit in drei Hauptteile, welche verschiedene Ansätze verfolgen, die jeweils unterschiedliches heuristisches Potential mit sich bringen: einen deskriptiven, einen hermeneutischen und einen semiotischen Ansatz.

¹² Letzteres kommt etwa bei Rasuren oder Übermalungen vor.

Im ersten Schritt (Kapitel 2: Beschreibung und quantitative Erfassung) werden die pompejanischen Inschriften dem Stand der Dokumentation entsprechend vorgestellt. Im öffentlichen Raum sind die drei Gattungen Stein- und Metallinschriften, Dipinti und Graffiti vertreten.¹³ Hierbei werden als Parameter drei Aspekte untersucht: 1. das inhaltliche Spektrum der Inschriften; 2. die verwendeten Materialien und die Gestaltung der Inschriften; 3. die räumliche Verteilung der Inschriften. Die Datengrundlage besteht vor allem aus den Einträgen und Erläuterungen im CIL und wird soweit wie möglich durch neuere Forschungsergebnisse und eigene Beobachtungen ergänzt. Dieser Schritt schafft einerseits einen Überblick über das spezifische, in Pompeji vorliegende Spektrum der Schriftlichkeit. Andererseits erlaubt er Erkenntnisse über die beteiligten Akteure, Einzelheiten des Herstellungsprozesses und die Korrelation von Form und Inhalt.

Im zweiten, hermeneutischen Teil der Analyse (Kapitel 3: *taedia sustineas* – zeitgenössische Reflexionen über Schrift im öffentlichen Raum) wird versucht, die zeitgenössische Perspektive auf Inschriften und insbesondere Wandinschriften, wie sie sich in den Quellen zeigt, zu erfassen. Hier gilt es, den antiken Diskurs über diese Form der Schriftlichkeit, den Gebrauch von Schrift, die Beurteilung einzelner Schriftzeugnisse und Reflexionen über ihre Gestalt und Ästhetik herauszuarbeiten. Die verfügbaren Quellen sind literarische, philosophische und historische Texte, Inschriften, die auf sich selbst oder andere Inschriften Bezug nehmen, sowie bildliche Darstellungen von Schrift im öffentlichen Raum. Das heuristische Potential ist mit besonderer Vorsicht zu beurteilen, weil in den Texten und Bildern die Situationen, Kontexte, Merkmale oder Urteile in hohem Maße konstruiert sind. Mit Hilfe einer sorgfältigen Einordnung und einer bild- wie textimmanenten Analyse soll dennoch ein schärferes Bild der antiken Perspektive gewonnen werden.

Das dritte Kernstück der Arbeit bildet eine qualitative Untersuchung ausgewählter räumlicher Kontexte im Stadtgebiet Pompejis (Kapitel 4: Kontexte). In Form von Dichten Beschreibungen im Sinne Clifford Geertz¹⁴ sollen zu einzelnen städtischen Teilräumen detaillierte Beobachtungen gesammelt und im gesellschaftlichen Kontext der Stadt Pompeji eingeordnet werden. Dadurch soll ein tiefgehender Zugriff auf die kulturelle Bedeutung von Schrift im öffentlichen Raum im Zusammenhang menschlicher Handlungsformen erarbeitet werden. Die Einzelbeobachtungen sind zwar prinzipiell spezifisch und nicht ohne weiteres auf das ganze Stadtgebiet oder gar andere Städte und Regionen zu übertragen. Doch die daraus resultierenden Erkenntnisse über gesellschaftsspezifische Muster können und müssen in einem weiteren Zusammenhang verstanden werden.

¹³ Wie in Kapitel 2.2 erläutert wird, gab es mit Sicherheit weitere ephemere Formen von Schriftlichkeit im öffentlichen Raum.

¹⁴ Geertz 1973.

Abschließend werden die Beobachtungen und Ergebnisse der Analyse zusammengeführt. Die vier oben erläuterten Kernfragen können in diesem Teil vor dem Hintergrund der drei Analyseebenen neu bewertet werden.

1.3 Stand der Forschung

Im Folgenden wird zunächst der Stand der Erfassung und Dokumentation der Inschriften in Pompeji und Herculaneum dargestellt. Daran anschließend wird erörtert, inwieweit die vier hier gestellten Fragekomplexe bisher untersucht worden sind, welche Ergebnisse erzielt wurden und wo mit dieser Arbeit angesetzt werden kann.

1.3.1 Publikation der Inschriften im CIL und darüber hinaus

Bei der Erforschung Pompejis spielten Inschriften schon seit dem Bekanntwerden der Stadt eine wichtige Rolle. Erst der Fund des *cippus* des Titus Suedius Clemens vor der Porta Ercolano ließ eine zweifelsfreie Identifikation des Namens der Stadt zu.¹⁵ Allerdings war in den ersten Jahren der Ausgrabungen kaum ein Interesse an Fundkontexten und Konservierung des Wandputzes an den Fassaden der freigelegten Häuser vorhanden, sodass gerade in den Regionen, die von den früheren Grabungen betroffen waren, nur sehr wenige Zeugnisse an Außenwänden erhalten sind. In der Regio VI, der Nekropole vor der Porta Ercolano und dem Komplex um die Theater und das Foro Triangolare wird das sehr deutlich. Ausnahmen bilden die gemeißelten Grabinschriften in der Nekropole, Graffiti in den Durchgängen der Porta Ercolano und in besonders großer Zahl im sogenannten Theaterkorridor mit dem Eingang VIII 7, 20 (Abb. F31) sowie einzelne Zeugnisse an den Fassaden. Die Textzeugnisse wurden in der schriftlichen Dokumentation der Ausgrabungen vor allem unter inhaltlichen Gesichtspunkten erwähnt und zur Identifizierung der Grabinhaber herangezogen. Ästhetische und handlungsbezogene Aspekte der Inschriften lagen lange nicht oder nur mittelbar im Fokus der Suche nach Antiken.

Allerdings bieten sich in Beschreibungen, Stichen und Zeichnungen, die parallel zu den Ausgrabungen entstanden, wichtige Hinweise auf das Vorhandensein und die Verortung vieler heute verlorener oder aus dem Kontext gerissener Dipinti, Graffiti und Steininschriften. Diese Informationen fanden Eingang in die Scheden des Hauptbandes von CIL IV und die entsprechenden Teile von CIL X, in denen Inschriften aus Pompeji und Herculaneum behandelt werden. Darunter sind besonders die von Charles Nicolas Cochin und Jérôme Charles Bellicard, François Mazois, William Gell und John

¹⁵ Zur Identifizierung der Stadt anhand der am 20. August 1763 gefundenen Inschrift CIL X 1018 vgl. Fiorelli 1860, 153.

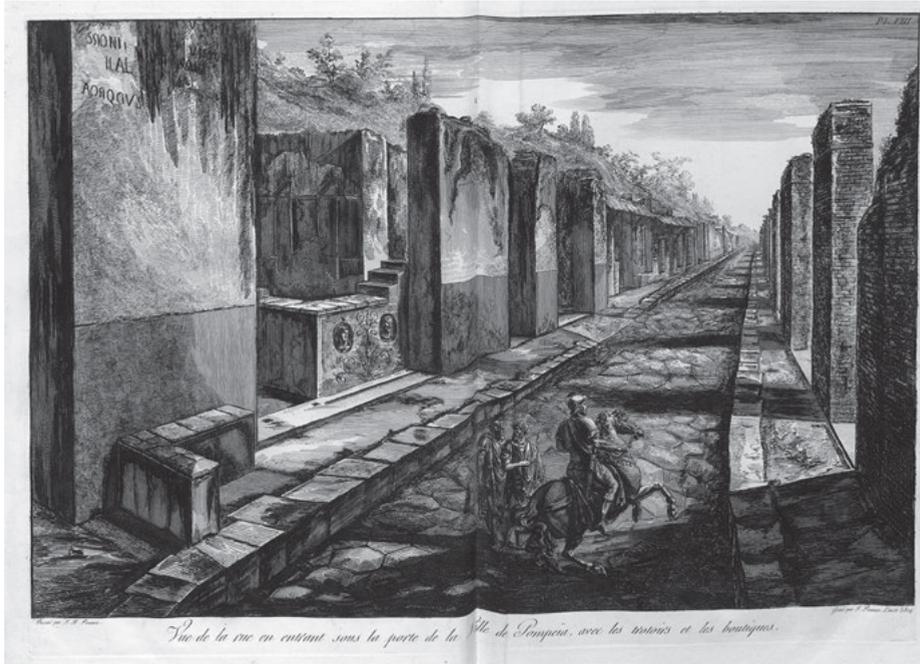


Abb. 1: Graphik von Francesco Piranesi, Nordende der Via Consolare mit angedeuteter Wandinschrift links von Eingang VI 1, 1.

P. Gandy angefertigten Aufzeichnungen und graphischen Darstellungen zu nennen sowie die von Francesco Piranesi auf der Basis der Graphiken seines Vaters gefertigten Stiche.¹⁶ Gerade bei manchen Graphiken ist jedoch nicht mehr festzustellen, in welchem zeitlichen und räumlichen Abstand zu den Ausgrabungen und der Autopsie sie entstanden sind, wie viel aus dem Gedächtnis ergänzt und wie viel um eines stimmigen Gesamtbildes willen hinzugefügt oder weggelassen wurde.¹⁷ Als Beispiel sei ein Stich aus Piranesis Corpus mit einer Darstellung des nördlichen Endes der Via Consolare genannt (Abb. 1). Hier gibt Piranesi oberhalb der auch heute noch vorhandenen Bank links von Eingang VI 1, 1 eine (wohl als gemalt gemeinte) Inschrift mit *SSIONI / HAL / AORQDVS* wieder. Im CIL sind zwar Inschriften für diese Stelle aufgenommen, jedoch weder ein Graffito noch ein Dipinto, der annähernd diesem Text entspräche.¹⁸

16 Siehe: Cochin/Bellicard 1755; Mazois II 1824, Mazois III 1824; Gell/Gandy 1824; Garrucci 1856. Wichtig ist auch (ohne Autor) 1762 und die Kataloge der Inschriftenbestände des Museums in Neapel, in denen sich Informationen zu Material und Dimensionen der dort aufbewahrten Steininschriften finden: Fiorelli 1867 und Fiorelli 1868; Piranesi et al. 1804, Taf. 7. 8. 38. 61. 62. 69. 70. 72.

17 Vgl. zu den Werken Piranesis: Kockel 2000.

18 Auf dem Stich scheinen die Buchstaben R und D linksläufig zu sein. Vgl. CIL IV 94–96. Auch die im Bild rechts von den angegebenen Buchstaben hinter einem Bewuchs oder die Wand herablaufenden Flüssigkeit dargestellten Zeichen scheinen nicht die dokumentierten Inschriften zu meinen.

Daher liegt hier die Vermutung nahe, dass Piranesi zwar das Vorhandensein von Text vermitteln wollte, jedoch keinen Wert auf den exakten Wortlaut der Inschriften legte.

Sowohl in Herculaneum als auch in Pompeji wurden darüber hinaus mit einiger Verzögerung die umfangreichen Grabungstagebücher und andere schriftliche Berichte der frühesten Ausgrabungen von Giuseppe Fiorelli und Michele Ruggiero zusammengefasst und veröffentlicht, sodass auch diese heute als Quellen zur Verfügung stehen.¹⁹ Darin wird jedoch meist kein spezielles Augenmerk auf die systematische Erfassung von Inschriften gelegt. Hinweise finden sich nur an manchen Stellen und teilweise nur als Andeutung. Erst mit der Publikation der pompejanischen und herculanensischen Inschriften im CIL²⁰ begann die systematische Erfassung der Fundorte und zugleich die Auswertung der genannten Dokumente aus der Zeit der Ausgrabungen für die Lokalisierung und Beschreibung der Inschriften. Besonders Zangemeister musste dabei oft auf die Beschreibungen von bereits verlorenen Dipinti und Graffiti zurückgreifen.²¹ Daher räumt er an manchen Stellen ein, dass er eine Inschrift nicht selbst finden und überprüfen konnte und auch ihren ehemaligen Anbringungsort nur grob bestimmen konnte. Deutlich genauere Angaben finden sich dagegen in den CIL IV beigefügten Supplementen 2 von August Mau und Zangemeister und 3 von Matteo Della Corte sowie nach dessen Tod Pio Ciprotti, die parallel zu den Ausgrabungen entstanden und ab 1909 bzw. ab 1952 erschienen.²²

Vor allem Della Corte, der zwischen 1902 und 1948 sein Augenmerk auf die Wandinschriften von Pompeji und Herculaneum richtete, trug außerordentlich viel zu einer systematischen Erfassung dieser Zeugnisse bei. Er war über mehrere Jahrzehnte hinweg, unter der Grabungsleitung von Ettore Pais, Antonio Sogliano, Vittorio Spinazzola und Amedeo Maiuri für die Aufnahme der Inschriften, die im Rahmen der rasch voranschreitenden Grabungen zutage kamen, verantwortlich. Wie er selbst schreibt, nutzten auch Sogliano, Giuseppe Spano, Spinazzola und Maiuri in Veröffentlichungen von neu gefundenen Schriftzeugnissen regelmäßig seine Aufzeichnungen und *apographa*.²³ Derartige Vorabveröffentlichungen erschienen immer wieder in den Notizie degli Scavi, jeweils mit Bezug auf den Fortschritt der Ausgrabungen. Sie enthalten häufig Informationen oder auch Fotografien, die im CIL nicht mitaufgenommen wurden, bieten jedoch nur selten *apographa*.²⁴ Besonders hinsichtlich der Graffiti und Dipinti aus Herculaneum ist dies relevant, weil Della Corte 1962 starb, bevor er das Faszikel zu den dortigen Funden erstellen konnte. Stattdessen wurde es von

¹⁹ Zu Pompeji: Fiorelli 1860, Fiorelli 1862, Fiorelli 1875. Zu Herculaneum: Ruggiero 1885.

²⁰ CIL IV (Zangemeister) 1871; CIL X (Mommsen) 1883.

²¹ Vgl. Zangemeister in der *praeformatio* zu CIL IV Hauptband S. V–X.

²² In CIL IV Supplement 1 sind die pompejanischen Wachstafeln unter den Nummern 3340, 1–155 aufgeführt.

²³ Vgl. Della Corte 1950, 88–89.

²⁴ Vgl. dazu zum Beispiel die Veröffentlichung der „Nuove scoperte epigrafiche“ aus dem Jahr 1936: Della Corte 1936.

Ciprotti vorgelegt, der sich dabei weitgehend auf Della Cortes Aufzeichnungen verließ, insbesondere wenn in der Zwischenzeit eine Inschrift zerstört worden war und er sie deshalb nicht mehr selbst auffinden konnte. Della Cortes eigene Veröffentlichung dieser Inschriften in den *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti* stellt daher in diesem Fall ein besonders wichtiges Komplement dar.²⁵

Neben dem Lob, das Della Corte für seine unermüdliche und erstaunlich vollständige Aufnahme auch kleinster und fragmentarischer Inschriften erhielt, bieten besonders seine weiterführenden Interpretationen des Inschriftenmaterials immer wieder Angriffsflächen für harsche Kritik.²⁶ Nicht nur erscheinen manche Lesarten unwahrscheinlich oder erweisen sich im Vergleich mit dem Befund als falsch.²⁷ Auch die sehr optimistische Auswertung der Textzeugnisse in „Case ed abitanti a Pompei“, um die Bewohner zahlreicher Häuser in Pompeji bzw. Wohnhäuser von Individuen, die aus Inschriften bekannt sind, zu identifizieren, erscheint aus heutiger Sicht zu leichtfertig, anekdotenhaft und keineswegs verlässlich.²⁸ Dies mahnen insbesondere Mouritsen und Penelope Allison an.²⁹ Wo möglich sollte auch im Hinblick auf die Lesart daher das genaue Aussehen und der Text der Schriftzeugnisse im Befund durch Autopsie überprüft werden. Neben Einzelstudien, die sich mit teilweise kleinsten Ausschnitten aus der Menge der Inschriften befassen, ist daher auch das Supplement 4,1 zu CIL IV, welches *addenda* und *corrigenda* zu den Dipinti aus Pompeji liefert, sehr nützlich.³⁰

Im weiteren Sinne sind auch die beiden Bände, die von Antonio Varone und Grete Stefani in den Jahren 2009 und 2012 vorgelegt wurden, Teile bzw. Supplemente des CIL.³¹ Beide Titel sind zwar in der Reihe der Soprintendenza erschienen, stellen jedoch explizit Ergänzungen zum CIL IV dar, da Stefani und Varone darin, soweit wie möglich, Bildmaterial zu den im CIL enthaltenen Dipinti und Graffiti zusammentragen. Zu den Dipinti finden sich vor allem aus der Zeit der Ausgrabungen seit Beginn des 20. Jh.s zahlreiche Schwarzweiß-Fotografien, auf denen die großformatigen, gemalten Inschriften noch gut zu erkennen sind.³² Die Graffiti dagegen sind vor allem wegen ihres kleinen Formates auf Fotografien kaum jemals auszumachen, sofern sie nicht explizit im Mittelpunkt standen. Das war vor hundert Jahren allerdings selten der Fall, sodass nur sehr wenige frühe Fotografien von Graffiti vorhanden sind. Die noch erhaltenen Zeugnisse wurden daher zum Großteil von Varone und Mitarbeitern der

25 Vgl. Della Corte 1958a.

26 Was die Vollständigkeit betrifft, sind allerdings in der Dokumentation der Graffiti und Dipinti vor allem in Herculaneum noch Lücken festzustellen.

27 Vgl. dazu vor allem die zahlreichen *corrigenda* in Solin 1973b.

28 Vgl. Della Corte 1926.

29 Mouritsen 1988, 13–27. Allison 2001.

30 Der Band ist 2011 erschienen. Vgl. dazu kritisch: Mouritsen 2014. Der entsprechende Band zu den Graffiti und den Inschriften aus Herculaneum ist nach gegenwärtigem Stand noch in Bearbeitung, soll aber ebenfalls demnächst erscheinen.

31 Varone/Stefani 2009 und Varone 2012.

32 Vgl. Varone/Stefani 2009, 13–16.

Soprintendenza gezielt und unter optimierten Bedingungen neu aufgenommen.³³ Bislang nicht im CIL aufgenommene Zeugnisse, die im Befund oder auf Fotos zu erkennen sind, wurden dabei jedoch nicht systematisch erfasst, sondern nur in seltenen Fällen erwähnt, falls sie im Zusammenhang mit bereits entsprechend publizierten Inschriften auf den Fotos erscheinen.

Die Dokumentation der Schriftzeugnisse aus Pompeji und Herculaneum besteht somit aus verschiedenen einander ergänzenden Bereichen. Anders als die Dipinti und Graffiti sind die Steininschriften aus Pompeji und Herculaneum nicht systematisch in CIL IV erfasst, sondern in Band X mit aufgenommen.³⁴ Bei allen drei Gruppen treten neue Entdeckungen, die im Laufe der fortschreitenden Grabungen gemacht wurden, in verschiedenen Zeitschriften hinzu, wobei besonders die *Notizie degli Scavi*, die *Cronache Ercolanesi* und die *Rivista di Studi Pompeiani* zu nennen sind. Dazu zählen drei der vier Stelen des Titus Suedius Clemens.³⁵ Bei den Steininschriften kommt außerdem eine größere Gruppe von Grabinschriften in der Publikation der Nekropole vor der Porta Nocera von Antonio D'Ambrosio und Stefano De Caro hinzu.³⁶ Die heute noch in Pompeji erhaltenen Steininschriften hat Arno Hüttemann zudem in einem kleinen Bändchen zusammengestellt, das aber vor allem nützliche Informationen für Besucher der Ruinen bieten will.³⁷

1.3.2 Schreiber, Leser und Betrachter

Die Frage, welche Personen an den Schreibprozessen und der Anbringung der Inschriften beteiligt waren, wird in der Forschung für die verschiedenen Gattungen getrennt bearbeitet. Den Unterschieden im Material entsprechend finden sich verschiedene Fragerichtungen und Schwerpunkte.

Grundlegend hat sich mit dem Arbeitsablauf bei der Anfertigung von Steininschriften Jean Mallon befasst, der die Hilfslinien, die zur *ordinatio*, der Anordnung des Textes dienten, untersuchte.³⁸ Ebenso grundlegend aber weitaus differenzierter und ausführlicher sind die Ergebnisse von Giancarlo Susini zu den verschiedenen Arbeitsabläufen und Voraussetzungen.³⁹ Es ist prinzipiell unstrittig, dass Steininschriften von spezialisierten Handwerkern mit genau für diese Tätigkeit geeigneten

³³ Vgl. Varone 2012, 9–14.

³⁴ Einige waren aber bereits vorher in CIL IV aufgenommen worden, sodass Doppelungen auftreten.

³⁵ Zu den Stelen und zur Nekropole an der Porta di Nocera: D'Ambrosio/De Caro 1983, besonders 25. Zu den Stelen siehe auch besonders: Sertà 1998 und Sertà 2002 und CIL X 1018.

³⁶ D'Ambrosio/De Caro 1983.

³⁷ Hüttemann 2010. Der Ende 2019 erschienene Band von Rudolf Wachter konnte vor der inhaltlichen Fertigstellung des Manuskriptes nicht mehr eingearbeitet werden: Wachter 2019.

³⁸ Mallon 1955. Studien zu pompejanischem Material: Sertà 1996; Sertà 1998; Sertà 2002.

³⁹ Susini 1973.

Werkzeugen angefertigt wurden und dass die verschiedenen Arbeitsschritte je nach Größe und Organisation der Werkstatt auf mehrere Handwerker verteilt wurden. Ebenso kam es vor, dass Steinmetze oder Bildhauer weniger stark spezialisiert waren und verschiedene Produktparten bedienten. Insgesamt ist dieses Thema sehr breit erforscht und soll hier nicht weiter verfolgt werden.⁴⁰

Wesentlich mehr offene Fragen bestehen bezüglich der beteiligten Akteure an der Anbringung von Dipinti. Besondere Aufmerksamkeit erfordert die Frage, ob es sich bei den Schreibern um professionell organisierte Einzelpersonen oder Teams handelte, was deren Professionalität ausmachte oder ob nicht andere Szenarien – z. B. Sklaven, die im Interesse ihres Herrn Wandinschriften anbrachten, – wahrscheinlicher sind.

Für die Beschäftigung mit Fragen nach den beteiligten Personen, ihrem Arbeitsgerät und ihrer Vorgehensweise ist Emilio Magaldi's Untersuchung des Materials aus dem Jahr 1930 von besonderer Bedeutung. Dabei geht er ausführlich auf die *scriptores* ein.⁴¹ Er nimmt an, dass die Pompejaner *scriptores* (professionelle Schreiber) von *scribentes* (Schreiber zum Zeitvertreib) unterschieden.⁴² Besondere Beachtung haben dabei bisher vor allem Individuen erfahren, die immer wieder als Urheber gemalter Inschriften firmierten.⁴³ Eine Reihe weiterer Schreiber setzte ebenfalls ihre Namen unter die geschaffenen Dipinti. Mit diesen Individuen und ihren Tätigkeiten hat sich zunächst Attilio De Marchi und in der zweiten Hälfte des 20. Jh.s besonders James L. Franklin befasst.⁴⁴

Gerade auch weil die Anzahl und die Namen der Beteiligten wechseln, ergab sich früh die Frage, ob diese neben ihrer Tätigkeit als Maler, Schreiber oder Gehilfe vorwiegend einer anderen Arbeit nachgingen. Diese These vertritt vor allem Della Corte und stützt sich dabei zum einen auf die Überlegung, dass außerhalb des Wahlkampfes nicht ausreichend viele Aufträge für die Vielzahl der bekannten Schreiber eingegangen sein können, und auf einen Dipinto, der von einem *fullo* gemalt und signiert ist.⁴⁵

Eine weitere offene, immer wieder aufgeworfene Frage stellt die Arbeitszeit der Maler und Schreiber dar. Aufgrund der Nennung eines *lanternarius* in CIL IV 7621 und

40 Zu einer Darstellung des aktuellen Forschungsstandes: Edmondson 2015.

41 Magaldi 1930, 49–76.

42 Magaldi 1930, 50–51; Weber 1982, 79; Franklin 1978, 56–57. Eine differenziertere Unterscheidung trifft Fioretti 2012, 418–420.

43 Der meistgenannte Schreiber Pompejis ist Publius Aemilius Celer, der aller Wahrscheinlichkeit nach in IX 9, g wohnte, was aus einer Vielzahl von Graffiti und Dipinti in dessen Umgebung hervorgeht. Vgl. Abschnitt 4.1.4. Zu Aemilius Celers mutmaßlichem Haus insbesondere CIL IV 3794: *Ae[mili]-us Celer hic habitat*. Vgl. Magaldi 1930, 55–60; Staccioli 1992, 52; Sabbatini Tumolesi 1980, 123; Donati 1998, 101.

44 Franklin 1978, 58–73. Zu den verschiedenen Aufgaben und der Zusammensetzung der Truppe: De Marchi 1916, 67; Magaldi 1930, 62–65. Weitere, jüngere Untersuchungen: Weber 1982, 80; Staccioli 1992, 51; Chiavria 2002, 89–90.

45 Della Corte 1926, 167; so auch Weber 1982, 79. *programma* des Mustius *fullo*: CIL IV 3529. Der Dipinto ist nicht erhalten und es liegen keine Abbildungen vor.

der Anmerkung des Aemilius Celer, er habe das *edictum muneris* CIL IV 3884 *singulus ad lunam* geschrieben, wurde immer wieder geschlossen, dass die Dipinti nachts angebracht wurden.⁴⁶ Henrik Mouritsen dagegen nimmt an, dass gerade Aemilius Celers Anmerkung belege, wie ungewöhnlich das nächtliche Arbeiten war.⁴⁷ Auch Magaldi geht davon aus, dass – auch wenn es nicht völlig ungebräuchlich war, dass Schreiber nachts arbeiteten, – diese Praxis nicht allzu üblich war. Er betont zudem die große Bedeutung, die das Tageslicht in diesem Zusammenhang hatte.⁴⁸

Kontrovers diskutiert wird bis heute die Frage, wer abgesehen von den Schreibern Einfluss auf die Konzeption, Formulierung und genaue Platzierung nahm. Besonders bei den Wahlwerbeinschriften ist dies relevant, da sich damit die Frage nach der politischen Beteiligung und Einflussnahme breiter Bevölkerungsgruppen im Rahmen der Wahlen verbindet. Konnte jeder, der einen bestimmten Kandidaten bevorzugte, in Eigenregie Werbeinschriften für diesen anbringen lassen? Oder handelte es sich um konzertierte Aktionen, die von den Kandidaten selbst lanciert wurden? Ein Vertreter der ersten Position ist Franklin, der aufgrund der als Befürworter genannten Personen eine große und vielfältige Schar an beteiligten Individuen annimmt.⁴⁹ Mouritsen dagegen schließt aus der Verteilung der Inschriften und ihrer Konzentration in bestimmten Regionen darauf, dass trotz der Nennung verschiedener Befürworter letztendlich die Kandidaten selbst ihre Kampagnen lenkten.⁵⁰ Darauf und auf die Anbringung der Dipinti durch professionelle Schreiber geht auch Chiavia in der bisher jüngsten Monographie zu den *programmata* ein.⁵¹

Angesichts der großen Zahl von Wandinschriften ist zu erwägen, inwieweit das Beschreiben von Wänden als deviant empfunden wurde oder aber von den Besitzern den eigenen Interessen entsprechend reguliert werden konnte. Della Corte war davon ausgegangen, dass die Anwohner und Hausbesitzer großen Einfluss auf die Anbringung von Dipinti hatten und entweder selbst mit *rogatores* oder Kandidaten zu identifizieren seien oder aber doch zumindest im eigenen Interesse entschieden, welche Inschriften an ihre Fassade gemalt wurden.⁵² Die Ansicht, dass der Hausbesitzer die Anbringung von Inschriften an seiner Fassade kontrollierte, vertreten auch Viitanen, Nissin und Korhonen.⁵³ Die Frage wurde von Mouritsen im Zusammenhang mit der

⁴⁶ Weber 1982, 79; Staccioli 1992, 50; Chiavia 2002, 89 mit Anm. 190.

⁴⁷ Mouritsen 1988, 32.

⁴⁸ Magaldi 1930, 67–70. „A che prò infatti rinunciare all'elemento essenziale della luce in cambio di un po' di tranquillità di più“ (S. 68).

⁴⁹ Franklin 1980 und Franklin 2001.

⁵⁰ Mouritsen 1988, besonders 44–69. Vgl. dazu auch die jüngeren Studien zu dem Thema: Mouritsen/Gradel 1991; Mouritsen 1996 und Mouritsen 1999. Anders: Biundo 1996. Zur Verteilung der *programmata* der einzelnen Kandidaten bereits: Willems 1887, 92–99.

⁵¹ Chiavia 2002, besonders 47–94.

⁵² Vgl. Della Corte 1926, 12–14.

⁵³ Viitanen/Nissin/Korhonen 2013, 74.

Anbringung von *programmata* diskutiert.⁵⁴ Er weist insbesondere darauf hin, dass nicht bei allen Wandinschriften angenommen werden kann, dass der Eigentümer ein damit verbundenes Interesse verfolgte, wie zum Beispiel bei den *edicta munerum* oder besonders bei Inschriften, die Wandmalereien überdeckten oder diese entstellten.

Für die Graffiti scheint die Beantwortung der Frage, wer diese in die Wände ritzte, noch schwieriger. Zwar sind zahlreiche Namen bekannt, doch diese geben oft keinen Hinweis auf die soziale Rolle, die der Schreiber spielte. Klar ist, dass es keine Kette von Auftraggeber und Ausführendem gab, wie schon vielfach bemerkt wurde.⁵⁵ Eine wichtige, in der Forschung nicht einheitlich beantwortete Frage bleibt dabei, wie spontan die Schreiber handelten: Gingen sie bei der Wahl der Stelle, an der sie etwas schrieben oder zeichneten, des Schreibgeräts und des Inhaltes planvoll vor, oder handelt es sich um eher zufällige, aus dem Moment erdachte und impulsiv hervorgebrachte Äußerungen? Während Solin und andere die Spontaneität betonen, konnten Martin Langner, Rebecca Benefiel und jüngst auch Polly Lohmann in ihrer umfangreichen Studie zu den Graffiti in pompejanischen Wohnhäusern zeigen, dass sehr wohl Regelmäßigkeiten bei der Platzierung, Reflexion über Inhalte und Komposition sowie eine gewisse Kohärenz innerhalb der Inschriften und Bilder an einem Ort festzustellen ist.⁵⁶

Die Frage nach der Verbreitung von Lese- und Schreibkenntnissen in der Antike spielt eine Schlüsselrolle, wenn es darum geht, Akteure zu finden, die selbst Inschriften verfassten oder diese rezipierten. Die Debatte um die Literalität wird seit Jahrzehnten geführt und kann hier nur verkürzt wiedergegeben werden. Wichtige Impulse hat sie durch William Harris' Buch *Ancient Literacy*, Repliken zu seinen Überlegungen sowie seinen Antworten auf diese Repliken erhalten.⁵⁷ Harris nimmt an, dass in der Zeit zwischen 100 v. Chr. und 250 n. Chr. in Italien aufgrund des geringen öffentlichen Interesses an grundlegender Bildung maximal 20–30 % der Männer und ca. 10 % der Frauen lesen und schreiben konnten.⁵⁸ Zu dieser relativ niedrigen Schätzung gelangt er, da seiner Ansicht nach wichtige Faktoren nicht gegeben waren, von denen es wahrscheinlich ist, dass sie im 16. bis 19. Jh. in England die Literalität vorangetrieben haben. Dazu müssten seiner Ansicht nach Entwicklungen zählen, die der Einführung der Druckerpresse, dem Ausgreifen des Protestantismus, der Industrialisierung und

54 Mouritsen 1988, 56–59 und Mouritsen 1999, 518.

55 Vgl. Tanzer 1939, 5; und besonders Solin, der schreibt, dass „compositore ed esecutore coincidono“, und Graffiti „rivelano il sentimento spontaneo“: Solin 1979, 278. 284.

56 Langner 2001, 79–84. 139–141; Benefiel 2010a und Benefiel 2010b; Lohmann 2018, 243–327.

57 An dieser Stelle wird versucht, die wichtigsten Ergebnisse und Fragen besonders mit Bezug auf Inschriften darzustellen. Harris 1989; viele der Aufsätze in Humphrey 1991 beziehen sich explizit und vielfach auf Harris. Dessen jüngere Aufsätze wie Harris 2009 und Harris 2014 wiederum sind als Repliken auf die Texte von Corbier (Corbier 2006), Courrier und Dedieu (Courrier/Dedieu 2012) oder Wallace-Hadrill (Wallace-Hadrill 2011b) zu verstehen, in denen die Autoren einige seiner Thesen scharf kritisieren.

58 Harris 1989, 259.

der Verbreitung von Schulen vergleichbar wären.⁵⁹ Gerade Belege für die Verbreitung von Schulen, welche von diesen vier Faktoren als einzige in der frühen Kaiserzeit überhaupt vermutet werden können, seien jedoch zu selten, als dass sie einen signifikanten Effekt erzielt haben könnten, auch wenn vielleicht einige Kinder zuhause unterrichtet wurden.⁶⁰ Hier bleibt zu fragen, inwieweit auch sozial und finanziell schwache Mitglieder einer Gesellschaft eine Notwendigkeit darin sahen oder anderweitig dazu motiviert wurden, Lese- und Schreibkenntnisse zu erwerben.

Gerade in den pompejanischen Wandinschriften, die immer wieder als Belege einer weiten Verbreitung dieser Kenntnisse ins Feld geführt werden, sieht Harris jedoch keine stichhaltigen Anhaltspunkte für eine Verbreitung von Literalität durch alle Bevölkerungsschichten hindurch. Völlig zurecht hält er es für nicht zulässig, die Graffiti nach heutigen Maßstäben aufgrund der Vulgarität ihres Inhaltes armen und ungebildeten Schreibern zuzuweisen.⁶¹ Die von Harris erarbeiteten Zahlen erschienen allerdings anderen Forschern zu niedrig. Nicholas Horsfall diskutiert deshalb, welche anderen Möglichkeiten neben der Schule in Frage kämen, um die nötigen Fertigkeiten zu erlernen. Dabei zieht er vor allem den Sklavenhaushalt, das Militär und das Arbeitsumfeld als mögliche Orte, an denen man den Umgang mit Schrift erlernte, in Betracht.⁶² Zudem weist er darauf hin, dass neben den wenigen von Harris genannten Zeugnissen mit Haushalts- oder Wirtschaftsbezug aus Kontexten in Pompeji auch aus anderen, in diesem Zusammenhang weniger beachteten Orten wie der Siedlung auf dem Magdalensberg entsprechende Graffiti bekannt sind, was den intensiven und alltäglichen Schriftgebrauch im kommerziellen und häuslichen Sektor belege.⁶³ Auch Mireille Corbier hält Harris' Ergebnisse insgesamt für zu pessimistisch und spricht von einer „alphabétisation pauvre, largement répandue“, wodurch sie die Qualität der Kenntnisse als einen ebenso wichtigen Faktor wie die Anzahl der Schreib- und Lesekundigen betont.⁶⁴ Eine weitere Schärfung des modernen Verständnisses von Literalität fordert auch Roger Bagnall. Er betont, dass Schreibfehler eben nicht dazu rechtfertigen, die Schreiber als semiliterat zu bezeichnen. Denn gerade eine phonetisch orientierte Schreibweise könne nur von einem voll schreibkundigen Menschen zustande gebracht werden, der souverän mit der Umsetzung von Lauten in Grapheme umzugehen wisse.⁶⁵

⁵⁹ Harris 1989, 11–22. besonders 12. „only as a result of largescale positive forces can literacy spread beyond a small minority.“ Und: „The classical world, even at its most advanced, was so lacking in the characteristics which produce extensive literacy that we must suppose that the majority of the people were illiterate“: Harris 1989, 13.

⁶⁰ Harris 1989, 16. Harris 2014.

⁶¹ Harris 1989, 260–262. Siehe auch: Wallace-Hadrill 2011b, 401.

⁶² Horsfall 1991, 63.

⁶³ Horsfall 1991, 68.

⁶⁴ Corbier 1991, 117.

⁶⁵ Bagnall 2011, 26.

Die Debatte um die Literalität konzentriert sich mittlerweile neben der Schätzung einer Prozentzahl verstärkt auf Fragen, die die Formen und Gebrauchsweise dieser Praktiken betreffen.⁶⁶ So versuchen Cyril Courier und Jean-Pierre Dedieu durch eine Neuauswertung der pompejanischen Inschriften im CIL mehr über die Umstände herauszufinden, „qui conduisaient cette population à recourir à l'écriture“.⁶⁷ Andrew Wallace-Hadrill zeigt am Fallbeispiel der *insula* I 9, dass ein großer Anteil der Graffiti innerhalb des Kontextes inhaltlich sehr schlicht war, und kann daran erweisen, dass das Schreiben von diesen Personen nicht als eine ausgefallene oder besonders hervorgehobene Tätigkeit ausgeübt wurde, sondern Teil des ganz alltäglichen Lebens war.⁶⁸ In dieselbe Richtung weisen Claire Taylor und Jennifer A. Baird, wenn sie betonen, dass Graffiti im Gegensatz zum Lesen in Buchrollen keine Merkmale des Exklusiven trugen oder ein auf eine kleine Elite beschränktes Phänomen waren. Vielmehr standen die Graffiti auch durch ihre Verteilung im öffentlichen Raum und die Kürze ihrer Texte jedem – auch Ungeübten – als Lesestoff zur Verfügung.⁶⁹ Auch Konstanze Eckert geht auf die Fundstellen von Graffiti ein und weist bezüglich großer Häuser darauf hin, dass sie sich oft in recht öffentlichen Bereichen der Raumfolgen befanden. Sie vermutet, die Schreiber könnten Klienten gewesen sein, die sich die Wartezeit vertrieben. Auch die Häufung von Wandinschriften in Schenken zeige, dass die Schreiber nicht zur lokalen Elite gehörten.⁷⁰

2015 hat John Bodel den derzeitigen Forschungsstand zu Literalität und Inschriften zusammengefasst und tritt dabei für eine differenzierte Analyse des Verhältnisses von Sprache, Schrift und anderen visuellen Informationen ein. Es geht ihm weniger darum, wie viele Menschen lesen konnten, sondern auf welche Arten sie lasen und schrieben.⁷¹ Längst erkannt wurde in diesem Zusammenhang, dass unterschiedliche Buchstabenformen mehr oder weniger Übung für den Schreiber und Leser erforderten. Besonders Kursive, deren Einzelformen stark vom jeweiligen Schreiber und den Umständen abhängig waren, sind deutlich schwieriger zu lesen als die geradlinigen, stärker standardisierten Monumentalformen.⁷² Ein Zitat aus den *Satyrica* des Petron wird in diesem Zusammenhang regelmäßig zitiert. Es muss wahrscheinlich in dem Sinne verstanden werden, dass der Sprecher, der Freigelassene Hermeros, eben nur die *capitalis monumental* lesen konnte: *Lapidarias litteras scio*.⁷³ Bodel verwendet in

⁶⁶ Vgl. Keegan 2011, 173.

⁶⁷ Courier/Dedieu 2012, 373.

⁶⁸ Wallace-Hadrill 2011b, 409–410. Das andere Extrem – für eine gänzlich illiterate Person – wäre, dass Schrift als etwas Unbegreifliches und auf scheinbar magische Weise Sinn Beinhaltendes verstanden würde, ähnlich wie es Claude Lévi-Strauss schildert: Lévi-Strauss 1960, 258–259.

⁶⁹ Baird/Taylor 2011, 10–11.

⁷⁰ Eckert 2011, 170–171.

⁷¹ Siehe Bodel 2015 passim und besonders 758.

⁷² Siehe besonders: Daniel 1980 sowie Corbier 1991, 105–109; Eckert 2011, 176. Zur Übertragung von Texten aus Kursiven in die Monumentalschrift: Solin 1995.

⁷³ Petron. 58, 7.

diesem Zusammenhang den Begriff „epigraphic literacy“ und meint damit die Fähigkeit, Inschriften zu verstehen. Dieses Verstehen sei besonders eng mit der formelhafte Sprache sowie dem regelmäßigen Vorkommen von Standardphrasen und Abkürzungen in bestimmten inhaltlichen Zusammenhängen verknüpft, wodurch dem Leser (und Schreiber) zwar einerseits spezielle Fertigkeiten abverlangt werden, die dann jedoch routinemäßig auf viele ähnliche Texte übertragen werden konnten. Das Verstehen von Inschriften sei dadurch zugleich schwieriger und leichter als man es mit dem generellen Begriff „literacy“ beschreiben könne.⁷⁴ In vielen jüngeren Studien wurde immer wieder betont, dass nicht von einheitlichen und standardisierten Kenntnissen im Lesen und Schreiben auszugehen sei. Gerade für Graffiti bieten etwa Schreibübungen Material für solche Untersuchungen, wie sie zum Beispiel von Benefiel durchgeführt wurden.⁷⁵ Auch Lohmann setzt sich ausführlich mit dem Zusammenhang von Literalität und Graffiti auseinander ist jedoch insbesondere bei der diesbezüglichen Auswertung von Abecedaria als Schreibübungen skeptisch.⁷⁶

Der Überblick über die Forschung zu den an der Produktion und Rezeption beteiligten Akteuren hat gezeigt, dass viele Fragen für die einzelnen Gattungen intensiv behandelt wurden. Dies führte jedoch einerseits zu teilweise kontroversen Ergebnissen und andererseits fehlt durch die Konzentration auf einzelne Materialgruppen eine Auswertung mit Blick auf das ganze Spektrum der Schriftlichkeit im öffentlichen Raum der Stadt. Hier bleibt daher zu fragen, wer insgesamt an der Anbringung von Inschriften im öffentlichen Raum beteiligt war, wer die Adressatenkreise waren und ob diese sich tatsächlich je nach Gattung unterschieden.

Darüber hinaus sind Einzelfragen zur Anbringung und Bewertung durch die Zeitgenossen noch offen. Bezüglich der Dipinti betrifft dies vor allem den konkreten Schreibvorgang. Es soll daher systematisch untersucht werden, ob es sich bei den *scriptores* um professionelle Schreiber handelte (und was mit diesem Begriff überhaupt gemeint ist). Damit verknüpft sind Aspekte wie die Arbeitszeit der Schreiber und die *Chaîne opératoire* und im Allgemeinen die Frage, wie genau die Inschriften aller Art im Vorhinein geplant oder im Gegenteil spontan ausgeführt wurden. Darüber hinaus ist für alle Wandinschriften zu fragen, wie sich der rechtliche Status der Fassaden von privaten und öffentlichen Gebäuden auf ihre Beschriftung auswirkte, bzw. ob die Beschriftung gewünscht, geduldet, als deviant angesehen oder sogar illegal war.

Die bisherigen Forschungsergebnisse zu Literalität zeigen, dass es kaum möglich und sinnvoll ist, sich auf eine Prozentzahl an literaten Personen in einer Stadt wie Pompeji festzulegen. Die erwähnten Personengruppen und Individuen bieten ausschließlich positive Hinweise auf einzelne Einwohner, die lesen und schreiben konnten, aber keine generelle Übersicht über die städtische Gesellschaft. Bisher wurden

74 Bodel 2015.

75 Benefiel 2011, 40–41; Baird/Taylor 2011, 10. Vgl. Eckert 2011, 174.

76 Lohmann 2018, 86–101.

jedoch fast ausschließlich die Inhalte der Inschriften ausgewertet. Daher soll hier mit Hilfe der Auswertung des Materials auf verschiedenen Ebenen versucht werden, die bisherigen Ergebnisse zu ergänzen und zu korrigieren. Besonders soll mit Blick auf Kontext, Material, Gestaltung und Inhalte gefragt werden, welche spezifischen Fertigkeiten gefordert waren, um Steininschriften, Dipinti und Graffiti zu lesen oder anzufertigen. Zudem sollen Thesen formuliert werden, wie sich die Rezeption von Geschriebenem genauer erfassen lässt als mit der binären Frage, ob jemand lesen konnte oder nicht.

1.3.3 Kommunikative Funktionen und Rezeption von Inschriften im öffentlichen Raum

In der Frage nach den kommunikativen⁷⁷ Funktionen und Absichten, die mit der Anbringung von Inschriften verbunden waren, treffen die verschiedenen Perspektiven auf Inschriften aufeinander: die inhaltliche, die material- und gestaltungsbezogene sowie die kontextbezogene. Für Steininschriften in verschiedenen räumlichen und zeitlichen Kontexten wurde genau diese Frage oft und explizit behandelt, sodass hierzu in dieser Arbeit keine weiteren Untersuchungen durchgeführt werden.⁷⁸ Für die Dipinti und Graffiti wurde sie jedoch meist nur knapp angerissen.

In den meisten Untersuchungen stehen zwar Inhalte der Wandinschriften im Zentrum, allerdings wird lediglich hinsichtlich der Formulierungen untersucht, wie diese übermittelt werden sollten. Zudem wird in der Regel von einer konstanten und durch den Wortlaut festgelegten Bedeutung ausgegangen, ohne dass dabei die Verortung, Vergesellschaftung oder die ästhetische Wirkung als Faktoren für das kommunikative Funktionieren in Betracht gezogen würden. Innerhalb dieses Rahmens sind für die Dipinti und Graffiti besonders die folgenden kommunikativen Funktionen gut greifbar: die Bekanntgabe von Informationen und Gedanken, das Rekurren oder die Bezugnahme auf andere Inhalte, Handlungsaufforderungen, Scherze, Grüße, Dialogelemente sowie Kommentare. Bei zahlreichen weiteren Wandinschriften lässt sich die kommunikative Absicht allein aus dem Inhalt kaum bestimmen: etwa bei Datumsangaben, Alphabeten oder Zahlenreihen. Hinzu kommt, dass in vielen Fällen nicht klar ein Sender oder Adressat bestimmt werden kann, was sich z. B. an der Diskussion um die Akteure, die an der Anbringung der *programmata* beteiligt waren, zeigt.

Einen deutlichen Fokus auf die Genese der kommunikativen Funktionen von Inschriften legen Corbier und Kristina Milnor. Während eine Untersuchung der Inhalte von Graffiti diese als fertige, sicht- und lesbare ‚Texte‘ darstellt, rückt ein Fokus auf die

⁷⁷ Das Verständnis des Begriffes „Kommunikation“ wird weiter unten, in Abschnitt 1.4.3 erläutert. Um Wiederholungen zu vermeiden, wird hier nicht vorgegriffen.

⁷⁸ Hinsichtlich der Forschungsgeschichte zu den kommunikativen Funktionen von Stein- und Metallinschriften sei verwiesen auf den folgenden Überblick: Beltrán Lloris 2015.

Materialität den Vorgang des Schreibens in den Vordergrund, so auch Milnor.⁷⁹ Beide betonen die Aspekte der Präsenz und der Handlung als wichtige aber nicht konstante Faktoren für die Zuschreibung von Bedeutungen im Rahmen der jeweils spezifischen sozialen und historischen Kontexte.⁸⁰

Besonders ausführlich wurden in diesem Zusammenhang die Epigramme untersucht, mit denen sich Marcello Gigante in mehreren Studien beschäftigte.⁸¹ Er zeigte dabei unter anderem, dass die pompejanische Epigrammatik besonders durch die hellenistische und augusteische Dichtung beeinflusst war.⁸² Die Diskussion der Rolle von Graffiti im literarischen Diskurs der Stadt wurde zu Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jh.s von Varone, Peter Kruschwitz und Milnor noch einmal ausführlich aufgegriffen und mündete zuletzt in Milnors Monographie über „Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii“.⁸³

Insbesondere für die Dipinti aber auch zum Teil für die Graffiti steht daher eine differenzierte Auseinandersetzung mit den kommunikativen Funktionen ohne die Verengung des Blickes auf eine inhaltliche Untergruppe aus. Neben einer Bestimmung von möglichen Funktionen und Absichten und der damit einhergehenden präziseren Einordnung in die Semantik des öffentlichen Raumes ist zu untersuchen, mit welchen Mitteln diese umgesetzt wurden. Ein Aspekt, der bisher nicht behandelt wurde, ist darüber hinaus die Veränderlichkeit von Kommunikationen in Abhängigkeit von Konstellationen im Kontext, sich verschiebenden oder wandelnden Bedeutungszuschreibungen oder Veränderungen an der Inschrift selbst. Der Dipinto oder Graffito hörte in solchen Fällen weder auf zu existieren, noch ist von einem Verlust oder Scheitern der Funktion zu sprechen. Besonders die Auswertung der zeitgenössischen Diskurse sowie die Dichten Beschreibungen konkreter Kontexte können hier wichtige Anhaltspunkte und Ergebnisse liefern.

1.3.4 Korrelationen von Form und Inhalt

Was die Gestaltung der Inschriften auf der Ebene der Buchstabenformen betrifft, sind Untersuchungen sowohl zu den Steininschriften als auch den Graffiti im Vergleich zur Beschreibung der Dipinti weiter fortgeschritten. Beide sind schon lange Gegenstand paläographischer Forschung, die sowohl die Formen beschreibt als auch Fragen nach der Entstehung dieser Formen verfolgt.⁸⁴ Für die Dipinti und überhaupt für das

⁷⁹ Milnor 2009, 293.

⁸⁰ Corbier 2006 zu unterschiedlichsten Inschriften und verschiedenen zeitlichen und geographischen Kontexten; Milnor 2014 speziell zu den pompejanischen Graffiti.

⁸¹ Gigante 1950, Gigante 1979 und Gigante 1981.

⁸² Vgl. Gigante 1950, 133.

⁸³ Vgl. Kruschwitz 1999, Kruschwitz 2004; Varone 2001; Milnor 2014.

⁸⁴ Beispielhaft seien hier nur wenige aber einflussreiche Arbeiten genannt: Petrucci 1992 und Koch 2007 zu den verschiedenen Schriften; insbesondere Mallon 1955 zum Prozess der *ordinatio*, dazu auch

Schreiben mit dem Pinsel steht eine solche Beschreibung aus archäologischer oder epigraphischer Perspektive hingegen noch aus, wie Paolo Fioretti bemerkt.⁸⁵ Studien wie die von Edward Catich zur Verbindung von Steininschriften mit der Technik des Pinselschreibens, „The Origin of the Serif“, stießen bisher nicht auf große Resonanz.⁸⁶

In Abhandlungen zu den Gattungen der Dipinti wurden auch typische Gestaltungsweisen beschrieben: Für die *edicta munerum* durch Patrizia Sabbatini Tumolesi⁸⁷ und für die *programmata* durch De Marchi, Magaldi, Mouritsen und Chiavia.⁸⁸ Die gestalterischen Merkmale werden hier jedoch durchweg attributiv aufgefasst und nicht konstitutiv, als seien sie eine Qualität ohnehin bestehender Texte, die unter Umständen anders hätten aussehen können, ohne dass dadurch ihre Aussage selbst berührt worden wäre.⁸⁹ Dies ist aus einer logozentrischen Perspektive heraus zu verstehen, in der der Wortlaut als das einzige definierende Merkmal von Inschriften aufgefasst wird, wohingegen das Erscheinungsbild für das Verständnis, die Wahrnehmung und die Konstruktion der Bedeutung einer Inschrift durch einen Rezipienten von sekundärer Bedeutung ist. Generelle Kritik an dieser vorrangigen Sprachbezogenheit von Schrift wurde besonders von Sybille Krämer, jedoch ohne direkten Bezug auf antike Inschriften formuliert.⁹⁰

Die Korrelation von Form und Inhalt wurde von Peter Kruschwitz und Virginia Campbell in einer Reihe von Fallstudien untersucht.⁹¹ Sie nahmen dabei verschiedene Inschriftentypen in den Blick: Werbeinschriften, metrische Texte und eine Reihe weiterer Typen, die sich dadurch auszeichnen, dass sie innerhalb von Zeichnungen und Gemälden als Texte dargestellt wurden. Zwar sind in solchen Fällen auch die bildimmanenten Funktionen der dargestellten Texte zu beachten, doch wird deutlich, dass durch eine bestimmte Inszenierung der Texte, z. B. durch Rahmung oder die Wahl der Schriftart, versucht wurde, die Aufmerksamkeit der Betrachter auf die Texte zu lenken, ohne dass dabei im Einzelfall immer der dargestellte Text gelesen werden sollte.⁹² Zudem zeigt sich in diesen Studien, dass sehr wohl darauf abgezielt wurde, es dem Betrachter durch signifikante Gestaltungsmerkmale zu ermöglichen, den Text einem Genre zuzuweisen und ihn in eine Inschriftengattung einzuordnen.

besonders Susini 1973. Ebenfalls zu diesem Aspekt Sartori 1995. Zu den Buchstabenformen besonders der Graffiti in Pompeji auch die Beilage von Zangemeister in CIL IV Hauptband. Kontroverse Herangehensweise von Epigraphik und Paläographie: Solin et al. 1966, darauf Marichal 1967 und wiederum Solin 1970.

85 Fioretti 2012, 409.

86 Catich 1968.

87 Sabbatini Tumolesi 1980.

88 De Marchi 1916; Magaldi 1930 und Magaldi 1931; Mouritsen 1988 und Mouritsen 1999; Chiavia 2002.

89 Vgl. dazu Michel Foucaults Auffassung von Materialität im Verhältnis zum Ausdruck: Foucault 1969, 131–138.

90 Krämer 2003 und Krämer 2006.

91 Kruschwitz 1999, Kruschwitz 2008 und Kruschwitz/Campbell 2009.

92 Kruschwitz/Campbell 2009.

Einen weiteren Schwerpunkt in Kruschwitz' Analysen bilden die Wechselbeziehungen zwischen mündlicher Artikulation, metrischer Gliederung und Textverteilung. Hier kann er zeigen, dass besonders bei metrisch strukturierten Texten anhand visueller, in der Regel zweidimensional zu verstehender Anordnung eine Gliederung der Texte angestrebt wurde.⁹³

Hiermit sind bereits wichtige Parameter für die Untersuchung der Bedingung von Form und Inhalt benannt: die Inszenierung der Inschriften und ihre Sichtbarkeit, die Verknüpfung von Textsorten und Gestaltungsmerkmalen sowie die Beziehung zur mündlichen Sprache. Dennoch bleiben für den Befund an Wandinschriften und Steininschriften noch einige Fragen offen. Zunächst gilt es, im Material solche Korrelationen zu identifizieren und zu beschreiben. Es wird sich zeigen, dass diese nur für manche Inschriftentypen nachzuvollziehen sind, wohingegen bei anderen inhaltlichen Gruppen entweder keine ausreichenden Daten über ihre Gestaltung vorliegen oder keine Muster erkennbar sind, die sie von anderen Gruppen abgrenzen. Für die Frage nach den visuellen Qualitäten von Schrift und dem ikonischen Potential von Inschriften ist dies sehr relevant: Was bedeutet es, wenn nur für bestimmte Texttypen ein markantes Formular entwickelt wurde? Welche Folgen hatte es, wenn diese konventionellen Verknüpfungen und Muster nicht eingehalten wurden? Wurden die Inschriften dadurch weniger verständlich oder veränderte sich der Rezeptionsvorgang anderweitig? Ist es denkbar, dass eine Inschrift allein oder vorrangig über ihre formale Gestaltung und erst in zweiter Linie anhand ihres Textes wahrgenommen wurde, sodass die Gestaltung selbst für den antiken Betrachter zum Bedeutungsträger werden konnte?

1.3.5 Kontext, Handlung und Wahrnehmung von Inschriften

Die räumliche Verortung von Inschriften im Stadtgebiet spielte zwar immer wieder bei der Untersuchung übergeordneter Fragen eine Rolle, zum Beispiel bei Mouritsen im Zusammenhang mit verschiedenen Wahlkampfstrategien oder bei Ray Laurence, der versucht, Graffiti und Dipinti als Indikatoren für Aktivität im öffentlichen Raum auszuwerten.⁹⁴ Sie wurde dabei jedoch oft nicht als konstitutives Merkmal der Texte und die Inschriften nicht als maßgeblich für die Wahrnehmung des Raumes aufgefasst. Im Vordergrund standen bisher vor allem Fragen, die die Produktion betreffen, und weniger solche nach der Rezeption der Inschriften.

Auch Inschriftengruppen in kleinräumigeren Kontexten sind bereits seit den 60er und 70er Jahren Gegenstand von Untersuchungen. Meist standen dabei die Textinhalte, die korrekte Lesart oder die Bestimmung des Raumes, in dem sie aufgefunden wurden, zur Diskussion und nur selten die komplexen Beziehungen zwischen diesen

⁹³ Kruschwitz 2004, Kruschwitz/Halla-Aho 2007 und Kruschwitz 2008.

⁹⁴ Vgl. Mouritsen 1988, 47–60; Laurence 2007, 109–113 (zuerst 1994 erschienen).

Faktoren.⁹⁵ Erst Benefiel stellte mit zwei ausführlichen Fallstudien die Inschriften als Schriftartefakte, die in einem bestimmten Raum angebracht sind, so in den Vordergrund, dass sie nicht nur die Texte einem Raum zuordnet, sondern daran auch Aussagen über den Gebrauch von Schrift, den Status der Graffiti und ihr Verhältnis zu anderen Bestandteilen des Raumes sowie möglichen Betrachtern knüpfen konnte.⁹⁶ Sie machte dabei insbesondere das Modell des Dialoges für die Graffiti-Forschung fruchtbar und konnte so die Beziehungen zwischen den Graffiti, zu Personen, zu Wandmalerei und zum Raum näher bestimmen. Auch Fragen nach der visuellen Wirkung textueller Graffiti und nach ihrer Rolle bei der Kommunikation innerhalb eines spezifischen Kontextes hat sie zum ersten Mal systematisch gestellt.⁹⁷

Diesem Weg folgen seither immer mehr Archäologen und Epigraphiker, die sich mit den Schriftfunden in Pompeji und Herculaneum befassen, wo die Bedingungen für die Erhaltung der Graffiti und Dipinti wie auch für weitere Bestandteile des archäologischen Befundes besonders gut waren. Doch auch an anderen Orten, wo sich exzeptionelle Ensembles finden, wird eine ähnliche Herangehensweise gewählt.⁹⁸ Dabei wird nicht immer ein kleinräumiger Kontext abgegrenzt, aber immer mehr werden Fragen nach dem Stellenwert von Schriftlichkeit und der Verwobenheit – besonders von Graffiti – mit ihrem Umfeld ins Zentrum des Interesses gerückt. So unternehmen Cyril Courier und Jean-Pierre Dedieu den Versuch, die Einträge des CIL IV zusammen mit möglichst vielen weiteren Informationen, die sich auf die Praxis des Schreibens beziehen, in digitaler Form zu erfassen.⁹⁹ Wie bereits beschrieben, legen auch Viitanen, Nissin und Korhonen das Augenmerk besonders auf die Verortung und Vergesellschaftung der Dipinti.¹⁰⁰ Auch Langner geht bezüglich der Graffitizeichnungen, also der nicht-textuellen Graffiti, ausführlich sowohl auf Bildthemen als auch auf die Herstellungsgeräte und -technik, die Anbringungsstellen und Korrelationen zwischen räumlichem Kontext und Bildthema ein. Somit ist auch seine Studie viel stärker an einer Einordnung der Graffiti in verschiedene Ebenen des Kontextes interessiert, als das in den frühen Untersuchungen der textuellen Graffiti der Fall war.¹⁰¹

Weitere Aspekte werden und wurden anhand des reichen Materialschatzes in Pompeji bearbeitet. Dazu gehören besonders die Arbeiten von Lohmann, die in Fallstudien ausgewählte Häuser als Kommunikationsräume untersucht und dabei

95 In Pompeji sind das die Studie von Solin zu den Graffiti in der Casa di Fabius Rufus (Solin 1975) und die Fallstudie von Franklin zu einer Kreuzung in der sogenannten Altstadt: Franklin 1986.

96 Dazu: Benefiel 2010a und Benefiel 2011.

97 Gerade die Graffiti werden in den letzten Jahren immer mehr in den Fokus gerückt, wie eine jüngere Publikation von Peter Keegan zeigt: Keegan 2014.

98 Z. B.: Bagnall 2011.

99 Vgl. dazu Courier/Dedieu 2012.

100 Vgl. Viitanen et al. 2013.

101 Als eine Untersuchung, die ebenfalls einen dezidiert praxisorientierten Ansatz verfolgt, ist der Aufsatz von Katherine V. Huntley zu nennen, die Kindern als Graffitizeichnern nachgeht und Kriterien für deren Identifikation erarbeitet: Huntley 2011.

besonderes Augenmerk auf beteiligte Personengruppen sowie das Verhältnis von Graffiti zur Dekoration von Räumen legt, und von Jacqueline DiBiasie, die Graffiti in Wohnhäusern mit der Space Syntax-Methode analysiert.¹⁰²

Die Ausgangslage bei den verschiedenen Inschriftengattungen ist somit sehr unterschiedlich. Während bei den Steininschriften die Beschreibung oder Rekonstruktion des Aussehens und der Verortung schon lange berücksichtigt wird, ist dies vor allem bei den Dipinti noch ein Aspekt, der Raum für neue Erkenntnisse lässt. Hinsichtlich der Präsenz von Schrift im öffentlichen Raum müssen zudem alle Gattungen nebeneinander betrachtet werden. Dabei sind Vergleiche zwischen den verschiedenen Gruppen ebenso notwendig wie eine synoptische Betrachtung einzelner Teilräume mit reichem und vielfältigem Inschriftenbefund sowie des gesamten Stadtgebietes, um so das Zusammenspiel der Texte untereinander wie auch im Verbund mit anderen Monumenten und Teilmonumenten zu beschreiben. Auch die verschiedenen Implikationen von Handlungen an und infolge von Inschriften fanden bisher zu wenig Beachtung. Hierbei spielen insbesondere die oben geschilderten Handlungsbezüge zu Laufbrunnen, Straßenaltären, Geschäften und ähnlichem eine Rolle. Ausgehend von Bodels Begriff der „epigraphic literacy“ soll überprüft werden, ob nicht auch der räumliche Kontext für das primäre Wahrnehmen und Verstehen von Inschriften und einzelnen Textsorten ausschlaggebend war.

1.4 Terminologie

Die drei Begriffe „Kontext“, „öffentlicher Raum“ und „Kommunikation“ sind für die Arbeit von zentraler Bedeutung. Bei allen dreien ist zunächst eine Schärfung des damit verbundenen Verständnisses und der Konsequenzen für ihre Anwendung im Rahmen dieser Studie nötig.

1.4.1 Zum Begriff des Kontextes und zur Untersuchung von Schriftzeugnissen in ihrem räumlichen Umfeld

Der Kontext – so die Prämisse – stellt einen Faktor dar, ohne dessen Berücksichtigung nur eingeschränkte Aussagen über die Wahrnehmung und die Wirkung von Inschriften getroffen werden können. Für den öffentlichen, städtischen Raum ist es charakteristisch, dass Zeugnisse und Strukturen aus verschiedenen Entstehungszeiten nebeneinander präsent und Teile der Ensembles waren, die Schreiber und Leser vorfanden.

Zum einen ist festzustellen, dass eine Definition von Kontext als stratigraphische Einheit bei dem hier gewählten Zugang zu den Zeugnissen in Pompeji und

¹⁰² Lohmann 2018 und DiBiasie 2015.

Herculaneum nicht greift. Es steht nicht die Entstehungsgeschichte des architektonischen Raumes und nur bedingt die Genese der „Schichtenabfolge“ der einzelnen Inschriften im Vordergrund,¹⁰³ sondern vielmehr die Wahrnehmungsbedingungen, die sich aufgrund der entstandenen Vergesellschaftung boten. Zum anderen kann das hier angenommene Verständnis des Begriffes *ex negativo* von einer literaturwissenschaftlichen Auffassung abgegrenzt werden, wie sie von Klaus Peter Müller formuliert wird, wenn er sagt, der Kontext sei „das, was zu einem Text gehört, damit dieser angemessen verstanden wird.“ Zwar teilt es mit ihr das Bestreben, den Untersuchungsgegenstand als Teil eines komplexen Ensembles einzuordnen und Bedeutungsebenen zu erschließen sowie den Kontext als die Relationen zwischen verschiedenen Elementen dieses Gefüges zu erfassen.¹⁰⁴ Zum einen fehlen jedoch für die Inschriften in den meisten Fällen große Teile des Befundes. Zum anderen wird hier die Prämisse, dass ein Text einen dauerhaften, inhärenten Sinn habe, den es angemessen zu entschlüsseln gelte, grundsätzlich abgelehnt. In Ermangelung zahlreicher Informationen kann jeder Versuch, Sinn und Bedeutung des Wandinschriften zu erschließen, immer nur eine Näherung an die den antiken Betrachtern gegebenen Deutungsmöglichkeiten sein. Die Beschreibung und Untersuchung des Kontextes ist also jeweils eine notwendige aber nicht hinreichende Annäherung an die Umstände, unter denen – im hiesigen Fall – Inschriften hergestellt oder wahrgenommen wurden.

Ian Hodder verbindet in „Reading the Past“ den Begriff des Kontextes ebenfalls mit der Betonung des textuellen Charakters archäologischer Befunde. Er hebt hervor, dass Kontexte berücksichtigt werden müssen, um die Bedeutung eines Objektes zu bestimmen.¹⁰⁵ Zugleich weist er allerdings auch auf den oft äußerst unterschiedlichen Gebrauch des Begriffes hin. Auf einer grundsätzlichen Ebene kann „Kontext“ bei Hodder jedoch als „the connecting or interweaving of things in a particular situation or group of situations“ verstanden werden.¹⁰⁶ Hodder bezieht dabei nicht nur die räumliche Dimension, sondern auch die Typologie, die Stratigraphie und Genese des Befundes sowie die Chronologie mit ein. In jeder dieser Dimensionen kann der Kontext von einem sehr kleinen Umfeld bis letztendlich zur ganzen Welt reichen – je nachdem wie ein bestimmtes Objekt „verwoben“ ist bzw. welche Fragen gestellt werden. Wenn allerdings bestimmte „regions“ als Kontexte untersucht werden sollen, werden diese häufig *a priori* definiert, ohne dass dadurch gesichert wäre, dass dies

103 Diese ist nur in wenigen Fällen zuverlässig zu bestimmen.

104 Müller 2008, 379–380.

105 Vgl. Hodder 1991, 122–123: „to be interested in artifacts without any contextual information is antiquarianism.“ Und S. 128 besonders mit Bezug auf die *Lesbarkeit* von Befunden: „In what follows, the term ‚contextual‘ will refer to the placing of items ‚with their texts‘ – ‚con-text‘. The general notion here is that ‚context‘ can refer to those parts of a written document which come immediately before and after a particular passage, so closely connected in meaning with it that its sense is not clear apart from them.“

106 Hodder 1991, 123. Oder auch: Hodder 2012, 33: „Materials and things are seen as always relational, contextually embedded within specific networks and social contexts.“

den gestellten Fragen und dem Befund gerecht werde.¹⁰⁷ Letztendlich definiert Hodder den Kontext als „totality of the relevant environment, where ‚relevant‘ refers to a significant relationship to the object – that is, a relationship necessary for discerning the object’s meaning“. Damit ist bei der Untersuchung konkreter Befunde die Anforderung verbunden, die potentiellen Verknüpfungen in flexibler Weise ständig neu zu bewerten bzw. herauszufinden, welche anderen Objekte signifikant für die Bedeutung oder Nutzung und Verknüpfung des betrachteten Objektes sind.¹⁰⁸

Hier ist die Perspektive insofern eine andere, als es um eine festgelegte Objektgruppe – Inschriften – in einem festgelegten räumlichen Umfeld – dem öffentlichen Raum der Städte Pompeji und Herculaneum – geht und somit auch der Kontext als solcher zum Untersuchungsgegenstand wird. Es geht nicht nur darum, aus dem räumlichen Umfeld Rückschlüsse auf die Bedeutung der einzelnen Inschriften zu ziehen, sondern auch umgekehrt können diese Teilräume unter Berücksichtigung der Inschriften neu bewertet werden. Dies betrifft etwa die Gliederung von Fassaden durch Wandmalereien oder die Präsenz von Inschriften als Indikator dafür, dass eine bestimmte Örtlichkeit zur Bekanntgabe von Informationen diene. Bewusst werden hier Teilräume aus dem Stadtgebiet herausgegriffen. Mit Bezug auf Hodders Kontextbegriff, in dem die Flexibilität in allen Dimensionen eine große Rolle spielt, soll bei den Fallbeispielen besonders darauf geachtet werden, in welchem Verhältnis die ausgewählten Teilräume zum gesamten städtischen Raum stehen und inwiefern sich durch eine Ausweitung des Blickwinkels auch die Deutungsmöglichkeiten verschieben.

Eine Methode, um überhaupt Teilräume im öffentlichen Raum zu erfassen, bietet die Space Syntax-Theorie, die Räume vor allem auf der Basis von Erreichbarkeit und Sichtbarkeit zu beschreiben und mit dem Verhalten von Menschen in diesen Räumen in Verbindung zu bringen sucht. Wenn man zum Beispiel von der Kreuzung zwischen Via di Nola und Via Stabiana aus nach Norden blickt (Abb. F1), erscheint diese Straße als ein extrem lang gestreckter Raum, der kaum sinnvoll zu unterteilen ist. Die Trasse ist durchgehend verlegt, es gibt keine Schranken oder Tore im Straßenverlauf, die Häuserfronten schließen direkt aneinander an und die Blickachse reicht über hundert Meter weit. Die angrenzenden Häuser waren zwar verschließbar und der Innenraum wird je nach Standpunkt durch Pfeiler und Mauern vor Blicken geschützt, aber die Straße erscheint zunächst als undifferenzierter Raum. Doch wer sich nun auf dieser Straße in Bewegung setzt, wird unterwegs bemerken, dass es Stellen, größere Flächen und Wandabschnitte gibt, die er vom ursprünglichen Standpunkt aus nicht sehen konnte. Neue kurze Blickachsen tun sich erst im Laufe der Bewegung auf. Man

107 Hodder nennt als Beispiel die Untersuchung eines Tales als räumlichen Kontext. Hodder 1991, 134–135. Ein chronologischer Kontext, der oft als gegeben angesehen wird, ist die Zeit der Reformation und der Erfindung des Druckes mit beweglichen Lettern, wobei meist einfach behauptet wird, dass sich die Präsenz von Schriftlichkeit in dieser Zeit grundlegend veränderte, ohne zu überprüfen, ob die Grenzen des zeitlichen Kontextes sinnvoll gewählt sind. Vgl. Meier/Meyer 2015.

108 Hodder 1991, 143.

befindet sich mit einem Mal auf einem kleinen Platz, der vom vorherigen Standpunkt aus nicht wahrzunehmen war. Dies ergibt sich dadurch, dass die Wände an manchen Stellen zurückspringen, ein Wasserturm am Rand der Trasse steht, die Straße eine leichte Biegung macht und das Gefälle nicht gleichmäßig ist.

Um derartige Teilräume zu beschreiben, wird in der Space Syntax-Theorie der Begriff „convex space“ verwendet. Ein Raum ist konvex, wenn eine Gerade, die zwei beliebig gewählte (gegebenenfalls auch auf dem Rand liegende) Punkte innerhalb des Raumes schneidet, den Rand nur an zwei Punkten durchquert. Anders und anhand von Blickachsen ausgedrückt, heißt das, dass in einem konvexen Raum jeder beliebige Punkt von jedem anderen beliebigen Punkt aus sichtbar ist.¹⁰⁹ Aus mathematischer Sicht ist jeder quaderförmige, kugelige, zylindrische oder ovale Raum konvex, doch wenn etwa eine Mauer in den Raum vorspringt, ist der Bereich dahinter nicht sichtbar und gehört daher nicht mehr zu demselben konvexen Raum.¹¹⁰ Dies wird bei Space Syntax dazu genutzt, auch Straßen in kleinere Räume zu differenzieren und so scheinbar nebensächlichen Details der Architektur Rechnung zu tragen. Je nach Interesse und Detaillierungsgrad der Untersuchung können auch mobile Vorrichtungen oder spezifische Eigenschaften der vorhandenen Räumlichkeiten berücksichtigt werden. So beschreibt zum Beispiel Marina Weilguni in ihrer Analyse dreier Bewegungsachsen in Pompeji unterschiedliche konvexe Räume folgendermaßen: „[The] perception of a micro-environment as an independent, special place has to do with specific features in this environment, like a fountain (the water place) or several shops of the same kind (the bakery place). This perception may, or may not, be limited by the syntactical borders of the convex space, and possibly also enhanced by them“.¹¹¹ Weilguni berücksichtigt in ihrer Untersuchung auch weitere Faktoren wie die Tageszeit oder das Verkehrsaufkommen. Sie nimmt somit auch Bezug auf Faktoren, die von einer Space Syntax-Analyse oft nicht erfasst werden können, und geht über eine strenge syntaktische Beschreibung hinaus. Sie verweist auch darauf, dass konvexe Räume in Straßenräumen meist nicht überlappend eingezeichnet werden.¹¹² Daraus ergibt sich mit Blick auf das Beispiel der Via Stabiana eine signifikante Einschränkung der Aussagekraft, da ja zum Beispiel der Wasserturm an der Ecke Via degli Augustali / Via Stabiana durchaus von weitem sichtbar ist. Hier wäre es sinnvoll, zwischen solchen Teilräumen, die nur durch Sichtachsen noch erfassbar sind, und solchen, die eine intensivere Wahrnehmung ermöglichen, zu unterscheiden: Mit Bezug auf die hier angestellten Überlegungen ist es etwa interessant, ob eine Inschrift auch über eine weite Entfernung hinweg noch gesehen werden konnte, auch wenn es nicht möglich war, sie zu entziffern.

109 Zu dem eigentlich mathematischen Begriff des konvexen Raumes vgl. den grundlegenden Text der Space Syntax-Theorie: Hillier/Hanson 1984, hier besonders: 75.

110 Ein solcher Raum ist als konkav zu bezeichnen. Vgl. Hillier/Hanson 1984, 75.

111 Vgl. Weilguni 2011, 122.

112 Weilguni 2011, 24 Anm. 24.

Bei strikter Anwendung erscheint eine so stark geometrisch ausgerichtete Form der Beschreibung von städtischem Raum für diese Arbeit nicht sinnvoll, da sie vielen Aspekten, die hier in detaillierter Weise betrachtet werden sollen, nicht gerecht werden kann. Zum Beispiel wird die Fläche, die sich zwischen zwei einander gegenüberliegenden Fassaden erstreckt, in mehrere konvexe Räume unterteilt, sobald eine Fassade zurückspringt und somit nicht mehr jeder Punkt von jedem anderen innerhalb dieses Straßen-Teilraumes sichtbar ist. Hier ist es jedoch gerade wichtig, dass durch das Zurückspringen ein kleiner Platz entsteht, der zum Verweilen einlädt, wodurch insbesondere das Betrachten der gegenüberliegenden und angrenzenden Fassaden gefördert und eben nicht verhindert wird. Zudem geht Space Syntax zunächst von einer Projektion des dreidimensionalen Raumes in zwei- und eindimensionale Graphen aus. Wenn allerdings, so wie es hier nötig ist, zahlreiche Faktoren mit einbezogen werden, wird die Darstellung dadurch nicht übersichtlicher, sondern undurchsichtiger. Daher soll die Annäherung an die Kontexte hier auf dem Weg der Beschreibung erfolgen. Was die Definition und Abgrenzung dieser Kontexte betrifft, ist der Begriff des konvexen Raumes insofern hier grundsätzlich gewinnbringend, als er den Blick von der Einheit des Hauses, der *insula* oder der Straße als einzelner Bestandteil der Infrastruktur auf den Zwischenraum lenkt, was für die Wahrnehmung des öffentlichen Raumes von erheblicher Bedeutung ist.

Wenn es also um die Definition der Fallbeispiele geht, wird der Begriff des „Kontextes“ in Abgrenzung von Hodder oder einem dezidiert textbezogenen Verständnis vor allem im Sinne eines räumlichen Umfeldes verwendet.¹¹³ Gerade bei der Auseinandersetzung mit der Verteilung von Schriftzeugnissen wird der Kontext als Ensemble topographischer Parameter verstanden, in die die Inschriften eingebettet waren. Weitere Komponenten, die mit Hodder auch als Kontext zu beschreiben sind, wie etwa die zeitliche Abfolge, können zudem durch andere gewinnbringende Konzepte, wie das von Benefiel eingeführte Modell des Dialoges, beschrieben werden.¹¹⁴ Viitanen, Nissin und Korhonen arbeiten zudem mit dem Begriff der Mikro-Topographie in Bezug auf einzelne Straßenabschnitte und „activity nodes“.¹¹⁵

Anders als bei den Innenräumen eines Hauses bleibt es bei Straßenräumen immer problematisch, ein räumliches Umfeld abzugrenzen und dieses so zu untersuchen, als handele es sich dabei um einen abgeschlossenen Raum. Jede Grenzziehung ist bis zu einem gewissen Grad willkürlich und durch die jeweilige Fragestellung oder auch durch praktische Gesichtspunkte wie etwa den Erhaltungszustand motiviert. Wenn räumliche Kontexte als Fallbeispiele untersucht werden, hat daher immer zumindest die nächsthöhere Bezugsebene, also etwa die gesamte Straße oder umliegende

¹¹³ In dieser Bedeutung wird er auch in der Archäologie häufig in beiläufiger oder axiomatischer Weise genutzt. Vgl. z. B.: Allison 2004, 4.

¹¹⁴ Vgl. Benefiel 2011, 24; Kruschwitz 2006, 12.

¹¹⁵ Eine genaue Definition bieten sie im Rahmen ihrer Untersuchung allerdings nicht: Viitanen et al. 2013, 62.

Gebäude, im Blick zu bleiben. Kriterien, die hier angewendet werden, um festzulegen, welcher Fassadenabschnitt miteinbezogen und wo eine Grenze gezogen wird, sind zum einen generell Sichtbeziehungen, deren Beschreibung jedoch auch Veränderungen im Laufe des Tages und bei Veränderung der Position eines Betrachters berücksichtigen sollte. Zum anderen spielen auch die räumliche Nähe, die Zugänglichkeit und Bewegungsachsen eine Rolle.¹¹⁶ Der Begriff des Kontextes wird hier somit vor allem als räumliches Umfeld gefasst. Bei der Beschreibung geht es jeweils zum einen darum, einen Teilbereich des städtischen Raumes zu charakterisieren, und zum anderen, die Inschriften als Artefakte, die innerhalb dieses Raumes verortet waren, begreifbar zu machen.

Für Graffiti und Dipinti wurde in mehreren Studien des letzten Jahrzehnts betont, wie wichtig die Einordnung in den Kontext immer dann ist, wenn auch der Stellenwert der Texte im sozialen Gefüge im Interesse der Forschung liegt. Dabei sind besonders die Arbeiten von Kruschwitz, Benefiel und Mouritsen zu nennen, die in minutiösen Analysen zeigen, wie gewinnbringend ein derartiger Ansatz ist.¹¹⁷ Um für Graffiti innerhalb von Wohnhäusern die Beziehungen zwischen Anbringungsort, Ausstattung und teilnehmenden Schreibern oder Lesern zu beschreiben, bedient sich Benefiel des Modells verschiedener Dialogkonstellationen. So kann sie zeigen, dass sich die Graffiti gerade an Orten innerhalb der Häuser befanden, wo Menschen zusammenkamen, wo die Lichtverhältnisse günstig waren und ein gewisser Grad an Öffentlichkeit herrschte. Man suchte gerade nicht die Verborgenheit, sondern nutzte Graffiti als Kommunikationsmittel.¹¹⁸ Auch in den von Kruschwitz behandelten Beispielen zeigt sich, dass Graffiti häufig so angebracht wurden, dass sie gut sichtbar waren und dass Bezüge zu in der Nähe befindlichen Wandmalereien hergestellt wurden.¹¹⁹

1.4.2 Öffentlicher Raum

Der Begriff „Öffentlicher Raum“ scheint auf den ersten Blick selbsterklärend. Doch die Dichotomie zwischen ‚öffentlich‘ und ‚privat‘, wie sie uns heute vertraut ist, kann für die Antike nicht ohne Weiteres angenommen werden. Und auch bei einer eindeutigen Begriffsbestimmung blieben Grauzonen, für die es fraglich wäre, ob sie einer

¹¹⁶ Vgl. dazu Barbara Kellums Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Türschwellen im Laufe des Tages: Kellum 1999, 284. Sowie Taylor Lauritsens grundlegende Untersuchungen zur Bedeutung von Schwellen im römischen Wohnhaus: Lauritsen 2015, Lauritsen 2012 und Lauritsen 2011.

¹¹⁷ Kruschwitz 2006 für Texte aus der *caupona* des Euxinus (I 11, 10–11) und Kruschwitz 2004, 35–40 für eine ganze Reihe von Graffiti im Stadtgebiet von Pompeji; Benefiel 2010a für die Casa di Maius Castrius (VII 16, 17) und Benefiel 2011 für die Casa dei Quattro Stili (I 8, 17.11), dies gilt auch für die Aufarbeitung der Graffiti in Herculaneum und Pompeji im Rahmen des ‚Ancient Graffiti Project‘ unter Benefiels Leitung: <http://ancientgraffiti.org/Graffiti/> (Stand: 1.7.2020); Mouritsen 2011 für die *insula* I 10.

¹¹⁸ Benefiel 2011, 29–32.

¹¹⁹ Kruschwitz 2006, 9.

Kategorie zweifelsfrei zugeordnet werden könnten. Daher ist sowohl eine Reflexion des Begriffes als auch eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit der Frage, welche Teilräume der Stadt in die vorliegende Studie einbezogen werden, nötig.

Was die Begrifflichkeit und die Konzeption verschiedener urbaner Teilräume als öffentlich oder privat betrifft, liegen vor allem für das Wohnhaus und seine interne Gliederung, Zugänglichkeit und Nutzung viele Untersuchungen vor.¹²⁰ Um eine grundlegende Einordnung der Begriffe bemüht sich auch Tomoko Emmerling, hat dabei jedoch ebenfalls vor allem das Wohnhaus im Blick.¹²¹ Im Hinblick auf das kaiserzeitliche Rom ist die Unterscheidung von Aloys Winterling untersucht worden. Er kann zeigen, dass das Begriffspaar zunächst moderne Verhältnisse widerspiegelt und für die Antike neu aus zeitspezifischen Selbstbeschreibungen zu bestimmen ist.¹²² Mit der neuzeitlichen Ausprägung und Entwicklung der Begriffe ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ im Deutschen sowie ‚public‘ (etc.) und ‚private‘ (etc.) im Englischen und den romanischen Sprachen beschäftigt sich Peter von Moos.¹²³ Immer wieder erweist sich hierbei, dass die Begriffe nicht eins zu eins von der Moderne auf die Antike zu übertragen sind. Insgesamt scheint eine Konzentration auf das Begriffspaar als Dichotomie weder sinnvoll noch historisch notwendig. Dennoch sollte in den Quellen nach zeitgenössischen Konzeptionen verschiedener urbaner Teilräume, die im Rahmen des städtischen Lebens unterschiedliche Funktionen erfüllten und verschiedene Handlungsspielräume ermöglichten, gesucht werden: allerdings weniger mit Blick auf eine antike Unterscheidung von Öffentlichem und Privatem als hinsichtlich einer näheren Charakterisierung dessen, was als öffentlich aufgefasst wurde und welche Eigenschaften diesen Räumen zgedacht waren.

Vorrangig ist auch hier Vitruv zu nennen, dessen normativer Anspruch in diesem Fall nützlich ist. Vitruv entwickelt keine eigene Raumtheorie, in der der unbebaute Raum einen Platz fände. Es geht immer um die Anlage und Einrichtung von Bauwerken oder deren Teilen. Bei öffentlichen Bauten (*communia opera in publicis locis*: 1,3,1) unterscheidet er zwischen Befestigungsanlagen, Heiligtümern und solchen, die dem allgemeinen Nutzen (*opportunitas*: 1,3,1) dienen. Zu letzteren zählt er *portus, fora, porticus, balinea, theatra, inambulationes ceteraque, quae isdem rationibus in publicis locis designantur* (Vitr. 1,3). Der Aspekt der Öffentlichkeit wird durch *opportunitas, usus communis* und *locus communis* ausgedrückt (Vitr. 1,7,1). Die Straßen scheint Vitruv hingegen nicht als eigenständige Räume zu sehen, sondern als Wege in und zwischen Wohngebieten und anderen Stadtteilen (1,6,1 und 1,6,3). Es kommt ihm nicht auf die Breite, die Beschaffenheit der Pflasterung oder die Gestalt der Fassaden an,

¹²⁰ Einflussreich sind hier insbesondere Wallace-Hadrill 1994, Dickmann 1999 sowie Lauritsen 2011, Lauritsen 2012, Lauritsen 2015 und Anguissola 2010.

¹²¹ Emmerling 2011.

¹²² Winterling 2005, besonders 228–229, 235.

¹²³ von Moos 1998.

sondern ausschließlich auf die Ausrichtung und die daraus resultierende Ausgesetztheit gegenüber oder den Schutz vor Winden (1,6,7 und 1,6,8).¹²⁴

Betrachtet man die von Vitruv auf die betreffenden Gebäude angewendeten Begriffe *publicus* und *communis* im breiteren lexikalischen Rahmen, zeigt sich, dass sie in der lateinischen Literatur nicht synonym aber sich überschneidend gebraucht werden. Während *communis* in Verbindung mit Bauwerken, Strukturen und Räumen stets einen Bezug auf eine gemeinsame Nutzung und Verwendung sowie den Nutzen für alle beinhaltet, stehen bei *publicus* in ähnlichen Kontexten eine Autorisierung durch den Staat und ein Verweis auf die Besitzverhältnisse im Vordergrund. Überschneidungen bestehen insofern, als die beiden Adjektive darauf verweisen, dass eine Sache, ein Gebäude und Ähnliches alle betrifft, von allen geteilt werden kann und für alle verfügbar ist.¹²⁵ Von der Nutzung von Platzanlagen und besonders Straßen in diesem Sinne ist allerdings kaum je die Rede. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist dagegen die vielzitierte Räumung des *Forum Romanum* im Jahr 158 v. Chr. von nicht durch offiziellen Beschluss aufgestellten Statuen, wie sie Plinius der Ältere schildert.¹²⁶

Daraus ergibt sich insgesamt ein vielfältiges Verständnis von Öffentlichkeit und keine antik belegte klar greifbare Definition des öffentlichen Raumes, anhand derer festzustellen wäre, inwieweit Fassaden der Öffentlichkeit zugerechnet wurden.¹²⁷ Der antike Gebrauch der Begriffe bietet somit nur *ex negativo* eine Grundlage, Straßenräume als öffentlich zu beschreiben. Klar scheint jedoch, dass sowohl der rechtliche Status eines Gebäudes, seine Funktion als auch seine Zugänglichkeit dieses als *communis* bzw. *publicus* qualifizieren konnten. Hierin ähnelt die antike Auffassung der Eingrenzung des Begriffes ‚öffentlich‘ durch von Moos, der ebendiese Parameter als mögliche Merkmale erarbeitet, ohne dass jedoch jeweils alle drei zugleich erfüllt sein müssten.¹²⁸

Welche Teilräume der Stadt sollen also hier untersucht werden? Und mit welchem Verständnis von Öffentlichkeit kann eine Auswahl gerechtfertigt werden? Das umfassendste und zugleich am klarsten einschränkende Kriterium ist das der Zugänglichkeit.

124 Wie mitunter angenommen wurde, könnte sich Vitruv bei der Beschreibung von Estrichen auch auf Straßenbeläge beziehen: Vitruv. 7,1,1–4. Vgl. Roth-Rubi 1987, 24. Vermutlich meint er in diesem Zusammenhang jedoch eher Fußböden im Innenraum, da er den folgenden Abschnitt mit den Worten *subdiu vero* beginnt, was einen Wechsel des Gegenstandes anzeigt, sodass bis dahin noch nicht von Außenräumen die Rede gewesen sein kann.

125 „communis“ im *Oxford Latin Dictionary* (2012), 405–406; „publicus“ im *Oxford Latin Dictionary* (2012), 1665. Winterling führt als weitere, zeitweise relevante Implikation die Unterscheidung zwischen *palam* und *secreto* an: Winterling 2005.

126 Plin. nat. 34,30. Nach Plinius durften solche Statuen stehen bleiben, *quae populi aut senatus sententia statutae essent*.

127 Als bauliche Bestandteile eines Hauses gehörten die Fassaden natürlich nicht zum öffentlichen Besitz und auch ihre Gestaltung oblag primär den Besitzern des Anwesens.

128 von Moos 1998, 177.

Demgegenüber ist bei weitem nicht für alle Gebäude gesichert, unter welchen Umständen sie erbaut und dem Gemeinwesen übergeben wurden. Die Hauptfunktion der einzelnen Bauwerke ist zwar für ihre Nutzung von größter Bedeutung. Mit der Anbringung von Wandinschriften wird jedoch eine Praxis untersucht, die nicht unbedingt mit der ursprünglich gedachten und geplanten Funktion zusammenhängt und daher prinzipiell an einem intendierten Nutzen vorbeizieht und sekundären Charakter aufweist. Hinzu kommt eine soziale Prämisse Vitruvs, deren Implikationen hier bewusst missachtet werden sollen: die Einschränkung des Personenkreises derer, die er mit dem Adjektiv *communis* anspricht. Somit ist der Parameter der Zugänglichkeit noch schärfer einzugrenzen: es soll um solche Räume gehen, die auch Sklaven, Frauen und allen anderen, die Vitruv möglicherweise nicht zu denen zählt, die an *res communes* teilhaben sollten, offen standen. Daraus ergibt sich eine Reduktion auf solche Räume, die einerseits öffentlicher Kontrolle und nicht den Partikularinteressen einzelner unterstanden und die andererseits im Normalfall ohne Zugangskontrolle oder Eintrittsgebühr betreten werden konnten. In Betracht kommen die Straßen, Nekropolen und offenen Platzanlagen der Städte sowie die Fassaden und Außenseiten der angrenzenden Gebäude.¹²⁹ Die Innenräume der öffentlichen Gebäude wie Theater, Amphitheater, *macellum*, Thermen und weitere fallen dagegen nicht in diese Kategorie, bleiben daher hier außen vor und sollen lediglich zu Vergleichen herangezogen werden.

1.4.3 Kommunikation

Die kommunikative Funktion der Inschriften sowie die mit ihnen verbundenen kommunikativen Absichten sind mit allen bereits erläuterten Einzelfragen verknüpft. Der Begriff der Kommunikation ist jedoch selbst alles andere als eindeutig und wird nicht einheitlich verwendet, sodass zunächst zu klären ist, welches Verständnis von Kommunikation hier vorausgesetzt wird und in welchem Verhältnis dies zu den Befunden steht. Die folgenden Überlegungen sind speziell in Bezug auf das hier behandelte Material Inschriften zu verstehen, also nicht hinsichtlich face-to-face-Kommunikation, sondern hinsichtlich Kommunikation mittels Schrift.

Grundsätzlich liegt hier – trotz des scheinbar schwachen Handlungsbezuges statischer Inschriften – eine handlungstheoretische Sicht auf Kommunikation zu Grunde und keine systemtheoretische.¹³⁰ Den handelnden Individuen, den konkreten und beobachtbaren Spuren ihres Handelns sowie möglichen zu rekonstruierenden Rahmenbedingungen wird hohe Bedeutung beigemessen. Dieses Grundverständnis bringt Konsequenzen und Folgefragen nach der Rolle der unterschiedlich beteiligten

¹²⁹ ‚Im Normalfall‘, weil theoretisch sowohl das *forum*, der Bereich um das Amphitheater und mittels der Stadttore auch das ganze Stadtgebiet abgeriegelt werden konnten.

¹³⁰ Vgl. die zusammenfassenden und vergleichenden Überlegungen zu den beiden grundsätzlichen Ansätzen in Schmidt 2008, 369–372.

Akteure, dem Status von Inschriften und Sprache als Medien und der Bedeutung von Handlungszusammenhängen und sozialen Rahmenbedingungen für die Kommunikation mit sich. Die Frage nach kommunikativen Funktionen oder Absichten beinhaltet darüber hinaus bereits eine Fokussierung auf den Urheber, also den Auftraggeber, Schreiber, Steinmetzen und andere Personen, die gezielt Einfluss auf Formulierungen, Gestaltung und Anbringungsort der jeweiligen Texte nehmen konnten. Der Anteil des Lesers oder Betrachters an der Kommunikation scheint demgegenüber zunächst in den Hintergrund zu treten; allerdings nicht gänzlich, insofern als weiter zu untersuchen ist, inwieweit der Rezeptionsprozess durch bestimmte, mit den Absichten verknüpfte Mittel gesteuert wurde und welche Spielräume oder Ambivalenzen für den Rezipienten bestehen blieben. Welche Kenntnisse wurden vorausgesetzt, auf welche Konventionen konnte man sich verlassen und wurde gegebenenfalls Mehrdeutigkeit miteinkalkuliert? Auch die Möglichkeit, dass trotz einer auf eine bestimmte Funktion oder Wirkung gerichteten Konzeption beim Leser oder Betrachter eine andere Wirkung erzielt wurde, spielt hier eine Rolle.

Dass es nicht der ausschließliche Zweck und mitunter nicht einmal die primäre Funktion der Anbringung einer Inschrift ist – wie in simplen Kommunikationsmodellen angenommen – Informationen auszutauschen, ist evident.¹³¹ Realistischerweise muss jedoch davon ausgegangen werden, dass für den Produzenten und für den Rezipienten der Inhaltsaspekt eine gewichtige Rolle spielte und dass sogar damit zu rechnen ist, dass beide jeweils davon ausgingen, dass sie die Inhalte in der Textform verständlich und somit erfolgreich erfassten. Beide mussten sich auf dieser Ebene darauf verlassen, dass der andere ein ähnliches oder ausreichendes Vorwissen mitbrachte, um die Schriftzeichen und Texte angemessen zu deuten und einzusetzen. Diese Sicht schließt die essentialistische Annahme aus, dass Bedeutungen in Texten gespeichert werden können. Stattdessen wird angenommen, dass der Inhalt jeweils neu von den Rezipienten zu konstruieren ist.¹³²

Die Kommunikation anhand von Inschriften stellt – wie alle anderen Formen der Kommunikation – einen Sonderfall dar. Nicht nur die sprachliche Äußerung, sondern auch die Merkmale der Schrift, die Gestaltung der einzelnen Inschrift und ihre Umgebung wirken sich auf die Möglichkeiten aus, sie zu rezipieren. Diese Faktoren sind mehr als nur notwendige Begleitumstände einer sprachlichen Äußerung. Sie sind konstitutiv für das Verständnis der Schriftzeugnisse, die meist ihre Signifikanz und spezifische Relevanz gerade aus der öffentlichen Anbringung, der Einhaltung von Formularen etc. gewinnen. Das trifft auch auf Inschriften wie Graffiti zu, die dem Inhalt nach zunächst als persönliche Mitteilungen erscheinen und gerade durch die

131 Vgl. frühe, mathematisch geprägte Kommunikationsmodelle, die von einem Sender, einem Empfänger, einem Kanal und einer erst kodierten und folglich zu dekodierenden Nachricht ausgehen: Shannon/Weaver 1976.

132 Grundsätzlich dazu: Nünning 1989. Vgl. den komplexen Zeichenbegriff bei Charles Sanders Peirce: Peirce 1998, 289–299.

Anbringung im öffentlichen Raum mit einer potentiell nicht berechenbaren Leserschaft innerhalb der Kommunikationszusammenhänge anders zu bewerten sind als derselbe Text im Rahmen eines Briefes. Darüber hinaus war die Anbringung von Inschriften darauf angelegt, dass sie lang- oder mittelfristig präsent waren und auch in ständig wechselnden Konstellationen von Begleitumständen Bestand hatten. Insofern ist auch ein Wandel der Rezeptionsbedingungen und Bedeutungszuschreibungen bereits einkalkuliert.

Konkret sind die Inschriften daher auf verschiedenen Ebenen zu untersuchen, um die kommunikativen Absichten einerseits und mögliche Deutungen und Wirkungen andererseits zu erschließen bzw. zu rekonstruieren. Neben Wortlaut, Sprache, Formulierungen und Abkürzungen sind Spuren der Akteure, die z. B. den Planungsvorgang beleuchten, oder spätere Kommentare sowie Veränderungen zu betrachten. Zudem sind mögliche Situationen und Anlässe zu beleuchten, die zur Anbringung führten und im Rahmen derer die Rezeption stattgefunden hat. Ein wichtiger Faktor ist die Materialität der Inschriften, durch die überhaupt erst ihre Präsenz im Raum zustande kommt und die anhand der Gestaltung und der verwendeten Materialien und Werkzeuge zu beschreiben ist. Unter Beachtung dieser Faktoren wird sich zeigen, ob neues Licht auf die kommunikativen Funktionen von Inschriften und besonders Wandinschriften geworfen werden kann.

2 Beschreibung und quantitative Erfassung der Inschriften

2.1 Inhaltliches Spektrum der Inschriften in Pompeji und Herculaneum

In Pompeji und Herculaneum gibt es in Stein gemeißelte Inschriften, gemalte Inschriften (Dipinti) und geritzte Inschriften (Graffiti) sowie vereinzelt Mosaikinschriften. Anhand des umfangreichen in diesen beiden Städten erhaltenen Materials zeigt sich, dass es inhaltliche Typen gibt, die ausschließlich oder vornehmlich entweder als gemalte, geritzte oder gemeißelte Inschriften geschaffen wurden. Da diese Beziehungen für alle hier behandelten Fragen von Bedeutung sind, sollen die verschiedenen Untergruppen des Materials im Folgenden knapp vorgestellt werden. Außer lateinischen Inschriften wurde in Pompeji und Herculaneum auch eine deutlich geringere Zahl an oskischen Inschriften gefunden, die bei Emil Vetter und Helmut Rix zusammengestellt sind.¹³³ Von diesen sind die Nummern Ve 58–69 Graffiti, Ve 23–35 Dipinti und Ve 8–22 in Stein gemeißelte Inschriften.

2.1.1 Stein- und Metallinschriften

Für die gesamte Antike am breitesten belegt sind Inschriften, die in Stein gemeißelt wurden. Besonders auf diese Materialgruppe und die Praxis des öffentlichen Ausstellens steinerner Textmonumente nimmt Ramsay MacMullen mit dem Begriff „Epigraphic Habit“ Bezug.¹³⁴ In Pompeji und Herculaneum sind insgesamt 448 Stein- und Metallinschriften bekannt.¹³⁵ Diese lassen sich inhaltlich in neun Gruppen unterteilen: Grabinschriften, Ehreninschriften, Bau- und Stifterinschriften, Weihinschriften, Dekrete oder Urkunden, Listen von Kultpersonal oder Beamten etc. sowie Datumsangaben, Elogien und weitere Inschriften, die aufgrund des Wortlauts oder des Erhaltungszustandes keiner der genannten Kategorien zugeordnet werden können. Die Unterscheidung zwischen Weih- und Stifterinschriften ist nicht immer eindeutig. Bei den Grabinschriften ist hingegen eine weitere Differenzierung in Grabtituli und weitere zu den Bestattungen gehörende Inschriften möglich. Die meisten Stein- und Metallinschriften waren im öffentlichen oder halböffentlichen Raum der Städte

133 Vetter 1953, 46–67 unter den Nummern Ve 8–72e. Hinzu kommen wie bei den lateinischen und griechischen Inschriften Ergänzungen, die durch fortdauernde Grabungen möglich werden, z. B. De Caro 1983. Siehe auch Rix 2002, 103–113 unter den Nummern Po 1–101 und die Ziegelstempel tPo 1–tPo 43. Bei Rix sind 36 oskische Inschriften aufgeführt, die Vetter noch nicht kannte.

134 MacMullen 1982.

135 374 in Pompeji und 74 in Herculaneum.

aufgestellt oder angebracht. Hinzu kommen solche, die innerhalb von Wohnhäusern angebracht waren und solche, die in sekundären Kontexten gefunden wurden, jedoch ehemals vermutlich im öffentlichen Raum ausgestellt waren.

Die größte Gruppe unter den Steininschriften stellen die Grabinschriften dar. In Herculaneum sind aufgrund der Ausgrabungsbedingungen lediglich vier Grabinschriften bekannt.¹³⁶ In Pompeji dagegen, wo die Ausfallstraßen zu signifikanten Teilen freigelegt werden konnten, kommen 150 Exemplare hinzu. Die außen angebrachte Grabinschrift, der *titulus*, ist nicht an allen Gräbern erhalten: einmal in Herculaneum und 60 mal in Pompeji. Die überlieferten Exemplare sind unterschiedlich ausführlich, wobei kein direkter Zusammenhang zwischen dem Textumfang und der Pracht des Monumentes besteht.¹³⁷ Als zwei extreme Beispiele seien die Grabinschrift vom Grab der Eumachia in der Nekropole an der Porta di Nocera (OS 11): *Eumachia // sibi et suis* und die Inschrift CIL X 1030 am Grabmal des Caius Munatius Faustus und der Naevoleia Tyche genannt: *Naevoleia L(uci) lib(erta) Tyche sibi et / C(aio) Munatio Fausto Aug(ustali) et pagano / cui decuriones consensu populi / bisellium ob merita eius decreverunt / hoc monimentum Naevoleia Tyche libertis suis / libertabusq(ue) et C(ai) Munati Fausti viva fecit*. Während die Eumachii sich auf die absolut notwendigen Angaben, nämlich welcher Familie das Grab gehörte und wer darin bestattet werden durfte, beschränkten, nutzte Naevoleia die Inschrift dazu, ausführlich auf den Status und die Leistungen ihres Mannes einzugehen. Hinzu kommen oft Angaben zur Größe des Grabbezirkes oder zu den Kosten für die Errichtung des Monuments.

Außer den *tituli*, die in ihrer Anbringung auf das Monument bezogen sind und meist als Platten gut sichtbar in die Fassade oder an anderer Stelle eingelassen wurden, tragen auch Stelen in Hermenform sowie andere kleinere Monumente Inschriften. Diese bezogen sich direkt auf die einzelne Bestattung und nennen den Namen und häufig das Alter der Verstorbenen. Solche Stelen finden sich auch ohne Beschriftung. Sie dienten in der Regel als Markierung der Stelle, an der die Aschurne vergraben war und wo Libationen vorgenommen werden konnten.¹³⁸ Wo die Fundstelle bekannt ist, liegt diese meist innerhalb der Grabbezirke, sodass sie nicht zu den Inschriften im öffentlichen Raum zu zählen sind.

Als zweite große Gruppe kommen Ehreninschriften vor. Mit 39 Exemplaren fallen mehr als die Hälfte der Inschriften aus Herculaneum in diese Kategorie. In Pompeji kommen weitere 37 hinzu. Die elementaren Bestandteile sind der Name des Geehrten sowie eine Formel, die die Rechtmäßigkeit der Aufstellung des Monuments, an dem

¹³⁶ CIL X 1473–1475, 1477 sowie ohne Kontext: CIL X 1468. Die Ausgrabungen in Herculaneum konzentrieren sich auf den innerstädtischen Bereich und umfassen auch dort nur wenige *insulae*. Grabkontexte wurden bisher nur vereinzelt erforscht: Cochin/Bellicard 1755, 24–28. Taf. 6; Ruggiero 1885, XXXVII–XXXVIII; Maiuri 1958a, Taf. 2; Pagano 1989; Pappalardo 1997; Parslow 1995, 335 Anm. 16; 338 Anm. 3.

¹³⁷ Campbell 2015, 61–69, 110–133.

¹³⁸ Kockel 1983, 16–18.

sie angebracht waren, bestätigt. Der Begriff „Ehreninschrift“ wird hier im Sinne von „Inschrift an einem oder in direktem Zusammenhang mit einem Ehrenmonument“ verstanden. Wie Eck zurecht betont, kommen solche Inschriften in der Antike nicht isoliert vor, sondern sind Teile von Monumenten, die aus unterschiedlichen Komponenten bestehen.¹³⁹ In Herculaneum lässt sich anhand dieser Inschriften feststellen, dass sich eine kleine Gruppe von Bürgern besonders stark für das Gemeinwohl engagierte und dafür zahlreiche Ehrungen erhielt. Darunter stechen Lucius Mammius Maximus und noch stärker Marcus Nonius Balbus hervor.¹⁴⁰

Bau- und Stifterinschriften sind besonders in Pompeji mit 53 Exemplaren zahlreich vertreten. In Herculaneum sind 14 belegt. Besonders die größeren Bauprojekte wie das Eumachiegebäude oder der von Marcus Tullius gestiftete Fortuna Augusta-Tempel, die auf die Initiative einzelner Bürger zurückgingen (Abb. F2), aber auch Reparaturarbeiten oder Ausbauarbeiten an bereits bestehenden Gebäuden wurden in Inschriften memorialisiert.¹⁴¹ Besonders bekannt ist die Inschrift des Numerius Popidius Celsinus am *Iseum* (CIL X 846), die auf dessen Engagement nach dem Erdbeben im Jahr 62 n. Chr. hinweist, und die Inschriften im Amphitheater, die die Stifter der steinernen Sitzreihen nennen (CIL X 853–857). Es werden jedoch nicht nur solche Inschriften zu den Bau- und Stifterinschriften gezählt, die davon zeugen, dass ein Einzelner oder eine Gruppe auf Eigeninitiative ein Bauwerk konzipiert und finanziert hatte. Auch Inschriften von Architekten, die an Bau- oder Renovierungsarbeiten beteiligt waren, sind in diesem Kontext zu berücksichtigen.¹⁴² Darüber hinaus können auch Ehreninschriften zugleich Stifterinschriften sein, wenn darin derjenige namentlich genannt wird, der für das Monument aufkam.¹⁴³

Auch die Abgrenzung zu Weihinschriften ist nicht immer einwandfrei möglich oder sinnvoll. Nicht immer sind Formulierungen wie *votum solvit*, *sacrum*, *ex visu* oder *ex iussu* erhalten, sodass gegebenenfalls nur aus dem Kontext erschlossen werden kann, dass es sich um eine Weihung an eine Gottheit handelt.¹⁴⁴ Da auch dies aufgrund der Dokumentationslage nicht immer möglich ist, muss die Trennung zwischen Stifter- und Weihinschriften etwas unscharf bleiben. In Pompeji können der Kategorie der Weihinschriften unter diesem Vorbehalt 43 Inschriften zugewiesen werden, in Herculaneum hingegen nur zwei.

139 Eck 1999, 67.

140 Mammius: CIL X 1449. 1452. Nonius Balbus: CIL X 1426–1434. Besonders herausragend sind da Ehrenmonument für Balbus und die ebenfalls als Ehreninschrift zu verstehende Inschrift an seinem Grabmonument auf dem Platz vor den Terme suburbane: AE 1990, 164; AE 1976, 144. Vgl. Camodeca 1982, 125–126.

141 Stifterinschriften am Eumachiegebäude: CIL X 810 und 811; Stifterinschrift am Fortuna Augusta-Tempel: CIL X 822.

142 In Pompeji sind dies CIL X 841 und 868.

143 So etwa die *fullones* für die Statue der Eumachia in CIL X 813.

144 Zu den Formeln in Weihinschriften siehe besonders: Raepsaet-Charlier 2001.

Neben diesen zahlreich vertretenen Inschriftenkategorien kommen in Pompeji und Herculaneum 13 weitere Inschriften unterschiedlichen Inhalts vor. Darunter sind besonders die Stelen des Titus Suedius Clemens von Bedeutung (Abb. 52. 53. 54. F69), die zu den Dekreten und Urkunden zu rechnen sind. Für die Geschichte der Grabungen sind sie von großer Bedeutung, da erst mit dem Fund der Stele in der Nekropole vor der Porta Ercolano (CIL X 1018) die Stadt sicher mit Pompeji identifiziert werden konnte. Da die drei *in situ* gefundenen Exemplare in einer Entfernung von ca. 30 m von der Linie der Stadtmauer entfernt aufgestellt wurden, ist es zudem sehr wahrscheinlich, dass sie die Grenze des *pomerium* oder eine vergleichbare Pufferzone um die Stadt herum markierten.¹⁴⁵ In Herculaneum kommen zwei Dekrete hinzu, ein inzwischen verschollenes *senatus consultum* sowie das Dekret am Altar des Marcus Nonius Balbus.¹⁴⁶

Unter den Steininschriften kommen zudem Listen von Trägern kultischer oder politischer Ämter vor.¹⁴⁷ Eine weitere Liste stellt das große *album* aus Herculaneum dar. Davon wurden bereits bei den bourbonischen Grabungen elf Fragmente gefunden und 1883 unter der Nummer 1403 im CIL X veröffentlicht. In den 70er Jahren des 20. Jh.s kamen weitere vier Fragmente hinzu.¹⁴⁸ Der Text beinhaltet unter Rubriken zusammengefasste Namenslisten verschiedener Stände. Sehr wahrscheinlich handelt es sich dabei um Einwohner der Stadt. Die These, dass hier die *augustales* aufgelistet seien, wird mittlerweile jedoch allein wegen der hohen Anzahl an Namen zurückgewiesen.¹⁴⁹

Hinzu kommen zwei Inschriften, deren Nachbildungen heute am Westeingang des Gebäudes der Eumachia angebracht sind. Diese können aufgrund des Inhaltes am ehesten als *enkomia* auf Aeneas und Romulus bezeichnet werden und sind in Pompeji und Herculaneum singulär.¹⁵⁰ Mit nur drei Vertretern kommen in Pompeji zudem in Stein gemeißelte Datumsangaben vor: CIL IV 1622 *K Q* (Abb. F4), 2307 *ex K QVI* (Abb. F4) und CIL IV 3339 *ex K QVI*. CIL IV 2307 befindet sich an der senkrechten Seite des Bordsteins an der Kreuzung von Via Stabiana und Via di Nola, CIL IV 1622 im Straßenpflaster des Vicolo Storto und CIL IV 3339 im Bordstein der nicht benannten Straße, die die Fortsetzung der Via degli Augustali bildet. 72 weitere Stein- und Metallinschriften können keiner dieser Kategorien zugewiesen werden, da nur geringe Reste der Texte übrig sind und auch die Fundstellen keine eindeutigen Rückschlüsse erlauben.

145 Kockel 1983, 4. Die anderen drei *cippi* wurden ebenfalls alle außerhalb der Stadt und zwar im Bereich der Porta Marina, vor der Porta Vesuvio und vor der Porta Nocera gefunden. Die Stele vor der Porta Marina befand sich bei der Auffindung aber in den Terme Suburbane. Vgl. Sertà 1998, 229, 234 Anm. 3; Sertà 2002, 233.

146 CIL X 1401. 1453.

147 CIL X 892 und 924 in Pompeji.

148 AE 1978, 119a–d.

149 Vgl. Camodeca 2008 und de Ligt/Garnsey 2012.

150 CIL X 808. 809.

Bei den oskischen Steininschriften handelt es sich um Bau- und Weihinschriften, die von den zuständigen Beamten gesetzt wurden, wobei die Ämter des *mediss túvtiks*, des *kvaísstur* und des *áidilis* belegt sind.¹⁵¹ Alle oskischen Inschriften in Pompeji und Herculaneum sind im oskischen Alphabet geschrieben, das nicht nur den Gebrauch anderer Buchstaben, sondern auch die Lese- und Schreibrichtung von rechts nach links vorsieht.¹⁵² Aus Herculaneum ist eine Steininschrift bekannt, die bei Vetter unter der Nummer 107, aufgenommen ist. Dabei handelt es sich um eine Weihinschrift auf einem Altar.¹⁵³

2.1.2 Dipinti

Mit dem Begriff „Dipinti“ werden Inschriften bezeichnet, die mit flüssiger Farbe geschrieben wurden. Insbesondere in Pompeji sind sie für den Besucher auch heute noch kaum zu übersehen, obwohl im Laufe der letzten 250 Jahre viele der Wandinschriften verlorengegangen sind (Abb. F5). Da das Spektrum in Pompeji und Herculaneum anders als bei den Steininschriften sehr unterschiedlich ist, werden die beiden Städte getrennt beschrieben.

Die mit ca. 2600 Exemplaren größte inhaltlich klar abgrenzbare Gruppe unter diesen stellen die *programmata* dar. Dabei handelt es sich um Wahlempfehlungen für mindestens einen und bis zu vier Bewerber um die je zwei Posten der *aediles*, der *Iiviri* und alle fünf Jahre der *Iiviri quinquennales*.¹⁵⁴ Die *programmata* zeichnen sich durch einen hohen Grad an Formalisierung aus, den vor allem Chiavia und Mouritsen detailliert beschreiben.¹⁵⁵ Der einzige wirklich zwingende Bestandteil war der Name des Kandidaten, im Normalfall wurde aber zumindest auch das Amt genannt. Hinzu kommen zusätzliche Aspekte des Amtes, allgemeine Verweise auf die Qualitäten des oder der Kandidaten (*DRP* für *dignum rei publicae* und *VB* für *virum bonum*), eine explizite Aufforderung zur Wahl (*OVF* für *oro vos faciatis* oder der Name eines Unterstützers mit dem Zusatz *rogat*) und seltener die Angabe *SCR* für *scripsit/scripserunt* und der Name des oder der Schreiber. Für alle Bestandteile außer den Namen hatte man konventionelle Abkürzungen gefunden, die entweder getrennt oder sogar als *nexus* wie eine Art neues Graphem eingesetzt wurden. Dadurch und insbesondere durch die regelhafte

¹⁵¹ *mediss túvtiks*: Ve 8. 13. 14. 15; *kvaísstur*: Ve 11. 12. 16. 17. 18. 19; *áidilis*: 8. 9. 10. 20.

¹⁵² Vgl. Vetter 1953, 1; Zum oskischen Alphabet: Rix 2005, 325. An anderen Orten werden Texte in oskischer Sprache auch in lateinischer, griechischer und etruskischer Schrift geschrieben.

¹⁵³ Vgl. Vetter 1953, 90; Rix 2002, 116 unter der Nr. Cm 10.

¹⁵⁴ Sie sind zugleich auch die am intensivsten erforschte Textgattung innerhalb der pompejanischen Epigraphik. Bereits 1887 bildeten sie die Grundlage für Pierre Willem's' Untersuchung der Wahlen in Pompeji: Willem's 1887. Bis heute dienen sie immer wieder als Ausgangspunkt für Überlegungen zur politischen Struktur und der Organisation des Wahlvorgangs.

¹⁵⁵ Chiavia 2002, 47. 82–85; Mouritsen 1988, 31.

Verwendung des Kandidatennamens im Akkusativ sind die *programmata* auf den ersten Blick als solche zu erkennen.

Als weitere große Gruppe stechen besonders die 83 *edicta munerum* hervor, mit denen Gladiatorenkämpfe und andere Spektakel in Pompeji und den umliegenden Städten angekündigt wurden. Sie nannten meist den Veranstalter und gegebenenfalls den Anlass, den Ort, das Datum und die Attraktionen, die geboten wurden: Gladiatoren, *venationes*, Sonnensegel und Ähnliches. Der Veranstalter, der Anlass oder auch die Zahl der Gladiatoren wurden in der Regel in der ersten Zeile und in sehr großen, bis zu 70 cm hohen Buchstaben genannt. Darunter folgten die Details in kleinerer Schrift. Sabbatini Tumolesi erstellte zum ersten Mal eine inhaltlich orientierte Typologie dieser Texte, die auch die Identifikation fragmentarisch erhaltener *edicta* erlaubt.¹⁵⁶ Diese Texte sind ebenfalls stark formularisiert, weisen aber eine breitere Variation auf, da es weitaus mehr Faktoren gab, die sich je nach Veranstaltung, Veranstalter, Ort und Zeit unterschieden.

Auch Grüße kommen mit 42 Belegen unter den Dipinti vergleichsweise häufig vor. Gekennzeichnet sind sie durch Ausdrücke wie *feliciter*, *vale* oder *salutem*. Sie benennen den oder die Gegrüßten im Dativ. Nur selten wird auch ein Grüßender namentlich benannt.¹⁵⁷ Bei den Gegrüßten handelt es sich zum einen um Angehörige der lokalen Oberschicht, zum anderen um Auswärtige. Besonders interessant ist die mehrfache Erwähnung des Suedius Clemens, der vor allem durch die Setzung der *cippi* anlässlich der Rückführung der *loca publica* an das Gemeinwesen bekannt ist. An ihn sind zumindest drei Grüße gerichtet.¹⁵⁸ Es kommen jedoch auch Kollektive wie der *ordo*¹⁵⁹, die *defensores coloniae*¹⁶⁰ oder die *Pompeiani*¹⁶¹ vor sowie die *iudiciis Augusti* bzw. *Augustis* und *Augustorum* als Adressaten vor.¹⁶² Die Namen sowie die anderen Bestandteile der Grüße wurden meist nicht abgekürzt, sondern ausgeschrieben.

Eine kleine Gruppe, die unter anderem deshalb interessant ist, weil sie Parallelen an anderen Stätten findet, stellen die Topos-Inschriften dar, die am Amphitheater gefunden wurden. Sieben derartige Dipinti wurden in Pompeji aufgenommen.¹⁶³ Der Text von CIL IV 1196, der hier beispielhaft wiedergegeben wird, lautet *permissu / aedilium Cn(aeus) / Aninius Fortu/natus occup(avit)*: „Mit Erlaubnis der Aedilen hat Cnaeus Aninius Fortunatus [diese Nische] besetzt“. Die Texte der anderen fünf Dipinti

¹⁵⁶ Sabbatini Tumolesi 1980, 116–119.

¹⁵⁷ CIL IV 1101. 7243. 7989b.

¹⁵⁸ CIL IV 7203. 7579. 7780.

¹⁵⁹ CIL IV 7687.

¹⁶⁰ CIL IV 7342.

¹⁶¹ CIL IV 3765. 7343.

¹⁶² Letztere: CIL IV 528. 1074. 3525. 3726. 7625.

¹⁶³ CIL IV 1196. 1196a. 1196b. 1197. 1197a. 1197b. 2996. Möglicherweise sind dazu auch CIL IV 1115. 1768 und 1769 zu zählen. Vgl. Gassner 1986, 15. Weder Spuren oder Reste im Befund noch Abbildungen dieser Dipinti existieren. Parallelen (allerdings Steininschriften) finden sich z. B. in Corduba (CIL II 2242) und Thubursicu Numidarum (AE 1915, 85).



Abb. 2: *eituns*-Inschrift Ve 27 zwischen den Eingängen VIII 5, 19 und 20. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

sind nur fragmentarisch erhalten, lassen aber jeweils entsprechende Ergänzungen zu oder sind knapper formuliert.

Unter den Werbeinschriften (abgesehen von den *programmata*) aus Pompeji sind vor allem zwei Mietannoncen bekannt, die auf die Fassaden der *Insula Arriana Polliana* und der *praedia Iuliae Felicis* gemalt worden waren.¹⁶⁴ Das inhaltliche Spektrum der Dipinti reicht hier weiterhin von Listen¹⁶⁵ über Bekanntmachungen bis hin zu informellen Aufforderungen einzelner Einwohner.¹⁶⁶

Die in oskischer Sprache verfassten gemalten Inschriften umfassen die sechs bekannten *eituns*-Inschriften (Ve 23–28) (Abb. 2),¹⁶⁷ bis zu zehn *programmata* (Ve 29–30h) und eine Reihe weiterer Inschriften (Ve 31–35), von denen mit Bezug auf den öffentlichen Raum Ve 33 relevant ist. Unter dieser Nummer werden fünf Inschriften zusammengefasst, die mit immer demselben Text ‚*vaamunim*‘ auf fünf Säulen am *forum* geschrieben waren.¹⁶⁸ Eine enge inhaltliche Überschneidung mit den lateinischen gemalten Inschriften ergibt sich unter den oskischen Dipinti nur

164 CIL IV 138. 1136. Vgl. Pirson 1999, 15–21.

165 Dabei handelte es sich um weiß grundierte Tafeln, die mit Bekanntmachungen, Gesetzen oder Namenslisten verschiedener Räte oder Kollegien beschrieben und dann öffentlich ausgestellt wurden: Schmidt 1894, Sp. 1332–1336; Sachers 1932, Sp. 1881–1884; Liv. 9,46,5; Eck 1998, 211–215. Eck 1999, 58–60. Dazu auch: Rea 1977, 153. Inhaltlich dieser Gruppe zuzuordnen sind jedoch CIL IV 60, eine Liste der *magistri vici et compiti*, die auf einen Tuff-Pfeiler im westlichen Abschnitt der Via dell’Abbondanza geschrieben war. Vgl. Eintrag im CIL IV 60. Eine genauere Lokalisierung ist anhand von Fiorellis dort abgedruckter Beschreibung nicht möglich. Siehe auch CIL IV 7807. Bei der letzteren handelt es sich wahrscheinlich ebenfalls um eine solche Liste, die jedoch auf den Putz an der SO-Ecke der *insula IX 7* bei Eingang 1 gemalt worden war.

166 Dazu zählen besonders die Verkaufsangebote und *cacator*-Inschriften.

167 Diese gehören zu den meist diskutierten oskischen Inschriften überhaupt. Vgl. Antonini 2004; Sakai 1992; de Waele et al. 2001, 312–314.

168 Vgl. dazu CIL IV 674: *victor*, dessen V direkt unterhalb des oskischen V stand.

bei den *programmata*. Während die *étuns*-Inschriften sehr wahrscheinlich aus der Zeit vor der Koloniegründung stammen und in engem Zusammenhang mit dem Bundesgenossenkrieg stehen, sind die oskischen *programmata* eher in den ersten Jahren nach der Eroberung zu kontextualisieren. Das Amt, das in den oskischen *programmata* genannt wird, ist das des *IIIIner*, dessen lateinische Entsprechung *quattuorvir* in Pompeji zwar gänzlich unbekannt, das aber auch in den oskischen Inschriften, die aus der Zeit vor 89 v. Chr. stammen, nicht belegt ist.¹⁶⁹ Sie nehmen also ebenso wie die lateinischen *programmata antiquissima*, die das Amt des *quaestor* nennen, Bezug auf ein Amt, das für die Kaiserzeit in Pompeji nicht mehr zu fassen ist und möglicherweise nur in den frühen Jahren der Kolonie existierte.¹⁷⁰

In Herculaneum sind die beiden größten pompejanischen Gruppen, die *programmata* und die *edicta munerum*, interessanterweise überhaupt nicht (sicher) belegt.¹⁷¹ Insgesamt ist die Anzahl an Dipinti in Herculaneum mit nur 19 gemalten Wandinschriften im CIL und ca. fünf Funden nach Abschluss des dritten Supplementes des CIL deutlich geringer als in Pompeji.¹⁷² Unter diesen insgesamt 24 Dipinti sind nur 13 sicher im öffentlichen Raum zu verorten, während der Rest nach den Beschreibungen des CIL in Innenräumen gefunden wurde.¹⁷³ Das inhaltliche Spektrum ist schwierig zu fassen, da einige der Inschriften nur fragmentarisch erhalten sind. Der Dipinto *Nola* mit zwischen *L* und *A* eingeschriebenem *scri(iptor?) / Aprilis a / Capua* (AE 1989, 182b) ist vermutlich ein *edictum muneris*. Bei den von Mario Pagano 1992 beschriebenen Fragmenten handelt es sich sicher um Namenslisten oder *alba*. Zwei Anschläge von lokalen Beamten am *castellum aquae* sind sowohl inhaltlich als auch technisch und gestalterisch interessant. In beiden geht es um eine Regelung des Verhaltens in der Umgebung des Wasserturms. CIL IV 10488 ist heute nicht mehr vorhanden, da es direkt über CIL IV 10489 gemalt war und von Della Corte gezielt entfernt wurde. Die herculanensischen Dipinti sind somit deutlich verschieden vom Gros der pompejanischen Zeugnisse. Dies kann sicherlich nicht nur auf die unterschiedlichen Konservierungsbedingungen zurückgeführt werden, da der Erhaltungszustand des Wandverputzes und der Bemalung von Wänden in Herculaneum nicht grundsätzlich schlechter ist als in Pompeji. Vielmehr sind die Gründe in unterschiedlichen gesellschaftlichen Gegebenheiten und in einem anderen Umgang mit Schriftlichkeit zu suchen.¹⁷⁴

169 Mouritsen 1988, 89; Cooley 2002, 82–83.

170 Degrassi 1967.

171 Die Benennung eines 1967 entdeckten Dipinto am *decumanus maximus* von Herculaneum als *programma* kann nicht als sicher gelten. Vgl. dazu: Pagano 1987, 151–152. Dagegen: Solin 1973a.

172 CIL IV 1176. 3880. 10478–10494. Funde nach Abschluss des Supplementes: Pagano 1987; Pagano 1988b; Pagano 1992, 189–191: hier handelt es sich um fünf Fragmente von gemalten *alba*. Wie vielen separaten Listen diese zuzuordnen sind, ist unklar.

173 Im öffentlichen Raum befanden sich die Neufunde sowie CIL IV 10479. 10484. 10486–10489. 10491. 10493. 10494.

174 Vgl. dazu: Solin 1973a, 101–102 und Wallace-Hadrill 2011a, 292.

2.1.3 Graffiti

Bei den Steininschriften und bei den Dipinti konnte das inhaltliche Spektrum recht einfach beschrieben werden, da die Anzahl der Textsorten überschaubar ist. Bei Graffiti sieht man sich dagegen einer wesentlich größeren inhaltlichen Bandbreite gegenüber.¹⁷⁵ Die inhaltliche Vielfalt ist geradezu bezeichnend für diese Gattung. Anders als Steininschriften und die meisten Dipinti standen sie nicht in einem direkten Zusammenhang von Auftrag und Institution, sondern wurden von vielen verschiedenen Akteuren ohne Bezugnahme auf eine Autorisierung in ganz unterschiedlichen räumlichen Kontexten angebracht.¹⁷⁶ Dass das Graffiti-schreiben grundsätzlich als deviant betrachtet wurde, ist allerdings eine anachronistische Annahme.¹⁷⁷ Anhand der Graffiti lassen sich äußerst vielfältige Formen des Umgangs mit Schrift und der Fähigkeit zu schreiben in verschiedenen sozialen Feldern feststellen.

Die heutige öffentliche Wahrnehmung der pompejanischen und herculanensischen Graffiti konzentriert sich vor allem auf im weitesten Sinne erotische Texte und Zeichnungen sowie auf geistreiche Epigramme und Zitate bekannter Textstellen aus der lateinischen Literatur. Dieses Interesse ist zwar verständlich, findet jedoch seinen Ursprung viel eher in heutigen Erwartungen als im Anteil der entsprechenden Texte an der Gesamtzahl der Graffiti.¹⁷⁸ Das inhaltliche Spektrum der Graffiti ist vielmehr sehr breit und umfasst Grüße, einzelne Namen, Notizen, Epigramme, Diffamierungen, Handwerkersignaturen, Alphabete, Zahlenreihen, Datumsangaben, einzelne Buchstaben, Verweise auf bekannte Personen wie Gladiatoren sowie Nachrichten im engeren Sinne. Eine Auflistung dieser inhaltlichen Gruppen hat Langner am Beispiel einer Reihe von *insulae* und Häuser, deren epigraphische Zeugnisse großteils von Della Corte dokumentiert wurden, unternommen.¹⁷⁹ Bei den meisten Graffiti handelt es sich um sehr kurze Texte, die inhaltlich deutlich weniger beziehungsreich sind als die meisten Steininschriften und Dipinti. Langner stellt fest, dass mehr als die Hälfte der Graffiti aus nur einem Wort besteht und dass weniger als 10 % eine Verbalform enthalten.¹⁸⁰ Dabei zeigen sich geringfügige Überschneidungen. Unter den Graffiti

175 Langner 2001, 21–26. Auf regionale Unterschiede weisen Jennifer A. Baird und Claire Taylor hin: Baird/Taylor 2011, 2.

176 Dieser im Vergleich mit den Steininschriften und Dipinti kaum regulierte Charakter der Graffiti wurde selbstverständlich schon vielfach hervorgehoben. Dazu unter anderen: Solin 1979, 278 sowie besonders zu diesem Aspekt: Voegtle 2012, 106.

177 Für eine differenziertere Betrachtung plädieren auch Baird/Taylor 2011, 3–4, Benefiel 2011, 20 und Langner 2001, 20.

178 Dies haben sowohl Martin Langner als auch Andrew Wallace-Hadrill bereits betont: Langner 2001, 22; Wallace-Hadrill 2011b, 410. Vgl. Solin 1979, 284–285.

179 Langner 2001, 21–24. Vgl. dazu auch die quantitative Auswertung bei Lohmann 2018, 136–142.

180 Langner 2001, 22–23.

sind Wahlempfehlungen zu finden und unter den Dipinti wiederum tauchen vereinzelt bloße Namensnennungen auf.¹⁸¹

Außer textuellen Graffiti stellen auch verschiedenste bildliche Darstellungen einen Teilbereich dieses Materials dar. Langner unterscheidet in seiner Auflistung der inhaltlichen Gruppen textueller Graffiti zwischen Außen- und Innenräumen. Dabei wird deutlich, dass grundsätzlich die gleichen Inhalte in einem ähnlichen Verhältnis vorkommen.¹⁸² Ein deutlicher Unterschied ist jedoch zum einen bei Zahlen und Haushaltsnotizen zu erkennen, die in Innenräumen viel stärker vertreten sind. Zum anderen wurden Grüße, *tituli memoriales*¹⁸³, Namensnennungen und Diffamierungen öfter im öffentlichen Außenraum als innerhalb von Häusern angebracht.¹⁸⁴

Die oskischen Graffiti in Pompeji beinhalten zum Teil Namen (Ve 59c, möglicherweise Ve 61) und Alphabete (Ve 69a–l). Einige sind allerdings so disparat, dass keine inhaltliche Deutung möglich erscheint. Hinzu kommen sechs oskische Graffiti aus Herculaneum, von denen sich einer auf einem Ziegel fand¹⁸⁵ und vier weitere im Vestibül der Casa Sannitica (V 1).¹⁸⁶ Die bei Rix unter Cm 38 und Cm 39 aufgeführten Inschriften, die dem Eintretenden unmittelbar nach dem Überschreiten der Schwelle auf Augenhöhe begegneten, sind auch heute noch gut zu erkennen und sind als Grüße aufzufassen.¹⁸⁷

2.1.4 Zwischenergebnis

Der Überblick über das inhaltliche Spektrum der Inschriften in Pompeji und Herculaneum erlaubt eine Kategorisierung der Inschriften sowie erste Aussagen über die beteiligten Akteure. Sowohl Steininschriften als auch Dipinti wurden für offizielle,

181 Dazu zählt CIL IV 10229b: *Diocle(s?)*, welches mit der gleichen roten Farbe geschrieben ist, wie sehr viele der Dipinti.

182 Langner 2001, 22 (Außenräume), 23 (Innenräume), direkte Gegenüberstellung S. 24 Abb. 2. Auch bei Lohmanns Überblick über das inhaltliche Spektrum der Graffiti wird deutlich, dass kein grundlegender Unterschied zwischen Außen- und Innenräumen festzustellen ist: Lohmann 2018, 136–139.

183 Nach der Art *aliquis hic fecit aliquid*.

184 Dies sowie insbesondere auch die Verteilung der Bildthemen bei Graffitizeichnungen hebt auch Simone Voegtle hervor: Voegtle 2012, 109–110.

185 Rix 2002, 120 Nr. Cm 42.

186 Rix 2002, 119–120 Nrr. Cm 38, Cm 39, Cm 43 und Cm 44.

187 Zunächst war es nicht möglich, eine sichere Lesart zu etablieren. Vgl. Della Corte 1958b, 266; Antonini 1981, 336. Timo Sironen schlug überzeugend für beide Graffiti dieselbe Lesart vor: *SALAVS L ÚVI*[---], wobei *salavs* etwa mit *salve* zu übertragen wäre und *L Úvi* die Abkürzung eines Eigennamens sein muss: Sironen 1990, 459–461. Allerdings konnte Rosalba Antonini bei einer erneuten Autopsie 2006 feststellen, dass der Text um weitere fünf Zeilen zu ergänzen ist, die aufgrund der antiken und modernen Oberflächenbehandlung kaum mehr auszumachen sind. Antonini 2007, 86; 87 Taf. IV–V; 93 Abb. 9. Dabei handelte es sich anscheinend um eine mehrfache Wiederholung – mit gelegentlichen Verschreibungen – des von Sironen gelesenen Textes (Antonini 2007, 94). Antonini konnte zudem die Abhängigkeitsverhältnisse der Repliken genauer differenzieren. Vgl. Antonini 2007, 100–101.

durch städtische Organe legitimierte Bekanntgaben verwendet. Der offizielle Charakter findet entweder dadurch Ausdruck, dass ein städtisches Organ oder ein Gremium der Urheber der Inschrift war, oder durch Formulierungen, die auf die Legitimation direkt Bezug nehmen. In beiden Gattungen finden sich auch Inschriften semioffiziellen Inhaltes, die rechtliche Relevanz hatten oder auf offizielle Strukturen und Institutionen Bezug nehmen sowie Relevanz für größere Teile der Bevölkerung beanspruchen, aber auf die Initiative Einzelner zurückzuführen sind. Zu den letzteren zählen Grabinschriften, Stifterinschriften, *programmata* sowie *edicta munerum*. Bei den Graffiti kommen solche offiziell verankerten oder autorisierten Inhalte dagegen nicht vor. Weder wird auf eine Institution als Urheberin von Inschrift oder Textträger verwiesen, noch stehen die Texte in direktem Zusammenhang mit verwaltungstechnischen Belangen oder dem Gemeinwesen als Bezugspunkt. Die Inhalte rühren dagegen in der Regel von persönlichen Interessen, Erfahrungen und Beziehungen her. Häufig treten hier auch der Urheber oder ein intendierter Adressat als benennbare oder anonyme Individuen in Erscheinung. Schnittmengen lassen sich auch bei Graffiti und Dipinti feststellen. In den Graffiti werden Personen erwähnt oder sogar Formeln imitiert, die aus Steininschriften und Dipinti bekannt sind. Und bei den Dipinti sind mit den Grüßen wiederum Texte belegt, die vorrangig unter den Graffiti zu finden sind. Hinzu kommen Warnhinweise gegenüber Umweltverschmutzern und Werbeinschriften, die sehr stark an Einzelinteressen und die persönliche Initiative der Urheber geknüpft sind. Bei den Ehren- und Stifterinschriften, die meist innerhalb der Stadtmauern verortet sind, gibt es Überschneidungen und Differenzen in der räumlichen Verteilung. Ehreninschriften kommen vor allem an freistehenden Monumenten auf Platzanlagen und im Theater vor, während die Bau-, Stifter- und Weihinschriften direkt an den jeweiligen Gebäuden, Gebäudeteilen oder Weihgaben an den *fora*, den Theatern und dem Amphitheater angebracht sind oder waren.

Betrachtet man die drei größten Gruppen unter den Stein- und Metallinschriften mit Blick auf ihre räumliche Verteilung, kristallisieren sich ihre primären Funktionen deutlich heraus: In den Nekropolen dienten Inschriften der Kennzeichnung des Grabes und zusammen mit Bildern und der Gestalt des Monumentes der Selbstdarstellung der Grabinhaber.¹⁸⁸ Ehreninschriften legitimierten die Aufstellung des Monumentes und setzten den Geehrten in Szene.¹⁸⁹ Die Bau-, Stifter- und Weihinschriften an Gebäuden und Monumenten legten Zeugnis vom Urheber ab, der sich so als Euerget inszenieren bzw. in monumentaler Form festhalten konnte, wie er seinen Amtspflichten nachgekommen war.¹⁹⁰ Auch die Dipinti und die Graffiti lassen sich inhaltlich mit bestimmten Absichten und Vorstellungen der Urheber und der Leser verbinden. Als

¹⁸⁸ Vgl. Feraudi-Gruénais 2003, 55–56.

¹⁸⁹ Vgl. besonders Bergemann 1990, 15–16; Alföldy 2001, 12.

¹⁹⁰ Kritisch zur Verallgemeinerung des Begriffes ‚Euergetismus‘ im Kontext von Stifterinschriften: Pobjoy 2000, 77–84. Zur Trennung von Wohltätigkeit und Amtspflicht auch: Alföldy 1997, 293–294; Eck 1997, 324–325; Panciera 1997.

Textsorten können sie mit verschiedenen kommunikativen Funktionen wie Appellen oder Informationen usw. in Verbindung gebracht werden. Zu diesen Funktionen, die vor allem von einer inhaltlichen lesenden Rezeption abhängen, kommen allerdings weitere Aspekte hinzu, die durch eine Untersuchung von Materialität und Gestaltung sowie der räumlichen Verteilung an Schärfe gewinnen.

2.2 Materialität und Gestaltung der Schriftzeugnisse in Pompeji und Herculaneum

In diesem Kapitel werden die Eigenschaften der pompejanischen und herculanensischen Inschriften bezüglich der Textträger, der verwendeten Materialien und Werkzeuge sowie der Schriftarten und der Gestaltung beschrieben. Folgende Fragen stehen dabei im Mittelpunkt: Welche Konventionen bestanden bei der Gestaltung von Texten und in welchem Verhältnis stehen diese zu den jeweiligen Inhalten? Welche Techniken und welche Werkzeuge wurden genutzt, um die Inschriften zu schaffen? Lassen sich daraus Informationen über den Kreis der Schreiber und gegebenenfalls Zeichner gewinnen? Wie verliefen die Planung und Anbringung einer Inschrift, welche Arbeitsschritte sind an den Befunden nachzuvollziehen? Zeigen sich anhand der materialen Beschaffenheit Formen der Rezeption oder Modi der Wahrnehmung von Geschriebenem im öffentlichen Raum?

2.2.1 Stein- und Metallinschriften

2.2.1.1 Textträger

Textträger von Stein- und Metallinschriften können je nach Gattung ganze Gebäude, Vorrichtungen oder Teile größerer Strukturen, freistehende Monumente oder aber Tafeln sein, die theoretisch mobil waren. Die Einbindung der Inschrift in die jeweilige Struktur hängt von der Art der Anbringung ab.

Die meisten Grabinschriften sind auf rechteckige Steinplatten geschrieben und mittig in die Front oder Fassade des Grabmonumentes eingelassen. Sie werden, soweit dies im Befund zu erkennen ist, an ihren Rändern durch den Putz, mit dem das gesamte Monument verkleidet war, überdeckt (Abb. F10). Bei Monumenten, deren Fassade mit einem Giebel gestaltet war, wurden die Inschriften im *tympanon* platziert. Doch je nach Bauform und Material waren auch andere Anbringungsmöglichkeiten gegeben. So konnte bei Grabbauten, die als Altar gestaltet waren, eine Seite des Altars als Schriftträger genutzt werden.¹⁹¹ Bei *scholae* bietet sich die Möglichkeit, ein

¹⁹¹ Z. B.: Nehr. Porta Ercolano: Süd 20 CIL X 1026 (Kockel 1983, 91); Süd 22 CIL X 1030 (Kockel 1983, 100). Nehr. Porta Vesuvio: Grab des Vestorius Priscus (Spano 1910, 402).

weiteres Element wie einen Altar oder einen Sockel in den Scheitelpunkt des Kreisabschnittes einzulassen und die Inschrift daran anzubringen, oder aber den Text direkt in die Rückenlehne einzuschreiben wie an der *schola* der Mammia¹⁹² (P. Ercolano, Süd 4, Abb. F6).¹⁹³ Auch freistehende *cippi* kommen bei Gräbern vor. Diese haben jedoch vor allem die Funktion, den jeweiligen Bezirk zu markieren.¹⁹⁴

Bei Inschriften, die auf Tafeln aus Marmor oder aus einem anderen hellen Stein gefertigt sind und in die Fassade der Grabmonumente eingelassen wurden, zeigt sich, dass diese Fassaden meist optisch einen dem Stein ähnlichen Eindruck machten, da sie mit einem sehr feinen, hellen Putz versehen waren. Nicht selten wurde dabei der Putz oder Stuck durch plastische Gestaltung als Inkrustation gearbeitet, sodass die Wirkung der einer hochwertigen Verkleidung mit weißem Marmor ähnelte. Diese Gestaltungsmuster können auch heute noch gut in der Nekropole an der Porta di Nocera beobachtet werden, wo an der Nordseite der Straße nach Nocera eine ganze Reihe von Gräbern umfangreiche Spuren der antiken Verkleidung aufweist (Abb. 50).¹⁹⁵ Daneben existieren in derselben Nekropole auch Grabmale wie OS 17, das Grab der Tillii, welches mit Tuffplatten verkleidet ist (Abb. F7). Hier wurde man am oberen Rand des Podiums eine Marmorplatte eingelassen, die sich farblich deutlich vom Rest des Grabes abhebt.¹⁹⁶ Bei den hell verputzten Gräbern kann nie ausgeschlossen werden, dass sie teilweise oder ganz bemalt waren und für die Inschriften ist generell anzunehmen, dass die Buchstaben rot oder schwarz ausgemalt waren. Dennoch wird deutlich, dass man versuchte, durch die gewählten Materialien am gesamten Monument eine einheitliche Grundlage für weitere Gestaltungsmöglichkeiten zu bieten.¹⁹⁷

192 Zur Schreibweise des Namens mit zwei <m> vgl. Kockel 1983, 58–59.

193 Z. B.: Nokr. Porta Ercolano: Süd 2 CIL X 998 (Kockel 1983, 51); Süd 4 CIL X 998 (Kockel 1983, 57); Nokr. Porta Nola: Grab der Aesquillia Polla (Spano 1910, 390); Nokr. Porta Stabia: Grab des Marcus Alleius Minius (Sogliano 1890, 330).

194 Nokr. Porta Ercolano: Süd 3 CIL X 997 (Kockel 1983, 53); Nokr. Porta Nocera: OS 15 (D'Ambrosio/De Caro 1983, ohne Seitenzahlen, unter der Nummer der Grabes); Nokr. Porta Stabia: Grab des Marcus Tullius (Sogliano 1890, 329). Zur Deutung dieser Stelen: Spano 1910, 329–330. Es scheint sich dabei nicht um standardisierte Formulierungen zu handeln, da sich die Texte der drei Inschriften schon bei der Angabe des Grabinhabers unterscheiden. Bei Grab OS 15 in Nokr. Porta Nocera wird der Inhaber im Nominativ genannt, vor der Porta Ercolano im Genitiv und vor der Porta Stabia im Dativ. Vgl. dagegen die Standplatzzuweisungen am Amphitheater: Kap. 2.2.2.3.3, S. 79.

195 EN 4, EN 6, EN 10, EN 12, EN 14. Für zahlreiche weitere Grabbauten kann anhand kleinerer Putzreste ein ähnliches Aussehen rekonstruiert werden, wie zum Beispiel für die Gräber OS 11 (Grab der Eumachia), OS 13 (Grab des Marcus Octavius) und OS 23 (Grab des Publius Vesonius Phileros. Vgl. dazu D'Ambrosio/De Caro 1983, unter den Einträgen zu den jeweiligen Gräbern).

196 Die Verkleidung mit Tuffplatten, die Form der Inschrift und Details der Formulierungen sprechen jedoch dafür, dass das Grab noch in das Ende des 1. Jh.s v. Chr. zu datieren ist, womit es zu den ältesten Grabmonumenten in dieser Nekropole zählt. Vgl. D'Ambrosio/De Caro 1983, ohne Seitenzahl unter Nr. OS 15.

197 Somit boten die Grabfassaden auch ideale Ausgangsbedingungen, um sie mit gemalten oder geätzten Inschriften zu beschreiben. Vgl. Cormack 2007, 594.

Ehreninschriften waren in der Antike immer Teile von Monumenten.¹⁹⁸ Die Anbringungsart und das Verhältnis zum Textträger waren daher am Aufbau des gesamten Monumentes ausgerichtet. In den meisten Fällen handelt es sich um einen Sockel mit einer Statue, deren Ausrichtung teilweise anhand der Standspuren rekonstruiert werden kann. Die Inschriften sind in diesen Fällen immer an der Seite angebracht, auf die auch die Statue frontal ausgerichtet war. Nur in Einzelfällen wurde das Monument so in ein bestehendes Bauwerk integriert, dass kein extra gearbeiteter Sockel verwendet wurde: Bekannt ist in Pompeji das Denkmal für die Holconii im großen Theater. Die Inschrift wurde in diesem Fall direkt in die Sitzstufen eingelegt und das eigentliche Monument darin verankert.¹⁹⁹ Generell bedeutet dies, dass Ehreninschriften nicht als gesonderte Plaketten oder Tafeln, sondern unmittelbar in die Oberfläche des Monuments eingeschrieben wurden.

Im Unterschied zu den Grab- sowie den Ehreninschriften wurden Bau- und Stifterinschriften auf zwei unterschiedliche Arten angebracht. In den meisten Fällen begegnen sie eingemeißelt in Bauteile der Gebäude, auf deren Errichtung sie Bezug nehmen oder direkt an Gegenständen, deren Stiftung und Bereitstellung sie thematisieren. Andererseits kommen Tafeln vor, die separat gefertigt und in der Umgebung der errichteten Struktur aufgestellt wurden. Diesen Weg wählte man jedoch vor allem anlässlich von Straßenarbeiten und bei einzelnen anderen Großbauten, die keine klar erkennbare Front, Eingangssituation oder anderweitig prononciert hervorgehobene Anbringungsstelle boten. Typisch sind die oskische und die lateinische Stele im Umfeld der Porta Stabiana, die Straßenbauarbeiten innerhalb und außerhalb der Stadt memorieren (CIL X 1064 und Ve 8). Bei Reparaturmaßnahmen an bestehenden Gebäuden wurden Tafeln in die vorhandene Bausubstanz eingelassen. Diese Praxis findet sich am *Iseum* in der Inschrift des Numerius Popidius Celsinus (CIL X 846) oder in den beiden Inschriften CIL X 858 und 859 der Cuspia Pansae zu beiden Seiten des nördlichen Korridors im Amphitheater.

2.2.1.2 Verwendete Materialien und Werkzeuge

Im Folgenden soll geklärt werden, welche Materialien für die verschiedenen Steininschriften verwendet wurden und wodurch die Wahl der Steine und weiterer Stoffe bedingt gewesen sein konnte. Eine detaillierte petrographische Analyse der verschiedenen Inschriftenträger steht noch aus und konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht durchgeführt werden.²⁰⁰ Daher dienen die Angaben aus dem CIL in Kombination mit weiteren Publikationen und der Autopsie als Grundlage der Beschreibung der

¹⁹⁸ Vgl. Kap. 2.2.1, S. 35.

¹⁹⁹ Bei dem Monument muss es sich, wie die Dübellöcher zeigen, um eine *sella curulis* gehandelt haben. Vgl. Fuchs 1987, 45 (B II 3) und Schäfer 1989, 133.

²⁰⁰ Für manche anderen Anwendungsbereiche liegen bereits Studien vor, wie zum Beispiel für die Marmorverkleidungen von Theken in einigen Läden: Fant et al. 2013, besonders 188.

Materialien.²⁰¹ Besonders häufig kommen demnach heller Kalkstein und Marmor als Material für Grab-, Ehren- und Stifterinschriften vor. Farblich auffällige Steinsorten wurden insgesamt vergleichsweise selten gewählt. Eine Ausnahme bildet die Verkleidung des Sockels des Ehrenmonuments für Quintus Sallustius an der O-Seite des *forums* mit einem bunten, vorwiegend roten Marmor (Abb. F8).²⁰²

Als Material für die Inschriftenplatten an Gräbern wurde meist heller, kompakter Stein und besonders häufig – bei 40 der 58 Inschriften – Marmor verwendet. Außerdem kamen Travertin, andere Kalksteinsorten und Tuff zum Einsatz, letzterer jedoch nicht in Form eingelassener Platten, sondern nur dann, wenn die Inschrift direkt auf die bauliche Substanz bzw. die Verschalung des Grabbaus geschrieben wurde, wie bei Grab OS 31 in der Nekropole an der Porta di Nocera (Abb. F9) oder an den *scholae* der Mammia (Abb. F6) und des Marcus Alleius Minius. Für die *cippi* wurde Lava verwendet. Insbesondere in den Nekropolen fällt auf, dass die Wahl des Steins für die Grabinschrift und des Materials für die Verkleidung des Monumentes korreliert waren. Hier finden sich oft helle Steine in weiß verputzten Flächen, wie zum Beispiel bei Grab EN 4 in der Nekropole an der Porta Nocera (Abb. F10).

Ehreninschriften wurden prinzipiell auch in Bronzetafeln geschrieben. In Herculaneum sind die drei Inschriften, die an den Ehrenmonumenten für Kaiser Claudius (CIL X 1416), für Lucius Mammus Maximus (CIL X 1452) und für Tetteiana (CIL X 1458) angebracht waren, aus diesem Material gefertigt. Ansonsten wurden alle Ehreninschriften in Pompeji und Herculaneum – soweit Informationen zu den verwendeten Materialien vorliegen – in Stein gemeißelt. Für die Inschriften wurden meist weiße oder hellgraue Sorten verwendet, wobei zu bedenken ist, dass Buntmarmor auch nach der Verschüttung ein besonders begehrtes Fundgut darstellte, sodass dieser heute vermutlich ähnlich wie die Bronzeeinlagen im Forumspflaster unterproportional erhalten ist. Ein Beispiel für die Verwendung von buntem Marmor bietet die Inschrift im Sockel für eine Reiterstatue des Quintus Sallustius (CIL X 792) am *forum* von Pompeji (Abb. F11). Hier hatte man für die Verkleidung des gesamten Sockels Pavonazzetto in den Farben dunkelgrau, hellgrau, rot, rosa und weiß gewählt. Die darin eingemeißelte Inschrift wurde rot ausgemalt, wovon noch substantielle Reste zu erkennen sind. An

201 In dieser Hinsicht informativ sind die Kataloge des Museo Archeologico Nazionale di Napoli, die Publikationen der Nekropolen vor der Porta Ercolano und der Porta Nocera in Pompeji sowie der kleine Band von Hüttemann: Fiorelli 1867; Fiorelli 1868; D'Ambrosio/De Caro 1983; Kockel 1983; Kockel 2005; Hüttemann 2010. Mommsen geht im CIL X nur ausnahmsweise auf die Beschreibstoffe ein. Nur bei CIL X 997 findet sich der Hinweis, die Inschrift sei *litteris vetustis in lapide molari* (=Lava) geschrieben. Entsprechende Informationen bieten weiterhin Grabungsberichte und neuere Untersuchungen: Sogliano 1890, Spano 1910, De Caro 1979, D'Ambrosio/De Caro 1987, Emmerson 2010.

202 Die Inschrift auf dem Sockel lautet: *Q(uinto) Sallustio P(ubli) F(ilio) / T̄vir(o) i(ure) d(icundo) quinq(ennali) / patrono d(ecreto) d(ecurionum)* (CIL X 792). Allerdings ist es fraglich, wie außergewöhnlich und auffällig dieser Sockel im Umfeld der deutlich größer dimensionierten Sockel an der S-Seite des *forums* wirken konnte, die bereits bei der Ausgrabung ihrer Verkleidungen beraubt waren. Vgl. Kockel 2005, 55.

den Stellen, an denen sich Farbreste erhalten haben, sind die Buchstaben etwas besser zu erkennen, als es allein durch den Schattenwurf des Keilschnittes möglich wäre. Dennoch scheint die optisch heterogene Wirkung des Steines und insbesondere die teilweise rote Färbung für die Lesbarkeit des Textes eher hinderlich. Dies wurde jedoch in Kauf genommen, um das Monument durch die Wahl eines besonders auffälligen und auch durch seinen Import besonderen Stein aufzuwerten.²⁰³ Die verschiedenen hellen Marmorarten, aber auch der feine, harte Kalkstein, der für die drei Sockel der Cuspia Pansae (Vater und Sohn) und des Marcus Lucretius Decidianus Rufus verwendet wurde, boten dagegen optimale Bedingungen, um den Inschriftentext sicht- und lesbar zu machen (Abb. F12).

Bei den meisten Bau-, Stifter- und Weihinschriften, die als Tafeln an einem größeren Bauwerk angebracht waren, ist zu beobachten, dass das Baumaterial des gesamten Monumentes auch für die Tafel verwendet wurde, oder dass – wie bei den Grabmonumenten – durch die Wahl der Materialien versucht wurde, einen optisch homogenen Eindruck zu erzielen. Die älteren lateinischen Inschriften bzw. die lateinischen Inschriften an Monumenten, die aus der Zeit unmittelbar nach der Koloniegründung stammen, sind in Travertin geschrieben. Dazu zählen der Eichtisch am *forum* (CIL X 793), die Inschrift der Beamten Caius Vullius und Publius Aninius bezüglich der Arbeiten an den Stabianer Thermen (CIL X 829) sowie die Bauinschriften an *odeion* und Amphitheater, die beide von Caius Quinctius Valgus und Marcus Porcius in den 70er Jahren des 1. Jh.s v. Chr. gebaut worden sein müssen (CIL X 844 und 852, je zwei gleichlautende Inschriften). Auch die Inschriften derer, die nach und nach die *cunei* des Amphitheaters zu steinernen Sitzstufen ausbauen ließen, schrieb man in die bereits bestehende Travertinbalustrade ein. Die meisten Bauwerke, die später und besonders ab augusteischer Zeit entstanden, sind dagegen mit Marmorschmuck ausgestattet und oft mit einem hellen Putz verkleidet. Die zugehörigen Inschriften wurden meist ebenfalls in Marmor gefasst. Dies gilt für die Bauinschriften des Eumachia-Gebäudes (CIL X 810. 811) ebenso wie für die des Fortuna Augusta-Tempels (CIL X 820), aber auch für die Tafel am *Iseum*, die die Renovierungsarbeiten nach dem Erdbeben bezeugt (CIL X 846). Ebenso verhält es sich bei den Stifterinschriften in Herculaneum und den beiden Tafeln, die die Hilfe von Seiten des Kaisers Vespasian nach einem Erdbeben im Jahr 76 n. Chr. bezeugen (CIL X 1406 und AE 1979, 170). Hinsichtlich der Materialität der Inschriften kann kein grundsätzlicher Unterschied zwischen kaiserlicher und nichtkaiserlicher Bautätigkeit festgestellt werden.²⁰⁴ Wie Marietta Horster betont, orientierte sich die Wahl des Materials, aber auch die Größe

²⁰³ Dass dies vermutlich gar nicht so selten vorkam und wie beliebt diese optischen Effekte waren, zeigt die Untersuchung von Clayton Fant, Ben Russell und Simon Barker, insbesondere: Fant/Russell/Barker 2013, 198, wonach sich unter den Buntmarmor-Fragmenten, die zur Verschönerung von Läden verwendet wurden, auch zahlreiche Inschriftenreste fanden.

²⁰⁴ Vgl. z. B. die Inschrift der Vibidia und des Furius vom Venustempel in Herculaneum (AE 2008, 357).

und die Gestaltung der Inschriften weniger am Status des Stifters, als vielmehr am Baumaterial des gesamten Gebäudes und an den Maßstäben, die in dessen Anlage gesetzt waren.²⁰⁵

Alle drei Markierungen bzw. Datumsangaben im Straßenpflaster bzw. Bordstein sind in Lavablöcke eingegraben. Zangemeister nennt bei CIL IV 3339 ein *scalprum* als Werkzeug.²⁰⁶ Ob sie tatsächlich eingeritzt oder eingemeißelt wurden, ist nicht zu entscheiden. Da es sich um recht harte Steine handelt, ist eine Bearbeitung mit Hammer und Meißel jedoch wahrscheinlicher. Die Buchstabenformen sind schlicht und ohne jeden Schmuck.

Die oskischen Inschriften sind mehrheitlich in Travertin und Marmor gearbeitet.²⁰⁷ Es handelt sich um Tafeln, frei aufgestellte Monumente oder Platten, die meist keine Aussage über die Einbindung in den Kontext durch das Material erlauben. Eine Ausnahme bildet die Bauinschrift Ve 15 auf dem Architravblock eines kleinen Rundbaus vom Foro Triangolare. Bei diesem hing die Wahl des zu beschreibenden Materials natürlich direkt vom Baumaterial ab. Ähnlich verhält es sich bei dem kleinen Altar aus der Casa del Fauno (Ve 21) sowie der Inschrift auf der Altartischplatte aus Herculaneum (Ve 107).²⁰⁸ Hier wurde das Material unabhängig von der Inschrift gewählt und richtete sich nach der Funktion des Gegenstandes. Die Inschrift Ve 18, in der *cella* des Apollontempels ist aus einem ungewöhnlichen Material und von ungewöhnlicher Machart. Der Boden ist in einer Kombination aus *opus sectile* und Mosaik dekoriert. Zwischen dem *opus sectile*-Feld in der Mitte und dem Mosaik, welches dieses umgab, verläuft ein schmaler Streifen aus Schiefer, auf den die Inschrift geschrieben ist (Abb. 3). Die einzelnen Linien sind mit kleinen, Metallpünktchen gebildet.²⁰⁹ Bei den übrigen Inschriften zeigt sich, dass der verwendete, sehr kompakte Travertin für eine Beschriftung sehr gut geeignet war und wie Marmor eine präzise Ausarbeitung der Buchstaben erlaubte.

205 Vgl. Horster 2001, 14–18.

206 Bei CIL IV 1622 und 2307 bezeichnet Zangemeister den Beschreibstoff als *lapis tofaceus*. Es handelt sich jedoch um einen deutlich härteren Lavastein.

207 Vgl. Fiorelli 1867, 37–39. Vetter 1953, 46–54. Travertin: Ve 8. 12. 13. 16. 17. 20. 21. 22; Marmor: Ve 9. 14. 107; Tuff: Ve 22c; „Stein“: Ve 10. 22a. 22b. 22d sowie Rix Po 15–18. Die Angaben unterscheiden sich allerdings bei Ve 11 (Fiorelli: Marmor, Vetter: Travertin), Ve 15 (Fiorelli: Tuff, Vetter: Travertin), Ve 19 (Fiorelli: Marmor, Vetter: Travertin).

208 Es handelt sich um die einzige bisher bekannte oskische Steininschrift aus Herculaneum. Das Verb *priffed* kann hier nicht die gleiche Bedeutung haben, wie etwa *priffated* in Bauinschriften, das sich meist darauf bezieht, dass am Ende der Bauzeit die zuständigen Beamten eine fertige Arbeit abnahmen. Stattdessen handelt es sich hier um eine Weihung an die Göttin Herentas Herukina. Vgl. Vetter 1953, 49 und insbesondere Antonini 1978, 873. Johann Zvetiaieff dagegen hält *priffed* für die Entsprechung von *probavit*: Zvetiaieff 1886, 145. Ebenfalls kritisch: von Planta 1897, 616–617. Vgl. zu der Inschrift: Scotto di Freca 1993, 322; 323 Abb. 1 d; Taf. 56 c (um 180° gedreht). Die Form Herentas ist im Oskischen nicht belegt aber in einer pälignischen Inschrift: Ve 213. Vgl. dazu: von Planta 1897, 70.

209 Mau 1908, 76; Sampaolo 1997, 301.

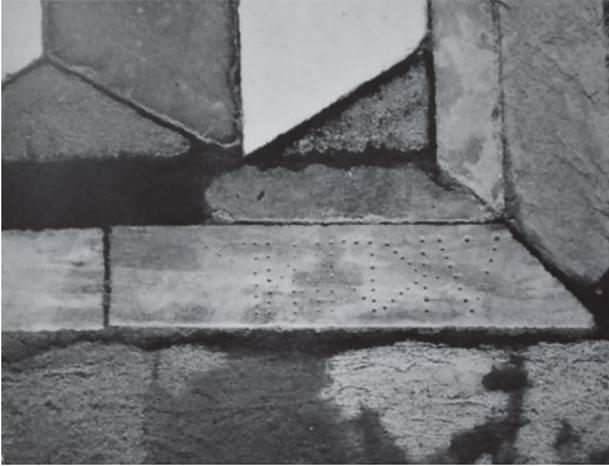


Abb. 3: Ausschnitt aus der Stifterinschrift im Fußboden der *cella* des Apollontempels in Pompeji. © ICCD – Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo GFN, Inv. N051129.

2.2.1.3 Schriftarten und Gestaltung

Hinsichtlich der Schriftarten und der Gestaltung stellt sich über die reine Benennung der Schriftform die Frage, wie diese ausgeführt wurde und ob sich aus dem Material selbst Hinweise auf den Vorgang der Planung und Anbringung ergeben. Neben den Buchstabenformen sind daher vor allem Farbreste und Werkzeugspuren relevant. Als Schriftarten kommen bei den Steininschriften zuallermeist die *capitalis monumental* oder die *capitalis actuari* vor.²¹⁰ Beide Schriftarten wurden in den steinernen Untergrund eingemeißelt, wobei die einzelnen Linien in der Regel einen V-förmigen Querschnitt aufweisen, den Keilschnitt. Sehr wahrscheinlich waren die meisten der Inschriften farbig gefasst.²¹¹ CIL X 792 (Abb. F8) bietet hierfür ein deutliches Beispiel. Über den konkreten Arbeitsablauf geben manche Inschriften selbst Auskunft. Grundlegend hat sich mit diesem Thema Jean Mallon befasst, der die Hilfslinien, die zur *ordinatio*, der Anordnung des Textes, dienten, untersuchte.²¹² Insbesondere die Untersuchungen von Catich und Richard D. Grasby berücksichtigen außerdem die Rolle des Farbauftrags nicht nur zum Ausmalen der Inschriften, sondern bei der *ordinatio*. Sie nehmen an, dass die zu meißelnden Inschriften zunächst nach einem geometrischen Raster geplant wurden, dass man danach die Buchstaben mit einem flachen Pinsel malte, und dass erst danach, also die Formen der gemalten Buchstaben befolgend, die Linien gemeißelt wurden.²¹³

²¹⁰ Vgl. Petrucci 1992, 51–52; Koch 2007, 37.

²¹¹ Donati 1998, 98.

²¹² Mallon 1955. Studien zur *ordinatio* auf pompejanischem Material: Sertà 1996 (Grab der Mammia); Sertà 1998 (Stele des Titus Suedius Clemens vor der Porta Ercolano); Sertà 2002 (Stele des Titus Suedius Clemens vor Porta Marina und Porta Nocera).

²¹³ Catich grundlegend zur Bedeutung des Pinsels bei der Gestaltung der römischen Inschriften: Catich 1968, passim. Grasby 2002, 164–168.

Bei einigen Inschriften sind Hilfslinien zu erkennen, die darauf hindeuten, wie die Inschrift geplant wurde.²¹⁴ Meist achteten die Handwerker jedoch darauf, die Spuren der Herstellung zu minimieren. Es ist davon auszugehen, dass alle Inschriften dieser Art nicht nur gemeißelt, sondern auch ausgemalt wurden. So konnte die Inschrift ihre Wirkung sowohl durch die gesteuerte Verschattung als auch durch den farblichen Kontrast zwischen weißem Stein und meist roter oder schwarzer Farbe erzielen.²¹⁵ Außer den Farbspuren findet sich als weitere Technik das Einlegen von Metalllettern in eine dafür präparierte Steinfläche. Die Metalllettern fehlen heute meist, doch die gemeißelten Dübellocher bieten deutliche Belege. Diese Technik wurde in Pompeji unter den Ehreninschriften allein bei dem Monument mit zugehöriger Inschrift für Marcus Holconius Rufus in der Sitzstufe des Großen Theaters in Pompeji angewendet (Abb. F13). Auch bei der Stifterinschrift, die die Neupflasterung des *forum* in Erinnerung halten sollte, zeugen die Vertiefungen von ehemals eingelegten Lettern.²¹⁶ Bei dieser Art von Inschriften handelt es sich um eine besonders aufwendige und sicherlich auch kostspielige Variante, die an sich bereits eine Auszeichnung dargestellt haben dürfte. Dieser hohen Auszeichnung ging auf Seiten der Stifter die Bereitschaft voraus, sich für das Gemeinwesen in außergewöhnlichem Maße einzusetzen und auf verschiedene Arten einzubringen.

Bei den Ehreninschriften in Pompeji und Herculaneum kommt ausschließlich die *capitalis monumentalis* oder *quadrata* vor. Bau- und Stifterinschriften wurden in der Regel ebenfalls in *capitalis monumentalis* verfasst. In den auch 79 n. Chr. noch erhaltenen älteren Exemplaren begegnete aber auch die serifenlose Schrift, die bis ins 1. Jh. v. Chr. gebräuchlich war. Die meisten Grabinschriften sind in einer rechtwinklig konstruierten und meist sehr sorgfältig gemeißelten *monumentalis* geschrieben, wie zum Beispiel die Inschrift an EN 4 in der Nekropole vor der Porta Nocera (Abb. F14). Nur bei wenigen Exemplaren sind die Buchstaben in den gelängten und stärker geschwungenen Formen der *actuarialis* ausgeführt. Die *Lava-cippi* sowie die Inschrift des Grabes OS 31 sind dagegen mit einer gänzlich serifenlosen und altertümlich wirkenden Schrift geschrieben. Die *lapidarii* bedienten sich bei den Grabinschriften grundsätzlich derselben Gestaltungsmuster wie bei anderen Inschriftentypen. Vor der Porta Vesuvio jedoch sind alle drei noch erhaltenen der ursprünglich vier gefundenen Grabinschriften in *actuarialis* geschrieben (Abb. F15. F16. F17). Die Inschriften erscheinen alle drei sorgfältig geplant und äußerst sauber ausgeführt, sodass auch hier ein hoher Grad an Professionalität und Können zu erkennen ist. Das Schreiben einer Inschrift in *actuarialis* war technisch nicht weniger anspruchsvoll und aufwendig als in *monumentalis*,

²¹⁴ Zum Beispiel am Schaft der Herme des Norbanus Sorex: Lahusen/Formigli 2007, 126 Abb. 3.

²¹⁵ Nach Catichs Auffassung dienten die eingemeißelten Furchen wie auch Profilleisten oberhalb von Inschriftenfeldern sogar vorrangig dazu, die Farbe vor dem Ausgewaschenwerden und Verbleichen zu schützen: Catich 1968, 65.

²¹⁶ Sogliano 1925, 252 Abb. 5.

sodass es sich nicht *per se* um eine günstigere Variante gehandelt haben kann.²¹⁷ Daher ist es wahrscheinlich, dass sowohl der persönliche Geschmack als auch der Vergleich mit benachbarten Monumenten, in die ein neu hinzukommender Bau sich einreichte, die Gestaltung der *tituli* beeinflussten. Ein weiterer Faktor für die Wahl der *actuaria* könnten deren gelängte Formen sein, die es ermöglichten, bei gleicher Zeilenhöhe mehr Text unterzubringen, als es mit dem quadratischen *modulus* der *monumentalis* möglich war.²¹⁸ Für einen ungeübten Leser kann es hingegen schwierig sein, bei der *actuaria* zwischen <I> und <L> zu unterscheiden, da der Arm des <L> oft von gleicher Länge ist wie eine Serife des <I>, wie in der Grabinschrift des Veius Marcellus (Abb. F17). Gerade bei Namen, die auf <ius> oder <lus> enden, entstehen dadurch mögliche Fehlerquellen. Bei der *monumentalis* sind die Buchstabenformen hingegen eindeutig, sodass Missverständnisse minimiert werden können. Neben Konventionen spielten demnach praktische Überlegungen mit Blick auf die Textverteilung aber auch auf einen möglichen Leser eine Rolle.

2.2.1.4 Zwischenergebnis

Besonders die drei größten Gruppen der Stein- und Metallinschriften, die Grabinschriften, Ehreninschriften und Stifter-, Bau- und Weihinschriften, weisen Ähnlichkeiten bei der Materialwahl und bei Gestaltungsmustern auf. So wurden die meisten dieser Texte in hellen Marmor oder Kalkstein geschrieben und zwar in einer sehr gut lesbaren *capitalis monumentalis*. Dies gilt vor allem für die Inschriften, die zur Zeit des Vesuvausbruches noch nicht sehr alt waren und auch deshalb heute zahlreicher erhalten sind. Die meisten dieser Schriftzeugnisse standen nicht für sich allein, sondern waren Teil eines größeren Monumentes oder Bauwerks. Nicht nur die Textinhalte, die für die damaligen Zeitgenossen sicherlich leicht zeitlich einzuordnen waren, sondern auch die Gestaltung und Materialien der Gesamtmonumente und Inschriften waren bereits in der Antike Zeugnisse einer Jahrzehnte oder Jahrhunderte zurückliegenden Vergangenheit, insofern als auch Materialien und Schriftformen auf nicht mehr übliche Gepflogenheiten verwiesen. Die serifenlose Schrift der Bau- und Stifterinschriften zeigt nicht, dass man hierfür altmodische Schriftarten wählte, sondern, dass diese besonders langlebig waren. Die Ehreninschriften, die leichter abzutransportieren waren, waren dagegen einer größeren Fluktuation unterworfen. Die langfristige Haltbarkeit spielte bei der Verwendung von Stein als Beschreibmaterial eine wichtige Rolle. Dies wird in der Beständigkeit der verwendeten Steinsorten und

²¹⁷ Die entsprechenden Gräber sind innerhalb eines Zeitraumes von immerhin 50 Jahren entstanden. Es handelt sich um die Gräber des Vestorius Priscus, des Marcus Veius Marcellus und der Septimia vor der Porta Vesuvio (vgl. Spano 1910, 402–407; Stefani 1998b, 43; Cicirelli 1998, 45 Anm. 2. 46). Außerdem die Gräber Süd 20 und Nord 2 in der Nekropole vor der Porta Ercolano (vgl. Kockel 1983, 98. 115).

²¹⁸ So auch: Koch 2007, 35–37.

der festen Verankerung des Textträgers in einem Monument oder im Boden sowie in der Irreversibilität des Schreibprozesses sowie der Sichtbarkeit von Veränderungen deutlich. Bei den einzelnen Textsorten sind jedoch auch Unterschiede hinsichtlich der konventionellen Verwendung von Materialien und Gestaltungsmustern auszumachen. Diese sind bei näherer Betrachtung nicht als arbiträre Verknüpfung, sondern im Kontext der sozialen Einbettung der Inschriften zu verstehen: Planer, Auftraggeber und Financiers setzten unterschiedliche Prioritäten und mussten zugleich den Erwartungshaltungen der Leser begegnen.

Die Grabinschriften waren Teil des Grabmals und als solche in der Regel direkt vom Grabinhaber finanziert und konzipiert. Somit waren sie Teil der Botschaft, die der Grabinhaber oder -erbauer über sich mitteilen wollte.²¹⁹ Durch die Wahl der Materialien für die Inschrift und das ganze Monument, die oft optisch eine homogene Erscheinung hervorrufen, wurde der *titulus* physisch integriert. Bei der Gestaltung des Monuments spielten die finanziellen Möglichkeiten, der Vergleich mit benachbarten Monumenten, individuelle Inhalte, sowie das Spektrum an in den Städten üblichen oder möglichen Grabtypen eine Rolle. Diese konventionellen und finanziellen Grenzen brachten wiederum für die Inschrift eine Auswahl an Materialien, Anbringungsmöglichkeiten, Schriftarten und Textlängen mit sich, die insgesamt jedoch vor allem vom Ausdruckswillen des Einzelnen gesteuert waren. Bei den Ehreninschriften ist dagegen eine starke Vereinheitlichung bezüglich der genannten Aspekte zu beobachten. Diese muss dadurch zu erklären sein, dass die zu den öffentlich genehmigten, in Auftrag gegebenen oder sogar finanzierten Monumenten gehörenden Inschriften ebenfalls der Regulierung durch das Gemeinwesen unterlagen. Bei den Bau- und Stifterinschriften verhält es sich wiederum anders. Diese war grundsätzlich auf die Initiative und das Engagement einzelner zurückzuführen. Dennoch haben die entsprechenden Inschriften einen stärker dokumentarischen Charakter. Daher mussten die Verständlichkeit und die Akzeptanz auch durch das Einhalten der Konventionen hinsichtlich Anbringungsstelle, Verhältnis zum gestifteten oder gebauten Objekt und Gestaltung mit Rücksicht auf Wahrnehmungs- und Sehgewohnheiten gewährleistet werden.

²¹⁹ So auch Cormack 2007, 599.

2.2.2 Dipinti

2.2.2.1 Textträger

Dipinti wurden mit roter oder schwarzer Farbe auf die Außenflächen von Häusern, Tabernen, öffentlichen Gebäuden im ganzen Stadtgebiet sowie auf Grabmälern aufgebracht.²²⁰ Als Beschreibflächen für die gemalten Wandinschriften lassen sich in Pompeji Ziegelmauerwerk, Stein und vor allem Putz fassen. Hinzu kommen wahrscheinlich Holz- und Steintafeln.²²¹

Putz war der häufigste Beschreibstoff.²²² Die Farben des Putzes und der Anstriche prägten das optische Erscheinungsbild der Stadt in hohem Maße. Rot und Schwarz waren die vorherrschenden Farben.²²³ Im Außenbereich, wo er der Witterung

220 Zu den Beschreibflächen liegen außerhalb des CIL bisher keine ausführlichen Überlegungen vor. Knappe Angaben finden sich bei Fridell Anter 2011, 263; Mouritsen 1988, 31; Sabbatini Tumolesi 1980, 113. Nur wenige Dipinti wurden in Innenräumen gefunden: so etwa die *programmata* in der Casa di Iulius Polybius (IX 13, 2), oder die Schriftzüge in I 7, 16, die wie Schreibübungen wirken, da immer wieder Wörter nicht vollständig ausgeschrieben oder einzelne Buchstaben wiederholt wurden (Abb. 56). Zur Casa di Iulius Polybius: Giordano 1974, 27–28; In I 7, 16 fanden sich CIL IV 7243–7249, vgl. die Anmerkung Della Cortes; CIL IV 10229b ist in die Laibung des Gewölbes von Grabmal EN 12 der Nekropole an der Porta Nocera gemalt: Varone/Stefani 2009, 490.

221 Zu Holz als Träger von Inschriften vgl. Eck 1998, 205–202. 211–217.

222 Vgl. dazu Zangemeisters Kommentar: CIL IV Hauptband S. 8: *Tituli honorarii, sive candidatorum commendationes per vias propositi sunt et longe maxima ex parte in opere tectorio albo vel ad eam rem in tabellae formam dealbato picti, multo minore numero in tofo dealbato vel in opere latericio dealbato*. Mit der Frage nach der Beschaffenheit verschiedener pompejanischer Putze hat sich Walter Klinkert bereits 1957 befasst: Klinkert 1957, 129. Informationen dazu finden sich auch im Rahmen von Beschreibungen einzelner Häuser, vor allem in der Reihe Häuser in Pompeji: Strocka 1984, 18; Ehrhardt 1988, 14; Michel 1990, 16–18; Strocka 1991, 18; Seiler 1992, 20; Stemmer 1992, 15; Staub Gierow 1994, 19–20. 47–48; Fröhlich 1996, 15; Ehrhardt 1998, 21. 24; Staub Gierow 2000, 86; Ehrhardt 2004, 29; Peters 1993, 43. 50; Ling 1997, 258–321 jeweils im Rahmen der Beschreibung der Außenwände der einzelnen Häuser. Die Typologie der Putze, die in den dort behandelten Häusern vorkommen, wurde von Reinhard Meyer-Graft erstellt: Meyer-Graft/Ehrhardt 1997. Eine breite Materialbasis zu den Putzen stellt auch Agneta Freccero vor, allerdings vor allem zu Innenräumen: Freccero 2005; Freccero 2007; Freccero 2012.

223 Spinazzola hat das Farbspektrum der verputzten Fassaden beschrieben, das sich in Folge der Grabungen im Bereich der Via dell'Abbondanza präsentierte: Spinazzola 1953, 245–246. Fridell Anter ergänzt dessen Beschreibungen und Rekonstruktionen durch eigene Beobachtungen sowie weitere Hinweise wie das Korkmodell im Museo Archeologico Nazionale di Napoli: Fridell Anter 2011, 252–260. Gerade die Farben, die für die Bemalung der Wände in Pompeji verwendet wurden, waren bereits Gegenstand mehrerer Untersuchungen. Grundlegend zu den in Pompeji verwendeten Farben ist Augusti 1967. Selim Augusti befasst sich sowohl mit den verschiedenen Pigmenten, vor allem aber auch mit der Terminologie in der zeitgenössischen Literatur, wobei vor allem an Vitruv und Plinius den Älteren zu denken ist; den archäologischen Befund anhand von Proben aus zwei Häusern in Pompeji (Casa die Pittori al Lavoro (IX 12, 9) und Casa di Fabius Rufus (VII 16, 17–22)) haben Antonio Varone und Hamdallah Béarat untersucht und vorgestellt: Béarat/Varone 1997. Zu ästhetischen Aspekten der Farbigkeit des öffentlichen Raumes in jüngerer Zeit vor allem: Fridell Anter 2011, insbesondere 291–295.

ausgesetzt war, wurde vornehmlich der lange haltbare Cocciopesto-Putz verwendet. Sein hellroter Farbton ergab sich dadurch, dass zerstoßene Ziegel als hydraulischer Zuschlag beigemischt wurden. Dadurch wurde der Putz wasserfest. Auch Vitruv empfiehlt einen solchen Spezialputz für Flächen, die in erhöhtem Maße Feuchtigkeit ausgesetzt waren.²²⁴ In vielen Fällen wurden die entsprechenden Fassaden nicht weiter gestrichen und waren daher als hellrote Fläche zu sehen.²²⁵

Abgesehen davon waren Rottöne, Schwarz, Weiß, Gelb sowie grünbraune Töne im Straßenbild vorherrschend.²²⁶ Karin Fridell Anter kann feststellen, dass bei einer Mehrheit der Gebäude (75 %) die Fassade im Bereich des Erdgeschosses auf einer Höhe von 150 bis 300 cm horizontal unterteilt war. Die obere Zone ist in den allermeisten Fällen der Farbe des normalen Kalkputzes entsprechend hell. Die untere Zone dagegen war meist rot (70 %), gelb, schwarz oder unbemalt (Abb. F 18). Zudem konnte die untere Zone (in ca. 20 % der Fälle) durch aufgemalte Linien als Orthostatenzone charakterisiert werden. Falls die obere Zone durch Bemalung gestaltet war, zeigte diese meist figürliche Darstellungen wie Gottheiten, Heroen oder Schreine.²²⁷ Dabei lässt sich immer wieder beobachten, dass nicht der Wandabschnitt die Einheit bildete, die durchgehend gestaltet wurde, sondern dass vielmehr genau auf der Höhe der Zwischenwände zwischen den Häusern oder Grundstücken ein Wechsel festzustellen ist, wie zwischen den Eingängen I 12, 3 und 4 (Abb. F 19). Die einheitliche Gestaltung der Fassade eines zusammengehörenden Besitzes hatte sehr wahrscheinlich unter anderem die Funktion, dessen Geschlossenheit zur Schau zu stellen, wie Felix Pirson überzeugend am Beispiel der Casa del Menandro dargelegt hat.²²⁸

Die Zusammensetzung der Farben spielt dort kaum eine Rolle. Als Grundlage dienten Fridell Anter besonders die Beschreibungen und Rekonstruktionen von Spinazzola im Bericht über die Nuovi Scavi di Via dell'Abbondanza: Spinazzola 1953, 242–252.

224 Vgl. Vitr. 7,4,1: *Et primum conclavibus, quae plano pede fuerint, in imo pavimento alte circiter pedibus tribus pro harenato testa trullisetur et dirigatur, uti eae partes tectorum ab umore ne vitientur.* Vgl. Allag/Barbet 1972, 967–969.

225 Fridell Anter 2011, 267. Vgl. auch Allag/Barbet 1972, 967.

226 Fridell Anter 2011, 269.

227 Fridell Anter 2011, 274–276. Dabei wird auch deutlich, dass schwarze Zonen immer in Orthostaten unterteilt waren, rote Flächen sowohl unterteilt als auch monochrom vorkommen und gelbe Flächen tendenziell als Marmorimitation gestaltet war. Fridell Anter geht davon aus, dass für diese Bemalungen nahezu ausschließlich Kalkfarben in Frescotechnik verwendet wurden: Fridell Anter 2011, 267–268. Laut Thomas Fröhlich fanden sich derartige Götterbilder vor allem an Fassaden von Läden und Kneipen: Fröhlich 1991, 48. Zu dem spannungsreichen Verhältnis zwischen figürlichen Malereien und Wandinschriften vgl. auch Kellum 1999, 290–291.

228 Pirson 1999, 63–64. Pirson betont zu Recht, dass die farblichen Fassungen auch aufgrund ihrer relativ leichten Veränderbarkeit eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion von Besitzverhältnissen und deren Verschiebungen bieten können, sofern sie erhalten sind.

Auffällig ist auch, dass der Putz in der unteren Zone häufig feiner und dichter ist, als in der darüber liegenden Zone.²²⁹ Dabei ist die horizontale Grenze zwischen den Putzqualitäten meist deutlich zu erkennen. Diese Unterteilung der Wand hängt möglicherweise mit den Vordächern zusammen, die an vielen Häusern belegt sind.²³⁰ Im unteren Bereich der Fassade war die Wand stärker Niederschlägen und Spritzwasser von der Straße ausgesetzt, während die höheren Bereiche eher von den Vordächern geschützt wurden. Die Kompaktheit und die Geschlossenheit der Oberfläche, die sowohl durch den hydraulischen Zuschlag als auch durch Versinterung der freskalo aufgebrachten Farben zustande kam, hatten demnach auch den praktischen Nutzen, die Wand noch stärker zu schützen, als dies ein weniger verdichteter oder unbemalter Putz vermochte.

Dass die Beschaffenheit des Putzes sehr wohl Einfluss auf das Aussehen der Aufschriften hatte, ist an CIL IV 7993 auf der Wand zwischen III 2, 1 und III 2, 2 zu erkennen, wo an der Grenze zwischen den beiden Einheiten auch die Verkleidung der Wände wechselt (Abb. 40).²³¹ Für die Beschriftung mussten die Wandflächen vorbereitet werden. Wenn die untere Zone dunkel bemalt war und dort ein Dipinto angebracht werden sollte, tünchte man die für die Aufschrift benötigte Fläche weiß, damit die meist schwarze oder rote Schrift überhaupt zu sehen war. Auch helle Putzflächen wurden häufig auf diese Weise vorbereitet. An einem Dipinto (CIL IV 7241) an der O-Seite der südöstlichen Ecke von *insula* I 7 (Abb. F20) ist deutlich zu erkennen, dass die rot gemalten Buchstaben im Bereich der weißen Fläche schärfer umrissen sind als dort, wo sie darüber hinausragen. Die weiße Farbe bestand aus Kalkmilch und konnte so die Rolle eines Vermittlers zwischen dem Putzuntergrund und der kalkbasierten Farbe erfüllen, die dadurch wiederum *al fresco* aufgebracht wurde.²³² Dass die rote Farbe

229 Ein Gegenbeispiel stellt die Fassade der Casa dei Ceii (I 6, 15) dar, deren obere Zone mit Stuck als isodomies Mauerwerk gestaltet ist. Diese Gestaltungsweise ist jedoch in Pompeji selten. Vgl. Fridell Anter 2011, 276.

230 So zum Beispiel an der Casa di Trebius Valens (III 2, 1): Spinazzola 1953, 281; Casa di Paquius Proculus (I 7, 1): Spinazzola 1953, 297; Casa di Marcus Lucretius Fronto (V 4, a): Peters 1993, 41.

231 Vgl. Varone/Stefani 2009, 239. An den Fassaden wurde mit Kalkputzen unterschiedlicher Qualität gearbeitet: Klinkert 1957, 114. 129. Vgl. auch: Shaer 2005, 23–25. Meyer-Graft stellt die in Pompeji verwendeten Putze am Beispiel der Casa delle Nozze d'Argento (V 2, i) in eine chronologische Abfolge: Meyer-Graft/Ehrhardt 1997, 318. Beschreibung der Typen: 320–322. Zu ähnlichen Ergebnissen wie Meyer-Graft kommt auch Freccero: Freccero 2012, 89–93. Die von Meyer-Graft vorgestellten Proben stammen jedoch alle aus Innenräumen. Die Beschreibungen der Fassadenputze in der Reihe Häuser in Pompeji bieten weitere Anhaltspunkte zur Chronologie und Beschaffenheit der Materialien. So kann festgehalten werden, dass die vorgefundenen Putze teilweise wasserfest waren und dass es keine Putze gab, die nur im Außen- oder nur im Innenbereich zum Einsatz kamen: Ehrhardt 1998, 21. 24. 165; Seiler 1992, 20; an der Fassade der Casa dell'Ara Massima haben sich Reste eines Putzes erhalten, der Pozzolaneerde und Ziegelsplitt enthielt, und demnach gezielt als wasserfester Putz dort verwendet worden sein muss: Seiler 1992, 15. 141; Ehrhardt 1988, 84 Abb. 42. Auch andernorts waren Ziegelsplitt oder andere zerkleinerte Terracottazuschläge üblich, vgl.: Siddall 2006, 209.

232 Ettl/Hundbiß 2011, 48.

dabei in die noch nasse Kalkmilch gestrichen wurde, ist an Putzresten an den Außenwänden der *praedia Iuliae Felicis* (II 4) und an der NO-Ecke der *insula IX 5* zu erkennen (Abb. F21). Die Gestaltung dieser Flächen, die mitunter in der Form der *tabula ansata* gestaltet waren, wird an späterer Stelle behandelt werden.²³³

Die noch erhaltenen Fassaden der Gräber vor den Stadttoren waren zu großen Teilen ebenfalls verputzt oder mit Tuff verkleidet und wurden intensiv als Beschreibflächen genutzt. Dies ist insbesondere für die Nekropole an der Porta di Nocera gut dokumentiert.²³⁴ Ebenso ist anzunehmen, dass auch die Fassaden der Gräber in den anderen Nekropolen als Beschreibflächen dienten, auch wenn im Rahmen der Ausgrabungen nur wenige Dipinti registriert wurden oder davon heute kaum noch Spuren zu erkennen sind.²³⁵ Der Putz an den Gräbern ist meist sehr hell und bietet somit sehr gute Voraussetzungen für die Anbringung von Dipinti.²³⁶ Auch Stein konnte als Beschreibfläche für gemalte Aufschriften dienen. Besonders im Westen der Stadt bestanden Teile der sichtbaren Fassaden aus Sarno-Kalkstein oder Nocera-Tuff (Abb. F22).²³⁷ Nocera-Tuff kann rötlich aber auch gelblich-hellgrau bis grau sein, sodass der Kontrast zur roten oder schwarzen Farbe unterschiedlich hoch war.

Wandinschriften auf Ziegelmauerwerk finden sich in Pompeji ebenfalls.²³⁸ Als Schreibuntergrund waren die Ziegelflächen aufgrund der Struktur des Mauerwerks deutlich unebener als Putz und die meisten Steinfassaden. Hinzu kommt, dass die rote Malfarbe nur einen schwachen Kontrast zum ebenfalls roten Ziegeluntergrund erzielte, sodass die benötigte Fläche vorher mit Kalkmilch geweißelt wurde.²³⁹

233 Vgl. Kap. 2.2.3.1, S. 69.

234 Vgl. CIL IV 9936–9986.

235 Vgl. das Grab des Marcus Obellius Firmus vor der Porta di Nola oder das Grab Nord 38 in der Nekropole vor der Porta Ercolano. Zur Nekropole vor der Porta di Nola: De Caro 1979, 72–79; zur Nekropole an der Porta Ercolano: CIL IV 84–89 und Kockel 1983, 174; zu den Gräbern im sogenannten Fondo Pacifico, die eine Fortsetzung der Gräberstraße vor der Porta Nocera bilden: CIL IV 3857–3879; zu den Gräbern von der Porta Vesuvio: CIL IV 7976–7981.

236 Vgl. Kockel 1983, 86. 91. 99. 174. 178. 181; D'Ambrosio/De Caro 1983 (ohne Seitenzahlen) zu den Gräbern EN 4, 6, 10, 12, 14, 20, 22, 30, 36, 38, 42, und 44; ES 5, 7, 9, 11, 13, 19; OS 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 27 und 29.

237 Vgl. Fridell Anter 2011, 263; Kawamoto/Tatsumi 1992, 95–97; Mau 1908, 34. Innerhalb der zugänglichen Gebiete der Stadt finden sich Tuffpfeiler östlich der Via Stabiana nur an der Südseite von *insula V 1*.

238 Insbesondere an der Via Stabiana, die von Tabernen gesäumt ist, finden sich Reste von weißer und roter Farbe auf den Pfeilern zu den Seiten der Eingänge. Weitere Beispiele sind an verschiedenen Stellen im Stadtgebiet zu finden, wie zum Beispiel an der NO-Ecke der *insula IX 4* oder zwischen den Eingängen VIII 4, 5–7. Vgl. Varone 1987, 91–95. Zu diesem Befund auch Dickmann/Pirson 2002, 255–257 mit Verweis auf den Nachweis weiterer Erdbeben in den 70er Jahren des 1. Jh.s. Die Tatsache, dass auch direkt auf die *opus latericium*-Fläche gemalt wurde, belegt, dass diese Ziegelflächen nicht immer verputzt, sondern sichtbar waren. Vgl. dazu Fridell Anter 2011, 264.

239 Es konnte nur ein Beispiel gefunden werden, in dem ein Dipinto ohne eine vorherige Weißelung auf das Ziegelmauerwerk aufgebracht wurde: CIL IV 9830, rechts von Eingang I 9, 11. Vgl. Varone/Stefani 2009, 114. Taf. 9 Mitte.

Ein weiterer Beschreibstoff für Dipinti war Holz. *Tabulae dealbatae* oder *alba* auf mobilen Textträgern wurden in Pompeji jedoch bisher nur in fragmentarischer Form und meist ohne gesicherten Kontext gefunden.²⁴⁰ Ein Reflex dieser Praxis hat sich auf dem Wandgemälde aus dem *atrium* der *praedia Iuliae Felicis* (II 4, 3) erhalten, wo mehrere Personen zu sehen sind, die eine beschriftete und an Statuensockeln befestigte Tafel betrachten.²⁴¹ Diese Tafeln waren vermutlich meist aus Holz und konnten an Bauwerken oder Denkmälern angebracht werden. In den Texten, die solche Tafeln erwähnen, wird auch darauf Bezug genommen, dass sie mit schwarzer Farbe – *atramento* – beschrieben wurden.²⁴²

2.2.2.2 Verwendete Materialien und Werkzeuge

Das Spektrum der verwendeten Farben umfasst Weiß-, Schwarz- und Rottöne,²⁴³ also Töne, die auch in der Bemalung der Fassaden häufig vertreten waren.²⁴⁴ Bei weitem am häufigsten kommt Rot als Schreibfarbe für *programmata*, *edicta munerum* und andere Arten von Dipinti vor.²⁴⁵ Schwarz findet ebenfalls regelmäßige Verwendung in allen inhaltlichen Gattungen. Rot und Schwarz wurden teilweise nebeneinander, in zwei aufeinander bezogenen Inschriften CIL IV 7242 (Abb. F23), oder sogar innerhalb derselben Inschrift verwendet, wie in CIL IV 7991 (Abb. F24). Weiß wurde fast ausschließlich dazu verwendet, die benötigte Fläche zu grundieren und für die Dipinti vorzubereiten, wie an zahlreichen Beispielen zu erkennen ist (Abb. F24). Zusätzlich kommt es in einigen Inschriften vor. Zwar ist kein Beispiel eines weiß geschriebenen *edictum muneris* bekannt, wohl aber sind *programmata* und Aufschriften anderen Inhaltes belegt (Abb. 4). Darunter sind sogenannte *cacator*-Inschriften, aber auch solche, die sich inhaltlich keiner größeren Gruppe zuweisen lassen.²⁴⁶

Was die Beschaffung, die Kosten und Verarbeitung der Farbstoffe betrifft, sind ebenfalls Unterschiede festzustellen. Wiederum stellt sich das Problem, dass in den Schriftquellen keine Aussagen zu finden sind, die dezidiert Pigmente und Bindemittel

²⁴⁰ Vgl. CIL X 884–923. Bei den in der Casa del Menandro gefundenen Marmorfragmenten handelt es sich sicher nicht um *alba*, da sie diesen in Gestaltung und Inhalt nicht entsprechen. Vgl. Allison 2006, 71 Nr. 247 und 248.

²⁴¹ Vgl. Kap. 3.3.2, S. 152; Nappo 1989, 88. 87 Abb. 10.

²⁴² *Lex Acilia repetundarum* (CIL I 583) 14. Pagano interpretiert mehrere Fragmente einer marmornen Tafel aus Herculaneum als Reste eines *album*: Pagano 1992, 189–191. Es handelt sich dabei um eine Namensliste, die mit schwarzer Farbe auf den hellen Untergrund gemalt ist. Er nimmt an, dass die Buchstaben in einem zweiten Schritt ausgemeißelt werden sollten (Pagano 1992, 191).

²⁴³ Sehr selten kommen auch gelbe gemalte Inschriften vor, wie zum Beispiel: CIL IV 3436 und 3437.

²⁴⁴ Fridell Anter 2011, 276.

²⁴⁵ Vgl. den Hinweis Maus und Zangemeisters in CIL IV Suppl. 2, 468: *ubicumque tituli color non indicatur, rubro colore scriptus est*.

²⁴⁶ Mit weißer Farbe geschriebene Dipinti: CIL IV 13, 814, 815, 2883 (*programma*), 2884 (*programma*), 3359, 3405, 3611–3613 (*programmata*), 7124, 7125, 7714 (*cacator*-Inschrift), 7715 (*cacator*-Inschrift), 7796 (*programma*).



Abb. 4: Mit Kalkmilch geschriebene Dipinti an der Fassade von III 7, 1: CIL IV 7124. 7125 und 7796.
 © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

für den Außenbereich betreffen. Abgesehen davon bieten Vitruv und Plinius jedoch wertvolle Informationen.²⁴⁷ Beide gehen darauf ein, welche Pigmente es für die verschiedenen Farbtöne gibt, wie diese gewonnen werden, welche Bindemittel dafür in Frage kommen und wie sie aufgetragen werden.²⁴⁸

Rubrica ist der Begriff, den sowohl Plinius als auch Vitruv wählen, um roten Ocker zu beschreiben, wobei Vitruv betont, dass dessen Varianten häufig vorkommen und praktisch überall verfügbar sind.²⁴⁹ Nach Augusti ist *rubrica* bei weitem das häufigste rote Pigment.²⁵⁰ *Rubrica* zeichnet sich über diese leichte Verfügbarkeit hinaus auch

²⁴⁷ Exemplarisch seien hier genannt: Augusti 1967, 34. 77–92. 110–113, Béarat 1997, 25–29 sowie Allison 2002, 200–203.

²⁴⁸ Vgl. Vitr. 7,5,8; 7,7,1.2; 7,10,2–4; Plin. nat. 35,31–35; 35,41–43; 35,49.

²⁴⁹ Plin. nat. 35,33–35; Vitr. 7,7,2: *item rubricae copiosae multis locis eximuntur*. Mit dem Begriff wird tatsächlich nicht nur der Farbton, sondern vor allem das Pigment bezeichnet: Oxford Latin Dictionary (2007) 1664 s. v. *rubrica*. In den Fällen, in denen das CIL die Farbe der Inschriften nennt, werden Rottöne meist mit *colore rubro* oder *rubrica* bezeichnet. Vgl. CIL IV 495. 1177. 1180. 7243.

²⁵⁰ Vitr. 7,5,8. Von insgesamt 51 Proben bei Augusti sind 45 mit *rubrica* bezeichnet: Augusti 1967, 153–158. Ein ähnliches Bild ergibt sich aus den Fallstudien in Béarat/Varone 1997, 208–210. Zangemeister scheint dagegen anzunehmen, dass sowohl die roten als auch die schwarzen Dipinti mit

durch eine Reihe chemischer Eigenschaften aus. Insbesondere sind Ocker Laugen-, UV- und witterungsbeständig und in allen Maltechniken anwendbar.²⁵¹ Hauptbestandteil ist immer Hämatit, wobei jedoch deutliche Unterschiede im Farbton vorkommen, die von unterschiedlichen Zusammensetzungen herrühren.²⁵² Im Befund sind auch heute noch verschiedene Rottöne zu erkennen (Abb. F20. F25. F46. F62), die von Braun bis zu leuchtendem Rot reichen und sich teilweise auch so überlagern, dass diese Unterschiede im direkten Vergleich ins Auge fallen.²⁵³

Plinius unterscheidet zwischen mehreren hochgeschätzten *rubrica*-Sorten, die aus unterschiedlichen Gebieten stammen: Sinope, Ägypten, Balearen, Africa, Lemnos und Kappadokien. Für drei davon nennt er den Preis und typische Verwendungsweisen: *pretium optimae X II, usus ad penicillum aut si lignum colorare libeat. eius, quae ex Africa venit, octoni asses, cicerculum appellant; magis ceteris rubet, utilior abacis. Idem pretium et eius, quae pressior vocatur, et est maxime fusca. usus ad bases abacorum* (Plin. nat. 35,31–32). Bei diesen drei Sorten unterschied sich der Preis also um den Faktor 4. Da Plinius ebenfalls betont, dass die *rubrica lemnia* als die beste angesehen wurde, ebenso aber allenthalben verschiedene nicht erwähnenswerte Varianten zu finden waren, ist anzunehmen, dass die Preisspanne noch erheblich größere Abstände aufwies.²⁵⁴ Inwieweit diese Preise auch für den Markt in Pompeji galten, ist fraglich. So ist festzuhalten, dass *rubricae* im Vergleich mit anderen Rottönen deutlich günstiger waren und dass anzunehmen ist, dass abgesehen von importierten, namhaften Sonderarten auch lokale Vorkommen Verwendung fanden.²⁵⁵ Gerade an den Abweichungen der Farbtöne zeigt sich, dass die Maler nicht nur eine Sorte nutzten, sondern auf mehrere verfügbare Quellen zurückgriffen.

Schwarz stellt als Farbton die zweite große Gruppe unter den Dipinti. Bei Vitruv und bei Plinius findet sich die Bezeichnung *atramentum* für eine schwarze Farbe, die zu den künstlichen zählt, da sie durch spezielle Vorgänge eigens hergestellt werden musste.²⁵⁶ Der Vorgang, durch den das *atramentum* gewonnen wird und den die

minium gemalt wurden, wobei die schwarze Färbung erst durch Umwelteinflüsse entstanden sei: CIL IV Hauptband S. 8; Vgl. dazu Vitruv. 7,9,1–2. Irreführend: Plin. nat. 33,42; vgl. Donati 1998, 98.

251 Dazu: Wülfert 2013.

252 Béarat 1997, 29.

253 Vgl. dazu auch Della Cortes Beobachtung zu den sich überlagernden Dipinti in der Nekropole an der Porta di Nocera: Della Corte 1958b, 143 Nr. 344 b.

254 Vgl. Plin. nat. 35,32–33.

255 Vgl. die Liste bei Augusti 1967, 147.

256 Im CIL wird dies mit *colore nigro* angegeben (CIL IV 3375. 3382. 3385. 3497). Vitruv. 7,10,1–4; Vitruv verwendet hier den Ausdruck *quae ex aliis generibus tractationum temperaturis commutata recipiunt colorum proprietates*; Plinius spricht von *atramentum* als *facticios*: Plin. nat. 35,41–43. *atramentum* bezeichnet in der antiken Literatur anders als *rubrica* vor allem den Farbton, kann also – sofern nicht näher spezifiziert – auch aus etwas anderem als Ruß hergestellt worden sein: „atramentum“ im *Oxford Latin Dictionary* (2007), 198. Davon zu unterscheiden ist Tinte, die mit *atramentum librarium* bezeichnet wird: Graux 1877, 529–530.

Autoren in diesen Textstellen beschreiben, besteht darin, bestimmte Materialien unter kontrollierten Bedingungen zu verbrennen und den Ruß aufzufangen. Interessant an beiden Passagen ist, dass Vitruv und Plinius jeweils hervorheben, dass es die Möglichkeit gibt, besonders hochwertige schwarze Pigmente aus Pinienholz oder -harz (*taedis*²⁵⁷) oder anderem Harz (*resina*) herzustellen. Zudem kamen jedoch auch Substanzen wie Weinhefe (*vini faex*) zum Einsatz. In Ermangelung dieser mitunter schwierig zu beschaffenden Rohstoffe konnten auch nicht näher spezifizierte *sarmenta et taedae* verbrannt und entsprechend angerührt werden. Daraus ergibt sich, dass *atramentum* zwar ein Pigment war, das eigens fabriziert werden musste, das auf der anderen Seiten aber aus einer großen Anzahl an verschiedenen Rohstoffen gewonnen werden konnte.²⁵⁸ Weitere Arten von schwarzen Pigmenten wurden zwar in Pompeji nicht gefunden oder jedenfalls nicht identifiziert, waren aber sicherlich in Gebrauch.²⁵⁹ Béarat hat außer Ruß auch Holzkohle identifiziert, die anhand kleiner, aber mit dem bloßen Auge sichtbarer Holzstückchen zu erkennen ist. Ruß ist auch unter den von ihm untersuchten Proben das am häufigsten gefundene Pigment.²⁶⁰

Weiß kommt zwar als Schreibfarbe vor, hatte jedoch für die Vorbereitung und Grundierung der Beschreibfläche eine viel größere Bedeutung.²⁶¹ Weder Plinius noch Vitruv gehen auf Kalk als Farbe ein, beide nennen und beschreiben jedoch eine Reihe anderer Weißpigmente.²⁶² Dennoch ist es nicht verwunderlich, dass Kalk für die Vorbereitung der Beschreibfläche Verwendung fand. Auch für den großflächigeren Anstrich wurde Kalk in Form von Kalkschlämme in Pompeji verwendet. So fanden sich

257 *Taeda* bezieht sich auf Pinienholz, -harz oder Produkte daraus. Vgl. dazu „*taeda*“ im *Oxford Latin Dictionary* (2007), 1900.

258 In diesem Sinne auch Allison 2002, 202–203. Elisabetta Gliozzo nimmt zur Frage, inwieweit Ruß als Pigment kommerzialisiert war, an, dass nur Sonderarten, denen besondere Qualitäten zugesprochen wurden, importiert wurden (Gliozzo 2007, 80.). Zur Gewinnung von Ruß: Augusti 1967, 111 und die Beschreibung bei Vitruv (7,10,2). Hier finden sich Hinweise darauf, dass spezielle Gebäude verwendet wurden, sodass mit einer vorrichtungs- und wahrscheinlich auch personenabhängigen Herstellung zur rechnen ist. Augusti führt nur einen einzigen Fund an schwarzen Pigmenten auf, bei welchem es sich um Ruß handelt: Augusti 1967, 153. Weitere Beispiele bei Béarat/Varone 1997, 208–210.

259 Augusti 1967, 113; insbesondere *elephantium*, das bei Plin. nat. 35,42 genannt wird.

260 Béarat 1997, 25–26. Bestätigt auch durch Gliozzo 2007, 80. Gliozzo nennt eine Reihe weiterer, mineralischer Pigmente.

261 Im CIL werden weiße Inschriften im Hauptband und im Supplement 2 mit *colore albo* und im Supplement 3 mit *calce* beschrieben. Im Hauptband und Supplement 2 sind das zum Beispiel CIL IV 814 und 815 sowie 3611–3613; im Supplement 3 unter einigen anderen CIL IV 7714, 7715 und 7796. Der zum Beschreiben vorbereitete Grund wird mit *tectorio dealbato*, *tofo dealbato*, *area dealbata* oder auch *tabella dealbata* benannt, z. B. bei CIL IV 7787, 1190, 7644, 7647.

262 An erster Stelle wird jeweils das *paraetonium* genannt, worauf *melinum* und *cerussa* folgen. Dabei geht es vor allem um Herkunft und Herstellungsweisen und weniger um Einsatzgebiete (Vitr. 7,7,3; 7,12,1; Plin. nat. 35,36–37). Zur Beschaffenheit dieser Pigmente vgl. auch Béarat 1997, und Gliozzo 2007, 73–79. Auch im Kontext des Löschens von Kalk erwähnt Vitruv nicht, dass Kalkschlämme oder Kalkmilch auch zum Anstreichen oder als weiße Farbe verwendet wurde (Vitr. 7,2). Augusti 1967, 59 nennt Kalk nicht unter den weißen Farbstoffen. Entsprechend: Duran et al. 2010, 300.

an mehreren Fassaden entsprechende Spuren.²⁶³ Die aufgebrauchte Kalkschlämme – oder in stärker verdünnter Form: Kalkmilch – hatte dabei nicht nur die Funktion einer weißen Farbe, sondern vermittelt aufgrund ihrer chemischen Eigenschaften zwischen der Wandoberfläche und der darauf aufgetragenen Farbe.²⁶⁴ Die chemischen Eigenschaften des stark alkalischen Kalkes sowie auch seine keimtötende Wirkung konnten mitunter auch zu einer Konservierung der Putzfassaden beitragen.²⁶⁵

Mit Blick auf die Dipinti, die zwar mit den gleichen Pigmenten wie die flächige Wandmalerei, aber – wenn überhaupt – nur ausnahmsweise in den nassen Putz gemalt wurden, ist es angezeigt, noch einmal die Frage nach den verwendeten Bindemitteln aufzugreifen. Bevor die Pigmente mit Wasser oder einem Bindemittel angerührt werden können, müssen sie allerdings zunächst zerkleinert und durch Schlämmung in Wasser oder mithilfe von Stoffen wie Casein, Leim oder Eigelb gereinigt werden. Diese Vorgänge erfordern einen hohen Grad an Zeit und Sorgfalt, haben aber eine erhebliche Auswirkung auf die optische Wirkung des Endproduktes.²⁶⁶ Das Zerkleinern der Pigmente und das Schlämmen konnte von kundigen Malern, die dadurch gezielt das je nach Auftrag gewünschte Ergebnis erreichen konnten, durchgeführt werden. Ebenso ist es aber denkbar, dass es spezialisierte Handwerker und Betriebe gab, die diesen Arbeitsschritt routinemäßig durchführten und Pigmente anboten, die nur noch mit den entsprechenden Bindemitteln angerührt werden mussten.²⁶⁷

In den Schriftquellen finden sich wiederum nur Hinweise, die die Wandmalerei im Allgemeinen betreffen und das Augenmerk nicht explizit auf den Außenbereich lenken. So beschreibt Vitruv detailliert, wie die Wand für den Farbauftrag vorzubereiten war und dass die Farben in den noch feuchten Putz hineingemalt werden sollten.²⁶⁸ Plinius nennt dagegen eine Reihe von Pigmenten, die nicht al fresco verarbeitet werden konnten: *purpurissum*, *indicum*, *caeruleum*, *melinum*, *auripigmentum*, *appianum*, *cerussa*.²⁶⁹ Aus diesen beiden Textstellen kann demnach abgeleitet werden, dass die Fresco-Technik durchaus geläufig war und zumindest von diesen beiden Autoren als die übliche Verfahrensweise dargestellt wurde, indem sie als besonders vorteilhaft beschrieben und indem nicht kompatible Materialien als Ausnahmen ausgezeichnet werden.

263 Z. B. an der Casa del Principe d Napoli (VI 15, 7.8): Strocka 1984, 18; auch an der Casa del Granduca (VII 4, 56): Staub Gierow 1994, 19–20.

264 Vgl. Ettl/Hundbiß 2011, 49; Frössel 2011, 145 (s. v. Kalkmilch).

265 Maier 2007, 203.

266 Dazu Price 2007, 271–272.

267 In diesem Kontext wäre an eine *officina pigmentaria* zu denken, wie sie möglicherweise in I 8, 15.16 gefunden wurde. Vgl. dazu Della Corte 1926, 329–330 und Castiglione Morelli del Franco/Vitale 1989, 207. Dazu Wallace-Hadrill 1994, 192: „Deserves further study.“ Als Bäckerei gedeutet: Monteix 2010, 163 Anm. 76. 164.

268 [*parietes*] *coloribus cum politionibus inductis nitidos expriment splendoris. Colores autem, udo tectorio cum diligenter sunt inducti, ideo non remittunt sed sunt perpetuo permanentes*: Vitr. 7,3,7.

269 Plin. nat. 35,49.

Die Möglichkeit, die Inschriften in den nassen Putz zu malen, bestand in aller Regel bei den Dipinti nicht, sodass die Farben entsprechend anders vorbereitet werden mussten. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass sowohl Vitruv als auch Plinius betonen, dass *atramentum*, falls es für die Wandmalerei verwendet werden sollte, immer mit Leim (*glutinum*) zu vermischen sei.²⁷⁰ Die Kombination des Rußes mit Leim schließt jedoch nicht aus, dass die so gewonnene Mischung mit Wasser verdünnt auch freskalo aufgebracht wurde.²⁷¹ In Bezug auf *nubrica* geben die Autoren keine besonderen Bindemittel an. Allerdings ist roter Ocker mit allen Bindemitteln kompatibel, zeichnet sich durch eine hohe Farbestabilität aus und ist gegenüber Alkalien unempfindlich, weshalb er besonders gut in der Fresco-Technik eingesetzt werden kann.²⁷²

Da im trockenen Putz die Carbonatisierung des Kalkes bereits abgeschlossen ist, können die Pigmente nicht einfach mit Wasser vermischt aufgetragen werden. Gerade im Außenbereich hätte dies zu einer nur sehr kurzen Haltbarkeit geführt – wohingegen die Dipinti mitunter einige Jahrzehnte überdauerten und auch heute noch fest mit dem Putz verbunden sind (Abb. F20). Alternativ dazu konnten sie als Temperafarben auf den trockenen Putz aufgebracht werden, also mit einem organischen Binder wie Leim oder Casein angerührt werden, wodurch ebenfalls eine gute Haltbarkeit erzielt wurde. Gerade auf den im Außenbereich häufig anzutreffenden Putzen mit hydraulischen Zuschlägen war die Anwendung organischer Bindemittel zwingend nötig.²⁷³ Eine weitere Alternative, die dem Fresko am nächsten kommt, besteht darin, die Pigmente mit Kalkwasser anzurühren, sodass diese zwar nicht mit dem Kalk des Putzes abbinden, aber dennoch durch die Bildung von Calciumcarbonat fixiert werden.²⁷⁴ Schließlich brachte auch die häufig beobachtete Vorbereitung der Beschreibfläche mit einem Auftrag aus Kalkmilch den technischen Vorteil mit sich, eine Art sekundäre Frescomalerei zu ermöglichen, da – ähnlich wie durch Kalkwasser – die Pigmente durch die Carbonatisierung gebunden werden.²⁷⁵

Der Überblick über die verschiedenen verwendeten und möglichen Materialien zeigt, dass die Anbringung von Dipinti ein hohes Maß an Sachverstand erforderte. Die Pigmente, die für die verwendeten Farben benötigt wurden, gehörten zu den billigsten oder konnten sogar kurzfristig eigens hergestellt werden. Die richtige Vorbereitung der Materialien und die Zubereitung einer Farbe, die mit dem Untergrund kompatibel ist, ist mit spezifischen Kenntnissen verknüpft. Das zeigt sich auch an misslungenen

270 Vitruv. 7,10,2; Plin. nat. 35,43. Plinius erwähnt in 28,63, dass besonders guter Leim aus Stierohren und -genitalien hergestellt werden könne, was Klinkert in einem Experiment mit Stierohren nachvollzogen hat: Klinkert 1957, 139.

271 Vgl. Klinkert 1957, 121–122. 133; Ling/Ling 2000, 57–58.

272 Wülfert 2013.

273 Vgl. Klinkert 1957, 134.

274 Ling/Ling 2000, 51.

275 Dazu: Emmenegger 1998, 123.

Dipinti, wie etwa CIL IV 123, das mit zu dünnflüssig angerührter Farbe aufgetragen wurde (Abb. F 25).

2.2.2.3 Schriftarten und Gestaltung

Relevante Merkmale der Dipinti sind die verwendeten Schriftarten sowie deren Spielräume, das Layout, die verwendeten Farben, der Grad an Formalisierung durch Abkürzungen und Ligaturen und das Verhältnis der gesprochenen Sprache zur Schrift. An erster Stelle stehen die zahlreichen *programmata*, gefolgt von *edicta munerum*, Grüßen, Mietannoncen, öffentlich ausgestellten Listen, *cacator*-Inschriften sowie weiteren Inschriften unterschiedlichen Inhaltes. Weil die Befunde in Pompeji und Herculaneum singulär sind, ist es oft nicht möglich zu entscheiden, ob es sich bei verschiedenen Ausprägungen der Buchstabenformen gemalter Inschriften um diachronische, diastratische oder diaphasische Varietäten handelt.²⁷⁶

2.2.2.3.1 *programmata*

Sowohl unter den *programmata recentiora* als auch unter den *edicta munerum* lassen sich einem Großteil der Dipinti bestimmte Gestaltungsmerkmale zuordnen. Fast alle können der *scriptura actuaria* zugeordnet werden. Dennoch zeigt sich, dass auch in diesem Rahmen ein breiter Spielraum besteht. So finden sich auf der einen Seite Buchstaben, deren Füße und Serifen in fließenden Übergängen und mit weicher Kehlung angeschlossen sind und die so einen sehr eleganten Eindruck hervorrufen.²⁷⁷ Dies fällt unter anderen bei einem *programma* für Lollius (CIL IV 7868) an der Fassade von IX 11, 2 (Abb. 5) auf. Bei anderen ist deutlich zu erkennen, dass diese nachträglich an die senkrechten Hasten angesetzt wurden, wie dies in extremer Weise bei einem *programma* für Popidius Secundus (CIL IV 7489) neben Eingang II 1, 1 ins Auge springt (Abb. 6). Bei diesem Dipinto scheinen die Buchstaben mit mehreren Zügen und in großer Geschwindigkeit ausgeführt worden zu sein, wobei deutlich die Abdrücke der einzelnen Pinselborsten zu erkennen sind. Es kommen jedoch nicht nur die Extreme, sondern auch alle Zwischenstufen vor. Ein weiteres signifikantes Merkmal besteht in der unterschiedlichen Behandlung von Haar- und Schattenstrichen. Bei CIL IV 7504 (Abb. 7) sind die Linien vergleichsweise schmal und fast ohne Unterscheidung der Linienstärken gezogen. Bei CIL IV 7804 (Abb. 8) dagegen wird durch unterschiedliche Strichdicken ein dynamisches Schriftbild erzeugt und durch die Verlängerung der Haarstriche von *A* und *M* nach unten noch betont.

²⁷⁶ In Anlehnung an den linguistischen Begriff der Varietäten nach Eugenio Coseriu: Coseriu 1980, 111–112. Der Vergleich sollte allerdings nicht zu einer Parallelbetrachtung von Sprache und Schrift führen, sondern lediglich darauf aufmerksam machen, dass auch in der Schriftgestaltung verschiedene Dimensionen in Betracht zu ziehen sind.

²⁷⁷ Zur Beziehung zwischen Serifen und dem Schreiben mit Pinseln: Catich 1968.

Auch mit der Breite der Buchstaben und der Laufweite der Schrift konnten unterschiedliche Effekte erzielt werden: Während die Buchstaben in CIL IV 7851 (Abb. 9) breit angelegt sind und trotz Zerstörung und ungünstigem Maßstab der Abbildung noch zu erkennen sind und sich in CIL IV 7387 (Abb. 10) auch durch kleine eingefügte Verzierungen auszeichnen, ergibt sich in einigen Fällen ein ganz anderes Bild. In CIL IV 7579 (Abb. 11) östlich von Eingang II 4, 7, an der N-Seite der *praedia Iuliae Felicis*, sind die Buchstaben im Verhältnis zur Breite so hoch und noch dazu so eng aneinandergerückt, dass die senkrechten Hasten sehr stark betont werden. Für einen Passanten, der sich der Fassade entlang der Via dell'Abbondanza näherte, sind dadurch die Buchstaben deutlich schwieriger zu differenzieren. Doch auch hier zeichnen sich die

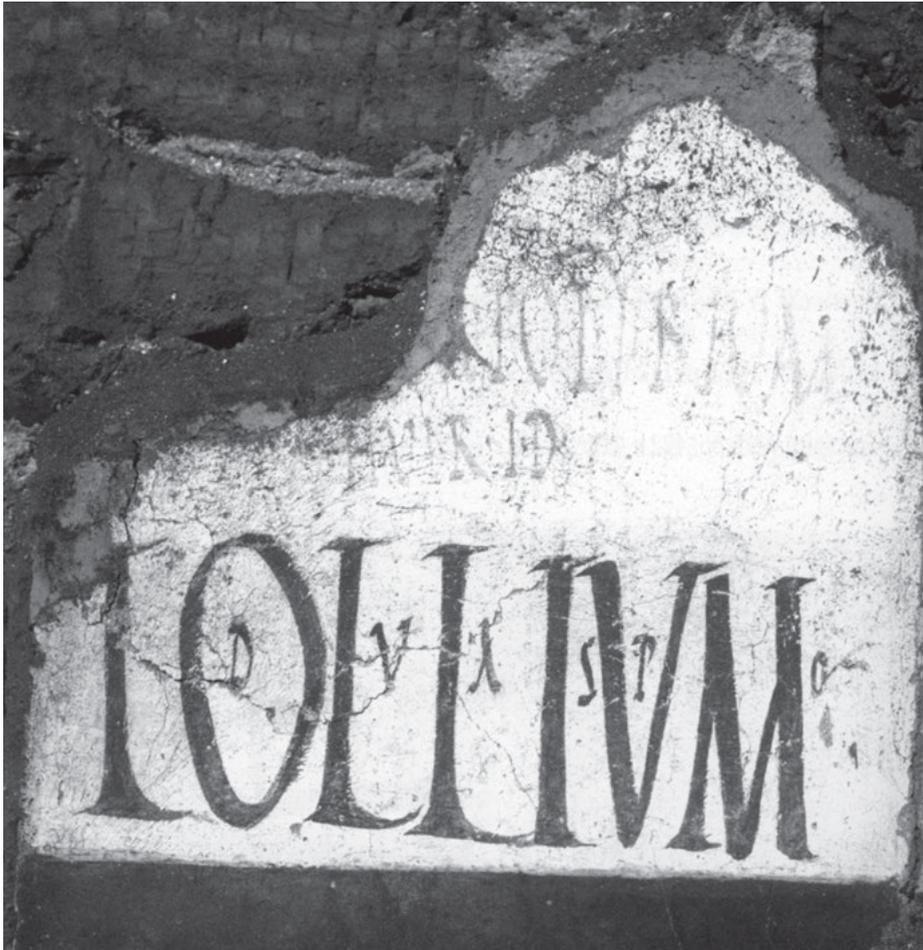


Abb. 5: CIL IV 7868 an der Fassade von IX 11, 2. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

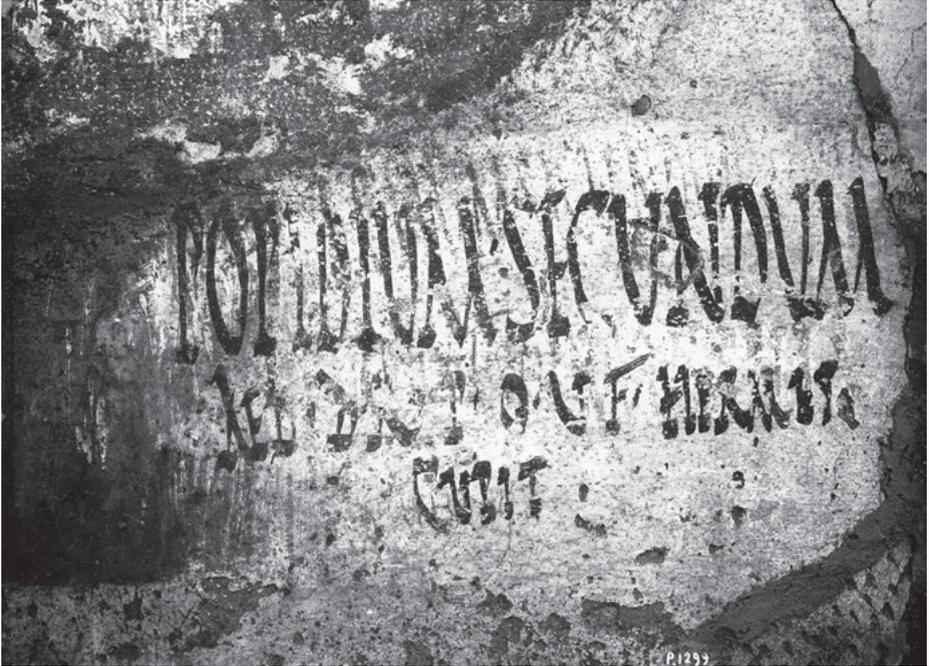


Abb. 6: CIL IV 7487–7490 neben Eingang Il 1, 1. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. 7: Il 1, 2–3 mit CIL IV 7499, 7502 und 7504. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. 8: CIL IV 7803 und 7804 bei III 7, 5. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Buchstaben durch eine elegante Anlage aus und die Schreiber spielten sogar mit den Zwischenräumen, indem sie das letzte V verkleinert zwischen N und M schrieben.²⁷⁸ Die Dimensionen der *programmata* variieren stark: Die Buchstaben der kleinsten sind unter 10 cm hoch, während andere bis zu einen halben Meter messen.²⁷⁹ Die meisten Exemplare zeichnen sich durch ein sorgfältiges Arrangement aus, was darauf schließen lässt, dass dieses vor der Anbringung zumindest in groben Zügen festgelegt wurde.²⁸⁰ Auch in allen Fällen, in denen der Untergrund im Voraus weiß getüncht

²⁷⁸ Dass es sich nicht um ein Versehen, sondern um ein bewusst eingesetztes Gestaltungsmittel handelte, wird daran deutlich, dass der Abstand zwischen N und M größer ist, als zwischen den übrigen Buchstaben.

²⁷⁹ Mouritsen 1988, 31; für CIL IV 7553 wird eine Höhe von 50 cm angegeben, zu den größten *programmata* gehören auch CIL IV 7588 und 7589, beide an der N-Seite des *campus* II 7. Laut CIL sind die Buchstaben der Namen 43 bzw. 44 cm hoch.

²⁸⁰ Wallace 2005, IX; Mouritsen 1988, 31.



Abb. 9: CIL IV 7851 bei IX 7, 9.
© Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. 10: CIL IV 7837 bei I 19, 4. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. 11: CIL IV 7579 und 7580 bei II 4, 7. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

wurde, muss vorher überschlagen worden sein, wie viel Platz benötigt werden würde, auch wenn man nachher davon abwich.²⁸¹

Die weiß getünchten Flächen bilden in vielen Fällen nicht nur die chemische Grundlage für die Anbringung, sondern waren Teil der Gestaltung: So wurde etwa die Fläche für CIL IV 7580 (Abb. 11) sorgfältig und mit geraden Rändern gezogen. In einigen Fällen wurde sie auch als *tabula ansata* gestaltet, zum Beispiel bei CIL IV 7627, 7628 und 7630 an der Casa di Trebius Valens (III 2, 1) (Abb. 38). Die *tabulae* dienen als optische Rahmung und heben die Inschrift von der Wand ab.²⁸² Dies gilt in geringerem Maße auch bei einfachen Rechtecken, die nicht durch die angesetzten Henkel als *tabulae ansatae* gestaltet wurden, aber dennoch auch einen Rahmen für den Dipinto schufen.

In allen Fällen ist die *ordinatio* eng mit der sprachlichen Form und dem Inhalt verknüpft. Der Inhalt war hochgradig formalisiert und bestand aus mehreren Teilen, von denen fast alle – bis auf den Namen des Kandidaten – wegfallen konnten.²⁸³ Der Name nahm fast immer eine besonders prominente Stelle ein, indem er zuerst genannt und

²⁸¹ Staccioli 1992, 43.

²⁸² Vgl. dazu: Schepp 2009, 114, 116. Weitere und besonders sorgfältig gestaltete *tabulae ansatae* finden sich bei I 7, 19 (CIL IV 7256) und I 7, 13 (CIL IV 7241).

²⁸³ Mouritsen 1988, 31.

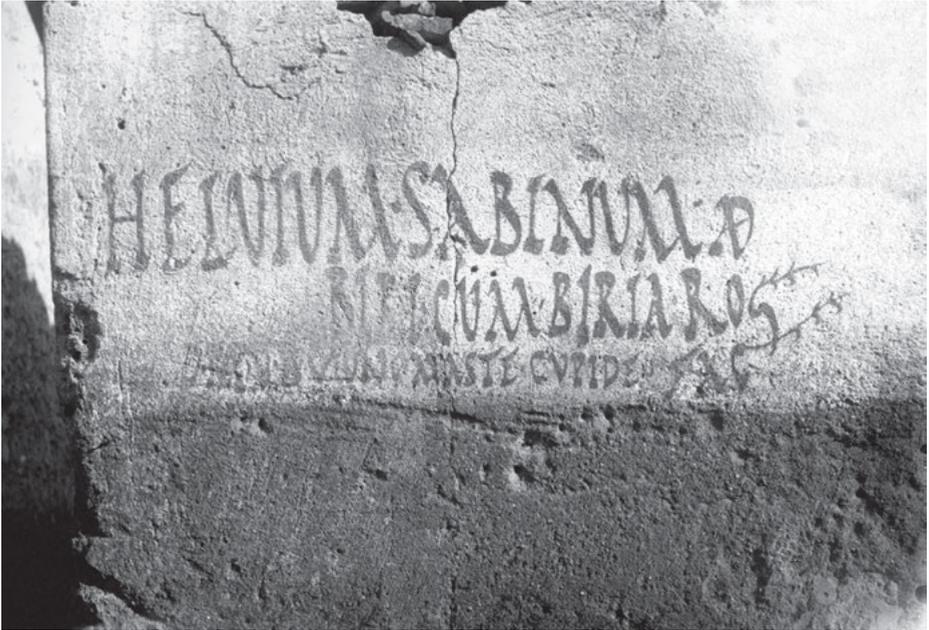


Abb. 12: CIL IV 9885 bei II 4, 7. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

meist deutlich größer als der Rest des Textes geschrieben wurde.²⁸⁴ Ansonsten konnten fast alle Bestandteile, also das angestrebte Amt, die üblichen Qualifikationen *dignum rei publicae* und *virum bonum*, die Bitte *oro vos faciat* und die Namen der *rogatores* samt Zusatz *roga(n)t* abgekürzt werden, was in der Regel auch geschah. Insbesondere *oro vos faciat* und *aedilis* wurden in konventionellen *nexus* wiedergegeben, die zum Beispiel in CIL IV 9885 (Abb. 12) und CIL IV 9883 (Abb. 13) gut zu erkennen sind.²⁸⁵ Durch dieses Bausteinsystem ergibt sich eine zwar stark formularisierte Anlage, die jedoch, was die Anordnung der einzelnen Bestandteile betrifft, viel Spielraum lässt. Es wurde oft damit gespielt, den Namen in eine Zeile zu schreiben und den übrigen Inhalt in mehreren Zeilen, die zusammen ebenso hoch sind, daneben zu platzieren, wie zum Beispiel in CIL IV 9884 (Abb. 14). Auffällig ist in dieser Hinsicht auch CIL IV 7868 (Abb. 5), bei dem kleinere Buchstaben in und zwischen die größeren des Namens geschrieben wurden.

Es finden sich zahlreiche Beispiele, in denen die Schreiber der *programmata* sich eng an der bereits bestehenden Wandgestaltung orientierten. CIL IV 9883 und 9884 (Abb. 13, 14) an der Fassade von II 1, 10 sind beide bis auf wenige cm an die Kante zwischen der oberen und der unteren Zone der Wandfläche herangerückt und nehmen

²⁸⁴ Vgl. Staccioli 1992, 48; Wallace 2005, XI.

²⁸⁵ Mouritsen 1988, 31; Staccioli 1992, 45.



Abb. 13: CIL IV 9883 bei Eingang II 1, 10. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. 14: CIL IV 9884 bei Eingang II 1, 10. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. 15: CIL IV 61, *programma antiquissimum* an der Nordostecke von *insula VIII 5*, zur Via dei Teatri hin. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

so Bezug darauf.²⁸⁶ Wenn die untere Zone in Orthostaten gegliedert war, nahmen die Maler auch hierauf immer wieder Bezug, so etwa an der Casa di Trebius Valens (III 2, 1) (Abb. 38) und an der Fullonica di Stephanus (I 6, 7) (Abb. 31): Dort ist ein *programma* (CIL IV 7172) genau in den oberen Bereich eines Feldes eingepasst, während ein weiteres (CIL IV 7173) zwei dieser Breiten einnimmt. Einen seltenen Fall stellt die Fassade der Casa dei Cei (I 6, 15) dar (Abb. F26), die eine mit Stuck plastisch ausgeführte Wandgliederung aufweist. In mehrere der stuckierten Quaderblöcke bzw. Rechteckfelder sind *programmata* eingeschrieben: CIL IV 7191, 7187 und 7290.

Innerhalb Pompejis bilden die ca. 100 sogenannten *programmata antiquissima*, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus den Jahrzehnten unmittelbar nach der Gründung

²⁸⁶ Diese beiden *programmata* müssen von demselben Schreiber gemalt worden sein, was nicht nur an den *hederae*, sondern auch besonders an den Formen von <M> und <R> gut zu erkennen ist.



Abb. 16: CIL IV 7121, *programma antiquissimum* auf einer älteren Putzschicht neben Eingang III 1, 1, von CIL IV 7593 und 7594 überlagert. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

der Kolonie stammen, eine eigene Gruppe.²⁸⁷ Neben inhaltlichen Unterschieden sowie bezeichnenden republikanischen Schreibweisen weisen sie auch eigentümliche gestalterische Merkmale auf, die sie deutlich von den späteren *programmata recentiora* absetzen. Zum einen finden sich nur diese und keine *programmata recentiora* auf den nackten Tuff gemalt (Abb. 15).²⁸⁸ Besonders auffällig ist jedoch das von der *actuaria* völlig verschiedene Schriftbild, das Zangemeister als „*maximas, crassas, quales*

²⁸⁷ Im CIL IV sind sie unter den Nummern 1–83, 3341–3354, 6601–6604, 7114–7127 und 9822–9827 aufgeführt. Zur Datierung: Mouritsen 1988, 81.

²⁸⁸ Aber auch auf Putz: *tectorio opere* (Zangemeister CIL IV Hauptband, S. 1).

Oscae illae sunt, et eius formae, quam exeunte republica Romana in usu fuisse inscriptiones et pictae et lapidariae docent“ beschreibt.²⁸⁹ Diese Gestaltungsweise, die noch einer völlig anderen Praxis der Schriftgestaltung verpflichtet war, wird auch an den wenigen Beispielen, die sich erhalten haben, deutlich. Während viele der *programmata antiquissima* auf Putzschichten aufgemalt sind, die später überputzt wurden (Abb. 16) und daher kurz vor 79 n. Chr. wohl nicht mehr zu sehen waren, standen doch die alten Dipinti, die direkt auf die Tuffblöcke gemalt waren, wie etwa CIL IV 30 (Abb. F22), den Pompejanern weiterhin vor Augen.

2.2.2.3.2 *edicta munerum*

Auch bei den *edicta munerum* variierten die Schreiber die Schriftarten. Allerdings ist es bei diesen noch schwieriger, zuverlässige Aussagen über die Gestaltung zu treffen, da von den 83 Zeugnissen nur 23 fotografisch dokumentiert sind. Im CIL wird bei einigen Beispielen die *ordinatio* wiedergegeben, allerdings nicht ausreichend genau. Oft werden auch die Buchstabenhöhen der verschiedenen Zeilen angegeben. Zudem findet sich im einleitenden Abschnitt in CIL IV S. 70 die Bemerkung „*pictae sunt quod sciam omnes in tectorio eodem colore eademque litterarum specie atque candidatorum programmata recentiora*“. Um die Gestaltungsmerkmale der *edicta munerum* zu verdeutlichen, seien drei Exemplare vorgestellt. Ein gut dokumentiertes Beispiel stellt CIL IV 7992 an der Fassade der Casa di Trebius Valens (III 2, 1) dar (Abb. 43), das sich fast vollständig erhalten hatte und anhand des CIL-Eintrages, der Rekonstruktion bei Spinazzola und von Fotografien beschrieben werden kann.²⁹⁰ Es ist insgesamt fast 90 cm hoch und 3,12 m breit. Die Buchstaben der ersten Zeile, die den Namen des Spielgebers enthielt, sind laut CIL 48 cm hoch, während die der zweiten Zeile 11 cm und die der dritten Zeile 10 cm messen. Die erste Zeile war rot geschrieben, in der zweiten Zeile wurde bis einschließlich *et* und in der dritten für die letzten vier Wörter schwarze Farbe verwendet, sodass der Name des zweiten Spielgebers sowie Ort und Datum der Spiele optisch von den Titeln des ersten Spielgebers und den Zusatzinformationen zum Programm abgesetzt waren. Genannt werden außer den Namen der beiden Veranstalter, der Zeit und dem Ort auch die Anzahl der kämpfenden Gladiatorenpaare – wie üblich abgekürzt mit *glad(iatorum) par(ia)* – eine *venatio* und *vela*, die anscheinend eine eigene Erwähnung wert waren.²⁹¹ Die unteren beiden Zeilen schließen bündig mit der ersten Zeile ab, die dritte Zeile ist jedoch links ca. 40 cm eingerückt. Die Schriftart der ersten Zeile kann noch als *actuaria* bezeichnet werden, weist

²⁸⁹ Vgl. Zangemeister CIL IV, S. 1. Zu den Merkmalen der *programmata antiquissima*: Mouritsen 1988, 80.

²⁹⁰ Für eine Beschreibung des Kontextes siehe Kapitel 4.1.1. Ein großer Teil dieser Fassade und der darauf angebrachten Dipinti wurde 1943 zerstört. Spinazzola 1953, Taf. 9; Varone/Stefani 2009, 238.

²⁹¹ Dass das Aufspannen von *vela* nicht selbstverständlich war, obwohl entsprechende Vorrichtungen dauerhaft installiert waren, bemerkt auch Rainer Graefe, der feststellt, dass nur in 20 *edicta vela* angekündigt werden: Graefe 1979, 8. 68–70.

jedoch hinsichtlich der Seitenverhältnisse der einzelnen Buchstaben, der Behandlung der einzelnen Züge und der Winkel Ähnlichkeiten mit der *quadrata* oder *monumentalis* auf. Die zweite und dritte Zeile sind dagegen den in unmittelbarer Umgebung befindlichen *programmata* viel ähnlicher. Die Schreiber nutzen hier also verschiedene Parameter, um die Inschrift effektiv zu gestalten: Anbringungshöhe, Größe, farbliche Kontrastierung und unterschiedliche Buchstabenformen.

Knapp 90 cm rechts von CIL IV 7992 befindet sich ein weiteres *edictum* (CIL IV 7993).²⁹² Beide Dipinti weisen einige Gemeinsamkeiten auf. Die Dimensionen sind vergleichbar: CIL IV 7993 ist 2 m breit, die oberste Zeile 49 cm hoch und die beiden folgenden 10 und 7 cm. Auch die Anordnung in drei Zeilen entspricht dem, was bei CIL IV 7992 beobachtet werden konnte.²⁹³ Die Buchstabenformen weisen ebenfalls Gemeinsamkeiten auf, wobei jedoch die der ersten Zeile etwas schmaler und in ihren Formen stärker der *actuaria* verpflichtet sind als in 7992. Der Schreiber verwendete ebenfalls sowohl rote als auch schwarze Farbe, und auch hier lässt sich beobachten, dass dadurch der Name des Stifters hervorgehoben werden sollte, da in Zeile 2 alles außer diesem in Schwarz geschrieben war. Ein Unterschied besteht allerdings darin, dass in der ersten Zeile nicht der Name, sondern ein Hinweis auf den Anlass prominent erscheint.

Ähnliche Gestaltungsmerkmale, aber wiederum eine andere Textverteilung weist CIL IV 9983a auf, das auf die Fassade der Gräber OS 9 und 11 geschrieben wurde (Abb. F27). Auch hier wird in der ersten Zeile die Anzahl der Gladiatorenpaare angegeben, die bei den Spielen auftraten.²⁹⁴ Anders als vielen anderen *edicta munerum* wird hier jedoch noch vor den Gladiatoren der Veranstaltungsort genannt. Es handelte sich nämlich nicht um Pompeji, sondern um Cumae. Folglich war gerade diese Information auch für die intendierten Leser besonders wichtig und gehörte an die erste Stelle.²⁹⁵ Diese Art, Informationen von unterschiedlicher Priorität gezielt an den möglichen Stellen der Ankündigungen zu platzieren, ist charakteristisch für die Spielankündigungen.²⁹⁶ Da der Veranstaltungsort außerhalb Pompejis lag, wurde die Ankündigung nicht nur außerhalb der Stadt angebracht, sondern auch eine andere Reihung der Informationen gewählt.

292 Wie lange diese beiden Dipinti tatsächlich nebeneinander zu sehen waren, ist nicht endgültig zu klären. Das *edictum* des Gnaeus Alleius Nigidius Maius (CIL IV 7993) stammt vermutlich aus der Zeit zwischen 62 und 69 n. Chr. (Franklin 1997, 444 und Sabbatini Tumolesi 1980, 38–40). Für die Ankündigung der Spiele der Lucreti (CIL IV 7992) ist ein Zeitraum kurz vor dem Tod Neros wahrscheinlich (Mouritsen 1988, 35); für eine frühere Datierung: Sabbatini Tumolesi 1980, 29–31.

293 Größenangaben und Hinweise auf die Anordnung im CIL können bestätigen, dass diese Art der Gliederung üblich war. Vgl. zum Beispiel die Einträge zu CIL IV 1180, 1190, 3881, 3883, 7990 oder 7991.

294 Die Abbildungen in Varone/Stefani 2009, 494–500 zeigen nicht alle Details, sodass hier die Angaben im CIL besonders wichtig sind. Dort entsteht allerdings der Eindruck, dass die beiden X in Zeile 1 durch den gemalten Gruß auseinandergerückt seien, was ein Blick auf die Fotos widerlegt.

295 Darauf weist auch Sabbatini Tumolesi hin: Sabbatini Tumolesi 1980, 117.

296 Vgl. dazu die Sammlung der Texte bei Sabbatini Tumolesi 1980.



Abb. 17: CIL IV 7994, westlich von Eingang III 4, 2. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Der Wiedererkennungswert als *edictum muneris* wurden somit auch über die Form und Gestaltung generiert. Dies zeigt, dass das Schema durchaus variabel war und dass in einigen Fällen dem optischen Erscheinungsbild eine mindestens so große und deutliche Bedeutung beigemessen wurde wie dem eigentlichen Inhalt: Wenn es als gelungen empfunden wird, eine gleichbleibende Form mit immer ähnlichen Inhalten zu füllen, dann gewinnt die Form an sich ebenfalls inhaltliche Qualitäten. Das wird besonders an dem zweiten Beispiel deutlich. Der Begriff *dedicatione* gibt alleine keinerlei Hinweis darauf, was hier angekündigt wurde. Aufgrund der formalen Gestaltung war aber sofort klar, dass es sich um eine Spielankündigung handelte.

Auch unter den *edicta munerum* können mehrere Exemplare identifiziert werden, die nicht aus den letzten Jahren der Stadt stammen können.²⁹⁷ Diese können anhand von Bezügen auf das Kaiserhaus, prosopographischen Überlegungen, der Orthographie und der Paläographie in die augusteische Zeit oder kurz danach datiert werden.²⁹⁸ Deutlich wird dies zum Beispiel an CIL IV 7994, das an der Casa del Moralista zwischen den Eingängen III 4, 1 und III 4, 2 angebracht war (Abb. 17). Das Schriftbild

²⁹⁷ Von diesen wurden einige in der Nekropole an der Porta Nocera gefunden, was Mouritsen dadurch erklärt, dass in den Nekropolen die Putzflächen beständiger waren und selten erneuert wurden: Mouritsen 1988, 36.

²⁹⁸ Mouritsen 1988, 36. 189 Anm. 153. Mouritsen nennt hierunter die *edicta* CIL IV 1196. 3881. 3882. 7994. 9969. 9979. 9980 und 9981a.

der *edicta* an Grab EN 10 (Abb. 51) in der Nekropole an der Porta Nocera war außergewöhnlich und den *programmata antiquissima* ähnlich. Die beiden K in dem dort angebrachten *edictum* CIL IV 9972 sind insbesondere den K in den oskischen Inschriften Ve 27 (Abb. 2) und Ve 28 besonders ähnlich, deren Schenkel ebenfalls sehr kurz sind und nur etwa ein Drittel der Buchstabenhöhe einnehmen.²⁹⁹ Die Schrift weist grobe, undynamische und serifenlose Formen auf.³⁰⁰ Das Grab wird augusteisch datiert, was bedeutet, dass bereits kurz nach seiner Errichtung die ersten Dipinti daran angebracht worden sein müssen.³⁰¹

2.2.2.3.3 Weitere Dipinti

Weitere Bekanntmachungen weisen ähnliche Gestaltungsmerkmale auf: Mietannoncen, Listen der *magistri vici et compiti*, zwei Dipinti in Herculaneum sowie eine größere Anzahl an Grüßen. Bei den 42 publizierten Grüßen ist neben der räumlichen und inhaltlichen Nähe zu den *programmata* auch festzustellen, dass die gleichen Farben und die gleiche Schriftart verwendet wurde, wie bei diesen. Dies ist zweifellos dadurch zu erklären, dass sie von denselben Schreibern angebracht wurden.

Formal stellen insbesondere die beiden Mietannoncen CIL IV 138 und 1136 interessante Vergleichsmöglichkeiten dar.³⁰² Während CIL IV 138 infolge der Ausgrabung verlorengegangen und heute nur noch in einer Abbildung bei Mazois³⁰³ überliefert ist, wurde CIL IV 1136 bereits im 18. Jh. abgenommen und befindet sich heute im Nationalmuseum in Neapel (Abb. F28).³⁰⁴ Trotz der Beschädigung durch den Transfer ist zu erkennen, dass das Layout dieser Inschrift in hohem Maße formalisiert ist. Die Grundlinien und H-Linien sind vorgezeichnet und die Höhe der einzelnen Buchstaben somit festgelegt. Der Text ist so auf die fünf Zeilen verteilt, dass auch hier ein Name in der ersten und größten Zeile als Aufhänger dient und die Details in immer kleiner

²⁹⁹ Vgl. Varone/Stefani 2009, 257–259.

³⁰⁰ CIL IV 9972. 9974. 9976. Das CIL vermerkt zu 9972: *litteris crassis*.

³⁰¹ D'Ambrosio/De Caro 1983, EN 10. In den genannten *edicta* werden Spiele in Nuceria angekündigt, sodass zu der zeitlichen Differenz auch noch die Frage hinzukommt, inwieweit sich die Gestaltungspraktiken in den jeweiligen Städten unterschieden und ob für die Dipinti in Pompeji Maler von dort oder aus Nuceria beauftragt wurden. Vgl. Kapitel 4.3.

³⁰² Beide Mietanzeigen stellten Unikate dar, da sie jeweils an der *insula* angebracht waren, auf die sie sich bezogen. Zur Lokalisierung insbesondere von CIL IV 138: Pirson 1999, 15–17. Inhaltlich ähnlich sind die eng verknüpften Dipinti CIL IV 806 und 807, über deren Gestaltung jedoch nur begrenzte Details bekannt sind.

³⁰³ Mazois III 1824 Taf. 1; die Treue dieser Darstellung ist natürlich fraglich. In Mazois II 1824, 1 ist unter anderen auch CIL IV 1136 abgebildet, die auch fotografisch dokumentiert ist (Varone/Stefani 2009, 212–213). Hier sind die Buchstabenformen recht präzise wiedergegeben. Insgesamt zeigt Mazois allerdings nicht viele Dipinti.

³⁰⁴ Entdeckt und abgenommen am 8. Februar 1756: Fiorelli 1860, 38. Siehe auch: Donati 1998, 305–306 im Katalogeintrag zu Kat. 111. Weitere Fotos: Varone/Stefani 2009, 212–213.

werdenden Zeilen folgen. Die letzte Zeile ist wieder etwas größer.³⁰⁵ Nur einzelne kalligraphisch ausgearbeitete Buchstaben wie das B am Anfang von Zeile 3 ragen über die H-Linie hinaus. Die Schrift ist eine ausgesprochen sorgfältig ausgeführte, vergleichsweise schlanke *actuaria*. Anders als bei den *programmata recentiora* und den *edicta munerum* ist kein Qualitätsunterschied zwischen der ersten Zeile und den niedrigeren folgenden Zeilen, die die Details beinhalten, festzustellen. Zudem war der Text zentriert, wobei das essentielle Wort *locantur* allein in Zeile 2 steht.³⁰⁶ Die geritzten Linien zeigen, dass die Inschrift im Vorhinein mit größter Sorgfalt geplant wurde, indem man sowohl die Höhe der einzelnen Zeilen als auch deren nahezu gleichbleibende Abstände voneinander festlegte.³⁰⁷

Sowohl in Pompeji als auch in Herculaneum wurden einige Dipinti gefunden, die als *alba* gedeutet werden können, also Namenslisten oder offizielle Bekanntmachungen unter Berufung auf aktuelle Beamte.³⁰⁸ Zu den Dipinti CIL IV 7807, 9934a, 10489 und den von Pagano 1992 vorgestellten Fragmenten liegen Abbildungen vor, die mit Ergänzungen zu den Maßen anhand des CIL nähere Aussagen zur Gestaltung erlauben.³⁰⁹ Formal zeichnen sie sich dadurch aus, dass sie großteils in Schwarz geschrieben und sehr sorgfältig und ebenmäßig ausgeführt sind. Die Grundlinien und teilweise auch die H-Linien sind vorgezeichnet.³¹⁰ Bei CIL IV 7807 (Abb. 18), einer Auflistung der *magistri vici et compiti* sind die Zeilen 4 und 11, die vermutlich die Zwischenüberschriften bildeten, in roter Farbe geschrieben und entsprechen somit den üblichen *rubricae*.³¹¹ Deutlich unterscheidet sich auch die Schrift dieser beiden Zeilen vom Rest der Inschrift, sodass in diesem Fall von zwei (oder mehr) Arbeitsschritten auszugehen ist. CIL IV 9934a ist ganz offensichtlich nur ein kleiner Teil eines ursprünglich sehr viel größeren Textes, war aber sicherlich ebenfalls Teil einer ähnlichen Liste.³¹² Der in Herculaneum gefundene Dipinto CIL IV 10489 (Abb. F29) ist unvollständig erhalten. Es handelt sich um eine öffentlich bekanntgegebene Regulierungsmaßnahme der

305 Die Höhen der einzelnen Zeilen betragen laut CIL: 1. 20 cm; 2. keine Angabe; 3. 10 cm; 4. 7 cm und 5. 9,8 cm.

306 Das CIL allein bietet hierfür keine zuverlässigen Informationen. So z. B. bei CIL IV 7208, wo *dignus est* rechtsbündig gesetzt ist, während es auf dem Foto fast mittig steht (Varone/Stefani 2009, 76).

307 Es handelt sich nicht um „flüchtig gemalte Dipinti“, wie Pirson meint: Pirson 1999, 15. In umso größerem Kontrast dazu erscheint das direkt darunter gemalte *programma* für Aulus Suettius Verus, das unebenmäßig wirkt.

308 CIL IV 60. 7807, 9934a. 10489 (Herculaneum) sowie die in Pagano 1992, 189–191 präsentierten Fragmente aus Herculaneum, vgl. auch Guadagno 1977. Fioretti 2012, 415–416. Auch das verlorene CIL IV 10488, das 10489 überdeckte, ist zu dieser Gruppe zu zählen. Bei CIL IV 60 und 9934a ist mit Sicherheit davon auszugehen, dass sie zur Zeit des Vesuvausbruches nicht zu sehen waren, da sie überdeckt oder abgenommen worden waren.

309 Pagano 1992, 189–190 Abb. 1–4; Varone/Stefani 2009, 382. 511. Taf. 48. CIL IV 60 scheint der Darstellung im CIL nach ähnlich wie CIL IV 7807 aufgebaut gewesen zu sein.

310 Besonders deutlich bei CIL IV 7807.

311 Schmidt 1894, Sp. 1332–1336.

312 Fioretti 2012, 415–416 Anm. 19. Vgl. dazu auch die kurze Bemerkung in Solin 1973b, 275.



Abb. 18: CIL IV 7807 an der Südostecke von *insula* IX 7. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Beamten. Der Text ist vollständig in Schwarz geschrieben und auf vier Zeilen verteilt. Auch hier sind deutlich die vorgeritzten Linien auszumachen.

Bezüglich der Topos-Inschriften am Amphitheater können lediglich anhand der CIL-Einträge Informationen über ihre Gestaltung erschlossen werden.³¹³ Die Buchstaben waren auf weißen Putz (1096b) oder auf getünchten Tuff (1097, 1097a, 1097b)

313 CIL IV 1196, 1196a, 1196b, 1197, 1197a, 1197b, 2996. Möglicherweise auch CIL IV 1115, 1768 und 1769.



Abb. 19: Fassadenmalerei mit gemaltem Inschriftenfeld und *cacator*-Inschrift CIL IV 6641. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

geschrieben. Drei Dipinti waren laut CIL rot (1096, 1096b, 1097b) und einer schwarz (1096b). Aber da für die übrigen ebenfalls *in opere tofaceo dealbato* angegeben ist, waren sie sicher auch entweder rot oder schwarz. Nur für 1096b wird die Buchstabenform angegeben: *litteris quadratis*.

Einige weitere Dipinti folgen nicht den beschriebenen Gestaltungsmerkmalen. Besonders hervorstechend sind darunter die sogenannten *cacator cave malum*-Inschriften CIL IV 3782, 3832, 4586, 5438, 6641, 7714, 7715 und 7716. Davon sind 4586 und 5438 mit Kohle geschrieben, also nicht eigentlich gemalt.³¹⁴ Optisch sind große Unterschiede zu bemerken. Daher und auch wegen der geringen Zahl dieser Zeugnisse kann man nicht von einer typischen Gestaltungsweise sprechen. CIL IV 6641 ist zum Beispiel in eine Fassadenmalerei integriert, indem es in ein gerahmtes Feld eingeschrieben wurde (Abb. 19).³¹⁵ Die Buchstaben sind 2,2–2,5 cm hoch, sorgfältig und gut leserlich geschrieben, auch wenn es sich um keinen allzu geübten Schreiber handeln kann, da für die zweite Zeile die Anordnung offenbar nicht exakt geplant hatte. Auch wenn nicht genau nachgeprüft werden kann, ob diese Inschrift zeitgleich mit den Schlangen und dem Altar aufgemalt wurde, ist für sie doch der direkte Kontext von entscheidender Bedeutung, da er sehr wohl die Schutzfunktion der Schlangen

³¹⁴ Vgl. Fröhlich 1991, 59 Anm. 349. Inhaltlich sind diese eng verwandt mit einigen geritzten Epigrammen, besonders an Gräbern und mit Reflexen in der zeitgenössischen Literatur, vor allem Petron. 71,8: *praeponam enim unum ex libertis sepulcro meo custodia causa, ne in monumentum meum populus cacatum currat*. Vgl. besonders Maiuri 1945, 210–211; Lebek 1976, 288; Krenkel 1963, 76.

³¹⁵ *cacator sic valeas / ut tu hoc locum tra<n>sea<s>*; Vgl. Fröhlich 1991, 319 (F35).



Abb. 20: Riesige *cacator*-Inschrift CIL IV 7715 an der Ostseite von *insula* III 4. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

miteinbezieht.³¹⁶ Sowohl der Inhalt als auch die etwas ungewöhnliche Gestaltung des Textes sprechen daher dafür, dass der Dipinto von dem Maler hinzugefügt wurde, der auch das Bild geschaffen hatte. Ganz anders erscheinen die Dipinti CIL IV 7714–7716 (Abb. 20). Sie sind in der Gasse zwischen den *insulae* III 4 und III 5 so aufgemalt worden, dass 7716 (an der W-Seite von III 5) den Inschriften 7714 und 7715 (an der O-Seite von III 4) gegenübersteht. Alle drei waren mit weißer Farbe (CIL: *calce*) auf dunklen Grund geschrieben und stechen auch durch ihre Größe hervor.³¹⁷ 7714 und 7715 waren beide jeweils 10,5 m lang. Die Buchstaben waren zwischen 90 und 120 cm hoch und die einzelnen Striche ca. 10 cm breit. 7716 war 7,6 m breit und weist in den drei Zeilen

316 Boyce 1942, 21; besonders auch die in diesem Zusammenhang mehrfach zitierte (z. B. Lebek 1976, 288 Anm. 3) Stelle bei Persius: Pers. 1,112–114: ‚*hic*‘ *inquis* ‚*veto quisquam faxit oletum. pinge duos anguis: pueri, sacer est locus, extra meite: discedo.*‘

317 Die kleine Gasse zwischen III 4 und III 5 ist heute wieder verschüttet und der Putz an den sichtbaren Flächen abgefallen. Die dunkle Färbung der Wandoberflächen ist in Varone/Stefani 2009, 273–276 zu erkennen.

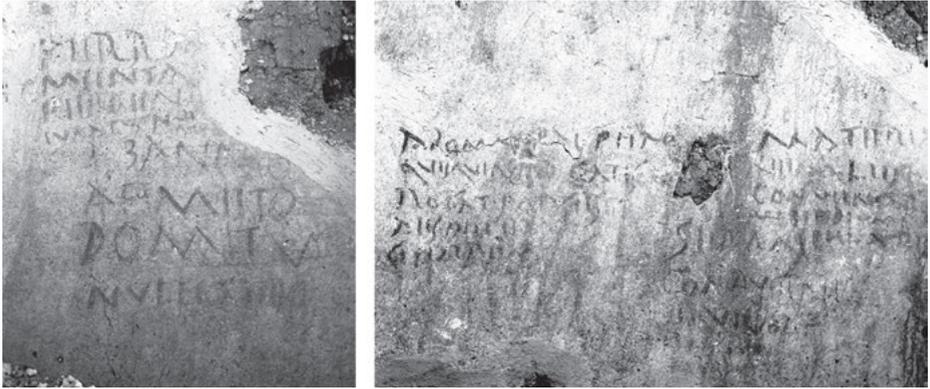


Abb. 21: CIL IV 9839a, 9839b und 9839c (von links nach rechts). 9839a befand sich östlich von Eingang I 17, 2, 9839b und c westlich von diesem Eingang. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Versalhöhen von 45 bis 50 cm auf.³¹⁸ 7714 und 7715 sind inhaltlich identisch (*cacator cave malum*). Die Buchstaben orientieren sich zwar an der *actuaria*, aber die einzelnen Linien sind deutlich weniger differenziert ausgeführt. Die Ligatur bei *cave* entspringt ganz offensichtlich nicht einem Mangel an beschreibbarer Fläche, sondern scheint ein vom Schreiber frei gewähltes Gestaltungselement zu sein. Das hier verwendete Weiß wurde ansonsten – wie bereits beschrieben³¹⁹ – fast ausschließlich für die Grundierung oder das Übermalen älterer Dipinti genutzt. Gerade die Heterogenität der verschiedenen Materialien wie auch die Schriftgestaltung ist für diese Inschriften signifikant. Es handelt sich nicht um Bekanntmachungen, die wie die *programmata* in konzertierten Aktionen und einem Muster folgend gefertigt wurden, sondern um Einzelzeugnisse, die auf die situativ und räumlich gebundene Initiativen von Anwohnern zurückgingen. Es wurden im Stadtgebiet gerade nicht wie an Trimalchios Grab vorsorglich Verbotsschilder angebracht, sondern die Initiative war für die Betroffenen anscheinend aus gegebenem Anlass notwendig. Den Beispielen, die heute noch anhand von Abbildungen beurteilt werden können, ist eine besonders gute Leserlichkeit gemein.³²⁰ Auch dies spricht dafür, dass es sich in erster Linie um konkrete Unterlassungsaufforderungen an die Mitmenschen handelte.

Einige weitere Dipinti bieten deutlich von der *actuaria* abweichende Formen. Dabei handelt es sich um Verkaufsangebote (CIL IV 7124), Bitten um Rückgabe eines entwendeten oder verlorenen Besitzes (CIL IV 64 und 3864 und 9948) sowie ein inhaltlich und formal auch in Pompeji einzigartiger Dipinto CIL IV 9839a–c (Abb. 21), der

³¹⁸ Text: *cacator cave malum / aut si contempseris habeas / Iove iratum*.

³¹⁹ Vgl. Kap. 2.2.2.2, S. 61.

³²⁰ Dies sind in Abbildungen bei Varone/Stefani 2009 die gemalten Inschriften: CIL IV 3832. 6641. 7714–7716. Die beiden Kohlezeichnungen CIL IV 4586 und 5438 sind dagegen nicht fotografisch belegt.

am ehesten ebenfalls in den Bereich der Verkaufsangebote einzuordnen wäre.³²¹ Bei diesen Inschriften finden sich kursive Buchstabenformen, die, ohne auf eine ebennmäßige Grundlinie zu achten, auf die Wand geschrieben wurden (besonders bei 9839a–c und 9948 (Abb. F68)). CIL IV 7124 (Abb. 4) ist mit Kalkmilch geschrieben. Auch die Buchstabenformen sind hier ganz anders als bei der großen Menge der *programmata*.

Alle 24 überlieferten oskischen Dipinti sind im oskischen Alphabet geschrieben.³²² Vetter gibt an, dass alle *éituns*-Inschriften (Ve 23–28) (Abb. 2) rot waren.³²³ Ansonsten finden sich bei Vetter keine Beschreibungen der Gestaltung. Nicht von allen oskischen Dipinti liegen Fotografien oder *apographa* vor.³²⁴ In den besser dokumentierten Beispielen sind jeweils alle Striche gleich stark, das Schriftbild ist sehr stark von senkrechten, waagerechten und schrägen Strichen geprägt. Ausnahmen bilden Ve 34, ein Name, dessen zwei vorderste Buchstaben in einen *nexus* gesetzt waren,³²⁵ und die fünf Dipinti Ve 33 an fünf Säulen in der *porticus* des Popidius, in denen fünfmal das Wort *vaamunim* mit 38 cm hohen Buchstaben geschrieben war.³²⁶ Im Vergleich mit steinernen oskischen Inschriften (Abb. F30) fällt auf, dass diese sehr wohl stärker gerundete und regelmäßige Formen beinhalten.³²⁷

Sowohl bei den oskischen als auch bei den lateinischen Inschriften ist zu bemerken, dass im 1. Jh. v. Chr. ein größerer gestalterischer Unterschied zwischen gemalten und gemeißelten Texten bestand, als dies bei den *tituli picti recentiores* und den späteren zeitgenössischen Inschriften zu bemerken ist. Die Gestaltung von gemalten Inschriften veränderte sich innerhalb dieses Jahrhunderts hin zu stärker konventionalisierten Formen, die in einem bestimmbareren und ebenfalls auf Konventionen beruhenden Verhältnis zu den Inhalten der Texte standen.

2.2.2.4 Die visuelle Wahrnehmung der Inschriften

Steininschriften, Graffiti und Dipinti bringen durch ihre jeweiligen gestalterischen Merkmale bestimmte Voraussetzungen mit, die sich auf ihre visuelle Wahrnehmung auswirkten. Von mindestens ebenso hoher Bedeutung dafür, ob eine Inschrift gesehen oder gelesen wurde oder eben nicht, sind jedoch auch ihre Lokalisierung im Kontext sowie das Verhalten der potentiellen Betrachter. Hierbei sind vor allem die Faktoren der Aufmerksamkeit und der Bewegungsgeschwindigkeit bzw. der Ruhe von

³²¹ Zu Lesung dieser Inschrift vgl. v. a. Solin 1973b, 275, der hier signifikant von Della Cortes Deutung abweicht.

³²² Vgl. auch die Rekonstruktion bei Zvetiaeff 1878 Taf. 15.

³²³ Vetter 1953, 54.

³²⁴ Della Corte 1916b, 158; Varone/Stefani 2009: Ve 24 S. 317; Ve 27 S. 368; Ve 28 S. 257–259; Ve 30 S. 377; Ve 28 S. 54.

³²⁵ Vetter 1953, 60; Della Corte 1916b, 158.

³²⁶ Vetter 1953, 59.

³²⁷ Dabei sticht vor allem die besonders akkurat gearbeitete Stifterinschrift des V. Aadirans hervor: Cooley 2002, 79 Abb. 6.1.

Bedeutung. Im Folgenden soll anhand von Theorien und Erkenntnissen der Wahrnehmungspsychologie versucht werden, sich der Frage anzunähern, wie die Dipinti wahrgenommen wurden. Manche dieser Überlegungen sind auch auf Graffiti und Steininschriften übertragbar, während in anderen Fällen zu viele Faktoren unbekannt bleiben.

Durch die beschriebenen Merkmale der Dipinti erreichten diese eine hohe visuelle Präsenz, die nicht nur inhaltliche Aspekte, sondern vor allem auch ästhetische Faktoren betrifft. Die Kombination von roter oder schwarzer Farbe auf hellem Untergrund sorgte einerseits für einen hohen Kontrast und gute Sichtbarkeit. Andererseits waren die Dipinti sich untereinander ähnlich und fügten sich mit ihrer roten und schwarzen Gestaltung in das Farbspektrum ihrer Umgebung ein. Folglich waren sie zwar gut zu sehen und zu lesen, stellten aber keine Durchbrechung eines ansonsten konsistenten und visuell harmonischen Umfeldes dar. Wie an den Fallbeispielen in Kapitel 4 deutlich wird, ist im städtischen Raum damit zu rechnen, dass Betrachter und potentielle Leser mit ganz unterschiedlichen Voraussetzungen und in unterschiedlichen Situationen mit den Dipinti konfrontiert waren. Wie wirkten sich also die gestalterischen und materiellen Merkmale der Dipinti auf ihre sinnliche Wahrnehmung aus?

Für die visuelle Wahrnehmung und die kognitive Verarbeitung spielen mehrere komplexe Faktoren eine Rolle, die in unterschiedlicher Weise zusammenwirken. Prinzipiell sind dies einerseits Merkmale dessen, was zu sehen ist und andererseits die beim Betrachter gegebenen Voraussetzungen. Die wahrnehmungspsychologischen Erkenntnisse und Ansätze, welche sich mit der visuellen Objektwahrnehmung befassen, haben sich seit Max Wertheimers Gestaltpsychologie weiterentwickelt und besonders anfänglich formulierte allzu optimistische Annahmen wurden inzwischen vorsichtig revidiert. Grundlegende Fragen der Wahrnehmungspsychologie hinsichtlich der Objektwahrnehmung, die in unserem Kontext sinnvoll gestellt werden können, betreffen die Organisation kleiner Elemente (von Seiten des Betrachters) zu einem größeren Ganzen, das Erkennen und Deuten von Gegenständen wie auch die Unterscheidung zwischen einem Gegenstand und dem Hintergrund.³²⁸ Erkenntnistheoretisch problematisch ist, dass die in einem städtischen Kontext verorteten und zugleich mit unzähligen weiteren Reizen konkurrierenden Wandinschriften im Grunde ein zu komplexes Untersuchungsobjekt darstellen. Schon in der Gestaltpsychologie wurden mit ihren Gesetzen prägnante und doch ganz simple Grundsätze formuliert, die jeweils von modellhaften, idealen Anordnungen ausgingen.³²⁹ In aktuellen Studien zur visuellen Wahrnehmung werden noch viel kleinteiligere Fragestellungen formuliert und

328 Wertheimer 1912, Formulierung der „Faktoren“ (später „Gesetze“): Wertheimer 1923, zur Annahme, dass der Mensch bemüht ist, bei einer Vielzahl von Reizen, zusammengehörige Reize zusammenzufassen und als Gestalt wahrzunehmen: 302; Vgl. Goldstein 1997, 163–203.

329 Wichtig ist hier auch Rudolf Arnheims Verknüpfung dieser Gesetze mit der Betrachtung von Bildwerken, welche jedoch im Vergleich mit den hier behandelten Wandinschriften noch viel stärker von ihren Urhebern konstruiert wurden: Arnheim 1965, 29–67.

in Experimenten an Probanden empirisch untersucht, um zu kontrollierbaren Ergebnissen zu gelangen. Eine Anwendung auf die pompejanischen Wandinschriften kann daher lediglich bestimmte Möglichkeiten aufzeigen, ohne dass diese an modernen, geschweige denn antiken Subjekten verifiziert werden könnten.

Von den in der Gestaltpsychologie formulierten Gesetzen kommen bei der Wahrnehmung der Dipinti besonders das Gesetz der Nähe und das Gesetz der Ähnlichkeit zum Tragen. Die Buchstaben der *actuaria* sind derart gelängt, dass sie sehr dicht nebeneinander platziert werden konnten und bei relativ großer Buchstabenhöhe doch keine übermäßig große Breite des Gesamttextes zur Folge hatten. Zudem werden sich die einzelnen Buchstaben durch die wiederkehrende Betonung der senkrechten Hasten ähnlich, sodass die Inschriften als ein kompaktes Ganzes erscheinen. Die Figur-Grund-Trennung führt darüber hinaus zu einer Fokussierung auf die als Figur erkannten Wandinschriften im Gegensatz zum undefinierten Grund. Das Gesetz der Nähe und der Ähnlichkeit kommt zum Tragen, wenn Dipinti gezielt dicht beieinander platziert wurden, was häufig geschah, wenn inhaltliche Bezüge bestanden. Durch die Nähe sind Betrachter geneigt, Einzelelemente als zusammengehörig zu verstehen, ohne sie bereits eingehender betrachtet zu haben.

Die vorangehenden Beobachtungen könnte auch ein Betrachter machen, der nicht lesen kann, oder der einer Fassade nur kurze Aufmerksamkeit schenkt. Was geschah aber, wenn ein Passant oder eiliger Verkehrsteilnehmer gar keine Aufmerksamkeit aufbringen wollte oder konnte, etwa, weil er sich sehr schnell bewegte oder weil zu viele Dinge und Vorgänge um ihn herum zugleich als Reize auf ihn einströmten? Die Wahrnehmungspsychologie fragt seit den 1980ern vermehrt danach, in welchen Stufen Reize verarbeitet wurden. Für die Frage nach dem eiligen Passanten ist vor allem die präattentive Verarbeitung von Bedeutung. Damit ist gemeint, dass ein Reiz nur so kurz verfügbar ist, dass der Betrachter nicht in der Lage ist, die Aufmerksamkeit bewusst auf einen bestimmten Bereich oder ein bestimmtes Merkmal zu richten. Bestimmte Informationen werden aber dennoch verarbeitet, auch ohne dass der Betrachter dessen gewahr werden muss.³³⁰ Eine solche Situation ist der unseres Passanten vergleichbar.³³¹ In entsprechenden Versuchen stellte sich heraus, dass einfache Merkmale wie Größe, Farbe, Dichte, Länge, Farbtintensität und Orientierung der präattentiven Wahrnehmung zugänglich sind.³³² Dies sind Merkmale, die auch von den Dipinti-Malern genutzt wurden, sowohl um die einzelne Inschrift von ihrer Umgebung

330 Ein geeigneter kurzer Reiz dauert ca. 160 bis 250 Millisekunden oder noch kürzer. Vgl. allgemein zur präattentiven Wahrnehmung <https://www.csc2.ncsu.edu/faculty/healey/PP/> (Stand: 1.7.2020). Einen guten Überblick bietet: Goldstein 1997, 184–189.

331 Mit der besonderen Einschränkung, dass in den psychologischen Studien die Teilnehmer wissen, dass sie an einer Studie teilnehmen.

332 Vgl. <https://www.csc2.ncsu.edu/faculty/healey/PP/> (Stand: 1.7.2020) mit Literaturverweisen, besonders jeweils die Studien zu einzelnen dieser Merkmale: Julész/Bergen 1983, Treisman 1985, Treisman/Gormican 1988, Healey/Enns 1999.

abzuheben, als auch, um sie darin einzufügen. Wenn alle Dipinti an einer Fassade rot waren, konnte ein einzelnes schwarz geschriebenes Wort bereits Aufmerksamkeit bewirken, ohne dass damit eine besondere inhaltliche Botschaft verknüpft gewesen sein muss.³³³ Die präattentive Wahrnehmung der Dichte führt vergleichbar mit dem Gesetz der Nähe in der Gestaltpsychologie dazu, dass ein Dipinto als Einheit aufgefasst werden konnte. Die Farbintensität der Dipinti verringerte sich im Laufe der Jahre, sodass es leicht sichtbar war, wenn eine frische, in kräftiger Farbe gemalte Inschrift hinzukam. Ein flüchtiger, vorbeieilender Betrachter konnte demnach nicht nur überhaupt wahrnehmen, dass eine Wand beschrieben war, sondern auch, dass es sich um mehrere Inschriften mit teilweise spezifischen Merkmalen handelte. In einer 2016 erschienenen Studie konnte darüber hinaus gezeigt werden, dass ein Objekt innerhalb einer Fläche (präattentiv) eher gefunden wird, wenn die umgebenden Strukturen eine Art Rahmen bildeten.³³⁴ Dies bedeutet mit Blick auf die Dipinti, dass die geweißelten Flächen und *tabulae ansatae*, in die viele *programmata* eingeschrieben waren, nicht bloß als Hintergrund zur Erzeugung eines Kontrastes dienten, sondern auch dazu führten, dass die betreffenden Wahlwerbungen eher ins Auge sprangen, als solche, die auf einen undifferenzierten Untergrund aufgemalt waren.

Es ist selbstverständlich nicht anzunehmen, dass die Maler diese Prinzipien bewusst mit dem Ziel anwendeten, bestimmte Wahrnehmungsmechanismen in Gang zu setzen. Dennoch lässt sich aus diesen Überlegungen schließen, dass für die Dipinti, die in klaren Formen, einfachen Farben und nach bestimmten Gestaltungsmustern angelegt waren, die Chancen, dass sie gesehen wurden, relativ gut waren. Dies gilt gerade auch im Vergleich zu komplexeren Wandmalereien und Fassadenbildern, die häufig kleinteiliger und vielschichtiger waren. Das Lesen und die zielgerichtete Fokussierung und Wahrnehmung einer einzelnen Wandinschrift folgten wenn überhaupt jedoch erst im nächsten Schritt. Für Betrachter, die des Lesens unkundig waren oder die sich nicht die Zeit nahmen, sie zu lesen, boten die Dipinti trotzdem zahlreiche Informationen, die eine Kategorisierung und eine inhaltliche Einordnung ermöglichten.

2.2.2.5 Zwischenergebnis

Anhand der zahlreichen erhaltenen bzw. dokumentierten Dipinti in Pompeji und Herculaneum zeigt sich deutlich, dass sich die Schreiber und die Betrachter einer Reihe von Merkmalen gegenübersehen, die im Anbringungsverfahren, in Konventionen oder in ästhetischen Absichten begründet waren. Dieses Spektrum ist jedoch nicht durch willkürliche Praktiken im Umgang mit Texten und Inhalten zu erklären, sondern war ganz offensichtlich mit etablierten Gestaltungsmustern für bestimmte Typen von Inschriften korreliert. Dies ist vor allem bei den *programmata recentiora*

³³³ Vgl. die schwarz geschriebenen *programmata* an der Fassade der Casa di Trebius Valens: S. 200.

³³⁴ Kimchi et al. 2016.

und den *edicta munerum* nicht von der Hand zu weisen. Bei den meisten dieser Zeugnisse sind wiederkehrende Schemata festzustellen. Gut zu beobachtende Parameter sind die Buchstabengröße, deren Variation innerhalb der Inschrift, die Buchstabenformen und wiederum verschiedenen Ausprägungen im Rahmen eines Dipintos, aber auch der Einsatz verschiedener Farben und die durch vorgeritzte Linien oder auffällige Symmetrien nachvollziehbare *ordinatio*. Umso stärker fallen daher Ausnahmen auf, die genau in diesen Merkmalen von dem Gewohnten abweichen.

Gerade im Hinblick auf Rezeptionspraktiken, aber auch auf Bewegungsabläufe ist es daher von Bedeutung, dass vor allem bei den *programmata* und den *edicta munerum* die Form und Gestaltung offensichtlich so konsistente Gestaltungsmuster aufweisen, dass auch die Form zum Bedeutungsträger wurde. Diese Bedeutungen konnten selbstverständlich erst dadurch zugeschrieben werden, dass sich die Form als typisch etablierte. Die Formen sind jedoch nicht erstarrt, sondern lassen auch Gestaltungsspielräume zu.

Mouritsen betont den ephemeren Charakter der Aufschriften und nimmt an, dass man bewusst flüssigere Farbe als Schreibmaterial für Dipinti wählte, die nicht für eine lange Dauer sichtbar sein mussten.³³⁵ Sabbatini Tumolesi geht hingegen vor allem mit Bezug auf die zweite größere Gruppe, die *edicta munerum*, welche ebenfalls inhaltlich vordergründig auf ein einmaliges Ereignis zu beziehen sind, davon aus, dass diese sich trotz negativer Umwelteinflüsse und der Überlagerung durch jüngere Farbschichten seit augusteischer Zeit erhalten hatten.³³⁶ Tatsächlich zeigt die Erhaltung zahlreicher Dipinti seit nunmehr einigen Jahrzehnten nach ihrer Freilegung, dass diese ähnlich haltbar sind wie Wandmalereien.

2.2.3 Graffiti

2.2.3.1 Textträger

Graffiti wurden auf die gleichen Beschreibflächen geschrieben und gezeichnet wie Dipinti, nämlich vor allem auf Putz und Stein an Fassaden, Säulen und Wänden im Innen- und Außenbereich verschiedenster Gebäude.³³⁷ Anstatt ein bestimmtes Material wie flüssige Farbe auf die Oberfläche aufzutragen, ritzt man die Oberfläche mit einem spitzen Gegenstand an. Der visuelle Effekt wird daher entweder durch einen Farbkontrast zwischen der Oberfläche des Putzes und der unmittelbar darunter liegenden Schicht erzielt (Abb. F 31), oder – wie auch bei in Stein gehauenen

³³⁵ Mouritsen 1988, 31: „The electoral notices are painted, and therefore ephemeral, inscriptions“. So sieht es auch Angela Donati: Donati 1998, 99–100.

³³⁶ Sabbatini Tumolesi 1980, 113.

³³⁷ Geritzte Inschriften und Zeichnungen auf beweglichen Objekten, wie Gefäßen, Ziegeln, Scherben oder Tafeln werden hier nicht behandelt. Vgl. dazu Solin 2008, 100.

Inschriften – dadurch, dass je nach Einfallswinkel des Lichtes unterschiedliche Flächen der eingeritzten Furche verschattet und damit deutlich sichtbar sind (Abb. F 32).³³⁸

Die Mehrheit der Graffiti wurde auf Putz geschrieben, doch es finden sich auch einige Befunde, in denen die Oberfläche der verbauten Steinblöcke als Beschreibfläche diente.³³⁹ In Pompeji zählen dazu die Säulen im *atrium* und im Peristyl der Casa di Obellius Firmus (IX 14, 1–4)³⁴⁰ sowie im Außenbereich die Fassade von VI 8, 21,³⁴¹ die SW-Ecke von *insula* VI 12³⁴² und mehrere Pfeiler zwischen Taberneneingängen an der Via dell'Abbondanza.³⁴³ Die Steinfassaden, die Graffiti tragen, bestehen alle aus dem bräunlich-gelben Tuff, der sich durch sein geringes Gewicht wie auch durch seine geringe Härte als leicht zu bearbeitendes Material auszeichnet. Zum Schreiben oder Zeichnen auf diesem Stein eigneten sich daher wie bei Putz ebenfalls fast alle ausreichend spitzen und stabilen Gegenstände. Anders als bei Putz konnten Graffiti-schreiber allerdings bei Stein nicht mit den unterschiedlichen Färbungen der einzelnen Schichten spielen. Die Wirkung der Steingraffiti beruht deshalb weniger auf einem farblichen Kontrast, als auf der Licht- und Schattenwirkung der angeritzten Oberfläche.

Die üblichste Anbringung eines Graffito war jedoch, ihn in den trockenen Putz zu ritzen. Charakteristisch für diese Graffiti sind ausgerissene Kanten an den Rändern der eingeritzten Linien, die je nach Körnung des Putzes und je nach Strichdicke unterschiedlich weit ausgreifen (Abb. 22. 23). Bemalte Wände waren mit einem Feinputz versehen.³⁴⁴ Das gilt auch für einen Großteil der Außenwände, die ebenfalls oft bemalt waren, doch gerade in den Nebenstraßen waren große Flächen nur mit einem groben Cocciopesto-Putz verkleidet.³⁴⁵

Das Schreiben in den trockenen Putz vollzieht sich als sekundäre Nutzung der Wandflächen.³⁴⁶ Es gibt keine Hinweise darauf, dass die Möglichkeit, dass jemand ein Feld als Fläche zum Schreiben oder Zeichnen eines Graffito verwenden könnte, im Vorfeld berücksichtigt wurde – im Gegensatz zur Wandmalerei, deren Gestaltung technisch und hinsichtlich der Arbeitsschritte mit der Anbringung der schützenden

338 Vgl. zu den Graffitizeichnungen in den *fauces* Casa del Menandro Langner 2001, Taf. 159 Nr. 2482.

339 Langner zu den Zeichnungen: Langner 2001, 13 mit Anm. 13.

340 CIL IV 8961–8963. 9300.

341 CIL IV 1269. 4431–4433.

342 CIL IV 1372.

343 Zwischen VII 1, 11 und 12: CIL IV 2128–2131; zwischen VIII 5, 7 und 8: CIL IV 2043; zwischen VI 8, 21 und 22: CIL IV 2044. In Herculaneum finden sich ebenfalls Graffiti auf Stein, die allerdings nicht publiziert sind.

344 Als oberste Schichten erwähnt Vitruv mit Marmormehl angerührte Mischungen, denen Zuschläge von immer feinerer Korngröße beigemischt wurden: Vitruv. 7,3,6. Klinkert ergänzt dies um die Beobachtung, dass auch die Dicke dieser Schichten stark abnimmt: Klinkert 1957, 125.

345 Im CIL finden sich als Beschreibung solcher Oberflächen die Begriffe *rubro tectorio* oder *in sig-nino*. Vgl. dazu Kapitel 2.2.2.1.

346 So auch Langner 2001, 12 und Chaniotis 2011, 193.



Abb. 22: Ve 64 im Durchgang der Porta di Nola. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. 23: CIL IV 10224 im Tonnengewölbe des Grabes EN 6. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Putzschichten verknüpft ist. Die Graffiti ihrerseits nehmen oft Bezug auf bereits vorhandene Gestaltungselemente, Schemata und Einzelmotive der Malereien.³⁴⁷ Auf Putzplatten, die aus der Wandverkleidung der *basilica* entfernt wurden und heute im Museum in Neapel lagern, finden sich Beispiele, in denen der Schreiber die Buchstaben in die Bänder zwischen den stuckierten Quadern eingeschrieben hat, sodass sie beinahe deren ganze Höhe einnehmen (Abb. F33).³⁴⁸ Einen inhaltlichen Bezug zu einem aufgemalten Larenbild an der NW-Ecke der *insula* I 11 weist CIL IV 8426 auf:

³⁴⁷ Z. B. wurden in *cubiculum* 14 in der Casa di Obellius Firmus (IX 14, 1–4) Graffitizeichnungen in die schwarzen Felder hinein gezeichnet und kommen so hervorragend zur Geltung. Vgl. dazu: Voegtli 2012, 108–111.

³⁴⁸ Vgl. CIL IV Hauptband S. 113. Auch: CIL IV 1833 und 1935; Vgl. Varone 2012, 355. 356.

Lares sanctos / rogo te ut war in Rot links neben dem Bild auf der Höhe von Kopf und Arm eines der beiden Laren geschrieben.³⁴⁹

Abgesehen davon scheinen sich die Graffiti-schreiber für die Ausrichtung und Platzierung der Texte ähnlich wie die *scriptores* der Dipinti an der horizontalen Unterteilung der Wand orientiert zu haben, wie auf den Flächen nördlich und südlich von Eingang I 13, 9 zu erkennen ist (Abb. F34). Dort wurden vor allem in der unteren Zone viele Graffiti (Langner 42. 46. 1076; CIL IV 10070–10075) parallel oder zumindest in deutlicher Orientierung zur Oberkante des unteren Fassadenbereiches in den Cocciopesto-Putz geritzt, während im oberen Bereich eine ganze Reihe von *programmata* zu lesen war.³⁵⁰ Der Putz in der oberen Zone ist viel gröber als im unteren Bereich. Die kleineren Graffitibuchstaben und Einzelmotive wären in dieser Oberflächenstruktur nicht zu erkennen gewesen. An zahlreichen weiteren Wänden, die eine Einteilung in zwei Zonen aufweisen, lässt sich ebenfalls beobachten, dass die Graffiti eher in den unteren, feiner geglätteten Bereich geschrieben wurden.³⁵¹

Eine kleine Anzahl an Graffiti in Pompeji und Herculaneum scheint in den noch feuchten Putz geritzt worden zu sein.³⁵² Diese finden sich in Herculaneum im Frauentrakt der Therme (VI 1–10)³⁵³ und in Pompeji im *lupanar* (VII 12, 18.19)³⁵⁴, den Stabianer Thermen (VII 1, 8.14.15.16.17.48.49.50.51)³⁵⁵ und zu beiden Seiten des Eingangs II 1, 10.³⁵⁶ Als Beispiel zur Verdeutlichung der Merkmale soll hier der Graffito aus dem Frauenbad in Herculaneum dienen (Abb. F35).³⁵⁷ Die Buchstaben sind sehr klar und deutlich zu erkennen. Die Linien dieses Graffito sind mit gleichmäßigem Druck und in weicher Rundung gezogen, wie es beim Ritzen in den spröden trockenen Putz nicht zu erreichen wäre. An den Kanten der Linien ist der Putz aufgeworfen statt abgeplatzt, und wo der Schreiber die Linie begonnen hat, ist an einer kleinen Verbreiterung, besonders deutlich beim C, zu erkennen, wie sich der Griffel in den weichen Untergrund gedrückt hat. Der Schreiber rutscht nicht ab, was darauf hindeutet,

349 Der Graffito ist nicht erhalten. Siehe dazu: Fröhlich 1991, 308–309 (F7); Varone/Stefani 2009, 134–135; Fröhlich nennt roten Stein als Schreibgerät, laut CIL ist er *litteris gypso subrubro scriptis*.

350 CIL IV 9860–9866. 9868–9871.

351 Dieses Bild und insbesondere die Verteilung von Dipinti im oberen Bereich und Graffiti im unteren Bereich der Fassaden finden sich unter anderem an der Fassade der Casa del Menandro (I 10, 4) (CIL IV 8285–8309) und an der Casa di Paquius Proculus (I 7, 1) (CIL IV 8060–8066) wieder. Bei beiden Häusern war die Fassade im unteren Bereich mit einem Feinputz versehen, geglättet und rot bzw. schwarz bemalt, sodass sich durch die Ritzung ein deutlicher Kontrast ergab.

352 Zu den in den feuchten Putz geritzten Graffiti siehe auch: Lohmann 2018, 250; 253 Abb. 89. 90.

353 In Korridor N: CIL IV 10603, Abb.: Varone 2012, 498 oben.

354 In den Räumen b, c und f sowie auf dem Wandstück zwischen den Räumen c und d: Raum b: CIL IV 2290, Abb. Varone 2012, 323; Raum c: CIL IV 2284. 2285. 2288, Abb. Varone 2012, 324–325; Raum f: CIL IV 2183. 2225. 2227a. 2231, Abb. Varone 2012, 341. 333. 331.

355 In Korridor K: CIL IV 2116, Abb. Varone 2012, 299 unten rechts.

356 CIL IV 10082–10099 und Langner 1082 Abb. Varone 2012, 94–101; Langner 2001 Taf. 62. Zudem findet sich zu CIL IV 10030 im CIL der Hinweis: *litteris cuspidе lignea in tectorio molli diligenter ductis*.

357 Della Corte bzw. Ciprotti vermerkt bei diesem Graffito: *in podio signino molli*.

dass der Untergrund noch nicht besonders fest war und er wenig Kraft aufwenden musste. Ähnliches lässt sich in den anderen genannten Kontexten beobachten. Der Querschnitt der Linien von CIL IV 2183 aus dem *lupanar* (Abb. F36) läuft nicht unten spitz zu, sondern ist flacher, was auf ein stumpfes Schreibgerät hindeutet.³⁵⁸

Auch für die Graffiti boten sich den antiken Schreibern also nahezu unbegrenzte Beschreibflächen, nämlich ebenso wie für die Dipinti sämtliche Wände im öffentlichen Raum, Säulen, freistehende Monumente und – anders als für die Dipinti – vor allem auch die Wände im Inneren der Gebäude. Die wichtigsten Voraussetzungen bestanden darin, dass die Oberfläche stabil und nicht übermäßig porös sein durfte und dass sie mit einem entsprechenden Gerät einzuritzen war. Allerdings spielten für die Graffitischreiber andere Faktoren eine Rolle als für die Dipintimaler. Dies spiegelt sich in den Anbringungsstellen der Inschriften wider.

2.2.3.2 Verwendete Materialien und Werkzeuge

Unter Graffiti werden in der Archäologie und Epigraphik Inschriften und Zeichnungen verstanden, die mit einem spitzen Gegenstand in eine harte Oberfläche geritzt wurden.³⁵⁹ Hinzugezählt werden meist aber auch textuelle Graffiti und Zeichnungen, die mit Rötel, Stein, Kreide, Tinte oder Kohle angefertigt wurden, auch wenn der Prozess technisch anders ist.³⁶⁰ Das trifft ebenso auf Bleistiftzeichnungen zu.³⁶¹ Die drei bisher erschienenen CIL-Bände, die die pompejanischen und herculanensischen Graffiti behandeln, liefern uneinheitliche und damit schwierig zu vergleichende Angaben zu den Schreibgeräten und Schreibmaterialien. Im Hauptband (Zangemeister) finden sich unter der Überschrift *graphio scripta* nur solche Inschriften, *quae graphii sive stili aut alius cuiuslibet rei cuspide incisae vel potius scariphatae sunt*.³⁶² Alle Exemplare, *quae carbone vel terra aliqua facta sunt*, sind dagegen unter den *tituli picti* aufgeführt, da sie genau genommen einen Farbauftrag und keine Ritzung erzeugen.³⁶³

358 Die Tatsache, dass in noch feuchten, weichen Putz geschrieben wurde, und besonders die vielen Graffiti in Raum f des *lupanars* weisen auf weitere interessante Umstände hin: Zum einen trocknete der Putz offensichtlich langsam genug, dass eine ganze Reihe von Personen – der Lokalität entsprechend sicherlich nacheinander – Graffiti hineinritzen konnten. Leider bieten die Graffiti keine Anhaltspunkte dafür, in welcher Zeitspanne der Putz noch derart formbar war, was auch mit Blick auf die Technik der Wandmalerei interessant wäre. Vgl. Allag/Barbet 1972, 1058. Zum anderen stellte es für die Betreiber anscheinend kein Problem dar, den Betrieb fortzusetzen oder nach Renovierungsarbeiten wiederaufzunehmen, bevor die Wandverkleidung fertig ausgehärtet war. Auch die Inhalte der Graffiti deuten darauf hin, dass das *lupanar* bereits wieder in Betrieb war.

359 Langner 2001, 13.

360 Diese haben sich nur selten erhalten, sind jedoch im CIL mit Hinweisen auf das Material wie *carbone* oder *lapide rubro* gekennzeichnet. Vgl. Langner 2001, 12–13 mit Anm. 8.

361 Bei einer Zeichnung eines Gladiators in Grab EN 12 in der Nekropole an der Porta di Nocera muss es sich um eine Bleistiftzeichnung handeln (Langner 805). Anders: Langner 2001, 13 Anm. 8.

362 Vgl. CIL IV Hauptband S. 76.

363 Vgl. CIL IV Hauptband S. 7.

In Supplement 2 (Mau und Zangemeister) und Supplement 3 (Della Corte und Ciprotti) erscheinen Schreibmaterialien wie Kohle, Rötel oder Steine dagegen unter den *graphio scripta*. Diese Schreibgeräte werden dort in den Scheden nur dann angegeben, wenn es sich nicht um geritzte Inschriften handelt oder andere Auffälligkeiten hervorgehoben werden sollen.³⁶⁴

In Tabelle 1 sind die Angaben, die sich im CIL zu den Schreibgeräten finden, zusammengestellt.³⁶⁵ Diese beziehen sich natürlich nur auf die textuellen Graffiti. Aufgrund der Vergänglichkeit dieser Schreibmaterialien können die Angaben nur in wenigen Fällen überprüft werden. Zu einigen der Kohlegraffiti bietet Varone Fotografien.³⁶⁶ Besonders deutlich offenbart sich der unterschiedliche Einfluss der Dokumentationsweise von Zangemeister, Mau, Della Corte und Ciprotti beim Schreibstoff Kohle, wie ein Vergleich der jeweiligen Anzahl der Kohlegraffiti in den verschiedenen CIL-Bänden aufschlussreich (Tabelle 2) zeigt. Im Hauptband sind weniger als 1% der Graffiti als Kohlegraffiti gekennzeichnet, sodass der Anschein erweckt wird, in den *regiones* VI, VII und VIII, die dort vor allem erfasst sind, habe es viel weniger Kohlegraffiti gegeben als in den später ausgegrabenen Bereichen der Stadt. Für Herculaneum, das von Ciprotti unter Zuhilfenahme von Della Cortes Notizen behandelt wurde, ist der Anteil der Kohlegraffiti an der Gesamtmenge dagegen besonders hoch. Diese Unterschiede sind vermutlich sowohl auf den Erhaltungszustand als auch auf die Arbeitsweise bei der Dokumentation der Wandinschriften zurückzuführen. Während sich Zangemeister im Hauptband oft auf Berichte und Beschreibungen anderer verlassen musste und die Entdeckung der Wandinschriften in vielen Fällen schon Jahrzehnte zurücklag, wurde die Dokumentation der Schriftzeugnisse für Supplement 2 und Supplement 3 meist von den Editoren selbst und in engem zeitlichem Zusammenhang zu den Grabungen durchgeführt. Daher ist zum einen damit zu rechnen, dass auch in den westlichen Stadtbereichen mehr Kohlegraffiti zu finden gewesen wären, und zum anderen, dass dies möglicherweise auch für andere Schreibmaterialien wie Stein, Kreide oder Tinte gilt.

364 Vgl. CIL IV Suppl. 2 S.IV; in CIL IV Suppl. 3 finden sich keine Vorworte zu den einzelnen Abschnitten, aber unter den Scheden finden sich zahlreiche Hinweise auf die Beschaffenheit der Schreibgeräte. In Supplement 2 und 3 wird auch eine kleine Anzahl von gemalten Inschriften unter den Graffiti aufgeführt, wie z. B. CIL IV 10229b (Abb. F46). Sie ist mit der gleichen flüssigen Farbe und einem Pinsel gemalt wie die Dipinti, doch die Buchstabenformen entsprechen nicht der *actuaria* und der Text beinhaltet nur einen Namen. Während die Inschrift also technisch als Dipinto zu bezeichnen ist, ist sie nach dem Inhalt im Kontext der Graffiti zu sehen. Auch der Anbringungsort im Inneren des Gewölbes eines Grabmals macht ihn eher mit Graffiti vergleichbar.

365 Darunter sind auch 518 Graffiti aus Boscoreale, Boscotrecase, Scafati, Stabiae und Neapel.

366 Bei CIL IV 8213 ergab seine Autopsie, dass es sich nicht, wie im CIL angegeben, um einen Kohlegraffito, sondern um eine geritzte Inschrift handelt. Vgl. Varone 2012, 51. In gewisser Weise spricht es also für die Korrektheit der Angabe im CIL, wenn ein Graffito nicht aufgefunden und folglich nicht überprüft werden konnte, da die Vergänglichkeit eines der Hauptmerkmale dieses Schreibmaterials ist.

Tabelle 1: Schreibgeräte bei Graffiti in CIL IV (Gesamt = inklusive Pompeji, Herculaneum, Boscoreale, Boscotrecase, Neapel, Scafati, Stabiae).

Schreibgerät	Spezifikation	Gesamt	Herculaneum	Pompeji
<i>carbo</i>		244	27	207
<i>lapis</i>	<i>ruber</i>	24	2	21
	<i>gilvus/flavus</i>	7		7
	<i>albus</i>	6		6
	unspezifiziert	15		15
<i>color</i>	<i>ruber/rubrica</i>	19		19
	<i>niger</i>	11		11
	<i>albus</i>	1		1
	<i>flavus/gilvus</i>	1		1
<i>gypsum</i>	<i>rubrum</i>	5		5
	<i>gilvum/flavum</i>	2		2
	<i>album</i>	1		1
	unspezifiziert	6		6
<i>creta</i>		5		5
<i>atramentum</i> (Tinte)		4		4
<i>carbo vel lapis</i>		2		2
<i>lapis vel creta</i>		1		1
<i>color vel lapis ruber</i>		1		1
<i>cuspis lignea</i>		1		1
<i>ferramentum</i>		1		1
<i>digitus</i>		1		1
<i>terra fulva</i>		1		1
Gesamtzahl, inkl. geritzte Graffiti		6032	303	5211
Ohne geritzte Graffiti		359	29	319
Anteil der nicht geritzten Graffiti an der Gesamtzahl		5,95 %	9,57 %	6,12 %
Anteil der Kohlegraffiti an der Gesamtzahl		4,05 %	8,91 %	3,97 %

Trotz dieser Vorbehalte wird eine Tendenz deutlich: Die Schreiber und Zeichner nutzten unterschiedliche Materialien und Werkzeugen. Der Anteil der Graffiti, die nicht eingeritzt wurden, wäre bei idealer Erhaltung vermutlich besonders in Pompeji nach oben zu korrigieren, wie der Vergleich mit Herculaneum nahelegt. Dennoch spricht der Umstand, dass in Kontexten, in denen geritzte und mit Kohle geschriebene Graffiti vorkommen, meist deutlich mehr geritzte Graffiti bekannt sind, dafür, dass dies bis zu einem gewissen Grad den antiken Begebenheiten entspricht. In der Casa del Gran

Tabelle 2: Dokumentation von Kohlegraffiti in CIL IV Hauptband, Supplement 2 und Supplement 3.

CIL IV	Hauptband	Supplement 2	Supplement 3
Gesamtzahl der dokumentierten Graffiti	1589	1937	2506
Davon Kohlegraffiti	14	99	131
In Prozent	0,88 %	5,11 %	5,23 %
Kohlegraffiti in Herculaneum	0 von 3	0 von 3	27 von 297 = 9,09 %
Kohlegraffiti in Pompeji	14 von 1586 = 0,88 %	98 von 1886 = 5,19 %	95 von 2042 = 4,65 %

Portale (V 35) in Herculaneum zum Beispiel sind im CIL vier textuelle Graffiti belegt (CIL IV 10589–10591. 10711). Hinzu kommen neun Zeichnungen von Gladiatorenhelmen (Langner 963–971) und eine weitere umfangreiche, noch unveröffentlichte Zeichnung. Von all diesen Graffiti ist nur einer in Kohle geschrieben (CIL IV 10589). Dieser befand sich jedoch in einem besonders ungeschützten Bereich, nämlich in einem begrünten kleinen Innenhof des Hauses. Heute ist er zwar nicht mehr zu erkennen, dennoch spricht dieser Befund dafür, dass sich Kohlegraffiti auch an einer solchen, der Witterung ausgesetzten Stelle bis zur Ausgrabung erhalten konnten. Die im Vergleich mit den anderen Bänden deutlich geringere Rate an Kohlegraffiti im Hauptband des CIL dürfte daher eher mit Verzögerungen bei der Dokumentation und dem Verlust der Wandoberflächen nach der Freilegung zusammenhängen. Insgesamt wurde aber tatsächlich sehr viel seltener mit diesem Material geschrieben und gezeichnet als mit einem spitzen Gegenstand. Die geritzten Graffiti machten sowohl in Pompeji als auch in Herculaneum die Mehrzahl aus. Die Kohlegraffiti dürften auch in den Regionen VI, VII und VIII in Pompeji, die im Hauptband des CIL behandelt werden, zwischen 5 und 10 % ausgemacht haben (Tabelle 2).

Für geritzte Graffiti und Zeichnungen konnte beinahe jeder spitze Gegenstand als Schreibgerät verwendet werden, sofern er härter war als der Stein, der Putz oder die Farbschicht, in die geschrieben werden sollte. Die Oberfläche musste zumindest so tief angekratzt werden, dass die Linie wahrzunehmen war. Langner zählt eine Reihe von Gegenständen auf, die als Schreibgeräte besonders in Frage kommen: Nägel, *stili*, Messer und *fibulae* waren besonders geeignet. Dabei ist es möglich, anhand des Aussehens des einzelnen Graffito in begrenztem Rahmen auf das verwendete Werkzeug zu schließen: Eine grobe Linienführung mit relativ flachen und schräg angeschnittenen Rändern deutet darauf hin, dass es sich bei dem Schreibgerät um eine flache Klinge handelte, wohingegen sehr feine Linien auf einen stark zugespitzten Gegenstand

schließen lassen.³⁶⁷ Auch hier kann der heutige Erhaltungszustand des Putzes jedoch trügen oder eine genauere Beschreibung unmöglich machen, wenn die Oberfläche so stark abgerieben oder aufgeraut ist, dass die Umriss der Linien schlecht definiert erscheinen. Um ein klareres Bild von den Schreibgeräten zu erhalten, ist es deshalb sinnvoll, auch Graffiti aus Innenräumen in Betracht zu ziehen.

In Herculaneum haben sich an den Wänden des schmalen Weges, der von der südwestlich oberhalb der Küste vorgelagerten Terrasse in die eigentliche Stadt führt, zahlreiche Graffiti erhalten, die nähere Aufschlüsse über die Schreibgeräte zulassen. Einer der sehr deutlich zu sehenden Graffiti an dieser Wand ist CIL IV 10703 (Abb. F37), der auf einer Höhe von ungefähr 1,40 m über dem Boden in die Wand geritzt wurde. Der Text beinhaltet nur den Namen *Marcus* und ist sehr leserlich geschrieben. Die Linien treten deutlich hervor, da sie vergleichsweise tief in den Putz eingeritzt und in gleichmäßiger, geschmeidiger Linienführung gezogen sind. Doch sie weisen bei relativ tiefem Profil nur eine Strichbreite von bis zu einem halben Millimeter auf, sodass nur ein sehr spitz zulaufendes Schreibgerät in Frage kommt. Varone bemerkt zu diesem Graffito, er sei „*graphio scriptus*“ – nimmt also an, dass ein Griffel oder *stilus* verwendet wurde.³⁶⁸ Dies ist überzeugend, gerade auch, weil für eine derartig ebenmäßige und weich gerundete Linienführung ein sehr hartes Schreibgerät nötig ist.³⁶⁹

Mit einem äußerst spitz zulaufenden Schreibgerät muss auch der Graffito CIL IV 10687, der sich ebenfalls an der Nordseite dieser schmalen Gasse befindet, geschrieben worden sein. Er ist im heutigen Befund nur schwer zu erkennen, doch die erhaltenen Buchstaben bilden eindeutig das Wort *urso* (Abb. F38).³⁷⁰ Die Linien sind

367 Vgl. Langner 2001, 13–14. Kritisch zu diesen Annahmen und mit experimentellen Methoden diese Annahmen hinterfragend: Lohmann 2018, 243–259.

368 Varone 2012, 514.

369 Es kann ausgeschlossen werden, dass der Putz noch weich war, als der Graffito geschrieben wurde, da sich keinerlei Aufwerfungen an den Linienrändern finden und stattdessen vielmehr kleine Abplatzungen zu beobachten sind. Ähnliche Befunde in Pompeji und Herculaneum: in Pompeji CIL IV 8048 aus der Casa dei Ceii I 6, 15 (Varone 2012, 25); CIL IV 8173d in I 7, 18 (Varone 2012, 46); CIL IV 8216 in I 8, 17 (Varone 2012, 54); CIL IV 8392–8394 in der Casa degli Amanti I 10, 10–11 (Varone 2012, 80–81); einige Graffiti aus der Basilica VIII 1, 1–2 (Varone 2012, 348–395); CIL IV 5103 in IX 5, an der Außenwand im Bereich zwischen den Eingängen 16 und 17 (Varone 2012, 428); und in Herculaneum CIL IV 10529. 10534. 10537. 10538 IV 15–16, Raum 6, der neben dem Verkaufsraum liegt (Varone 2012, 487–488). Zur Verwendung von *stili* als Schreibgerät für Graffiti: Schaltenbrandt Obrecht 2012, 76–79. Schaltenbrandt Obrecht betont auch besonders die vielseitige Funktionalität der *stili*. Vgl. allgemein: Božić/Feugère 2004, 28–31; zum Magdalensberg: Öllerer 1998, 121–133; zu Funden aus Trier: Merten 1982, 17; zu Ostia: Drescher 1988, 285.

370 Varone hat diesen Graffito anscheinend mit CIL IV 10687 identifiziert, der *urso* lautet, aber laut CIL an der gegenüberliegenden Wand stand oder steht. Für CIL IV 10698 wird ein Fundort angegeben, der mit dem erhaltenen Graffito koinzidiert, doch dieser soll nach dem CIL das Wort zwei mal, also *urso urso* beinhalten, was so an der angegebenen Stelle nicht mehr zu erkennen ist. Daher ist es gut möglich, dass hier Ciprotti bei der Übernahme von Della Cortes Notizen ein Fehler unterlaufen ist, den Varone berichtet hat. Vgl. Varone 2012, 511.



Abb. 24: CIL IV 10696 an der Nordseite des vicus sub insula IV in Herculaneum.
© Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Ercolano.
Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

haarfein und setzen an manchen Stellen der langen, geschwungenen Züge von R und S aus.³⁷¹ Nur die oberste Schicht des geglätteten Putzes ist angekratzt. Abgesehen von den Sprüngen und kleinen Ausbrüchen beim V sind die Linien gleichmäßig tief und breit. Dies lässt vermuten, dass es sich bei dem Schreibgerät um einen sehr spitzen und dünnen Gegenstand handelte. Dafür käme entweder ebenfalls ein *stilus* oder aber eine Nadel, z. B. von einer *fibula*, in Frage.³⁷²

Ganz andere Charakteristika weist wiederum ein kurzer Graffito aus demselben Kontext auf. Bei CIL IV 10696 (Abb. 24) erscheinen die Linien breit und unregelmäßig. Manche sind sehr flach, andere sehr tief eingeritzt. Bei den ersten beiden Buchstaben ist der Schreiber offensichtlich abgerutscht und hat so je eine dünne Linie unterhalb des I und des P gezogen. Die drei V sind untereinander sehr unterschiedlich und gerade beim ersten sowie bei dem darauf folgenden S zeigt sich, dass er Mühe hatte, die Buchstaben zu formen. Doch wenn man bedenkt, dass der höchste Buchstabe, das S, nur 3 cm hoch ist, wird schnell deutlich, dass auch hier ein spitzes Schreibgerät verwendet wurde, allerdings mit sehr viel weniger Übung als Kraft.

Ein Beispiel für ein deutlich gröberes Schreibwerkzeug findet sich in diesem Kontext nicht, dafür aber an Grab EN 6 in der Nekropole vor der Porta di Nocera (Abb. F39). Der Graffito (CIL IV 10222 = Langner 294) zeigt einen Kopf im Profil und den in den Kopf eingeschriebenen Text *Promus fel<l>ator*.³⁷³ Die Zeichnung ist ca. 7 cm hoch und die Linien sind mindestens 1 mm breit. Die Linie, die den oberen Rand des Schädels abbildet, erscheint besonders flach, aber breit und an der Ränder ausgerissen. Dies deutet darauf hin, dass der Zeichner und Schreiber hier ein grobes Utensil verwendete,

³⁷¹ Auf Varones Foto erscheinen die Striche dicker als sie es tatsächlich sind, da er auch hier mit Streiflicht gearbeitet hat, um die Sichtbarkeit zu erhöhen. Der Unterschied in der Wirkung der Fotografien zeigt sich deutlich z. B. an der abgeplatzten Stelle zwischen R und S.

³⁷² Auch ein oskischer Graffito im Vestibül der Casa Sannitica (V 1) in Herculaneum muss mit einem extrem feinen Schreibgerät geschrieben worden sein. Die Buchstaben sind ca. 1 cm hoch und scheinen jeweils die eigentlichen Buchstabenformen mit sehr dünnen Linien zu umranden: vgl. Antonini 2007, 89. 87 Taf. 4. 5.

³⁷³ Vgl. Langner 2001, 13; 14 Abb. 1f; Taf. 14.



Abb. 25: Kohlegraffito CIL IV 10247 an der Fassade von Grab ES 11 in der Nekropole an der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

das er teilweise fest aufsetzte, teilweise aber auch mit weniger Druck über die Oberfläche führte, wie unterhalb des Kinnes und am Hals.³⁷⁴

Einen Sonderfall stellen die in den noch feuchten und daher weichen Putz geschriebenen Graffiti aus dem Frauentrakt der Therme in Herculaneum sowie aus dem *lupanar*, den Stabianer Thermen und an der Fassade des Hauses II 1, 10 in Pompeji dar, die bereits im Zusammenhang mit den Beschreibflächen besprochen wurden.³⁷⁵ Hier kommen auch weniger spitz zulaufende und weniger stabile Gegenstände als Schreibwerkzeuge in Betracht. Auch ein Stöckchen oder etwa eine Haarnadel aus Bein wäre stabil genug, um den Putz einzudrücken (Abb. F35. F36).³⁷⁶

Die größte Gruppe unter den Graffiti, die nicht eingeritzt, sondern aufgetragen sind, sind die mit Kohle geschriebenen und gezeichneten Graffiti. Zu den 207 textuellen Kohlegraffiti in Pompeji kommen 24 Zeichnungen, die im CIL erwähnt werden.³⁷⁷ Aus Herculaneum sind 27 Texte und eine Zeichnung bekannt (vgl. Tabelle 1, S. 93, und Tabelle 2, S. 94). Der Großteil dieser Zeugnisse ist heute nicht mehr erhalten.³⁷⁸ Auf einem Foto von CIL IV 10247 aus dem Jahr 1957 (Abb. 25), das kurz

³⁷⁴ Langner 2001, 13; Varone 2012, 461: *litteris modice crassis penitus scariphatis*.

³⁷⁵ Vgl. Kap. 2.2.3.1, S. 90.

³⁷⁶ Auch für die Vorbereitung von Wandmalereien wurden vermutlich hölzerne Zeichengeräte verwendet: Allag/Barbet 1972, 985.

³⁷⁷ Langner 2001, 12–13 Anm. 8.

³⁷⁸ Vgl. dazu Benefiel 2011, 39. Fotos finden sich in Varone 2012 von den Kohlegraffiti CIL IV 6897. 8232. 10231. 10232a. 10232b. 10233. 10234. 10247. 10500. *apographa* sind im CIL und/oder bei Varone bei den Nummern CIL IV 3932. 8222. 8399. 8404. 8883. 8910. 8931. 9100. 9155. 9189 abgedruckt.

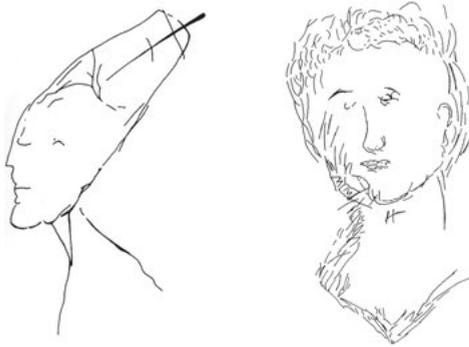


Abb. 26: Kohlezeichnung eines menschlichen Kopfes an Grab EN 12 in der Nekropole an der Porta Nocera, links Langner 306, rechts Langner 570.

nach der Ausgrabung aufgenommen wurde, ist der Graffito noch sehr deutlich zu erkennen. Er befand sich an der Fassade von Grab ES 11 in der Nekropole an der Porta di Nocera. Inhaltlich ist er nicht auffällig: *Habitus Secundo et suis / amabiliter salutem*. An der Gestaltung jedoch fällt auf, dass die einzelnen Linien etwas weicher gerundet sind. Die meisten Buchstaben sind in Kursiven ausgeführt, doch die <E>s oder auch das <L> in *amabiliter* sind an den *monumentalis*-Formen orientiert. Die Linienführung ist anders als bei den geritzten Graffiti: Besonders beim <S> von *salutem* ist gut zu erkennen, dass das Kohlestückchen etwas abgeflacht war, wodurch sich die Breite der Linien ändert. Dies wie auch die Rundungen sind nur möglich, weil der Schreiber deutlich weniger Kraft aufwenden musste. Auch bei schlichteren Zeichnungen, die sich in Grab EN 12, ebenfalls in der Nekropole an der Porta di Nocera erhalten haben (Langner 306 und 570) (Abb. 26), fällt auf, dass der Zeichenstil durch kurze, immer wieder abgesetzte Linien geprägt ist. Nicht nur die Haare, sondern auch die Umrisse des Halses werden auf diese Weise angegeben. Eine weitere, ebenfalls noch recht gut erhaltene Zeichnung ist ein menschlicher Kopf, der ebenfalls an Grab EN 12 in der Nekropole vor der Porta Nocera gezeichnet wurde (Abb. F40).

Die verschiedenen Stein-, Gips- und Kreidesorten, die im CIL erwähnt werden, bilden zusammen eine weitere Gruppe unter den Schreibmaterialien. Während in Herculaneum lediglich zwei Graffiti (CIL IV 10704 und 10705) *lapide rubro* geschrieben sind, beläuft sich die Zahl der in rot, schwarz, gelb oder weiß aufgebrachten Graffiti in Pompeji auf immerhin 68.³⁷⁹ Die Zeichnung Langner 461 ist mit einer rötlichen Farbe auf den hellen Putz des Grabes EN 12 gezeichnet (Abb. F40). Dargestellt ist ein menschlicher Kopf. Die einzelnen Linien sind recht breit und die Zeichnung wirkt grob und unbeholfen. Das Zeichengerät war sicherlich kein Stift, sondern eher ein Stein oder eine rote Scherbe. Die beiden Graffiti CIL IV 8426 und 8436³⁸⁰ erscheinen dagegen flüssiger und feiner, weisen aber in der Linienführung auch mehr Redundanzen auf.

³⁷⁹ Davon sind nur zu zweien Fotos bei Varone vorhanden: CIL IV 8426 und 8436. Zu weiteren neun sind aber bei Varone, im CIL und bei Langner Umzeichnungen zu finden: CIL IV 8003, 8227, 8309, 9077a, 9172 und 9173 sowie Langner 461, 774 und 806.

³⁸⁰ Abbildungen: Varone 2012, 85.

Dieses heterogene Bild wird ergänzt durch die *apographa* von CIL IV 8003 und 9077a bei Varone³⁸¹ sowie 8227, 8309, 9172 und 9173 im CIL.

2.2.3.3 Schriftarten und Gestaltung

Die Buchstabenformen sind ein wichtiges gestalterisches Charakteristikum der Graffiti. Denn anders als Steininschriften und Dipinti sind die meisten Graffiti in Kursiven geschrieben. Das Aussehen der Kursivschrift steht, wie Armando Petrucci betont, in direktem Zusammenhang mit den antiken Schreibpraktiken des Graffiti-schreibens, des Schreibens auf Papyrus und in Wachs. Besonders markante Buchstaben sind das <A>, das <O>, das <E>, das <F> und das <R> (Abb. F41). Bei diesen, aber auch im Allgemeinen, ist zu beobachten, dass Rundungen und Richtungswechsel vermieden wurden und viele vormals und in anderen Schriften schräge oder waagerechte Linien zu senkrechten Strichen umgewandelt wurden. Der Querbalken des <A> wird dann senkrecht unterhalb des Scheitels positioniert, das <O> besteht aus zwei, oft nur leicht gebogenen Linien und ist unten offen, <E> und <F> werden aus zwei parallelen senkrechten Linien gebildet und das <R> öffnet sich ebenfalls. Dies hängt eng mit der erwünschten Schreibgeschwindigkeit bei der Anfertigung von geschäftlichen Schriftstücken aber auch dem mühsamen Einritzen von kleinteiligen Buchstaben in so harte Oberflächen wie Putz oder gebrannten Ton zusammen. Die Gestaltung der Buchstaben und <D> hingegen sieht Petrucci sicherlich zurecht durch das Schreiben auf weicherem Untergrund, also Wachstafeln oder Papyrus motiviert. Hier wird zwar die Anzahl der Züge reduziert, doch die jeweils zwei verbleibenden sind stark gekrümmt. Zudem fügen sich die Buchstaben der kursiven *capitalis* nicht in ein Zwei-, sondern in ein Vierlinienschema, da die Ober- und Unterlängen einiger Buchstaben weit über die Grundlinie und die H-Linie hinausragen.³⁸²

Ein deutliches Beispiel dieser Schrift stellt der Graffito CIL IV 5380 dar, der eine Liste von verschiedenen Lebensmitteln mit Datums- und Zahlenangaben umfasst (Abb. 27). Die Kursive war die Alltagsschrift all derer, die häufig kleinformatige Texte schrieben oder lasen. Insbesondere der *stilus* ist daher als Schreibgerät mit dieser Schrift korreliert, da Personen, die häufig einen solchen bei sich hatten, es gewohnt waren, diese Schrift zu verwenden. Sie ist grundsätzlich nicht weniger konventionalisiert oder schlichter als die *monumentalis* oder die *actuaria*, sondern verweist lediglich in ein anderes Praxisfeld der Schrift.

Unter den Graffiti sind auch zahlreiche Beispiele für stark an diese Monumentalformen angelehnte Schriften, welche für großformatige Dipinti und Steininschriften

³⁸¹ Varone 2012, 17 und 321.

³⁸² Dazu besonders übersichtlich: Petrucci 1992, 45–47. Robert Marichal sieht dagegen keine kausale Verbindung zwischen dem harten Schreibuntergrund und den Buchstabenformen: Marichal 1967, 152 mit Bezug auf Solin et al. 1966, 51, wo Solin durch eben diese Verbindung die offenen Formen von <O> und <V> erklärt.



Abb. 27: CIL IV 5380 aus Raum t in IX 7, 25. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

gebräuchlich waren. Dazu zählt ein Graffito aus der Casa dei Quattro Stili (I 8, 17) (CIL IV 8215). Der Text lautet: *quos L V P amat valeant* und ist in eleganter und deutlich an formalen Idealen öffentlich sichtbarer Inschriften orientierten Buchstaben geschrieben.³⁸³ Ähnlich verhält es sich auch bei dem bereits erwähnten Graffito CIL IV 9127. Hier sind die Buchstaben – vermutlich auch mit Bezug auf die umstehenden Dipinti – in den gelängten Formen der *actuaria* gestaltet. Bei einigen Graffiti, die in ihrer Formensprache im Allgemeinen eher der Kursiven entsprechen, finden sich Mischformen aus dieser und anderen Buchstabenformen.

Besonders oft kommt es vor, dass die beiden Formen des <E>, also <E> und <||> ausgetauscht werden und gelegentlich auch beide innerhalb derselben Inschrift vorkommen. Bei CIL IV 8161 kommt zum Beispiel ein kursives <R> direkt neben einem

³⁸³ Der Graffito wird ausführlich auch von Benefiel besprochen: Benefiel 2011, 35. 33 Abb.2.3. Abbildung: Varone 2012, 54.

nicht kursiven <E> vor. Daran wird deutlich, dass zumindest für Graffiti die Beschreibung der Schriftart „Kursive“ nicht als streng befolgtes Schema betrachtet werden kann, sondern dass die Schreiber sich relativ frei je nach Kenntnis und Können die bevorzugten Buchstabenformen aus verschiedenen Registern zusammenstellten. Dass gerade in längeren Graffiti, wie der Liste oder der Ansammlung von Epigrammen (CIL IV 4966–4972)³⁸⁴ von der Außenwand des *odeion* in Pompeji (VIII 7, 19) oder auch dem Epigramm CIL IV 10697 aus Herculaneum dennoch vor allem Kursive verwendet wurden, ist der technischen Schwierigkeit und Mühsal geschuldet, die das Schreiben in harten Putz bedeutete. Dies ist zum Beispiel bei einigen Graffiti, die ebenfalls in der Casa dei Quattro Stili zu lesen sind, festzustellen: CIL IV 8218a–l. 8219a–c. Wie Benefiel bemerkt, legen die Formen der Buchstaben nahe, dass die Schreiberinnen, die namentlich genannt werden, nicht allzu erfahren waren.³⁸⁵

Eine weitere Variable stellt die Höhe oder Größe der Buchstaben dar, die sowohl im Zusammenhang mit dem Vorgang des Schreibens als auch für Fragen nach der Sichtbarkeit und dem Verhältnis zu umliegenden Inschriften von Bedeutung ist. Die kleinsten Buchstaben sind nur wenige Millimeter hoch, wie etwa CIL IV 10694 mit 2 mm oder CIL IV 10697 mit 3 mm. Demgegenüber stehen kolossal wirkende Exemplare mit über 20 cm Buchstabenhöhe, wie CIL IV 10564 in den *fauces* der Casa Sannitica (V 1) in Herculaneum. Bei den meisten Graffiti bewegt sich die Höhe der Buchstaben allerdings zwischen ca. 1 cm und ca. 10 cm. Dabei können die Ober- und Unterlängen einzelner Buchstaben weit ausgreifen, wie zum Beispiel beim C und bei D von *cecidisse* in CIL IV 1904 (Abb. F49).

Auch bei den Graffiti nutzten die Schreiber unterschiedliche Formen des Layouts oder der Text-/Bild-Anordnung. Dies lässt sich nicht bei allen Untergruppen gleichermaßen feststellen, trifft aber besonders auf längere Graffiti zu. Mehrzeilige Graffiti können zum Beispiel längere Listen wie die bereits erwähnte Lebensmittel-liste CIL IV 5380 (Abb. 27) oder auch die Auflistung von Gerätschaften und Einrichtungsgegenständen CIL IV 10566 aus dem *nymphaeum* der Casa di Nettuno e Anfitrite (V 6–7) in Herculaneum sein.³⁸⁶ Auch Versinschriften stellen in dieser Hinsicht eine interessante Untergruppe des Materials dar, das von Kruschwitz ausführlich untersucht wurde. Er kann am Beispiel der Graffiti aus der *basilica* zeigen, dass bei Versinschriften meist eine Korrelation zwischen Vers und Zeile festzustellen ist.³⁸⁷ Nicht immer jedoch koinzidieren Vers- und Zeilenende, da auch der Inhalt der Texte und

384 Vgl. Kap. 3.2.2, S. 139. Zu diesen Epigrammen siehe auch: Morelli 2000, 237–257. 104–107 Abb. 6–9; Alfredo Morelli betont, dass sie alle von derselben Hand stammen: 239.

385 Besonders bei 8218a, vgl. Varone 2012, 52. Benefiel 2011, 40–41.

386 Vgl. das *apographon* im CIL-Eintrag.

387 Kruschwitz betont hier zudem generell die Notwendigkeit, solche Layouts auch für Graffiti zu untersuchen: „How are verse inscriptions presented on the walls of Pompeii?“ Dahinter steht die Frage, wie durch visuelle Mittel die Wahrnehmung von Texten gesteuert wird: Kruschwitz 2008, 226–228. 231. 237.

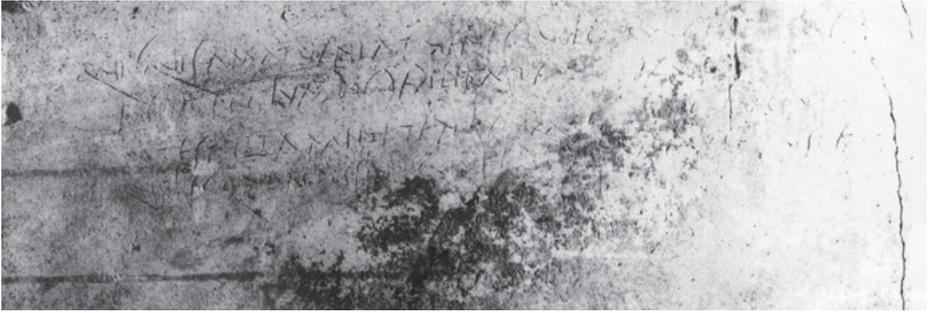


Abb. 28: CIL IV 1824. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

äußere Gegebenheiten die Schreiber dazu bringen konnten, weniger oder mehr Wörter in einer Zeile unterzubringen.³⁸⁸ Dennoch kann an den Graffiti nachvollzogen werden, dass die Schreiber sich oft bemühten, sowohl die einzelnen Verse als auch das Metrum als gliedernde Elemente in den Wandinschriften umzusetzen, da sie oft nicht nur genau einen Vers in eine Zeile schrieben, sondern bei im elegischen Distichon verfassten Gedichten auch zwischen Hexameter und Pentameter unterschieden, indem sie den Pentameter leicht einrückten, wie zum Beispiel bei CIL IV 1824 (Abb. 28).³⁸⁹

Mit Bezug auf die Kombination von Text und Bild fallen unter den Graffiti aus Pompeji und Herculaneum besonders zwei Phänomene auf. Zum einen zählt dazu die Rahmung von Texten, besonders in Form von *tabulae ansatae*, aber auch anderen ikonographisch schwächer spezifizierten Formen. Und zum anderen spielen, besonders unter den pompejanischen Graffiti Text/Bild-Kombinationen eine große Rolle. Eine Sonderrolle nehmen dabei die sogenannten Namensschiffe ein, die sowohl in Pompeji als auch in Herculaneum zahlreich belegt sind. Dabei werden meist ein oder zwei Buchstaben so geformt, dass sich eine Bootsdarstellung ergibt. Nahezu unerlässlich ist das <S>, welches weit zurückschwingend den Schiffsrumpf bildet. Oft tritt ein Segel, das aus einem <T> gebildet wird, hinzu und in einzelnen Fällen wird die Darstellung detaillierter ausgearbeitet, indem weitere Linien zu Rudern verlängert werden, wie zum Beispiel bei CIL IV 4755 (Abb. 29).³⁹⁰

388 Dies ist zum Beispiel bei CIL IV 1227 der Fall, welches in die Kannelur einer Säule eingeschrieben ist, betrifft aber auch Unebenheiten oder bereits bestehende Inschriften im Kontext. Kruschwitz 2008, 236. 248–249. Bei CIL IV 1904 wurden aus nicht voll nachvollziehbaren Gründen die Worte *qui tot* noch in die erste Zeile gezogen. Darauf geht zum Beispiel Gigante nicht ein, wenn er CIL IV 1904 in zwei Zeilen nach Versen getrennt abdruckt: Gigante 1979, 233. Vgl. dazu Kruschwitz 2008, 240–241.

389 Kruschwitz 2008, 238–239, vgl. auch CIL IV 1860. Abbildungen zu den beiden Graffiti: Varone 2012, 352. 368.

390 Für weitere Buchstabenschiffe s. Langner 1–27. Langner sieht die Präferenz von Schiffen für Buchstaben- und insbesondere Namensbilder zum einen darin begründet, dass sich die lateinische Kursivschrift besonders gut dafür eignete (Vgl. CIL IV 10036) und zum anderen darin, dass das Boot

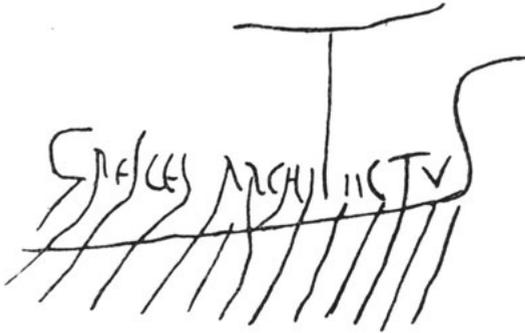


Abb. 29: Namensschiff *Cresces architectus* aus dem Peristyl von VII 7, 5: CIL IV 4755/ Langner 8.

Eine häufige Art der Rahmung von Graffiti war die *tabula ansata*. Campbell und Kruschwitz untersuchen in einem Aufsatz von 2009, wie Texte in Graffiti und Dipinti dargestellt wurden und zeigen, dass vor allem Namen, aber auch Grüße, Aufforderungen und Wünsche auf diese Weise als monumentalisierte Schrift ausgezeichnet werden konnten.³⁹¹ Gerade bei den Grüßen erscheint es jedoch fraglich, ob tatsächlich der Wunsch nach Monumentalisierung im Vordergrund stand und ob die Rahmung den eingeschriebenen Text in jedem Fall zu einem dargestellten Text macht. Eine einfachere Erklärung, die auch von den Rezipienten weniger Transferleistung erfordert hätte, wäre, dass die Rahmung und insbesondere die mit einer *tabula ansata* den Text aus dem Putzuntergrund und aus der Masse der Graffiti hervorhob und ihn leichter auffindbar machte.³⁹² Auch Langner misst den *tabulae* einen bedeutenden Bildwert bei und bietet zudem weitere Aspekte als Erklärungen an. So sieht er diese Form der Rahmung auch als Möglichkeit, Beschriften als Titel, Motto oder Bildunterschrift auszuzeichnen.³⁹³ Dies ist letztendlich nur für den einzelnen Kontext zu entscheiden.

In Pompeji und Herculaneum kommen auch Text-Bild-Kombinationen vor, in denen sich die beiden Komponenten sowohl inhaltlich als auch formal ergänzen. Besonders häufig sind Namen und Grüße sowie Diffamierungen in Kombination mit *phalli*³⁹⁴ oder auch mit Porträts und Karikaturen anzutreffen.³⁹⁵ Beide Kombinationen sind ambivalent und können durch verbale und zeichnerische Details wie sexuelle Beleidigungen oder Ausdrücke von Bewunderung wohlwollend oder spottend gemeint sein. Kopf- und Gesichtsdarstellungen bieten großen Spielraum für Karikaturen, die Entsprechungen im textuellen Bestandteil des Graffito finden oder auch nur durch

auch inhaltlich als Überbringer einer Nachricht gedeutet werden konnte: Langner 2001, 28. Zu dieser Gattung liegt ein ausführlicher Beitrag von Maiuri vor: Maiuri 1958b. Siehe auch: Pekáry 1999, 420 und Lohmann 2018, 266–270.

391 Kruschwitz/Campbell 2009, 59–66. 70; *tabulae ansatae* spielten ansonsten auch eine große Rolle als Votivgaben: Meyer 2004, 28 Anm. 38.

392 Vgl. Kap. 2.2.2.4, S. 83f.

393 Langner 2001, 27.

394 Langner 2001, 32.

395 Langner 2001, 34–42.



Abb. 30: Gladiatorenkampfszene von Grab EN 12 in der Nekropole an der Porta Nocera, CIL IV 10237/ Langner 1007.

eine Namensbeischrift auf eine bestimmte Person abzielen können.³⁹⁶ Interessant in Bezug auf Text/Bild-Kombinationen sind auch einige Gladiatorenbilder. Besonders detailreich ist zum Beispiel Langner 1007 mit den Inschriften CIL IV 10237 (Abb. 30. F44).

Einige Graffiti sind nicht nur in einer gegenüber der Kursiven formelleren Form der *capitalis monumentalis* geschrieben, wie etwa CIL IV 5325 (Abb. F32) oder die bereits genannte Inschrift CIL IV 9127, sondern stellen durch ihre Formen wichtige Verbindungen zwischen den verschiedenen Schreibtechniken der Steininschriften, Dipinti und Graffiti her. Die Graffiti CIL IV 1385a, 4119, 8388c, 8388d, 8631, 8893, 10203b und ein isoliertes „B“, das zwar nicht im CIL veröffentlicht, aber auf einem Foto bei Varone zu finden ist, weisen doppelt gezogene Linien und deutlich als *capitalis monumentalis* ausgeführte Buchstabenformen auf.³⁹⁷ Interessant ist dabei nicht nur, dass die Schreiber hier mit der Variabilität und den verschiedenen verfügbaren Registern spielten, sondern dass sie offensichtlich auch die Formen und deren Konstruktion reflektierten.

³⁹⁶ Zu verschiedenen Arten der Karikatur und zu der Notwendigkeit, dem Spott eine Richtung zu verleihen: Langner 2001, 34.

³⁹⁷ Abbildungen: CIL IV 1385a: Varone 2012, 262; CIL IV 4119: Varone 2012, 214; CIL IV 8388c und 8388d: Varone 2012, 80; CIL IV 8631: Varone 2012, 148; CIL IV 8893: Varone 2012, 207; CIL IV 10203b: Varone 2012, 283; B oberhalb von CIL IV 1854d: Varone 2012, 364. Hinzuzählen könnte man auch CIL IV 8129 (Varone 2012, 39), welches aber stark gelängte Formen und nur teilweise doppelte Linien aufweist.

2.2.3.4 Zwischenergebnis

Dipinti und Graffiti existierten in Pompeji in direkter Nachbarschaft, da sie grundsätzlich auf die gleichen Beschreibflächen geschrieben wurden: den Wandputz der Fassaden und Wände. Dabei treten aber nicht nur Abweichungen auf, die daher rühren, dass Dipinti stärker auf öffentliche Räume und stark frequentierte Orte hin ausgerichtet sind, sondern auch innerhalb der einzelnen Kontexte wurde der untere Fassadenbereich mit Graffiti beschrieben, während die Dipinti sich in der oberen Zone konzentrierten. Dies lässt sich bei näherer Betrachtung primär durch materialitätsbedingte Faktoren wie die Beschaffenheit des Putzes erklären. Auch die Sichtbarkeit der jeweiligen Stelle spielte eine große Rolle. Es kam den Schreibern der Graffiti möglicherweise sehr zupass, dass sie beim Schreiben in der unteren Zone den Vorgang mit ihrem Körper optisch vor dem Blick von Passanten abschirmen konnten.

Das Spektrum und die Spezifikationen der Schreibgeräte helfen bei den Graffiti, sie in den Zusammenhang bestimmter Praktiken einzuordnen. Die Bandbreite reicht dabei von professionellen Schreibgeräten über zweckentfremdete Utensilien bis hin zu Gegenständen, die kaum einer spezifischen Funktion zugeordnet werden können. Zuerst ist dabei an die *stili* zu denken, die von Personen, die regelmäßig mit der Tätigkeit des Schreibens beschäftigt waren, mitgeführt wurden.³⁹⁸ Doch auch Schlüssel und andere mehr oder weniger spitze Metallgerätschaften sind aus den Befunden abzuleiten. Und schließlich ist etwa bei Steinen oder Scherben auch die Möglichkeit zu bedenken, dass der Schreiber oder Zeichner diese gar nicht mitgebracht hatte, sondern sie vorfand und sich spontan dazu entschloss, einen Graffito anzufertigen. Diese Werkzeuge stehen in engem Zusammenhang mit der Gestaltung der Texte und Bilder – nicht nur aufgrund ihrer physischen Eigenschaften, sondern auch, weil ein professionelles Schreibgerät in der Hand eines geübten Schreibers zu einem ganz anderen Erscheinungsbild führt als etwa eine Scherbe in der Hand einer Person, die nur selten schreibt.

Bei den Graffiti unterscheiden sich die Buchstabenformen optisch meist deutlich von denen der Dipinti und der in Stein gehauenen Inschriften.³⁹⁹ Als Schriftarten kommen vor allem kursive Buchstabenformen vor, aber auch solche, die an die *capitalis monumentalis* angelehnt sind, und vereinzelt *actuaria* vor. Das Format der Graffiti ist meistens um ein Vielfaches kleiner als das der Dipinti und der Steininschriften. Auch die Anordnung der einzelnen Buchstaben untereinander und die Variation von Buchstabenformen erfolgten nach anderen Mustern als bei Dipinti und Steininschriften, bei denen die Sichtbarkeit und Leserlichkeit eine große Rolle spielten. Sowohl der Schreibprozess als auch die Wahrnehmung dieser Bilder und Texte müssen daher anders verlaufen sein.

³⁹⁸ In eine ähnliche Kategorie würden Hammer und Meißel fallen, die jedoch in Pompeji nicht als Graffiti-Werkzeuge belegt sind. Vgl. Chaniotis 2011, 193.

³⁹⁹ Solin et al. 1966, 50–51. Marichal 1967, 151–154.

2.2.4 Zwischenergebnis zur Materialität und Gestaltung der Schriftzeugnisse in Pompeji und Herculaneum

Die zu Beginn dieses Kapitels gestellten Fragen zielten auf vier übergreifende Aspekte ab: 1. Die Konventionen bei der Gestaltung verschiedener Inschriften und deren Korrelation mit einzelnen Inhalten, 2. Techniken und Werkzeuge, 3. Die Personenkreise, die Inschriften schrieben, und 4. Hinweise auf die Rezeption der verschiedenen Inschriften.

Mit Blick auf die Beziehung von Gestaltung und Inhalt konnten wichtige Merkmale festgestellt werden, die darauf hindeuten, dass von Seiten der Betrachter und Leser ein Teil der Interpretationsleistung über die Form und das Erkennen konventionalisierter Gestaltungsmuster geleistet wurde. Das gilt vor allem bei Steininschriften und bei Dipinti, wo das inhaltliche Spektrum vergleichsweise eng umrissen ist. Hier scheinen Gestaltungsmuster etabliert gewesen zu sein, auch wenn es Abweichungen und Ausnahmen gibt. Relevante Merkmale im formalen Bereich sind hierbei die Schriftart, die Textverteilung, die Größe der Inschrift, die Materialien und die Wahl der Anbringungsstelle. Diese gelten für die verschiedenen inhaltlichen Typen in jeweils unterschiedlicher Ausprägung.

Besonders bei den *programmata* ist dabei zu fragen, was man sich davon erhoffte, wenn die Inschriften einem etablierten Schema entsprachen. Sie waren so zwar als Wahlwerbungen zu erkennen, doch gerade an dicht beschriebenen Flächen konnten völlig konventionell gestaltete derartige Inschriften doch wohl kaum die erwünschte Aufmerksamkeit für den einzelnen Bewerber erregen. Allerdings waren die *programmata* mit Sicherheit nicht das einzige Mittel der Bewerbung eines Kandidaten um ein Amt. Vielmehr ermöglichten persönliche Beziehungen, die zwar in den Dipinti Wiederhall finden können, aber nicht unbedingt müssen, den Erfolg.⁴⁰⁰ Daher muss es nicht zwangsläufig das Ziel gewesen sein, größtmögliche Aufmerksamkeit zu erzielen. Welche anderen Gründe sind plausibel dafür, dass die Namen und Eigenschaften der Kandidaten in immer wiederkehrenden, standardisierten Formulierungen und Floskeln in großer Zahl im ganzen Stadtgebiet als Inschriften angebracht wurden und dass man dafür professionelle Schreiber engagierte?⁴⁰¹ Eine Stärke der *programmata* war, dass man die entsprechenden Aufträge mit einem Minimum an Planung vergeben konnte. Den Schreibern waren im Minimalfall nur der Name und das angestrebte Amt mitzuteilen, den Rest der ‚Angaben‘, wie *vir bonus* oder *dignus rei publicae* konnten sie ergänzen. Ähnlich muss es auch denjenigen, die die Empfehlungen tatsächlich lesend rezipierten, ergangen sein. Wenn ein Kandidat als *vir bonus* bezeichnet wurde, sagte das kaum etwas über seine persönlichen Qualitäten aus. Diese mussten dem Leser bereits bekannt sein oder etwa durch Veranstaltungen und gegebenenfalls nur deren Ankündigung bekannt gemacht werden.

⁴⁰⁰ Vgl. dazu Mouritsen 1988, 44–69 besonders 64.

⁴⁰¹ Zu diesem Aspekt, siehe ausführlich: Kapitel 5.1.2.

Offenbar wurde der Gestaltung ein hoher Wert beigemessen. Allerdings ging es augenscheinlich weniger um Individualität oder das Wiedererkennen als Marke eines Kandidaten, als darum, dass die Dipinti den gewohnten Gestaltungsmustern entsprachen. Dass sich diese erst mit der Zeit etablierten, ist an den sogenannten *programmata antiquissima* zu erkennen, die noch anderen Traditionen verpflichtet waren. Dabei spielt es vielleicht sogar weniger eine Rolle, zu zeigen, dass man sich einen professionellen Schreiber leisten konnte, als dass das Bewusstsein über die Konventionen vorhanden war. Wer sich um ein städtisches Amt bewarb, musste dies offenbar in einem Rahmen tun, der für alle gleichermaßen galt. Das Einhalten und die Reproduktion der Gestaltungsnormen zeigten, dass man zu einem bestimmten Teil der Gesellschaft gehörte, dass man sich einfügen wusste und dass man sich so verhielt, wie die Mitbewerber und die Wahlberechtigten es erwarteten.⁴⁰² Dass sich solche Normen und unausgesprochenen Regelungen in der frühen Kaiserzeit entwickelten, ist kein Zufall. Anhand der Namen der Kandidaten aber auch an den Grab-, Stifter- und Ehreninschriften ist zu erkennen, dass seit der augusteischen Zeit Personengruppen Zugang zu den öffentlichen Ämtern erhielten, deren Familien zuvor keine Hauptrolle im öffentlichen Leben gespielt hatten. Für solche Kandidaten war es besonders wichtig, zu zeigen, dass sie sich demonstrativ an die Konventionen hielten.⁴⁰³

Diese Überlegungen lassen sich mit Sicherheit nicht eins zu eins auf andere Inschriftengattungen übertragen. Doch gerade bei Inschriften, die ebenfalls inhaltlich in hohem Maße mit gängigen oder sogar notwendigen Textbestandteilen operierten, wie etwa Grabinschriften oder Ehreninschriften, finden sich auch regelmäßig einheitliche Gestaltungsmuster. Diese bringen es einerseits mit sich, dass heute auch stark fragmentierte Inschriften anhand bestimmter Gestaltungsmerkmale und kurzer Textteile einer inhaltlichen Gattung zugewiesen werden können. Dabei wäre zum Beispiel an einen Putzrest zu denken, auf dem ein 40 bis 50 cm hohes <I> zu sehen ist, das mit roter oder schwarzer Farbe in einer Schrift, die zwischen *actuaria* und *monumentalis* einzuordnen ist, geschrieben wurde. Bei einem solchen Fund würde einiges dafür sprechen, den Buchstaben als Rest eines *edictum muneris* zu deuten.⁴⁰⁴ Umgekehrt würde man den gleichen Buchstaben, wenn er mit einem spitzen Gegenstand in Stein oder Putz geritzt wurde, wohl nie als Hinweis auf eine Spielankündigung verstehen.

402 Diese Beobachtungen müssen nicht im Widerspruch zu der bei Macrobius überlieferten Aussage Ciceros stehen, die Franklin an den Beginn seiner Überlegungen zu den Dynamiken der politischen Konkurrenz in Pompeji stellt: *nam cum ab hospite suo P. Mallio rogaretur ut decurionatum privigno eius expediret adsistente frequentia dixit: Romae, si vis, habebit; Pompeis difficile est.* (Macr. Sat. 2.3.11 nach: *Ambrosii Theodosii Macrobiani Saturnalia apparatu critico instruxit in somnium Scipionis commentaries selecta varietate lectionis ornavit Iacobus Willis* (Leipzig 1963). Vgl. Franklin 2001, 1. Vielmehr stellt sich dabei die Frage, welche Rolle die *programmata* im Rahmen der *ambitio* in Pompeji spielten.

403 Vgl. zu den in der julisch-claudischen Zeit zu Einfluss gekommenen Familien: Castrén 1975, 119–121; Franklin 2001, 131–153.

404 Vgl. dazu auch die inhaltliche Typisierung der *edicta munerum* in Sabbatini Tumolesi 1980, 116–119.

In ähnlicher Weise ist auch bei den Schreibwerkzeugen grundsätzlich zwischen Graffiti auf der einen Seite sowie Dipinti und Steininschriften auf der anderen Seite zu differenzieren. Während bei den Dipinti und bei den Steininschriften sehr spezifische und eng mit der Herstellung solcher Inschriften verbundene Werkzeuge zum Einsatz kamen, konnte ein Graffitischreiber viele verschiedene und oft gerade nicht an den Zweck des Schreibens gebundene Utensilien verwenden. Das Schreiben von Steininschriften und Dipinti war somit eine Praxis, die jeweils auf einen bestimmten Personenkreis mit spezifischen Kenntnissen beschränkt war. Wenn jemand, der keine entsprechende Ausbildung besaß, einen Dipinto oder eine Steininschrift anfertigte, konnte es sein, dass sein Werk unter den vielen professionell geschriebenen Inschriften als nicht konform auffiel. Beim Graffitischreiben spielten solche Faktoren hingegen eine andere Rolle. Es sind unterschiedlichste Schreibgeräte belegt. Gerade auch Kinder und Personen, die etwa als Sklaven oder Prostituierte in anderen Kontexten nicht an öffentlich stattfindender Kommunikation teilnehmen konnten, partizipierten an dieser Praxis.⁴⁰⁵ Damit einher geht die Überlegung, dass Graffiti anders als Steininschriften und Dipinti nicht im Rahmen eines Netzwerkes aus Auftraggebern, Handwerkern und Financiers entstanden, sondern dass hier der Ausführende allein, ohne organisatorischen Vorlauf und meist ohne Autorisierung den Schreibakt in Angriff nahm.⁴⁰⁶ Wer einen Graffito schreiben wollte, musste nicht vorher Farbe angerührt und verschiedene Utensilien wie Pinsel und Leiter vorbereitet und mitgebracht haben. Im Zweifelsfall eignete sich auch ein Metallstück, ein Schlüssel oder eine herumliegende Scherbe, falls man sich entschloss, etwas auf eine Wand zu schreiben oder zu zeichnen.⁴⁰⁷ Die Befunde zeigen in einigen Fällen, dass auch Schreibgeräte, die wie die *stili* eng mit dem Feld des professionellen Schreibens verknüpft sind, verwendet wurden.

Auch für die Schreiber galt, dass sie einerseits Inschriften schaffen mussten, die den Wünschen der Auftraggeber und in den meisten Fällen wohl den Sehgewohnheiten und Vorgaben von dritter Seite entsprachen. Bei den Dipinti und Steininschriften ist ein hoher Grad an Spezialisierung zu beobachten. Gerade bei den Dipinti ist zu betonen, dass der Vorgang des Malens zwar mit Sicherheit nicht so zeitaufwendig war wie das Meißeln einer Steininschrift. Doch das Schreiben mit dem Pinsel erforderte viel Übung und eine sichere Technik, insbesondere, wenn die Dipinti in einer hochgradig elaborierten *actuaria* oder beinahe *monumentalis* ausgeführt werden sollten.⁴⁰⁸ Bei den Graffiti dagegen besteht gerade ein konstitutives Merkmal darin, dass jeder, der Schreibkenntnisse besaß, an dieser Praxis aktiv teilnehmen konnte. Wer keine oder nur geringe Kenntnisse im Schreiben und Lesen besaß, konnte zum Beispiel an

405 Vgl. Huntley 2011, besonders 73–76. 79. 83–87.

406 In diese Richtung geht Solin, wenn er schreibt, dass „compositore ed esecutore coincidono“, und Graffiti „rivelano il sentimento spontaneo“: Solin 1979, 278. 284. Auch Tanzer 1939, 5.

407 So auch: Bagnall 2011, 10 und Langner 2001, 12–13.

408 Vgl. Catich 1968, 163–169.

den Stellen, wo andere etwas geschrieben hatten, eine Zeichnung hinzufügen, oder aber vielleicht sogar seine Fertigkeiten trainieren, indem er die Buchstaben nachahmte, worauf manche Teilbefunde hindeuten.⁴⁰⁹

Für die Betrachter in der Antike, die sich nicht mit der Rekonstruktion des Textes der einzelnen Inschrift befassten, sondern solchen Dipinti, Graffiti und Steininschriften täglich in ihrem Umfeld begegneten, spielten diese Schemata ebenfalls eine wichtige Rolle. Sie erlaubten es ihnen, die Inschriften, auch ohne sie im einzelnen zu lesen, anhand des optischen Eindrucks zumindest grob inhaltlich einzuordnen und gegebenenfalls zu beurteilen, ob sie überhaupt von Interesse waren. Auch dies trifft insbesondere auf die Dipinti zu. Bei den Steininschriften waren die Inhalte deutlich stärker mit den Aufstellungs- oder Anbringungsorten der Inschriften korreliert, sodass ein Passant zum Beispiel davon ausgehen konnte, dass die meisten Steininschriften, denen man auf dem *forum* begegnete, Ehren- oder Stifterinschriften waren. Die Graffiti hingegen waren inhaltlich derart vielfältig, dass gerade bei kürzeren Exemplaren kaum eine Einordnung über das Schriftbild oder ähnliches zu leisten war.⁴¹⁰ Bei den Dipinti, unter denen vor allem *programmata* und *edicta munerum* häufig auf derselben Wand standen, sodass sich ein Passant oder Betrachter manchmal einer zunächst unüberschaubaren Menge an Inschriften zugleich gegenüber sah, konnte es jedoch signifikant sein, dass auch mit einem flüchtigen Blick schon ein Eindruck darüber gewonnen werden konnte, welche Inhalte zu erwarten waren. Wenn ein Betrachter zum Beispiel nach der Wahl an einer Wand vorüberging und des Umstandes gewahr wurde, dass dort nur *programmata* angebracht waren, würde er diesen vermutlich weniger Aufmerksamkeit geschenkt haben, als wenn ein neuer, als *edictum muneris* zu erkennender Dipinto hinzugekommen wäre.

2.3 Die Verteilung der Schriftzeugnisse im Stadtgebiet

Außer den bereits beschriebenen Aspekten des Inhaltes und der materialen Beschaffenheit ist auch die räumliche Verteilung von erheblicher Bedeutung hinsichtlich der Funktionen von Schrift im öffentlichen Raum. Sie spielt neben den beteiligten Akteuren die größte Rolle, wenn es darum geht, zu klären, in welcher Situation und mit welchen Absichten eine Inschrift angebracht wurde. Zwar kann lediglich eine detaillierte Betrachtung ausgewählter kleinräumiger Ensembles zu tiefgehenden Erkenntnissen hinsichtlich der Situation, des Anlasses und der Rezeptionsbedingungen führen.⁴¹¹ Für diese detaillierten Analysen wird im Folgenden als Hintergrund die Verteilung

⁴⁰⁹ Vgl. zu ungeübten Schreibern: Benefiel 2011, 28–29. Vgl. Langner 2001, 121–122.

⁴¹⁰ Dies gilt natürlich nicht für solche Graffiti, deren Inhalt eine sehr spezifische Form mit sich brachte, wie etwa Zahlenreihen, Listen oder längere Epigramme, die sich über mehrere Zeilen verteilten. Vgl. dazu Kruschwitz 2008.

⁴¹¹ Diese wird in mehreren Fallbeispielen in Kapitel 4 durchgeführt.

der Inschriften im gesamten Stadtgebiet von Pompeji beschrieben.⁴¹² Da die Dokumentation in Herculaneum zu viele Lücken aufweist, ist eine Kartierung dort derzeit nicht sinnvoll.⁴¹³

Für die drei Gattungen wird in den folgenden Abschnitten gefragt, 1. wo solche Inschriften angebracht wurden, 2. ob Korrelationen zwischen Inhalt und Anbringungsstellen festzustellen sind⁴¹⁴ und 3. als Zwischenergebnis, ob und wo sich Akkumulationen aller drei Inschriftenarten fanden.

2.3.1 Stein- und Metallinschriften

Stein- und Metallinschriften konzentrieren sich in bestimmten Bereichen der Stadt, die man als Pole des öffentlichen Raumes bezeichnen kann:⁴¹⁵ Auf öffentlichen Platzanlagen, in den Nekropolen und in öffentlichen Gebäuden: in der *basilica*, im Theater, im Amphitheater oder in Tempeln (Abb. F42). Dies gilt besonders für Grabinschriften, Ehreninschriften an entsprechenden Monumenten und Inschriften, die von Stiftungen und Weihungen ganzer Gebäude oder aber einzelner Elemente und Ausstattungsgegenstände zeugen und in einem besonderen inhaltlichen Bezug zum Umfeld stehen. Hinzu kommen Inschriften, die an bestimmten Punkten im Straßennetz verortet waren, etwa weil sie sich auf ein dort platziertes Monument oder auf ihr Umfeld bezogen.

In Pompeji stellen die Grabinschriften die größte Gruppe an erhaltenen Steininschriften dar. In den dortigen Nekropolen wurden zahlreiche *tituli* gefunden, die an

412 Neben den erhaltenen Inschriften und den Angaben im CIL sind besonders wichtig: Fiorelli 1875; Außerdem Gell/Gandy 1824; Mazois III 1824 und Mazois II 1824; Vgl. z. B. den Eintrag zu CIL IV 1136. Della Corte bietet manchmal in der Erstveröffentlichung in den *Notizie degli Scavi* mehr Informationen als im CIL: Della Corte 1911; Della Corte 1914; Della Corte 1936; Della Corte 1946; Della Corte 1958b.

413 Insbesondere bei den Graffiti verzerrt derzeit die Dokumentation den Eindruck vom Befund erheblich. Gerade für die Außenbereiche sind nur sehr wenige Einträge im CIL aufgenommen. Das Herculaneum Graffiti Project unter der Leitung von Rebecca Benefiel konnte dagegen bereits bei der ersten Kampagne zahlreiche bisher unpublizierte Zeichnungen und Texte aufnehmen. Die Publikation der *addenda* durch Antonio Varone ist in den nächsten Jahren zu erwarten. Zu der Frage, in welchem Zusammenhang die geringe Anzahl der bekannten Graffiti und Dipinti in Herculaneum mit der Überlieferung und Dokumentation steht: Solin 1973b, 100–101; Wallace-Hadrill 2011a, 290–292. Während für die geringe Anzahl an Dipinti sicherlich zurecht unterschiedliche soziale und politische Strukturen verantwortlich gemacht werden, zeigen doch die Neufunde bei den Graffiti, dass hier das Bild zu korrigieren wäre. Die Statuen und Steininschriften sind zwar zahlreich, aber oft ohne eindeutig identifizierbaren Kontext dokumentiert. Vgl. Lahusen/Formigli 2007, 142–151; Wallace-Hadrill 2011c, 128–145; Pagano 2000, 86; Allroggen Bedel 2008, 47–53.

414 Insbesondere diese Frage kann aufgrund der Menge des Materials nicht erschöpfend behandelt werden, spielt aber bei den Fallbeispielen eine wichtige Rolle.

415 In Anlehnung an den Begriff der drei Pole des öffentlichen Raumes in frühen griechischen Städten nach Hölscher 1998, 24.

den Außenseiten der Monumente angebracht bzw. auf die öffentliche Wahrnehmung hin ausgerichtet waren.⁴¹⁶ Vor allem entlang den Straßen, die von der Porta Ercolano und der Porta Nocera aus der Stadt hinausführen, wurde jeweils eine große Anzahl an Grabbauten freigelegt, die auch heute noch *in situ* erhalten sind. Vor den Porte Vesuvio, Nola, Stabia und Marina fanden sich einige weitere Inschriften.⁴¹⁷ In Herculaneum dagegen wurden die Nekropolen bisher nicht systematisch ergraben, da sie tief unter der modernen Bebauung liegen. Daher sind dort nur vereinzelte Zeugnisse von Bestattungen und Grabinschriften bekannt. Zum einen ist dies das Grabmal des Marcus Nonius Balbus auf der Terrasse oberhalb der antiken Küste.⁴¹⁸ Außer diesem herausragenden Monument kamen auch bei den Ausgrabungen im 18. Jh. Grabmonumente zutage.⁴¹⁹ Darüber hinaus konnten in Herculaneum bisher nur wenige und eher bescheidene Spuren von Bestattungen verzeichnet werden, die allerdings topologisch insofern von Bedeutung sind, als durch sie eine Annäherung an die Bestimmung der Stadtgrenzen möglich ist.⁴²⁰ Die Stelen in Hermenform, welche sowohl in Herculaneum als auch in Pompeji belegt sind, werden hier ausgeklammert, da sie meist nicht auf den öffentlichen Raum hin ausgerichtet, sondern innerhalb des Grabbezirkes aufgestellt waren und so den Blicken von Passanten verborgen blieben.⁴²¹ Außer den Grabinschriften kommen die *cippi* des Titus Suedius Clemens hinzu.⁴²² Ein singuläres Zeugnis stellt eine *defixio* an der Fassade des Grabes OS 23 in

416 Vgl. ausführlich zu den pompejanischen Grabinschriften, ihre Aussagen und Gestaltung: Campbell 2015, 61–83.

417 Bei einer Ausweitung des Grabungsgeländes in diesen Bereichen wäre mit weiteren Grabmonumenten und daran angebrachten Textträgern zu rechnen. Einige der heute bekannten Gräber sind mittlerweile ihrer Inschriften beraubt. Es ist jedoch anzunehmen, dass im Grunde alle Grabbauten mit einem *titulus* versehen waren, in dem zumindest der oder die Grabinhaber sowie weitere zur Bestattung zugelassene Personen(gruppen) genannt wurden.

418 Vgl. Guidobaldi 2008, 63–64.

419 In einem davon waren Angehörige oder Freigelassene der *Gens Nonia* bestattet. Es befindet sich ca. 200 m geographisch südlich des heutigen, am Corso Resina gelegenen Haupteinganges zum Grabungsgelände. Dazu gehören die Inschriften CIL X 1473–1475, 1477. Zur Lokalisierung: Cochlin/Belliecard 1755, 24–28 und Taf. 6; Ruggiero 1885, XXXVII–XXXVIII; Maiuri 1958a Taf. 2 im Bereich des mit ‚Moscardino‘ markierten Grundstückes. Vgl. Parslow 1995, 335 Anm. 16; 338 Anm. 3. Cormack 2007, 586. Eine weitere Grabinschrift ohne Kontext ist CIL X 1468.

420 Pagano 1989, 271. Die von Pagano genannte Kreuzung Via Tirone di Moccia/Via Marconi ist jedoch in östlicher Richtung recht weit von der Ausgrabungsstätte entfernt. Die Bescheidenheit der Funde spricht zudem dafür, dass es sich nicht um die Bestattung einer hochrangigen Person handelt und somit nicht davon ausgegangen werden kann, dass sich das Grab in nächster Nähe der Stadtgrenze befand.

421 Vgl. dazu: Kockel 1983, 16–18. Die Stelen bestehen aus Kalkstein, Tuff, Basalt oder Marmor. Inschriften finden sich auf ca. einem Drittel der Exemplare und nur auf solchen aus Marmor. Auch wenn diese Stelen bereits früher im 1. Jh. v. Chr. regelmäßig zur Ausstattung von Bestattungsstellen aller Gesellschaftsschichten gehörten, war es anscheinend erst ab augusteischer Zeit üblich, sie zu beschriften: Kockel 1987, 188–189.

422 Siehe unten, Kapitel 4.3.6.

der Nekropole an der Porta di Nocera dar.⁴²³ In der Nekropole vor der Porta Ercolano wurde vermutlich zudem eine Art Werbeinschrift für eine Badeanlage am Meer gefunden (CIL X 1063).⁴²⁴

Die zweite große Gruppe bilden die Ehreninschriften. In Tabelle 3 sind die pompejanischen Ehreninschriften zusammengestellt, für die das CIL oder der noch erhaltene Befund Angaben zum Aufstellungskontext erlauben. Hinzu kommen, besonders am *forum*, ca. 60 Sockel, die heute und wohl schon bei der Ausgrabung ihrer Verkleidungen beraubt waren, die jedoch vor dem Vulkanausbruch aller Wahrscheinlichkeit nach sowohl Bildwerke als auch die zugehörigen Inschriften trugen. Vor allem an diesem Platz muss man sich die Präsenz von Schrift daher viel dichter vorstellen, als dies heute zu erkennen ist.⁴²⁵ Daraus ergibt sich, dass das *forum* mit bis zu ca. 70 schrifftragenden Ehrenmonumenten ausgestattet gewesen sein könnte.⁴²⁶ Das Theater bildete neben diesem zentralen Platz mit zumindest fünf Denkmälern einen weiteren Schwerpunkt, auch wenn vier davon den Holconii gewidmet waren, die unter anderem am Theater umfangreiche Bauarbeiten *sua pecunia* hatten durchführen lassen.⁴²⁷

Auch Bau- und Stifterinschriften haben sich an einigen größeren öffentlichen Gebäuden erhalten. Wie die Ehreninschriften begegneten sie Passanten vor allem am *forum* und den umliegenden Gebäuden sowie im Bezirk um die Theater, das *Iseum* und das Foro Triangolare. Hinzu kommen jedoch eine ganze Reihe von Bauinschriften im Amphitheater, der Porta Stabiana, den Stabianer und den Forumsthermen.⁴²⁸ Unter den Bau- und Stifterinschriften sind vier oskische Inschriften, die auch kurz vor dem Vulkanausbruch noch sichtbar waren: die Straßenbau-Inschrift der *aidilis*⁴²⁹ M. Siuttiis und N. Púntiis (Ve 8), die Tafel des Viíbis Aadirans im *Iseum* (Ve 11)⁴³⁰, die Sonnenuhr des Mr. Atiniís in den Stabianer Thermen (Ve 12) und die Inschrift des

⁴²³ Vgl. dazu Elefante 1985 und Rodríguez Almeida 2001.

⁴²⁴ Die Fundumstände sind im CIL allerdings unklar beschrieben, da die Inschrift unter den Funden vor der Porta Marina aufgeführt wird, in der Beschreibung jedoch der Eingang der Villa di Cicerone, der an der Straße vor der Porta Ercolano liegt, angegeben wird. Die Tafel befand sich am Fundort zudem wahrscheinlich in Zweitverwendung. Vgl. Cooley/Cooley 2004, 82; Kruschwitz 1999, 247 Abb. 4; 250–251.

⁴²⁵ Vgl. Kockel 2005, 56 Abb. 4; allgemein: Cooley/Cooley 2013, 192; Zu den Statuensockeln in den Vorhallen von *macellum* und Eumachia-Gebäude, die nach der Ausgrabung massiv restauriert wurden und unter anderem deshalb heute besonders gleichförmig wirken: Wallat 1997, 35f. 157. Zu den Ehrenbögen: Müller/Kockel 2011, 41.

⁴²⁶ Dies gilt, sofern die Sockel vor dem Eumachia-Gebäude und *macellum* tatsächlich alle bestückt waren.

⁴²⁷ Die Bauinschrift ist in drei Versionen belegt: CIL X 833. 834. 835; Mau 1908, 148–149. Ein weiteres überliefertes Bauprojekt, das Veränderungen am Apollontempel beinhaltete, ist durch die Inschrift CIL X 787 belegt.

⁴²⁸ Vgl. Mau 1908, 503–504.

⁴²⁹ *aidilis* ist Nom. Pl. von *aidil*. Vgl. von Planta 1897, 499. 675.

⁴³⁰ Viíbis Aadirans ist zwar der Stifter, doch erbaut wurde das Gebäude, das sich heute im Westen an das *Iseum* anschließt vom *kvaísstur Viínikíis Maraheís*.

Tabelle 3: Ehreninschriften im öffentlichen Raum und in Heiligtümern und dem Theater von Pompeji.

Kontext	CIL X	Fundstelle	Geehrter	Material
Forum	788	Statuensockel an W-Seite des Platzes	Marcus Lucretius Decidianus Rufus	Kalkstein
	789	Statuensockel an W-Seite des Platzes	Marcus Lucretius Decidianus Rufus	Marmor
	790	Statuensockel an W-Seite des Platzes	Caius Cuspius Pansa (Vater)	Kalkstein
	791	Statuensockel an W-Seite des Platzes	Caius Cuspius Pansa (Sohn)	Kalkstein
	792	Statuensockel an O-Seite des Platzes, südlich von Via dell'Abbondanza	Quintus Sallustius	Buntmarmor (Pavonazzetto?)
	795	–	Augustus	Cipollino
	798	unterhalb des Bogens am NO-Zugang des Platzes	Angehöriger des Kaiserhauses	Marmor
	799	–	Livia	Marmor
Gebäude der Eumachia	813	Nische in der östlichen Krypta	Eumachia	Marmor
	814a	–	Caius Norbanus Sorex	Marmor
Tempel der Fortuna Augusta	823	in oder bei dem Tempel	Augustus	Marmor
Kreuzung Via dell'Abb. / Via Stab.	830	Statuensockel, der einem Ziegelpfeiler vorgelagert ist	Marcus Holconius Rufus	Marmor
Foro Triangolare	832	Nordende des Platzes	Marcus Claudius Marcellus	Marmor
	837	–	Marcus Holconius Rufus	Marmor
	838	in Sitzstufe eingelegt	Marcus Holconius Rufus	Marmor / Bronze
	839	–	Marcus Holconius Rufus	Marmor
	840	im Boden der Bühne	Marcus Holconius Celer	Marmor
Theatrum maius	842	–	Augustus	–
Iseum	814b	südliche <i>porticus</i>	Caius Norbanus Sorex	Marmor

Ú. Kampaniis im Boden des Apollontempels (Ve 18).⁴³¹ Unter den lateinischen Bauinschriften waren in mehreren Fällen gleichlautende oder sehr ähnliche Inschriften an verschiedenen Stellen eines Gebäudes angebracht. Besonders bekannt ist das Beispiel des Eumachia-Gebäudes mit der großen Inschrift auf dem Architrav der Vorhalle (CIL X 811) und der deutlich kleinformatigeren Inschrift über dem zweiten Eingang von der Via dell'Abbondanza aus (CIL X 810). Auch die Bauinschrift des Caius Quinctius Valgus und Marcus Porcius am Amphitheater war in doppelter Ausführung an den Zugängen zur *arena* angebracht, und die Holconii ließen sogar drei fast gleichlautende Inschriften im großen Theater befestigen (CIL X 833–835). Daran zeigt sich deutlich, dass diese Inschriften nicht nur dazu dienten, die finanzielle Aufwendung zu dokumentieren, sondern auch dazu, möglichst vielen Personen, die die Gebäude nutzten, die Leistung vor Augen zu führen.

Bei allen Stein- und Metallinschriften lässt sich ein sehr enger Bezug zwischen dem Text, dem Textträger und den Bildwerken, Gebäuden und Örtlichkeiten, auf die er sich bezieht, feststellen. Die Einwohner oder Gäste Pompejis sahen sich nicht in jeder Straße oder an jeder Kreuzung mit Texten dieser Art konfrontiert, sondern bestimmte Inhalte waren mit spezifischen Orten verknüpft. Dies gilt besonders für Grab- und Ehreninschriften, die entweder zwangsläufig außerhalb der Stadt lagen oder aber als Teil der Monumente erst durch Ratsbeschluss genehmigt werden mussten. Bauinschriften und in besonderem Maße Stifterinschriften, die im Rahmen einer Schenkung einer Einzelperson an das Gemeinwesen stattfanden, ermöglichten es, diesen Rahmen etwas zu erweitern – von den öffentlichen Platzanlagen auch in Gebäude wie die Thermen oder Theater hinein. Dass dabei der Präsenz der Texte, ihrer Sichtbarkeit und der Rezeption durch die Mitbürger ein hoher Stellenwert beigemessen wurde, zeigt sich daran, dass bei manchen Gebäuden gleich mehrere Inschriften, zum Beispiel an den verschiedenen Eingängen, platziert wurden, und dass zwischen der Ausrichtung der Ehreninschrift und des dazu gehörenden Bildwerkes immer enge Beziehungen bestanden. Diese Inschriften bezogen ihre Bedeutung wesentlich aus dem Gegenstand, an dem sie angebracht waren und reicherten diesen im Gegenzug mit Bedeutungen an. Dabei ging es nicht um reine Information, sondern durch die Kennzeichnung wurden die Statuen oder Gebäude erstmals als personenbezogenes Ehrenmonument, als Stiftung oder Weihgeschenk definiert.

431 Außer der Publikation des Textes in Umschrift bei Vetter 1953, siehe zu Ve 8: Abbildung: Guzzo 2007, 110; Fiorelli 1875, 28–29 (im Plan mit d markiert); Zvetiaeff 1886 Taf. 10. Zu Ve 11: Sampaolo 1997, 301 Abb. 24–26. Zu Ve 12: Eschebach 1979, 17; 19 Abb. 5; Taf. 51a. Zu Ve 18: Cooley 2002, 79 Abb. 6.1.

2.3.2 Dipinti

Während ein Passant vor allem auf dem *forum* oder in einigen der öffentlichen Gebäude mit zahlreichen monumentalen, in Stein gemeißelten Texten konfrontiert wurde, waren die rot oder schwarz gemalten Dipinti weder dort noch in der unmittelbaren Umgebung angeschlagen.⁴³² Stattdessen häuften sie sich entlang der Straßenzüge. Die Dipinti kamen jedoch nicht an allen Straßenzügen in gleicher Dichte vor, sondern es gab bestimmte Bereiche und Straßen, in denen besonders viele Wandinschriften gemalt worden waren.⁴³³ Viele Dipinti fanden sich entlang der Via dell'Abbondanza, Via Stabiana, Via delle Terme/Via della Fortuna/Via di Nola sowie Via degli Augustali und Vico dei Vetti.⁴³⁴ Bei den ersten drei handelt es sich um die besonders breit angelegten Hauptverkehrsachsen der Stadt.⁴³⁵ Die Via degli Augustali und der Vico dei Vetti sind dagegen schmaler.⁴³⁶ Dennoch waren beide wichtige Verkehrswege, da der Vico dei Vetti die Via della Fortuna mit der Porta Vesuvio verband und die Via degli Augustali direkt vom *forum* in den östlichen Teil der Stadt führte. Ein wichtiger Faktor bei der Wahl der Anbringungsstelle war daher mit Sicherheit ein möglichst hoher Publikumsverkehr.

Es waren nicht nur bestimmte Straßenzüge dichter beschrieben als andere, sondern auch innerhalb einer Häuserfront sind jeweils an manchen Fassadenabschnitten regelrechte Dipinto-Cluster zu beobachten. Dies ist deutlich auf den Fotografien bei Stefani und Varone und auf den Aquarellen in Spinazzolas Publikation der Grabungen an der Via dell'Abbondanza zu erkennen (Abb. 31).⁴³⁷ Insbesondere in der Umgebung von Eingängen finden sich zahlreiche Dipinti, weniger hingegen an den Ecken der *insulae*. An den großen, langen Straßen wie der Via dell'Abbondanza ist zudem zu beobachten, dass gegenüber von kleinen Plätzen mit Laufbrunnen oder die Eingänge flankierenden Bänken besonders viele dieser Texte zu lesen oder zu betrachten waren. Als Beispiele seien die Kreuzungen zwischen Via dell'Abbondanza und Vicolo di Paquius Proculus sowie die gegenüberliegenden Fassaden von III 2, 1 und I 12, 1–3 genannt.⁴³⁸

432 Ausnahmen: CIL IV 672–675 und Ve 33 an mehreren Säulen des *forum*.

433 Zur Kartierung der Dipinti sei auf die Datenbank des Sonderforschungsbereiches 933 Materiale Textkulturen verwiesen: <https://pompeji.materiale-textkulturen.de> (Stand 1.7.2020).

434 Mouritsen und Laurence kartieren beide die unterschiedliche Dichte mit Hilfe schematischer Markierungen, indem sie die Anzahl der Texte zur Länge der Straßen in Beziehung setzen: Mouritsen 1988, 48 Abb. 3 kartiert nur die *programmata*, während Laurence „messages“, also sowohl Graffiti als auch Dipinti aufnimmt: Laurence 2007, 109–113. Abb. 6.5–6.8.

435 Via Stabiana: zwischen 6,5 und 8,5 m breit. Via dell'Abbondanza: zwischen 6,7 und 8,5 m breit, direkt westlich der Via Stabiana, wo sich die Via dell'Abbondanza platzartig verbreitert, beträgt die Breite jedoch 14 m. Via di Nola: zwischen 6,4 und 9,2 m breit.

436 Die Via degli Augustali ist zwischen 4,5 und 4,8 m breit.

437 Viitanen et al. 2013, 68. Spinazzola 1953, z. B. Taf. 9.

438 Vgl. die Fallbeispiele in: 4.1.1.



Abb. 31: Fassade der Fullonica di Stefanus I 7, 6 CIL IV 7164–7169. 7171–7173. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Weitere Bereiche, in denen viele gemalte Inschriften gefunden wurden, sind die Grabbezirke. Aus den Nekropolen vor der Porta Nola und besonders an der Porta Nocera sind zahlreiche Dipinti bekannt.⁴³⁹ Auch hier fanden die Schreiber an den hohen Podien oder Umfassungsmauern, die meist mit sehr hellem Stuck verkleidet waren, geeignete Beschreibflächen vor und konnten im Vergleich zu den Hauptstraßen vermutlich relativ ungestört arbeiten.

Die *programmata* verteilten sich aufgrund ihrer hohen Zahl an den langen Straßenzügen im gesamten Stadtgebiet. Die oft sehr zügige Ausführung und der standardisierte Charakter der Texte führte mit Sicherheit dazu, dass die Schreiber nicht für jeden einzelnen Dipinto nach der optimalen Stelle auf den jeweiligen Wänden suchen konnten. Die Anzahl der *edicta munerum* ist dagegen deutlich geringer, die Gestaltung aufwendiger und der einzelne Dipinto größer, sodass Aspekte der Verteilung

⁴³⁹ Nekropole Porta di Nola: De Caro 1979, 72. Nekropole Porta Nocera: CIL IV 9936–9961. 9968–9986. Dies gilt nicht für die Nekropole vor der Porta Ercolano.

und Positionierung sowie mögliche Gründe dafür klarer hervortreten.⁴⁴⁰ Ein besonders beliebter Ort für deren Anbringung war das nähere Umfeld des Amphitheaters selbst.⁴⁴¹ Auch entlang der Via dell'Abbondanza waren einige Spielankündigungen zu lesen. Ein weiterer Schwerpunkt ist im Theaterbezirk, in dem auch der *ludus gladiatorius* liegt, auszumachen. Hinzu kommen weitere Stellen entlang besonders belebter Straßen. Die größte Häufung findet sich jedoch in den Nekropolen an der Porta Ercolano und der Porta Nocera. Da das Amphitheater für die Pompejaner allein mit bis zu ca. 20.000 Plätzen viel zu groß war, ist damit zu rechnen, dass regelmäßig auch Besucher von außerhalb in die Stadt kamen, um die Spiele anzusehen. Diese betraten die Stadt zwangsläufig durch die Nekropolen und insbesondere durch diejenige an der Porta Nocera. Diese war daher der am besten geeignete Ort, um auswärtige Besucher auf bevorstehende Ereignisse hinzuweisen.

Die potentiellen Leser und Passanten sahen sich an einigen Stellen einer schier überwältigenden Menge von Inschriften gegenüber, die geprägt war vom engen räumlichen Nebeneinander inhaltlich wie formal sehr ähnlicher Texte. Dadurch, dass sich die *programmata* und *edicta munerum* meist auf ein bestimmtes Ereignis, die nächste Wahl oder Unterhaltungsveranstaltungen beziehen, konnten sie in gewissem Sinne veralten.⁴⁴² Dennoch ließ man sie oft noch Jahre oder Jahrzehnte neben neu entstandenen Inschriften stehen, sodass zu dem räumlichen, inhaltlichen und formalen Nebeneinander eine zeitliche Dimension hinzukommt. Das Verbleichen der Farbe wie auch Übermalungen führten in einigen Fällen dazu, dass die Texte nicht mehr vollständig lesbar waren, und somit einen Aspekt ihrer Textualität verloren.⁴⁴³ Andere Aspekte kamen dagegen neu hinzu.

2.3.3 Graffiti

Graffiti kommen im Gegensatz zu Steininschriften und Dipinti sowohl im öffentlichen Raum als auch in Innenräumen vor. Auch in der Kartierung der im öffentlichen Raum angebrachten Graffiti im Stadtplan von Pompeji zeigt sich aber, dass lokale Häufungen oder Clusterbildungen an einzelnen Fassadenabschnitten auftraten sowie dass einige Bereiche oder Gebäude ausgespart wurden.⁴⁴⁴ So ist zum Beispiel zu beobachten, dass

440 Diese Eigenschaften und Aspekte werden ausführlich anhand des Fallbeispiels der Fassade der Casa di Trebius Valens (III 2, 1), Abschnitt 4.1.1 thematisiert.

441 Vgl. Abschnitt 4.2.

442 So Eck 1999, 57.

443 Dieser Effekt ist insgesamt nicht sehr stark, wie an den bereits vor Jahrhunderten freigelegten Dipinti zu erkennen ist.

444 Zur Kartierung der Graffiti sei auf die Datenbank des Sonderforschungsbereiches 933 Materiale Textkulturen verwiesen: <https://pompeji.materiale-textkulturen.de> (Stand 1.7.2020). Entlang der Fassaden gibt es Abschnitte, an denen keine Graffiti eingetragen sind. Dies muss jedoch gerade im Außenbereich nicht bedeuten, dass diese Wände tatsächlich nicht beschrieben waren. Wie die Dipinti

Graffiti (fast) nicht in Tempeln und eher selten in Bädern vorkommen, wofür allerdings jeweils unterschiedliche Gründe zu suchen sind. Besonders zahlreich sind die Graffiti in Pompeji dagegen im *campus* (II 7) und im Theaterkorridor (VIII 7, 20), was Langner mit dort stattfindenden Aktivitäten und Spektakeln in Verbindung bringt.⁴⁴⁵

Sowohl im Innen- als auch im Außenbereich wurden Graffiti immer wieder jeweils innerhalb eines engen räumlichen Umfeldes, also zum Beispiel auf einen kurzen Wandabschnitt zwischen zwei Eingängen, geschrieben. Für den Innenbereich scheint zu gelten, dass sich Graffiti vor allem in stark frequentierten Räumen befanden, wo die Bewohner oder Gäste Zeit verbrachten oder wo im Tagesverlauf viele Personen entlang gingen.⁴⁴⁶ Bevorzugt wählte man stark frequentierte Orte, was darauf hinweist, dass die Graffiti von den Autoren durchaus mit der Intention angebracht wurden, dass sie gesehen und gelesen würden.⁴⁴⁷ Es ging also nicht nur um den Vorgang der Produktion, sondern auch die Rezeption wird als Teil der Praxis mit angelegt.

An einigen Stellen ist zu beobachten, dass Graffiti an Stellen hinzugefügt wurden, an denen bereits ähnliche Nachrichten oder Zeichnungen zu betrachten und zu lesen waren.⁴⁴⁸ Dazu gehören zum Beispiel Grüße, Zeichnungen ähnlicher Motive und Modifikationen an bereits Bestehendem, aber auch der Austausch von Beleidigungen. Eindrückliche Beispiele stellen hierfür die Fassade der Casa dei Cei (I 6, 15) mit einer Vielzahl karikaturartiger Zeichnungen menschlicher Köpfe, Kreisornamente und textueller Graffiti (Abb. F43) oder die Gladiatorengraffiti an Grab EN 14 (Abb. F44) in der Nekropole vor der Porta Nocera dar.⁴⁴⁹ Auf diese Weise bildeten sich Cluster über

darauf aufgemalt sind, sind auch die meisten Graffiti in den Wandputz geritzt und gingen so an vielen Stellen bereits kurz nach oder im Zuge der Ausgrabung verloren. Anders als die Dipinti sind sie nicht auf den frühen Fotografien, die bereits kurz nach der Freilegung aufgenommen wurden und für die Dipinti eine wertvolle Informationsquelle darstellen, festgehalten worden. Die meisten Fotos in Varone 2012 stammen aus Fotokampagnen, die Varone selbst seit den 90er Jahren des 20. Jh., als sehr viele Graffiti bereits verloren waren, durchgeführt hat.

445 Langner 2001, 117–120. Oft ist eine Motivation direkt aus dem räumlichen Umfeld zu erschließen. So könnten etwa Namensgraffiti, wenn sie in einem öffentlichen Gebäude an bestimmte Stellen geschrieben sind, als eine Art Markierung gelesen werden, wie es Angelos Chaniotis für Befunde in Aphrodisias annimmt: Chaniotis 2011, 196. 201.

446 Langner 2001, 100. Dies zeigt vor allem auch Benefiel in Benefiel 2010a und Benefiel 2011, 29–32. Lohmann 2018, 128–136. 363–365 und DiBiasie 2015, 311–312.

447 So auch: Bagnall 2011, 24; Langner 2001, 113; Gesemann 1996, 171. Lohmann stelle eine Häufung an Hauptverkehrsachsen und bestimmten öffentlichen Gebäuden fest: Lohmann 2018, 136.

448 Dies hat natürlich Solin längst beobachtet: Solin 1979, 283.

449 Zu den menschlichen Köpfen an der Casa dei Cei siehe auch: Langner 2001, 112 Abb. 62; Taf. 23, 440–451. Die Köpfe scheinen teilweise von immer demselben Zeichner geschaffen zu sein, oder die stilistischen Ähnlichkeiten beruhen auf dem Versuch, eine bereits vorhandene Zeichnung zu imitieren. In Herculaneum wäre in diesem Zusammenhang zum Beispiel der Befund in einem der *cubicula* im Obergeschoss der Casa dei Cervi (IV 21) zu nennen, wo sehr viele figürliche Graffiti gefunden wurden: Langner 734. 909. 1108–1110. 1024. 1025. 1310. 1509–1511. 1595. 1596. 2318–2323. Dort spielten besonders Hirsche, die von unterschiedlichen Zeichnern stammen, eine große Rolle, die sich interessanterweise auch in der Skulpturenausstattung im Garten dieses Hauses wiederfinden. Vgl. Maiuri 1958a, 323.

einen gewissen Zeitraum hinweg. Derartige dicht beschriftete Flächen waren in ihrem Aussehen und ihrer Bedeutung für das Umfeld nicht statisch, sondern veränderten sich durch Beiträge unterschiedlicher Personen mit der Zeit und waren für die Beteiligten auch in einer zeitlichen Dimension erfahrbar, die Claire Taylor mit dem Begriff „temporality“ umschreibt.⁴⁵⁰

Bei einigen Fundstellen ist es jedoch sehr unwahrscheinlich, dass zufällig vorbeikommende Passanten die Graffiti sahen und lasen. Im Tonnengewölbe des Grabes EN 12 in der Nekropole an der Porta Nocera (Abb. F45) zum Beispiel wurden mehrere textuelle und figürliche Graffiti gefunden, die nur zu sehen sind, wenn man sich in das Gewölbe, und damit in den Grabbau hineinbeugt oder darin steht bzw. sitzt (z. B. Abb. F46). Dies legt den Schluss nahe, dass manche Personen gezielt nach einem nicht direkt einsehbaren Ort suchten, um Zeichnungen und Texte anzubringen, oder aber, dass solche Stellen möglicherweise einem kleineren Kreis von Freunden bekannt waren, die dort immer wieder etwas hinzufügten. Ähnliches gilt auch für einige extrem klein geschriebene Graffiti, die nur aus nächster Nähe zu sehen sind. Solche Graffiti richteten sich also nicht an die Öffentlichkeit im Allgemeinen, sondern waren an ganz spezifische Adressaten gerichtet, die sich mit dem nötigen Vorwissen an Ort und Stelle einfanden.

Die Anbringungsstelle erlaubt in einigen Fällen auch Mutmaßungen über die Situation, in der der Schreiber oder Zeichner den Graffito schuf. Besonders anschaulich ist dies bei einigen Graffiti, die oberhalb von gemauerten, die Eingänge flankierenden Bänken angebracht wurden. Dafür finden sich in Herculaneum und Pompeji zahlreiche Beispiele.⁴⁵¹ Hier liegt es nahe, dass Besucher oder auch Kunden, die dort warteten, oder andere Personen, die auf den Bänken Platz genommen hatten, zum Zeitvertreib etwas zeichneten oder schrieben.⁴⁵²

2.3.4 Zwischenergebnis

Es gab im antiken Pompeji keinen Bereich des öffentlichen Raumes und der öffentlichen sowie halböffentlichen Gebäude, der frei von Schrift gewesen wäre: Überall war man mit Texten, und somit potentiell auch mit Schreibenden oder Lesenden und Betrachtern konfrontiert oder konnte selbst zu einem solchen werden. Für die verschiedenen Inschriftengattungen konnten unterschiedliche Schwerpunkte

450 Taylor 2011, 97–98: „It is clear then that we should see these sites (and graffiti in general) not as static ‚pictures‘ but as dynamic processes of production, re-production and reception over time [...] These places became, therefore, appropriate locations to leave one’s mark in very specific ways and areas in which individuals connected themselves with others.“ Vgl. auch Keegan 2011, 172.

451 Um nur wenige von Fassaden mit entsprechenden Befunden zu nennen: Herculaneum: Casa Sanitica (V 1); Casa dell’Ara Laterizia (III 17). Pompeji: Casa del Menandro (I 10, 4); Casa dei Ceii (I 6, 15).

452 Dazu besonders: Hartnett 2008, 95–98.

herausgearbeitet werden. Der Teilbereich, in dem sowohl Stein- und Metallinschriften als auch Dipinti und Graffiti nebeneinander vorkamen, sind die Nekropolen, in denen aus je unterschiedlichen Gründen die Anbringung von Inschriften notwendig oder opportun war.

Innerhalb der einzelnen Teilbereiche war die Präsenz von Schrift nicht statisch. Während Stein- und Metallinschriften schon bei der Errichtung eines Monuments oder Bauwerks als integraler Bestandteil mit angelegt wurden, kamen Dipinti und Graffiti sekundär hinzu. Bei Veränderungen im Umfeld konnte dann unter Umständen auch wieder eine neue Stein- oder Metallinschrift nötig werden. Befunde, die Graffiti an für uns unerwarteten Stellen beinhalten, machen ein weiteres Potential dieser Zeichnungen und Texte deutlich. Indem Grüße oder andere Inhalte in die Wände von Innen- oder Außenräumen eingeritzt wurden, wurden sie auch für andere sichtbar. Jeder, der wollte, konnte sich so in die Kommunikation einschalten, die damit gewissermaßen öffentlich wurde. Das Vorkommen solcher ‚Dialoge‘ an eher privaten oder auch verborgenen Stellen, führte nicht nur dazu, dass diese Kommunikation öffentlich sichtbar wurde, sondern auch dazu, dass diese Räume durch deren dauerhafte Präsenz ‚veröffentlicht‘ wurden. Auch eine Wand, die schwach untergliedert war und nicht mit bestimmten Inhalten verknüpft war, konnte auf diese Weise Anziehungspunkte für öffentlichen Interesse bieten. Je nachdem, wie schwer die Graffiti aufzufinden waren, war diese Form der Kommunikation jedoch nur einem Kreis von Eingeweihten zugänglich.

Als weiterer wichtiger Punkt lässt sich festhalten, dass die Beziehung der Stein- und Metallinschriften zu ihrem Kontext primär semantischer Natur ist. Die Texte treten in eine inhaltliche Beziehung zum Textträger, ergänzen diesen oder konstituieren einen Teil der Bedeutung. Bei Dipinti und Graffiti hingegen ist die semantische Beziehung zum Kontext in den meisten Fällen schwach ausgeprägt. Stattdessen stehen Praktiken der Produktion und Rezeption im Vordergrund, die für die Wahl der Anbringungsstelle und so für die Verteilung der Inschriften im Stadtgebiet relevant waren: Welche Leserkreise sollten erreicht werden? Wie konnte eine bestimmte Adressatengruppe angesprochen werden? Wo war erfahrungsgemäß mit vielen Lesern zu rechnen? Wo hielten sich die Schreiber gerne auf? Wo konnten sie ungestört (und ohne selbst zum Hindernis zu werden) ans Werk gehen? Wo boten sich geeignete Beschreibflächen? Gab es rechtliche Einschränkungen für Teilbereiche des öffentlichen Raumes? Die genannten Fragen werden im Rahmen der Kontextuntersuchungen in Kapitel 4 ausführlich thematisiert.

Schließlich fand durch die Beschriftung auch eine Aneignung der Wand durch die Schreiber und Auftraggeber statt. Indem eine Steininschrift einen bestimmten Raum beanspruchte, wurde der öffentliche Raum entsprechend markiert und der Name sowie das Ansehen des Stifters oder des Empfängers einer Ehrung entsprechend konnotiert und aufgewertet. Diese Form der Nutzung des öffentlichen Raumes für Inschriften stellte letztlich aber eine Reproduktion sozialer Strukturen dar, die auf diese Weise eine Bestätigung und Aktualisierung erfuhren. So konnten auch so beson-

dere Orte wie das *Iseum* von einer Familie vereinnahmt werden. Auch bei den Dipinti wird deutlich, dass es mit den großformatigen und repetitiven Anbrigungen darauf ankam, Präsenz zu erzeugen und zugleich Territorien abzudecken. Die häufig übertriebenen Größen der *programmata* und *edicta munerum* standen nicht im Dienste der besseren Lesbarkeit, sondern müssen als materialisierter Bedeutungsanspruch verstanden werden. Dass sie sich nicht am *forum* fanden, kann kein Zufall sein, sondern hängt mit Sicherheit mit Regularien zusammen, die diesen Platz vor einer solchen Aneignung und Beanspruchung durch Partikularinteressen bewahrten. Und auch bei den Graffiti, die eben viel unauffälliger waren als Dipinti und Steininschriften aber ein breites Themenspektrum abdeckten, standen neben den kommunikativen Funktionen für die Urheber mit Sicherheit auch die Aspekte der Präsenz und überhaupt der öffentlichen Wahrnehmbarkeit der eigenen Person im Vordergrund. Mit Hilfe eines Graffito konnte jeder im öffentlichen Raum sichtbar werden und bestimmte Themen dort ganz konkret räumlich verorten oder ein bescheidenes Werk wie etwa eine Zeichnung oder eine Schreibübung hinterlassen.

3 *taedia sustineas* – zeitgenössische Reflexionen über Schrift im öffentlichen Raum

Der Umgang mit Geschriebenem, aber auch Aspekte der Präsenz und Materialität von Schrift im öffentlichen Raum finden Reflexe in verschiedenen Medien, die sich als Spuren des zeitgenössischen Diskurses erhalten haben. In diesem Kapitel sollen zunächst Äußerungen, die sich in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten antiker Autoren finden, vorgestellt und ausgewertet werden. Diese Textausschnitte bieten Aussagen über Schreiber, Rezipienten und Wertungen von Schrift sowie über mögliche Anbringungsorte, Schreibenanlässe und verwendete Schreibgeräte. Als zweite Gruppe von Zeugnissen werden Inschriften aus Pompeji und Herculaneum besprochen, die in besonderem Maße auf andere Texte oder sich selbst als Text oder Medium verweisen oder Vorgänge von Produktion und Rezeption explizit thematisieren. Im dritten Abschnitt werden bildliche Darstellungen aus den beiden Städten behandelt, die innerhalb der Bilder, also im Modus der Darstellung, auch Schrift enthalten. Diese ermöglichen es aufgrund der komplexen Darstellung und Bildkomposition, Rückschlüsse auf die Beurteilung optischer Qualitäten und der kontextuellen Verortung von Schrift zu ziehen.

Alle drei Zeugnisgruppen können als „Metatexte“ aufgefasst werden.⁴⁵³ Unter Metatexten sollen hier zunächst alle Texte verstanden werden, die Aussagen über Geschriebenes treffen und in denen, wie Jan Christian Gertz, Frank Krabbes und Eva Noller betonen, „Diskurse über Schriftlichkeit sichtbar [werden], deren Analyse die Herausarbeitung sowie den diachronen und inter-/intrakulturellen Vergleich jener Aspekte gestattet, die zeitgenössische Autoren und Erzähler mit dem Geschriebenen verbanden“.⁴⁵⁴ Wenn in diesem Zusammenhang auch bildliche Darstellungen in die Überlegungen miteinbezogen werden, so ist damit nicht der Versuch verbunden, Bilder wie Texte zu lesen, sondern vielmehr, zu fragen, inwieweit Schrift auch bildlichen

⁴⁵³ Vgl. Wolf 2008, 494–495.

⁴⁵⁴ Siehe dazu Gertz et al. 2015. Das Potential der Metatexte wird dort folgendermaßen charakterisiert: „Mithin ermöglicht die Metatextanalyse also die Rekonstruktion derjenigen Aspekte eines Diskurses über Schriftlichkeit, die mit der effektiven Materialität und Präsenz des Geschriebenen und ihrem Wirken auf das menschliche Handeln durch die Zeitgenossen in Verbindung stehen.“. Gertz, Krabbes und Noller weisen jedoch auch auf die Einschränkungen hin: „Folgt man der forschungstheoretischen Prämisse, dass dem Geschriebenen kein ihm quasi substantiell eigener Sinngehalt innewohnt, sondern Bedeutungszuschreibungen vielmehr Resultate historisch und sozio-kulturell spezifischer Rezeptionsakte sind, ergibt sich die Konsequenz, dass der eigentlichen Metatextanalyse die Rekonstruktion des historischen und sozio-kulturellen Kontextes sowie der konkreten situativen Verortungen der rezipierenden Subjekte vorausgehen muss.“ Zur Bedeutung von Metatexten vgl. auch: Hilgert 2010, 94–95.

Charakter haben konnte, und zu beschreiben, welche Merkmale von Schrift im Rahmen solcher Darstellungen zum Tragen kamen.⁴⁵⁵

Konkret sollen bei der Analyse der Metatexte die folgenden Fragen gestellt werden, um so die Ergebnisse aus der Untersuchung der Inschriften zu ergänzen: Welche Personen sind an der Anfertigung der Inschriften beteiligt? An welchen Orten werden sie angebracht? Welche Materialien werden verwendet? Um welche Themen und Inhalte geht es in den Inschriften? Was sind die Anlässe? Welche Rezeptionspraktiken werden geschildert oder erwähnt und wer ist daran beteiligt? Wie werden Schreib- und Lesepraktiken sowie das Erscheinungsbild und die Präsenz der In- und Aufschriften beurteilt? Insbesondere bei der Beantwortung der letztgenannten Frage gilt es, die Aussageabsichten der Schriftquellen und die erzählerische Funktion der erwähnten Texte und Schriften im Blick zu behalten.

3.1 Literarische Quellen

Im Folgenden sind Textstellen, in denen explizit auf den Schriftgebrauch im öffentlichen Raum und insbesondere Graffiti Bezug genommen wird, aufgeführt. Sie werden jeweils mit einer kurzen inhaltlichen Einordnung in den Erzählzusammenhang des Textes, dem sie entnommen sind, eingeführt.⁴⁵⁶ Die Textstellen stammen aus einem Zeitraum von ca. 250 Jahren und sind soweit möglich in chronologischer Reihenfolge angegeben.

3.1.1 Textstellen

- (1) **Plaut. Merc. 405–409** (nach 211 v. Chr.): *quia illa forma matrem familias / flagitium sit sei sequatur; quando incedat per vias, / contemplant, conspiciant omnes, nutent, nictent, sibilent, / vellicent, vocent, molesti sint; occentent ostium:/ impleantur elegeorum meae fores carbonibus.*⁴⁵⁷

Übersetzung: Weil ihre Erscheinung einen Skandal erzeugen würde, wenn sie der Mutter des Hauses folgt; wenn sie durch die Straßen ginge, würden alle sie anschauen, beobachten, ihr zunicken, oder -zwinkern, zischeln, sie zwicken,

⁴⁵⁵ Damit ist an dieser Stelle jedoch nicht das Phänomen der „Schriftbildlichkeit“, wie es von Sybille Krämer beschrieben wird (Krämer 2003; Krämer 2006), gemeint, sondern tatsächlich optische, ikonographisch zu beschreibende Eigenschaften von Buchstaben und Texten.

⁴⁵⁶ Vgl. auch: Solin 1979, 279; Franklin 1991, 84 Anm. 19; Zangemeister in CIL IV Hauptband S. V; Garrucci 1856, 5–6. Die zeitlichen Einordnungen der im Folgenden genannten Textstellen richten sich nach: Landfester 2007. Außer den hier zitierten Quellen finden sich einige weitere Textstellen, die sich auf die Anbringung von Graffiti im Rahmen öffentlicher aber anonymen Meinungsbekundungen im stadtrömischen Kontext beziehen, in Zadorojnyi 2011, 114–129.

⁴⁵⁷ Zitiert nach: *T. Macci Plauti Comoediae recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay* I (Oxford 1904).

rufen, belästigen; vor der Tür Ständchen singen: Mein Hauseingang würde sich mit den Kohlezeichen der Elegien füllen.

Erzählzusammenhang: Demipho, Charinus' Vater, äußert die Befürchtung, dass die Leute sich über seine Familie lustig machen und seine Tür bekritzeln könnten, wenn seine Frau mit der Hetäre Pasicompsa gesehen wird.

- (2) **Plaut. Rud. 1294–1296** (201/200 v. Chr.): *cubitum hercle longis litteris signabo iam usquequaque, / si quis perdiderit vidulum cum auro et argento multo, / ad Gripum veniat.*⁴⁵⁸

Übersetzung: Beim Hercules, ich werde es gleich in ellenlangen Buchstaben überall anschreiben: Wenn jemand einen Koffer mit viel Gold und Silber verloren hat, soll er sich an Gripus wenden.

Erzählzusammenhang: Der Fischer Gripus hat einen Koffer mit Schmuck gefunden und sagt, er wolle überall Inschriften anbringen, damit derjenige, dem der Koffer gehört, sich an ihn wenden könne.⁴⁵⁹

- (3) **Cic. Verr. 2,3,77** (70 v. Chr.): *de qua muliere versus plurimi supra tribunal et supra praetoris caput scribebantur.*⁴⁶⁰

Übersetzung: Über diese Frau wurden viele Verse oberhalb des Tribunals und des Hauptes des Prätores geschrieben.

Erzählzusammenhang: Pipa, die Frau des Syracusaners Aeschion hatte anscheinend ein Verhältnis mit Verres. Dies führte dazu, dass am Amtssitz des Verres Graffiti über sie angebracht wurden.

- (4) **Prop. 3,23,23–24** (kurz nach 23 v. Chr.): *i, puer, et citus haec aliqua propone columna, / et dominum Esquiliis scribe habitare tuum!*⁴⁶¹

Übersetzung: Lauf, Junge, und schreibe das schnell an irgendeine Säule! Und schreib, dass dein Herr auf dem Esquilin wohnt!

Erzählzusammenhang: Properz hat seine Schreibtafel, die bis dahin zum Austausch von Liebesbotschaften gedient hatte, verloren. Nun fordert er einen Sklaven auf, einen Graffito zu schreiben, um den Verlust zu melden, sodass ein eventueller Finder die Tafel zurückbringen könnte. Als Anbringungsort wird eine Säule empfohlen. Die Angabe des Wohnortes kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass derartige Gesuche tatsächlich gelesen und ernstgenommen wurden.⁴⁶²

⁴⁵⁸ Zitiert nach: *T. Macci Plauti Comoediae recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay II* (Oxford 1905).

⁴⁵⁹ Vgl. Marx 1928, 220.

⁴⁶⁰ Zitiert nach: *M Tulli Ciceronis scripta quae mansuerunt omnia volumen V. In Q. Caecilium divinatio. In C. Verrem actio I et II recognovit A. Klotz* (Leipzig 1923).

⁴⁶¹ Zitiert nach: *Sex. Propertii elegiarum libri IV edidit Rudolf Hanslik* (Leipzig 1979).

⁴⁶² Paolo Fedeli deutet den Schluss als eine Aufforderung an den Sklaven, genau das eben beendete Gedicht als Suchmeldung an eine Säule zu schreiben: Fedeli 1985, 670.

- (5) **Plin. epist. 8,8,7** (98–111 n. Chr.): *nam studebis quoque: leges multa multorum omnibus columnis, omnibus parietibus inscripta, quibus fons ille deusque celebratur. plura laudabis, non nulla ridebis; quamquam tu vero, quae tua humanitas, nulla ridebis.*⁴⁶³

Übersetzung: Denn Du wirst dort auch Untersuchungen anstellen können: Du wirst viele Aufschriften von ebenso vielen Schreibern an allen Säulen und allen Wänden lesen, in denen jene Quelle und der Gott gepriesen werden. Die meisten wirst Du loben, einige belächeln; ach nein, bei Deiner Gutmütigkeit wirst Du keine belächeln.

Erzählszusammenhang: Plinius beschreibt die Quelle des Clitumnus mit dem zugehörigen Heiligtum in einem Brief an Romanus. Die Graffiti werden hier explizit als zum Heiligtum gehörig beschrieben, und ihre Erwähnung bildet nicht nur den Schluss des Briefes, sondern auch die Gelegenheit, den wohlwollenden Charakter des Briefempfängers Romanus zu loben.

- (6) **Petron. 71,11–12** (neronisch): *horologium in medio, ut quisquis horas inspiciet, velit nolit, nomen meum legat. Inscriptio quoque vide diligenter si haec satis idonea tibi videtur: ‚C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. Huic seviratus absentis decretus est. Cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit. Pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit, sestertium reliquit trecenties, nec unquam philosophum audivit. Vale: et tu.‘*⁴⁶⁴

Übersetzung: Eine Sonnenuhr in der Mitte, damit jeder, der nach der Uhr sieht, ob er will oder nicht, meinen Namen liest. Überlege auch gründlich, ob dir diese Inschrift passend genug erscheint: ‚Hier ruht C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus. Er wurde in Abwesenheit in den Sechserat aufgenommen. Er hätte zwar in jedem Kollegium Roms Mitglied sein können, wollte aber nicht. Fromm, tüchtig, treu. Er ist aus kleinen Verhältnissen aufgestiegen. Er hat dreißig Millionen Sesterzen hinterlassen und hat niemals einen Philosophen gehört. Lebe wohl: auch Du!

Erzählszusammenhang: Trimalchio beschreibt während seiner cena, wie er sich sein Grabmal vorstellt. Als weitere bzw. wichtigste Inschrift sieht er allerdings die Formel: *hoc monumentum heredem non sequatur* (71.8) an.

- (7) **Plut. de curiositate (520D–E)** (lebte 45–120): *τί γὰρ χαλεπὸν ἔστιν ἐν ταῖς ὁδοῖς τὰς ἐπὶ τῶν τάφων ἐπιγραφὰς μὴ ἀναγινώσκειν, ἢ τί δυσχερὲς ἐν τοῖς περιπάτοις τὰ κατὰ τῶν τοίχων γράμματα τῇ ὄψει παρατρέχειν, ὑποβάλλοντας αὐτοῖς ὅτι κλήσιμον οὐθὲν οὐδ’ ἐπιτερπὲς ἐν τούτοις γέγραπται: ἀλλ’ ,ἐμνήσθη’ ὁ δεῖνα*

⁴⁶³ Zitiert nach: *C. Plini Secundi epistularum libri novem, epistularum as Traianum liber, panegyricus recensuit Mauritius Schuster editionem tertiam curavit Rudolphus Hanslik* (Leipzig 1992).

⁴⁶⁴ Zitiert nach: *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae quartum edidit Konrad Mueller* (Leipzig 1995).

τοῦ δεινός, ἐπ' ἀγαθῶ καὶ ,φίλων ἄριστος' ὄδε τις, καὶ πολλὰ τοιαύτης γέμοντα φλυαρίας; ἃ δοκεῖ μὲν οὐ βλάπτειν ἀναγινωσκόμενα, βλάπτει δὲ λεληθότως τῷ μελέτην παρεμποιεῖν τοῦ ζητεῖν τὰ μὴ προσήκοντα.⁴⁶⁵

Übersetzung: Was ist denn so schwierig daran, unterwegs das auf die Gräber Geschriebene nicht zu lesen? Oder was so hart daran, bei Spaziergängen an den Wandinschriften vorüberzugehen? Wir müssen uns selbst nur vor Augen führen, dass dort nichts Nützliches oder Erfreuliches geschrieben steht: sondern ,irgendwer denkt an irgendwen', ,alles Gute', irgendeiner ist der ,beste Freund' und viele weitere Albernheiten. Es scheint vielleicht, als würde das Gelesene nicht schaden, aber es schadet doch unmerklich, indem es die Aufmerksamkeit auf Begebenheiten lenkt, die gar nicht präsent sind.

Erzählzusammenhang: Plutarch empfiehlt es als eine Übung, die dem übermäßigen Interesse für unwichtige Dinge entgegenwirken soll, im Vorbeigehen weder die Grabinschriften noch etwaige Graffiti zu lesen. Dabei hat er auch den Inhalt der Graffiti im Blick, nämlich persönliche Angelegenheiten, wie zum Beispiel Grüße, die für den Passanten keine Bedeutung haben sollten.

- (8) **Plut. Caius Gracchus 17,9** (nach 96 n. Chr.): διὸ καὶ νυκτὸς ὑπὸ τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ νεῷ παρενέγραψήν τινες τὸν στίχον τοῦτον: ,ἔργον ἀπονοίας ναὸν ὁμοιοῖας ποιεῖ.⁴⁶⁶

Übersetzung: Daraufhin fügten Unbekannte eines Nachts unterhalb der Inschrift des Tempels die folgende Zeile hinzu: ,Das Werk der Zwietracht baut der Eintracht einen Tempel.'

Erzählzusammenhang: Graffiti werden in dieser Textstelle als Mittel des Widerstandes zitiert, wobei ein einzelner spezifischer Fall benannt wird. Ein anonymer Schreiber fügte den Graffito zur Inschrift am Concordia-Tempel hinzu, den Optimus erbaut/restauriert hatte, nachdem er für den Tod des Caius Gracchus und zahlreicher seiner Anhänger verantwortlich geworden war.

- (9) **Plut. Tiberius Gracchus 8,10** (nach 96 n. Chr.): τὴν δὲ πλειστην αὐτὸς ὁ δῆμος ὄρμην καὶ φιλοτιμίαν ἐξῆψε, προκαλούμενος διὰ γραμμάτων αὐτὸν ἐν στοαῖς καὶ τοίχοις καὶ μνήμασι καταγραφομένων ἀναλαβεῖν τοῖς πένησι τὴν δημοσίαν χώραν.⁴⁶⁷

Übersetzung: Am meisten jedoch fachte das Volk selbst die Energie und den Ehrgeiz [des Tiberius] an, indem er durch Inschriften, die in Säulenhallen, Wände

⁴⁶⁵ Zitiert nach: *Plutarchi Moralia vol. III recensuerunt et emendaverunt W. R. Paton, M. Pohlenz, W. Sieveking* (Leipzig 1972).

⁴⁶⁶ Zitiert nach: *Plutarchi vitae parallelae recognoverunt Cl. Lindskog et K. Ziegler vol. III Fasc. 1 iterum recensuit K. Ziegler* (Leipzig 1971) (Dort fortlaufende Zählung zwischen Tiberius und Caius: = 38.9).

⁴⁶⁷ Zitiert nach: *Plutarchi vitae parallelae recognoverunt Cl. Lindskog et K. Ziegler vol. III Fasc. 1 iterum recensuit K. Ziegler* (Leipzig 1971).

und Monumente eingeritzt wurden, dazu aufgerufen wurde, das Gemeindeland für die Armen wiederzuerlangen.

Erzählzusammenhang: Tiberius Gracchus beginnt, sich für die Agrarreform zu engagieren. Er wird dadurch angestachelt, dass viele Leute Graffiti in Säulenhallen, an Wände und an Monumente schrieben.

- (10) **Plut. Pompeius 27,4–5** (nach 96 n. Chr.): εὐθύς ἀπιὼν ἀνεγίνωσκεν εἰς αὐτὸν ἐπιγεγραμμένα μονόστιχα, τὸ μὲν ἐντὸς τῆς πύλης: ἐφ' ὅσον ὦν ἄνθρωπος οἶδας, ἐπὶ τοσοῦτον εἶ θεός, τὸ δ' ἐκτός: προσεδοκῶμεν, προσεκνουόμεν, εἶδομεν, προπέμπομεν.⁴⁶⁸

Übersetzung: Als er gerade aufbrach, erkannte er zwei an ihn selbst gerichtete, eingeritzte Verse. Der an der Innenseite des Tores lautete: ‚So sehr Du weißt, dass Du ein Mensch bist, so sehr bist Du ein Gott‘ und der an der Außenseite: ‚Wir erwarteten Dich, wir grüßten Dich, wir haben Dich gesehen, wir geleiten Dich.‘

Erzählzusammenhang: Pompeius legt während seines Kampfes gegen Piraten einen Zwischenstopp in Athen ein. Als er die Stadt wieder verlässt, sieht und liest er zwei Graffiti.

- (11) **Suet. Nero 45,2** (120 n. Chr.): *ascriptum et columnis, etiam Gallos eum cantando excitasse.*⁴⁶⁹

Übersetzung: Und auf Säulen wurde geschrieben, er habe mit seinem Gesang sogar die Hähne aufgeweckt.

Erzählzusammenhang: Das Schreiben von Graffiti ist Teil einer Reihe von Aktionen im öffentlichen Raum, die die Leute unternahmen, nachdem Nero durch besonders anmaßendes Verhalten offenen Hass auf sich gezogen hatte.

- (12) **Mart. 12,61,7–11** (86–102 n. Chr.): *Quaeras censeo, si legi laboras, / nigri fornicis ebrium poetam, / qui carbone rudi putrique creta / scribit carmina, quae legunt cacantes. / Frons haec stigmatē non meo notanda est.*⁴⁷⁰

Übersetzung: Wenn Du von Dir lesen willst, so rate ich Dir einen betrunkenen Dichter der schwarzen Gewölbe zu fragen, der mit einem Kohlestückchen oder einer mürben Kreide Verse schreibt, die die kackenden lesen. Diese Stirn ist es nicht wert, dass sie durch ein Brandmal von mir gezeichnet wird.

Erzählzusammenhang: Martial schreibt ein Gedicht über Ligurra, in dem er klarstellt, dass dieser es nicht wert sei, mit einem Schmähedicht bedacht zu werden,

⁴⁶⁸ Zitiert nach: *Plutarchi vitae parallelae recognoverunt Cl. Lindskog et K. Ziegler vol. III Fasc. 2 iterum recensuit K. Ziegler* (Leipzig 1973).

⁴⁶⁹ Zitiert nach: *C. Suetonius Tranquillus opera vol. I. De vita Caesarum libri VIII recensuit Maximilian Ihm* (Leipzig 1933).

⁴⁷⁰ Zitiert nach *M. Val. Martialis epigrammata recognovit brevis adnotatione critica instruit W. M. Lindsay* (Oxford 1929).

sondern allenfalls in Spottgraffiti in der *latrina* vorkommen werde. Dabei wird nicht nur der Inhalt und der Anbringungsort der Graffiti negativ charakterisiert, sondern auch der mögliche Autor wird als *ebrius* attribuiert.

(13) **Lukian. Dial. Mer./Het. dial. 4,2–3** (lebte zwischen 115 (?) und 190):

4,2: τὰ ἐπὶ τῶν τοίχων γεγραμμένα ἐν τῷ Κεραμεικῷ ἀνάγνωθι, ὅπου κατεστηλίτευται ὑμῶν τὰ ὀνόματα.

Übersetzung: Lies, was auf die Mauern im Kerameikos geschrieben ist, wo eure Namen eingeschrieben sind.

4,3: πλὴν ἀλλ' ὁ μὲν ἔωθεν ἀπεληλύθει τοῦ ἀλεκτρυόνος ἄσαντος εὐθὺς ἀνεγρόμενος, ἐγὼ δὲ ἐμεμνήμην ὅτι κατὰ τοίχου τινὸς ἔλεγε καταγεγράφθαι τοῦνομα ἐν Κεραμεικῷ: ἔπεμψα οὖν Ἀκίδα κατασκευομένην: ἡ δ' ἄλλο μὲν οὐδὲν εὔρε, τοῦτο δὲ μόνον ἐπιγεγραμμένον ἐσιόντων ἐπὶ τὰ δεξιὰ πρὸς τῷ Διπύλῳ, Μέλιττα φιλεῖ Ἑρμότιμον, καὶ μικρὸν αὐθις ὑποκάτω, Ὁ ναύκληρος Ἑρμότιμος φιλεῖ Μέλιτταν.⁴⁷¹

Übersetzung: Aber früh am Morgen war er schon aufgebrochen, aufgeweckt durch das Krähen des Hahnes. Ich aber erinnerte mich, dass er gesagt hatte, dass auf irgendeine Mauer im Kerameikos die Namen geschrieben seien. Also schickte ich Akis los, um nachzusehen. Sie fand aber nichts außer diesem dort geschrieben, zur Rechten, wenn man durch das Dipylontor hineingeht: ‚Melitta liebt Hermotimos‘ und wiederum kleiner darunter: ‚Der Schiffseigner Hermotimos liebt Melitta‘.

Erzählzusammenhang: Die Hetäre Melitta erklärt ihrer Freundin Bacchis, dass ihr Freund Charinus sich von ihr getrennt habe, nachdem er Graffiti gefunden hatte, in denen Melitta einem anderen ihre Liebe erklärt. Charinus scheint die Graffiti zufällig entdeckt zu haben. Akis, die von Melitta geschickt wird, um Charinus' Aussage zu verifizieren, muss jedoch nach den Graffiti suchen.

(14) **Lukian, Dial. Mer./Het. dial. 10,4** (s. o.): ΧΕΛΙΔΟΝΙΟΝ: ἐγὼ δὲ καὶ ἐπιγράψειν μοι δοκῶ ἐπὶ τοῦ τοίχου ἐν Κεραμεικῷ, ἔνθα ὁ Ἀρχιτέλης εἴωθε περιπατεῖν, Ἀρισταίνετος διαφθείρει Κλεινίαν, ὥστε καὶ ἐκ τούτου συνδραμεῖν τῇ παρὰ τοῦ Δρόμωνος διαβολῇ. ΔΡΟΣΙΣ: Πῶς δ' ἂν λάθοις ἐπιγράψασα; ΧΕΛΙΔΟΝΙΟΝ: Τῆς νυκτός, Δροσί, ἀνθρακά ποθεν λαβοῦσα.⁴⁷²

Übersetzung: CHELIDONION: Ich habe vor, auf eine Wand im Kerameikos zu schreiben, wo Architeles für gewöhnlich spazieren geht: ‚Aristainetos verführt Kleinias.‘, sodass wir darin in der Verunglimpfung des Dromo übereinstimmen.

⁴⁷¹ Zitiert nach: *Luciani opera recognovit brevisque adnotatione critica instruxit M. D. Macleod* 4 (Oxford 1987).

⁴⁷² Zitiert nach: *Luciani opera recognovit brevisque adnotatione critica instruxit M. D. Macleod* 4 (Oxford 1987).

DROSIS: Wie kannst Du das schreiben, ohne bemerkt zu werden? CHELIDONION: Des Nachts, Drosis, mit Kohle, die ich irgendwo hernehmen muss.

Erzählzusammenhang: Die Hetäre Drosis vermisst ihren Liebhaber Kleinias, der nicht mehr zu ihr kommt, weil sein neuer Lehrer Aristainetos ihm dies verboten hat. Drosis und ihre Freundin Chelidonion vermuten, dass Aristainetos Kleinias selbst verführen will. Um ihn zu denunzieren, plant Chelidonion, eine Anschuldigung an eine Wand im Kerameikos zu schreiben.

3.1.2 Auswertung der literarischen Quellen

Die aufgeführten Zitate entstammen ganz unterschiedlichen Erzählzusammenhängen und „Textsorten“, in denen die Graffiti bzw. Inschriften jeweils unterschiedliche Rollen spielen. Diese sollen im Folgenden anhand von Einzelaspekten beschrieben werden. Je nach Textgattung ist die Erwähnung der Inschriften mit unterschiedlichen erzählerischen Funktionen zu verknüpfen. Die in Klammern angegebenen Nummern verweisen auf die jeweilige Quelle.

3.1.2.1 An der Anfertigung der Inschriften beteiligte Personen

In den Textstellen werden Personen, die unterschiedlichen sozialen Schichten angehörten, benannt, die an der Anbringung der Inschriften beteiligt waren. In den meisten Fällen handelt es sich allerdings um größere Gruppen und anonyme Schreiber. Bei Plautus (1) sind es *omnes*, Cicero (3) gibt die Schreiber indirekt durch das Verb *scribebantur* im Passiv an. Bei Plutarch (10) wird kein konkreter Schreiber benannt. In (8) und bei Sueton (11) werden die Schreiber gezielt anonymisiert, da es sich um subversive Akte handelt.⁴⁷³ Eine zwar große aber dennoch eindeutig bezeichnete Gruppe stellt der bei Plutarch (9) benannte *δημος* dar, der in einer konkreten Situation kollektiv tätig wird. Bei Plutarch (7) werden zwar keine Schreiber genannt, da in dem Textabschnitt aber dazu aufgefordert wird, kein Interesse an den belanglosen Angelegenheiten anderer zu verfolgen, findet hier eine deutliche Abgrenzung von den Schreibern als den Anderen statt. Die *multi*, welche in Plinius (5) auf die Wände geschrieben haben, können zwar nicht benannt, aber doch anhand des Anbringungsortes und der Inhalte als Besucher des Heiligtums eingeordnet werden.

Einzeln als Schreiber bezeichnet werden Sklaven in (2) und (4), wobei nur der Sklave des Properz im Auftrag seines Herrn handelt, der ihm genaue Anweisungen erteilt. Eine Hetäre ist die Schreiberin bei Lukian (14).⁴⁷⁴ Dies trifft möglicherweise auch auf Lukian (13) zu, hier ist aber gerade die falsche Zuordnung der Autorenschaft

⁴⁷³ Vgl. Zadorojnyi 2011, 125.

⁴⁷⁴ Besonders die Beteiligung von Frauen betont Milnor: Milnor 2014, 201–202. Vgl. Zadorojnyi 2011, 127; Harris 1989, 260–262.

ein Hauptmotiv des Dialogs. Bei Petron (6) wird die Grabinschrift des Trimalchio thematisiert und hier zeigt sich, dass bei den Steininschriften mit einer Trennung der Person, die den Text formulierte, von der, die die Inschrift am Monument anbrachte zu rechnen ist.⁴⁷⁵

In den Augen der antiken Autoren war das Schreiben von Graffiti demnach nicht auf bestimmte Personengruppen beschränkt. Insbesondere scheinen Gender und der Status als Sklave, Freigeborener oder Freigelassener keine ausschlaggebenden Kriterien darzustellen. Vielmehr erwecken summarische Zuordnungen wie *omnes*, *multi* oder *δημος* den Eindruck, dass die Autoren davon ausgingen, dass theoretisch alle an dieser Praxis teilnehmen konnten.⁴⁷⁶

3.1.2.2 Anbringungsorte

Mehrfach wird in den Quellen ein enger Bezug zu einzelnen Bildwerken, zu bestimmten Orten oder Bereichen der Stadt oder auch zu spezifischen Gebäuden betont, mit denen die Inschriften verbunden wurden.⁴⁷⁷ Die genannten Orte liegen fast alle im öffentlichen Raum oder an der Grenze dazu. Lediglich der *foenix* bzw. die *latrina* (12) könnten sich auch in einem privaten Gebäude befunden haben. Als Übergriff in den persönlichen Raum wird in (1) offenbar auch das Beschreiben des Hauseingangs empfunden, auch wenn dieser frei zugänglich war. Bei den Säulen und Wänden des Clitumnus-Heiligtums ist es denkbar, dass die Beschriftung explizit geduldet wurde oder sogar Teil der rituellen Praxis war, da es dort theoretisch leicht gewesen wäre, solche Aktivitäten zu unterbinden. Insgesamt werden meist Säulen oder Wände und Denkmäler als Beschreibflächen benannt ((4), (7), (9), (10)). Nur in (2) wird pauschal *usquequaque* geschrieben. Präzisere Benennungen finden sich für die in Athen situieren Texte, die alle im Kerameikos und zwar am Dipylontor oder in dessen Nähe angebracht werden/waren: (10), (13) und (14). Ebenfalls konkret angegeben wird auch eine Stelle unterhalb der Inschrift des Concordia-Tempels in Rom (8) sowie mit Bezug auf die gegen die Frau des Aeschirion gerichteten Graffiti *supra tribunal et supra praetoris caput*.

Fraglos steht die Art, wie der Anbringungsort bezeichnet wird, in engem Zusammenhang mit der erzählerischen Absicht der jeweiligen Autoren: Die Absicht, überall zu verkünden, dass ein Koffer voll Wertsachen gefunden wurde, steht im Kontrast

⁴⁷⁵ Vgl. dazu Solin 1979, 277. Auch Langner betont, dass sich immer wieder Hinweise auf eine planvolle Vorgehensweise finden: Langner 2001, 25.

⁴⁷⁶ Auch eine Beschränkung auf Jugendliche, wie Kruschwitz und Halla-aho sie annehmen, wird weder durch die Quellen noch durch die Graffiti selbst gestützt: „If one believes in certain human constants throughout the ages (like ‚we all walk upright, from a certain age onwards‘) it seems justified to say that even in antiquity it will have been the young rather than the old who wrote obscenities and witticisms on the wall“: Kruschwitz/Halla-Aho 2007; auch: Kruschwitz 2010.

⁴⁷⁷ Vgl. dazu auch die von Zadorojnyi zitierten Quellen mit einem spezifisch stadtrömischen Bezug: Zadorojnyi 2011, 121–122. 125.

zu der eigentlich erwünschten Geheimhaltung. Die Bezeichnung *aliqua columna* bei Properz erklärt sich aus der Eile, in der der Sklave losgeschickt wird, um die verlorene Tafel wiederzuerlangen. Und als Historiker muss Plutarch ebenso wie Cicero in seiner Invektive Details so genau wie möglich benennen können, um glaubwürdig zu sein. Nicht nur im Vergleich mit den Befunden in Pompeji und Herculaneum, sondern auch bei der Synopse der vierzehn Textstellen erweisen sich jedoch besonders Wände, Säulen, Tür- und Torbereiche sowie *latrinae* als charakteristische Anbringungsorte.

3.1.2.3 Materialien und Gestaltung

Das Material und die Gestaltung der Wandinschriften werden meist nicht thematisiert. Explizit wird in (1), (12) und (14) Kohle genannt, in (12) darüber hinaus auch noch Kreide. Ebenso spärlich sind die Angaben zur Gestaltung. Lediglich Gripus kündigt an, er werde die Bekanntmachung mit *cubitum longis litteris* schreiben (2). Dies ist natürlich eine Übertreibung. Ähnliche Buchstabenhöhen sind bei Graffiti zwar in Einzelfällen belegt, fördern jedoch nicht die Lesbarkeit, da Strichdicke und Länge der Hasten in einem ungünstigen Verhältnis zueinander stehen.⁴⁷⁸

3.1.2.4 Themen, Inhalte und Anlässe für die Anbringung von Inschriften

Die Inhalte werden in den meisten Quellen benannt. Teilweise werden sie wörtlich zitiert: (2), (6), (7), (10), (11), (13) und (14); in den anderen Fällen wird der Inhalt paraphrasiert oder mit einem Schlagwort eingeordnet. In (5) erfahren wir lediglich, dass Quelle und Gott gepriesen wurden.

Mehrfach werden Graffiti genutzt, um Spott und üble Nachrede über einzelne Personen oder politische Kommentare im öffentlichen Raum anzubringen: (3), (8), (9), (11), (12) und (14). Diese Meinungsbekundungen dienen dabei teilweise dazu, entweder den Angesprochenen, wie Tiberius Gracchus, oder auch Dritte, wie in Lukians Dialog von Chelidonion intendiert, zu weiteren Handlungen zu animieren. Mit den Graffiti sollte also direkt Einfluss auf das öffentliche Leben und Personen von öffentlichem Interesse genommen werden. Besonders bei Cicero und Sueton aber auch im Zusammenhang mit dem Graffito am Concordia-Tempel steht dagegen die Möglichkeit im Vordergrund, sich trotz einer als erdrückend oder bedrohlich empfundenen Herrschaftsform, im Schatten der Masse und der Anonymität zu Wort zu melden und das Verhalten des Herrschers zu kommentieren. Der Leserschaft kommt dabei auch eine Kontrollfunktion zu: Die „Leute“ waren nicht nur Rezipienten der Texte, sondern auch Zeugen der Reaktionen direktangesprochener Personen.

Liebesschwüre (13) und Epigramme bzw. Elegien (1) werden ebenfalls als Inhalte benannt, wobei die Elegien von Plautus in einen direkten Zusammenhang mit den

⁴⁷⁸ Vgl. CIL IV 10564 in den *fauces* der Casa Sannitica in Herculaneum. Die im CIL angegebene Höhe von 19 cm trifft nicht zu. Richtig sind: 28 cm.

mündlich (*occentent*) dargebrachten *paraklausithyra* gesetzt werden. Diese Inhalte sind in besonderem Maße mit einem bestimmten Ort verknüpft: einerseits mit der Tür der Person, an die ein Epigramm gerichtet werden sollte, und andererseits hoffte der Schreiber wie bei Lukian, dass die Geliebte ihrerseits eine Antwort hinzufügen würde.

Besonders solche Inhalte, die die Beziehungen der beteiligten Personen thematisieren, oder die in den historischen Texten das Handeln einzelner in einen größeren Zusammenhang des zeitgenössischen Diskurses stellen, sind wie die genannten Orte eng mit den erzählerischen Vorgehensweise verknüpft. So kann der Plan, einen Graffito anzubringen, wie von Lukian im Dialog zwischen Chelidonion und Drosis, gezielt als Prolepse eingesetzt werden, um den möglichen Fortgang der Begebenheit noch im Rahmen des Dialoges aufzeigen zu können. Die Anbringung der Graffiti bei Plautus (2) und Properz (4), die auf verlorenes oder gefundenes Gut aufmerksam machen, deuten zugleich die Möglichkeit an, dass dieses wieder erhalten werden könnte. Die Inhalte sind daher im Zusammenhang mit der übergeordneten Handlung zu sehen. Bei Plutarch (7) steht hingegen gerade die Absicht im Vordergrund, ganz gewöhnliche Wandinschriften zu benennen, die überall und dezidiert ohne Bezug zu dem gedachten Spaziergänger angebracht waren. Die von ihm genannten Beispiele beziehen sich auf persönliche Angelegenheiten und freundschaftliche Verhältnisse zwischen Individuen. Auch hier finden sich direkte Anreden an einzelne Personen.

3.1.2.5 Verhaltensweise der Schreiber

Die Inschriften werden in den Texten kaum gattungsspezifisch klassifiziert, sondern mit allgemeineren Vokabeln wie *γράμματα*, *ἐπιγράφειν*, *signare* (2), *scribere* und *inscripta* benannt. Genauere Angaben oder Hinweise zum Vorgehen der Schreiber finden sich bei Cicero (3), Properz (4), Plutarch (8) und Lukian (14). Cicero verwendet das Imperfekt *scribebantur*, was auf eine lange Dauer oder Wiederholung der Praxis hindeutet. Properz weist seinen Sklaven an, *citus* – schnell – zu schreiben. Bei Plutarch und Lukian wird explizit erwähnt, dass nachts geschrieben wurde. Allerdings spielt in beiden Fällen das Ziel, den Graffito heimlich anzubringen, eine vordringliche Rolle, sodass das Schreiben bei Nacht nicht die Regel, sondern eher die Ausnahme gewesen zu sein scheint.

3.1.2.6 Rezeption und Beurteilung der Inschriften

Gerade im Zusammenhang mit Graffiti wird oft angenommen, dass das Schreiben solcher Texte als deviant angesehen wurde.⁴⁷⁹ In den hier zitierten Texten werden Graffiti unterschiedlich bewertet, was sich sowohl auf ihren Inhalt als auch auf ihr Erscheinungsbild beziehen kann. Auch innerhalb eines Textes werden unterschiedliche

⁴⁷⁹ Vgl. Bagnall 2011, 9. Roger Bagnall geht davon aus, dass Graffiti als „defacement“ wahrgenommen wurden. Auch: Voegtler 2012, 107. Dagegen Benefiel 2011, 20. 38–39.

Beurteilungen formuliert. Bei Plautus (1) stehen die Wirkung und das Material Kohle im Vordergrund, welches durch die Menge an Elegien besonders auffällig wird. Plutarch (7) beurteilt die Inhalte kritisch mit dem Begriff *φλυαρίας*. Die Graffiti bei Properz (4) und Plautus (2) hingegen werden als adäquate Hilfsmittel genutzt, um sich an größere Gruppen zu wenden. Das Urteil der handelnden Personen und der Erzähler über die Graffiti ist also heterogen. Je nach Situation werden sie als selbstverständlich, als geeignetes Mittel zu einem spezifischen Zweck oder als Störfaktoren aufgefasst.

Legere und *ἀναγιγνώσκειν* sind die meist gebrauchten Verben, die sich auf die Wahrnehmung der Texte beziehen. Aber Graffiti können offenbar auch wahrgenommen werden, ohne dass sie in ihrem Wortlaut gelesen wurden. Sie werden zunächst zufällig entdeckt oder gesucht (13) und in der Folge mit anderen verglichen, gelobt oder belächelt (5), beantwortet (13) und bewertet. Einige dieser möglichen Reaktionen werden antizipiert, wenn zum Beispiel Properz damit rechnet, dass jemand seinen Aufruf sehen und daraufhin zu ihm kommen werde, oder wenn Chelidonion davon ausgeht, dass sie Aristainetos durch einen bloßstellenden Graffito schädigen könne. Die Wandinschriften werden in den Textstellen auch als Bestandteil von Gesprächsthemen eingebracht und werden inhaltlich so ernst genommen, dass sie Beziehungen zwischen Menschen beschädigen können (13), (14). Besonders Plutarch (7) thematisiert die Möglichkeit, die Präsenz eines Graffito wahrzunehmen, ihn jedoch nicht zu lesen: *μὴ ἀναγιγνώσκειν* und *παρὰτρεχειν*. In Bezug auf die inhaltliche Rezeption warnt Plutarch hier davor, sich zu intensiv mit den Graffiti auseinanderzusetzen, da sie Sachverhalte thematisieren, die nicht für jeden von Belang seien. Implizit wird durch die Schilderung des Graffito am Concordia-Tempel ausgesagt, dass solche Inschriften, die durch Bezüge zu einflussreichen Personen, Gebäuden und historischen Situationen in einen bedeutsamen Kontext eingebettet waren, auch das Potential hatten, Eingang in eine längerfristige Überlieferung zu finden.⁴⁸⁰

Der Leserkreis wird meist nicht spezifiziert. Lediglich bei Plutarch (7) und (10), Martial (12) und Lukian (13) werden Leser explizit erwähnt. Plutarch wendet sich zum einen an den impliziten Leser seiner ethischen Belehrungen (7). Zum anderen nennt er Pompeius (10), der – ohne dass der moderne Leser erfährt, woran – erkennt, dass sich die zitierten Graffiti auf ihn beziehen. Lukian beschreibt Melitta und deren Dienerin Akis als potentielle bzw. tatsächliche Leserinnen. Martial nennt mit den *cacantes* eine nicht personell, aber doch situativ einzugrenzende Gruppe.

3.1.2.7 Erzählerische Funktion der Graffiti

Fragt man nach der erzählerischen Funktion der Graffiti innerhalb der Texte, scheint dies zunächst für eine kulturhistorische Auswertung realer Graffiti wenig gewinnbringend. Entweder handelt es sich ohnehin um fiktionale Texte oder die Existenz der

⁴⁸⁰ Solin erklärt dies unter anderem dadurch, dass sich Graffiti mit großer Aktualität auf einzelne Ereignisse und Personen von öffentlichem Interesse beziehen konnten: Solin 1979, 279.

konkret benannten Inschriften ist im Befund nicht nachzuweisen. Dennoch sind sie mehr als bloß der Ausschmückung dienender Zierrat. Vielmehr zeigt ihre Verortung innerhalb der Erzählungen, dass das Anbringen, Lesen oder Besprechen von Graffiti innerhalb der geschilderten Handlungszusammenhänge plausibel war. Anhand der erzählerischen Funktion können daher Beurteilungen gewonnen werden, die über die explizit formulierten, im vorangehenden Abschnitt besprochenen Äußerungen hinausgehen.

Sowohl in der Analepse als auch in der Prolepse, also in der Rückschau und in der Vorwegnahme von Zukünftigem auf der Erzählebene, erhalten die Graffiti Qualitäten, die ihnen eine über die geschilderte Handlung zeitlich hinausgehende Bedeutung verleihen. Durch sie wird ein Rahmen hergestellt, der zeitlich zwar nicht genau definiert ist, aber über die Haupthandlung hinausreicht. Als vor der Handlung existente Schriftzeugnisse bilden sie den Ausgangspunkt für das weitere Geschehen oder bieten den Handelnden Anlass zur Reflexion. In der Vorwegnahme von Rezeptionsvorgängen oder des Anbringens neuer Graffiti werden gegenwärtige Aktionen mit zukünftigen verknüpft, wobei die Planung oder Thematisierung der Graffiti das Bindeglied zwischen den verschiedenen Momenten bildet.

Auf der Handlungsebene wird durch Graffiti eine Kommunikation mit Abwesenden möglich, die dennoch als eine persönliche Art der Kommunikation empfunden wurde. Dies zeigt sich besonders dadurch, dass explizit über Reaktionen von Beteiligten und Unbeteiligten reflektiert wird bzw. dass die Graffiti als Reaktionen auf ein Geschehnis vorgestellt werden.

Im Verhältnis zu den in den Quellen wiedergegebenen Dialogen der handelnden Figuren sowie Äußerungen, die Individuen oder Personengruppen zugeschrieben werden, erhalten die Graffiti grundsätzlich andere Qualitäten. Zwar handelt es sich bei Ihnen im Allgemeinen um Konkretisierungen, Profilierungen und Materialisierungen sprachlicher Äußerungen. Aber in keinem Fall sind die Graffiti eine Verschriftlichung einer mündlichen Äußerung. Bei Plautus (1) wirkt sogar die schriftliche Äußerung auf die mündliche zurück: Gripus plant nicht eine mündliche Äußerung zu verschriftlichen, sondern er spricht eine vorformulierte, geplante schriftliche Äußerung mündlich aus. Ähnliches gilt für Properz (4). Auch bei Plautus (2) wird deutlich zwischen mündlichen und schriftlichen Äußerungen unterschieden: *occentent* und *elegeorum carbonibus*. Während in diesen Textstellen eine enge wechselseitige Beziehung zwischen mündlichen und schriftlichen Äußerungen besteht, spielt diese bei Plinius (5), Cicero (3) und Plutarch (7) keine Rolle. Hier wird nicht thematisiert, ob mit der Anbringung von Graffiti mündliche Äußerungen einhergingen oder ähnliche Inhalte auch ausgesprochen wurden. In keinem Fall werden die Graffiti als spontane Äußerungen dargestellt, denen eine ähnliche Impulsivität zuzusprechen wäre wie etwa einem mündlichen Ausruf oder der spontanen Reaktion in einem Gespräch. Vielmehr handelt es sich um kalkulierte und kalkulierbare Praktiken, die den handelnden Personen offenbar geläufig waren. Abgesehen von dieser grundsätzlichen Unterscheidung zwischen den beiden Formen sprachlicher Äußerungen, wird in den Quellen besonders

das Potenzial von Graffiti betont, sprachliche Äußerungen mit ganz bestimmten Orten in Beziehung zu setzen, die jeweils für die Art der Rezeption konstitutiv sind.

3.2 Inschriften in Pompeji und Herculaneum

Auch wenn im Grunde jede Inschrift in einem metatextuellen Verhältnis zu sich und zu allen anderen Inschriften steht, da immer wieder inhaltliche und formale Muster rezipiert, reproduziert und mit ihrer Reproduktion als valide Konventionen dargestellt werden,⁴⁸¹ gibt es einige Inschriften, die inhaltlich oder formal in besonderem Maße eine Distanz zu anderen Texten erzeugen und sich somit explizit als Aussagen über Geschriebenes präsentieren. Dazu gehört unter anderem ein vergleichsweise berühmter Graffito, der in Pompeji dreimal überliefert ist und in dem (andere) Wandinschriften als *taedia* bezeichnet und dadurch objektiviert werden.⁴⁸² Aber wie Milnor bemerkt, zeigen viele Graffiti einen „sense of themselves as artifacts“ und damit einen deutlichen metatextuellen Charakter.⁴⁸³ Die Bezüge, die in den Inschriften hergestellt werden, können auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sein. Sie betreffen die bereits anhand der literarischen Quellen untersuchten Aspekte: den Herstellungsprozess, den Aufstellungsort, den Kontext oder in die Produktion involvierte Personen. Andere nehmen auf Inhalte anderer Inschriften oder des eigenen Textes Bezug.

3.2.1 Der Altar des Marcus Nonius Balbus in Herculaneum

Unter den Steininschriften weist besonders die Inschrift, die am Altar des Marcus Nonius Balbus in Herculaneum angebracht ist, metatextuellen Charakter auf. Der Text lautet:

[Qu]od M(arcus) Ofillius Celer Ilvir iter(um) v(erba) f(ecit) pertinere at(!) municipi(i) / dignitatem meritis M(arci) Noni Balbi respondere d(e) e(a) r(e) i(ta) c(ensuerunt) / [cu]m M(arcus) Nonius Balbus quo hac vixerit parentis animum cum plurima liberalitat(e) / singulis universisque praestiterit placere decurionibus statuam equestrem ei poni quam / celeberrimo loco ex pecunia publica inscribique M(arco) Nonio M(arci) f(ilio) Men(enia) Balbo pr(aetori) proco(n)s(uli) patrono universus / ordo populi Herculanie(n)ssis(!) ob merita eius item eo loco quo cineres eius conlecti sunt aram / marmoream fieri et constitui inscribique publice M(arco) Nonio M(arci) f(ilio) Balbo exque eo loco parentalibu(s) / pompam duci ludisque gymnics qui soliti errant fieri diem edici unum in honorem eius et cum in theatro / ludi fient sellam eius poni c(ensuerunt).⁴⁸⁴

⁴⁸¹ Entsprechendes gilt auch, wenn Muster durchbrochen und Konventionen gerade nicht befolgt werden.

⁴⁸² Siehe unten Kapitel 3.2.3.

⁴⁸³ Milnor 2014, 31.

⁴⁸⁴ AE 1947, 53 = AE 1976, 144.

In dem Altar (Abb. F47) wurden Aschereste gefunden, die aller Wahrscheinlichkeit nach als Bestattung des Nonius Balbus selbst zu deuten sind.⁴⁸⁵ In der langen Inschrift, die an der südlichen, der Küste zugewandten Seite des Altars angebracht ist, ist von zwei Monumenten die Rede.⁴⁸⁶ Zum einen wird eine Reiterstatue genannt, die an einem *locus celeberrimus* aufgestellt werden sollte. Zum anderen wird als zweites Monument ein Altar erwähnt, in dem die Aschereste gesammelt sein sollten. Bei beiden erwähnten Monumenten ist zudem auch von je einer zugehörigen Inschrift die Rede (Abb. F48).⁴⁸⁷ Die Inschriften werden jeweils mit dem Terminus *inscribi* eingeführt, das sich auf die Anbringung an der Statue bzw. dem Altar bezieht. Im darauf folgenden Teil wird die geplante Inschrift im Wortlaut wiedergegeben. Die Inschrift (grün) für die Reiterstatue erstreckt sich über zwei Zeilen und nennt sowohl den Namen als auch die Ämter des Nonius Balbus und die Bürgerschaft Herculaneums als Stifterkollektiv. Die für den Altar angegebene Inschrift (orange) ist wesentlich kürzer. Sie besteht ausschließlich aus dem Namen des Verstorbenen. Ein Vergleich dieser beiden Inschriften und der Inschrift, in der sie vorkommen, also AE 1976, 144, zeigt, dass hier verschiedene Inhalte auf die beiden Ebenen verteilt wurden, indem man die Ämter des Nonius Balbus in der zitierten Inschrift, die an der Ehrenstatue anzubringen war, nannte und auf der ersten Ebene vor allem den Beschluss des Rates paraphrasierte. Die drei Texte stehen zueinander im Verhältnis einer verschachtelten *mise en abyme*, insofern als die beiden zitierten Inschriften zwar durch *inscribi* gerahmt und somit abgesetzt werden, die Inhalte der Ebenen jedoch ineinandergreifen. Sofern es nicht noch einen zweiten Altar für Nonius Balbus mit darin aufbewahrten Ascheresten gab, müsste es sich bei der zweiten zitierten Inschrift theoretisch um eben die lange Inschrift auf dem tatsächlich bekannten Altar handeln, die die beiden zitierten Inschriften enthält. Die Texte sind offensichtlich nicht identisch. Daher und mit Blick auf die Verteilung der Inhalte in mehrere Inschriften, kann nur geschlossen werden, dass mit den Angaben eher der Beschluss, Nonius Balbus mit außergewöhnlichen Monumenten zu ehren, wiedergegeben werden sollte, nicht jedoch die Festlegung auf einen bestimmten Wortlaut.

Die Inschrift lässt sich bezüglich der eingangs genannten Aspekte auswerten: beteiligte Akteure, Anbringungsort, Material und Gestaltung, Thema, Inhalt und Anlass sowie die Rezeption der Inschrift. Als beteiligte Akteure werden der Geehrte genannt, der die Ehrung durch seine herausragenden Leistungen verdient hatte. Den

485 Besonders zum Monument und der Bestattung: Pagano 1988a. Vgl. Maiuri 1958b, 148. Guidobaldi 2008, 63; Camodeca 1982, 125–126. Zur Inschrift und den darin genannten Monumenten vor allem: Guadagno 1978, 152 und Schumacher 1976; dazu auch: Zanker 1983, 260–264; Bergemann 1990, 125 Kat. E20.

486 Drei weitere Ehrungen, die in der Inschrift genannt werden, sind eine jährlich stattfindende Prozession an den *parentalia*, ein Ehrensitz im Theater und ein zusätzlicher Tag zu seinen Ehren bei öffentlichen Spielen: Vgl. dazu Schumacher 1976, 168–176, besonders: 173.

487 Vgl. Wallace-Hadrill 2011c, 130.

Beschluss musste wie üblich der *ordo decurionum* des *municipium* fassen, wobei der *ordo* hier nur implizit mit der Formel *d(e) e(a) r(e) i(ta) c(ensuerunt)* erwähnt wird. Als Antragsteller und somit Initiator wird Marcus Ofillius Celer benannt.⁴⁸⁸ Die Anbringungsorte der beiden Inschriften werden präzise angegeben. Zum einen eine Reiterstatue am *celeberrimus locus*, von dem wir nicht wissen, wo er sich befand und zum anderen der Altar selbst.⁴⁸⁹ Wie und wo genau die Inschriften anzubringen waren, wird nicht beschrieben. Das Material wird ebenfalls nicht bezeichnet. Thema, Inhalt und Anlass werden zwar ausführlich besprochen, allerdings kann es sich bei dem für den Altar zitierten Text nicht um den Wortlaut gehandelt haben, den man auf einem so wichtigen Monument hätte anbringen lassen. Dieser scheint mit der Veröffentlichung des kompletten Dekrets jedoch obsolet geworden zu sein. Die Wahrnehmung und mögliche Leser werden zwar nicht explizit benannt, aber dadurch, dass die eine Inschrift am *celeberrimus locus* stand und sich die andere am Ausgangspunkt des Festzuges der eigens neu organisierten *parentalia*⁴⁹⁰ und zudem vor dem Eingang der Terme suburbane befand, war ein großer Rezipientenkreis impliziert.

Die Inschriften wurden ebenso wie die Statue bzw. der Altar explizit in die Beschreibung aufgenommen. Es wird deutlich, dass sie als integraler Bestandteil der Monumente und nicht als reine Beschriftungen der Ehrenstatuen gesehen wurden. Die inhaltlich starke Verkürzung vor allem der zweiten zitierten Inschrift ist zum Teil zwar der Komposition der gesamten Inschrift geschuldet. Sie gibt aber auch einen Hinweis darauf, welcher Teil der Inschrift der wichtigste war: die Zuschreibung an die geehrte und in diesem Fall auch bestattete Person. In dieser vermittelnden Rolle zeigt sich das performative Potential des eingeschriebenen Textes. Auch wenn diese Inschriften nur in Verbindung mit dem Gesamtmonument denkbar und letztlich verständlich sind, ist es dennoch gerechtfertigt, gerade weil sie hier wörtlich zitiert werden, nahe, von ihnen tatsächlich als „Ehreninschriften“ zu sprechen.⁴⁹¹

3.2.2 Schreibersignaturen

Auch bei den Dipinti finden sich Texte, die als Metatexte bezeichnet werden können. Dazu zählen besonders die Signaturen mit der Formulierung „*scripsit*“, die sich bei zahlreichen *programmata* und *edicta munerum* finden und in engem Zusammenhang mit der Frage nach den beteiligten Akteuren stehen.⁴⁹² Die meisten sind eindeutig auf

⁴⁸⁸ Dieser ist ansonsten kaum bekannt: AE 1959, 297 könnte eine Erwähnung seines Namens beinhalten, die Stelle ist jedoch korrupt und das *cognomen* nicht lesbar. Es handelt sich um eine juristische Urkunde aus Herculaneum. Ein Marcus Ofillius erscheint dort als erstgenannter und daher höchstrangiger Zeuge.

⁴⁸⁹ Zur Identifizierung der Statue: Schumacher 1976 und Zanker 1983.

⁴⁹⁰ *exque eo loco parentalibu(s) / pompam duci.*

⁴⁹¹ Vgl. dagegen: Eck 1999, 67.

⁴⁹² Vgl. dazu auch Kapitel 5.1.2.

einen Dipinto zu beziehen,⁴⁹³ es kommen jedoch auch Doppelungen vor.⁴⁹⁴ Zuvorderst sind diese Anmerkungen natürlich als eine Art Signatur auf die jeweiligen Schreiber zu beziehen. Doch auch die Frage, was sie über die Dipinti aussagen, ist sinnvoll. Wie Sabbatini Tumolesi treffend zusammenfasst, sind sie zu verstehen als „far conoscere la paternità dell’opera eseguita“.⁴⁹⁵ Daran zeigt sich ein weiterer wichtiger Aspekt, nämlich, dass die Dipinti durch die Signaturen zu Werken wurden, die aufgrund der Fertigkeiten bestimmter Personen existierten und ein bestimmtes Aussehen hatten. Somit betont die Angabe des Malers den Artefaktcharakter dieser Wandinschriften. Auch bei Steininschriften kommen entsprechende Vermerke vor, aus Pompeji oder Herculaneum sind jedoch bisher keine Beispiele bekannt.⁴⁹⁶ Neben der Auszeichnung von Dipinti als Artefakte, nehmen die Schreibersignaturen auch Bezug auf deren ökonomische Bedeutung. Inschriften werden hier als Ware, die von professionellen und selbstbewussten Handwerkern angefertigt wurden, präsentiert.⁴⁹⁷

Während sich unter den Steininschriften und Dipinti somit eine überschaubare Gruppe an explizit metatextuellen Inschriften ausmachen lässt, ist der Befund in dieser Hinsicht bei den Graffiti zahlreicher und vielfältiger. Insbesondere sind hier drei Gruppen von Inschriften zu nennen: zum ersten, vergleichbar mit den *scripsit*-Angaben bei den Dipinti, Hinweise auf die Autoren, zum zweiten Texte, in denen explizit Bezug auf andere Inschriften genommen wird, und zum dritten – damit eng verbunden – normative Aussagen und insbesondere Verbote, an einer bestimmten Stelle Inschriften anzubringen. Letztere sind in Pompeji und Herculaneum nicht belegt, aber aus anderen Kontexten bekannt.⁴⁹⁸ Aus der zweiten Gruppe sollen drei sehr ähnliche Graffiti herausgegriffen und im folgenden Abschnitt behandelt werden.⁴⁹⁹ Unter den Zeugnissen, die der ersten Gruppe zuzuordnen sind, sind ein Cluster, das mit dem Namen Tiburtinus in Verbindung gebracht wird sowie einige Graffiti verschiedener Urheber und verschiedenen Inhaltes.

Die Graffiti CIL IV 4966–4973 wurden an der westlichen Außenwand des *odeion* gefunden.⁵⁰⁰ Die Putzschicht, in die sie eingeschrieben sind, war von einer weiteren Putzschicht überdeckt. Nach dem CIL waren sie Teil einer Wanddekoration 2. Stiles, an die die nördliche Begrenzung des *ludus gladiatorius* VIII 7, 16 anstößt. Nach der Auffindung wurden die Putzplatten von der Wand abgenommen und in das Museo Archeologico Nazionale di Napoli verbracht, wo sie sich auch heute noch befinden.

493 Fraglich bei CIL IV 7621. Vgl. dazu Ciprotti 1975, 274; Magaldi 1930, 52.

494 Z. B.: CIL IV 3884, Vgl. Cooley/Cooley 2013, 69.

495 Sabbatini Tumolesi 1980, 123. So auch: De Marchi 1916, 67.

496 Vgl. Chiavia 2002, 86; s. z. B.: AE 1971, 146; AE 1981, 131; AE 2000, 977.

497 Vgl. Chiavia 2002, 86–89.

498 Vgl. Solin 1979, 279. Z. B.: CIL VI 52 aus Rom. Vgl.: Kruschwitz 2010.

499 Siehe Kapitel 3.2.3.

500 CIL IV 4966=CLE 934; CIL IV 4967–4973=CLE 935. Bücheler rechnet jedoch die Signatur (in CIL IV 4966) dem zweiten Teil zu. Vgl. Morelli 2000, 104–107 Abb. 6–9. Milnor 2014, Taf. 2–5.

Das Anstoßen der Wand und die Überlagerung durch eine neuere Putzschicht des *ludus gladiatorius* deuten darauf hin, dass die Graffiti im Jahr 79 n. Chr. bereits einige Jahre oder Jahrzehnte alt und mit Sicherheit nicht zu sehen waren.⁵⁰¹ In den Putz sind für Graffiti vergleichsweise lange, aber teilweise fragmentierte Texte eingeritzt. Es ist nicht möglich, mit Sicherheit verschiedene Hände zu unterscheiden. Jedenfalls waren der oder die Schreiber versiert im Schreiben kursiver Buchstaben.⁵⁰² Bei diesen klein und sorgfältig geschriebenen Zeilen handelt es sich um metrisch komponierte Verse, die anscheinend originäre Neuschöpfungen und keine Zitate anderer, bereits bekannter Dichtungen darstellen.⁵⁰³ Etwas beiseite und etwas größer geschrieben finden sich die Worte: *Tiburtinus epoese*, eine Formel, die vor allem aus der archaischen und klassischen griechischen Vasenmalerei und Skulptur bekannt ist. Es liegt nahe, dies als Signatur auf die Gedichte zu beziehen. Milnor gibt zu bedenken, dass nicht klar ist, in welcher Weise das Wort *epoese* sich in diesem spezifischen Kontext auf die Texte beziehen könnte. Insbesondere ist es fraglich, ob damit das Dichten oder der Vorgang des Schreibens gemeint ist.⁵⁰⁴ Nichtsdestotrotz werden diese Graffiti schon lange Tiburtinus als Individuum zugeschrieben, sodass diesem bisher als einzigem Pompejaner der Status eines Dichters zugesprochen wird.⁵⁰⁵ Aber auch Gigante ist vorsichtiger und bezieht die Signatur nur auf das erste Gedicht CIL IV 4966, dem die Signatur am nächsten zugeordnet ist.⁵⁰⁶

Bei einer ganzen Reihe weiterer Graffiti scheint dieser Bezug klarer zu sein. In CIL IV 8229 findet sich wie in einigen anderen das Wort *scribere: amat qui scr(ibat)*.⁵⁰⁷ Wenn sich *Tiburtinus epoese* auf die nebenstehenden Epigramme bezieht, unterscheiden sich diese Angaben besonders auch durch die intradiegetische Beziehung zwischen dem „erzählten“ Autor und der Handlung am Text. Auch nicht sicher ist, ob die Personen ihren tatsächlichen Namen angegeben haben, ist doch deutlich zu erkennen, dass hier das Verfassen und Anbringen eines Graffito als Tat einer bestimmten Person gekennzeichnet werden sollte.⁵⁰⁸ Damit verbunden ist die Frage nach dem Status des Autors im Rahmen der pompejanischen Inschriften, die insbesondere Milnor aufwirft. Dipinti und Steininschriften wurden in der Regel mit Sicherheit von professionellen

501 Vgl. zu Angabe der Fundumstände und der Anbringungsstelle die Schede im CIL, Fiorelli 1883, 52 und Milnor 2014, 142.

502 Vgl. Morelli 2000, 239; Kruschwitz 2008, 253–253.

503 Vgl. aber: Buecheler 1883 und Cugusi 2007, 113. 172–173. 175–176.

504 Vgl. Milnor 2014, 147–149.

505 Vgl. Fiorelli 1883, 52–53; Della Corte 1926, 127.

506 „È un arbitrio considerare Tiburtino autore anche degli altri testi, anche se possa essere suggestivo supporre un ciclo poetico e dar consistenza alla figura di un poeta pompeiano.“ Gigante 1979, 81. 84–85.

507 Ähnlich z. B. auch: CIL IV 8891: *venimus hoc cupidi scribitt(!) Cornelius Martialis*; CIL IV 1841: *quisquis es amissos hin[c iam ob]/liviscere graios / scribit Narciss(us)*.

508 Milnor 2014, 148: „the desire to use a name to authorize the act of graffiti-writing is by no means unique to Tiburtinus“.

Steinmetzen oder Malern vor allem handwerklich umgesetzt, aber nicht sprachlich formuliert.⁵⁰⁹ Bei Graffiti ist meist gerade dies der Fall und wird immer wieder als ein Charakteristikum betont.⁵¹⁰ Während auf der einen Seite Zahlenreihen oder Datumsangaben, die inhaltlich kaum Varianz zuließen, vergessen lassen, dass sie von einem oder mehreren Individuen angebracht wurden, war bei den komplexeren Zeichnungen, den teilweise auch obszönen Verse und besonders kunstvolleren Epigrammen die Angabe eines oder mehrerer Urheber offenbar von Bedeutung.

3.2.3 *admiror te paries*

Drei Graffiti in Pompeji, die inhaltlich auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen müssen, können als Kommentare zur Praxis des Graffitischreibens bezeichnet werden. Im Zentrum steht hier die Frage nach der Rezeption und der Bewertung dieser Praxis durch die Zeitgenossen. Gerade dieser Aspekt ist aufgrund der Diversität des Materials und der Ubiquität der Graffiti nur schwer zu greifen. Bisherige Ergebnisse deuten darauf hin, dass es weitgehend nicht nur geduldet, sondern sogar willkommen war, die Wände von öffentlichen und privaten Gebäuden als Beschreibfläche zu nutzen. Die Texte der Inschriften (Abb. 32. F49) lauten:⁵¹¹

CIL IV 1904 (*basilica*): *admiror o pariens(!) te non cecidisse ruinis qui tot / scriptorum taedia sustineas*

CIL IV 2461 (Großes Theater): *admiror te paries / te non cecidise(!) ruina*

CIL IV 2487 (Amphitheater): *admiror te paries non cecidisse / qui tot scriptorum taedia sustineas*

Die Inschriften wurden innerhalb des antiken Stadtgebietes an weit voneinander entfernten Stellen in den Wandputz dreier öffentlicher Gebäude geritzt. Möglicherweise ist ein weiterer Graffito dieser Gruppe zuzurechnen, von dem sich jedoch nur das Wort *admiror* erhalten hat.⁵¹² Aus den *apographa* im CIL bzw. den erhaltenen Graffiti wird deutlich, dass alle drei (oder vier) von unterschiedlichen Händen geschrieben wurden.⁵¹³ An oder in den Gebäuden, an denen sie angebracht waren, befanden sich jeweils weitere Graffiti. Der öffentliche oder halböffentliche Charakter dieser Räume spielte offenbar sowohl bei der Anbringung als auch bei der Wahrnehmung der Epigramme eine große Rolle: CIL IV 1904 befand sich an der nördlichen Innenwand der *basilica* am *forum*, CIL IV 2461 an der Außenseite der östlichen Begrenzung der *scaena*

509 Bei den formelhaften *programmata* und *edicta munerum* ist es jedoch sehr wahrscheinlich, dass die Schreiber in der Lage waren, die gängigen Formulierungen anhand der grundlegenden Informationen selbst zusammenzusetzen, falls sie dazu keine genauen Vorgaben erhalten hatten.

510 Z. B. Voegtler 2012, 106.

511 Alle drei auch: CLE 957.

512 CIL IV 1906.

513 Vgl. Franklin 1991, 82.



Abb. 32: CIL IV 2487 aus der *crypta* des Amphitheaters, die von der nördlichen Rampe nach Osten wegführt. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

des großen Theaters und CIL IV 2487 in der *crypta* des Amphitheaters.⁵¹⁴ Keine der Formulierungen ist identisch, aber alle drei sind als Varianten desselben Motivs zu erkennen. CIL IV 1904 ist ein vollständiges Distichon, während CIL IV 2461 nur den Hexameter bietet, der bei CIL IV 2487 wiederum missglückt ist.⁵¹⁵ Gerade in der *basilica* wurden zahlreiche weitere Versinschriften gefunden, in die sich dieser Graffito einreicht.⁵¹⁶ Die Formulierung findet sich zwar nur in Pompeji, aber ähnliche Gedanken wie z. B. *πολλοὶ πολλὰ ἐπέγραψαν / ἐγὼ μόνος οὔτι ἔγραψα* (Viele haben vieles hingeschrieben, nur ich habe nichts geschrieben.) sind zum Beispiel in Rom in der *Domus Tiberiana* auf dem Palatin überliefert.⁵¹⁷

Diese Graffiti sind keine Metatexte, die von Produktion und Rezeption eines bestimmten Textes berichten, sondern sie beziehen sich auf eine ganze Textgruppe. Diese Gruppe wird vor allem über den Anbringungsort definiert: die Wand. Sie sind

⁵¹⁴ Die Putzfläche, in die CIL IV 1904 eingeritzt ist, wurde abgenommen und befindet sich heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Inv. 4706). CIL IV 2461 ist verloren, CIL IV 2487 ist am Anbringungsort erhalten.

⁵¹⁵ Zum Metrum: Kruschwitz 2009, 503. Zur Textverteilung Vgl. Anm. 382.

⁵¹⁶ Vgl. Milnor 2014, 30–31 betont, dass der Graffito je nach Kontext Bedeutungsverschiebungen erfahren konnte; CIL IV 1780–1947.

⁵¹⁷ Castrén/Lilius 1970, 145 Nr. 70; Taf. 31 und 32. Der Graffito befindet sich ebenfalls auf einer dicht beschriebenen Wand. Vgl. auch Langner 2001, 21. Zu dem griechischen Graffito: 126–127 mit Abb. 69; Zu weiteren vergleichbaren Zeugnissen: Zangemeister in CIL IV Hauptband S. V.

vordergründig nicht selbstreferentiell, sondern nehmen Bezug auf andere, reale Artefakte, die als *taedia* bezeichnet werden, und sind von zahlreichen ähnlichen Wandinschriften umgeben. Das Versmaß des Distichon, also die Kombination von Hexameter und Pentameter ist ebenso wie der reine Hexameter in Pompeji häufig belegt. Auch die Gestaltung der Zeilen und einzelnen Buchstaben hebt diese Texte nicht von anderen ab. Sie sind wie viele andere Graffiti in einer Mischung aus Kursiven und nicht-Kursiven geschrieben. Ebenso wenig sind die Verschreibungen *pariens* statt *paries* und *cecidise* statt *cecidisse* ungewöhnlich.⁵¹⁸ Sie sind demnach von denselben Mustern geprägt und haben grundsätzlich keinen anderen Status als die Texte, auf welche sie sich despektierlich zu beziehen scheinen. Da sie somit der gleichen Gattung angehören wie die *taedia*, die sie anprangern, ist es fraglich, inwieweit sie tatsächlich kritisch gegenüber diesen Stellung beziehen konnten.

Dennoch ermöglichen sie Rückschlüsse auf die Rolle und Rezeption von Geschriebenem zunächst auf einer ganz grundlegenden Ebene: Graffiti wurden offenbar auch in dunkleren Bereichen, wie dem Gang im Amphitheater gesehen und als zahlreich wahrgenommen. Das Schreiben solcher Texte wird als eine Praxis dargestellt, die von vielen Personen ausgeübt wurde. Eine mögliche Form der Rezeption von Graffiti bestand darin, selbst einen Text hinzuzufügen, wie es hier der Fall war. Im Bezug auf andere soziale Felder, in denen das Schreiben auf die Wände eine Rolle spielte, ist es besonders interessant, dass auch Personen, die Graffiti schrieben, als *scriptores* bezeichnet wurden.⁵¹⁹ Der Vermerk *scripsit*, der bei einigen Dipinti vorkommt, hätte ansonsten vermuten lassen, dass es sich um eine Art Berufsbezeichnung der professionellen Schreiber handeln könnte.⁵²⁰ Soweit scheint die Deutung unstrittig.

Zentral für eine weitergehende Deutung ist die Formulierung *tot scriptorum taedia*. Zunächst kann festgehalten werden, dass sich darin die Möglichkeit oder das Bewusstsein ausdrückt, dass manche Leute die Präsenz von Graffiti – sei es aus inhaltlichen oder aus optischen Gründen – als störend empfinden könnten. Immer wieder wurde angenommen, dass auch der Autor und Schreiber diese Meinung teilte.⁵²¹ Dies ist jedoch aus verschiedenen Gründen auszuschließen. Erstens erscheint der Zweizeiler wie ein lateinisches Pendant des oben genannten griechischen Textes und gibt somit ein bekanntes Motiv wieder. Zweitens ist die übertrieben pathetische Formulierung (*o paries*) und die Wahl der metrischen Form, insbesondere mit zwei Spondeen

518 Keegan weist zudem darauf hin, dass das <I> in *admiror* durch die Position kurz ist, obwohl es in diesem Wort natürlicherweise lang sein müsste: Keegan 2011, 174. Zu *cecidise* und *necese* statt *cecidisse* und *necesse* vgl. Väänänen 1937, 104; zu *pariens* statt *paries* vgl. Väänänen 1937, 119.

519 Vgl. dazu: Kruschwitz 2010, 216.

520 Vgl. Chiavaria 2002, 86 Anm. 137. Gigante jedoch bezieht das ganze Gedicht auf die *programmata* und somit auch den Begriff *scriptor* auf die professionellen Schreiber. Da allerdings in keinem der Fundkontexte gemalte Inschriften vorkamen, ist es unwahrscheinlich, dass der jeweilige Schreiber mit *taedia* Dipinti meinte. Gigante 1979, 233. Vgl. auch Magaldi 1930, 51.

521 Als ernst gemeintes, negatives Qualitätsurteil wird das Gedicht aufgefasst von: Mau 1908, 510–511; Väänänen 1937, 17; Solin 1979, 278–279; Franklin 1991, 82; Varone 1993, 41.

in der ersten Hälfte des Pentameter entlarvend.⁵²² Die Graffiti sind demnach auf der einen Seite als Metatexte, also als Geschriebenes über Geschriebenes, inszeniert. Auf der anderen Seite gleichen sie überdeutlich den Texten, von denen sie handeln: in formaler und gestalterischer Hinsicht, aber auch durch die Wahl der Anbringungsstelle. Dadurch, dass sie in der Nähe von anderen Graffiti an die Wände geschrieben wurden, werden sie überhaupt erst zu Kommentaren über diese.⁵²³ Mit dieser formal wie inhaltlich beschreibbaren Verschränkung oder *mise en abyme* werden sie einerseits Teil der Graffitilandschaft und heben sich andererseits von ihr ab.⁵²⁴ So heben sie ihren eigenen Aussagewert einerseits auf – man könnte sie als fingierte Metatexte bezeichnen. Andererseits reflektieren sie den Status des „Geschriebenen über Geschriebenes“, indem sie sich selbst als unseriös entlarven und werden dadurch zu Meta-Metatexten.⁵²⁵ Letztendlich entlarven sie sich nicht nur selbst, sondern machen vermittels der Wahl ihres Anbringungsortes und der Übertreibung der literarischen Form auch mögliche ernst gemeinte Kritik lächerlich.

3.2.4 Graffiti mit besonderer Reflexion über die Gestaltung

Eine Reihe von Graffiti weist auf eine intensive Reflexion der gestalterischen Merkmale von Buchstaben und Wandinschriften hin. Sie zeichnen sich alle dadurch aus, dass sie textuell bruchstückhaft sind oder nur aus einzelnen Buchstaben bestehen. Die Buchstaben selbst wurden jedoch vergleichsweise aufwendig gestaltet. Es handelt sich um die Graffiti CIL IV 4119, 8388a–d, 8893 und 10203b sowie einen weiteren unpublizierten Graffito. Besonderes Interesse brachten die Urheber dieser Graffiti der Konstruktion der Buchstaben entgegen.⁵²⁶

In CIL IV 10203b (*STQRVS*) zeigt sich deutlich, dass der Schreiber die Monumentalform der Schrift nachahmen wollte (Abb. 33). Dies verfolgte er nicht nur durch eine doppelte Linienführung, sondern auch durch eine Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich sowie Serifen, die besonders deutlich am Schaft des T und am V zu erkennen sind. Noch weiter ging der Schreiber von CIL IV 4119 (*Primus hic*) (Abb. 34). Auch er gestaltete die Umrisse mit Haar- und Schattenstrich und Serifen. Zudem schraffierte er jedoch die so umrissenen Bereiche, sodass sich auch diese Flächen

⁵²² So deutet auch Langner 2001, 21. Milnor bemerkt dazu, dass manche Inschriften sich anscheinend ihrer selbst als Teile eines größeren Textcorpus bewusst seien: Milnor 2014, 29: „some graffiti texts have a sense of themselves as part of a larger written genre“ und „the couplet was obviously created to be written on a wall“.

⁵²³ Vgl. Milnor 2014, 30–31.

⁵²⁴ Vgl. Zadorojnyi 2011, 117.

⁵²⁵ Die Mischung, die in diesem Zweizeiler formal und inhaltlich aufgebaut wird, wird auch von Keegan sehr überzeugend herausgearbeitet: Keegan 2011, 174.

⁵²⁶ Zu diesen Graffiti vgl. auch: Lohmann 2018, 262–264.

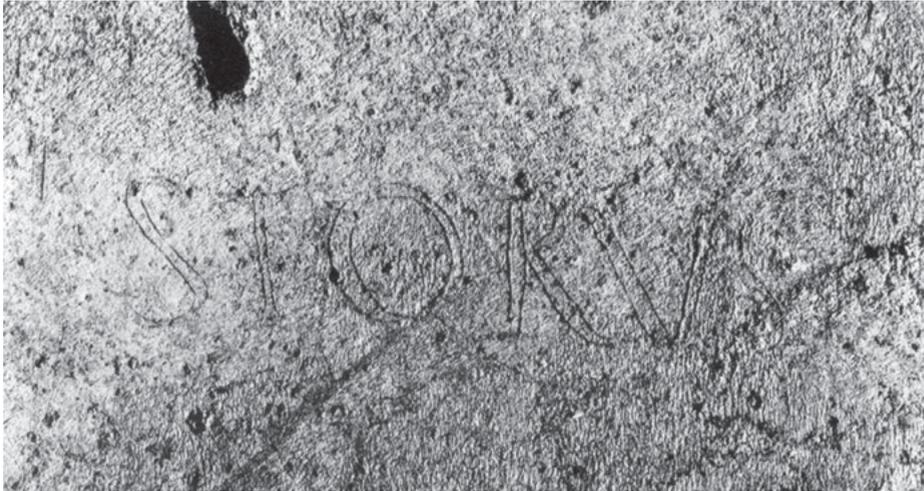


Abb. 33: CIL IV 10203b in *taberna* VI 16, 33. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. 34: CIL IV 4119 im *peristylum* p von V 2, 4. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. 35: CIL IV 8388 in Raum 3 von I 10, 8. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

wie bei gemalten und gemeißelten Inschriften qualitativ vom Umfeld absetzten. Bei CIL IV 8388, 8893 und dem *B* ist dies nicht geschehen. Doch die Schreiber dieser Inschriften stellten die Buchstaben nicht einfach als Umrisse dar, sondern konstruierten diese aus mehreren Zügen. So sind beim *T* und beim *R* von 8388c+d jeweils mehrere Züge sowie die Serifen voneinander abgesetzt (Abb. 35). Ähnlich verfuhr der Schreiber des oben erwähnten Buchstabens *B* (Abb. 36), doch er schuf sich weitere Hilfen bei der Konstruktion des Buchstabens, indem er ein Trapez vorzeichnete, welches die Höhe des Buchstabens und – nach dem 2. Strahlensatz – ein regelmäßiges Verhältnis von Höhe und Breite der beiden Bögen zueinander vorgab. Anscheinend ging es ihm vorrangig darum, dieses Konstruktionsprinzip zu erarbeiten oder darzustellen und erst in zweiter Linie um die Ästhetik des fertigen Buchstabens, da zum Beispiel die Schwellung am unteren Bogen recht nachlässig ausgeführt wurde. Zuletzt bietet auch CIL IV 8893 (*L(uci?) V(aleri?) / L(uci?) Valer(i?)*) interessante Einblicke in die Sicht eines Schreibers auf die Buchstabenformen, mit denen er sich in seinem Umfeld konfrontiert sah (Abb. 37). Die Umrisse entsprechen einer relativ breit angelegten *actuaria*. Darüber hinaus besteht die Besonderheit dieser Inschrift aber darin, dass der Schreiber die Buchstabenformen nicht zunächst als Umrisse darstellte und diesen dann in ihre Bestandteile unterteilte wie bei CIL IV 8388d, also zum Beispiel Serifen als kleine Keile an die Stämme ansetzte. Stattdessen führte er die Buchstaben

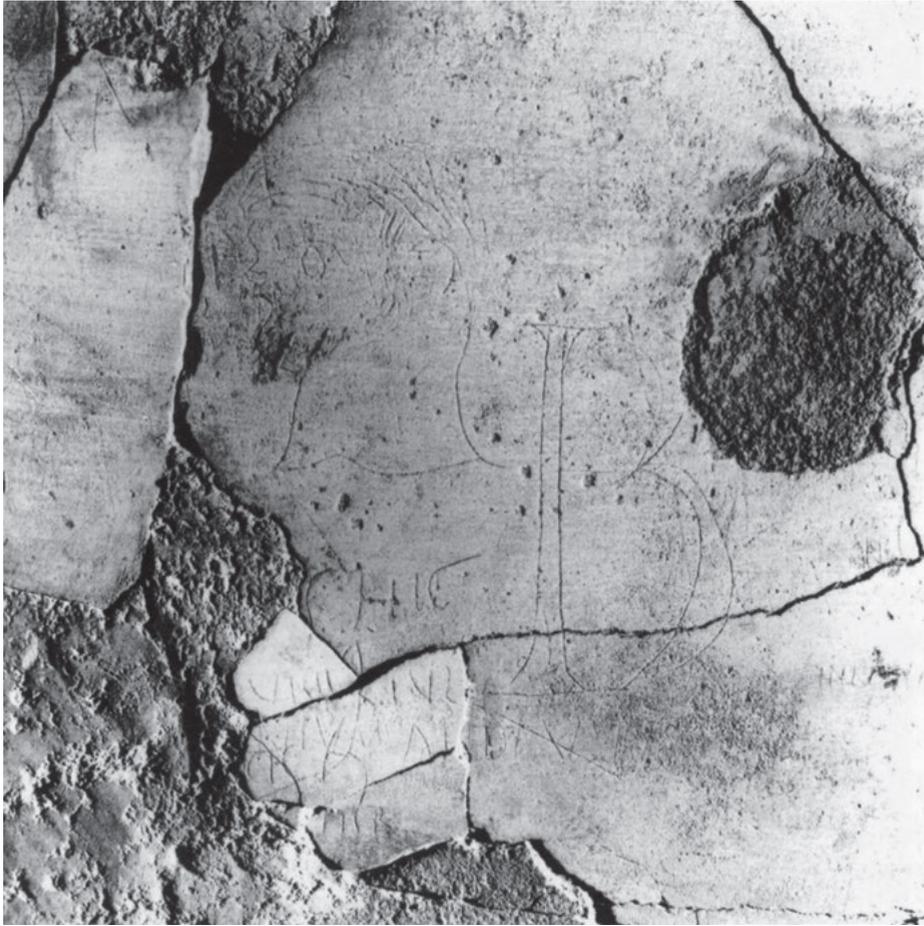


Abb. 36: Buchstabe B neben CIL IV 1854a aus der *basilica*, heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli Inv. 4684. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

in mehreren durchgehenden Zügen aus – als ob er mit einem Pinsel malte. Dabei verwendete er vermutlich einen doppelten *stilus*, wie am Anstrich und am Scheitel des *V* aber auch an den strikt parallel verlaufenden Linien aller Buchstaben gut zu erkennen ist. Bei der spitz zulaufenden Serifen des *L* muss er jedoch entweder den Doppelgriffel gekippt oder nachträglich einen kurzen Strich ergänzt haben. Bei Dipinti können diese spitz zulaufenden Enden dagegen mit einem flachen, aber weichen Pinsel völlig problemlos erzielt werden, da dabei nicht nur der Winkel, sondern auch der Druck verändert werden kann.⁵²⁷

⁵²⁷ Dazu Catich 1968, 45. 182–183.

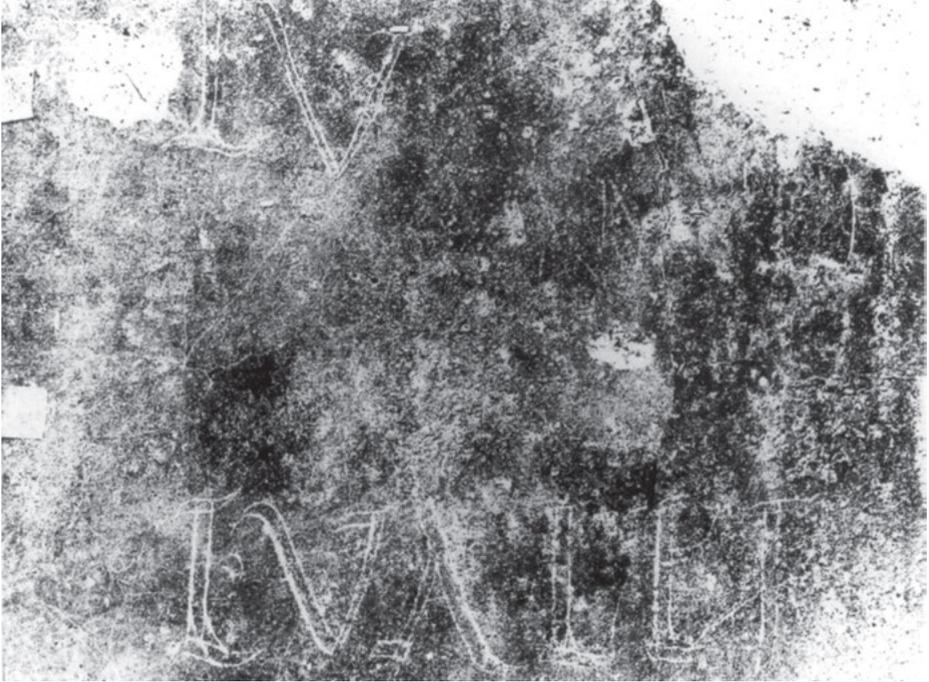


Abb. 37: CIL IV 8893 rechts von Eingang III 5, 3. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Es ist sehr unwahrscheinlich, dass die Schreiber hier in einem zweiten Schritt die Linien in ihrer ganzen Breite ausmeißeln wollten, auch wenn in Pompeji neben dem schraffierten Graffito auch drei weitere Beispiele für eine flächigere Ausgestaltung zu finden sind: CIL IV 1874 und 10030 sowie der rot ausgemalte Dipinto CIL IV 1372.⁵²⁸ Bei allen Beispielen spielte sicherlich sowohl ein Ausloten der Gestaltungsvarianten als auch eine Darstellung der eigenen Fertigkeiten eine große Rolle. Insbesondere bei CIL IV 8893 ist zu vermuten, dass es sich um einen sehr geübten, wenn nicht gar professionellen Schreiber handelte. Vor diesem Hintergrund sei auch noch einmal darauf hingewiesen, dass Ritzungen auch bei der Gestaltung und Fertigung von Steininschriften eine große Rolle spielten.⁵²⁹

528 Abbildungen: Varone 2012, 371. 90–91. 265. Beispiele für Graffiti, die ähnlich angelegt sind, und ausgemeißelt wurde, finden sich aber z. B. unter denen im *paedagogium* auf dem Palatin: Solin et al. 1966, Nr. 284 S. 221; Nr. 291 S. 224; Nr. 347 S. 241; Nr. 352 S. 243; Nr. 367 S. 248.

529 Dazu grundlegend: Mallon 1955.

3.3 Bildliche Darstellungen

In Pompeji wurden zwei Bilder gefunden, die Schrift im öffentlichen Raum zeigen: der Fries aus dem *atrium* 24 der *praedia Iuliae Felicis* (II 4, 3) und ein Gemälde aus der Casa della Rissa nell'Anfiteatro (I 3, 23), welches dort an der Westwand des Peristyls zu sehen war.⁵³⁰ Beide Malereien befinden sich mittlerweile im Museum in Neapel.⁵³¹ Zudem sind vor allem aus Pompeji Schrift-Bild-Kombinationen bekannt, in denen Schrift durch spezifische Gestaltungsmittel eingerahmt und aus der Masse an Inschriften herausgehoben wird.

3.3.1 Dipinti im Gemälde aus der Casa della Rissa nell'Anfiteatro

Das Gemälde aus der Casa della Rissa nell'Anfiteatro (Abb. 3.10) war an der westlichen, geschlossenen Wand des Rumpfperistyls oder Hofes angebracht. Es ist 170 cm hoch und 185 cm breit. Der Hof war im Osten und von Norden durch Säulen gerahmt, wobei diese an der Nordseite durch niedrige Mauern verbunden wurden. An der Südseite hatte man die ehemalige *porticus* zugemauert, sodass der Bereich dahinter völlig vom Hof abgetrennt war. Das Gemälde war daher vom Hof aus und von den Hallen im Osten und Norden sichtbar.⁵³² Anders als das Gemälde selbst, können die Veränderungen im Peristyl- bzw. Hofbereich nicht datiert werden. Im ganzen Haus wurden zu einem oder mehreren nicht näher bestimmbaren Zeitpunkten Veränderungen vorgenommen.⁵³³

Das Bild zeigt eine komplexe, vielfigurige Szene in einem größeren räumlichen Kontext. Es ist allgemein akzeptiert, dass es sich bei dem räumlichen Umfeld um das Amphitheater von Pompeji, den *campus* und Teile der Stadtmauer im Südosten der Stadt handelt, die von Norden aus der Vogelperspektive gesehen werden. Die Figuren, die in der *arena*, auf der *cavea* und in allen Bereichen zwischen den Gebäuden zu sehen sind, sind in Kampf-Konstellationen gezeigt. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist hiermit die äußerst brutale und blutige Schlägerei zwischen den Einwohnern Pompejis und denen der Nachbarstadt Nuceria gemeint, die im Jahr 59 n. Chr. in Pompeji

⁵³⁰ Zu Bildern, die Schrift und Schreiben nicht in einem bestimmbareren räumlichen Kontext zeigen, zugleich aufgrund der dargestellten Utensilien eher in den privaten Bereich einzuordnen sind, vgl. vor allem: Meyer 2009.

⁵³¹ Invv. 9068 (*praedia Iuliae Felicis*) und 112222 (Casa della Rissa nell'Anfiteatro).

⁵³² Von den Räumen i und k, die nördlich an den Hofbereich anschlossen, war es nur dann zu sehen, wenn man direkt in der Tür stand.

⁵³³ Besonders auch im *atrium*-Bereich, wo man auf das benachbarte Grundstück übergriff. Vgl. Sampao 1990, 77–78. Das Haus wurde 1868 ausgegraben. Eine kurze Beschreibung findet sich auch in Fiorelli 1875, 55–56.

ausgetragen wurde und in deren Folge ein Verbot ausging, das Gladiatorenspiele in Pompeji für zehn Jahre untersagte.⁵³⁴

Offenbar spielte die Identifizierbarkeit der Gebäude anhand signifikanter Merkmale eine große Rolle. Dafür wurden jedoch Ungenauigkeiten in Kauf genommen. So entspricht die Distanz zwischen Amphitheater und der östlich (im Bild links) in einigem Abstand dazu verlaufenden Stadtmauer nicht dem Befund, wo die *cavea* direkt an die Mauer anschließt. Auch für das kleine gemauerte Bauwerk im Vordergrund konnte bisher keine Entsprechung gefunden werden. Die charakteristische Treppenkonstruktion an der Außenseite des Amphitheaters wurde nach Norden gerückt, sodass sie vollständig zu sehen ist. Die Bepflanzung und die Eingänge des *campus* wiederum sind akkurat wiedergegeben, wie der Vergleich mit dem archäologischen Befund zeigt.⁵³⁵

An der Nordseite des im Gemälde dargestellten *campus* sind zwei Eingänge wiedergegeben. Oberhalb des linken Eingangs und unmittelbar an der Gebäudeecke ansetzend ist in lateinischen Buchstaben der folgende Text zu lesen: *D(ecimo) Lucretio Fel(!)citer*.⁵³⁶ Etwas unterhalb und zwischen den beiden Eingängen konnte kurz nach der Bergung des Gemäldes noch *Σατριω / Ουαλεντι / Ογουστω / Νηρ(ονι) φηλικιτερ*⁵³⁷ gelesen werden. Obwohl sich der Zustand verschlechtert hat, können diese Lesarten bestätigt werden. Aufgrund der Position und der Farbe müssen hiermit Dipinti, die auf die Außenwand des *campus* gemalt waren, gemeint sein.

An der Nordseite des *campus* sind tatsächlich zwei Eingänge vorhanden. Westlich davon ist eine größere Putzfläche erhalten. Dort sind mehrere sehr großformatige Dipinti – *programmata* und *edicta munerum* – dokumentiert.⁵³⁸ An der Ecke und zwischen den beiden Eingängen fehlt der Putz. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die gesamte Fassade als Beschreibfläche genutzt wurde, zum einen, weil auf der erhaltenen Oberfläche viele Inschriften gefunden wurden, und zum anderen, weil die Wand von allen Besuchern der Veranstaltungen im Amphitheater vor und nach den Spielen passiert werden musste.

Im Vergleich mit den erhaltenen Dipinti bringt dieser Befund zunächst keine zusätzlichen Erkenntnisse bezüglich der beteiligten Akteure, der Anbringungsorte, Themen oder Anlässe für die Anbringung von Dipinti. Grüße an hochrangige Mitbürger oder Angehörige des Kaiserhauses gehören zu den häufigeren Textsorten der

534 Vgl. Wallace-Hadrill 2011a, 297; Sampaolo 1990, 80–81 mit Abb. 6a–6b. Zu der überlieferten Schlägerei: Tac. Ann. 14,17.

535 Zu den Details des Gemäldes und Beobachtungen im Verhältnis zum archäologischen Befund: I 3, 23 in PPM I (1990) 80–81; Pesando 2001, 186–188; Guzzo 2007, 142. Pietro Giovanni Guzzo weist mit Bezug auf die Einordnung der Malereien an der Innenseite der Brüstung rund um die *arena*, die chronologisch problematisch ist, darauf hin, dass hier wahrscheinlich eher allgemein auf eine freskale Gestaltung verwiesen wurde als auf ein konkretes Motiv.

536 CIL IV 2993x.

537 CIL IV 2993y. Heute ist vor allem die zweite Inschrift nicht mehr vollständig zu erkennen.

538 Vgl. Kapitel 4.2.

Dipinti.⁵³⁹ Die genannten Namen der im Bild gezeigten Inschriften CIL IV 2993x und 2993y sind Decimus Lucretius, Satrius Valens und Augustus Nero. Sehr wahrscheinlich sind hier neben dem Kaiser nicht zwei, sondern lediglich eine weitere Person gemeint: Decimus Lucretius Satrius Valens, der auch aus anderen Inschriften bekannt ist.⁵⁴⁰ Er war *flamen Neronis Caesaris Augusti fili*, wodurch sich die Nennung zusammen mit dem Kaiser innerhalb der griechischen Inschrift erklären lässt. Es handelt sich also um drei Grüße an zwei Personen.

Was den Anbringungsort betrifft, wäre es theoretisch möglich, dass diese Inschriften tatsächlich dort zu lesen waren und daher vom Maler als Detail mimetisch wiedergegeben wurden.⁵⁴¹ Dagegen spricht aber nicht nur die Konstellation der aufgeteilten Namen des Decimus Lucretius Satrius Valens, sondern auch der Umstand, dass ansonsten keine großformatigen Dipinti in griechischer Schrift aus Pompeji oder Herculaneum bekannt sind. Vielmehr scheint die Erklärung dafür, dass diese beiden Texte Teil des Bildes waren, auf inhaltlicher Ebene zu suchen zu sein. Da ganz eindeutig die Kämpfe das Hauptthema des Bildes sind, könnte auch die Inschrift im Zusammenhang mit der Rolle des Lucretius im Rahmen dieser und der darauf folgenden Vorgänge stehen. Sabbatini Tumolesi nimmt an, dass er, nachdem das Verbot ergangen war, seine guten Beziehungen zum Kaiser einsetzte, um eine Milderung der Strafe zu erwirken.⁵⁴² Eine solche Aufhebung der Strafe wäre in Anbetracht der Tatsache, dass die Ausschreitungen nach Tacitus' Bericht äußerst gewaltsam waren und dass viele Menschen starben, allerdings überraschend.⁵⁴³ Die explizite Darstellung der Kämpfe im Gemälde legt zudem den Fokus offensichtlich auf die Ausschreitungen und ist nicht als eine verharmlosende Rückblende anzusehen. Fabrizio Pesando nimmt daher an, dass die Inschriften eher als ein Hinweis darauf, dass gerade kein Widerstand gegen die Beschlüsse geleistet wurde und dass die *feliciter*-Wünsche an den Kaiser und an einen Pompejaner, der in enger Beziehung zu ihm stand, eher als Zeichen der Annahme der Strafe zu deuten sind.⁵⁴⁴ Ob der Hausbesitzer in einem persönlichen Verhältnis zu Lucretius stand oder ob er ihn lediglich als einen der prominentesten Ausrichter von Unterhaltungsveranstaltungen ausgewählt hat, ist nicht zu klären. Die

539 Ein weiteres Beispiel ist ein Gruß an Cnaeus Alleius Nigidius Maius an den *praedia Iuliae Felicis* CIL IV 7990. CIL IV 7996: *flamini Neronis Caesaris feliciter* könnte sich ebenfalls auf Decimus Lucretius Satrius Valens beziehen.

540 Insbesondere aus den beiden *edicta munerum* CIL IV 7992 und 7995.

541 Vgl. Pesando 2001, 188.

542 Sie sieht mit Blick auf diese Deutung das Gemälde nicht negativ, als Darstellung der Gewalt, sondern positiv, als eine Feier der Wiederaufnahme der Spiele, die dem Einsatz des Lucretius zu verdanken war Sabbatini Tumolesi 1980, 25–26.

543 *Sub idem tempus levi contentione orta atrox caedes inter colonos Nucerinis Pompeianosque gladiatorio spectaculo [...]. ergo deportati sunt in urbem multi e Nucerinis trunco per vulnera corpore, ac plerique liberorum aut parentum mortes deflebant.* (Tac. Ann. 14,17,1) Zitiert nach P. Corneli Taciti libri qui supersunt edidit Koestermann tom. I ab excessu divi Augusti (Leipzig 1960).

544 Vgl. Pesando 2001, 188.

Auswahl des Inhaltes und die Doppelung in griechischer und lateinischer Schrift findet darüber hinaus weitere Parallelen innerhalb dieses Hauses. Der Themenbereich des Amphitheaters war dem Besitzer von Haus I 3, 23 offenbar sehr wichtig. Neben dem hier besprochen Bild und darunter, auf einer älteren Putzschicht, wurde weitere Gladiatorendarstellungen gefunden, die jedoch alle verloren sind.⁵⁴⁵ Auch bei diesen fanden sich Beischriften in griechischer Schrift, sodass diese Besonderheit der am *campus* im Gemälde dargestellten Inschriften vermutlich eher auf die Herkunft oder Bildung des Hausbesitzers zurückzuführen ist als dass sie tatsächliche griechische Dipinti wiedergeben sollte.

Mit Blick auf die Wahrnehmung der gemalten Wandinschriften ist es bedeutsam, dass gerade dieser Teil des Gemäldes als Anbringungsstelle von Inschriften dargestellt wird. Wie erwähnt fanden sich an der Nordwand des *campus* zahlreiche Inschriften. Darüber hinaus entspricht die Größe der im Bild gezeigten Dipinti den Proportionen der im Befund dokumentierten Inschriften, die teilweise bis zu 70 cm hohe Buchstaben aufweisen. Diese müssen für einen Betrachter, der von einer der Querstraßen der Via dell'Abbondanza her kam, eine ähnliche Fernwirkung erzeugt haben, wie sie in der Konstellation von Architektur und Schrift im Gemälde suggeriert wird. Es handelt sich somit einerseits um eine plausible Darstellung der Wandinschriften. Andererseits wird es deutlich, dass die Dipinti an der Nordseite des *campus* in ihrer Position und Größe als so charakteristische Kennzeichen des Gebäudes empfunden wurden, dass sie bei der detaillierten Schilderung eines historischen Geschehens eine Rolle spielten. Wandinschriften waren visuelle Merkmale dieses Teilbereiches der Stadt. In dem Gemälde werden somit Konstellationen aus der Realität mit gezielten Bezügen auf einzelne Personen kombiniert.

3.3.2 *tabulae dealbatae* im Fresko aus den *praedia Iuliae Felicis*

Der Fries aus dem *atrium* (Raum 24) der *praedia Iuliae Felicis* (II 4, 3) ist besonders deshalb interessant, weil in ihm eine Inschriftengattung gezeigt wird, die ansonsten nur aus literarischen Quellen bekannt ist: wir erfahren durch sie etwas über die Anbringung, die Gestaltung und die Rezeption von *tabulae dealbatae* im öffentlichen Raum.

Teile dieses Anwesens wurden bereits in der Zeit zwischen 1755 und 1757 ausgegraben.⁵⁴⁶ Ein umlaufender Fries wurde aus dem *atrium* geborgen, in einzelne Partien unterteilt und gerahmt.⁵⁴⁷ Heute befindet er sich zum größten Teil im Museum

⁵⁴⁵ Sampaolo 1990, 78.

⁵⁴⁶ Dazu ausführlich: Parslow 1988 und Parslow 1996 sowie Olivito 2013, 13–35. Vgl. Fiorelli 1860, 12–54; (ohne Autor) 1762, 226–227 Taf. 43.

⁵⁴⁷ Zur Entdeckung des Frieses Ende Mai bzw. Anfang Juni 1755: Fiorelli 1860, 17–18; Olivito 2013, 23–25.

in Neapel.⁵⁴⁸ Die Malerei zeigt im Vordergrund zahlreiche Monumente und Figuren, die in unterschiedliche Aktivitäten involviert sind. Den Hintergrund bildet eine zweigeschossige Säulenstellung.⁵⁴⁹ Die neuzeitliche Unterteilung und Rahmung unterstreicht den szenenartigen Charakter oder erzeugt möglicherweise überhaupt erst den Eindruck, dass es sich um geschlossene Szenen handelt.⁵⁵⁰ Auf den einzelnen Fragmenten sind Verkaufsszenen, Gruppen von Personen, Tiere, ein Fuhrwerk, Handwerksszenen und weitere Aktivitäten zu erkennen. Dieses Spektrum führte zusammen mit dem architektonischen Hintergrund der zweigeschossigen Säulenstellung dazu, dass die Malerei als Darstellung des *forum* von Pompeji gedeutet wurde.⁵⁵¹ Kritiker dieser These führen vor allem Widersprüche mit dem archäologischen Befund ins Feld. So konnten Fuhrwerke den Platz zumindest zuletzt nicht befahren und die Gestaltung der Säulen entspricht nicht den noch vorhandenen Überresten.⁵⁵² Guzzo nimmt deshalb an, dass zwar ein *forum*, aber nicht spezifisch das von Pompeji gemeint sei.⁵⁵³ Riccardo Olivito argumentiert dagegen, dass Details wie Kanneluren oder Kapitellformen für die Maler und die Betrachter nicht so sehr ins Gewicht fielen, wie der Umstand, dass in dem Fries zahlreiche Konstellationen und Vorgänge erfasst waren, die ihnen aus dem Alltag bzw. von den *nundinae* bekannt waren.⁵⁵⁴ Letztendlich kann diese Frage nicht beantwortet werden, doch mit Sicherheit würde auch ein besonders spitzfindiger Betrachter feststellen oder dem Eindruck erliegen, dass mit den Statuenpostamenten und Säulenhallen das Dargestellte den Begebenheiten auf dem *forum* von Pompeji zumindest so sehr ähnelte, dass entsprechende Assoziationen hervorgerufen wurden.

Auf dem Fragment, das in diesem Zusammenhang besonders relevant ist (Abb. F51), sind vor dem üblichen Hintergrund mit zweigeschossiger Säulenstellung vier in *toga* bzw. Mäntel gehüllte Personen zu sehen, die dem Betrachter den Rücken zukehren.⁵⁵⁵ Sie schauen auf eine weiße Fläche, die direkt unterhalb der Oberkante

548 Vgl. Nappo 1989, 90–92.

549 Vgl. die Abbildungen bei Olivito 2013, 37–83 Abb. 20–62.

550 Vgl. dazu Parslow 1998, 113–114.

551 Vgl. Mau 1908, 51–53; Nappo 1989, 94–95.

552 Am Nordende der Via delle Scuole und am Westende der Via dell'Abbondanza sind auch im Bordstein Spurrillen zu erkennen. In der Via delle Scuole beträgt der Abstand zu dem am Straßenende platzierten Brunnen etwas über 150 cm, sodass ein Fuhrwerk wie der in der Casa del Fabbro (I 10, 7) gefundene Wagen mit einer Breite von 130 cm theoretisch auch daran hätte vorbeifahren können (Vgl. Allison 2006, 190). Dies deutet darauf hin, dass das *forum* ungeachtet möglicher Verbote von Fuhrwerken befahren wurde. Geschwächt wird diese These dadurch, dass die Bordsteine an den entsprechenden Stellen aus weichem Tuff bestehen und dass nicht ausgeschlossen werden kann, dass die Spurrillen erst während oder nach der Ausgrabung entstanden. Sumiyo Tsujimura untersucht jedenfalls nur die Spurrillen in den Trassen: Tsujimura 1991, 61 zur Breite der Fuhrwerke.

553 Dazu auch weitere Argumente: Guzzo 2007, 158.

554 Vgl. Olivito 2013, 168. Ähnlich auch Nappo 1989, 94–95.

555 Ausführliche Besprechung dieses Abschnittes mit Bibliographie: Olivito 2013, 68–70.

der Sockel dreier Reiterstatuen angebracht ist.⁵⁵⁶ Diese weiße Fläche ist mit einem roten Rahmen eingefasst. An den seitlichen Rändern ist die Malerei so beschädigt, dass keine Enden der weißen Fläche zu erkennen sind. Theoretisch wäre es daher möglich, dass sie sich noch weiter fortsetzte.⁵⁵⁷ Auf der Tafel sind in vier Zeilen kleine Linien zu erkennen, die darauf geschriebenen Text andeuten.⁵⁵⁸ Zudem meint Olivito zwei senkrechte Linien erkennen zu können, die eine Gliederung des Textes in drei Kolumnen darstellten.⁵⁵⁹ Aufgrund der geschilderten Merkmale – Anbringungsort an bestehenden Monumenten auf dem *forum*, weiße Farbe und Beschriftung sowie dem langen, schmalen Format – kann die Tafel als eine *tabula dealbata* gedeutet werden, wie sie in Schriftquellen erwähnt werden, also eine Holztafel, die weiß angestrichen und mit öffentlichen Ankündigungen oder Mitteilungen beschrieben wurde.⁵⁶⁰

Dass es sich bei der Tafel um eine Darstellung von auf dem *forum* ausgestellten Texten von öffentlichem Interesse handelt, ist unumstritten.⁵⁶¹ Was den Inhalt der Texte betrifft, so ist es am wahrscheinlichsten, dass Gesetzestexte oder Verordnungen gemeint sind, die für eine gewisse Zeit für die ganze Einwohnerschaft sichtbar ausgestellt wurden, bevor sie im Stadtrat beschlossen werden sollten. Diese Praxis ist in den Schriftquellen belegt und war vermutlich mit den *nundinae* verbunden, zu denen auch die im Umland lebende Bevölkerung in das Stadtzentrum kam.⁵⁶² Über die genaue Gliederung oder den konkreten Inhalt der Texte kann nichts gesagt werden. Es handelt sich bei den „Schriftzeichen“ nicht um tatsächliche Buchstaben, sondern nur um die Andeutung von Schrift. Ob zum Beispiel wie in den Quellen geschildert mit Rot einzelne *nubricae* abgegrenzt und dann mit Schwarz ausgefüllt wurden, ist nicht zu erkennen.⁵⁶³

Relevant ist auch hier eine doppelte Natur der Darstellung: Auf einer bildimmanenten Ebene handelt es sich um einen Text, der von Lesern inhaltlich rezipiert wird. Für den antiken wie den modernen Betrachter des Forumfrieses ist die beschriebene Holztafel als ein Artefakt zu erkennen, das in einem bestimmten zeitlichen und räumlichen Kontext verortet war und charakteristische materielle Eigenschaften hatte. Die *tabula* ist hier Medium und Artefakt zugleich. Die Darstellung der *tabula* wird dabei auf wenige und offenbar am meisten charakteristische Merkmale reduziert: die Länge,

556 Die Reiterstatuen entsprechen denen, die auch auf anderen Fragmenten des Frieses zu sehen sind: Olivito 2013, 67 Abb. 45; 77 Abb. 53.

557 Auf einem Stich aus dem Jahr 1762 endet die weiße Fläche jedoch links hinter dem Kopf einer der Figuren, während sie rechts über den Rand des Fragmentes hinauszureichen scheint: (ohne Autor) 1762, Taf. 43 (S. 227, bei Ausrichtung auf den Betrachter rechts unten).

558 Vgl. (ohne Autor) 1762, 226.

559 Zur ausführlichen Beschreibung der Szene vgl. besonders: Olivito 2013, 70.

560 So auch: (ohne Autor) 1762, 226 Anm. 11.

561 Ausführlich dazu: Olivito 2013, 201–206. Vgl. Gesemann 1996, 170; Guzzo 2007, 158; Nappo 1989, 88.

562 Vgl. Olivito 2013, 70; 204–206.

563 *Lex Acilia repetundarum* (CIL I 583) 14. Liv. 9,46,5; Eck 1998, 211–215; Eck 1999, 58–60; Rea 1977, 153.

den Rahmen, die weiße Farbe, eine rote und/oder schwarze Beschriftung und ihre Befestigung an den Monumenten.⁵⁶⁴

Die zu den Schriftquellen gestellten Fragen lassen sich anhand dieser Darstellung ebenfalls weitgehend beantworten. Anbringungsort und Material werden explizit thematisiert. Der Inhalt kann nur grob eingegrenzt werden. Die Rezeption des Textes bzw. der *tabula dealbata* wird vor allem in der bildimmanenten, inhaltlichen und artefaktischen Ebene reflektiert. Versteht man diesen Bildausschnitt im Zusammenhang des gesamten Frieses, wird deutlich, dass das Lesen solcher Bekanntmachungen als eine der typischen, auf dem *forum* und besonders bei den *nundinae* stattfindenden Tätigkeiten aufgefasst wurde.

Als Akteure sind hier nicht die Schreiber, sondern lediglich die Leser wiedergegeben. Der Personenkreis der dargestellten Leser ist anhand ihrer Kleidung und Körpergröße als heterogen dargestellt. Alle sind männlich. Drei von ihnen tragen bräunliche Mäntel oder *togae*, einer eine weiße. Auch die Schuhe sind verschieden. Die ganz rechts stehende Figur ist kleiner als die anderen, sodass hier ein Kind oder Jugendlicher gemeint sein könnte. Alle vier stehen ruhig und haben den Körper ganz den Texten zugewandt, halten jedoch genug Abstand, um größere Abschnitte der Tafel überblicken zu können. Hier handelt es sich um ein intensives und konzentriertes Lesen in ruhender Haltung.⁵⁶⁵ Dies ist durch die kleinen Buchstaben und die Gliederung des Textes vorgegeben und stellt einen markanten Unterschied zu den *programmata* und *edicta munerum* dar, deren Hauptbestandteile auch bei schneller Bewegung zu lesen waren.

Der Anbringungsort an den Statuensockeln verdeutlicht noch einen weiteren Aspekt: Die Tafel ist im Bild an der Vorderseite der Sockel der Reiterstatuen angebracht. Bei den erhaltenen Sockeln an der Westseite des *forum* von Pompeji befinden sich die Ehreninschriften wie üblich genau dort. Somit sind die Ehreninschriften durch die *tabulae* komplett verdeckt. Indem diese nun nicht mehr zu sehen sind, findet eine Hierarchisierung der zwei Inschriftengattungen statt. Die Belange der *colonia* wurden – wenigstens zeitweise – über das Bedürfnis der Individuen nach öffentlicher Repräsentation gestellt und ihre Monumente gewissermaßen zum Mobiliar des *forum* degradiert.

⁵⁶⁴ Auf die Lesbarkeit wie z. B. in der Darstellung des Menander, wurde dagegen verzichtet. Siehe: CIL IV 7350b. Vgl. Parise Badoni 1990, 367 Abb. 204; Ling/Ling 2005, 87.

⁵⁶⁵ Zurecht bemerkt Olivito, dass sich solche Leseszenen überall und alltäglich im römischen Reich ereignet haben müssen und dass es erstaunlich ist, dass die Darstellung in der römischen Kunst ohne Parallelen ist: Olivito 2013, 72. Dies kann zumindest zum Teil daran liegen, dass gerade solche „Nachrichtenanschlüsse“ in der Regel tatsächlich vor allem in ihrem medialen Charakter wirkten und möglicherweise einen allzu alltäglichen Anblick boten.

3.4 Zwischenergebnis

Insgesamt betrachtet werden in den Schriftquellen und den bildlichen Darstellung unterschiedliche Aspekte der Produktion und Rezeption von Steininschriften, Dipinti und Graffiti aufgegriffen. Die beteiligten Akteure, mögliche Anbringungsorte, Reaktionen von Lesern und Inhalte werden teilweise sehr genau angegeben und stehen oft in kausalem Verhältnis zur übergeordneten Handlung. Der Vorgang der Anbringung sowie die konkrete Gestaltung, also zum Beispiel die verwendete Schriftart, werden dagegen selten thematisiert.

In den als Metatexte vorgestellten Inschriften bzw. Inschriftengruppen, der Inschrift für Marcus Nonius Balbus sowie den Epigrammen und Signaturen, werden weitere Bezüge auf Bedeutungszuschreibungen an Inschriften greifbar. Die Texte verweisen sowohl auf sich selbst als auch auf andere Inschriften derselben Gattung. Doch wo der Graffito den Charakter eines ironischen Kommentars hat, der vor allem mögliche kritische Reaktionen vorwegnimmt, ist die Inschrift am Altar des Nonius Balbus dezidiert normativ. Durch offizielle Formeln aber auch durch genaue Angaben der Begleitumstände werden Ort, Kontext und Inhalt der Inschriften festgeschrieben. Es wird deutlich, dass die Inschrift keine Beischrift zum Monument, sondern selbst Teil des Monuments ist.

Die vorgestellten Bilder beinhalten Schriftzeugnisse, die inhaltlich und formal eng mit dem jeweiligen Kontext verknüpft sind. Die *tabulae dealbatae* etwa mussten notwendigerweise im Zentrum des öffentlichen Lebens aufgestellt werden. In beiden Bildern wird darüber hinaus deutlich, dass die Schriftzeugnisse als wichtige oder emblematische Bestandteile dieser Räume gesehen wurden. Auch hier kann beobachtet werden, dass die Familie der Satrii offenbar erfolgreich darin waren, den eigenen Namen im öffentlichen Raum zu präsentieren und damit bestimmte Teilräume zu beanspruchen.

Fasst man die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung mit den Metatexten zu Inschriften im öffentlichen Raum zusammen, stellt sich die Frage, inwieweit diese neue Aufschlüsse bieten können, die durch die Beschäftigung mit dem Material selbst nicht möglich waren. Als wichtigster Punkt ist die explizite Verknüpfung mit dem räumlichen Kontext zu nennen. Diese scheint zwar selbstverständlich daraus hervorzugehen, dass die tatsächlich gefundenen Inschriften immer automatisch an einen Punkt im Raum gebunden waren. Gerade der heterogene Erhaltungszustand macht es jedoch an manchen Orten schwierig, zufällige Häufungen auszuschließen. Die Schriftquellen und die gezeigten Bilder verdeutlichen dagegen, dass bestimmte Teilräume als Orte wahrgenommen wurden, an denen man Graffiti finden oder schreiben konnte, an denen bestimmte Inschriften aufzustellen waren und an denen Inschriften Teil der Fassadengestaltung waren. Als zweiter wichtiger Punkt erweisen sich die in den Texten bezeugten Rezeptionspraktiken. Besonders bei Wandinschriften ist es unklar, inwieweit sie über die manchmal nur kurzfristig aktuellen Inhalte hinaus relevant waren. Hier können die vorgestellten Quellen zeigen, dass weitere Rezeptionsfor-

men neben dem Lesen vorhanden waren. Gerade das Lesen nämlich wird nicht explizit thematisiert, wohl aber diesem vorangehende und nachfolgende Handlungen. Es zeigt sich jedoch auch, dass die Beurteilung der Wandinschriften je nach Anlass variierte. Insofern bieten die Schriftquellen, Inschriften, die sich auf andere Inschriften beziehen, und Bilder, die Schriftzeugnisse beinhalten, einen Einblick über die Voraussetzungen, mögliche Funktionen und die Wahrnehmung von Schrift im öffentlichen Raum.

4 Kontexte

Nachdem in den vorangegangenen Abschnitten das inhaltliche Spektrum, die Verteilung von Inschriften im Stadtgebiet von Pompeji, die materielle Beschaffenheit und verschiedene zeitgenössische Quellen und Bilder im Bezug auf das gesamte Corpus der Schriftzeugnisse aus den beiden Vesuvstädten präsentiert wurden, soll nun der Fokus auf einzelne Fallbeispiele gelenkt werden. Dies erlaubt einen tiefergehenden Zugriff auf die einzelnen Inschriften wie auch das lokale Umfeld. Die eingangs gestellten Fragen können so ganz konkret an die ausgewählten Ensembles gestellt werden:⁵⁶⁶ Wer waren in diesen speziellen Fällen die beteiligten Schreiber und Leser? Welche kommunikativen Funktionen und Absichten lassen sich ausmachen? Welche Inhalte und Gestaltungsmerkmale sind zu beobachten? Und welche Handlungen, Bewegungsmuster und kontextuellen Besonderheiten sind vor Ort zu rekonstruieren, die die Wahrnehmung der Inschriften mitbestimmen können? Besonders die Fragen nach den kommunikativen Absichten und Erwartungen, nach konkreten Praktiken im Zusammenhang des Schreibens und nach Bewegungsmustern konnten in den vorangehenden Kapiteln lediglich am Rande behandelt werden, weil die zu berücksichtigenden Faktoren so komplex und so stark kontextbezogen sind, dass nur eine möglichst dichte Beschreibung im Sinne von Clifford Geertz Antworten ermöglicht.⁵⁶⁷ Die einzelnen Teilbefunde sind jeweils einzigartig.⁵⁶⁸ Es handelt sich um singuläre Ensembles, die aber in ihrer jeweiligen Konstellation nur unter bestimmten gesellschaftlichen und materiellen Voraussetzungen entstehen konnten. Diese Voraussetzungen gilt es zu verstehen. Die Fallbeispiele, die im Folgenden ausgewertet werden, wurden auf der Basis verschiedener Kriterien ausgewählt. Die Qualität der Dokumentation des Befundes spielt eine wichtige Rolle, da eine kontextbasierte Untersuchung ohne Angaben zu den Fundstellen nicht möglich wäre. Dies stellt besonders mit Bezug auf Herculaneum ein Problem dar, weil dort zum einen viele Schriftzeugnisse nicht aufgenommen wurden, wodurch die Befunde unvollständig sind. Zum anderen ist auch bei den Schriftzeugnissen, die im CIL aufgenommen sind, oft eine präzise Lokalisierung nicht möglich.

Davon abgesehen jedoch wird die „Stadt als beschriebener Raum“ nur dann greifbar, wenn ein Spektrum an unterschiedlichen städtischen Räumen berücksichtigt wird, die wiederum charakteristisch für die Stadt sind. Daher wurden die folgenden Kontexte in Pompeji für Fallstudien ausgewählt. An erster Stelle stehen vier Ausschnitte aus dem Straßenraum. Die Fassade der Casa di Trebius Valens (III 2, 1) (Kapitel 4.1.1) liegt an der Via dell'Abbondanza und damit an einer der belebtesten Straßen der Stadt. Hier ist eine besonders hohe Verdichtung von Dipinti und Graffiti

566 Vgl. Kapitel 1.1.

567 Geertz 1973.

568 Vgl. Hilgert 2010, 2–6 und Reckwitz 2003; de Certeau 1988, besonders: 186–187.

festzustellen, die mit einer großen Dichte an Tabernen, Schreinen und Laufbrunnen einhergeht. Die Straße war besonders breit, war befahrbar und stellte eine wichtige Verbindung von der Porta del Sarno zum Zentrum dar. Es handelt sich um ein Areal, in dem sowohl ein hohes Aufkommen an Durchgangsverkehr als auch an Personen, die sich für kürzere oder längere Zeitabschnitte dort aufhielten, herrschte. Demgegenüber handelt es sich bei zwei weiteren Straßenkontexten (bei der Altstadtkreuzung (VII 12, 15) und der Kreuzung der Via di Castricio und dem Vicolo dell'Efebo (I 7, 13.14 / I 8, 15)) um schmalere Nebenstraßen, die jedoch für das Erreichen bestimmter Stadtgebiete wichtig waren und auch nach dem Zeugnis der Spurrillen viel genutzt wurden. Mit der Straße zwischen den *insulae* IX 8 und IX 9 ist zudem ein Straßenraum gewählt, der für den Durchgangsverkehr augenscheinlich nicht bedeutsam war und auch keine *tabernae* aufweist. Der Bereich um das Amphitheater wurde als Beispiel für einen Kontext mit einem starken Anziehungspunkt und somit einer vergleichsweise klar fassbaren Zielgruppe ausgewählt. Die Nekropole vor der Porta di Nocera ist einerseits unter den pompejanischen Nekropolen neben der vor der Porta Ercolano die am weiträumigsten ergrabene und andererseits diejenige mit den am besten erhaltenen Inschriftenensembles. Sie stellt eine wichtige Schnittstelle zwischen dem Raum der Stadt und deren Umgebung dar.

4.1 Straßenfassaden

4.1.1 Die Via dell'Abbondanza: Casa di Trebius Valens (III 2, 1) (Plan 1)

Die Casa di Trebius Valens und ihre Umgebung wurden im Zuge der „Nuovi Scavi di Via dell'Abbondanza“ ergraben und von Spinazzola publiziert.⁵⁶⁹ Im Laufe der Ausgrabung wurden an der Fassade des Hauses 33 Inschriften gefunden, die großteils auf Fotografien aus den Jahren 1915, 1916 und 1918 dokumentiert sind (Abb. 38. F24). Deren Bearbeitung oblag Della Corte, der sie zunächst in einem Bericht in den „Notizie degli Scavi di Antichità“ und später im CIL veröffentlichte.⁵⁷⁰ Verglichen mit anderen Abschnitten der Via dell'Abbondanza ist die Dichte an Wandinschriften hier sehr hoch.

4.1.1.1 Umfeld

Die Via dell'Abbondanza war eine der belebtesten Durchgangsstraßen der Stadt und führte von der Porta del Sarno leicht ansteigend in Richtung *forum*. In diesem Abschnitt war sie für Fuhrwerke befahrbar, die weiter im Westen, an der Kreuzung

⁵⁶⁹ Der Großteil der Dipinti ist heute verloren. Vgl. das Vorwort von Salvatore Aurigemma in Spinazzola 1953, XXV–XXVI Abb. 8. 11; García y García 2006, 51–53.

⁵⁷⁰ Die Fassade wurde bereits in der Zeit zwischen Dezember 1913 und Februar 1914 freigelegt. Die darauf geschriebenen Inschriften sind in den Notizie degli Scavi von 1913 und 1914 zuerst veröffentlicht: Della Corte 1913, 476. 479; Della Corte 1914, 105–110.



Abb. 38: Fotomontage der Fassade der Casa di Trebius Valens (III 2, 1). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

mit der Via Stabiana nach Norden abbiegen mussten, wenn sie sich dem Stadtzentrum nähern wollten.⁵⁷¹ Vermutlich waren Fahrzeuge aber nicht zu allen Tageszeiten im Stadtgebiet zugelassen, sodass es nicht unbedingt zu Konfliktsituationen zwischen Fußgängern und Fahrern kommen musste.⁵⁷² Die Fußgänger nutzten sicherlich sowohl die Trasse als auch die erhöhten Gehwege zu den Seiten, die entlang der gesamten Via dell'Abbondanza vorhanden waren. Teilweise waren sie vermutlich gezwungen, auf der Fahrbahn zu laufen, wenn nämlich auch die Inhaber der zahlreichen *tabernae* die vorgelagerten Gehwege nutzten, um ihre Waren auszustellen oder zu verkaufen.⁵⁷³ Diese Koexistenz verschiedener Verkehrsteilnehmer und Händler wurde auch dadurch ermöglicht, dass es sich um eine der breitesten Straßen der Stadt handelte: Abgesehen von der platzartigen Verbreiterung auf der Höhe der Terme Stabiane, wo sich die Straße auf 14 m ausdehnte, reichte deren Breite von 6,67 bis 10,44 m, während der Durchschnitt im Stadtgebiet bei ca. 5,58 m liegt.⁵⁷⁴ Die Via dell'Abbondanza erfüllte somit einerseits eine Funktion als Durchgangsstraße zwischen Stadtgrenze und Stadtzentrum. Andererseits war sie aber auch ein Raum, in dem Handel stattfand, in dem Menschen zusammenkamen und der sich im Laufe des Tages stark veränderte: Die Anzahl der Verkehrsteilnehmer und ihre Geschwindigkeit variierten und die Fassaden der Läden wurden teilweise durch Auslagen verdeckt. Besonders

⁵⁷¹ Vgl. Gesemann 1996, 41 mit Anm. 28 und 29.

⁵⁷² Zumindest existierten entsprechende Regelungen für andere Städte: Suet. Claud. 25,2. Vgl. Ciprotti 1961, 264–265 mit Anm. 10, Gesemann 1996, 40; Holleran 2011, 249.

⁵⁷³ Hinweise auf diese Praxis bieten sich wiederum vor allem in Rom. Vgl. Holleran 2011, 257.

⁵⁷⁴ Gemessen wurden die Breiten inklusive der Gehwege im westlichen Stadtgebiet in den Bereichen, die derzeit frei bzw. auf Antrag zugänglich waren. Insbesondere in den *regiones* VI und VII bleiben deshalb Lücken. Die durchschnittliche Breite der Via dell'Abbondanza beträgt 8,58 m. Durchschnittliche Breite der Via di Nola: 7,91 m; durchschnittliche Breite der Via Stabiana: 7,46 m. Durchschnittliche Breite der gemessenen Straßen ohne diese drei Hauptverkehrsachsen: 4,56 m, wobei das Spektrum von 2,19 m in der kleinen Gasse zwischen den *insulae* I 1 und I 5 bis zu 7,42 m im direkt angrenzenden Vicolo del Conciapelle (zwischen I 1 und I 2 bzw. I 5 und I 2) reicht.

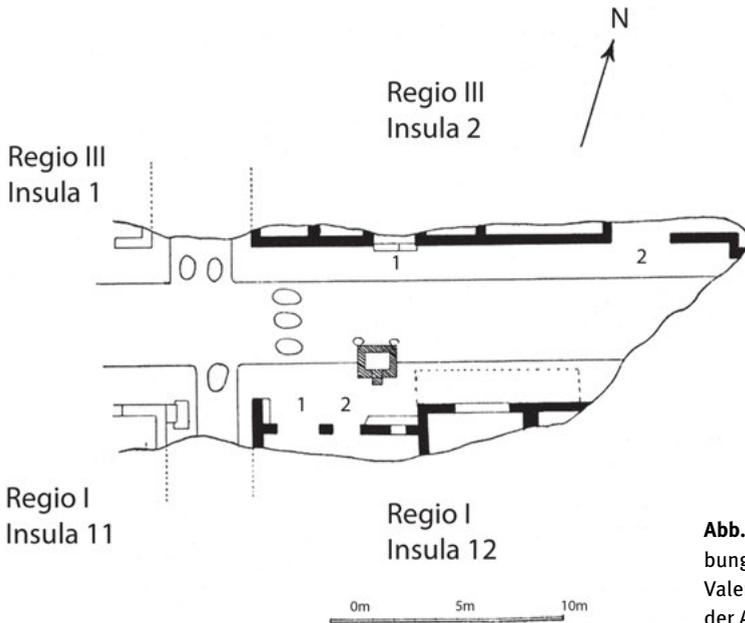


Abb. 39: Plan der Umgebung der Casa di Trebius Valens (III 2, 1) zur Zeit der Ausgrabung.

letzteres konnte für die Schreiber der Dipinti bedeuten, dass manche Fassaden- oder Wandbereiche attraktiver waren als andere, da sie besser sichtbar waren. Genauso stellten aber *tabernae* auch Anziehungspunkte dar, in deren Umfeld sich potentielle Leser versammelten.

Der Eingang der Casa di Trebius Valens war nicht von Ladenfronten flankiert, sondern von zwei weitgehend geschlossenen Fassadenabschnitten. Somit bot sich dort viel Platz für die Anbringung von Dipinti. Das hohe Verkehrsaufkommen auf der Via dell'Abbondanza und die mithin zahlreichen Leser und Betrachter waren sicherlich ein Hauptgrund dafür, dass Maler, *rogatores* und Kandidaten diesen Ort für ihre Werbeaufschriften wählten.⁵⁷⁵ Doch es kommen weitere Faktoren im engeren Umfeld hinzu, die sich direkt oder indirekt auf die Anbringung und die Rezeption der Wandinschriften auswirken mussten. Direkt gegenüber steht ein öffentlicher Laufbrunnen (Abb. 39) und zwei Straßenaltäre befinden sich in nächster Nähe: an der Nordostecke der *insula* I 11 und an der Nordostecke der *insula* I 12.⁵⁷⁶ Dadurch bot dieser Straßenabschnitt nicht nur für die direkten Anwohner Anziehungspunkte, sondern zog auch Personen aus den umliegenden *insulae* an, die dort Wasser schöpfen oder an den Altären Opfer verrichten konnten. Das Haus I 12, 1.2 beherbergte eine der größten Bäckereien der Stadt (Abb. F24. F52).⁵⁷⁷ Seine Fassade springt im Verhältnis zur restlichen

⁵⁷⁵ Vgl. Franklin 1980, 88.

⁵⁷⁶ Vgl. zur Beziehung zwischen Schreinen und Laufbrunnen und deren Bedeutung für die Bildung lokaler Identitäten: Laurence 2007, 45, 49; Viitanen et al. 2013, 64; Van Andringa 2000, 80.

⁵⁷⁷ Eine Beschreibung findet sich bei Mayeske 1988, 150–151.

Fassade um ca. 1 m zurück, sodass direkt davor auf dem „Bürgersteig“ ein kleiner offener Platz entstand, auf dem sich einige Personen aufhalten und auf Zugang zum Brunnen oder auf Produkte aus der Bäckerei warten konnten. Zudem befinden sich gemauerte Sitzbänke zu den Seiten der beiden Eingänge.⁵⁷⁸

Der Bereich zwischen der Bäckerei und der gegenüberliegenden Fassade stellt, was die möglichen Sichtachsen betrifft, einen konvexen Raum innerhalb der Via dell'Abbondanza dar.⁵⁷⁹ Auch die Eingänge 3–5 der *insula* I 12 führten zu Läden oder Imbissstuben, die zu bestimmten Tageszeiten geöffnet waren und weitere kleine konvexe Räume entstehen ließen. Konkret bedeutet diese Untergliederung für einen Passanten, dass es sich um Bereiche handelte, die zwar an die lange Achse der Via dell'Abbondanza angrenzten, die jedoch bei einer raschen und zielgerichteten Bewegung nicht wahrzunehmen waren. Um sie einzusehen oder gar einzutreten, musste man innehalten, sich umsehen oder abbiegen. Durch das Zurückspringen der Fassaden und die breiten Öffnungen der Geschäfte ergeben sich teilöffentliche Räume, die zwar über die Straße direkt zu erreichen sind, aber dennoch auch optisch deren linearen Charakter unterbrechen. Wo die Fassade nach hinten versetzt ist, beträgt der Abstand zwischen den gegenüberliegenden Fassade 8,3 m, zwischen den Fassaden von III 2, 1 und I 12, 2–3 beträgt er 7,4 m.⁵⁸⁰

Der Bereich zwischen den *insulae* I 12 und III 2 war folglich nicht einfach nur ein Straßenabschnitt, der der Fortbewegung zum Zentrum oder zum Stadttor diente, sondern er beinhaltete selbst verschiedene Punkte, die angesteuert wurden, um dort bestimmte Tätigkeiten zu verrichten und sich innerhalb dieses Teilraumes in verschiedene Richtungen zu bewegen: unterschiedliche Geschäfte, einen Brunnen, zwei Altäre und Bänke. Während die Altäre und der Brunnen eher für die Nachbarn oder Bewohner der umliegenden *insulae* interessant waren,⁵⁸¹ zogen die Großbäckerei oder die Läden auch Kunden aus der weiteren Umgebung an.⁵⁸² Dies gilt insbesondere,

578 Vgl. Hartnett 2008, 106. Ähnliche Befunde sind an mehreren Stellen entlang der Via dell'Abbondanza und in anderen Straßen anzutreffen. Z. B.: IX 11, 1; I 10, 1; IX 7, 17; VI 16, 28; VI 3, 20; IX 8, 1 und an der Südostecke von *insula* VI 14.

579 Zum Begriff des Konvexen Raums siehe Kap. 1.4.1, S. 25.

580 Dieses Zurückspringen der Fassade und damit die optische Unterbrechung der Straßenfront wird in der Space Syntax-Theorie mit dem Begriff der Artikulation gefasst. Der konvexe Raum zwischen der Bäckerei und der gegenüberliegenden Fassade ist somit im Osten und Westen durch den Verlauf der Mauern artikuliert. Siehe: Weilguni 2011, 53–55.

581 Zur Bedeutung von Brunnen und Straßenaltären für nachbarschaftliche Beziehungen: Laurence 2007, 42–52. Die Laufbrunnen wurden in augusteischer Zeit eingerichtet (vgl. Jansen 2002). Laut Laurence müssen dabei die institutionalisierten Gemeinschaften des älteren Kultes der *Lares compitales*, des ebenfalls in augusteischer Zeit neu belebten Kultes der *Lares Augusti* und die Einzugsbereiche der Laufbrunnen nicht unbedingt deckungsgleich gewesen sein. Bei der Auswahl des Brunnens spielten praktische Überlegungen eine wichtigere Rolle.

582 Weilguni verwendet für einen solchen konvexen Raum, der über seine Artikulation hinaus spezifische Anziehungspunkte oder leicht zu identifizierende Merkmale hatte, den Begriff „special place“: Weilguni 2011, 57.

da die Bäckereien im östlichen Stadtgebiet eher dünn gesät waren.⁵⁸³ Der Personenkreis bestand somit sowohl aus Menschen, die sich bereits kannten und nachbarschaftliche Kontakte miteinander pflegten, als auch solchen, die mehr zufällig und als Kunden der Geschäfte dort verkehrten. Hier ergaben sich auch Gelegenheiten zu einer eher flüchtigen Interaktion.⁵⁸⁴ In einem solchen Umfeld, in dem Menschen aus unterschiedlichen Richtungen zusammen kamen, stehenblieben, umkehrten oder die Straßenseite wechselten, konnte die Gestaltung der Fassaden mehr Aufmerksamkeit erhalten als etwa in einer schmalen Gasse, die kaum Anlass bot, dort einen bestimmten Punkt anzusteuern. Besonders für diejenigen, die vor der Bäckerei auf den Bänken warteten, bestand Gelegenheit, die umliegenden Fassaden zu betrachten. Dort waren sowohl Wandmalereien als auch Inschriften angebracht. Die Namen, die dort zu lesen waren, waren einigen bereits wohlbekannt und reflektierten ihr soziales Umfeld, während sie einem anderen neue Informationen bieten oder aber zu zahlreich erscheinen mochten, als dass er sich die Mühe gemacht hätte, alle zu lesen. In diesem Kontext sind die Dipinti und Graffiti an der Casa di Trebius Valens zu sehen.

4.1.1.2 Gestaltung der Fassaden

Die Fassade von III 2, 1 war horizontal in zwei Zonen unterteilt. Der untere Bereich war schwarz gehalten und optisch durch weiße Linien und rote Streifen in eine Sockelzone und darüber stehende Orthostaten unterteilt. Der obere Bereich der Fassade ab einer Höhe von ca. 2 m hingegen war mit beigefarbenem Putz bedeckt.⁵⁸⁵ In einer Höhe von ca. 4,3 m waren zur Zeit der Ausgrabung die Balkenlöcher eines Schutzdaches erhalten, welches den Bürgersteig und die Fassade in der gesamten Breite des Hauses überspannte.⁵⁸⁶

Die östlich angrenzende Fassade unterscheidet sich von der der Casa di Trebius Valens in verschiedener Hinsicht. Der direkt angrenzende Eingang III 2, 2 muss seiner Breite nach zu einer *taberna* gehört haben. Der Putz ist heute verloren, sodass die Fassadengestaltung nur noch anhand alter Fotografien und der Zeichnungen bei Spinazzola nachvollzogen werden kann. Dort ist zu erkennen, dass die Fassade ebenfalls verputzt und im Sockelbereich dunkel bemalt war. Der Putz der oberen Zone scheint gröber zu sein, wie am Übergang zwischen den beiden Fassadenabschnitten auf Abb. 40 zu erkennen ist. Noch einfacher war die Fassade des folgenden Anwesens gestaltet: Die Türpfosten des breiten Eingangs und die äußeren Ecken des Gebäudes bestehen aus *opus vittatum* und waren offensichtlich nicht verputzt, da bei Spinazzola

⁵⁸³ Siehe die Kartierung der Bäckereien bei Laurence 2007, 67–71 und ebenda Karte 4.1.

⁵⁸⁴ Weilguni 2011, 120–121.

⁵⁸⁵ Spinazzola 1953, 281. Zumindest zwei Putzschichten können unterschieden werden: am östlichen Ende der zu III 2, 1 gehörenden Fassade sind auf den Fotos noch Reste zweier älterer Dipinti zu erkennen: CIL IV 7633, 7634. Zur relativen Chronologie vgl. Mouritsen/Gradel 1991, 146 Anm. 8.

⁵⁸⁶ Vgl. Della Corte 1913, 476; Della Corte 1914, 103. Bragantini 1991, 341.



Abb. 40: Fassadenabschnitt zwischen den Eingängen III 2, 1 und III 2, 2. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

noch deutlich die direkt auf das Mauerwerk aufgemalten Dipinti zu sehen sind. Auch auf den dazwischenliegenden Flächen aus *opus incertum* wird kein Putz angegeben, sodass dies ebenfalls als Möglichkeit in Betracht zu ziehen ist.⁵⁸⁷ Östlich der Casa di Trebius Valens waren demnach zum einen nur kleinere, durch die breiten Eingänge unterbrochene Wandflächen vorhanden. Zum anderen waren diese vermutlich nicht in einer Weise optisch gegliedert, die eine Ausrichtung der Dipinti an den vertikalen und horizontalen Linien erlaubt hätte. Dies kann ein Faktor dafür sein, dass dort weniger Dipinti angebracht waren. Inwiefern auch der soziale Rang der Bewohner oder die Funktionen der beiden Gebäude eine Rolle spielten, muss offenbleiben, da bei beiden Häusern nur die Eingänge freigelegt wurden.

Die Nordseite der gegenüberliegenden *insula* weist fünf Eingänge auf, sodass insgesamt weniger lange Fassadenflächen vorhanden waren.⁵⁸⁸ Alle Abschnitte waren im Sockelbereich farbig bemalt und darüber hell verputzt, spiegeln jedoch durch die wechselnde Farbgebung im unteren Bereich die Besitzgrenzen der dahinter liegenden

⁵⁸⁷ Zur Gestaltung der Fassaden um III 2, 2 und III 2, 3, siehe: Spinazzola 1953, 282 Abb. 313, Taf. 66.

⁵⁸⁸ Vgl. Spinazzola 1953, Taf. 59.

Häuser und *tabernae* wider. Der zurückspringende Bereich um die Eingänge der Bäckerei I 12, 1.2 war bis zu einer Höhe von ca. 4 m rot bemalt.⁵⁸⁹ Dasselbe Rot setzt sich östlich davon an der Außenwand der Bäckerei fort. Der Türpfosten der *taberna* I 12, 3 wurde davon markant abgesetzt, indem man den Sockelbereich in einer gelben Marmorimitation gestaltete. Rechts dieses Eingangs war in einem roten Rechteck eine gerüstete weibliche Figur dargestellt, mit der Roma gemeint sein muss.⁵⁹⁰ Auch der linke Türpfosten der *taberna* war gelb und darüber hell verputzt. Zu den Seiten der Eingänge 4 und 5 ist bei Spinazzola ebenfalls ein heller Sockel angegeben. Während neben Eingang 4 heute keine Reste der Bemalung mehr erhalten sind, ist die Gestaltung des Wandabschnittes zwischen 4 und 5 noch gut zu erkennen.⁵⁹¹ Die schwarze Sockelzone war durch gelbe Streifen in fünf Felder gegliedert. Darüber folgt auf derselben Breite eine Orthostatenzone, die ebenfalls durch gelbe Streifen gegliedert ist, jedoch in nur vier gestreckte Rechtecke, sodass die Einteilung der Sockelzone und der Orthostatenzone nicht korrespondieren. Die Orthostatenzone reicht bis auf die Höhe der Türstürze. Darüber scheint die Wand hell verputzt gewesen zu sein. Links von Eingang 5 ist ein kleiner, nischenförmiger Schrein in die Wand eingelassen. Auch diese Fläche war verputzt und entsprach in ihrer Gestaltung vermutlich dem Bereich rechts von der Tür.⁵⁹²

Betrachtet man diesen Raum zwischen den einander gegenüberliegenden Fassaden als ein Ensemble, zeigt sich, dass die Fassadengestaltung heterogen war. Sie reicht von einfach oder gar nicht verputzten Bereichen bis hin zu formal in Zonen unterteilten Wänden, die entsprechende Wandgliederungen aus den Innenräumen der Häuser aufgreifen. Wandinschriften finden sich vor allem an den aufwendiger gestalteten Fassadenabschnitten, nämlich an der Fassade der Casa di Trebius Valens und rechts von Eingang I 12, 5. Doch auch direkt gegenüber der Casa di Trebius Valens, an der nördlichen Außenmauer des Mühlenraumes der Bäckerei I 12, 1.2, fanden sich zahlreiche Dipinti.

Es zeichnen sich angesichts der Fassadengestaltung verschiedene Gründe für die Auswahl der Anbringungsstellen der Wandinschriften ab. Ein wichtiges Kriterium war das Vorhandensein von ausreichendem Platz. Allerdings wählten die Schreiber offenbar bewusst auch schmale Wandstücke, wie den Türpfosten einer *caupona* aus. Hier kam auch der erhoffte Leserkreis, in diesem Fall die Kundschaft eines bestimmten Geschäftes, sowie möglicherweise persönliche Beziehungen zum Inhaber, dessen Einverständnis und vielleicht sogar ausdrücklicher Wunsch, einen bestimmten Wahlauftrag an seinem Ladeneingang angebracht zu wissen, ins Spiel. Die Gestaltung der Fassaden in unterschiedlichen Farben und Gliederungsvarianten durch farbige und

⁵⁸⁹ Spinazzola 1953, Taf. 6.

⁵⁹⁰ Fröhlich 1991, 310.

⁵⁹¹ Spinazzola 1953, Taf. 5 zeigt diesen unzutreffend in gelb.

⁵⁹² Vgl. zu diesem Wandabschnitt auch Spinazzola 1953, Taf. 59, wo jedoch nicht zwischen den einzelnen Bereichen differenziert wird.

voneinander abgegrenzte Felder spielte ebenfalls eine wichtige Rolle. Um ein genaueres Bild von der Strategie bei der Anbringung der Dipinti und der situativen Einordnung des Graffiti-schreibens zu gewinnen, werden im Folgenden die vorhandenen Inschriften diskutiert.

4.1.1.3 Dipinti und Graffiti an der Fassade der Casa di Trebius Valens

Zu beiden Seiten des Eingangs waren mehrere Dipinti angebracht.⁵⁹³ Diejenigen im oberen Fassadenbereich, welche teilweise deutlich oberhalb der Augenhöhe lagen, waren in besonders großen Buchstaben geschrieben. Die größten Buchstaben sind 49, 48, 45, 38 und 37 cm hoch.⁵⁹⁴ 23 der Dipinti an dieser Wand sind *programmata* und können leicht anhand des Akkusativs und der Nennung des angestrebten Amtes – *Iivir* oder *aedilis* – als solche identifiziert werden.⁵⁹⁵ Drei der Inschriften sind *edicta munerum*, was auf den ersten Blick anhand des Bezuges auf die *causa muneris* oder anhand der Nennung der Namen der *munerarii* im Genitiv und der darauf folgenden Angaben zu den bevorstehenden Spielen zu erkennen ist.⁵⁹⁶ Drei Spielankündigungen an einer Fassade bedeuten bei insgesamt ca. 80 Exemplaren in Pompeji eine außergewöhnliche Häufung.⁵⁹⁷ Darüber hinaus ist ein Gruß belegt (CIL IV 7625) sowie ein älterer Dipinto (CIL IV 7634) von nicht mehr zu erschließendem Inhalt. Außer den Dipinti wurden auch fünf Graffiti aufgenommen, die jedoch aufgrund der Bombardierung und Zerstörung im Jahre 1943 alle verloren sind.⁵⁹⁸ Alle fünf befanden sich unmittelbar neben dem Eingang: CIL IV 8815–8817 rechts und 8818–8819 links von der Tür. Bis auf einen sind sie alle sehr kurz und beinhalten Namen oder Grüße.⁵⁹⁹

Auch an der gegenüberliegenden Fassade, im Bereich westlich und östlich von Eingang I 12, 3, wurden zahlreiche Dipinti gefunden. Bei den elf gemalten Inschriften handelt es sich ausschließlich um *programmata* (CIL IV 7426–7434, 7438, 7439). Westlich und östlich dieses Eingangs fanden sich darüber hinaus jeweils vier Graffiti unterschiedlichen Inhaltes (CIL IV 8440–8447). Hinzu kommt eine einzige Graffitizeichnung bei der Bank neben Eingang I 12, 1. An der nach hinten versetzten Fassade der Bäckerei fanden sich hingegen überhaupt keine Dipinti.

Besonders die *edicta munerum* stechen durch ihre sorgfältige Ausführung und die präzise Anlage der Buchstaben hervor, die der *capitalis monumentalis* sehr nahe

⁵⁹³ An dieser Fassade wurden die folgenden Dipinti gefunden: westlich des Eingangs: CIL IV 7610, 7611, 7612, 7613, 7614, 7615, 7616, 7617, 7618, 7619, 7991; östlich des Eingangs: CIL IV 7621, 7622, 7624, 7627, 7628, 7623, 7629, 7992, 7625, 7626, 7630, 7631, 7620, 7993, 7632, 7633, 7634.

⁵⁹⁴ Dies betrifft die *edicta munerum* CIL IV 7991, 7992 und 7993 sowie die *programmata* CIL IV 7613 und 7621.

⁵⁹⁵ Vgl. Mouritsen 1988, 31.

⁵⁹⁶ Sabbatini Tumolesi 1980, 116–117.

⁵⁹⁷ Vgl. Sabbatini Tumolesi 1980, 113.

⁵⁹⁸ Bei den Graffiti handelte es sich um CIL IV 8815, 8816, 8817, 8818, 8819. Auch in Varone 2012 finden sich keine Fotografien.

⁵⁹⁹ Näheres dazu, besonders zu CIL IV 8815, siehe Kapitel 4.1.1.6.

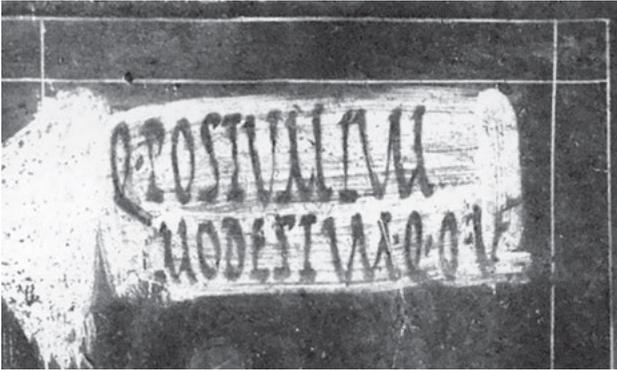


Abb. 41: Detail der Dipinti an der Fassade von III 2, 1: CIL IV 7629. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

kommen.⁶⁰⁰ Die meisten *programmata* sind hingegen kleiner und in der rascher geschriebenen Form der *actuaria* verfasst. Bei diesen sind die Buchstaben teilweise sehr eng zusammengedrückt, die Grundlinien sind uneben und die Serifen erscheinen als nachträgliche Zutat zu den senkrechten Hasten, was besonders gut an der Empfehlung für Quintus Postumius Modestus (CIL IV 7629) zu erkennen ist (Abb. 41). Während bei den Spielankündigungen eine hochwertige Ausführung nach dem Prinzip „Klasse statt Masse“ im Vordergrund stand, verhält es sich demnach bei den hier gefundenen *programmata* gerade umgekehrt. Doch auch einige der *programmata* auf dieser Wand waren in großen und besonders differenzierten Buchstaben geschrieben und zeigen, dass unterschiedliche Strategien verfolgt wurden, um Aufmerksamkeit zu erregen. Dazu zählen die Empfehlungen für Cnaeus Audius Bassus (CIL IV 7613) (Abb. 42),⁶⁰¹ Caius Iulius Polybius (CIL IV 7621), Marcus Holconius (CIL IV 7622) und Decimus Lucretius Satrius Valens (CIL IV 7626). Die Schreiber konnten sich offenbar die Zeit nehmen, die Dipinti in Ruhe vorzubereiten und auszuführen.

Die meisten der Dipinti an dieser Fassade waren rot. Nur drei der *programmata* waren ganz in Schwarz geschrieben. Bei anderen waren einzelne Zeilen oder Wörter schwarz, wie zum Beispiel die erste Zeile von Alleius Nigidius' *edictum* westlich des Eingangs (CIL IV 7991).⁶⁰² In der Orthostatenzone musste auch hier die Wand zunächst geweißelt werden, damit die rote oder schwarze Farbe zu sehen war. Die Maler orientierten sich dabei ganz eindeutig an den bestehenden Flächen und Linien der Bemalung und ordneten so die Inschriften der visuellen Gliederung der Wand unter.⁶⁰³

600 Vgl. Catich 1968, 156. 162. Catich bezieht sich an dieser Stelle auf ebendiese Dipinti, wenn er darauf hinweist, dass einige gemalte Inschriften den gemeißelten durchaus vergleichbar waren.

601 Abgesehen von der Größe hatte der Maler auch das in auffälliger Weise gestaltet, indem er wie in der Kursivschrift den oberen Bauch sehr stark reduzierte und die senkrechte Haste weit nach oben verlängerte.

602 Vollständig schwarz: CIL IV 7618, 7625, 7631; teilweise schwarz: 7627, 7991, 7992, 7993. Vgl. CIL-Einträge und Spinazzola 1953 Taf. 9.

603 Ähnlich ging man auch an anderen Stellen vor, z. B. an der Casa dei Ceii (I 6, 15), wo man sich an der Gliederung der Stuckverkleidung orientierte.



Abb. 42: Fassadenabschnitt westlich von Eingang III 2, 1. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Welche Konsequenzen hatte die Anbringung der Dipinti also für die ästhetischen Qualitäten der Fassade? Durch die Verwendung einer einheitlichen Schrift, vergleichbarer Maße und nahezu identischer Anbringungshöhen der *programmata* im unteren Wandbereich entsteht der Eindruck, dass die Schreiber sich einerseits an Konventionen und andererseits an den Beschriftungen, die sie vor Ort vorfanden, orientierten. So entstand nach und nach eine regelmäßig wirkende Beschriftung der Fassade. Da die Fassade der Casa di Trebius Valens in Rot, Schwarz und Beige gehalten war, fügten sich die Dipinti in dieses Spektrum ein. Auffällig ist die Orientierung an den Begrenzungen der Felder in der Orthostatenzone. Fast entsteht so der Eindruck, als hätte der Hausbesitzer durch die Fassadengestaltung die Möglichkeit vorweggenommen, dass später dort Dipinti angebracht werden könnten. Zweifellos war ihm zumindest bewusst, dass dies früher oder später geschehen würde. Die beruhigt wirkende Wandoberfläche wurde durch die Inschriften aufgebrochen, war aber weiterhin präsent.

4.1.1.4 Überlagerungen

Insgesamt waren vier bis sieben Überlagerungen vorhanden.⁶⁰⁴ Solche Überlagerungen zwischen *programmata* wurden von Franklin und Mouritsen dazu genutzt, die relative Chronologie der Inschriften und letztlich auch die absoluten Datierungen der Bewerbungen und Amtszeiten der lokalen Beamten zu rekonstruieren. In dem vorliegenden Fall ergibt sich in Abgleichung mit Franklins und Mouritsens Ergebnissen, dass die betreffenden *programmata* aus flavischer Zeit stammen.⁶⁰⁵

Neben dem rechten Eingangspfeiler III 2, 1 (Abb. 43) verdeckte ein *programma* für den Kandidaten Marcus Holconius Priscus (CIL IV 7622), der sich um das Amt des *Iivir* bewarb, zum Teil einen Dipinto für Caius Iulius Polybius, der für die Aedilität kandidierte (CIL IV 7621). Marcus Holconius Priscus' Kandidatur muss im Jahr 79 n. Chr. stattgefunden haben, da im ganzen Stadtgebiet keine *programmata* gefunden wurden, die die 38 Empfehlungen seiner Kampagne überdecken.⁶⁰⁶ Caius Iulius Polybius war Kandidat in der letzten Dekade, bevor Pompeji zerstört wurde. Doch da er sich im Laufe seiner Karriere sowohl um den Duovirat als auch um die rangniedrigere Aedilität bewarb, muss die Kandidatur um die Aedilität, die in dem *programma* in diesem Kontext bezeugt ist, bereits ein paar Jahre vor 79 n. Chr. stattgefunden haben.⁶⁰⁷ In

604 Im CIL werden Überlagerungen zu beiden Seiten des Eingangs III 2, 1 vermerkt: CIL IV 7612 unter 7611, 7615 unter 7614, 7617 unter 7616, 7625 unter 7992 und 7631 unter 7630. In manchen Fällen, in denen die verfügbaren alten Fotografien keine Verifikation erlauben, bleiben die Angaben im CIL die einzigen und nicht immer verlässlichen Informationsquellen. Das größte Problem ist in diesem Zusammenhang, dass im CIL immer das Wort „*sub*“ verwendet wird und nicht immer festzustellen ist, ob damit eine ältere Farbschicht oder vertikal „unterhalb“ gemeint ist. Anhand der Fotos und des erhaltenen Befundes sind nur die folgenden Überlagerungen zweifelsfrei nachzuvollziehen: CIL IV 7611 über 7612 und CIL IV 7630 über 7631. Franklin führt vier Fälle von Überlagerungen zwischen verschiedenen *programmata* an dieser Wand auf. CIL IV 7611 über 7612; 7614 über 7615, 7616 und 7617 und 7630 über 7631: Franklin 1980, 51–52. Außer diesen können anhand der Fotos zwei weitere Fälle festgestellt werden: CIL IV 7622 über 7621 und CIL IV 7627 über 7629, wobei im zweiten Fall lediglich die rechte *ansa* der als *tabula ansata* gestalteten Weißgrundierung die Weißelung des rechten Dipinto zu einem kleinen Teil überdeckt.

605 Franklin 1980, 79. Mouritsen 1988, 109–112. Während Franklin annimmt, dass sie bis auf einen Fall in ganz Pompeji immer erst mindestens ein Jahr später entstanden, möchte Mouritsen die Möglichkeit, dass auch direkte Konkurrenten ihre Wahlauftritte gegenseitig überschreiben ließen, nicht ausschließen. Daher stimmen sie zwar in der Annahme, dass die meisten bekannten Kandidaten im letzten Jahrzehnt oder in den 17 Jahren zwischen dem Erdbeben und der endgültigen Zerstörung der Stadt aktiv waren, überein. In der Abfolge und der Genauigkeit der Datierung weichen ihre Einschätzungen jedoch voneinander ab. Franklin weist sieben der zehn genannten Kandidaten bestimmten Jahren zu (Franklin 1980, 61–68), wohin gegen Mouritsen weniger optimistisch ist und überhaupt bezweifelt, dass mehr als eine sehr grobe Einordnung anhand der verfügbaren Daten möglich sei, abgesehen von wenigen Ausnahmen, die sicher dem Jahr 79 n. Chr. zuzuweisen seien: Mouritsen 1988, 37–42, besonders 39–40. Mouritsens Einschätzung erscheint insgesamt realistischer, auch wenn sich für einzelne Kandidaten die Möglichkeit ergibt, den Zeitraum stärker einzuzugrenzen.

606 Vgl. Franklin 1980, 61; Mouritsen 1988, 41–42. 137–138.

607 Mouritsen 1988, 42. 191 Anm. 183. Franklin legt das Jahr seiner Kandidatur um den Duovirat auf 73 n. Chr. fest, allerdings unter der Annahme, dass es jeweils nur zwei Kandidaten für dieses Amt



Abb. 43: Fassadenabschnitt östlich von Eingang III 2, 1. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

jedem Fall fielen die Kandidaturen des Marcus Holconius Priscus und des Caius Iulius Polybius nicht in dasselbe Jahr. Die beiden waren also keine direkten Konkurrenten, die versuchten, den anderen durch Überlagerung seines *programma* zu benachteiligen. Es war offensichtlich auch nicht das Ziel der Maler, hier die Zeugnisse oder die Erinnerung eines bestimmten Mitbürgers und Vorgängers im Amt zu schädigen, da ja sein Name nach wie vor lesbar war und nur die Abkürzung des angestrebten Amtes teilweise verdeckt wurde. Andererseits betrieben sie auch keinen besonderen Aufwand, um den neuen Dipinto unter den vielen bereits bestehenden hervortreten zu lassen. Das hätten sie leicht bewirken können, indem sie einen größeren Abschnitt der Wand neu weißelten, um einen deutlichen Kontrast zu schaffen. Stattdessen weißelten sie genau die Fläche, die die Buchstaben einnehmen sollten, sodass das *programma* zu lesen war.

gab. Wenn man dieser Annahme nicht folgt, könnte die Kandidatur auch etwas später stattgefunden haben, allerdings sicher vor 79 n. Chr., da seine *programmata* von anderen überlagert werden. Vgl. dazu: Mouritsen 1988, 37–38 und 190 Anm. 164. Chiavria ist hingegen vorsichtiger und verortet seine Kandidatur um den Duovirat in der zweiten Hälfte der 70er Jahre: Chiavria 2002, 134–135.

Ganz ähnlich stellt sich der Befund am westlichen Rand der Fassade dar. Dort überdeckte ein *programma* des Cnaeus Helvius Sabinus für das Amt des Ädilen (CIL IV 7611) das des Marcus Holconius Priscus für das selbe Amt (CIL IV 7612). Auch Helvius' Kandidatur kann sicher in das Jahr 79 n. Chr. datiert werden, während durch das oben erwähnte *programma* des Holconius (CIL IV 7622), mit dem dieser sich um den Duovirat bewarb, belegt ist, dass die Bewerbung um das Amt des Ädilen vor 79 stattgefunden haben muss.⁶⁰⁸ Auch hier blieb jedoch der Name weitgehend sichtbar. Nur im Falle von CIL IV 7630 über 7631 ist zu erkennen, dass der ältere Dipinto ganz überdeckt wurde. So waren auf dieser Wand die *programmata* von Kandidaten aus ganz unterschiedlichen Jahren gleichzeitig zu lesen. Dies lässt Rückschlüsse auf die Bedeutung der Wahlaufrufe im Rahmen der Wahlen und darüber hinaus zu.

Offenbar war es unproblematisch, dass die Namen der Kandidaten verschiedener Jahre zugleich in den *programmata* auf derselben Wand zu lesen waren. Dies bedeutet aber, dass die Leser bereits wissen mussten, wer im jeweils aktuellen Jahr zur Wahl stand, und dass sich somit keine Verwechslungsgefahr ergab. Das Jahr der Kandidatur wird in den Texten nämlich nie explizit erwähnt. Die Information muss also auf anderem Wege verbreitet worden sein, vermutlich wurde im Vorfeld der Wahl mündlich oder mithilfe von *tabulae dealbatae* bekannt gegeben, wer sich aufstellen ließ. Die *programmata* hatten dann weniger die Funktion, die Kandidaten zu identifizieren, als vielmehr, die Namen und die abgekürzten Formeln, die in verschiedenen Kombinationen hinzugefügt werden konnten, im Stadtgebiet oder in den Nachbarschaften auch visuell zu verbreiten. Hinzu kommt, dass die kommunalen Ämter mit hohen finanziellen Belastungen verbunden waren, sodass die Auswahl der Bewerber nicht allzu groß gewesen sein dürfte.

Anders als heute, wo die Wahlplakate nur temporär und mit reversiblen Materialien im öffentlichen Raum verbreitet werden, um bald darauf wieder zu verschwinden, waren sie in Pompeji auch Jahre nach der Kandidatur oder der Ausübung eines Amtes weiterhin zu sehen. Dies war für den Kandidaten und seine Familie von Vorteil, wenn sie auch weiterhin als aktive und vorbildliche Bürger im Stadtgebiet präsent sein wollten.⁶⁰⁹ Es bedeutete aber auch für die Personen, die in den *programmata* als *rogatores* oder Mitkandidaten genannt wurden, dass diese Verknüpfungen und persönlichen Beziehungen für die Öffentlichkeit zu erkennen waren.⁶¹⁰ So konnten langfristig Netzwerke gefestigt werden.

608 Dazu auch: Mouritsen 1988, 40 und Franklin 1980, 61–62.

609 In eine ähnliche Richtung gehen auch Franklins Überlegungen, der annimmt, dass das Verbleiben der *programmata* auf der Wand dazu diene, die „gentilicial gloria by coupling a man's name with high office in the public mind, so that his descendants might be the more readily elected“, zu mehren: Franklin 1980, 120. Allerdings stellt er auch hier die Annahme in den Vordergrund, dass sich nie mehr als zwei Personen als *duoviri* bewarben.

610 Dies betont auch Mouritsen mit Blick auf die Frage, welche Beweggründe für die Anbringung der *programmata* bestanden haben könnten: Mouritsen 1988, 56–58.

Mit Blick auf die Gestaltung der *programmata* konnte bereits gezeigt werden, dass man nicht anstrebte, durch besonders außergewöhnlich gestaltete Inschriften aus der Masse hervorzustechen. Die Schriftarten, die Farben, die verwendeten Abkürzungen und Formulierungen bieten nur geringe Variationsmöglichkeiten. Nicht wer aus diesem Spielraum ausbrach, sondern wer sich anpasste, war ein qualifiziertes Mitglied der lokalen Elite. In ähnlicher Weise ist auch der Umgang mit älteren *programmata* zu verstehen. Sobald die Wahlen vorüber waren, hatten sie zwar nicht mehr die Funktion, jemandem zu einem Amt zu verhelfen. Dennoch war es üblich, sie nebeneinander stehen zu lassen. In den beiden dargelegten Fällen konnte sich dies direkt auf die Karrieren der beteiligten Personen auswirken. Sowohl Marcus Holconius Priscus als auch Caius Iulius Polybius kandidierten später für das Amt des Duovirn. Da war es mit Sicherheit von Vorteil, wenn ihre Namen in unterschiedlichen Kontexten – und so auch als Dipinti an der Via dell'Abbondanza – präsent waren und an bereits geleistete Dienste erinnert wurde. *Celebritas* konnte folglich nicht nur durch die Platzierung von Monumenten an zentralen Plätzen erreicht werden, sondern auch durch stete Präsenz im Stadtraum.

4.1.1.5 Inhaltliche Bezüge zwischen den Dipinti CIL IV 7992, 7620 und 7626

Das repräsentative Potential von öffentlich ausgestellten Wandinschriften wird auch in anderen Dipinti dieses Kontextes deutlich. Sie wurden insbesondere auch genutzt, um die Verdienste einzelner herausragender Personen in Erinnerung zu halten, die sich um die Stiftungen einmaliger Veranstaltungen verdient gemacht hatten. Im Zentrum der Wand östlich des Eingangs III 2, 1 sind noch heute Reste eines großformatigen *edictum muneris* (CIL IV 7992) erhalten (Abb. 43. F53). Unterhalb und rechts davon sind zwei *programmata* geschrieben (CIL IV 7620 und 7626). Der Text des *edictum* lautet: *D(ecimi) Lucreti Satri / Valentis flaminis [[Neronis]] Caesaris Aug(usti) f(ili) perpetui glad(iatorum) par(ia) XX et D(ecimi) Lucreti Valentis fili(i) / glad(iatorum) par(ia) X pugn(abunt) Pompeis ex a(nte) d(iem) Nonis Apr(ilibus) venatio et vela erunt*. In das *D* am Beginn der Inschrift waren laut CIL außerdem die Buchstaben *POLY* eingeschrieben. Somit handelt es sich um die Spielankündigung zweier Verwandter namens Decimus Lucretius Satrius Valens und Decimus Lucretius Valens *filius*. *Programma* CIL IV 7620 empfiehlt einen Mann namens Satrius für das Amt des *Ilvir quinquennalis* und CIL IV 7626 ist eine Empfehlung für den im *edictum* genannten Decimus Lucretius Valens *filius* als *aedilis*. CIL IV 7620 wurde direkt neben das *edictum* geschrieben und CIL IV 7626 wurde so unterhalb des großen Dipinto platziert, dass es sogar dessen unterste Zeile berührt. Die erste Zeile von CIL IV 7992 ist ca. 48 cm hoch, während die zweite und die dritte Zeile mit 11 und 10 cm jeweils deutlich kleiner geschrieben waren. Die Buchstabenhöhen der beiden *programmata* betragen 14 bzw. 8 cm (CIL IV 7620) und 22–29 cm (CIL IV 7626).

Basierend auf paläographischen Beobachtungen nehmen Mouritsen und Gradel an, dass CIL IV 7992, 7626 und das *edictum* CIL IV 7995, das in der Nähe, an der

Fassade von III 6, 2 gefunden wurde, von demselben Maler stammen.⁶¹¹ 7992 und 7995 (an der Außenwand von III 6, 2–3) sind tatsächlich sehr ähnlich, sodass davon auszugehen ist, dass sie von einem und demselben Schreibertrupp im Rahmen eines Auftrages angefertigt wurden. Die eingeschriebenen Buchstaben *POLY* sind mit Sicherheit als Abkürzung für Polybius zu verstehen. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich dabei um den Schreiber des *edictum*. Dieselbe Abkürzung findet sich nämlich ein weiteres Mal in einem *edictum* des Gnaeus Alleius Nigidius Maius, das in den Forums-thermen angebracht war.⁶¹²

Die Inhalte der drei Dipinti bieten weitere Hinweise auf eine zeitliche Einordnung. Satrius bewarb sich um das Amt des *duovir quinquennalis*. Dieses Amt ist in Pompeji verschiedentlich belegt.⁶¹³ Bereits 1883 hat Theodor Mommsen erschlossen, dass die Amtsjahre dieser den Zensoren ähnlichen Beamte jeweils in die 10er- und 5er-Jahre nach unserer Zeitrechnung fallen. Die Kandidatur des Satrius lässt sich zwar nicht genau auf ein Jahr festlegen, zumal keine Belege vorhanden sind, dass er das Amt auch tatsächlich erhielt. Doch da es wahrscheinlich ist, dass die Dipinti auf dieser Wand erst nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. angebracht wurden, dürfte die Inschrift entweder 65, 70 oder 75 n. Chr. angebracht worden sein.⁶¹⁴

Einer der *munerarii*, Decimus Lucretius Satrius Valens, wird als *flamen Neronis Caesaris Augusti filii perpetuus* tituliert. Das Wort *Neronis* wurde jedoch zu einem späteren Zeitpunkt übermalt.⁶¹⁵ Dies lässt zunächst eine Datierung des Dipinto spätestens 68 n. Chr. wahrscheinlich erscheinen. Verbunden mit der Annahme, dass sich kaum Dipinti aus der Zeit vor 62 n. Chr. erhalten haben, könnte dies zu einer Datierung innerhalb dieses Zeitraumes führen. Dagegen spricht jedoch die Tatsache, dass auch Gladiatorenkämpfe stattfinden sollten. Diese waren jedoch in der Zeit zwischen 59 und 68 n. Chr. als Strafe für die Ausschreitungen zwischen Pompejanern und den Einwohnern von Nuceria verboten.⁶¹⁶ Da Decimus Lucretius Satrius Valens explizit

⁶¹¹ Vgl. Mouritsen/Gradel 1991, 147.

⁶¹² CIL IV 1177. Vgl. zu Polybius als Schreiber: Franklin 1978, 73 Anm. 51., jedoch nicht in den weiteren drei *edicta munerum* der beiden *munerarii* aus CIL IV 7992. CIL IV 3884, ein weiteres *edictum* der beiden, signierte Aemilius Celer. Die Anzahl der Gladiatorenpaare sowie die *venatio* und die *vela* wurden dort gleichermaßen angepriesen, doch das abweichende Datum (*VI V IV II pr(idie) idus Apr(ilis)*) spricht dafür, dass es sich um zwei verschiedene Veranstaltungen handelte: Sabbatini Tumolesi 1980, Kat. Nr. 5; Mouritsen/Gradel 1991, 154.

⁶¹³ Sowohl durch Ehreninschriften (z. B. CIL X 790 für den älteren der beiden Cuspi Pansae, die auf dem *forum* mit Statuen geehrt wurden), durch Wachstäfelchen und eben durch einige Dipinti.

⁶¹⁴ Insbesondere die *apochae iucundianae*, die häufig datiert sind, ermöglichten es Mommsen, mehrere Amtsinhaber mit bestimmten Jahren zu verbinden. Mommsen zu den Ämtern und der Datierung der Amtszeiten in Pompeji: CIL X S. 91–92. Nur für die Amtsperioden 15/16 n. Chr., 25/26 n. Chr. und 40/41 n. Chr. können die Beamte sicher identifiziert werden. Franklin nimmt das Jahr 75 n. Chr. an: Franklin 1980, 70.

⁶¹⁵ Durch den Vergleich mit CIL IV 1185 und 3884 kann die Lücke zweifelsfrei ergänzt werden.

⁶¹⁶ Zu den Ausschreitungen und dem darauf folgenden Verbot von Gladiatorenkämpfen: Tac. Ann. 14.17. Zum Umgang mit diesem Verbot vgl. auch Abschnitt 3.3.

ein *flamen filii* war, nimmt Sabbatini Tumolesi an, dass die Gladiatorenspiele bereits vor 54 n. Chr. stattfanden und somit auch die *edicta munerum* aus dieser Zeit stammten.⁶¹⁷ Dass sich die Dipinti danach noch weitere 25 Jahre und trotz des Erdbebens 62 n. Chr. in vier Exemplaren an Ort und Stelle erhielten, ist jedoch nicht sehr wahrscheinlich. Wie Mouritsen argumentiert, muss der Titel nicht mit der Inthronisation Neros 54 erloschen sein – gerade wegen der Formulierung *flamen perpetuus* – und könnte gut als eine Art Ehrentitel weitergeführt worden sein.⁶¹⁸ Auch wenn sich die Machtverhältnisse in Rom geändert hatten, war es eine Ehre, zum Priester des Kaisers berufen worden zu sein, sodass dieser Titel weiterhin Prestige versprach. Fasst man diese Hinweise zusammen, ist es wahrscheinlicher, dass der Dipinto erst nach der Aufhebung des Verbotes von Gladiatorenspielen, also frühestens Anfang 68 n. Chr. angebracht wurde. Die Angabe des Monats deutet weiter darauf hin, dass man die *edicta munerum* nicht erst wenige Tage, sondern bereits einige Wochen oder sogar Monate vor der Veranstaltung erstellte.

Besonders interessant ist an diesen drei Dipinti, dass sie direkt nebeneinander platziert wurden und dass so die Betrachter Bezüge zwischen der Spielankündigung von Decimus Lucretius Satrius Valens und Decimus Lucretius Valens *filius* sowie dem *programma* des letzteren und dem *programma* eines weiteren Satrius herstellen konnten. Decimus Lucretius Valens wurde üblicherweise mit dem Zusatz *filius* benannt und erschien an anderen Stellen im Stadtgebiet sowohl als *munerarius* als auch als Kandidat. Decimus Lucretius Satrius Valens und Decimus Lucretius Valens *filius* waren Mitglieder einer einflussreichen pompejanischen Familie. Doch die familiären Beziehungen zwischen den in den Inschriften erwähnten Personen bleiben teilweise unklar. In diesem Kontext ist es relevant, dass Decimus Lucretius Satrius Valens als ein natürlicher Sohn aus der *gens Satria* von einem Mitglied der *gens Lucretia* adoptiert worden war. Decimus Lucretius Valens *filius* war aller Wahrscheinlichkeit nach sein natürlicher Sohn. Der Kandidat Satrius in *programma* CIL IV 7620 kann kaum sein homonymer natürlicher Vater gewesen sein, da sonst drei Generationen zugleich politisch aktiv gewesen wären. Er war jedoch sehr wahrscheinlich auf andere Weise mit dem *flamen* verwandt, zum Beispiel als Neffe.⁶¹⁹

617 Sabbatini Tumolesi 1980, 25.

618 Mouritsen 1988, 35. 208 Anm. 434; Mouritsen/Gradel 1991, 149–151. Die *damnatio memoriae* schlug sich im pompejanischen Inschriftencorpus nicht dramatisch nieder. Wie Mouritsen und Gradel bemerken, wurde der Name keineswegs systematisch getilgt: Mouritsen/Gradel 1991, 155.

619 Vg. Franklin 2001, 101–106. 64. 130: Franklin hält Marcus Satrius Valens, den Kandidaten für das Amt des *duovir quinquennalis* für den natürlichen Vater und den aedilis von 33/34 n. Chr., Decimus Lucretius Valens, für den Adoptivvater von Decimus Lucretius Satrius Valens. Dies wird abgelehnt von Mouritsen und Gradel, die der Meinung sind, dass der tiberische *aedilis* und der *flamen* dieselbe Person sind und Marcus Satrius nicht sein natürlicher Vater, weil dies nicht mit seiner Kandidatur in CIL IV 7620 zusammenpassen würde: Mouritsen/Gradel 1991, 148 Anm. 12. Volker Weber schlägt vor, dass Satrius in 7620 der natürliche Neffe des *flamen* sein könnte: vgl. seine Ausführungen in den *addenda et corrigenda* zu CIL IV 1185 in CIL IV Suppl. 4.

Unabhängig davon, ob das *programma* CIL IV 7626 und das *edictum* 7992 tatsächlich von demselben Schreiber angebracht worden waren, ist es kaum zu übersehen, dass der Kandidat und seine Familie hier bewusst den Umstand ausnutzten, dass bereits ein riesiger Dipinto an der Wand zu sehen war, der jeden an die Verdienste der Lucretii und der Satrii erinnerte.⁶²⁰ Dass der Bezug zwischen der Spielankündigung und dem *programma* CIL IV 7626 für *DLVF* kalkuliert war, wird dadurch bestätigt, dass an der Fassade von III 6, 2 eine Befund mit auffälligen Parallelen zu beobachten ist. Hier fand sich ebenfalls ein *edictum muneris* der beiden Lucretii (CIL IV 7995) und unmittelbar rechts oberhalb davon ein *programma* für Decimus Lucretius Valens (CIL IV 7757).⁶²¹ Mouritsen und Gradel nehmen an, dass das *programma* des Satrius älter sei als die anderen Dipinti, die sich auf seine Verwandten bezogen.⁶²² Das ist jedoch sehr unwahrscheinlich. Es wurde in einer Höhe von über 2,5 m angebracht, was nur unter Verwendung einer Leiter möglich war. Wenn dieser Dipinto tatsächlich einer der ersten an dieser Wand gewesen wäre, hätten die Maler beinahe jede und damit auch eine leichter zu erreichende Stelle an der Wand auswählen können und zudem deutlich größer schreiben können. Abgesehen davon sprechen auch andere Faktoren dafür, dass Satrius erst im Jahr 75 für das Amt des *Ilvir quinquennalis* kandidierte.⁶²³

Die strategische Platzierung von Schriftzügen im Rahmen des Wahlkampfes ist ein Aspekt dieser Nebeneinanderstellung. Auf der anderen Seite kann jedoch eine Bedeutungsverschiebung der einzelnen Inschriften, welche vom Leser ausgeht, bzw. sich wandelnde Bedingungen für die Rezeption und Bedeutungszuschreibungen beobachtet werden. Dies ist besonders auffällig beim Namen des Kaisers Nero. Dieser war zunächst Teil von Lucretius' Titulatur als *flamen* und war somit auch dazu geeignet, die so bezeichnete Person positiv auszuzeichnen und zu ehren. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde die Erwähnung des Kaisers offensichtlich als kontraproduktiv empfunden und so ließ man den Namen übermalen.⁶²⁴ Diejenigen, die den Dipinto schon vorher gelesen hatten oder ihn mit den anderen *edicta* der Lucretii verglichen, wussten natürlich, welches Wort an der nun weißen Stelle gestanden hatte. Zudem war auch einem Leser, der diese Inschriften nicht kannte, klar, dass dort ein Bestandteil fehlte. Die Entscheidung, nur den Namen Neros übermalen zu lassen, bot einerseits die Möglichkeit, die positiven Inhalte weiter zu bewahren und den Lesern vor Augen zu führen, dass der Spielveranstalter das ehrenvolle Amt eines *flamen* innehatte. Andererseits konnte die Familie auf diese Weise explizit zum Ausdruck bringen, dass sich der Kandidat nicht mehr auf die Beziehung zu Nero berief. Ganz

620 Mouritsen und Gradel nehmen an, dass die Spiele kurz vor seiner Kandidatur veranstaltet worden waren, um ihn zu empfehlen. Vgl. Mouritsen/Gradel 1991, 154–155.

621 Vgl. die Beschreibung des Befundes in Della Corte 1936, 318–319.

622 Vgl. Mouritsen/Gradel 1991, 146.

623 Franklin 1980, 67.

624 Mouritsen/Gradel 1991, 154–155.

offensichtlich wurde der Präsenz und auch den Details der Inschriften auch nach dem Stattfinden der beworbenen Veranstaltung eine hohe Bedeutung beigemessen, was zeigt, dass sie nur scheinbar einen ephemeren Charakter hatten.

Als das *edictum* CIL IV 7992 geschrieben wurde, sah die Fassade von Haus III 2, 1 anders aus als im Jahr 79 n. Chr. Möglicherweise waren in seinem direkten Umfeld andere *programmata* zu sehen, die in der Zwischenzeit übermalt worden waren. Fast alle der dokumentierten Dipinti stammen jedoch sehr wahrscheinlich aus der letzten Dekade oder den letzten 17 Jahren der Stadt.⁶²⁵ CIL IV 7992 war vermutlich nicht das erste *edictum* an dieser Wand, da CIL IV 7993, die Ankündigung des Cnaeus Alleius Nigidius Maius, die mit dem groß geschriebenen Wort *dedicatione* beginnt, ein paar Jahre früher zu datieren ist (Abb. 40). In dieser Ankündigung werden keine Gladiatoren genannt, doch stattdessen wurden andere bemerkenswerte und außergewöhnliche Attraktionen wie *athletae* geboten. Das deutet darauf hin, dass diese Spiele nach dem Kampf zwischen den Einwohnern Pompejis und Nucerias im Jahr 59 n. Chr. und vor der Aufhebung des Verbotes der Gladiatorenkämpfe stattfanden.⁶²⁶ Da im CIL immerhin vier *edicta* für diese *munera*, gefunden wurden, ist es auszuschließen, dass sie noch vor dem Erdbeben stattfanden, weil sie dann mit Sicherheit Zerstörung und Reparaturmaßnahmen zum Opfer gefallen wären.⁶²⁷ Die Spiele der Lucretii dagegen boten insgesamt 30 Gladiatorenpaare und fanden, wie erläutert, sehr wahrscheinlich frühestens 68 n. Chr. statt.

Wie man sich die visuelle Wirkung der Dipinti zunutze machte, wird bei einem Vergleich zwischen den *edicta* in diesem Kontext deutlich. Bei allen drei Exemplaren an der Fassade der Casa di Trebius Valens ist die erste Zeile in großen und außerordentlich sorgfältig gemalten Buchstaben geschrieben, während die folgenden Zeilen viel kleiner sind. Bei CIL IV 7992 und 7993 steht die Zeilenhöhe der ersten Zeile zu den folgenden in einem Verhältnis von 5:1 bzw. 6:1.⁶²⁸ Bei 7993 wird in der ersten Zeile die *causa muneris* genannt – *dedicatione* – die im Folgenden spezifiziert wird. In 7992 wird dieser Platz vom Namen eines *munerarius* in Form von *praenomen* und in diesem Fall zwei *nomina gentilia* eingenommen, worauf wiederum weitere Details folgen.⁶²⁹ Mit diesen Inschriften wurden konkrete Veranstaltungen angekündigt und allein damit waren Ansehen aber auch Pflichten im Rahmen der städtischen Ämter verbunden.⁶³⁰ Doch darüber hinaus boten *edicta*, die den Spielgeber in der ersten Zeile nannten, eine allgemein gebilligte Form, den eigenen Namen großformatig und positiv konnotiert

⁶²⁵ Mouritsen/Gradel 1991, 146.

⁶²⁶ Sabbatini Tumolesi 1980, 40–41.

⁶²⁷ Die vier Exemplare sind: CIL IV 1177. 1178. 3883 und das hier besprochene 7993.

⁶²⁸ Bei CIL IV 7991 beträgt das Verhältnis entsprechend den Angaben im CIL 3:1 (1. Zeile: 45 cm; 2. Zeile: 15 cm). Auf den Fotos scheint die zweite Zeile jedoch noch etwas kleiner geschrieben zu sein.

⁶²⁹ Zu den verschiedenen Varianten der Textverteilung in *edicta*: Sabbatini Tumolesi 1980, 116–119.

⁶³⁰ Wie auch andere Stiftungen war die Finanzierung solcher Veranstaltungen nicht ausschließlich freiwillig, sondern wurde von den Beamten erwartet. Vgl. Pobjoy 2000 und Alföldy 1997.

an eine Wand im öffentlichen Raum zu schreiben.⁶³¹ Dies war ansonsten fast nur im Rahmen streng kontrollierter städtischer Ehrenbezeugungen oder teurer Stiftungen von Bauwerken und Monumenten möglich. Auch die Ausrichtung der Unterhaltungsveranstaltungen brachten hohe Ausgaben mit sich, waren aber als einmalige Veranstaltungen weniger geeignet, langfristigen Ruhm zu garantieren. Dies gelang lediglich einzelnen Personen.⁶³² Die Buchstaben in der ersten Zeile der Ankündigung der Lucretii waren 48 cm hoch und damit mehr als zweimal so hoch wie zum Beispiel die Buchstaben der großen Stifterinschrift des Eumachia-Gebäudes am Architrav der vorgelagerten Säulenstellung, welche „nur“ 23 cm hoch sind.⁶³³ Und nicht nur die Höhe, sondern auch die Form der Buchstaben entspricht den monumentalen Gestaltungsmustern der *capitalis monumentalis* und zeugt von höchstem Können der Schreiber.⁶³⁴ Die Größe des Dipinto lässt sich nicht allein dadurch erklären, dass eine gute Lesbarkeit angestrebt wurde. Die Straße ist in diesem Bereich zwar verbreitert, aber dennoch konnte sich ein potentieller Leser kaum soweit von der Wand entfernen, dass eine so große Buchstabenhöhe zum Lesen nötig gewesen wäre. Daher erscheint es schlüssig, in diesem *edictum* und anderen ähnlichen Exemplaren eine Art Stifter- und zugleich Ehreninschrift zu sehen. Diese konnten zwar sicherlich kein Äquivalent zu den offiziell *decreto decurionum* verliehenen steinernen mit Inschriften versehenen Monumenten und der damit verbundenen Ehre sein, die nur wenigen zuteil wurde. Doch sie boten eine Möglichkeit dies zu kompensieren. Hierfür boten die Straßen und Häuserfassaden, anders als die *loci celeberrimi*, ausreichend Raum.

An der Fassade der Casa di Trebius Valens wurde die Dauerhaftigkeit der Dipinti dazu genutzt, Bezüge zwischen verschiedenen Beteiligten herzustellen und die Leistungen einer Familie in Erinnerung zu rufen. In diesem Prozess veränderten sich auch diejenigen Inschriften, die bereits länger dort präsent waren, in den Augen der Leser. War CIL IV 7992 zunächst die Ankündigung einer Veranstaltung mit Angabe von Ort, Datum und Programmpunkten, wurden diese Details später funktionell obsolet und die gemalte Inschrift wurde vielmehr eine Erinnerung an die Verdienste der Familie. Somit war die Rezeption nicht nur im Vorfeld der angekündigten Spiele relevant.⁶³⁵ Aber nicht nur änderte sich das Spektrum an Bedeutungen, die ein Leser der Wandinschrift zuschrieb, und mit diesen auch die Art und Weise, wie er oder sie sich dazu verhielt. Schon allein die Sichtbarkeit änderte sich mit der Zeit, wenn sich innerhalb des Kontextes Veränderungen ergaben, auch wenn der Schriftzug nicht übermalt wurde

⁶³¹ Die Variante, in der in der ersten Zeile der Name des Spielgebers steht, kommt 23 mal vor: Sabatini Tumolesi 1980, 116.

⁶³² Vgl. die *feliciter*-Inschriften und die Inschriften vor der Porta Stabiana für Gnaeus Alleius Nigidius Maius.

⁶³³ Vgl. Wallat 1997, 34; Taf. 12 Abb. 18.

⁶³⁴ Zu der anspruchsvollen Technik, die die Maler beherrschen mussten, um in höchster Qualität an senkrechte Oberflächen zu schreiben: Catich 1968, 215–222.

⁶³⁵ Vgl. Eck 1999, 57.

oder ausbleich. Vielleicht war eines der *edicta* der erste Dipinto auf der neuen Putz- oder Farbschicht. Aber Monate oder Jahre später war es einer von vielen. Die Sichtbarkeit wandelte sich im Zuge von Veränderungen im räumlichen Umfeld und neuen Sinneseindrücken, mit denen es daraufhin in Konkurrenz stand.

4.1.1.6 Der Graffito CIL IV 8815 – ein *programma*?

An beiden Pfeilern zu Seiten des Eingangs wurden Graffiti gefunden, die in die schwarze Putzoberfläche eingeritzt bzw. mit einem weißen Stein geschrieben worden waren.⁶³⁶ Keiner dieser Graffiti ist heute erhalten und es existieren keine Fotos, die eine eingehendere Betrachtung erlaubten. Von CIL IV 8815 hat Della Corte jedoch ein *apographon* angefertigt, ohne eindeutige Angaben zur Größe mitzugeben (Abb. 44). Er gibt nur an, die Inschrift sei „*litteris minutis leviter incisiss*“ geschrieben. Zu den Buchstabenhöhen in drei der übrigen Graffiti finden sich Angaben im CIL: CIL IV 8816 war 0,6–1,5 cm hoch, CIL IV 8817 war 0,2–1,3 cm hoch und CIL IV 8819 war immerhin 4–13 cm hoch. Bei diesen Graffiti handelt es sich um Grüße, Wortfragmente, Namen und einen Text, der inhaltlich am ehesten als *programma* einzuordnen wäre (CIL IV 8815). Der Text lautet: *Valens Ceiu[m] ac Trebi[u]m Valentem aedile[s]*.⁶³⁷ Der Text ist nicht vollständig erhalten, weil er – so Della Corte – nachträglich mit einer hölzernen Spitze zerkratzt wurde. Er ist wahrscheinlich zu Valens Ceium ac Trebium Valentem aediles zu ergänzen. Della Corte ist davon überzeugt, dass mit Valens ebenfalls Trebius Valens gemeint ist. Doch auch in anderen Familien wurde dieses *cognomen* verwendet, wie auch an dieser Wand zu beobachten ist, sodass theoretisch auch eine andere Zuschreibung in Frage kommt.⁶³⁸ Keinesfalls besteht kaum Grund zu der Annahme, dass Trebius Valens selbst der Autor ist.



Abb. 44: *apographon* von CIL IV 8815.

636 Zur Linken des Eingangs: CIL IV 8818 und 8819 (8819 war laut CIL *lapide albo scriptus*. Zur Rechten des Eingangs: CIL IV 8815–8817.

637 Dieser Graffito wird zusammen mit anderen Zeugnissen von Della Corte genutzt, um den Eigentümer des Hauses festzustellen: Della Corte 1926, 126–127.

638 Vgl. Della Corte im CIL IV unter Nr. 8815. Das *cognomen* Valens ist weit verbreitet und kommt auch bei den Lucretii (z. B. an dieser Fassade: CIL IV 7992. 7620. 7626), den Satrii (z. B. CIL IV 7371) und den Vettii (z. B. CIL IV 5922) vor. Außerdem ist es in Pompeji mehrfach in Inschriften als einzig genannter Namensbestandteil belegt, z. B.: CIL IV 8756. 9868.

Ungeachtet seiner geringen Größe und der schwer leserlichen Schrift weist der Graffito Parallelen aber auch Unterschiede zu gemalten *programmata* auf. Im Vergleich mit den entsprechenden Dipinti ist es unüblich, dass der *rogator* in diesem Graffito an erster Stelle genannt wird. Was die beiden als Kandidaten genannten Personen betrifft, passt der Text inhaltlich jedoch in bereits bekannte Muster der räumlichen Verteilung ihrer *programmata*. Wie Mouritsen zeigen konnte, häufen sich die *programmata* für Trebius Valens besonders entlang der Via dell'Abbondanza und in der näheren Umgebung dieser Straße.⁶³⁹ *Ceiium* könnte sich auf Lucius Ceius Secundus beziehen, der sich in flavischer Zeit um die Ädilität und den Duovirat bewarb.⁶⁴⁰ Dies ist allerdings nicht gesichert, da weitere Angehörige der *gens Ceia* in pompejanischen Inschriften vorkommen. Jedenfalls sind ansonsten keine Inschriften bekannt, in denen Ceius und Trebius als Kandidatengespann gemeinsam empfohlen werden. Allerdings erscheint Trebius in einigen anderen *programmata* an dieser und der gegenüberliegenden Fassade als *rogator* oder wird direkt im Vokativ aufgefordert zur Wahl beizutragen.⁶⁴¹ In CIL IV 7627 firmiert er als *rogator* für Lucius Ceius Secundus, der für das Amt des *Ivir* kandidierte. Der Graffito scheint daher nicht Teil einer tatsächlichen Kampagne gewesen zu sein, sondern ist vielmehr als Reflex auf Inhalte zu verstehen, die sich in der direkten Umgebung fanden. Dabei waren sowohl die *programmata* im Allgemeinen, aber auch die häufige Nennung des Trebius in verschiedenen Formen Vorbilder.

Solange nur der Inhalt der Inschriften betrachtet wird, erscheint dieser Graffito somit lediglich als eine ungewöhnliche Variation oder scherzhafte Verwendung eines weit verbreiteten Formulars „*programma*“. Sobald jedoch auch das Aussehen dieser Inschrift und die Möglichkeit, wie es wahrgenommen werden konnte, mit den gemalten *programmata* verglichen wird, zeigt sich, dass eine allein inhaltsbezogene Sichtweise irreführend ist. Der Graffito war mit Sicherheit von der gegenüberliegenden Straßenseite aus nicht lesbar. Er war in die Kalkmilchschicht, die an dem Türpfosten als Vorbereitung für einen Dipinto aufgetragen worden war, mit dünnen Linien eingeritzt.⁶⁴² Die Dipinti dagegen hoben sich mit ihren flächigen roten und schwarzen Hasten und Bögen und den gleichmäßigen Formen in deutlichem Kontrast zur hellen Beschreibfläche farblich vom Untergrund ab. Obwohl der Graffito inhaltliche Parallelen und Bezüge zu diesen Inschriften in seinem direkten Umfeld aufweist, muss er auf ganz andere Weise wahrgenommen worden sein. Er war für einen eilig vorbeigehenden Passanten oder für einen Müßiggänger, der auf der anderen Straßenseite stand, nicht zu sehen. Und selbst wer ihn entdeckte, musste vermutlich eine kurze

⁶³⁹ Mouritsen 1988, 52. 53 Abb. 5.

⁶⁴⁰ Mouritsen 1988, 130–131.

⁶⁴¹ CIL IV 7614. 7617, 7618. 7619. 7624. 7627. 7630. 7632.

⁶⁴² Der Dipinto an dieser Stelle ist CIL IV 7624.

Zeitspanne investieren, um ihn zu entziffern, weil die Buchstaben vergleichsweise unregelmäßig geschrieben sind.⁶⁴³

4.1.1.7 Rezeptionsbedingungen der Inschriften an der Casa di Trebius Valens

An der Fassade der Casa di Trebius Valens ist eine besonders hohe Dichte von Dipinti und Graffiti zu bemerken. Dies wirft einerseits die Frage auf, wie die einzelne Wandinschrift und das Ensemble wahrgenommen wurden. Andererseits ist zu überlegen, an welches Publikum die Inschriften sich richteten. Beide Fragen berühren sowohl Aspekte der stadträumlichen Situation, in der dieser Kontext liegt, als auch solche, die die Gestaltung der einzelnen Inschriften betreffen.

Wer sich der Fassade auf der Via dell'Abbondanza näherte, steuerte nicht frontal auf die Fassade zu, sondern konnte auch die Dipinti lediglich in einem spitzen Winkel wahrnehmen. Die Wirkung der großen Buchstaben und aufwendig gemalten Formen kam somit erst zum Tragen, wenn ein Passant sich bereits fast auf der Höhe des Hauses befand. Auch andere Abschnitte der Straße waren von dicht beschriebenen Wandflächen gesäumt, sodass die hier betrachtete Stelle im weiteren Kontext nicht allzu sehr herausstach. Auch wer sich von Süden, also auf dem Vicolo della Nave Europa zwischen den *insulae* I 11 und I 12, näherte, konnte die Inschriften erst sehen, wenn er bereits auf der Höhe des Altars an der Nordostecke von *insula* I 11 angelangt war. Somit richteten sich die Dipinti an der Fassade der Casa di Trebius Valens, wie auch diejenigen an der gegenüberliegenden Wand vor allem an Leser, die sich in ihrem engeren Umfeld aufhielten. Dies schließt verschiedene Personengruppen ein, die mit den Vorrichtungen und Einrichtungen in diesem Umfeld in Verbindung gebracht werden können: Passanten und Fremde, die sich auf der Via dell'Abbondanza bewegten, um einen anderen Ort in der Stadt zu erreichen oder diese durch die Porta del Sarno zu verlassen. Auch das Amphitheater und der *campus* in Südosten der Stadt waren naheliegende Ziele. Hinzu kommen Kunden der Geschäfte an der Nordseite von *insula* I 12, insbesondere solche, die die Großbäckerei I 12, 1–2 aufsuchten. Diese hatte vermutlich einen großen Einzugsbereich im östlichen Stadtgebiet. Eine dritte Gruppe von Lesern stellen schließlich die Angehörigen der Nachbarschaft dar, die den Laufbrunnen oder die Altäre, die sich in nächster Nähe befanden, aufsuchten, sowie die Bewohner der Häuser und ihre Besucher.

Besonders die erste Gruppe der Passanten und der Fuhrverkehr kommt nur eingeschränkt als Adressatenkreis in Betracht, da deren Bewegungsrichtung sie rasch

⁶⁴³ Wie Della Corte im CIL beschreibt und vermutet, hatte jemand recht erfolglos versucht, den Graffito zu tilgen, indem er ihn mit einem scharfen hölzernen Utensil zerkratzte. Unabhängig davon, ob der Schreiber selbst, oder aber ein Leser, der sich über den Graffito geärgert hatte, diesen Schritt unternahm, zeigt dieser Versuch, dass jemand diesen für nicht oder nicht mehr angemessen hielt. Warum er oder sie dabei nicht gründlicher vorgegangen war und die Fläche zum Beispiel einfach übermalte, kann nicht geklärt werden. Die Auffindung des Graffito bei der Ausgrabung zeigt jedenfalls, dass er nach wie vor zumindest teilweise zu erkennen und zu entziffern war.

wieder aus dem Sichtbereich der Inschriften wegführte. Zudem stachen die Dipinti farblich nicht aus dem Spektrum dessen, was die Fassadengestaltung bot, hervor, da auch bei der Bemalung der Sockelzone Rot und Schwarz vorherrschten.⁶⁴⁴ Vor allem Kunden, Nachbarn, Anwohner und deren Besucher sind daher als Leser und Adressaten anzunehmen. Die intendierten Leser wurden zum Teil explizit in den Inschriften genannt, wie etwa Trebius in CIL IV 7624: *L(ucium) Popidium Secundum f(ilium) aed(ilem) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis) Trebi Valens dormis*.⁶⁴⁵ Doch eine solche Aufforderung richtete sich nicht nur direkt an die genannte Person, sondern zeigte auch anderen Lesern, dass persönliche Kontakte zwischen Kandidaten, Schreibern und dem erwähnten Individuum bestanden, und erhöhte den Druck auf Trebius, seine Fürsprache tatsächlich einzubringen.

Besonders bei den drei *edicta munerum* mit ihren ca. 50 cm hohen Buchstaben, aber auch bei einigen der *programmata*, von denen viele in über 20 cm hohen Buchstaben geschrieben waren, stellt sich die Frage, wie sich diese Dimensionen erklären lassen. Da sie vor allem von Personen gelesen wurden, die sich im engeren Umfeld befanden, hätte auch ein kleineres Format gereicht. Diese disproportionale Gestaltung lässt sich durch verschiedene Faktoren erklären. Mit Blick auf die Produktion der Dipinti konnte sowohl für die *programmata* als auch für die *edicta munerum* festgestellt werden, dass sich die Maler an ein festes Formular hielten. Dies betrifft nicht nur die Wortwahl, sondern auch die Schriftart und die Größe der Dipinti. Es war somit unkomplizierter und erforderte weniger Absprachen, wenn sie sich immer derselben Gestaltungsweisen bedienten, unabhängig davon, ob diese dem jeweiligen Umfeld angemessen waren. Für die Auftraggeber, die Spielgeber und Kandidaten, boten die Dipinti die Gelegenheit, den eigenen Namen im Stadtgebiet zu präsentieren.

Aus der Sicht des Lesers brachten die Größe sowie die anderen wiederkehrenden Gestaltungsmerkmale der Wandinschriften die Möglichkeit mit sich, diese auch inhaltlich zu rezipieren, noch bevor er sie tatsächlich gelesen hatte. Wer den Laufbrunnen auf der anderen Straßenseite regelmäßig frequentierte, hatte die meisten Schriftzüge bereits gesehen und las sie nicht jedes Mal aufs Neue, auch wenn er sie visuell wahrnehmen musste. Kam ein neuer hinzu, konnte er diesen einordnen: Die 48 cm hoch geschriebene Zeile *D(ecimi) Lucreti Satri* versprach, dass es sich um die Ankündigung einer Veranstaltung handelte. Durch dieses Vorwissen aufmerksam geworden, konnte der Betrachter nun entscheiden, ob er genauer hinsehen und auch die Details wie Zeitpunkt und Ort der Spiele, die in den folgenden, kleiner geschriebenen Zeilen

⁶⁴⁴ Vgl. dazu die Untersuchung bei Fridell Anter 2011, besonders: 269.

⁶⁴⁵ Ob Trebius tatsächlich in der heute so betitelten Casa di Trebius Valens II 2, 1 lebte, ist nicht zu beweisen (vgl. kritisch zu der Identifizierung der Anwohner: Allison 2001). Mit Sicherheit jedoch lebte in der näheren Umgebung, wie aus der hohen Dichte von Inschriften zu erschließen ist, in denen sein Name genannt wird.

zu erwarten waren, lesen wollte.⁶⁴⁶ Der Aspekt, der hier in den Vordergrund gestellt wird, ist gerade nicht die vermeintliche Linearität und Sprachbezogenheit von Texten und auch nicht eine potentielle Ikonizität von Schrift im Sinne eines Verweisens auf ein Objekt.⁶⁴⁷ Vielmehr greift hier der von Sybille Krämer geprägte Begriff der Schriftbildlichkeit, welcher den Text in seiner Materialität in den Mittelpunkt stellt, und auf Aspekte abzielt, die weniger den Mediencharakter der Schrift als vielmehr deren visuelle Wirkungsweisen betreffen.⁶⁴⁸

Bei der Rezeption der Graffiti und Dipinti kommen verschiedene Aspekte des Schriftgebrauches zusammen. Die Praktiken, in die sie eingebunden waren, sind meist nur innerhalb ihrer Anbringungskontexte verständlich. Sie dienten ebenso dazu, nachbarschaftliche Beziehungen zu stärken, wie dazu, die Namen von Kandidaten bekannter zu machen.

4.1.2 Altstadt Kreuzung (VII 12, 15) (Plan 2)

4.1.2.1 Umfeld

Am nördlichen Ende des Vico del Lupanare, wo dieser auf die Via degli Augustali trifft, liegt ein Bereich, in dem ebenfalls auffällig viele Inschriften gefunden wurden. Hier stoßen die drei *insulae* VII 12, VII 1 und VII 2 aneinander. Der Kontext wurde bereits 1862 ausgegraben und von Fiorelli zusammen mit den dort gefundenen Inschriften im *Giornale degli Scavi* publiziert.⁶⁴⁹ Die Via degli Augustali war eine der wichtigsten Verbindungsstraßen aus dem östlichen Teil der Stadt in den Bereich nördlich des *forum*. Zudem ist insbesondere die Südseite dieser Straße von der Kreuzung an in westlicher Richtung, also an der Nordseite von *insula* VII 12, von *tabernae* gesäumt. Daher konnte mit einem hohen Aufkommen von potentiellen Lesern oder Betrachtern, aber auch von Graffiti-Schreibern gerechnet werden. Auch das *lupanar* befand sich in unmittelbarer Nähe.

Vor der *taberna* VII 12, 15 verspringt die Fassade so, dass ein kleiner dreieckiger Platz auf dem erhöhten Bürgersteig entsteht.⁶⁵⁰ An der Einmündung des Vico del Lupanare in die Via degli Augustali hatte man das Straßenpflaster so hochgezogen, dass dort eine hohe Stufe entstand, die verhinderte, dass Fahrzeuge von der Via degli

646 Vgl. besonders: Kruschwitz 2008, 231. Diese Wahrnehmungsweise betrifft ähnliche Rezeptionsweisen, wie sie von Zanker für einen Betrachter annimmt, der sich, ohne diesen genauer anzusehen, doch gewisse Vorstellungen von einem Ehrenbogen gemacht hat: Zanker 2000, 223.

647 Vgl. Schmauks 2008, 309–310.

648 Vgl. Krämer 2003.

649 Fiorelli 1862, 42–48. 63–64.

650 Diese Beobachtungen gerade auch mit Bezug auf mögliche Leser und Schreiber von Graffiti und Dipinti finden sich bei Franklin 1986, 319–321.

Augustali hier nach Süden abbiegen konnten (Abb. F54).⁶⁵¹ Die Straße konnte demnach nur in eine Richtung befahren werden und der Verkehr auf der Via degli Augustali wurde von hier auf die Via Stabiana geleitet. Bei den an den Platz angrenzenden Gebäuden handelte es sich um Geschäfte und mittelgroße *domus*. In den Eckpfeiler des Ladens in VII 1, 41. 42, der über zwei breite Eingänge sowohl auf die Via degli Augustali als auch auf den Vico del Lupanare verfügte, war ein kleiner nischenförmiger Schrein eingelassen.

4.1.2.2 Gestaltung der Wände und daran angebrachte Dipinti und Graffiti

Inschriften fanden sich vor allem an der Wand, die vom Eingang der *taberna* VII 12, 15 nach Norden bis zur Via degli Augustali reicht (Abb. F55).⁶⁵² Doch auch an der ihr gegenüberliegenden Fassade südlich von VII 1, 41.42⁶⁵³ und an den kurzen Wandabschnitten zwischen den Eingängen VII 2, 45–48 waren einige weitere Inschriften angebracht.⁶⁵⁴ Bei den Dipinti in diesem Kontext handelt es sich vornehmlich um *programmata*. CIL IV 1190 ist ein *edictum muneris* des Aulus Suettius Certus und der Dipinto CIL IV 820a, der in nächster Nähe zu der Spielankündigung geschrieben war, ein Gruß. Beide befanden sich ebenfalls an der Wand bei VII 12, 15. Fiorelli beschreibt, dass das *edictum* und einige weitere Inschriften erst zum Vorschein kamen, als eine Putzschicht sich von der Wand ablöste.⁶⁵⁵ Auf dieser unteren Schicht lagen nach Fiorelli außer dem *edictum* auch die *programmata* CIL IV 821–824. Im CIL wird für CIL IV 823 als Beschreibfläche *album tectorium* angegeben, während bei CIL IV 1190 *in tofo dealbato* genannt wird. Durch diese Schicht von Inschriften hindurch waren zudem laut Fiorelli weitere, noch ältere Dipinti zu sehen, die anscheinend jedoch zu bruchstückhaft waren, um als Texte im CIL aufgenommen zu werden.⁶⁵⁶ Die Wand ist heute großer Teile des Putzes beraubt und es sind nur noch minimale Spuren von Dipinti und Graffiti darauf und auf den Steinblöcken zu erkennen. Sie besteht aus drei Tuffpfeilern mit dazwischen gesetzten *incertum*-Abschnitten. Die *incertum*-Abschnitte weisen Reste der Putzes auf, der jeweils leicht überlappend auf den Rändern der Tuffquader abschließt.⁶⁵⁷ Auf dieser Fläche waren nach den Beschreibungen Fiorellis also zu unterschiedlichen Zeiten verschiedene Wandinschriften zu sehen.

651 Dass dort dennoch zu einem früheren Zeitpunkt reger Verkehr herrschte, zeigen die tiefen Spurrillen, die südlich von dieser Kreuzung zu erkennen sind. Vgl. dazu: Tsujimura 1991, 63–65 mit Abb. 5.

652 Dipinti: CIL IV 817–825. 1190; Graffiti: CIL IV 2166–2170. 3101.

653 Dipinti: CIL IV 636–639. 809. 810.

654 Dipinti: CIL IV 585–591; Graffiti: CIL IV 1684–1686.

655 Fiorelli 1862, 45–47. Davon ist im CIL keine Rede und auch in Fiorelli 1875, 284–285 findet dieser Umstand keine Erwähnung mehr.

656 Vgl. Fiorelli 1862, 47. Fiorelli gibt als Reste dieser Texte *O VF* und *MON* an.

657 Die Oberflächen der Tuffpfeiler sind in der ganzen Fläche gepickt, sodass zu vermuten ist, dass sie ebenfalls verputzt werden sollten. Hiervon sind jedoch keine Spuren erhalten.

Von den Dipinti und Graffiti, die auf diese Wand geschrieben waren, sind nur geringe Spuren erhalten (Abb. F56, F57). Ob diese den im CIL aufgenommenen Texten (CIL IV 2166–2170, 3101) entsprechen, lässt sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes und der nicht ausreichend präzisen Angaben zur Lokalisierung nicht mehr feststellen. Klar zu erkennen scheint nur ein , das allerdings in keinem der *apographa* identifiziert werden kann.⁶⁵⁸

4.1.2.3 Überlagerungen und diachrone Entwicklung

Aus den Angaben und den Spuren im Befund lässt sich folgendes Bild rekonstruieren: Die Wand war zunächst so gestaltet, dass die beiden Materialien Tuff und Putz nebeneinander sichtbar waren. Auf diese Oberfläche wurden bereits in sullanischer Zeit mehrere Dipinti geschrieben. Die Fläche wurde dann zunächst nicht neu verputzt, da die ältesten Inschriften durch die zweite Schicht hindurchscheinen konnten. Vielmehr scheint sie nach Bedarf für einzelne Schriftzüge mit Kalkmilch geweißelt worden zu sein. Unter den *programmata*, die laut Fiorelli auf die zweite Schicht gemalt wurden, sind zumindest zwei, die anhand der genannten Namen sehr wahrscheinlich in das letzte Jahrzehnt der Stadt zu datieren sind: CIL IV 822 für Marcus Holconius Priscus (*aed*) und CIL IV 823 für Aulus Vettius Caprasius Felix (*aed*).⁶⁵⁹ Für die oberste Schicht gibt Fiorelli die *programmata* CIL IV 817–820 an, für die Kandidaten Marcus Cerrinius Vatia und Lucius Caecilius Capella sowie einen Celsus und einen Sabinus, wobei es sich um *cognomina* handelt, die von mehr als einer Person geführt wurden. Die beiden identifizierbaren Kandidaten sind ebenfalls in flavischer Zeit einzuordnen.

4.1.2.4 Rezeptionsbedingungen

Bei dieser Wand handelte es sich um eine intensiv als Schriftträger genutzte Fläche, die über Jahrzehnte hinweg zu öffentlichen Bekanntmachungen diente. Dabei spielte es vermutlich eine große Rolle, dass hier überhaupt so viel Platz zum Beschreiben zur Verfügung stand. Des Weiteren jedoch bot diese Stelle aufgrund der Lage und Ausrichtung der Mauer ganz spezifische Bedingungen für die Rezeption durch Personen, die sich in diesem Stadtteil bewegten. Im Vergleich zu den Fassaden rund um die Casa di Trebius Valens setzt sich der potentielle Adressatenkreis anders zusammen. Einerseits gehörten mit Sicherheit Gäste des *lupanar* und der angrenzenden Geschäfte dazu. Die Via degli Augustali war jedoch schmaler und unregelmäßiger als die Via dell'Abbondanza. Wer von Osten kam, konnte die Mitte der Wand bereits aus einer Entfernung von ca. 16 m sehen. Für einen von Süden kommenden Passanten betrug die maximale Sichtentfernung ca. 10,5 m. Die Buchstaben des *edictum* CIL IV 1190 waren in der obersten Zeile laut CIL 36 cm hoch und damit die größten Buchstaben

⁶⁵⁸ Vgl. CIL IV Hauptband Taf. 35 Nr. 13, 14, 25, 26, 28.

⁶⁵⁹ Zur Datierung dieser Kandidaturen: Franklin 1980, Taf. 6; Mouritsen 1988, 42.

an dieser Wand, auch wenn die erste Zeile des in der Nähe platzierten *programma* für Marcus Holconius Priscus ebenfalls immerhin 25 cm hoch war. Die zweite Zeile von CIL IV 1190 war 8 cm und die beiden darauffolgenden jeweils 7 cm hoch. Die Breite muss ca. 1,5 m betragen haben, da der Dipinto auf Tuff geschrieben war und die Tuffblöcke in der Mitte und am linken Rand der Fassade jeweils diese Breite aufweisen. Viel schmaler konnte er bei einer Buchstabenhöhe von 36 cm mit zwölf Buchstaben sowie Interpunktion nicht sein, da für *edicta munerum* meist eine im Verhältnis zur Höhe nicht allzu geringe Buchstabenbreite gewählt wurde. Mit diesen Dimensionen erregte der Dipinto zweifelsohne die Aufmerksamkeit der Passanten. Wer von Süden oder Osten kam, konnte zumindest die erste Zeile mit Sicherheit gut lesen, sobald sie in sein Blickfeld trat, und sich daraufhin nähern, um die Details zu erfahren, welche sich auf die bevorstehenden Spiele bezogen.

4.1.2.5 Bezüge zwischen Inschriften und Kontext sowie zwischen einzelnen und mehreren Inschriften

Wie Franklin feststellt, bieten die Graffiti wie auch die Schreibervermerke bei den *programmata* interessante Einblicke in die Verwobenheit der Wandinschriften innerhalb dieser Beschreibfläche und das erweiterte Umfeld bis zum *lupanar*.⁶⁶⁰ Mehrere Personen tauchen mehrmals und in verschiedenen Rollen auf. Vesbinus zum Beispiel ist im Schreibervermerk zu CIL IV 1190 als *adstans* angegeben, wobei es sich um eine gänzlich unklare Tätigkeitsbezeichnung handelt.⁶⁶¹ Er oder ein Namensvetter kommt jedoch in einem *programma* für Aulus Vettius Caprasius Felix an derselben Wand zusammen mit Menecrates als *rogator* erneut vor (CIL IV 636). Menecrates, der zusammen mit Vesbinus in CIL IV 636 als *rogator* genannt wird, wird in einem *programma* für Marcus Holconius Priscus (CIL IV 822) mit den Worten *Menecrates cliens* bezeichnet.⁶⁶² Allein diese beiden Männer kommen somit nicht nur in unterschiedlichen Beziehungen zu den Kandidaten oder anderen genannten Personen wie *cliens* oder *rogator* vor, sondern waren mithin auch in unterschiedlicher Weise an der Anbringung der Dipinti beteiligt. Doch auch mit Blick auf das erweiterte Umfeld finden sich inhaltliche Verknüpfungen zwischen verschiedenen Inschriften, wie Franklin zeigen kann. So findet der einzige griechische Graffito in diesem Kontext (CIL IV 3101) einen Bezug in einem Graffito im *lupanar*. In beiden kommt der ansonsten nicht in Pompeji belegte Name *Μουσαῖος* vor.⁶⁶³

Die Inhalte der Graffiti und der Dipinti sind auch hier ineinander verschränkt. Sie stellen Zeugnisse sozialer Interaktion einer ansonsten nur schwer greifbaren

⁶⁶⁰ Vgl. Franklin 1986, 322–328.

⁶⁶¹ Vgl. Kapitel 5.1.2.

⁶⁶² Ob sich der Zusatz *dormis* ebenfalls auf ihn bezieht, ist nicht klar, da zwischen diesen Worten eine Lücke besteht. Vgl. Franklin 1986, 322.

⁶⁶³ Vgl. Franklin 1986, 327. Der Graffito im *lupanar*: CIL IV 2216.

Personengruppe dar.⁶⁶⁴ Diese ansonsten unterrepräsentierten Personen treten hier einerseits über ihre Beziehungen zu prominenten Bürgern und Kandidaten in Erscheinung. Andererseits bot auch die Tätigkeit des Schreibens – sowohl von Dipinti als auch von Graffiti – die Möglichkeit, namentlich am öffentlich geführten Diskurs teilzunehmen. Auch an diesem Kontext zeigt sich, dass die Schriftzüge unter Berücksichtigung des räumlichen Umfeldes angebracht wurden. Die Schreiber bemühten sich, eine Stelle zu finden, an der das *edictum* möglichst gut zur Geltung kam. Sie berücksichtigten dabei gängige Bewegungsmuster sowie die räumliche Disposition der kleinen Platzanlage. Umgekehrt bieten auch die Inschriften Anreize für die Vorbeigehenden und Vorbeifahrenden, an dem Ort innezuhalten und die Schriftzüge genauer zu lesen.

4.1.3 Kreuzung der Via di Castricio und Vicolo dell'Efebo (I 7, 13.14 / I 8, 15) (Plan 3)

4.1.3.1 Umfeld

Der Bereich um die Fassaden von I 7, 13–14 und I 8, 15 liegt in einem Umfeld, das zumindest auf den ersten Blick in Bezug auf verschiedene Einrichtungen im öffentlichen Raum peripher erscheint. Die Straßen sind in diesem Bereich eher schmal. Es liegen keine öffentlichen Gebäude in der direkten Umgebung. Die Via di Castricio, die an der Südseite der beiden *insulae* I 7 und I 8 entlang führt, ist ein *decumanus minor* innerhalb des regelmäßigen Straßenrasters im östlichen Bereich der Stadt. Als solcher stellt diese Straße allerdings eine wichtige Verbindung zwischen dem Theaterbezirk und dem aus Amphitheater und *campus* bestehenden Komplex dar. Wer sich zwischen diesen beiden Bereichen bewegen wollte, hatte hier nicht nur eine Alternative zur Via dell'Abbondanza zur Auswahl, sondern nutzte vielmehr einen der Hauptzugangswege zum Amphitheater und zugleich den kürzesten Verbindungsweg. Auch für die Verbindung von der Porta di Nocera mit dem westlich der Via Nocera gelegenen Stadtgebiet war die Via di Castricio von großer Bedeutung. Wie Tsujimura zeigt, waren sowohl die Via di Castricio als auch ihre südliche Parallele, die Via della Palestra wichtige Verkehrswege, unter anderem weil die Via di Nocera nördlich von der Via di Castricio deutlich schmaler und somit nur einspurig befahrbar war. Dementsprechend finden sich tiefe Spurrillen an den Nordostecken der *insulae* I 14 und I 20, die von den hier regelmäßig einbiegenden Fuhrwerken zeugen.⁶⁶⁵ Was den Verkehr betrifft, ist daher damit zu rechnen, dass je nach Zeitpunkt sehr starke Schwankungen auftraten. Zu Zeiten, zu denen Fuhrwerke dort bewegt wurden, waren möglicherweise weniger Fußgänger unterwegs. Wenn dagegen eine Veranstaltung im Amphitheater stattfand, muss diese Straße voll von Menschen gewesen sein, die sich auf dem Weg zu dieser Veranstaltungsstätte befanden oder von dort kamen.

⁶⁶⁴ Dies und den Mangel an Forschung zu weniger prominenten Personen bemängelt auch Franklin: Franklin 1986, 328. Vgl. auch Tanzer 1939, 5–7.

⁶⁶⁵ Vgl. Tsujimura 1991, 64 Abb. 5; 72–73.

Viitanen, Nissin und Korhonen identifizieren die Kreuzung zwischen Vicolo dell'Efebo und Via di Castricio, also genau den Bereich zwischen I 7, 13 und I 8, 15 als einen „activity node“, da sich dort besonders viele verschiedene Aktivitäten belegen lassen. In der von Norden kommenden Straße liegen mehrere Schreine und an die Kreuzung selbst grenzen zwei *tabernae*.⁶⁶⁶ Die Fassaden um die Eingänge I 7, 13.14 und auch die Ostseite des Vicolo dell'Efebo bis zur linken Seite von Eingang I 8, 15 wurden nach Della Cortes Angaben im Februar und März 1936 ausgegraben.⁶⁶⁷ Die Ausgrabungen, in denen die Südseite der *insula* I 8 freigelegt wurde, fanden allerdings erst zwischen März und Juni 1941 statt und die Inschriften des gesamten Bereiches wurden erst 1946 von Della Corte in den *Notizie degli Scavi* veröffentlicht.⁶⁶⁸

4.1.3.2 Dipinti und Graffiti an den Fassaden von I 7, 13.14 und I 8, 15

In dem gesamten Straßenabschnitt und auch weiter in Richtung *insula* I 10 und Porta Stabiana wurden zahlreiche Inschriften und insbesondere *programmata* gefunden.⁶⁶⁹ Zwei *programmata* kamen links und eines rechts von Eingang I 7, 14, an der Südseite der *insula*⁶⁷⁰ und zwei weitere an der Ostseite des Blocks zwischen der Südostecke und Eingang 13 ans Licht.⁶⁷¹ An der Westseite von I 8, die den beiden letztgenannten Inschriften direkt gegenüberliegt, fanden sich keine Dipinti, doch links von Eingang 15 waren drei und rechts zwischen dem Türpfosten und einem vergitterten Fenster waren insgesamt ca. 21 Dipinti angebracht (Abb. 45).⁶⁷² Graffiti sind in diesem Kontext selten. Ein Kohlegraffito befand sich rechts von Eingang I 8, 15 (CIL IV 8208) und ein weiterer an der Westseite von *insula* I 8 südlich von Eingang 16 (CIL IV 8210).⁶⁷³

Die *programmata* an der Fassade von I 8, 15 bilden ein besonders außergewöhnliches Ensemble von Inschriften. Auch wenn es sich inhaltlich eindeutig um Wahlempfehlungen handelt, unterscheiden sich die Inschriften CIL IV 7304–7306 und 7308 in

⁶⁶⁶ Laut der bei Viitanen, Nissin und Korhonen angegebenen Kartierung auch ein Bordell. Vgl. Viitanen/Nissin/Korhonen 2013, 62 Abb. 1; 65 Abb. 3. Es ist jedoch mehr als fraglich, ob I 7, 13.14 zurecht als Bordell interpretiert wird. Unter den entsprechenden Einrichtungen wird es auch in McGinn 2002, 37–38 und Guzzo/Scarano Ussani 2009, 29–30 aufgeführt. Als Deutungskriterien scheinen hier eine Priapus-Darstellung sowie eine Nische, die die Aufstellung einer Liege ermöglichte, zu dienen (Vgl. Guzzo/Scarano Ussani 2009, 30 Abb. oben links). Insbesondere solche Nischen sind jedoch zahlreich und in den verschiedensten Typen von Häusern belegt. Kritisch dazu auch Wallace-Hadrill 1995, 53. 61 Anm. 72.

⁶⁶⁷ Hans Eschebach gibt jedoch 1927 als Ausgrabungsjahr an: Eschebach et al. 1993, 41.

⁶⁶⁸ Della Corte 1946, 84–85. 102–103. 107. 112–115.

⁶⁶⁹ Vgl. Viitanen/Nissin/Korhonen 2013, 71 Abb. 6.

⁶⁷⁰ Links: CIL IV 7238. 7239; rechts: CIL IV 7240.

⁶⁷¹ CIL IV 7241. 7242.

⁶⁷² Links des Eingangs: CIL IV 7301–7303. 7304a–g; rechts des Eingangs: CIL IV 7305a–d. 7306a–c. 7307. 7308a–c. Viele von diesen Inschriften waren nur fragmentarisch erhalten oder durch Überlagerungen nicht mehr vollständig zu lesen.

⁶⁷³ Vgl. Della Corte 1946, 115 Nr. 267.

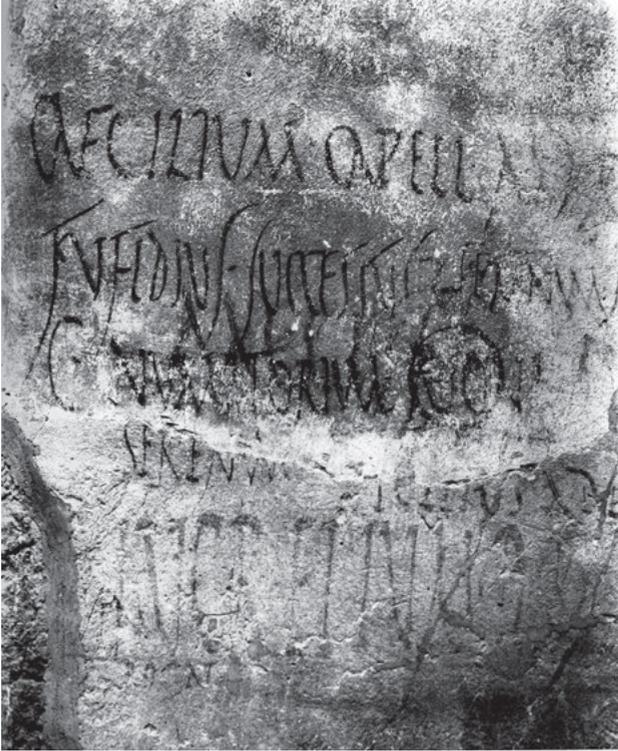


Abb. 45: CIL IV 7305a–d und 7306a–c östlich von Eingang I 8, 15. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Gestaltung und Anbringungsweise deutlich von den meisten anderen *programmata*. Die Buchstaben entsprechen mit ihren gelängten und zugleich unregelmäßigeren Formen nicht der *actuaria* und die Texte überlagern einander teilweise direkt, ohne dass eine neue grundierende Kalkschicht aufgetragen worden wäre. Das Schriftbild spricht aber dennoch dafür, dass die Texte von einem routinierten, aber im Malen von Dipinti wenig geübten Schreiber angebracht worden waren. In mehreren erscheint der Name Fufidius im Nominativ oder auch explizit als *rogator*, sodass es gut möglich ist, dass dieser hier gleichzeitig Schreiber und Empfehler war.⁶⁷⁴ Die drei Dipinti CIL IV 7301–7303, die links von der Gruppe CIL IV 7304 ebenfalls links von Eingang I 8, 15 angebracht waren, und CIL IV 7307 entsprechen dagegen den bekannten gestalterischen und inhaltlichen Formularen von *programmata*.

An der Ostseite der *insula* I 7 haben sich zwei *programmata* besonders gut erhalten (Abb. 46. F58). Dabei handelt es sich um ein *programma* für Cnaeus Helvius Sabinus (CIL IV 7241) und um einen Dipinto, der zugleich Marcus Holconius Priscus und Caius Gavius Rufus als *Ilviri* sowie Caius Cuspius Pansa und Lucius Popidius Secundus als *aediles* empfahl (CIL IV 7242). Sowohl die Kandidatur des Cnaeus Helvius Sabinus als

⁶⁷⁴ Chiavia 2002, 336; Mouritsen 1988, 164.



Abb. 46: CIL IV 7241 und CIL 7242 an der Ostseite von *insula* 17, südlich von Eingang 13. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

auch die Bewerbung des Vierergespannes sind in das Jahr 79 n. Chr. zu datieren.⁶⁷⁵ Auf der vergleichsweise gut erhaltenen Putzfläche zwischen der Ecke der *insula* und Eingang 14 wurden ansonsten keine Inschriften gefunden, sodass hier nur die beiden *programmata*, deren Kandidaten in direkter Konkurrenz standen, zu sehen waren. Das Vierer-*programma* ist zweifarbig geschrieben, wobei die obere Zeile mit den Kandidaten für die beiden Posten der *Ilviri* in schwarzer Farbe und die untere Zeile, in der die Ädilitäts-Kandidaten genannt wurden, in roter Farbe geschrieben waren. Der Dipinto ist insgesamt ca. 4 m lang und 60 cm hoch. Die Oberkante befindet sich in einer Höhe von 1,95 m über dem Bordstein, sodass hier die Schreiber auch ohne Leiter oder Tritt arbeiten konnten.⁶⁷⁶ Er beginnt ca. 1,5 m nördlich der Ecke der *insula*.

CIL IV 7241, das *programma* des Cnaeus Helvius Sabinus, ist dagegen direkt an die Ecke herangerückt. Es ist knapp einen Meter breit und 67 cm hoch. Anders als CIL IV 7242 ist der Text hier auf drei Zeilen untereinander verteilt (Abb. F58). Die benötigte Fläche wurde vorher mit einer Kalkmilchschiicht geweißelt, wobei jedoch die unterste Zeile nicht ganz darauf untergebracht werden konnte. Die geweißelte Fläche wurde in Form einer *tabula ansata* gestaltet. Die Oberkante des Dipinto liegt in einer

⁶⁷⁵ Vgl. Franklin 1980, 59–62; Mouritsen 1988, 41–42.

⁶⁷⁶ Dabei kam mit Sicherheit die von Catich als Methode „3“ beschriebene Technik zum Einsatz, bei der der Schreiber den Pinsel am Ende des Griffes hält und die Buchstaben ohne weitere Stütze schreibt. Diese Methode ist besonders anspruchsvoll. Catich 1968, 216–219.



Abb. 47: Eingang I 7, 14 mit den *programmata* CIL IV 7238 und 7240. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Höhe von 2,43 m, sodass dieser keinesfalls ohne Leiter oder zumindest einen Hocker geschrieben worden sein kann. In der unmittelbaren Umgebung befanden sich noch zwei weitere *programmata* für Helvius. Eines hatte man links neben Eingang I 8, 15, also an die Südseite der Südwestecke der *insula* geschrieben (CIL IV 7301) und ein weiteres stand an der anderen Seite der Südostecke der *insula* I 7 und somit nur wenige cm von CIL IV 7241 entfernt (CIL IV 7240) (Abb. 47). Der Text ist jeweils sehr ähnlich, doch nur in CIL IV 7240 wird mit *Masculus cum codatis ubiq(ue)* ein *rogator* genannt. *Masculus* erscheint auch in CIL IV 7238 und 7239 als *rogator*. In den drei Wahlaufufen empfiehlt er jeweils einen anderen Kandidaten. Außerhalb dieses Kontextes tritt er nicht in Erscheinung, sodass es schwer sein dürfte, in ihm nicht den Inhaber der *caupona* I 7, 14 zu vermuten.⁶⁷⁷ Einerseits konnten beide Männer so Verbindungen zu politisch einflussreicheren Personen in der Öffentlichkeit sichtbar machen und so im Gegenzug auch Anerkennung hoffen. Andererseits bewahrten sie sich durch die Beschriftung die Deutungshoheit über ihre Fassade. Die *programmata* der beiden

⁶⁷⁷ Mit CIL IV 7382 ist in ca. 30 m Entfernung bei Eingang I 10, 18 ein Gruß angebracht, der möglicherweise an *Masculus* gerichtet ist: *C(aio) Masc(ul)o s(alutem) / [gr]atias ago q(u)am plurimas va(le)*.

Nachbarn Fufidius und Masculus ähneln sich durch ihre Anbringung neben den Eingängen und dadurch, dass sie jeweils verschiedene Kandidaten unterstützten. Im Erscheinungsbild unterscheiden sie sich jedoch. Während Masculus offenbar die Dienste professioneller Schreiber in Anspruch nahm, arbeitete Fufidius in Eigenregie. Inhaltlich ergibt sich daraus ein ähnliches Bild, doch die Wahrnehmung der Dipinti hing entscheidend von der materiellen Gestaltung ab.

4.1.3.3 Anbringung und Rezeptionsbedingungen

Die Schreiber verfolgten mit der Wahl der Anbringungsstellen offenbar unterschiedliche Strategien. Anders als bei der Via dell'Abbondanza handelte es sich nicht um einer der Hauptverkehrsachsen der Stadt. Gerade dadurch, dass die Wände an dieser Kreuzung weniger dicht beschrieben waren, ergibt sich jedoch die Möglichkeit, bestimmte Aspekte festzustellen, die beispielsweise an der Fassade der Casa di Trebius Valens aufgrund der hohen Dichte und engen Beschriftung kaum mehr zu erkennen sind. Durch die unterschiedliche Ausrichtung der einzelnen Dipinti war sichergestellt, dass die Empfehlungen aus verschiedenen Richtungen zu sehen waren. Insbesondere die Nähe zu den Ecken der *insulae* war offenbar von Vorteil. Dadurch konnte eine Fernwirkung erzielt werden, die ansonsten in den relativ schmalen Straßen nicht zu erreichen gewesen wäre. Wer sich zum Beispiel von Osten aus näherte, konnte die kompakt angelegte Empfehlung des Helvius bereits aus einer Entfernung von 20 m vollständig sehen und bei einer Buchstabenhöhe zwischen 14 und 24 cm auch zumindest den Namen lesen.⁶⁷⁸ Die kleinteiligen, dünn und vergleichsweise unregelmäßig geschriebenen Buchstaben der Dipinti des Fufidius konnten niemals ein solche Fernwirkung erzielen. Darüber hinaus waren diese Texte für den Passanten aufgrund des abweichenden Schriftbildes und der Vermischung mehrerer *programmata* nur schwer als solche zu erkennen.

Das *programma* der vier gekoppelten Kandidaten hingegen (CIL IV 7242) konnte man erst sehen, wenn man die Kreuzung schon fast erreicht hatte. Dafür war der Schriftzug verglichen mit anderen *programmata* außergewöhnlich lang und durch die zweifarbige Gestaltung auffallend. Die Schreiber hatten hier die Gelegenheit genutzt, eine große freie Fläche zu belegen, und platzierten die Inschrift mittig zwischen der Ecke der *insula* und dem Eingang I 7, 13. Die Dipinti nehmen somit in unterschiedlicher Weise auf die Bewegung der Passanten und auf die Infrastruktur in ihrem direkten Umfeld Bezug. Während CIL IV 7241 vor allem dem Umstand Rechnung trägt, dass Personen und mitunter große Gruppen sich zielstrebig auf der Via di Castricio bewegten, denen daher eine besonders lange Zeit- und Raumspanne zugestanden wurde, um das *programma* zu sehen, funktionierte CIL IV 7242 anders. Ein potentieller Leser musste sich bereits in der Nähe dieses Dipinto aufhalten, um ihn zu sehen.

⁶⁷⁸ Die beiden an der Südseite angebrachten Dipinti CIL IV 7240 und 7301 waren auf die Straße zwischen den *insulae* I 18 und I 19 ausgerichtet, die jedoch nicht ausgegraben ist.

Die stark horizontale Ausrichtung des Textes erforderte eine vergleichsweise langsame Bewegung, sodass zunächst die erste und dann die zweite Zeile bzw. beide Zeilen zugleich gelesen werden konnten. Der inhaltlich völlig parallele Aufbau der beiden Zeilen begünstigte eine gleichzeitige Erfassung beider Zeilen. Die zweifarbige Gestaltung hatte dabei zum einen den Effekt, Aufmerksamkeit anzuziehen und betonte zum anderen die inhaltliche Gliederung in zwei Kandidatenpaare. Die vier Kandidaten konnten so ein geschlossenes und einträchtiges Auftreten gegenüber der Konkurrenz demonstrieren.

4.1.4 **Vicolo di Celer (IX 9, c–g): Straßenräume und Fassaden als Orte persönlicher Interaktion (Plan 4)**

4.1.4.1 **Umfeld**

Zwischen den beiden *insulae* IX 8 und IX 9 liegt ein weiterer Bereich, der mit Blick auf die dort angebrachten Inschriften und die Praxis des Schreibens im öffentlichen Raum besonders interessant ist.⁶⁷⁹ Dabei handelt es sich um eine Querstraße zur Via di Nola, die im Folgenden der Kürze halber als ‚Vicolo di Celer‘ angesprochen werden soll. Westlich grenzt die große und aufwendig ausgestattete Casa del Centenario (IX 8, 3.6.a) an diese Gasse. Allerdings ist an deren Ostseite kein Eingang vorhanden, sodass die westliche Straßenseite großteils von einer ununterbrochenen Wand gesäumt wird. Nur am südlichen Ende der ausgegrabenen Fassade öffnet sich der Eingang IX 8, 8, der nach der Größe und Anlage der unmittelbar dahinter liegenden Räume zu urteilen zu einem kleinen Haus oder Anwesen gehören muss, welches jedoch nicht vollständig ergraben ist. An der gegenüberliegenden Straßenseite, also an der Westseite von *insula* IX 9 liegen sieben Eingänge zu kleineren und mittelgroßen Häusern (IX 9, a–g), die heute nahezu ungeschützt der Witterung ausgesetzt sind, teilweise jedoch durchaus anspruchsvoll ausgestattet waren.⁶⁸⁰ Im Gegensatz zur Westseite der Straße war die Ostseite von vergleichsweise vielen und nahe beieinander liegenden Eingängen gesäumt. Das dichte Nebeneinander von sehr großen, mittleren und kleinen Häusern ist typisch für die urbane Struktur Pompejis.⁶⁸¹

Aus heutiger Sicht befindet sich dieser Kontext in einer peripheren Lage. Der Vicolo di Celer ist für Besucher gesperrt und liegt abseits aller Touristenströme, die ohnehin die in der antiken Stadt wichtige Via di Nola kaum erreichen. Doch diese

⁶⁷⁹ Mit Bezug auf dieses Umfeld und die Interpretation des Gedichtes CIL IV 5296: Kruschwitz 2004, 35. Dazu auch: Varone 2001, 100–102, Courtney 1995, 306. Wie Kruschwitz bemerkt, handelt es sich bei diesem Graffito zumindest dem Anschein nach um ein Paraklausithyron, das in der Tat nicht nur inhaltlich dieser Gattung entspricht, sondern durch seine Anbringung im *vestibulum* auch im wahren Sinne vor einer Tür rezipiert wurde. Vgl. auch: Milnor 2014, 191–232.

⁶⁸⁰ Zur Ausstattung dieser Häuser mit Wandmalereien siehe Sampaolo 2003, 1–124.

⁶⁸¹ Viitanen et al. 2013, 67 Abb. 4; 68. Wallace-Hadrill 1994, 78. 141–142. 144.

Straße war in der Antike nicht randständig (Abb. F42). Der Bereich unmittelbar südlich davon ist zwar noch nicht ausgegraben, doch die Straßen, deren Ansätze von Süden und Norden bereits angeschnitten wurden, weisen einige Besonderheiten auf. So bildet zwar die Straße östlich von *insula* IX 9 die direkte Verlängerung des Vicolo dell'Efebo, was auch entsprechend für die noch weiter östlich davon liegenden Achsen nördlich und südlich der Via dell'Abbondanza gilt. Doch westlich davon sind die Straßen und *insulae* nach einem anderen Schema angelegt. Die Achse des Vicolo di Celer findet daher keine Verlängerung im Bereich südlich der Via dell'Abbondanza. Unmittelbar nördlich der Via dell'Abbondanza ist auf dieser Höhe die Front der *insula* IX 11 ausgegraben, die etwas breiter ist als die östlich anschließenden regelmäßigen Blöcke und sich offenbar trapezförmig nach Norden verbreiterte, wie sich auch I 7 trapezförmig in den Winkel zwischen den *insulae* I 6 und I 10 sowie I 8 einfügt. Die Straßen im nicht ausgegrabenem Bereich folgten vermutlich diesen Ausrichtungen. Der Vicolo di Celer traf dann auf die Nordseite der *insula* IX 11 oder einer weiteren, dazwischen liegenden *insula*. Die nördlich an die Via dell'Abbondanza anschließenden *insulae* erstrecken sich sehr wahrscheinlich alle bis auf die Höhe der Verlängerung der Via degli Augustali, was sich einerseits aus den bereits bekannten Dimensionen der *insulae* III 4 und IX 7 ergibt und andererseits daraus, dass diese Straße am östlichen Stadtrand belegt ist. Da die *insula* IX 11 dann sehr groß wäre, ist es auch denkbar, dass man unmittelbar südlich der *insulae* IX 8 und IX 9 einen weiteren viereckigen, vermutlich trapezförmigen Platz anlegte, der zwischen den verschiedenen Orientierungen vermittelte. Dafür spricht gerade auch, dass die Verlängerung der Via degli Augustali als wichtige Verbindungsstraße genau in diesen Bereich hineinführt. Falls diese Annahme zutrifft, würde sich der hier behandelte Kontext in direkter Nähe zu der angenommenen Platzanlage befinden. Doch auch wenn dies nicht der Fall war, würde die Nähe zu einem weiteren *decumanus minor* bedeuten, dass vergleichsweise viele Passanten in der Nähe der Fassaden vorbeikamen.

4.1.4.2 Dipinti und Graffiti

Die Fassaden waren auf beiden Straßenseiten mit einem Cocciopesto-Putz bzw. einem Putz mit Lavazuschlägen verkleidet, von dem sich an der Ostseite der Straße noch größere Reste erhalten haben (Abb. F59).⁶⁸² Der Bereich wurde in der Zeit zwischen 1880 und 1888 ausgegraben. Die Inschriften wurden daraufhin von Sogliano in den Notizie degli Scavi und später von Mau und Zangemeister in CIL IV Supplement 2 vorgelegt.⁶⁸³ An der Westseite der Straße konnten drei Dipinti aufgenommen werden: Südlich von Eingang IX 8, 8 war ein *programma* für Lucius Staius Receptus angebracht (CIL IV 3775) und oberhalb eines kleinen gemauerten Altars, von dem heute nur noch Reste erhalten sind, befanden sich zwei Grübe (CIL IV 3774a–b), die mit violetter oder

⁶⁸² Mau 1889, 102.

⁶⁸³ Sogliano 1880, 299; Sogliano 1884, 162; Sogliano 1887, 40; Sogliano 1888, 517–522.

purpurner Farbe geschrieben waren.⁶⁸⁴ Unter den Dipinti an der Ostseite der Straße (CIL IV 3790–3826), also an der Westseite von *insula* IX 9, sind fünf *programmata*.⁶⁸⁵ CIL IV 3809 und 3822 könnten *edicta munerum* sein, sind jedoch nur bruchstückhaft erhalten. Hinzu kommen Grüße, Namen, Daten und Gedichte. Weitere Dipinti waren bei der Ausgrabung nur als spärliche Reste erhalten.⁶⁸⁶

Mit 44 textuellen Graffiti an der Fassade ist der Befund auch in dieser Hinsicht herausragend, da nur an wenigen anderen Stellen im Straßenraum Pompejis bisher so viele Graffiti auf engem Raum gefunden wurden.⁶⁸⁷ Zudem sind dort Reste einiger bislang unbekannter Graffitizeichnungen zu erkennen.⁶⁸⁸ Auch wenn heute kaum noch Spuren der Dipinti erhalten sind und die Putzoberflächen stark angegriffen oder ganz verloren sind, können doch zumindest die Graffiti, die in der Putzfläche nördlich von Eingang IX 9, d noch zu finden sind, einen Eindruck davon vermitteln, wie dicht das Gefüge aus Texten und Zeichnungen hier in der Antike war.⁶⁸⁹

Inhaltlich lassen sich die Wandinschriften in sieben Gruppen einteilen (Abb. F60).⁶⁹⁰ Bei weitem am häufigsten vertreten sind Namen in unterschiedlichen Kasus mit 22 Exemplaren. Diese waren zwischen den Eingängen c bis g breit verteilt. Mit neun Exemplaren ebenfalls häufig zu finden sind Grüße. Nahe bei dreien der Eingänge wurden zudem vier Epigramme an die Wand geschrieben. Schließlich sind noch zwei Datumsangaben, eine Zahl sowie ein *titulus memorialis* zu erwähnen. 31 weitere Graffiti sind so kurz oder so schlecht erhalten, dass eine Zuordnung zu einer bestimmten Textsorte nicht möglich ist. Insgesamt scheint es den Schreibern der Namen weniger wichtig gewesen zu sein, dass die Inschriften leicht auffindbar waren als bei den komplexeren Zitaten sowie Epigrammen. Erstere wurden so wie auch die undokumentierten Zeichnungen auf der gesamten Wandfläche verteilt. Sie scheinen daher nicht

684 Im CIL ist dies als *colore violaceo* vermerkt. Zur Beschaffenheit des Putzes ist dort zu lesen: „in tectorio cui saepius tectoria subtilissima superposita erant“.

685 Südlich von Eingang c: CIL IV 3824; zwischen den Eingängen d und e: CIL IV 3818. 3820. 3823; südlich von Eingang g: CIL IV 3793.

686 Südlich von Eingang c: CIL IV 3825; zwischen den Eingängen d und e: CIL IV 3814–3817. 3819. 3821; zwischen den Eingängen e und f: CIL IV 3806–3813; zwischen den Eingängen f und g: 3800; südlich von Eingang g: 3790–3791. 3794–3799.

687 Zwischen den Eingängen c und d und in der Nähe von Eingang d: CIL IV 5337. 5315. 5316. 5324–5336; nördlich von Eingang e: CIL IV 5310–5314; südlich von Eingang e: CIL IV 5305–5309; nördlich von Eingang f: CIL IV 5302–5304; südlich von Eingang f: CIL IV 5296–5300; nördlich von Eingang g: CIL IV 5294. 5295; südlich von Eingang g: CIL IV 5286–5293.

688 Zu sehen sind Reste von Zeichnungen eines Bootes, mehrerer vogelähnlicher Kreaturen und einer humanoiden Figur.

689 Zwischen den beiden Eingängen IX 9, e und f sind noch erhebliche Reste einer Kalktünche erhalten. Diese können nicht zu dem *colore albo* geschriebenen CIL IV 3813 gehören, da sie eindeutig keine Buchstabenform haben. Allerdings waren auch die in schwarzer Farbe geschriebenen Dipinti CIL IV 3808–3812 in diesem Wandabschnitt in der unteren Zone der Wand angebracht, sodass die Kalkmilchreste sehr wahrscheinlich mit diesen in Verbindung zu bringen sind.

690 Vgl. Katalog 6.4.5.

direkt an einen Adressaten gerichtet zu sein, sondern geben vermutlich sowohl die Namen der Schreiber als auch – je nach Kasus und Position der Texte – die eines anderen Individuums wieder. Die Grüße und Epigramme finden sich hingegen meist in der Nähe der Eingänge und scheinen sich folglich persönlich an Ein- oder Austretende zu richten. Demnach handelt es sich bei diesen um Zeugnisse persönlicher Kommunikation, die nicht primär an die Öffentlichkeit gerichtet waren.

4.1.4.3 Aemilius Celer

Wie bereits seit der Ausgrabung aufgefallen war, finden sich hier außerordentlich viele Wandinschriften, die den Namen Aemilius Celer beinhalten. Dabei handelt es sich sowohl um Graffiti als auch um Dipinti. Darunter sind sehr kurze Texte, aber auch zwei großformatige Dipinti, in denen der Name als Schreibersignatur vorkommt. Ein in schwarzer Farbe gemalter Dipinto CIL IV 3794, der unmittelbar südlich von Eingang IX 9, g angebracht war, nannte dessen Wohnort: *Ae[mili]us Celer hic habitat*.⁶⁹¹ In anderen Inschriften werden sowohl die *tria nomina*, das *nomen* Aemilius, das *cognomen* Celer oder auch diese beiden Namensbestandteile zusammen verwendet. Vor dem Hintergrund, dass derart zahlreiche Inschriften mit einer dieser Varianten vorkommen, ist davon auszugehen, dass innerhalb dieses Kontextes auch mit der jeweils einteiligen Form immer Aemilius Celer gemeint ist. Aemilius Celer war ein häufig genannter professioneller *scriptor*, der im ganzen Stadtgebiet agierte und zahlreiche Dipinti mit den Formulierungen *scr(ipsit) Celer* oder *scr(ipsit) Aemilius* signierte.⁶⁹² Selbstverständlich ist nicht auszuschließen, dass es in Pompeji weitere Personen – darunter zumindest nahe Verwandte – gab, die genau so hießen.⁶⁹³

Die Inschriften, die im Vicolo di Celer gefunden wurden und den Namen Aemilius Celer oder die Bestandteile Aemilius oder Celer beinhalten, sind in Tabelle 4 (S. 198) mit Angabe der Anbringungsstelle in Bezug auf die Eingänge aufgeführt. Magaldi nimmt an, dass die Dipinti, in denen sein Name vorkommt, von Publius Aemilius Celer selbst geschrieben wurden. Die Graffiti, in denen der Name im Dativ steht, seien

691 Auch die Nennung des Aemilius Celer in CIL IV 3775 an der gegenüberliegenden Straßenseite als *vic(inus)* spricht dafür. Zu CIL IV 3794 vgl. Beispiel: Mau 1889, 118–119; Magaldi 1930, 55. Auch diese Inschrift kann natürlich letztendlich nicht als Beleg dafür dienen, dass Publius Aemilius Celer tatsächlich in diesem Haus wohnte, doch es gibt auch keinen konkreten Anlass, ihn nicht ernst zu nehmen. Vergleichbare Inschriften finden sich im *peristylum* der Casa di Fabius Rufus (VI 16, 22), vgl. Solin 1975, 265 Nr. 36. 37; Abb. 234 (ca. an der Oberkante des mittleren Drittels) und Giordano 1966. Außerdem im *peristylum* der Casa del Labirinto (VI 11, 8–10) CIL IV 1435; an der Fassade von V 6, c (CIL IV 7037). Möglicherweise ist auch ein Graffito in Rimini entsprechend zu interpretieren: AE 2005, 525. Vgl. Milnor 2014, 227–228.

692 Vgl. dazu: Mau 1908, 225. 504–505; Staccioli 1992, 52; Donati 1998, 101. In dem hier behandelten Kontext kommen ebenfalls diese beiden Namensbestandteile einzeln vor und sind zugleich aller Wahrscheinlichkeit nach auf dieselbe Person zu beziehen. Dies spricht dafür, dass sowohl mit *Celer* als auch mit *Aemilius* zumindest bei den Schreibervermerken immer Aemilius Celer gemeint ist.

693 Castrén nimmt einen weiteren Publius Aemilius Celer an: Castrén 1975, 131.

dagegen von anderen Personen geschrieben worden.⁶⁹⁴ Laut CIL sind zudem die Inschriften CIL IV 3795–3796 *eadem manu* geschrieben wie 3794. Die Inschrift *Ae[mili] us Celer hic habitat* kann theoretisch jedoch ebenfalls von einem anderen Schreiber neben den Eingang geschrieben worden sein.

Die *programmata* und *edicta munerum*, die Aemilius Celer signiert hat, sind im ganzen Stadtgebiet verteilt. Mitunter erscheint er auch als *rogator*. Dabei firmiert er sowohl mit seinem vollen Namen als auch mit einzelnen Bestandteilen und zudem mit der Variante „*Suilimea*“.⁶⁹⁵ Besonders viele von ihm geschriebene und signierte Inschriften finden sich in der näheren Umgebung seines Hauses.⁶⁹⁶ Die Häufung von signierten Inschriften und überhaupt der Nennung seines Namens im Nominativ in dieser Gegend deutet Magaldi als den Versuch, in seinem Umfeld gezielt Werbung für seine Dienste zu machen.⁶⁹⁷

Darüber hinaus zeugen die überaus zahlreichen Inschriften, die oft auch nur seinen Namen beinhalteten, von einem spielerischen Umgang mit Schriftlichkeit und dem eigenen Können. Unter den Inschriften, die seinen Namen nennen, sind zahlreiche Grüße, die von Aemilius Celer, Celer oder Aemilius an andere gerichtet werden und umgekehrt. Darunter sind sieben Inschriften, in denen der Name verkehrt herum geschrieben ist (Tabelle 5, S. 198f.) zusammengestellt.⁶⁹⁸ Diese Einfälle lassen sich nicht allein durch Zweckdienlichkeit erklären, sondern deuten darauf hin, dass der Schreiber kreativ mit Schrift und Sprache umgehen wollte. Eine oskisierende Schreibweise kann mit der umgekehrten Schreibung nicht gemeint sein, weil die Buchstaben, bei denen dies eindeutig zu erkennen ist, in den beiden fotografisch dokumentierten Exemplaren rechtsläufig sind und nicht, wie in oskischen Inschriften linksläufig (Abb. F61, F62). Ausgerechnet die Inschrift, die seinen Wohnort benennt, CIL IV 3794, ist laut CIL aber nur 1 cm hoch. Dies ist nicht nur für einen Dipinto ein extrem kleines Format, sondern ist zudem dann auch nicht mehr als Bekanntmachung im eigentlichen Sinne zu verstehen. Wer noch nicht wusste, dass der Schreiber hier wohnte und auf der Suche nach ihm war, wäre ohne vorherige Informationen kaum bis zu der Stelle gekommen, wo er den Dipinto lesen konnte. Für jemanden, der bereits darüber in Kenntnis war, dass Aemilius Celers Haus in dieser Straße stand, konnte die Inschrift aber vielleicht tatsächlich hilfreich sein, wenn er sich den relativ eng beieinanderliegenden und ähnlich dimensionierten Eingängen gegenüber sah.

694 Zu Aemilius Celer allgemein: Magaldi 1930, 55–60.

695 Vgl. Chiavia 2002, 330 mit Anm. 10; 88 mit Anm. 174, wo sich eine Auflistung der von Aemilius Celer signierten Dipinti findet.

696 Magaldi nimmt an, dass der Schreiber auch zahlreiche Dipinti schuf, ohne diese zu signieren und dass somit eine noch größere Zahl von Inschriften als bisher angenommen diesem Individuum zuzuweisen wäre.

697 Magaldi 1930, 58.

698 *SVILIMEA* findet sich in CIL IV 659. 660. 660a. 1759. 2400d. 4737. 4741. Vgl. Varone/Stefani 2009, 361.

Tabelle 4: Graffiti und Dipinti zu Aemilius Celer im Vicolo di Celer.

CIL IV	Anbringungsstelle	Typ	Text
3775	südlich von IX 8, 8	Dipinto	<i>L(ucium) Statium Receptum / Ilvir(um) i(ure) d(icundo) o(ramus) v(os) f(aciatis) vicini dig(num) / scr(ipsit) Aemilius Celer vic(inus) / invidiose / qui deles / aegrotos</i>
5325	5,44 m n von IX 9, d	Graffito	<i>Aemili Celeris / Aemilius</i>
5328	ca. 6 m n von IX 9, d	Graffito	<i>Aemilio Celeri / Aem</i>
5331	ca. 6 m n von IX 9, d	Graffito	<i>Aemi</i>
5332	ca. 6 m n von IX 9, d	Graffito	<i>Q Aemilio</i>
3820	südlich von IX 9, d	Dipinto	<i>Ti(berium) Claudium Verum / [Ilvirum] i(ure) d(icundo) o(ramus) v(os) f(aciatis) vicini Himer[os] / scr(ipsit) Aemilius Celer</i>
5309	südlich von IX 9, e	Graffito	<i>P Ae</i>
3806	zwischen IX 9, e und f	Dipinto	<i>Celer</i>
3812	zwischen IX 9, e und f	Dipinto	<i>Celer</i>
5294a	nördlich von IX 9, g	Graffito	<i>Ce</i>
5294b	nördlich von IX 9, g	Graffito	<i>Celer Cel</i>
5294c	nördlich von IX 9, g	Graffito	<i>Ce</i>
3790	südlich von IX 9, g	Dipinto	<i>P Aemilius Celer</i>
3792	südlich von IX 9, g	Dipinto	<i>Aemilius Celer</i>
3794	südlich von IX 9, g	Dipinto	<i>Ae[mili]us Celer hic habitat</i>
5288	südlich von IX 9, g	Graffito	<i>Celer</i>
5289	südlich von IX 9, g	Graffito	<i>Celer / Celer</i>
5291	südlich von IX 9, g	Graffito	<i>P Ae/m/il/iu amicu</i>

Tabelle 5: Graffiti und Dipinti zu Aemilius Celer im Stadtgebiet ohne Vicolo di Celer.

CIL IV	Anbringungsstelle	Typ	Text
8077	I 7, 1 im Vestibül	Graffito	<i>Celer M</i>
7394e	rechts von I 19, b	Dipinto	<i>Celer</i>
8621	II 7 (<i>campus</i>) Säule LXI	Graffito	<i>M Aemilio</i>
7989b	II 7, Nordseite	Graffito	<i>Celer Lorarius Maio delibat / Maio principi coloniae felic(iter)</i>

Tabelle 5: (fortgesetzt).

CIL IV	Anbringungsstelle	Typ	Text
226	VI 7, 22, im Peristyl	Dipinto	<i>Celer / invicte</i>
1288	VI 10, 2 Peristyl	Graffito	<i>Celer</i>
3456	Nordseite von Ins VI 12	Dipinto	<i>RAC Aemiliu</i>
4557	VI 14, 39	Graffito	<i>Aemilius / hic</i>
4600	VI 15, 1 im Peristyl	Graffito	<i>OC Celer fecite</i>
4688	VI 15, 20 in den <i>fauces</i>	Graffito	<i>Celeris // Ce</i>
6844	Putzfragment vor VI 16, 15	Graffito	<i>Aemi</i>
1689	rechts von VII 2, 51	Graffito	<i>Aemilius</i>
4729	VII 7, 5, Peristyl	Graffito	<i>Aemilius / hic</i>
4737	VII 7, 5, Peristyl	Graffito	<i>Saturninae Vitalio va(le) / Suilimea Atirilius</i>
4741	VII 7, 5, Peristyl	Graffito	<i>Suilimea</i>
659	zwischen VII 16, 2 und 3	Dipinto	<i>Suilimea Cissonio fratrabliler sal(utem)</i>
660	zwischen VII 16, 2 und 3	Dipinto	<i>P P P A V C F [---] / M E S Q M [---] / Suilimea C[---]</i>
660a	zwischen VII 16, 2 und 3	Dipinto	<i>[---] o(ro) v(os) f(aciatis) Suilimea rog(at) CAIC[---]</i>
1759	zwischen VII 16, 2 und 3	Graffito	<i>Suilimea</i>
2400d	IX 1, 22	Graffito	<i>Sui(l)imia Curvio sal(utem)</i>
5390	IX 5, 11, Peristyl	Graffito	<i>Aemilius</i>
5134	IX 5, zw. Eingang 19 und Ecke	Graffito	<i>Aemilius Cres</i>
5156	IX 5, zw. Eingang 19 und Ecke	Graffito	<i>Celer Cinaedus</i>
5350	zwischen IX 7, 11 und 12	Dipinto	<i>Aemilius Fortunato fratri sal(utem)</i>
3841	zwischen IX 7, 25 und 26	Dipinto	<i>Herennium / Celsum aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis) / Fabius memor com Celere</i>
5245	IX 9, 2, Eingang	Graffito	<i>Celer Sertoriu</i>
8991	IX 14, c	Graffito	<i>[n]avigiu[m] Celeris (Schiff)</i>
7980	Nekropole P.ta Vesuvio, Grab der Septumia	Dipinto	<i>C(aium) Alleium / TER[...]jium aed(ilem) d(ignum) r(ei) p(ublicae) Celer fubique / aestu</i>
1871	MANN Tafel 20	Graffito	<i>Celer domerer[---]o[---]</i>

4.1.4.4 Anbringung und Rezeptionsbedingungen

In diesem Kontext treten in besonderem Maße Personen in Erscheinung, die ansonsten im archäologischen Befund unsichtbar oder anonym bleiben. Diese werden vor allem in den Graffiti genannt. Wenn man die üblichen Maßstäbe für die Belebtheit des öffentlichen Raumes anlegt, sticht die hier behandelte Straße kaum hervor. Das hohe Aufkommen von Graffiti ist darum auch nicht dadurch zu erklären, dass dieser Ort ein Zentrum des öffentlichen Lebens darstellte, sondern vorrangig aufgrund von persönlichen Bekanntschaften und Beziehungen. Wer die Wandinschriften noch nicht gelesen hatte, und sich in der Straße bewegte, sah sich zunächst einfach Fassaden gegenüber, die dicht beschrieben und mit Zeichnungen versehen waren. Die Oberfläche des Putzes muss viel glatter gewesen sein, sodass auch die Graffiti relativ gut zu sehen waren. Anders als etwa im Umfeld der Casa di Trebius Valens (III 2, 1) gab es hier jedoch keine Installationen wie Brunnen, Geschäfte oder einen verbreiterten Bordstein, die dazu eingeladen hätten, länger zu verweilen, um die Inschriften zu betrachten. Wer hier wohnte oder mit den Anwohnern in Kontakt treten wollte, hielt sich hier auf und lenkte seine Aufmerksamkeit auf die Graffiti. Für andere Personen war der Vicolo di Celer eine Durchgangsstraße.

In dieser Straße wurden nur drei *programmata* gefunden, von denen zwei Aemilius Celer signiert hatte. Offenbar war dieser Bereich ansonsten nicht als Anbringungsstelle für Wahlwerbung etabliert. Es herrschten eher kleinformatige und über die Wand verteilte Graffiti vor sowie solche Dipinti, die inhaltlich und mit Bezug auf Gestaltung und Wahrnehmung den Graffiti sehr nahe standen.⁶⁹⁹ Hier ging es vorrangig um die Interaktion zwischen den Individuen und die Thematisierung von persönlichen Beziehungen. Es handelte sich zwar um öffentlichen Raum, aber dieser konnte offenbar von den Anwohnern und deren Bekannten relativ problemlos für sie selbst und ihre Belange beansprucht werden. Die breite Verteilung der Graffiti über die gesamte Wand zeugt von dieser Aneignung eines städtischen Teilbereiches. Bezeichnend für die Nutzung des öffentlichen Raumes von Pompeji ist, dass trotzdem weiterhin auch andere Themen, Adressatenkreise oder Interessenten Anknüpfungspunkte fanden: In dem Altar neben Eingang IX 8, 8, in dem *edictum* oder den beiden *programmata*.

⁶⁹⁹ Die Dipinti waren abgesehen von den beiden *programmata* CIL IV 3775, 3818 und 3820 sowie den potentiellen *edicta munerum* CIL IV 3809 und 3822 nicht größer als 15 cm. Die allermeisten waren deutlich unter 10 cm hoch. Vgl. CIL IV Suppl. 2. Dies gilt natürlich nur, soweit die Buchstabenhöhen überhaupt angegeben sind. Manche der unpublizierten Zeichnungen sind in so geringer Höhe angebracht, dass auch an Kinder als Zeichner zu denken ist. Vgl. Huntley 2011, 76–77.

4.2 Das Areal rund um das Amphitheater (Plan 5)

4.2.1 Umfeld

Ganz im Osten der Stadt liegen das Amphitheater und der *campus*. Beide Gebäude stellen wichtige Fundorte von In- und Aufschriften aller Art dar, doch auch im näheren Umfeld kamen zahlreiche Schriftzeugnisse an den Wänden zum Vorschein. Die Straße, die zwischen den Fassaden der *insulae* II 2, II 3, II 4 und II 7 verläuft, ist die Verlängerung eines *decumanus minor*, der Via di Castriccio, und zugleich einer der Hauptzugangswege zum Amphitheater. Besonders Besucher, die von Süden oder Osten kamen und die Stadt durch die Porta Nocera betraten, aber auch Pompejaner, die in den *regiones* I, II oder VIII wohnten, kamen durch diese Passage. Die Besucher, die von der Via dell'Abbondanza kamen, liefen wiederum ca. 100 m auf die Nordfassade des *campus* zu, wenn sie durch den Vicolo di Venere oder den Vicolo di Giulia Felice kamen.⁷⁰⁰

Die einzige Öffnung an der Südseite von *insula* II 2 ist das *posticum* der Casa di Loreius Tiburtinus (II 2, 5).⁷⁰¹ Von der *insula* II 3 öffneten sich die Eingänge 8 und 9 und von *insula* II 4 nur Eingang 9 zu dieser breiten Straße. Der *campus* hatte mit II 7, 6 und II 7, 7 zwei Eingänge an dieser Seite. Alle diese Öffnungen sind eher schmal, sodass sich in diesem Umfeld große, nicht unterbrochene Flächen geradezu dazu anboten, beschrieben zu werden. Gemessen an der Zahl der Eingänge muss dieses Gebiet allerdings als ein relativ unbelebtes Umfeld gelten.⁷⁰² Doch wie Laurence zurecht bemerkt, spielten hier die Nähe zum Amphitheater und das Publikumsaufkommen bei Veranstaltungen eine große Rolle. Immer wenn Spiele stattfanden, war gerade dieser Bereich eine Zone, in der viele Menschen vorbeikamen und einige hielten sich wahrscheinlich auch im Tagesverlauf dort auf. Abgesehen von diesen recht kurzen Zeiträumen intensiven Verkehrs war jedoch auch der *campus* ein Bereich, in dem viele verschiedene Tätigkeiten stattfanden, was sowohl durch die Vielzahl von Graffiti unterschiedlichsten Inhaltes als auch durch das Spektrum an Kleinfunden deutlich wird.⁷⁰³

Das Amphitheater gehörte 1748 zu den am frühesten entdeckten und ausgegrabenen Gebäuden der Stadt. Die Grabungen wurden jedoch zunächst unterbrochen und erst Anfang des 19. Jh.s wieder aufgenommen, als man auch den *campus* freilegte. Der Bereich zwischen den *insulae* II 2, II 3 und II 4 sowie der Nordseite des *campus* wurde in der Zeit zwischen September 1933 und März 1935 ausgegraben und wie Maiuri berichtet, wurde der *campus* sofort mit dem bereits aus dem Gemälde bekannten

⁷⁰⁰ Vgl. Maiuri 1939, 196–197.

⁷⁰¹ So Della Corte 1927, 115.

⁷⁰² Vgl. Laurence 2007, 108 Abb. 6.4.

⁷⁰³ Vgl. Maiuri 1939, 215–230.

Gebäude in Verbindung gebracht.⁷⁰⁴ Die Südseite der *insula* II 2 wurde jedoch schon am 22. März 1922, nachdem man schon den ganzen Block ergraben hatte, freigelegt. Die im Zuge dieser Ausgrabungen gefundenen Inschriften wurden von Della Corte zunächst 1927 und 1939 in den *Notizie degli Scavi* und später im *CIL* veröffentlicht.⁷⁰⁵

4.2.2 Steininschriften, Dipinti und Graffiti im und rund um das Amphitheater

Im Amphitheater selbst fanden sich Bau- und Stifterinschriften, zahlreiche Graffiti sowie eine Reihe von Dipinti an der Fassade bzw. den Arcaden an der Außenseite des Gebäudes.⁷⁰⁶ Im Inneren des *campus* kamen hunderte Graffiti zutage.⁷⁰⁷ Im Umfeld der beiden Gebäude aber besonders an der Nordseite des *campus* wurden vor allem Dipinti an den langen, durch wenige Eingänge unterbrochenen Fassaden gefunden. In diesem Kontext mit vielfältigen Formen von Schrift stellt sich daher besonders die Frage, welche Funktionen von Schrift hier greifbar sind.

Im Amphitheater fällt auf, dass außer den beiden Erbauern Valgus und Porcius auch noch eine ganze Reihe weiterer Stifter in Erscheinung trat: Die *Cuspia* Pansae, deren Ehrenstatuen am *forum* bereits erwähnt wurden, trugen möglicherweise zu Restaurierungsarbeiten nach dem Erdbeben 62 n. Chr. bei, denn sie werden in je einer Inschrift am oberen Ende des nördlichen Zugangs zur *arena* im Nominativ erwähnt.⁷⁰⁸ Acht weitere Inschriften verlaufen entlang der zur *arena* gewandten Seite der Brüstung des Podiums (Abb. F63).⁷⁰⁹ Als Beispiel sei hier die Inschrift des Titus Atullius Celer (CIL X 854) angeführt: *T(itus) Atullius C(ai) f(ilius) Celer Ilv(ir) pro lud(is) lu(minibus) cun(eum) f(aciendum) c(uravit) ex d(ecreto) d(ecurionum)*.⁷¹⁰ Dieser hatte, wie die in den anderen sieben Inschriften erwähnten Personen auch, einen der *cunei* mit steinernen Sitzstufen ausgestattet, anstatt (*pro ludis luminibus*) Beleuchtung oder Spiele

704 Vgl. Maiuri 1939, 166–169.

705 Die hier behandelten Inschriften finden sich in: Della Corte 1927, 115; Della Corte 1939, 306–313. Dort finden sich oft ausführlichere Informationen zur Auffindung und Beschreibungen der einzelnen Inschriften.

706 Bei den letzteren handelt es sich um Formulierungen mit *occupavit*, *occupat* oder *occupatus* (CIL IV 1096. 1096a. 1097. 1097a. 1097b. 1115. 1129. 1130), die darauf verweisen, dass ein bestimmter Platz mit Erlaubnis der Aedilen besetzt wurde. Wie Richard Schöne zurecht klarstellt, kann es sich dabei nur um die Nischen in den Arcaden handeln, die von Händlern reserviert werden konnten. Vgl. Schöne 1870, 138–140. Von diesen Dipinti ist heute nicht die kleinste Spur erhalten.

707 CIL IV 8518–8814.

708 Da allerdings auch nicht von Restaurierungsarbeiten die Rede ist, könnte es auch sein, dass Vater und Sohn Statuen stifteten, die in oberhalb der Inschriften befindlichen Nischen aufgestellt waren, oder andere Objekte, die in einem direkten räumlichen Bezug zu den Inschriften standen. Siehe: Cooley/Cooley 2013, 63.

709 CIL X 853. 854. 855. 856. 857a–d.

710 Die anderen Inschriften nennen auch jeweils den Namen, das Amt des *Ilvir*, die Bezeichnung der Ersatzleistung *pro ludis luminibus*, das Dekret und teilweise die Anzahl der gestifteten *cunei*.

zu stiften. Dabei muss es sich genau um die Art von Stiftung handeln, die Mark Pobjoy als Pflichterfüllung charakterisiert. Die Beamten waren dazu verpflichtet, während ihrer Amtszeit bestimmte Veranstaltungen, wie *ludi* oder Baumaßnahmen zu organisieren, konnten jedoch offensichtlich, sofern dies sinnvoll erschien, auch Alternativen wählen. Dass sie dies aus eigener Tasche bezahlten, ist keineswegs belegt, da zum Beispiel in keiner der Inschriften im Amphitheater die Formulierung *pecunia sua* verwendet wird.⁷¹¹

An den Fassaden zu beiden Seiten der breiten Straße zwischen den *insulae* II 2, II 3, II 4 und II 7 wurden vor allem Dipinti gefunden. Vier Graffiti bzw. Gruppen von Graffiti kamen direkt an der Nordwestecke des *campus* zutage. Diese waren allerdings in den Mörtel und die Mauerziegel eingeritzt und waren daher vermutlich nach Abschluss der Verputzarbeiten nicht mehr sichtbar.⁷¹² Dies steht in krassem Gegensatz zum Innenbereich dieses Gebäudes, in dem sich hunderte von Graffiti vor allem an den Säulen der an drei Seiten umlaufenden *porticus* fanden.⁷¹³ Unter den Dipinti sind zwei *programmata* unmittelbar westlich von Eingang II 2, 5,⁷¹⁴ ein *programma* östlich von Eingang II 3, 8,⁷¹⁵ ein weiteres *programma*, ein *edictum muneris* und ein Name zwischen den Eingängen 8 und 9⁷¹⁶ und unmittelbar östlich von Eingang 9 der Name Messius im Nominativ sowie ein Dipinto, der vermutlich eine abschreckende Funktion erfüllte.⁷¹⁷ Della Corte berichtet zudem, dass dort, wo die beiden *programmata* CIL IV 7553 und 7554 neben dem *posticum* der Casa di Loreius Tiburtinus gefunden wurden, auch gemalte Gladiatorenarstellungen angebracht waren, die allerdings weder im Befund erhalten noch fotografisch dokumentiert sind.⁷¹⁸ Neben Eingang II 3, 9 war ein Bild aufgemalt, das einen Töpfer an der Töpferscheibe und einen stehenden Vulcanus zeigt.⁷¹⁹ Maiuri hielt diese Darstellung für eine Art Ladenschild.⁷²⁰

An der Südseite dieser breiten Straße, also an der nördlichen Außenwand des *campus*, fanden sich zum einen zwei *programmata* an der Nordostecke des Bau-

711 Vgl. Pobjoy 2000, 80; Mau 1908, 222. Deutlich wird dies auch in der Bauinschrift des Caius Vvlius und Publius Aninius aus den Stabianer Thermen (CIL X 829): *C(aius) Vvlius C(ai) f(ilius) P(ublius) Aninius C(ai) f(ilius) Ilv(iri) i(ure) d(icundo) / laconicum et d(e)strictarium / faciund(um) et porticus et palaestr(am) / reficiunda loca(ve)runt ex / d(ecreto) d(ecurionum) ex / ea pecunia quod eos e lege / in ludos aut in monumento / consumere oportuit faciun(da) / coera(ve)runt eidemque proba(ve)ru(nt).*

712 CIL IV 8811–8814. Vgl. Della Corte 1939, 311.

713 CIL IV 8518–8810. Della Corte 1939, 240–302.

714 CIL IV 7553. 7554.

715 CIL IV 7570.

716 *programma*: CIL IV 7572; *edictum muneris*: CIL IV 7987; Name: CIL IV 7571.

717 CIL IV 7573. 7574. Zu 7574 vgl. die in Varone/Stefani 2009, 207 vorgeschlagene Lesart: *si qui(s) / accesse(ri)t / nisi ius / sac<raverit -- -->*. Della Corte liest dagegen: *si qui / accesset / nisi ius /]LO[* und ergänzt in der dritten Zeile *habeat*: Della Corte 1939, 313.

718 Della Corte 1927, 115.

719 Auch zur linken Seite der Tür war eine Malerei angebracht gewesen. Vgl. F 19 in Fröhlich 1991, 313; Taf. 16, 2. Heute im Antiquarium in Pompeji Inv. 21631.

720 Vgl. Maiuri 1939, 198–200.

werks.⁷²¹ In einem davon, CIL IV 7585, werden als *rogatores* die *spectaculi spectantes* genannt.⁷²² Hier wird ein enger inhaltlicher Bezug zum räumlichen Umfeld und zu Personen, die sich in diesem Umfeld aufhielten, hergestellt. Wahrscheinlich war der Dipinto kurz vor einer Veranstaltung im Amphitheater angebracht worden, sodass viele der Leser nominell zu den als Unterstützer genannten Zuschauern gehörten, unabhängig davon, ob das ihrer tatsächlichen Haltung entsprach.⁷²³ Wahrscheinlich ist auch hier, dass der Kandidat Marcus Holconius Priscus sein Ansehen erhöhen konnte oder wollte, indem er Spiele im Amphitheater veranstaltete.

Im Bereich zwischen Eingang II 7, 7 und der Nordwestecke des Gebäudes wurde auf einer ca. 9,6 m breiten, auch heute noch erhaltenen Putzfläche eine große Anzahl an Dipinti gefunden (Abb. 48. F64).⁷²⁴ Dabei handelt es sich zum einen um die unter CIL IV 7988a–e zusammengefassten Dipinti, die zwar unter den *edicta munerum* aufgeführt werden, jedoch wegen ihres fragmentierten Erhaltungszustands dieser Gattung keineswegs zweifelsfrei zugewiesen werden können. Ähnliches gilt auch für die Gruppe CIL IV 7989a–c. 7989a ist zwar ein *edictum*, doch 7989b und 7989c sind jeweils *feliciter*-Inschriften für einen Maius *princeps coloniae* und einen Claudius Verus. Maius ist sehr wahrscheinlich mit Cnaeus Alleius Nigidius Maius zu identifizieren, der auch als Veranstalter von Spielen bekannt ist.⁷²⁵ Auch die Inschrift *Augustalium* (CIL IV 7988d) (Abb. 49) wird unter den *edicta munerum* eingeordnet. Dafür spricht, dass das Wort im Genitiv steht und viele der bekannten Spielankündigungen ebenfalls mit einem Genitiv beginnen, worauf dann die von ihm angebotenen Attraktionen genannt werden. Die *Augustales* sind allerdings ansonsten nicht als Spielgeber bekannt. Sie treten jedoch als kollektiv agierende Stifter von Monumenten⁷²⁶ und als *rogatores*⁷²⁷ oder als stiftende Individuen in Erscheinung.⁷²⁸ Mit Sicherheit ist auch CIL IV 7988b ein *edictum*. Auch von diesem waren zwar nur geringe Reste erhalten, doch diese beinhalten mit der Genitivendung, der Nennung des Veranstaltungsortes und des Termins ausreichend viele Komponenten, um die Einordnung zu sichern.

Außer diesen befinden sich auch die Dipinti CIL IV 7586–7592 an derselben Wand. Die Dipinti 7586–7589 sind *programmata*, während 7590, 7591 und 7592 inhaltlich

⁷²¹ CIL IV 7584 und 7585.

⁷²² Della Corte weist zurecht darauf hin, dass die Wahl des Partizips anstelle von *spectatores* hier verwunderlich ist: Della Corte 1939, 307. Gerade auch die Kombination mit dem Genitiv erscheint schwerfälliger als mit Akkusativ. Vgl. Leumann/Hofmann/Szantyr 1965, 156 § 91.

⁷²³ Das Partizip sollte vermutlich als Hinweis darauf verstanden werden, dass es sich nicht einfach um Leute handelte, die für gewöhnlich gerne Spiele besuchten, sondern dass sie gerade im Zeitraum, in dem auch der Dipinto angebracht worden war, immer wieder das Amphitheater besuchten.

⁷²⁴ Vgl. Della Corte 1939, 307.

⁷²⁵ Z. B. CIL IV 7991 und 7993. Ebenso aber auch aus weiteren *feliciter*-Inschriften: CIL IV 7990.

⁷²⁶ CIL X 977 (Pompeji) sowie 1411 und 1412 (Herculaneum).

⁷²⁷ CIL IV 1731.

⁷²⁸ Ein herausragendes Beispiel ist Mammius Maximus in Herculaneum. Vgl. auch: Cooley/Cooley 2013, 196.

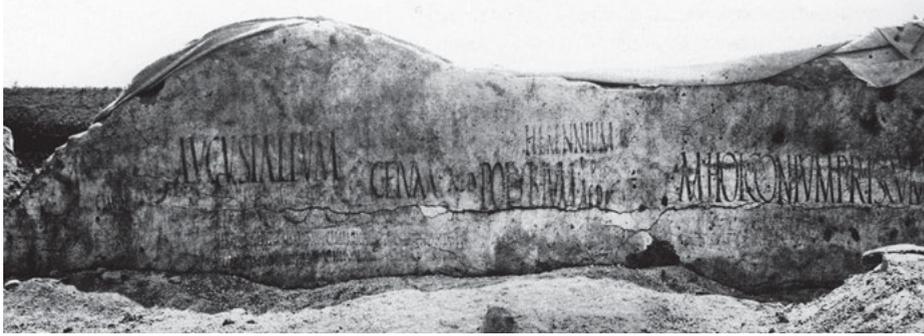


Abb. 48: Nördliche Außenwand des *campus* II 7, kurz nach der Freilegung und Wiederaufrichtung der umgestürzten Mauer. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

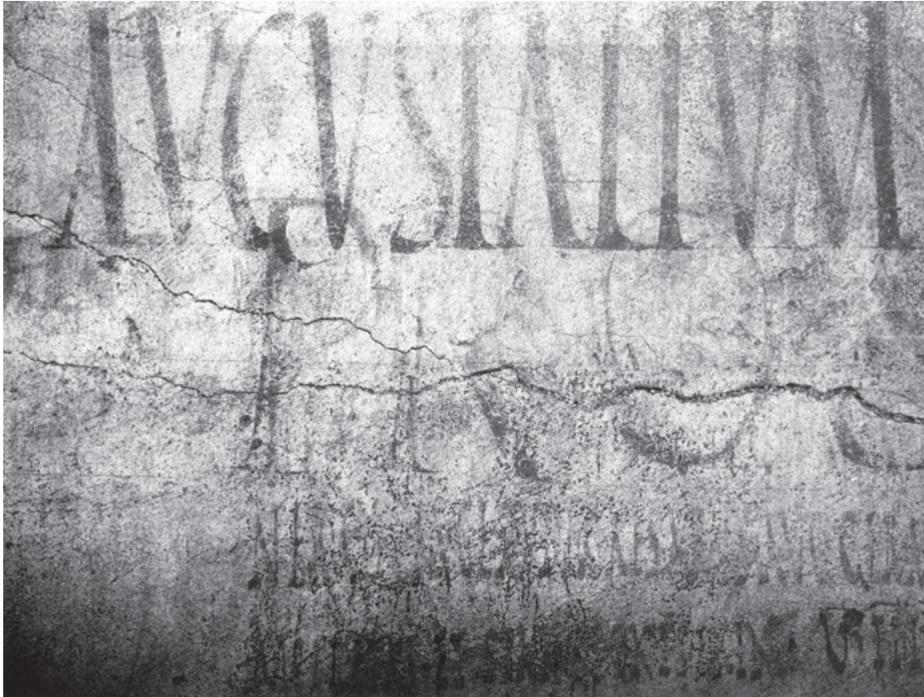


Abb. 49: CIL IV 7988d. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

kaum einzuordnen sind.⁷²⁹ CIL IV 7592 wird mit Q D V angegeben, wobei die Buchstaben so weit voneinander entfernt platziert sind, dass es fraglich erscheint, ob sie zusammengehören. Zwischen dem D und dem V ist ein Kopf im Profil (Langner 238) zu sehen. Diese drei Texte sowie die Zeichnung scheinen eher in den Bereich der Graffiti zu gehören, auch wenn sie laut CIL mit *colore nigro* gemalt sind. Die Buchstabenformen, die Strichdicke und der disparate Inhalt finden sich eher in diesem Zusammenhang wieder.

Was das diachrone Verhältnis der Wandinschriften zueinander betrifft, erscheint der Befund zunächst undurchschaubar. Auf dem Foto und auf der Umzeichnung scheinen sich die Schriftzüge so sehr zu überlagern, dass die Lesbarkeit stark eingeschränkt wird. Insbesondere gilt das bei 7988a und 7989a sowie für 7589 und 7989b. Dies entspricht jedoch nur zum Teil dem antiken Befund. Denn wie Della Corte gerade bei diesen beiden Fällen angibt, überlagerten die jeweils neueren Dipinti die älteren so, dass die unteren völlig verdeckt waren. Im Zuge der Dokumentation wurde dann jeweils die obere Schicht entfernt.⁷³⁰ Bei genauer Betrachtung sind noch Spuren der Kalkmilch zu erkennen, die über das *edictum* CIL IV 7989a gemalt wurde, erhalten (Abb. F65). Die Hilfslinien für CIL IV 7988d (*Augustalium*) wurden im nächsten Schritt so tief eingeritzt, dass auch noch der darunter liegende Dipinto davon durchschnitten wurde (Abb. 49. F66). Der heutige Eindruck einander überlagernder und schwer lesbarer Inschriften, der ohnehin vor allem auf den Fotografien beruhen muss, entsteht also maßgeblich aufgrund der Freilegungsmethoden. Wie Della Corte bemerkt, bestand allerdings der *Augustalium*-Dipinto auch bei der Auffindung nur aus einer Zeile.

Einige der Dipinti an dieser Wand – insbesondere die *programmata* – gehören, was die Buchstabenhöhe betrifft, zu den größten aller Inschriften in Pompeji. Die Wahlempfehlung für Holconius Priscus (CIL IV 7589) ist 44 cm hoch und die Buchstaben IS (CIL IV 7988b), die zumindest bei der Ausgrabung noch zum Teil zu sehen waren, waren ursprünglich 70 cm hoch. Auch die *programmata* und das *edictum* an den gegenüberliegenden Fassaden waren mit bis zu 50 cm Buchstabenhöhe (CIL IV 7553) vergleichsweise groß. Diese Art der Gestaltung muss auch mit der Anbringungsstelle zusammenhängen. Auf diese speziellen Wände bezogen heißt dies einerseits, dass die nur durch wenige Eingänge oder Fenster unterbrochenen Fassaden schier unbegrenzte Beschreibflächen boten. Diesen Platz nutzten die Maler voll aus, wobei die dennoch bestehenden Überlagerungen sich dadurch erklären lassen, dass die Dipinti in einer Höhe angebracht werden mussten, in der sie auch gesehen wurden, wenn sich sehr viele Menschen in der direkten Umgebung aufhielten.⁷³¹

⁷²⁹ CIL IV 7590: könnte der Umzeichnung nach zu urteilen SASOTAS heißen, Stefani und Varone schlagen SANTAS vor: Varone/Stefani 2009, 222; Della Corte 1939, 310 (unsicher): *Tyasotas*; Kritisch: Solin 1970, 15 Anm. 9. CIL IV 7591: *VISV*.

⁷³⁰ Vgl. Della Corte 1939, 308.

⁷³¹ Ähnliches überlegt auch Roger Ling mit Bezug auf kleine figürliche oder geometrisch gestaltete Bilder, die wie Schilder in manche Fassaden eingelassen waren: Ling 1990, 61.

4.2.3 Rezeptionsbedingungen

Das erweiterte Umfeld und seine Infrastruktur mit Amphitheater und *campus* bieten wichtige Hinweise auf die Rezeption und auf Entscheidungen im Rahmen der Planung dieser Inschriften. Wie Sabbatini Tumolesi betont, war dieser Bereich ein wichtiger Ort für die Anbringung von Veranstaltungsankündigungen und auch Laurence identifiziert diesen Bereich als einen, der zu bestimmten Zeiten äußerst stark frequentiert wurde, jedoch zu anderen Zeiten möglicherweise nicht besonders belebt war.⁷³² Dies begünstigte auch die großformatige und aufwendige Ausführung, weil die Schreiber sicherlich über längere Zeit ungestört arbeiten konnten. Eine besonders enge inhaltliche Verbindung zwischen räumlichem Kontext und Inschriften besteht natürlich bei den *edicta*, von denen sich hier mehrere sicher identifizieren lassen: CIL IV 7987, 7988b und 7989a. Doch auch in dem *programma* CIL IV 7585 wird die Verbindung über die Benennung der *rogatores* gesucht. Wenn der Zeitpunkt für die Anbringung der Wahlwerbung geschickt gewählt war, konnte sich der jeweilige Kandidat sicher sein, dass geradezu Menschenmengen seinen Namen lesen würden. In diesem Fall war dann die Größe das wirkungsvollste Mittel, um die Wahrnehmbarkeit zu fördern. Mit einiger Sicherheit kann angenommen werden, dass auch an den anderen Fassadenflächen der Nordseite des *campus* ähnliche Dipinti angebracht waren. Mit Blick auf das Gemälde, das die Schlägerei am Amphitheater darstellt, kann zudem festgehalten werden, dass Wandinschriften an dieser Stelle wahrgenommen wurden und der Platz möglicherweise sogar als eine gängige Schreibfläche als etabliert gelten konnte.

4.3 Die Nekropole vor der Porta di Nocera (Plan 6)

4.3.1 Umfeld

Die Nekropole vor der Porta di Nocera ist zusammen mit der Nekropole vor der Porta Ercolano die am großflächigsten ergrabene Gräberstraße Pompejis. Der größte heute sichtbare Abschnitt wurde in den 1950er Jahren ausgegraben, aber erst 1983 von D'Ambrosio und De Caro umfassend publiziert.⁷³³ Die bekannten Gräber liegen an der

⁷³² Vgl. Sabbatini Tumolesi 1980, 119; Laurence 2007, 106.

⁷³³ Zu diesem großen Abschnitt direkt vor dem Stadttor: D'Ambrosio/De Caro 1983. Zum ebenfalls heute noch sichtbaren Bereich, der in den 1980ern freigelegt wurde, östlich des heutigen Eingangs in die Scavi beim Amphitheater liegt: D'Ambrosio/De Caro 1987, 199–228; zu den bereits Ende des 19. Jh. ausgegrabenen Gräbern im Fondo Pacifico: Stefani 1998a; Überblick über die Grabungen des 20. Jh.s: D'Ambrosio 1998. Mau weist darauf hin, dass die Straße in diesem Bereich zur Zeit des Vesuvausbruches nicht in Benutzung war, was daran zu erkennen sei, dass das Pflaster entfernt wurde: Mau 1908, 450. Stefani jedoch bemerkt, dass in der ungepflasterten Fahrbahn antike Wagenspuren zu erkennen waren: Stefani 1998b, 51.

Straße, die zunächst parallel zur Stadtmauer und dann weiter in Richtung des antiken Nuceria nach Osten verläuft, sowie entlang der Straße, die parallel zur Stadtmauer Richtung Westen führt und an der Porta Stabiana auf die dort beginnende Ausfallstraße traf. Auch die Straße, deren Ansatz noch heute zu erkennen ist und die als Fortsetzung der aus dem Tor führenden Via Nocera nach Süden führte, war von Gräbern gesäumt.⁷³⁴ In dieser Zone können jedoch wegen der modernen Bebauung keine Grabungen durchgeführt werden.⁷³⁵ Der Bereich, der unmittelbar in der Nähe des Stadttors liegt und in den 50er Jahren des 20. Jh.s zusammenhängend ergraben wurde, soll in dieser Kontextstudie in den Blick genommen werden. Die frühesten Grabbauten in diesem Bereich wurden ab dem 1. Jh. v. Chr. noch in republikanischer Zeit errichtet. Ein Großteil entstand gegen Ende der republikanischen Zeit und zu Beginn der Regierungszeit des Augustus. Noch bis in die letzten Jahrzehnte hinein kamen jedoch Monumente hinzu und wurden Veränderungen vorgenommen. In manchen Fällen ist festzustellen, dass die Monumente zunächst in lockerer Folge nebeneinander platziert waren und erst nachträglich verdichtet wurden, indem ein weiterer Bau zwischen zwei bestehende Gräber eingefügt wurde.⁷³⁶ Dadurch ist auch zu erklären, warum teilweise die Seitenwände beschrieben wurden, obwohl diese nicht gut zugänglich sind oder die Sichtbarkeit nicht gewährleistet war.

4.3.2 Steininschriften, Dipinti und Graffiti in der Nekropole vor der Porta di Nocera

Die Nekropolen sind in Pompeji die Orte, an denen Schriftzeugnisse aller Materialgattungen nebeneinander in großer Zahl auftauchen. Steinerner Grabinschriften finden sich vergesellschaftet mit Wahlaufrufen, Veranstaltungsankündigungen und Graffiti unterschiedlichen Inhaltes. Dies ist anhand einer Kartierung der verschiedenen Inschriften deutlich zu erkennen (Abb. F67). In der Karte sind Dipinti (violett, blau und rot), Steininschriften (orange) und Graffiti (grün) erfasst. Bei den Dipinti ist zudem zwischen *programmata* (blau), *edicta munerum* (rot) und solchen anderen Inhaltes (violett) unterschieden.⁷³⁷ Während die Graffiti und Dipinti aus diesem Bereich der Nekropole im CIL erfasst sind, sind die steinernen Grabinschriften in der

⁷³⁴ Zu den Befunden im Fondo Azzolini vgl. Della Corte 1916a, 287–309. Dort sind jedoch keine aufgehenden Strukturen erhalten.

⁷³⁵ Vgl. D'Ambrosio 1998, 56.

⁷³⁶ Deutlich ist dies bei den Gräbern EN 6, EN 10 und dem nachträglich eingefügten EN 8. Vgl. dazu und zu den Datierungen die Ergebnisse in D'Ambrosio/De Caro 1983 zu den einzelnen Gräbern.

⁷³⁷ *programmata*: CIL IV 9936–9939. 9942–9944. 9946. 9947. 9949–9959. 9961; *edicta munerum*: 9968–9986. Die übrigen Dipinti sind Grüße (CIL IV 9941), Namen (CIL IV 9947b. 9960(?)), Beschimpfungen (CIL IV 9945), ein Hinweis auf ein entlaufenes Pferd (CIL IV 9948) sowie möglicherweise ein Versanfang (CIL IV 9940).

archäologischen Publikation der Nekropole von D'Ambrosio und De Caro im Zusammenhang mit den jeweiligen Gräbern aufgenommen.⁷³⁸

Insgesamt sind in dieser Nekropole 18 Grab-*tituli*,⁷³⁹ 54 Graffiti,⁷⁴⁰ 53 Dipinti⁷⁴¹ und einer der *cippi* des Titus Suedius Clemens aufgenommen worden. Sowohl bei den Graffiti als auch bei den Dipinti ist ein inhaltlicher Schwerpunkt im Bereich der Gladiatorenspiele auszumachen. Unter den Dipinti sind 22 *programmata* und 26 *edicta munerum*. Bei den 54 im CIL erfassten Graffiti findet sich in sechs Fällen ein Bezug auf Gladiatoren in schriftlicher oder bildlicher Form.⁷⁴² Grüße und Glückwünsche sind mit 13 Exemplaren noch häufiger und breit verteilt, während sich eine Gruppe von vier Pechwünschen (*male eveniat*) an Grab ES 5 konzentriert.⁷⁴³ Hinzu kommen weitere sechs Graffiti nach dem Muster *aliquis hac*⁷⁴⁴ sowie das Epigramm CIL IV 10241.⁷⁴⁵

4.3.3 *edicta munerum* und *programmata* für auswärtige Veranstaltungen und Kandidaten

Die hohe Zahl an *edicta munerum* in dieser Nekropole ist im Vergleich zum ganzen Stadtgebiet ungewöhnlich. Insgesamt sind aus Pompeji bisher 83 Spielankündigungen bekannt und dagegen ca. 2600 Wahlempfehlungen. Die Konzentration der Spielankündigungen in der Nekropole ist also extrem hoch – mehr als ein Viertel aller *edicta* wurde dort angebracht. Eine Erklärung dafür bietet sich sowohl im räumlichen Umfeld als auch im Inhalt der Dipinti. Die Gräber liegen an einer wichtigen Ausfallstraße, die Pompeji mit umliegenden Ortschaften verband. Dort herrschte viel Verkehr. Zudem ist die Porta Nocera eines der beiden Tore, die dem Amphitheater am nächsten liegen. So musste ein großer Teil des auswärtigen Publikums, das sich die Spiele ansehen wollte, nicht nur das Tor, sondern eben auch diese Gräberstraße

⁷³⁸ Vgl. D'Ambrosio/De Caro 1983.

⁷³⁹ Hinzu kommen die *tituli* auf den Stelen der einzelnen Grablegen sowie eine *defixio* an Grab OS 23 (P. Vesonius Phileros). Vgl. die Einträge in D'Ambrosio/De Caro 1983.

⁷⁴⁰ CIL IV 10218–10249 mit teilweise untergliederter Zählung.

⁷⁴¹ CIL IV 9936–9961. 9968–9986.

⁷⁴² CIL IV 10221. 10233. 10236a. 10237. 10238a. 10238b.

⁷⁴³ Grüße und Glückwünsche: CIL IV 10220. 10233. 10243c. 10243g. 10245. 10246a. 10246d. 10246f. 10246h. 10246i. 10246k. 10247. 10249. Pechwünsche: 10243a. 10243b. 10243h. 10243j.

⁷⁴⁴ CIL IV 10226. 10228. 10246b. 10246e. 10246f. 10246j.

⁷⁴⁵ Hierbei handelt es sich um eines von drei ähnlichen Epigrammen, in denen der Sprecher sich wünscht, in den Siegelstein der Adressatin verwandelt zu werden, um deren Lippen berühren zu können. Inhaltlich erinnern diese an Ovids Ringgedicht (Ov. Am. 2,15), insofern ein Siegelring oder -stein personifiziert vorgestellt wird, welcher in der glücklichen Position ist, von der Geliebten berührt und geküsst zu werden. Allerdings wird der Wunsch, selbst zu diesem Ring zu werden, bei Ovid nicht formuliert. Vgl. zu den pompejanischen Epigrammen und zum Vergleich mit dem Ringgedicht: Giordano 1966; Solin 1975.

passieren. Wer Spiele in Pompeji besuchte, wurde also schon bei seiner Ankunft in der Stadt oder beim Verlassen auf zukünftige ähnliche Veranstaltungen hingewiesen.

In den Ankündigungen werden meist auch die Veranstaltungsorte genannt. Innerhalb der Stadtmauern ist dies fast immer Pompeji selbst, während sich in der Nekropole nur zwei Ankündigungen auf Pompeji beziehen. Die genannten umliegenden Städte sind Nuceria, Cumae, Herculaneum, Puteoli und Nola. Es ist unwahrscheinlich, dass die Bewohner von Pompeji nicht an auswärts stattfindenden Spielen interessiert waren und dass das der Grund dafür war, dass innerhalb der Stadtmauern keine Ankündigungen angebracht wurden. Denkbar ist viel eher, dass eine Regelung bestand, was wo angeschlagen werden durfte. So ließe es sich jedenfalls erklären, dass eine große Anzahl derer, die Bekanntmachungen anbringen wollten, auf die Nekropolen auswichen.⁷⁴⁶ Auch bei den Graffiti aus der Nekropole wurde besonders häufig auf Veranstaltungen und auf andere Orte außerhalb Pompejis Bezug genommen. Ganz offensichtlich ist diese inhaltliche Häufung nicht wahllos, sondern ist im Zusammenhang mit Menschen zu verstehen, die zwischen Pompeji und den Nachbarstädten unterwegs waren. Dies betrifft sowohl die Urheber, die z. B. im Auftrag eines Spielveranstalters aus Nuceria handelten, als auch die intendierten Leser und Rezipientenkreise, die man mit den Bekanntmachungen und Graffiti zu erreichen strebte. Anders als im Inneren der Stadtmauern hoffte man hier auf Leser und Betrachter, die selbst mobil und zwischen den Nachbarstädten unterwegs waren. Eine ähnliche inhaltliche Ausrichtung auf Vorgänge außerhalb Pompejis lässt sich bei den Wahlempfehlungen ausmachen. Die in der Nekropole genannten Kandidaten bewerben sich meistens um Ämter in anderen Städten.⁷⁴⁷ Daraus ergibt sich auch hier ein Hinweis auf mögliche Adressatenkreise.

Denn während es noch leicht vorstellbar ist, dass die Bewohner von Pompeji in die Nachbarstadt fuhren, um sich dort Gladiatorenkämpfe anzusehen, ist es doch unwahrscheinlich, dass sie an der Wahl der dortigen Beamten beteiligt waren. Die Dipinti richten sich also ganz deutlich auch an Auswärtige.

Teilweise ist es möglich, direkte Beziehungen zwischen den Spielgebern und den bereits erwähnten Kandidaten für städtische Ämter festzustellen. Allerdings sind diese oft nicht gesichert, da die Namen aufgrund des Erhaltungszustandes häufig nicht mehr vollständig lesbar sind. Lucius Munatius Caeserninus wird am Grab EN 10 als Spielgeber für Spiele in Nuceria erwähnt (CIL IV 9974) (Abb. F 68). An drei Gräbern in diesem Bereich der Nekropole erscheint er zudem als Kandidat für das Amt des *Ilvir*: an den Gräbern EN 4, EN 22 und OS 9.⁷⁴⁸ Außerdem finden sich fünf *programmata* für ihn an Gräbern im Bereich des Fondo Pacifico und ein weiteres im

⁷⁴⁶ Vgl. zu diesem Phänomen und besonders zur Erklärung der räumlichen Nähe zum Amphitheater: Kap. 2.3.2, S. 117 und besonders: Sabbatini Tumolesi 1980, 119–122.

⁷⁴⁷ Vgl. Solin 1973b, 264–265. So zum Beispiel: CIL IV 9939 und 9942.

⁷⁴⁸ CIL IV 9939. 9942. 9959.

1983 ausgegrabenen Bereich.⁷⁴⁹ In einer der Wahlempfehlungen (CIL IV 9939) wird sogar an die von ihm ausgerichteten Spiele erinnert, da sie offenbar als Argument zugunsten des Kandidaten genutzt werden sollten: *L(ucium) Munatium Caeserninum quinq(ennalem) / Nucerni [pu]giles spectastis*. Die Präsenz der inzwischen veralteten Spielankündigung wurde also gezielt zur Wahlwerbung genutzt. Solche Bezüge finden sich nicht nur in unmittelbarer Nähe des Stadttors sondern auch an den weiter entfernt liegenden Gräbern im Fondo Pacifico.⁷⁵⁰ Für Lucius Munatius Caeserninus finden sich dort weitere fünf *programmata* auf einer Strecke von lediglich ca. 30 m.⁷⁵¹ Der Größe und Pracht der im Fondo Pacifico ausgegrabenen Gräber nach zu urteilen handelte es sich keineswegs um die letzten Randbezirke dieser Nekropole, sondern es ist anzunehmen, dass diese sich noch ein gutes Stück weiter entlang der Straße nach Osten fortsetzten. Wenn auch sicherlich nicht die vollständigen 12 km bis Nuceria von Grabbauten mit beschreibbaren Fassaden gesäumt war, so lassen die vergleichsweise zahlreichen Dipinti für Munatius Caeserninus doch darauf schließen, dass zwischen den beiden Städten äußerst zahlreiche, vielleicht sogar hunderte weitere Exemplare angebracht wurden. Im Fondo Pacifico fanden sich darüber hinaus *programmata* für fünf weitere Kandidaten, die mit Sicherheit nicht für ein Amt in Pompeji kandidierten.⁷⁵² Man rechnete folglich explizit mit Lesern, die auf dieser Straße unterwegs waren, also sich fortbewegten. Dies steht im Kontrast zu den Befunden im Inneren der Stadtmauer, wo man bei der Anbringung vermehrt solche Situationen berücksichtigte, in denen Betrachter verweilen, z. B. an einem Brunnen, auf einem Platz oder bei einem Geschäft. Die Frequenz und Verteilung der *programmata* der auswärtigen Kandidaten an der Straße zwischen Pompeji und Nuceria zeigt, dass hier eine Strategie gewählt wurde, die auf Wiederholung setzte. Vergleichbar mit modernen, weitgehend sinnentleerten Wahlplakaten waren die Dipinti repetitiv zu beiden Seiten der Straße angebracht und begegneten dem Reisenden folglich in kurzen Abständen während seine Bewegung immer wieder. Die hohe Zahl der *programmata* diente hier nicht

749 Im Fondo Pacifico sind dies: CIL IV 3857. 3858. 3865. 3874. 3875. Zu dem *programma* im später ausgegrabenen Teil der Nekropole: D'Ambrosio/De Caro 1987, 204. Sogliano betont, dass Munatius Caeserninus der einzige sicher Nuceria zuzuweisende Kandidat unter den im Fondo Pacifico belegten ist: Sogliano 1887, 38. Mau weist darauf hin, dass die *programmata* für Munatius Caeserninus theoretisch auch in neronische Zeit datiert werden können: Mau 1888, 120–121.

750 Vgl. CIL IV 3857–3878.

751 CIL IV 3857+3858 als ein *programma* zu verstehen an Grab 1, 3865 an Grab 4, 3874 und 3875 an Grab 6 sowie AE 1990, 176a an Grab A Nord des in den 80er Jahren des 20. Jh.s ausgegrabenen, östlich anschließenden Abschnittes: D'Ambrosio/De Caro 1987, 203–204.

752 Lusius Saturninus: CIL IV 3861, 3862 und wohl auch 3863 an Grab 2 und AE 1990, 177d an Grab E Nord (sowie CIL IV 9956 im Bereich vor der Porta Nocera an Grab EN 14); Nigrus: CIL IV 3868 an Grab 2; Lucius Magius Celer: CIL IV 3871 an Grab 5 und 3873 an Grab 6 (sowie gemeinsam mit Lucius Munatius Caeserninus CIL IV 9942 im Bereich vor der Porta Nocera an Grab EN 4); Caius Tampius Sabeinus/Sabinus: CIL IV 3872 an Grab 5 (sowie CIL IV 9952 im Bereich vor der Porta Nocera an Grab EN 12); Publius Vitellius: CIL IV 3876 an Grab 6.

dazu, verschiedene Personen in unterschiedlichen Situationen, sondern dieselbe Person bzw. denselben Personenkreis in der nahezu identischen Situation anzusprechen.

Diese Beobachtungen verdeutlichen zweierlei: Zum einen scheinen die Nekropolen ein Bereich zu sein, in dem die Art der Themen weniger kontrolliert war, und in dem daher Belange kommuniziert werden konnten, die innerhalb der Stadtmauern nur eingeschränkt oder gar nicht geduldet wurden. Auch hier spielt es eine Rolle, dass bei den *programmata* und *edicta munerum* die Kandidaten oder die Verantwortlichen namentlich genannt wurden und somit generell zur Rechenschaft gezogen werden konnten. Zum anderen zeigt die Vielfalt an Inhalten der Inschriften in der Nekropole, dass diese als Kommunikationsraum intensiv genutzt wurde. Die Nennung von fünf Nachbarstädten belegt, dass ein reger Austausch zwischen den benachbarten Städten bestand. Vermutlich schickten die Kandidaten und Spielveranstalter nicht ihre eigenen Schreiber los, sondern beauftragten die vor Ort ansässigen Kräfte.⁷⁵³

4.3.4 Grab EN 10

Wie dicht und vielschichtig die Gräber beschrieben wurden und was dies für die Wahrnehmung der Inschriften bedeutete, soll an einem Beispiel verdeutlicht werden. Die meisten Gräber in der Nekropole an der Porta Nocera waren weiß verputzt.⁷⁵⁴ Dadurch boten sie ideale Voraussetzungen für die Anbringung der zumeist rot und seltener schwarz gemalten Dipinti. Ein Grab, an dem die Oberflächen auch heute noch gut erhalten sind, ist das Grab EN 10, an dem auch die Spielankündigung des Munatius angebracht war (Abb. 50. F68). Es liegt an der Nordseite der Straße, die nach Nuceria führte und parallel zur Stadtmauer verlief. EN 10 ist von der Kreuzung mit der Via Nocera aus gesehen, die an dieser Stelle aus der Stadt herausführte, das fünfte Grab, liegt also wie die benachbarten Gräber sehr nah am Stadttor und wurde daher nicht nur von Passanten, die von Osten kamen, sondern auch von denen, die sich aus südlicher und westlicher Richtung näherten, wenn sie auf das Stadttor zugingen, wahrgenommen. Das Grabmal besteht aus einem hohen Podium, das vermutlich als Unterbau für eine *aedicula* diente, die heute nicht mehr erhalten ist, aber zumindest ansatzweise rekonstruiert werden kann.⁷⁵⁵ Das Podium und vor allem dessen Sockel gleichen das starke Gefälle von Süden nach Norden, also von der Straße zum Bereich unmittelbar vor der Stadtmauer aus. Das ganze Podium war weiß verputzt und wurde oben und unten jeweils durch ein Profil abgeschlossen. An der Fassade

⁷⁵³ Zwei der *edicta munerum* enthalten Schreibersignaturen, die allerdings jeweils nur einmal belegt sind. Dennoch deuten die Signaturen darauf hin, dass sie ihre Namen als Schreiber bekannt machen wollten und auf weitere Aufträge hofften.

⁷⁵⁴ Vgl. Kap. 2.2.1.1, S. 45.

⁷⁵⁵ Zur Beschreibung des Monumentes vgl. D'Ambrosio/De Caro 1983, unter der Nummer des Grabes. Zum Typus: Kockel 1983, 26–34; Gabelmann 1977, 107–109.

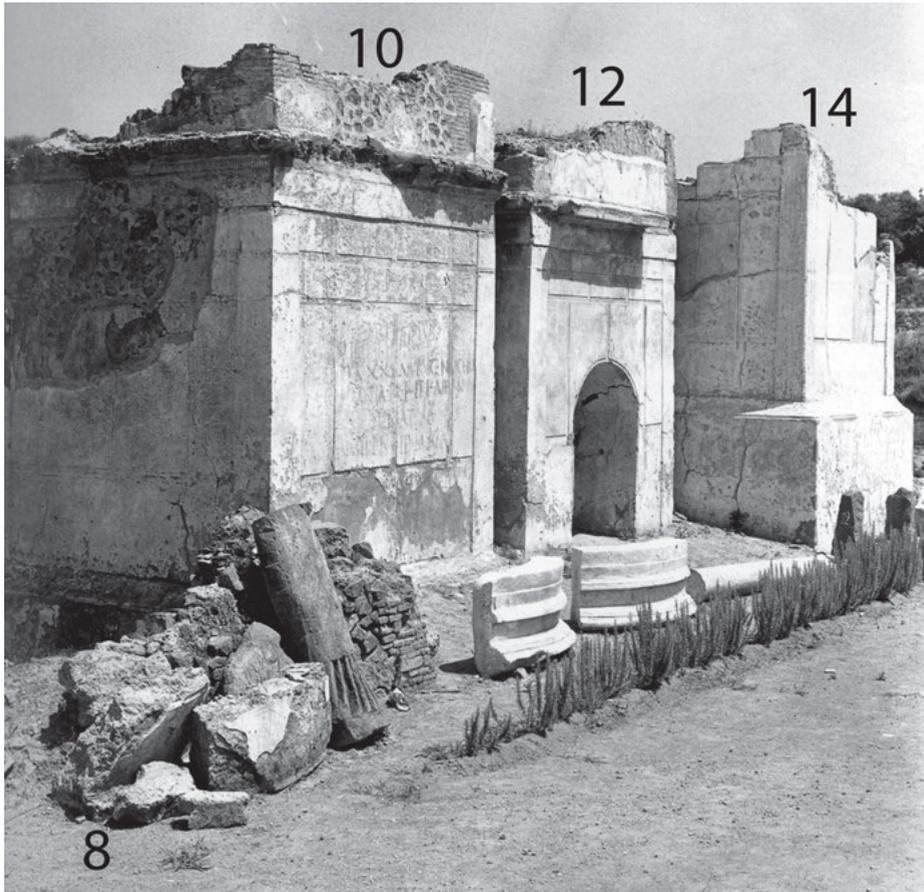


Abb. 50: Fronten der Gräber EN 4 bis EN 14 in der Nekropole vor der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

und den Seiten war mit Stuck monumentales Mauerwerk nachgeahmt worden, das in einen Sockel, Orthostaten und zwei Reihen waagrecht liegender isodomer Quader gegliedert ist. Die Flächen waren an den Ecken und oben mit Lisenen gerahmt und am oberen Rand durch einen Zahnschnitt und einen schmalen Sims abgeschlossen. Darauf erhob sich wiederum ein Sockel. Das darüber aufgehende Mauerwerk ist wie auch große Teile des ehemals schriftragenden Putzes heute nicht erhalten. Zur Zeit der Ausgrabung im Juli 1954 waren diese Fläche und mit ihr zahlreiche Inschriften noch fast vollständig vorhanden, sodass anhand von Fotografien aus dieser Zeit ein Eindruck davon gewonnen werden kann. Die Platte mit dem steinernen *titulus* muss am oberen Aufbau angebracht gewesen sein, wurde aber nicht gefunden, sodass auch der Grabinhaber unbekannt bleibt.

In der Nekropole sind weitere ähnliche Grabbauten anzutreffen.⁷⁵⁶ Vor allem EN 6 ist gut mit EN 10 vergleichbar. Beide sind in augusteischer Zeit entstanden, während der dazwischen liegende Grabbezirk EN 8 an beide anstößt und somit etwas später als diese dazwischen gesetzt worden sein muss. An der Ostseite schließt sich EN 12 an, das ebenfalls einem ähnlichen Typus folgt, aber etwas jünger als EN 10 sein muss, da es an einzelnen Stellen gegen dessen Putz stößt. In diesem Bereich der Nekropole ähneln sich alle Bauten bis auf den Grabbezirk EN 8 durch einen hohen, weiß verputzten Sockel, wenn auch nur 10 und 14 eine komplett geschlossene Fassade zeigten, während in die anderen überwölbte Nischen eingelassen waren. Alle boten somit große, glatte weiße Flächen, die sich hervorragend zum Anbringen gemalter Aufschriften eigneten. An der Fassade von EN 10 waren neun Dipinti und drei Graffiti aufgebracht (Abb. 51. F68).⁷⁵⁷ Auch auf die umliegenden Grabfassaden war viel geschrieben worden. Am benachbarten EN 12 fanden sich elf⁷⁵⁸, an EN 14 neun Inschriften.⁷⁵⁹ Und an den Fassaden von EN 4 und EN 6 waren jeweils sieben Dipinti und Graffiti zu lesen.⁷⁶⁰

Von den Dipinti an der Fassade von EN 10 sind sechs als *edicta munerum* (CIL IV 9971–9976) und zwei als *programmata* (CIL IV 9949. 9950) zu identifizieren. Der neunte Dipinto ist eine Bekanntmachung, in der von einem entlaufenen Pferd und einem möglichen Zeitpunkt für die Rückgabe die Rede ist.⁷⁶¹ Bei den drei Graffiti, die alle mit Kohle geschrieben waren, scheint es sich um *tituli memoriales* zu handeln.⁷⁶² Am deutlichsten ist auf der Fotografie die Spielankündigung des Lucius Munatius Caeserninus zu erkennen, welche mehrere ältere Dipinti überlagert, sodass manche nicht oder nur noch teilweise zu sehen waren. Durch die Überlagerungen sind sie auf dem Schwarzweißfoto teilweise nicht zu unterscheiden. Die hier gezeigte Abbildung gibt den Zustand von 1957 wieder, also drei Jahre nach der Ausgrabung. 1959, nur zwei Jahre später, waren die Dipinti bereits erheblich verblichen und heute sind nur noch Bruchteile des Putzes und der Schriftzeugnisse erhalten. Um den Befund übersichtlicher darzustellen, sind in Abb. F68 die einzelnen Inschriften farbig hinterlegt. Eine relative Chronologie der Dipinti kann dennoch anhand der Fotografie nicht verlässlich festgestellt werden.

Auffällig ist allerdings der isoliert erscheinende Buchstabe C im linken Bereich der Putzfläche. Er ist mit größter Sorgfalt gemalt und unterscheidet sich in seiner Form von den anderen Inschriften. Rechts neben diesem Buchstaben scheinen Spuren einer

⁷⁵⁶ D'Ambrosio weist darauf hin, dass in dieser Nekropole der *aedicula*-Typus vorherrscht: D'Ambrosio 1998, 56.

⁷⁵⁷ Dipinti: CIL IV 9948–9950. 9971–9976; Graffiti: CIL IV 10226–10228.

⁷⁵⁸ Dipinti: CIL IV 9951–9953. 9977; Graffiti: CIL IV 10229–10235.

⁷⁵⁹ Dipinti: CIL IV 9955–9957; Graffiti: CIL IV 10236–10239.

⁷⁶⁰ EN 4: Dipinti: CIL IV 9942–9945. 9970; Graffiti: CIL IV 10219. 10220. EN 6: Dipinti: CIL IV 9946–9947; Graffiti: CIL IV 10222–10225.

⁷⁶¹ Ein fast gleichlautender Anschlag wurde auch im Fondo Pacifico gefunden: CIL IV 3864.

⁷⁶² CIL IV 10226–10228.



Abb. 51: Südseite des Grabes EN 10 in der Nekropole vor der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

großflächigen weißen Übermalung zu erkennen zu sein. Die Größe des Buchstabens, seine Position auf mittlerer Höhe der Stuckorthostaten und seine sorgfältige Ausführung sprechen dafür, dass er zu einem großen Dipinto gehörte, der sich über die gesamte Breite dieses zentralen Feldes erstreckte. Die Buchstabenform erinnert eher an monumentale Steininschriften, als dass sie anderen Dipinti gleicht. Später wurde der Dipinto anscheinend übertüncht, sodass der Untergrund neu beschrieben werden konnte. Danach wurde die Fläche nicht mehr so großzügig genutzt. Die Buchstaben der darüber liegenden Inschriften sind kleiner, die einzelnen Zeilen leicht unregelmäßig und einzelne Wörter stoßen an der seitlichen Lisene an oder sind darüber hinweg geführt. Anscheinend mussten nun auf diesem wie auch auf den benachbarten Gräbern mehrere, gleichzeitig sichtbare Inschriften Platz finden. Man nutzte den zur

Verfügung stehenden Platz nun bis zum letzten Fleckchen aus. Zu Anfang hatte man offenbar versucht, wie im Stadtinneren eine geregelte und ordentliche Platzierung der Dipinti zu bewirken, indem man sich am Gliederungsschema der Wand bzw. der Grabfassade orientierte. Mit der Akkumulation immer weiterer Dipinti wurde dies irgendwann unmöglich, sodass das Gesamtbild immer unübersichtlicher und schwieriger zu lesen wurde.⁷⁶³ Die Dipinti waren alle mit roter Farbe geschrieben, sodass durch die Farbgebung zunächst kein großer Kontrast erzeugt wurde, der es ermöglicht hätte, die einzelnen Anzeigen auf einen Blick zu unterscheiden. Unter diesen erschwerten Rezeptionsbedingungen müssen die Schreiber folglich damit gerechnet haben, dass sich ein Adressat die Zeit nahm, die einzelnen Inschriften auseinander zu sortieren und lesend zu rezipieren. Oder aber sie nahmen in Kauf, dass Passanten die Texte gar nicht allzu genau lasen.

4.3.5 Nekropolen als Schrift- und Kommunikationsräume

Durch die Form der Grabfassaden war die Beschreibfläche in hohem Maße vorgegeben. Wie bereitwillig die Schreiber größere Flächen nutzten, zeigt sich etwa an der zusammenhängenden Fassade der Gräber ES 9 und ES 11, wo ein *edictum muneris* über beide Monumente hinweg geschrieben wurde und somit monumentale Ausmaße erreichte (Abb. F27). Auch an vielen der heute nicht mehr verputzten Gräber müssen ursprünglich Texte und Zeichnungen zu sehen gewesen sein. Aus der Nekropole an der Porta Ercolano sind außer den Grabinschriften kaum Schriftzeugnisse erhalten, doch Funde wie das Grab des Obellius Firmus vor der Porta Nola zeigen, dass auch in den anderen Nekropolen mit einer starken Präsenz von Wandinschriften, die ein breites inhaltliches Spektrum umfassten, zu rechnen ist.⁷⁶⁴

763 Als Beispiel sei der Dipinto CIL IV 9948 genannt, der in dunkler roter Farbe mit schmalen Linien und kleineren Buchstaben als die anderen geschrieben wurde. Er ist in den Zwischenraum zwischen anderen Dipinti gequetscht und zwei Wörter mussten rechts oberhalb angefügt werden. Im CIL-Eintrag erscheinen diese beiden Wortteile aber unterhalb der längeren Zeile, obwohl auf der Abbildung deutlich zu erkennen ist, dass sie oberhalb hinzugefügt worden waren. Dass die Textteile zusammengehörten, erschließt sich einerseits aus der Form und andererseits aus dem Inhalt. An einem Grab im Fondo Pacifico war nämlich ein Dipinto angebracht, das inhaltlich weitgehend übereinstimmt, aber besser erhalten war. Dipinto im Fondo Pacifico: CIL IV 3864. In diesem kommen sowohl der Anfang mit dem Hinweis auf die entlaufene Stute als auch die beiden Wörter vor, die hier so deplatziert erscheinen: *convenuto Q DECIV*. Oberhalb des Hinweises auf die entlaufene Stute ist in recht unregelmäßigen Buchstaben ein Wahlaufuf für einen Sabinus angebracht worden, der sich um das Amt eines *tribunus plebis* bewirbt. Dieses Amt existierte in Pompeji nicht. Auch dieser Kandidat bewarb sich um ein Amt in der Nachbarstadt Nuceria: Solin 1973b, 265. Der andere Wahlaufuf, für einen Basila, war dagegen an der östlichen Seite angebracht und konnte dort somit nicht mehr gelesen werden, sobald diese Seite durch das spätere Grab EN 12 verstellt worden war.

764 Vgl. De Caro 1979, 73–79.

Die Nekropolen nehmen im Stadtraum eine Sonderstellung ein. Sie gehörten zur Stadt und waren als Bestattungsraum mit dem Inneren der Stadt verknüpft. Nicht nur wurde zu Lebzeiten das Aussehen des Grabes bestimmt und das Monument errichtet. Auch der Kult am Grab erforderte die Anwesenheit der Angehörigen und Handlungen in diesem räumlichen Umfeld. Die große Häufung von *programmata*, *edicta munerum* und Graffiti neben den Grabtituli und weiteren Inschriften richtet sich jedoch nicht allein an die Angehörigen der hier Bestatteten, sondern vor allem an die Passanten, die zwischen Pompeji, dem Umland und den Nachbarstädten unterwegs waren. Bei keinem der Graffiti oder Dipinti lässt sich eine inhaltliche Verbindung zum Grabdenkmal oder den Bestatteten und Angehörigen ausmachen. Falls entsprechende Beziehungen vorhanden waren, wurden sie jedenfalls nicht betont. Die Schreiber nutzten demnach die Gräber lediglich als gut gelegene und leicht zugängliche Beschreibflächen. Die Nekropolen gewinnen so eine weitere Funktion als Kommunikationsräume.

Auffällig ist weiterhin das breite Spektrum an Themen, Schreibmaterialien, Gestaltungsformen und auch an unterschiedliche gearteten Beschreibflächen. Gut sichtbare Fronten werden ebenso beschrieben wie kaum einsehbare Nischen, Kohle- und Rötelgraffiti finden sich neben gekonnt mit dem *stilus* geritzten Zeichnungen, Gladiatorengraffiti und Spottbilder stehen neben Wahlaufrufen und Grüßen. Die Nekropole wurde von vielen verschiedenen Akteuren genutzt, um konkrete Anliegen zu verfolgen, sich zu verewigen, in Kontakt mit anderen Personen zu treten oder die eigenen Fertigkeiten auszuprobieren. Offenbar wurden all diese Praktiken geduldet. Die Nekropolen wurden somit nicht nur Kommunikationsraum, sondern eben auch ein Raum, der von verschiedensten Gruppen und Einzelpersonen beansprucht und und beschrieben wurde. Auch hierbei handelte es sich um eine Form der Aneignung des Raumes. Dass es sich nicht um die sekundäre Nutzung einer längst aufgelassenen Nekropole handelte, wir daran deutlich, dass in mehreren Fällen bei kurz nacheinander gebauten Gräbern eine Fassade beschriftet wurde, bevor das Nachbargrab den Blick auf diese Wand verstellte.

Spannend ist dabei auch, dass hier außerordentlich viele strategisch genau geplante *programmata* und *edicta munerum* auswärtiger Kandidaten und Spieleveranstalter angebracht wurden. Einerseits rechnete man offenbar damit, dass viele Pompejaner auch Interesse an den Spielen in den Nachbarstädten hatten. Die *programmata* müssen sich jedoch vorrangig an die Einwohner derjenigen Stadt richten, in der gewählt wurde. Die Mobilität und der Austausch zwischen den Orten war also so hochfrequent, dass sich eine massive Bewerbung bestimmter Kandidaten selbst an der Grenze von Pompeji lohnte. Daneben aber ist zu bedenken, dass gerade Pompeji und Nuceria nicht auf eine durchgehend friedliche Geschichte zurückblickten. Die Massierung von *programmata* in größtmöglicher Nähe zur Stadt kann daher auch als Versuch einer übergreifigen Beanspruchung des Raumes bis an die Grenzen des Zulässigen verstanden werden.

4.3.6 Exkurs: die *cippi* des Titus Suedius Clemens

Die Stelen des Titus Suedius Clemens nehmen unter den pompejanischen Inschriften eine besondere Stellung ein. Forschungsgeschichtlich sind sie besonders bedeutsam, weil sie in einem frühen Stadium der Erforschung dieser antiken Stadt deren Namen sicherten. Sie bieten viermal den gleichen Text und nehmen viermal auf dasselbe Ereignis Bezug. Drei der Stelen wurden *in situ* gefunden: Sowohl vor der Porta Vesuvio (Abb. 52) als auch vor der Porta Ercolano (Abb. 53) und der Porta Nocera (Abb. F69) hatte man die Stelen in einer Entfernung von ca. 29,60 m vom Tor und 260 dem Stadtmauerring aufgestellt. Diese Entfernungen entsprechen 100 Fuß.⁷⁶⁵ Die Stele vor der Porta Marina (Abb. 54) wurde liegend in den Terme Suburbane gefunden.⁷⁶⁶

Die Stelen weisen leicht unterschiedliche Abmessungen auf. Der oberirdisch sichtbare Teil ist zwischen 71 und 83,5 cm hoch, zwischen 47 und 58 cm breit und zwischen 25 und 28 cm dick.⁷⁶⁷ Die Stele vor der Porta Marina, die nicht *in situ* gefunden



Abb. 52: *cippus* des Titus Suedius Clemens vor der Porta Vesuvio. Nach: Sertà 1999, 206 Abb. 3. Su concessione dell'Associazione Internazionale Amici di Pompei e dell'Editore L'Erma di Bretschneider.

⁷⁶⁵ Vgl. de Waele 1984, 2.

⁷⁶⁶ Die gemessenen Entfernungen der drei *in situ* gefundenen Stelen sind: Porta Vesuvio: 29,80 m; Porta Ercolano: 29,50 m; Porta Nocera: 29,35 m (Sertà 2002, 228. 238 Anm. 6; Kockel 1983, 12).

⁷⁶⁷ Oberirdisch sichtbare Teile: Stele vor der Porta Ercolano (CIL X 1018): H: 83,5 cm, B: 57 cm, T: 5,5 cm (Sertà 1998, 229); Stele vor der Porta Vesuvio: H: 71 cm, B: 58 cm, T: 25 cm (Spano 1910, 399; Sertà 1999, 206); Stele der Porta Nocera: H: 76 cm, B: 53 cm, T: 25 cm (Sertà 2002, 229); Stele vor der Porta Marina: H: 73 cm, B: 47 cm, T: 28 cm (Sertà 2002, 234).

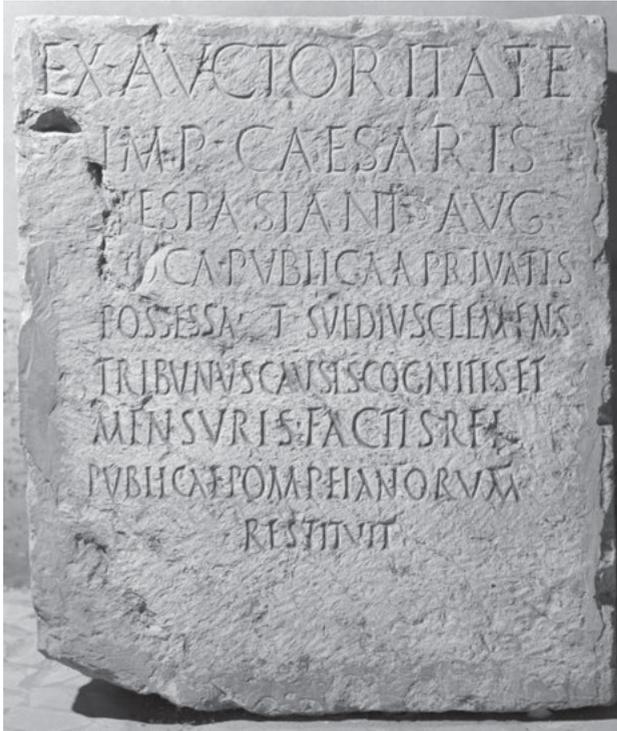


Abb. 53: *cippus* des Titus Suedius Clemens vor der Porta Ercolano, CIL X 1018.

wurde und deshalb ganz vermessen werden konnte, ist allerdings insgesamt, also mit dem unteren, eingegrabenen Teil, 146 cm hoch, an der breitesten Stelle 53,5 cm breit und 31 cm dick. Sie war bis zur Hälfte und mit ihrem dickeren und schwereren Ende im Boden verankert bzw. sollte so eingegraben werden. Ähnliches ist für die Stelen vor den Porte Nocera und Vesuvio anzunehmen, während die Stele vor der Porta Ercolano nicht auf diese Weise befestigt war.⁷⁶⁸ Die beiden Stelen vor den Porte Nocera und Marina bestehen aus hellem Kalkstein,⁷⁶⁹ während diejenigen vor Porta Ercolano und Porta Vesuvio aus feinerem Travertin gefertigt sind.⁷⁷⁰ Selbst wenn es sich dabei um unterschiedliche Steinsorten handelt, ist doch zu betonen, dass die optische Wirkung von Travertin und einem anderen hellen Kalkstein sehr ähnlich ist.

Alle vier präsentieren den gleichen Text: *ex auctoritate / Imp(eratoris) Caesaris / Vespasiani Aug(usti) / loca publica privatis / possessa T(itus) Suedius / Clemens tribunus causis / cognitits et mensuris factis / rei publicae Pompeianorum / restituit*.⁷⁷¹ Dieser nimmt Bezug auf ein Ereignis, das noch nicht allzu weit in der Geschichte der Stadt zurücklag und für die Bürger als Gemeinschaft von hoher Bedeutung war. Die

⁷⁶⁸ Vgl. Kockel 1983, Taf. 10, b.

⁷⁶⁹ Sertà 2002, 228. 233.

⁷⁷⁰ Sertà 1998, 229; Spano 1910, 399.

⁷⁷¹ Text(verteilung) zitiert nach der Stele vor der Porta Nocera.



Abb. 54: *cippus* des Titus Suedius Clemens vor der Porta Marina. Nach: Sertà 2001/2002, 233 Abb. 8. © Su concessione dell'Associazione Internazionale Amici di Pompei e dell'Editore L'Erma di Bretschneider.

Positionierung und die überaus stabile Verankerung der Stelen sowie der Inhalt der eingemeißelten Texte zeigen deutlich, dass es sich hier um die Markierung und Festsetzung eines Territoriums handelte, welches in öffentliche Hand zurückgeführt worden war und dort verbleiben sollte. Gerade die beinahe identisch angelegte Entfernung der Stelen von der Stadtmauer spricht dafür, in dem so markierten Gebiet ein Areal zu sehen, dessen Freihaltung von partikularen Interessen und somit fortdauernde Nutzbarkeit durch die gesamte Bürgerschaft als konstitutiv für das Gemeinwesen angesehen wurde.⁷⁷² Da die Übereinstimmungen hinsichtlich des Kontextes, der Gestaltung der Texte wiederfindet.

⁷⁷² Dies würde dem für Rom belegten *pomerium* entsprechen. Siehe insbesondere: D'Ambrosio/De Caro 1983, 25. Vgl. Kockel 1983, 12–13; Sertà 2002, 238 Anm. 6 und 44.

Carlos Alberto Sertà hat die *ordinatio* aller vier Stelen untersucht. Dabei weist er zunächst darauf hin, dass die Textverteilung sowie die generelle Ausrichtung auf allen vier Stelen unterschiedlich sind.⁷⁷³ Ferner betrachtet er Abstände zwischen den Zeilen, die Höhen der Buchstaben und die Gleichmäßigkeit der Zeilenverläufe. Auf allen vier Stelen wurden Hilfslinien verwendet, allerdings mit unterschiedlicher Intensität und Präzision.⁷⁷⁴ Bei allen vier Stelen müssen die Buchstaben in der Antike rot ausgemalt gewesen sein.⁷⁷⁵ Bei allen vier wurde zudem für die ersten Zeilen eine Schriftart verwendet, die als *monumentalis* bezeichnet werden kann, während die Zeilen darunter als *actuaria* gestaltet sind. Bei den Stelen vor den Porte Nocera, Ercolano und Marina erstreckt sich die *monumentalis* auf die ersten drei Zeilen bis *Aug*, während sie auf der Stele an der Porta Vesuvio bis zur vierten Zeile mit den Wörtern *loca publica* verwendet wurde. Dieser Unterschied koinzidiert mit der Anlage der Texte. An der Porta Vesuvio wurde eine zentrierte Ausrichtung gewählt, während der *ordinator* ansonsten einen linksbündigen Satz mit vorgezogener erster Zeile angelegt hatte.

Sertà kommt bei allen vier Stelen zu nahezu identischen Schlussfolgerungen und Fragen, wenn er betont, dass jeweils möglicherweise zwei Personen mit der *ordinatio* der verschiedenen Zeilen betraut worden seien, dass diese entweder wenig Expertise, Erfahrung oder Zeit hatten und dass die mindere Qualität der Ausführung insbesondere in Anbetracht der Tatsache, dass es sich um öffentliche Inschriften handele, überrasche. Zudem weist er bezüglich der Stelen vor der Porta Nocera und der Porta Marina darauf hin, dass trotz der Wichtigkeit des Textes ein billiger Kalkstein gewählt wurde.⁷⁷⁶

Es erscheint jedoch wichtig zu betonen, dass nicht nur die Ausrichtung oder Mise en page des Textes auf der Stele vor der Porta Vesuvio sie von den Übrigen abhebt, sondern dass auch die Gestaltung der einzelnen Buchstaben hier deutlich sorgfältiger erscheint. Sie weisen alle einen Keilschnitt auf und sind deutlich mit Serifen versehen.⁷⁷⁷ Ein Vergleich mit den anderen Exemplaren zeigt jedoch, dass diese feinere Gestaltung zumindest zum Teil durch das Material begünstigt werden konnte, da die Inschrift vor der Porta Ercolano, die auch auf Travertin geschrieben ist, ebenfalls qualitativvoller erscheint als die beiden Kalksteininschriften vor Porta Nocera und Porta Marina.⁷⁷⁸

Eine mögliche Deutung dieser Übereinstimmungen und Unterschiede wäre, dass zuerst die Stele vor der Porta Vesuvio von vergleichsweise erfahrenen Handwerkern hergestellt des Inhaltes, der Größe und des Materials zeigen, dass diejenigen, die die

⁷⁷³ Sertà 2002, 229.

⁷⁷⁴ Sertà 1998, 233 Abb. 5–9, 234; Sertà 1999, 209; Sertà 2002, 233, 235 Abb. 11 (Grundlinie bei *Caesaris*). 237.

⁷⁷⁵ Sertà 1998, 229; Sertà 1999, 206; Sertà 2002, 228, 234.

⁷⁷⁶ Sertà 1998, 233–234; Sertà 1999, 209; Sertà 2002, 233, 237.

⁷⁷⁷ Vgl. Sertà 1999, 208 Abb. 4–7.

⁷⁷⁸ Vgl. Sertà 1998, 233 Abb. 5–9; Sertà 2002, 230 Abb. 4–5, 235 Abb. 10–12.

Aufstellung veranlasst hatten, großen Wert auf Einheitlichkeit legten, ist nun zu fragen, inwieweit sich diese Einheitlichkeit auch in wurde. Die anderen drei (vermutlich sind vor den übrigen drei Stadttoren weitere Exemplare zu erwarten) wurden daraufhin inhaltlich als Kopie ausgeführt, doch die linksbündige Ausrichtung des Textes war einfacher zu realisieren, auch wenn dadurch Verschiebungen in der Textverteilung notwendig wurden und das auf der Stele vor der Porta Vesuvio sehr prominente *loca publica* deutlich weniger herausstach.

Die Frage, warum für diese Monumente ein so bescheidenes Material und eine so schlichte Gestaltung ohne irgendwelche Ornamente und mit nur grob geglätteter Oberfläche gewählt wurde, kann nur vor dem Hintergrund des Textes und des räumlichen Kontextes betrachtet werden. Dies sind die Kriterien, welche ihre Bedeutung für die Pompejaner überhaupt erschließbar machen: Die Positionierung an genau der gewählten Stelle war so bedeutsam, dass man scheinbar übertrieben feste Verankerungen mitarbeitete. Die Gestaltung tritt dagegen in den Hintergrund. Es handelt sich hierbei nicht um Ehreninschriften, die an die Restitution des Titus Suedius Clemens erinnern. Vielmehr schufen die Pompejaner durch ihre Aufstellung neue oder wiedergewonnene Zustände, die auch in der Zukunft Bestand haben sollten. Es geht nicht um eine Stiftung oder um eine Ehrung des Titus Suedius Clemens. Stattdessen unterstreichen das gestalterische Understatement einerseits und die repetitive Präsenz der Stelen vor den Stadttoren andererseits ihren thetischen Charakter und die Langfristigkeit ihrer Bedeutung. Welch hohe Bedeutung der Leistung des Suedius beigemessen wurde, zeigt sich auch daran, dass an ihn drei Grüße gerichtet wurden.⁷⁷⁹

4.4 Zwischenergebnis

Inschriften waren Bestandteile räumlicher Kontexte, sodass auch ihre Entstehung und ihre Wahrnehmung in diesem Rahmen zu sehen ist. Daher erlauben Beobachtungen zum Umfeld Rückschlüsse auf die Bedeutung der jeweiligen Texte. Anhand der Fallbeispiele konnten dabei unterschiedliche Aspekte und Teilergebnisse herausgearbeitet werden. In der Zusammenschau der Kontexte lassen sich dem bisherigen Bild daher weitere Ergebnisse hinzufügen. Prinzipiell zeigten sich bei den behandelten Kontexten unterschiedliche Faktoren, die zur Anbringung der Inschriften, zu deren Gestaltung und den inhaltlich behandelten Themen beitrugen.

Dem allergrößten Teil der Bevölkerung Pompejis war es nicht vergönnt, mit einem Monument samt Inschrift öffentlich oder auch nur im eigenen Haus durch ein Bildwerk oder eine Inschrift geehrt zu werden. Darauf konnte nur ein kleiner Teil der Einwohner hoffen. Die in den Dipinti und Graffiti repräsentierte Personengruppe ist dagegen viel größer und schloss prinzipiell alle ein, auch Zugezogene, Frauen,

⁷⁷⁹ CIL IV 7203. 7579. 7780. Jeweils in Verbindung mit einem *programma* für Marcus Epidius Sabinus.

Sklaven oder Kinder. Die Schreiber und Leser der Dipinti und Graffiti sowie die in den Wandinschriften genannten Personen waren jedoch situativ und personell sehr unterschiedlich in der städtischen Gesellschaft und Kultur verortet und können anhand der Inschriften teilweise ganz konkret benannt werden: Als Kandidaten und Spielveranstalter, als Auftragnehmer zur Anfertigung von Wandinschriften, als Urheber oder Adressaten dialogähnlicher Kommunikationsformen, als (potentielle) Besucher von Veranstaltungen, als Mitglieder von Gremien, als Nachbarn oder Konkurrenten. Über die reine Memorialisierung hinaus legen die Inschriften daher Zeugnis von den vielfältigen Praktiken und Interessen der Beteiligten ab.

Zudem ist zu beobachten, dass einerseits in allen Kontexten die Art und Weise der Anbringung wie auch der Rezeption durch die jeweils vor Ort gegebenen Voraussetzungen mitbestimmt war. Andererseits aber hatten die Inschriften auf verschiedenen Ebenen auch Einfluss auf die Konstitution dieser städtischen Teilräume als soziale Räume, wirkten also ästhetisch und semantisch auf diese ein. Die Schreiber und Maler nutzten die Räume für ihre Belange. Dadurch wurden die Teilräume jedoch nicht der Öffentlichkeit entzogen, sondern vielmehr wurden die persönlichen Belange öffentlich sicht- und wahrnehmbar. Insofern vereinen sie affirmative und modifizierende Eigenschaften in sich. Egal welchen der beschriebenen Teilräume man betrachtet, bewirkten die Wandinschriften darüber hinaus eine Anreicherung von Sinnbezügen in diesen Teilräumen. Die Bedeutung interpersoneller Beziehungen in einer Nachbarschaft wird ebenso sichtbar wie die urbanistische Funktion von Nekropolen als Zwischen-, Puffer- und Kontaktzonen zwischen benachbarten Städten.

Auch Inschriften, die inhaltlich wenig variabel zu sein scheinen, wie etwa die immer ähnlich formulierten *programmata* und die *edicta munerum* erweisen sich bei einer Betrachtung des Kontextes und der Veränderungen im Laufe der Zeit offen für unterschiedliche Bedeutungszuschreibungen. Die kommunikativen Funktionen und Absichten erschöpften sich nicht darin, das Datum und die Details einer Veranstaltung oder die Namen bestimmter Kandidaten bekannt zu geben, sondern hingen jeweils von dem Vorwissen und den Intentionen des Lesers aber auch vom Zeitpunkt der Rezeption ab.

Im Vergleich zeigt sich, dass bei der Anbringung der gemalten Bekanntmachungen unterschiedliche Strategien gewählt wurden. Die *edicta munerum* sind sehr groß und waren aufwendig anzubringen. Sie finden sich häufig mittig auf der Wand und waren von weiteren Inschriften umgeben. Bei den *programmata* in den untersuchten Kontexten konnte zunächst festgestellt werden, dass bei der Gestaltung und Positionierung das Erscheinungsbild der Wand und bereits vorhandene Inschriften mitbedacht wurden. Darüber hinaus wurden aber auch unterschiedliche situative Bedingungen der potentiellen Leser oder Betrachter sowie verschiedene Rezipientenkreise berücksichtigt, etwa, wenn sich die Fassade an einer kleinen Platzanlage befand oder wie in der Nekropole mit einer eher zielgerichteten, konstanten Bewegung zu rechnen war. Dabei werden sowohl Blickachsen als auch Bewegungsrichtungen bedacht und durch die Faktoren Größe, Anbringungshöhe, Sichtbarkeit und Wiederholung umgesetzt.

Die ästhetische Bedeutung der Wandinschriften für den jeweiligen Kontext gewinnt besonders dann an Gewicht, wenn man bedenkt, dass nicht jeder Passant die Inschriften tatsächlich las. Sobald man die Buchstaben entzifferte oder einen Dipinto las, standen mit Sicherheit inhaltliche Aspekte der einzelnen Inschrift sowie Sinnbezüge zwischen mehreren Aufschriften wie auch zum Umfeld im Vordergrund. Doch davor und häufig vermutlich als einzige Wahrnehmungsform nahm man die Inschriften wohl nur flüchtig wahr, bemerkte vielleicht Farbe und Größe, ohne aber die Texte zu lesen. Ästhetisch trugen Graffiti wie Dipinti häufig zu einer Unterbrechung oder Belebung der ansonsten monochromen oder gleichmäßig gegliederten Fassaden bei. Besonders bei der Casa di Trebius Valens wurde aber deutlich, dass sich die Maler dieser Regelmäßigkeit bewusst waren und ihre Werke nach Möglichkeit in die Gliederungsschemata einfügten.

5 Ergebnisse und Zusammenfassung

5.1 An der Produktion und Rezeption beteiligte Akteure

5.1.1 Leser und Betrachter

Die Personen und Institutionen, die an der Anbringung von Inschriften im öffentlichen Raum beteiligt waren, unterscheiden sich je nach Inschriftengattung. Rezipiert wurden die Inschriften dagegen von allen, die sich im Raum der Stadt bewegten – ob es sich nun um literate Leser oder illiterate Betrachter handelte, um solche, die gezielt nach Nachrichten von Freunden suchten, oder solche, die die Inschriften nur unbewusst wahrnahmen, ohne sie zu lesen. Aber wer sind die Schreiber und Auftraggeber? Welche Adressatenkreise wurden gezielt angesprochen und was bedeutete dies für andere Personen, die sich im Umfeld aufhielten?

Für die Steininschriften ist hinlänglich bekannt, dass sie nach umfangreicher Planung entstanden. Sie waren meist in Monumente oder Gebäude eingebunden und inhaltlich sowohl darauf wie auf bestimmte Konventionen und Regeln abgestimmt. Und auch das Herstellen der eigentlichen Inschrift erforderte es, dass der Wortlaut vorher festgelegt, dass im Idealfall die Verteilung der Buchstaben auf die Zeilen geplant und auch die nachfolgenden Arbeitsschritte korrekt ausgeführt wurden.

Sowohl für die Dipinti als auch für die Graffiti geht aber aus den Schriftquellen wie auch aus den Befunden hervor, dass sie ebenfalls geplant wurden und dass unterschiedliche Voraussetzungen wie die Verfügbarkeit von Materialien, Werkzeugen und Kenntnissen erfüllt sein mussten. Gerade bei den Graffiti mag das verwundern, da sie in der Regel als spontan entstandene oder gar deviante Äußerungen von Randgruppen verstanden werden. Es hat sich jedoch gezeigt, dass auch hier nicht jedes Objekt als Schreibgerät geeignet war, dass das Schreiben an der Wand einige Übung erforderte und dass viele Schreiber die Kursivschrift beherrschten. Die Anbringungsorte zeugen davon, dass die Schreiber sehr wohl unterschieden, ob sie eine bestimmte Person gezielt ansprechen wollten, indem sie etwa die Inschrift unmittelbar neben einer Haustür, in einem Grab oder in der Nähe eines bestimmten Geschäftes anbrachten, oder aber die Aufmerksamkeit einer breiteren Leser- und Betrachterschaft erregen wollten und die Inschrift gut sichtbar und hervorgehoben platzierten. Darüber hinaus ist bei Graffiti auch zu beobachten, dass sich die Schreiber nicht in jedem Fall an möglichen Adressaten orientierten, sondern mitunter auch der Akt des Schreibens oder Zeichnens im Vordergrund stand. Auch die Inhalte zeigen, dass viele Texte vorformuliert gewesen sein müssen, dass Bekanntes aufgegriffen oder auch bestimmte Inhalte im Vorfeld recherchiert werden mussten.

Was die Adressaten betrifft, richteten sich alle textuellen Inschriften natürlich primär an lesekundige Personen. Auch die hier beschriebenen Spezifika der pompejanischen Inschriften erlauben es nicht einfach, die Frage nach der Literalität mit „ja“,

„nein“ oder einer Prozentangabe zu beantworten. Die verwendeten *nexus* und Abkürzungen können nicht einfach gelesen werden, sondern erfordern Kenntnisse über das politische System der Stadt, Namen von Individuen und bestimmte Gepflogenheiten im Umgang mit Schrift. Das „Lesen“ war daher eine Konstruktionsleistung, die über das Entziffern von Buchstaben und das Erkennen syntaktischer Strukturen hinausging. Beispiele dafür sind die verschiedenen Abkürzungen für Personennamen, Ämter und Anmerkungen wie *ovf*, *scr* oder *rog* in den *programmata*.⁷⁸⁰ Doch auch Aspekte wie die Größe, die Farbe, die *ordinatio* und die Buchstabenformen, die scheinbar nicht „gelesen“ werden können, trugen zur inhaltlichen Rezeption bei. Die materiale Form ist nicht nur Hülle für einen Ausdruck,⁷⁸¹ sondern die Inschriften sind überhaupt nur als materiale Form rezipierbar. Die Materialität der Inschriften hat großteils keine Entsprechung in der Lautsprache,⁷⁸² sodass bei der Rezeption nur zum Teil an Lesen oder sogar lautes Lesen zu denken ist. Bei Inschriften, die viele Abkürzungen beinhalten, wäre zum Beispiel eher an „Ergänzen“ zu denken und die Hervorhebung bestimmter Textteile mit verschiedenen Farben könnte allenfalls mit einem Kommentar wiedergegeben werden.⁷⁸³ Jede der drei Inschriftengattungen brachte unterschiedliche Herausforderungen für die Rezipienten mit, die sich mit den Inschriften auseinandersetzten. Aber wie wirkte der beschriebene Raum auf solche Passanten, die sich nicht mit den Graffiti und Dipinti auseinandersetzten, sondern – wie Plutarch es fordert – daran vorbeigingen? Wer waren die Schreiber und wie agierten sie? Wie gingen sie mit den Fassaden als Beschreibflächen um und was sagt dies über die Bedeutung und die Funktion der Wandinschriften aus?

5.1.2 Schreibertrupps, Malwerkzeuge, Arbeitsschritte

Während einerseits für Steininschriften die *Chaîne opératoire* gut erforscht ist und andererseits bei Graffiti Auftraggeber und Ausführende identisch waren, stellt sich hinsichtlich der Anbringung der Dipinti die Frage, wer an deren Anbringung praktisch beteiligt war. Handelte es sich um professionell organisierte Einzelpersonen oder Teams? Agierten Sklaven im Auftrag ihrer Herren? Welche Alternativen sind denkbar? Aus den Inschriften erfahren wir sowohl Namen als auch Hinweise auf konkrete Tätigkeiten und die Organisation der Arbeiten.

Die *programmata*, *edicta munerum* und die Grüße unter den Dipinti sprechen selbst eindeutig dafür, dass diese von professionell agierenden Einzelpersonen und Gruppen angebracht wurden, die über Erfahrung und Spezialkenntnisse verfügten

⁷⁸⁰ Dies begegnet aber auch in den Graffiti, z. B. in CIL IV 8215: *quos L V P amat valeant*, bei denen heutige Lesern unbekannt ist, für welche Namen die Abkürzung *L V P* steht.

⁷⁸¹ So Foucault 1969, 131–138.

⁷⁸² Vgl. dazu Krämer 2006, 76–78.

⁷⁸³ Vgl. Susini 1989, 297.

und für ihre Arbeiten bezahlt wurden. Dies erweist sich zum einen an der erstklassigen graphischen Gestaltung und zum anderen an den entsprechenden Vermerken mit Namensnennungen. Dabei wird jedoch nie das Nomen *scriptor*, sondern immer die Abkürzung *scr* oder eine Form von *scribere* (Abb. 55) verwendet.⁷⁸⁴ Die Schreiber scheinen meist in Gruppen mit unterschiedlicher Besetzung und Aufgabenverteilung gearbeitet zu haben. Neben dem Vermerk *scr* finden sich nämlich auch Hinweise auf andere Tätigkeiten. Eine Person war dafür zuständig, erforderlichenfalls die benötigte Fläche mit Kalkmilch weiß anzustreichen und wurde mit *dealbator* oder *dealbare* bezeichnet.⁷⁸⁵ Außerdem sind die Begriffe *lanternarius* und *adstans* belegt. Allerdings kommen sie beide je nur einmal vor, sodass insbesondere bei letzterem fraglich ist, wie ernst eine so vage gehaltene Aufgabenbeschreibung gemeint sein kann.⁷⁸⁶ Daneben war möglicherweise eine weitere Person beteiligt, die eine Leiter trug und anstellte.⁷⁸⁷

Indirekt bestätigt auch der Dipinto des Mustius, dass normalerweise in Teams gearbeitet wurde: *M(arcum) Pupium Rufum // Ilvir(um) i(ure) d(icundo) dignum r(ei) p(ublicae) o(ro) f(aciatis) / Mustius fullo facit / et dealbat scr(ipsit) unicus / s[ine] reliq(uis) sodalib(us) non(is)*.⁷⁸⁸ Explizit wird einerseits darauf hingewiesen, welchen Beruf der Schreiber hauptamtlich ausübte und andererseits dass er allein arbeitete. Diese ausführliche Form des Autorenvermerks ist unter den Dipinti singulär und bestätigt daher eher die Annahme, dass in der Regel spezialisierte Schreiberteams die Schriftzüge malten. Weitere eindeutige Beispiele, in denen die Schreiber einen Beruf nennen, sind bisher nicht bekannt. Daher kann zwar nicht ausgeschlossen, dass die Schreibertrupps ihren Lebensunterhalt auch durch eine andere Tätigkeit bestritten, doch es deutet nichts darauf hin, dass dies die Regel war.⁷⁸⁹ Wahrscheinlich konnten sie jedoch ihre Expertise auch anderweitig einsetzen: Gerade auch die Mitarbeit an Steininschriften oder die Erstellung heute nicht mehr erhaltener Schriftzeugnisse, wie der hölzernen *tabulae dealbatae*, die häufiger neu angefertigt und beschrieben werden mussten, oder die Anfertigung von Ladenschildern könnten ebenso zu den Aufgaben bzw. Leistungen von professionellen Schreibern gehört haben. Und selbst wenn man annimmt, dass ein Teil der Schreiber sich seinen Lebensunterhalt durch verschiedene Tätigkeiten verdiente, ändert dies nichts daran, dass für die Anbringung von Dipinti spezifische Fertigkeiten vonnöten waren.

Die Anbringungsstellen der Dipinti oder ihre Inhalte lassen keine Aussage darüber zu, ob sie prinzipiell tags oder nachts arbeiteten. In den nur spärlich beleuchteten

784 De Marchi 1916, 65–66; Franklin 1980, 24; Sabbatini Tumolesi 1980, 122–123; Weber 1982, 79; Mouritsen 1988, 31; Staccioli 1992, 50; Donati 1998, 101; Chiavia 2002, 86; Wallace 2005, XI. Eine Reihe namentlich bekannter Schreiber findet sich bei Franklin 1978, 58–73.

785 Z. B. CIL IV 222 und 1190.

786 CIL IV 1190. 7621. Vgl. dazu: Franklin 1986, 322; Ciprotti 1975, 274–275.

787 Zu den verschiedenen Aufgaben und der Zusammensetzung der Truppe: De Marchi 1916, 67; Magaldi 1930, 62–65; Franklin 1978, 58–73; Weber 1982, 80; Staccioli 1992, 51; Chiavia 2002, 89–90.

788 CIL IV 3529.

789 Magaldi 1930, 53–55; so auch: Sabbatini Tumolesi 1980, 123 Anm. 36.



Abb. 55: CIL IV 9850. 9851 von Eingang I 11, 11. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. 56: Dipinti im Hof von I 7, 16: CIL IV 7243–7246. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Straßen der Stadt war es nachts deutlich schwieriger, eine Ankündigung auf die Wand zu pinseln. Doch selbst wenn eine gute Beleuchtung unerlässlich war, um einen ästhetisch hochklassigen Dipinto zu malen, sahen sich die Maler tagsüber einer Vielzahl anderer Hindernisse gegenüber, die unter Umständen doch dazu führen konnten, dass an manchen Orten nachts gearbeitet wurde. Viele Dipinti befinden sich weit über Kopfhöhe, sodass sie nicht ohne eine Leiter gemalt werden konnten. Um diese anzustellen, brauchte der Schreiber aber zumindest den Bürgersteig und bei schmalen Straßen auch die Fahrbahn. Beide waren tagsüber von Fußgängern und Tieren bevölkert und auf den Bürgersteigen wurden teilweise die Verkaufsflächen der Läden erweitert. Daher war es schlichtweg nicht überall möglich, zu jeder Tageszeit zu arbeiten.

Werkstätten, Ladengeschäfte oder Niederlassungen von Schreibern konnten bislang nicht eindeutig identifiziert werden. Eine mögliche Niederlassung von Schreibern wurde in dem Haus I 7, 16 erkannt (Abb. 56). Dafür spricht, dass dort mehrere auch anderweitig bekannte Schreibernamen auftauchen, dass einzelne Buchstaben ohne Zusammenhang geschrieben wurden und dass diese Flächen im Innenbereich eines Hauses lagen, wodurch sie keine breite Werbewirkung entfalten konnten.⁷⁹⁰ Bei dem Gebäude handelt es sich um ein wenigstens zweigeschossiges Wohnhaus, dessen Erdgeschossräume sich an der Nordseite eines großen Hofes oder Gartens erstrecken. Im Hof befand sich ein gemauertes Sommertriclinium.⁷⁹¹ Das Haus wurde mit Sicherheit nicht als Werkstatt gebaut. Dennoch ist es denkbar, dass es zur Zeit des Vesuvausbruches nicht mehr als repräsentatives Wohnhaus, sondern als Geschäftsniederlassung diente. Eindeutige Belege, wie etwa Funde von Werkzeugen oder Materialien fehlen jedoch.

⁷⁹⁰ Della Corte 1926, 650; Franklin 1978, 55; Staccioli 1992, 50.

⁷⁹¹ Jashemski 1993, 41.

Auch die Gestaltung der Wandinschriften liefert Informationen über die Vorgehensweise der Schreiber. Die professionellen Schreiber müssen, wenn sie *edicta munerum*, *programmata*, Grüße, Mietanzeigen oder andere planvoll angelegte Dipinti wie die alba malten, inhaltlichen Vorgaben gefolgt sein. Je nach Art der Inschrift waren diese mehr oder weniger detailliert. Bei *edicta munerum* oder Mietanzeigen, bei denen der Inhalt sehr spezifisch und im Detail unterschiedlich war, brauchten sie mehr Angaben als bei *programmata*, bei denen sich die notwendigen Informationen nahezu auf den Namen und das Amt beschränkten. In der Gestaltung und der Formulierung konnten sich die Schreiber dieser Dipinti daher einiger Freiheiten bedienen oder waren möglicherweise auch vom Auftraggeber dazu angehalten, von verschiedenen Abkürzungen, Farben, Schriften und Größenverhältnissen Gebrauch zu machen. Varianz findet sich bei den *rogatores*. Hier sind auch uneinheitliche oder sogar außergewöhnliche Formulierungen zu finden. Die Gestaltung war zudem immer auch davon abhängig, wie viel Platz zur Verfügung stand und wie ein Dipinto in einem bestimmten räumlichen Kontext zur Geltung gebracht werden konnte.⁷⁹²

Nur wenige Dipinti wurden offensichtlich von Personen geschrieben, die keine oder wenig Übung im Umgang darin hatten, auf Wände zu schreiben. Dies sind einige *programmata* für Aulus Suettius Verus⁷⁹³ und diejenigen des Fufidius Successus.⁷⁹⁴ Bei beiden ist zu beobachten, dass sich die Schreiber um ein ordentliches Schriftbild bemühten, ohne aber die üblicherweise verwendeten Buchstabenformen der *actuaria* zu treffen. In diesen Fällen ist davon auszugehen, dass die Schreiber in Eigenregie arbeiteten, sich jedoch im Wortlaut an den professionell gefertigten *programmata* orientierten. Es kann ausgeschlossen werden, dass finanzielle Gründe die Suettii daran hinderten, professionelle Schreiber zu engagieren, da mindestens zwei *edicta munerum* belegen, dass Aulus Suettius Certus als *aedilis* Gladiatorenspiele veranstaltete.⁷⁹⁵ Daher liegt die Vermutung näher, dass hier tatsächlich eine Gruppe von Anhängern (ähnlich wie der erwähnte Fufidius Successus), die mit dem üblichen Aussehen und Inhalt vertraut, im Malen aber weniger geübt waren, selbst tätig wurde.⁷⁹⁶ Ebenso wäre es aber auch möglich, dass die Kandidaten ihre eigenen Sklaven damit beauftragt hatten, die Dipinti anzubringen. Bei anderen Inschriften, wie den *cacator*-Inschriften ist hingegen anzunehmen, dass sie von Anwohnern angebracht wurden, ohne dass sie inhaltlich von offiziellen Bekanntmachungen abhängig waren.

⁷⁹² Magaldi 1930, 71–73; De Marchi 1916, 68–71; Sabbatini Tumolesi 1980, 122; Staccioli 1992, 53; Chia-via 2002, 76–77.

⁷⁹³ Für Aulus Suettius Verus: CIL IV 1137. 7541. 7748. 7751. 7789. 7813. 7828. 7926 und 7939; für Aulus Suettius Certus: CIL IV 7660 (gemeinsames *programma* für Verus und Certus). 7700. 7752. 7823a. 7823b. und 7834. Zu CIL IV 7691: Spinazzola 1917, 260.

⁷⁹⁴ Vgl. Kapitel 4.1.3.2.

⁷⁹⁵ CIL IV 1189 und 1190; Sabbatini Tumolesi 1980, 51–53. In CIL IV 1190 wird zudem eine ganze Reihe von Personen genannt, die handwerklich an der Anfertigung dieses Dipinto beteiligt waren.

⁷⁹⁶ Vgl. Fioretti 2012, 419 Anm. 34.

5.1.3 Alles erlaubt? Schreiben auf den Fassaden von Wohnhäusern

Bei Steininschriften wurde oft klar formuliert, mit welcher Berechtigung oder vor welchem institutionellen Hintergrund das Monument oder Bauwerk, mit dem sie verbunden waren, errichtet und gestaltet worden war. Diese befinden sich meist im öffentlichen Raum und es ist bekannt, dass dort Regeln und Gesetze die Errichtung von Denkmälern und Grabstätten regulierten. Bei Graffiti und Dipinti, die häufig oder meist an Fassaden von in Privatbesitz befindlichen Häusern angebracht wurden, bleibt zu fragen, ob deren Anbringung geduldet, erlaubt oder sogar erwünscht war. Dahinter steht einerseits die grundsätzliche Überlegung, welche Rechte und Pflichten die Anwohner hinsichtlich der Gestaltung ihrer Fassaden hatten, und andererseits die Frage danach, wie die Maler, Auftraggeber und Anwohner im jeweiligen Fall miteinander interagierten, wenn ein neuer Dipinto angebracht werden sollte. Auf welcher Basis und unter welchen Bedingungen wurden Graffiti und Dipinti an die Fassaden geschrieben, gezeichnet und gemalt?

Die Annahme, dass das Beschreiben von Wänden illegal oder als ordnungswidrig aufgefasst wurde, ist nicht in antiken Texten oder Befunden begründet, sondern wie oben ausgeführt in Sichtweisen und Bewertungen von modernen Graffiti und Wandaufschriften sowie dem heutigen stark regulierten und kommerzialisierten Umgang mit Werbung und besonders Wahlwerbung im öffentlichen Raum.⁷⁹⁷ Die antiken Texte und Inschriften deuten nicht darauf hin, dass ein generelles Verbot zur Anbringung von Inschriften an Fassaden von Privathäusern oder Gräbern bestand. Zwar weisen manche Schriftquellen, Graffiti oder Steininschriften darauf hin, dass die Texte mit Missfallen betrachtet wurden oder an bestimmten Stellen nicht erwünscht waren.⁷⁹⁸ Gerade weil diese Urteile und Verbote individuell ausgesprochen wurden, ist aber anzunehmen, dass es im Regelfall nicht verboten war, Wände zu beschreiben. Darüber hinaus gibt es aber Hinweise, dass Absprachen mit den Eigentümern getroffen wurden, wenn es darum ging, großformatige *programmata* und *edicta munerum* anzubringen.⁷⁹⁹

Die Fassaden gehörten zum Haus und es ist offensichtlich, dass die Gestaltung dem jeweiligen Eigentümer oblag. Das ergibt sich zum einen aus erhaltenen Befunden, in denen jeweils an der Grenze zwischen zwei Grundstücken auch das

797 Je nach Bundesland und Kommune bestehen z. B. in Deutschland eigene Regelungen. In der Regel dürfen Wahlplakate an öffentlichen Straßen und Wegen ab 30 Tagen vor dem Ereignis aufgestellt werden und müssen innerhalb einer Woche danach wieder entfernt werden. Auch die zulässigen Orte sind explizit benannt. Die Anbringung an privaten Fassaden ist nicht gestattet, außer mit Genehmigung des Eigentümers: Vgl. dazu z. B. das Berliner Straßengesetz (BerlStrG) § 11 Abs. 2a oder die Fachanweisung über die politische Werbung auf öffentlichen Wegen mit Werbeträgern der Hamburgischen Finanzbehörde 3.3, 3.4, 6.2 und 8.

798 So etwa Plut. de curiositate (520D–E) und Mart. 12,61,7–11; CIL IV 1904. 2461. 2487.

799 Vgl. Gesemann 1996, 177. Vgl. Staccioli 1992, 48–49.

Gestaltungsschema wechselt. Zum anderen wird dies mit Bezug auf die Bürgersteige in dem auf der *tabula heracleensis* überlieferten Gesetzestext explizit formuliert⁸⁰⁰ und es ist anzunehmen, dass auch für die Fassaden ähnliche Regelungen bestanden. Die Frage ist nun, welches Interesse ein Anwohner daran haben konnte, dass seine Fassaden beschrieben wurden. Wenn er gesetzlich dazu gezwungen gewesen wäre, die Beschriftungen zu akzeptieren, hätte doch zumindest nach den Wahlen und auf den nicht dekorierten Flächen die Möglichkeit bestanden, unliebsame Texte wieder zu übermalen. Dies geschah aber offenbar in der Regel nicht.

Della Corte geht davon aus, dass es eine enge Beziehung zwischen den in den *programmata* als *rogatores* genannten Personen und den Inhabern der beschrifteten Häuser gab und knüpft daran Aussagen über die Bewohner der Häuser.⁸⁰¹ Seiner Ansicht nach sorgten in der Regel die Bewohner selbst aktiv dafür oder befürworteten es zumindest, dass an ihrem Haus *programmata* angebracht wurden, die einen Mitbürger für ein städtisches Amt empfahlen. Dies kann jedoch nicht der einzige Weg gewesen sein, allein schon, weil die Namen oft an ganz unterschiedlichen Orten auftauchen und weil an den Häusern verschiedene Personen als *rogatores* gleich oft erwähnt werden.⁸⁰² Gerade bei dicht beschriebenen Fassaden stellt sich daher die Frage, ob der Eigentümer möglicherweise Teilflächen explizit zur Verfügung stellte – sei es, um sich mit einem potentiellen zukünftigen Beamten gut zu stellen, aufgrund persönlicher Beziehungen oder möglicherweise sogar gegen Bezahlung. Bei den Dipinti und besonders bei den Fallbeispielen war aufgefallen, dass die Maler sich häufig an der Gestaltung der Fassaden orientierten (Abb. 13. 14. 43). Dies hängt vermutlich vorrangig mit ästhetischen Überlegungen zusammen und mit der Absicht, der jeweiligen Inschrift zu Aufmerksamkeit zu verhelfen. Die Maler kamen so aber auch dem Eigentümer der Fassade entgegen, indem sie deren Gliederung und Gestaltung respektierten.

Daraus könnte man schließen, dass die Anwohner ihre Fassaden gegen Geld für die Beschriftung zur Verfügung stellten und dann jeweils eine bestimmte Fläche auswiesen, die die Schreiber nutzen konnten. Dies mag in Einzelfällen an besonders belebten und publikumsreichen Stellen der Fall gewesen sein. Allerdings gibt es zahlreiche Fälle, in denen die *programmata* und *edicta munerum* über die Grenze zwischen zwei Häusern hinwegreichen, was darauf hindeutet, dass keine Vergütung erbracht werden musste.⁸⁰³ Dies wiederum legt nahe, dass grundsätzlich keine Absprachen

800 Vgl. CIL I 593, Zeile 53–55: *quouis ante aedificium semita in loco <publico> erit, is eam semitam eo aedificio perpetuo lapidibus perpetueis / integreis continentem constratam recte habeto arbitratu eius aed(ilis), quouis in ea parte h(ac)l(ege) uiarum / procurat<io> erit*. Zitiert nach: Crawford/Nicolet 1996, 365; s. a.: 360–362. Vgl. Pirson 1999, 65. Für Pompeji wurden bisher keine spezifischen Gesetzestexte bekannt.

801 Dies ist eine der Methoden, die er in „Case ed Abitanti“ anwendet: Della Corte 1926, 2–3.

802 Vgl. Mouritsen 1988, 18–19. Ebenfalls kritisch: Allison 2001, 54. 69.

803 Vgl. CIL IV 7993 an der Fassade von III 2, 1 und III 2, 2 oder das *edictum muneris* an den Gräber ES 9 und ES 11 in der Nekropole vor der Porta di Nocera: CIL IV 9983a.

nötig waren.⁸⁰⁴ Die Anwohner hatten es offenbar in der Regel zu akzeptieren, dass Ihre Fassaden beschrieben wurde. Völlig frei gelassene Wände deuten jedoch darauf hin, dass es möglich war, dem zu widersprechen. Wie an den Nennungen der *rogatores* und anderer Unterstützer zu erkennen ist, waren besonders die *programmata* Teil eines komplexen Gefüges gegenseitiger Unterstützung und demonstrativer Zurschaustellung politischer Seilschaften. Dementsprechend kann es sich für den Anwohner, der sich gegen die Beschriftung seines Hauses verwahrte, möglicherweise negative Folgen gehabt haben, da er an dieser Praxis nicht teilnahm.

Auch bei den Graffiti deuten die Befunde und die Metatexte eher darauf hin, dass es geduldet, akzeptiert oder sogar erwünscht war, dass die Wände beschrieben wurden. Darauf deuten einerseits die vielen Namen hin, andererseits aber auch die Verteilung an den unterschiedlichsten Orten, z. B. auch in und an Geschäften, wo der Inhaber es zu den Öffnungszeiten leicht hätte verhindern können, dass ein Besucher seine Wand beschriftete. In den Metatexten kommt es zwar vor, dass ein Schreiber anonym bleibt oder heimlich und nachts arbeitet. Dies ist jedoch jeweils durch den Inhalt der Graffiti zu begründen.⁸⁰⁵

5.2 Kommunikative Funktionen und Rezeption von Inschriften im öffentlichen Raum

Die Frage nach den kommunikativen Funktionen der Inschriften zielt auf den Kern ihrer Bedeutung ab und trifft bezüglich der hier behandelten Inschriften doch das Ziel nur zum Teil. Ähnlich wie in der Sprechakttheorie wird in der Textlinguistik versucht, in den schriftlichen Äußerungen die Absichten des jeweiligen Urhebers (z. B. eines Briefschreibers) zu erkennen. Und in der Tat sind bei den Inschriften repräsentative, direktive, kommissive, expressive und deklarative Illokutionen festzustellen.⁸⁰⁶ In Bau-, Stifter- oder Grabinschriften werden Sachverhalte beschrieben, *edicta munerum* erläutern das Angebot zukünftiger Ankündigungen (repräsentativ); *programmata* fordern zur Wahl einer bestimmten Person auf, *edicta munerum* zum Besuch einer Veranstaltung und Preisangaben zum Kauf eines Produktes auf (direktiv); die *cacator*-Inschriften warnen vor Konsequenzen und in manchen *programmata* wird deutlich, dass mit dem Amt auch Pflichten kamen (kommissiv); es gibt Grüße und Glückwünsche wie auch Ehrbezeugungen (expressiv); mit der Anbringung von Markierungen

804 Mouritsen nimmt an, dass die Anwohner keinerlei Einfluss auf die Beschriftung der Fassaden hatten: Mouritsen 1988, 58. 193 Anm. 211. Dagegen Viitanen/Nissin/Korhonen 2013, 73–74.

805 Lukian, Dial. Mer./Het. dial. 10,4 (14) und Plut. Caius Gracchus 17,9 (8). Vgl. Lohmann 2018, 10–11, und allgemein zur Akzeptanz von Graffiti im öffentlichen wie im privaten Raum: Baird/Taylor 2011, 3–4, Benefiel 2011, 20 und Langner 2001, 20.

806 Nach der Einteilung und Erläuterung von John R. Searle, angelehnt an John L. Austins „How to Do Things With Words“: Vgl. Searle 1976, 10–16. Austin 1962.

werden Grenzen gesetzt und Verkaufsräume zugewiesen (deklarativ).⁸⁰⁷ Das Hauptaugenmerk bei der Frage nach den Funktionen liegt somit auf den mehr oder weniger bewussten Intentionen der Urhebers. Der Leser oder Hörer wird insofern berücksichtigt, als gefragt wird, ob dieser die Intention des Urhebers auf einer vorrangig sprachlichen Ebene versteht und welchen perlokutionären Effekt, der so vom Sprecher geplant gewesen sein kann oder auch nicht, eine Äußerung erzielte.⁸⁰⁸ Ausschlaggebend dafür, ob der Akt gelingt, ist es, dass der konventionale Rahmen eingehalten wird, dass also die notwendigen Vorkenntnisse beim Rezipienten vorhanden waren und dass der Urheber sich an Regeln und Gepflogenheiten hielt. Der springende Punkt ist, dass in der Sprechakttheorie Sprache nicht als Instrument zur Beschreibung verstanden wird, sondern dass durch Äußerungen Handlungen vollzogen werden. Sprache ist aber jeweils nur ein Teil des Ausdrucks.

Die Sprechakttheorie zielt nicht speziell auf Inschriften, wohl aber auch auf schriftliche Äußerungen ab. Im Bereich der Textlinguistik zeigt sich, dass sie für unterschiedliche schriftlich verfasste Textsorten gewinnbringend genutzt werden kann.⁸⁰⁹ Der Versuch einer Anwendung der Sprechakttheorie auf Inschriften kann daher dazu dienen, Besonderheiten dieser Form von Schriftlichkeit deutlicher hervortreten zu lassen.⁸¹⁰

Sowohl bei Steininschriften als auch bei Dipinti gibt es nicht einen Urheber, sondern mehrere Instanzen, die jeweils unterschiedliche Interessen verfolgten. An der Formulierung und Anbringung einer Ehreninschrift waren städtische Institutionen, gegebenenfalls natürliche Personen, die das Monument finanzierten, der oder die Geehrten selbst und deren Familien beteiligt. Die *programmata* wurden auf Initiative des Kandidaten und der *rogatores* in Auftrag gegeben, ausgeführt wurden die Arbeiten von professionellen Schreibern. Alle verfolgten unterschiedliche, in der Regel aber miteinander vereinbare Ziele. Aber wessen Intention wäre hier vorrangig interessant? Bei Inschriften, die im öffentlichen Raum der Stadt angebracht waren, ist zudem von großer Bedeutung, dass sie dort über einen längeren Zeitraum präsent waren, nicht als Verdauerung einer mündlichen Rede, sondern als Schriftartefakte.⁸¹¹ Damit ist gemeint, dass im räumlichen Kontext mit anderen Artefakten, mit Menschen und Handlungen die sprachliche Äußerung nur ein Aspekt der Inschrift unter mehreren anderen war. Und andererseits änderte sich der Rahmen, in dem die Leser oder Betrachter mit der Inschrift konfrontiert waren, im Laufe der Zeit. Es kamen neue

807 Textlinguistische Analyse von Textfunktionen weitgehend parallel zur Sprechakttheorie in Brinker/Cölfen/Pappert 2014, 98–125 und Große 1976.

808 Vgl. Austin 1962, 101.

809 Brinker/Cölfen/Pappert 2014, 125–131. Zur Anwendung auf Inschriften und dem Bezug zur Materialität sowie zum Begriff des „Schriftaktes“ in diesem Kontext: Frese/Keil 2015, 633–638.

810 Hier kann nicht umfassend auf die Funktionen und die Entwicklung römischer Inschriften eingegangen werden. Vgl. dazu grundlegend: MacMullen 1982, 244–246; Meyer 1990, 74–78. Einen guten Überblick bietet: Beltrán Lloris 2015.

811 Ausführlich in Krämer 2003 und Krämer 2006. Jacques Derrida zur Funktion, Bedeutung und Merkmalen der Schrift und besonders ihrem Verhältnis zur Sprache: Derrida 1983, 29–32. 51–77.

Inschriften und Monumente hinzu. Renovierungen wurden durchgeführt und neue Gebäude errichtet. Auch die Voraussetzungen und Konventionen seitens der Betrachter änderten sich. Wer konnte im Jahr 79 n. Chr. noch die oskische Schrift und Sprache verstehen? Wer kannte noch die Familien oder Individuen, die in augusteischer Zeit einflussreich gewesen waren? Wer konnte ein Zitat richtig einordnen? Welche neuen Bezüge kamen auf der anderen Seite hinzu? Wie veränderte etwa der Wechsel zur flavischen Dynastie den Blick auf Nero und dessen Namen? Dass diese Fragen aufkommen mochten, konnte zur Folge haben, dass die ursprünglichen Intentionen der beteiligten Urheber immer weniger verstanden wurden. Tatsächlich heißt es aber vor allem, dass diese eine immer geringere Bedeutung hatten, da sich die Umstände und Konventionen im Vergleich zur Entstehungszeit wandelten. Dass ein 15 Jahre altes *programma* ein Wahlauftritt war, hatte für den aktuellen Leser nicht mehr zur Folge, dass er sich zur Stimmabgabe aufgefordert sah, sondern vielmehr, dass er den damaligen Kandidaten oder seine Familie bestimmten sozialen Rollen und Schichten zuordnen und möglicherweise Verknüpfungen zu anderen, später entstandenen Inschriften herstellen konnte. Und auch wenn kaum jemand mehr die oskischen Texte las und daher ihre textuellen Inhalte nur schwierig rezipierbar waren, konnten sie doch für den Betrachter um 79 n. Chr. Zeugnisse der Vergangenheit der Stadt Pompeji oder ein Hinweis auf das Alter eines Hauses oder Stadtviertels sein. Solche neuen Bedeutungen ergeben sich aus dem Kontext, den Handlungen und der Konstruktionsleistung der jeweils aktuellen Betrachter. Genau dies hat sich auf allen Analyseebenen als konstitutiv für die Wand- und die Steininschriften erwiesen.

Bei den Graffiti zeigte sich, dass sich die Intentionen des Urhebers besonders stark auf die Rezeption der Inschriften auswirkten. Diese waren inhaltlich weniger stark formalisiert als Dipinti und Steininschriften und gaben somit den Urhebern verschiedene Möglichkeiten, ihre Wahrnehmung zu steuern: Durch die Anbringungsstelle, die Größe und Gestaltung und natürlich auch durch den textuellen Inhalt. Je näher ein Graffito etwa an einer Haustür, in der Nähe eines bestimmten Geschäftes oder auch an schwer sichtbaren Stellen angebracht wurde, desto eher ist damit zu rechnen, dass der Schreiber gezielt eine oder mehrere bestimmte Personen ansprechen wollte und auch eine Reaktion – sei es in schriftlicher oder anderer Form – erwartete bzw. einen bestimmten Effekt erzielen wollte. Bei anderen Inschriften und Zeichnungen, die an belebten Orten oder mitten auf einer Wand angebracht waren und darüber hinaus inhaltlich keinen Bezug auf einen bestimmbar Adressaten nehmen, ist dagegen anzunehmen, dass es auch um den Akt des Schreibens und den Stolz auf das eigene Produkt ging, bzw. darum durch diese Inschrift die eigene Person und gegebenenfalls Aktivitäten im öffentlichen Raum sichtbar und präsent zu machen.⁸¹² Einerseits wurde somit durch die Anbringung im öffentlichen Raum eigentlich private oder nur

812 Vergleiche hierzu etwa die Befunde an der Fassade IX 9, a–g. Zur Bedeutung des Schreibvorganges für die Graffitschreiber siehe auch: Lohmann 2018, 76–79. 272–278.

wenige Personen direkt betreffende Kommunikation öffentlich gemacht. Andererseits wurden durch das Schreiben auf den Wänden diese überhaupt erst zu einem Ort, der Aufmerksamkeit anzog und im Diskurs bestimmter Themen eine Rolle spielte. Die Schriftquellen und Metatexte zu den Graffiti weisen ebenfalls in diese Richtung. Bei einigen der dort zitierten Graffiti wird eine kommunikative Funktion mitgedacht, formuliert und versucht, die Inschrift möglichst so zu gestalten, dass diese erfüllt werden kann. Auch die gezielte Platzierung zur Ansprache von bestimmten Adressaten wird dort thematisiert.⁸¹³ In anderen Quellen steht dagegen der öffentliche Charakter der Wände, die Breite an Themen und die hohe oder niedrige Relevanz für den jeweiligen, unbestimmt gedachten Betrachter im Vordergrund.⁸¹⁴ Dies ist symptomatisch für den scheinbar ambivalenten Charakter der Graffiti im öffentlichen Raum. Es geht um Persönliches, zwischenmenschliche Beziehungen oder schlichtweg für die Öffentlichkeit eigentlich irrelevante Inhalte, die aber doch im öffentlichen Raum präsent waren und somit zwangsläufig Teil eines öffentlichen Diskurses wurden. Hierin lässt sich vielleicht die einzige gemeinsame kommunikative Funktion der hier behandelten Graffiti feststellen: die Erweiterung des eigenen Handlungsrahmens um die wenn auch mitunter sehr eingeschränkte öffentliche Sichtbarkeit und Wirksamkeit des Individuums.

Die Wirkung und Wahrnehmung der Dipinti konnten vielschichtig sein. Wenn auf der Ebene der lesenden und rein inhaltlichen Rezeption suggeriert wird, der Appell, jemanden zu wählen oder eine Veranstaltung zu besuchen, sei der unveränderliche Kern der Botschaft, hat sich doch besonders in den Fallbeispielen gezeigt, dass häufig das ‚wie‘, ‚wann‘ und ‚wo‘ ausschlaggebender für die Rezeption war als der Text. Größe, Position, Kontext und Gestaltung bestimmten, wer, bei welcher Gelegenheit, wie schnell, mit welchen Vorannahmen und Erwartungen einen Wahlaufruf zur Kenntnis nahm. Abgesehen von Ihrer Einbettung in ihren räumlichen und zeitlichen Kontext sind die *programmata* aber auch in ihrem Kontext der Wahlen als politischem und sozialem Vorgang zu sehen. Es ist davon auszugehen, dass die Kandidaten offiziell auf anderem Wege nominiert wurden und dass die Urheber der *programmata* sich darauf verließen, dass die Bevölkerung Zugang zu diesen Informationen hatte.⁸¹⁵ Dafür spricht auch, dass nie ein Jahr der Kandidatur genannt wird und dass in einigen *programmata* scheinbar unerlässliche Angaben, wie etwa das angestrebte Amt fehlen. Zudem zeigt die von Mouritsen dokumentierte ungleiche Verteilung, dass nicht bei allen Kandidaten die Wahlwerbung flächendeckend angebracht wurde.⁸¹⁶ Das wäre aber nötig gewesen, wenn es sich um die einzige Möglichkeit zur Bekanntgabe der Kandidatur gehandelt hätte. Im Vorfeld der Wahlen war daher die an die Passanten

813 Besonders in Plaut. Rud. 1294–1296 (2); Prop. 3,23.23–24 (4); Plut. Tiberius Gracchus 8,10 (9) und Plut. Pompeius 27.4–5 (10).

814 Besonders in Plin. epist. 8,8,7 (5); Plut. de curiositate (520D–E) (7); Mart. 12,61,7–11 (12) und Lukan, Dial. Mer./Het. dial. 10,4 (14).

815 Vermutlich mit Hilfe von *tabulae dealbatae*.

816 Mouritsen 1988, 47–59.

und Anwohner gerichtete Ansprache und der Appell zur Unterstützung das Hauptanliegen der Wahlaufrufe. Da die Aufrufe der jeweiligen Kandidaten sich in jeweils unterschiedlichen Bereichen konzentrierten, ist aber davon auszugehen, dass man vor allem Personen ansprechen wollte, die bereits mit dem Kandidaten in Verbindung standen. Es ging somit zu einem Großteil auch darum, bestehende soziale Beziehungen zu betonen und zu kräftigen.⁸¹⁷

Bei den *edicta munerum* zeigt sich besonders deutlich, dass ein Bedeutungswandel stattfand. Vor den Spielen war es natürlich wichtig, auf Ort, Zeit und Inhalte der geplanten Spiele hinzuweisen. Besonders prominent und groß schrieb man jedoch die Namen der Spielgeber und gegebenenfalls die Anlässe. Dies waren die Aspekte die über den Tag der Veranstaltung hinaus in Erinnerung bleiben sollten. Aus den Ankündigungen von Gladiatorenspielen wurden so dauerhafte Stifterinschriften, die im öffentlichen Raum präsent waren.⁸¹⁸ Dieses Anliegen spiegelt sich in der Gestaltung ebenso wieder wie in der Vergesellschaftung mit später hinzugekommenen *programmata* der ehemaligen Spielgeber, die sich auf die Wohltaten für das Volk berufen konnten. Der Aspekt der mittel- und langfristigen Präsenz des Namens spielte auch bei den Wahlaufrufen eine große Rolle – aber auch bei den Grüßen. Diese sind zwar in der Regel an konkrete Personen gerichtet, aber bei einigen, wie etwa dem Kaiser, konnten die Schreiber und Auftraggeber nicht hoffen, dass diese sie jemals lesen würden.⁸¹⁹ Nur dreimal werden in diesen Grüßen auch Absender genannt, während es sich bei den Gegrüßten in den Dipinti um hochrangige Personen und Kollektive handelt. Im Gemälde in der Casa della Rissa nell’Anfiteatro sind es zudem zwei Grüße, die als Dipinti in die Darstellung aufgenommen wurden. Eine wichtige Funktion dieser Grüße war selbstredend die Ehrung der genannten Adressaten. Insofern sind sie mit Statuenstiftungen auf Platzanlagen und in öffentlichen Gebäuden vergleichbar. Diese dienten jedoch zu einem großen Teil auch dazu, die Loyalität des Stifters, dessen Freigebigkeit und Zustimmung zum Empfänger der Ehrung auszudrücken.⁸²⁰ Da bei den Glückwunsch-Dipinti nur selten der Stifter bzw. der Grüßende genannt wird, scheint dieser Aspekt hier eine wesentlich geringere Rolle gespielt zu haben. Vielmehr spricht vieles dafür, dass solche Grüße die Präsenz des Gegrüßten evozieren sollten: einerseits, um an vergangene vorbildhafte Leistungen und Ereignisse zu erinnern, deren Tatkraft und herausragende Stellung vor Augen zu führen, andererseits aber auch, um bestimmte Atmosphären zu erzeugen, die den Straßenraum auch gegenüber den *loci celeberrimi* der Platzanlagen aufwerteten.

817 So auch Mouritsen 1988, 68–69.

818 Auch Dipinti, die bereits von 200 Jahren ausgegraben wurden, sind heute zum Teil noch gut erhalten.

819 Zu an den Kaiser oder mit diesem verbundene Personen(gruppen) gerichteten Grüßen: vgl. CIL IV 528 (Dipinto). 820a (Graffito). 1074 (Dipinto). 1612 (Graffito). 2460 (Graffito). Grüße an große Gruppen, wie etwa die *Nolani*: CIL IV 1512 (Graffito). 4262 (Graffito).

820 Und dies besonders auch dann, wenn der Kaiser die Statue sehr wahrscheinlich nie zu Gesicht bekommen würde. Vgl. von den Hoff 2011, 17. 41–42.

Bei vielen der Dipinti konnte schließlich eine enge Verknüpfung mit der Semantik des jeweiligen Kontextes und Raumes festgestellt werden. In der Nähe des Amphitheaters kamen vermehrt *edicta munerum* vor. In den Nekropolen gab es nicht nur Grabinschriften, sondern auch Dipinti, Graffiti und Steininschriften, die auf deren Charakter als Grenz- und Zwischenraum im Verhältnis zum Stadtinneren und den Nachbarstädten Bezug nahmen und diesen somit verstärkten. Bei Steininschriften, die an gestifteten Gebäuden und Ehrenmonumenten, an räumlichen Grenzen und an Gräbern abgebracht wurden, sind solche Verknüpfungen besonders evident. Diese trugen unmittelbar zur Bedeutungsgenese bei bzw. sind selbst nur an einem bestimmten Ort und eingebunden in bestimmte Strukturen zu verstehen. Für manche städtische Teilräume, wie das *forum*, das Theater, das Amphitheater oder Thermen ist es evident, dass diesen vielfältige, teilweise sehr genau bestimmbare Funktionen und Eigenschaften zugewiesen wurden. In den Fallbeispielen zeigte sich aber, dass auch an kleineren Teilbereichen des Straßenraumes „special places“⁸²¹ für die Nutzer und Anwohner entstanden und gestaltet wurden. Auch dort boten sich somit Rahmenbedingungen für die Anbringung und Wahrnehmung der Wandinschriften, die weit über die Sichtbarkeit hinausgingen.

5.3 Korrelationen von Form und Inhalt

In den vorangegangenen Kapiteln wird deutlich, dass die Inschriften nicht als Verschriftlichung mündlicher Rede zu verstehen sind. Für Ihre Gestaltung galten spezifische Konventionen und Regeln. Dies gilt für Steininschriften ebenso wie für die Dipinti und die Graffiti, wobei auch hier je nach Gattung und Inhalt zu unterscheiden ist. Kruschwitz konnte z. B. zeigen, dass in den Versgraffiti sehr wohl bei der Textverteilung auf die metrische Struktur Rücksicht genommen wurde.⁸²² Im Überblick über die verschiedenen Inschriften stellte sich heraus, dass Form und Inhalt korreliert waren und mit Blick auf Produktion wie Rezeption wechselseitig konstitutiv waren. Für die einzelnen Inschriften und soweit möglich für Inschriftengruppen ist dabei zu fragen, ob und wie bestimmte Formen bestimmten Inhalten zugeordnet waren und wie sich dies auf die Gestaltung und die Wahrnehmung auswirkte. An welchen Stellen lassen sich Brüche zwischen Sprache und Schrift erkennen, wo eine besondere Nähe? Wie wirkte sich eine formalisierte Gestaltung auf das Verhältnis von Materialität und Medialität der Inschriften aus?

Besonders bei den Steininschriften führte der Umstand, dass es sich um offizielle oder offiziell genehmigte Inschriften handelte, zu einheitlichen Gestaltungsformen. Das wird z. B. an den kaiserzeitlichen Monumenten am *forum* deutlich, bei denen

⁸²¹ Vgl. Kapitel 1.4.1.

⁸²² Vgl. Kruschwitz 2008, 240–241.

großer Wert auf ein ebenmäßiges und einheitliches Schriftbild gelegt wurde.⁸²³ Aber auch bei Steininschriften nutzte man verschiedene Schriftarten und Gestaltungsvarianten. Bei Grabinschriften kommen serifenlose Formen ebenso wie die *actuaria* und die *capitalis monumentalis* vor. Bei Graffitoinschriften ließ sich keine Korrelation zwischen Form und Inhalt feststellen, abgesehen davon, dass bestimmte Textsorten nur in Form von Graffiti vorkommen. Bei den Dipinti konnte dagegen festgestellt werden, dass besonders für die *edicta munerum* und die *programmata* sich Formen und Konventionen entwickelt hatten, die offenbar von zahlreichen Schreibern und unabhängig von der Person des Auftraggebers angewendet wurden.

Bei den *programmata* wurde die *actuaria* verwendet. Bestimmte Abkürzungen wurden regelmäßig eingesetzt und teilweise zu *nexus* verschmolzen. Man malte mit roter oder schwarzer Farbe und verteilte den Text meist auf zwei Zeilen dicht aneinandergesetzter Buchstaben. Gerade die Verwendung von Abkürzungen ermöglichte eine schnelle Anfertigung unter Einsatz formelartiger Wendungen und die Kombination von auch inhaltlich standardisierten Bausteinen. Die Abkürzungen selbst hatten mit Sicherheit keine direkte lautliche Entsprechung, sondern mussten vom Leser mit umfangreichen Vorkenntnissen korrekt erkannt und entschlüsselt werden.⁸²⁴ All diese Gestaltungsmerkmale ermöglichten es, den jeweiligen Dipinto rasch wahrzunehmen und grob inhaltlich einzuordnen.⁸²⁵ Den Schreibern ermöglichte es, auch mit wenigen Angaben und in großer Geschwindigkeit zahlreiche Wahlauftrufe für den jeweiligen Kandidaten anzubringen.⁸²⁶ Dass sehr zügig gearbeitet wurde, kann an einigen der *programmata* gut beobachtet werden.⁸²⁷ Die Gründe, warum die pompejanischen Wahlauftrufe einander alle ähneln, wo es doch aus heutiger Sicht darum geht, sich von anderen abzusetzen und sich selbst bzw. die politische Partei als Marke zu kreieren, sind mehrgestaltig.⁸²⁸ Auf der einen Seite waren die *programmata* nur ein Teil des Bewerbungsverfahrens. Wichtiger war vermutlich die persönliche Beziehungspflege

823 Vgl. CIL X 788. 790. 791.

824 Vgl. zu diesem Aspekt: Krämer 2006, 76. Dazu, allerdings mit Bezug auf Abkürzungen in Steininschriften: Susini 1989, 297.

825 Vgl. Kapitel 2.2.2.4. Zwar lassen sich wichtige Punkte feststellen, in denen die gesprochene Sprache und insbesondere die Aussprache direkt auf diese Schriftzeugnisse einwirkt, wie Rex E. Wallace herausgearbeitet hat (Wallace 2005, XXIV–XXXIX). Wallace geht dabei besonders auf die Längen ein, zu deren Darstellung apices verwendet wurden. Viele gestalterische Elemente finden Entsprechungen in der gesprochenen Sprache: Wahl des Akkusativs in den Fällen, in denen der Name ausgeschrieben ist, Orientierung der Zeilen am üblichen Satzbau. Dagegen können weder die unterschiedlichen Zeilenhöhen und das blockhafte Arrangement der Texte mit der Linearität gesprochener Sprache in Verbindung gebracht werden. Vgl. vor allem: Krämer 2003, 157–166; Krämer 2006, 76–77.

826 Ausnahmen bestätigen hier die Regel. Vgl. 4.1.3.2 und 5.1.2.

827 Vgl. Kapitel 2.2.2.3.1.

828 Vgl. zur Wirkungsweise und Gestaltung moderner Wahlplakate: Geise/Brettschneider 2010, 77–91. Geise und Brettschneider stellen Bilder als wichtigsten Bestandteil heraus, um langfristige Aufmerksamkeit zu erzielen, welche in den *programmata* überhaupt keine Rolle spielen.

wie auch das Gewinnen von Stimmen durch Wohltaten wie z. B. Gladiatorenkämpfe. Auf der anderen Seite lag in der Gleichförmigkeit auch eine Tugend. Diejenigen Kandidaten, deren Wahlaufufe den formalen Konventionen entsprachen, konnten es sich offenbar leisten, professionelle Schreiber zu beauftragen und wussten um die Regeln und Gepflogenheiten. Nicht Individualität war bei den Kandidaten um die städtischen Ämter gefragt, sondern Konformität.

Bei den kaiserzeitlichen *edicta munerum* ging es dagegen weniger um Masse als um eine hochwertige Ausführung und monumentale Wirkung der einzelnen Inschrift. Dieser sollte sehr wohl unter den benachbarten Schriftzügen an der jeweiligen Wand herausstechen, wie in den Fallbeispielen deutlich wurde. Auch bei diesen Veranstaltungsankündigungen konnte festgestellt werden, dass sie nach einem bestimmten Muster angelegt wurden. Die erste Zeile war sehr groß in vergleichsweise breiten und sehr sorgfältig gestalteten Buchstaben geschrieben und beinhaltete meist den Namen des Veranstalters oder den Anlass für die Spiele,⁸²⁹ während die Details, die für die potentiellen Besucher selbstredend den höheren Informationswert hatten, deutlich kleiner darunter gesetzt wurden. Die erste Zeile diente einerseits die Inszenierung und Glorifizierung des Veranstalters, der sich wie der Stifter eines Gebäudes selbstbewusst nennen konnte, ohne dabei wie bei einer Architekturstiftung an das Bauwerk selbst gebunden zu sein. Andererseits bildete die erste Zeile ein Erkennungsmerkmal dieser Inschriften und stellte zugleich einen Blickfang dar, der auch einen flüchtigen Betrachter darauf hinweisen konnte, um welche Art von Inschrift es sich handelte und welche Informationen sich in den folgenden Zeilen verbargen. Wie oben erläutert verloren langfristig die unteren Zeilen an Bedeutung. Nachdem die Spiele stattgefunden hatten, gewann dafür der Aspekt der Memorialisierung und Ehrung eine umso höhere Signifikanz.

Sowohl bei den *programmata* als auch bei den *edicta munerum* wurde somit die Form zugleich auch zum Sinnbild für den Inhalt, sodass der Betrachter oder der eilige Passant die Wandinschriften grob einordnen konnte, bevor er seine Aufmerksamkeit bewusst darauf richtete oder sie las.⁸³⁰ Aus Sicht des Rezipienten konnte also auch die Form zum Inhaltsträger werden. Dies war wichtig in einem Umfeld, in dem nicht nur Wandinschriften, sondern auch Fassadenmalereien und zahlreiche andere visuelle Reize auf den Betrachter einströmten. Wohl in den seltensten Fällen gingen die Passanten mit dem Ziel durch die Straßen, neue interessante Dipinti ausfindig zu machen und zu lesen. Vielmehr waren die Wahlaufufe und Veranstaltungsankündigungen etwas, das zusätzlich zu den Eindrücken, die unmittelbar relevant waren, wie Verkehrsaufkommen, Hindernisse, Zurufe, bekannte Gesichter etc., vorhanden war.

829 Bei einigen *edicta munerum* wurde hingegen die Gladiatorenanzahl in der ersten Zeile genannt, z. B.: CIL IV 9983a für Spiele in Cumae. Hier fehlte dagegen eine Nennung des Veranstalters oder des Anlasses.

830 Dazu ausführlich: Kapitel 2.2.2.4. Vgl. die Ergebnisse von Kruschwitz/Campbell 2009.

In dieser Situation war es wichtig, dass eine möglichst einfache und schnelle Einordnung möglich war.

In Fällen wie den *programmata* des Fufidius, in denen das übliche Erscheinungsbild nicht eingehalten wurde, konnten sich daher auf Seiten der Rezipienten auf unterschiedlichen Ebenen verschiedene Effekte ergeben. Einerseits wurden diese Dipinti nicht so schnell der inhaltlichen Gruppe der Wahlaufrufe zugeordnet. Andererseits erregten sie vielleicht aufgrund ihres für Dipinti insgesamt eher ungewöhnlichen Aussehens mehr Aufmerksamkeit. Im zweiten Schritt stellte sich für den nun bewusst lesenden Betrachter die Frage, ob es sich tatsächlich um ernst zu nehmende *programmata* handeln konnte. Wo bei den meisten Texten dieser Art davon auszugehen ist, dass sie in Absprache und im Einvernehmen mit dem Kandidaten durch professionelle Schreiber ausgeführt wurden, entsteht hier der Eindruck, dass Fufidius gänzlich in Eigenregie agierte. In einem solchen Fall hing die Wirkung stark vom persönlichen Standing des Urhebers ab.

In Fällen, in denen die Form gegenüber dem Text und dem Inhalt so stark in den Vordergrund tritt, dass ein Inhalt nur noch schwierig zu erkennen ist, gewinnt auch bei Inschriften die Materialität gegenüber der Medialität der Schrift noch stärker an Einfluss. Dabei kann es sich wie bei vielen Graffiti um schwer zu entziffernde Buchstaben, aber auch um schlecht erhaltene Inschriften handeln. Auch oskische Dipinti, die sprachlich und schriftlich allenfalls für einen Teil der Bevölkerung verständlich waren, „funktionierten“ kaum noch als Medien. Hinzu kommen gerade unter den Graffiti solche, die nur aus einem oder wenigen Buchstaben bestehen und als Texte gar nicht verständlich sind. Ebenso gewinnt die Materialität auch für den Betrachter an Bedeutung, wenn sich der Urheber an besonderen und außergewöhnlichen Gestaltungen versuchte.⁸³¹ Die Häufung und hohe Anzahl der Dipinti konnte allerdings auch ein Faktor dafür sein, dass diese in einem Kontext nicht als Texte, sondern vorrangig ästhetisch rezipiert wurden. Dadurch, dass sie an den Wänden mit Gemälden vergesellschaftet waren und notgedrungen Einfluss auf das Aussehen der Fassade nahmen, wurden sie Teil der Gestaltung des öffentlichen Raumes.

5.4 Kontext, Handlung und Wahrnehmung von Inschriften

Sowohl in Pompeji als auch in Herculaneum wurden durch den Ausbruch des Vesuv Schriftzeugnisse in unvergleichlicher Menge und ansonsten selten zu findenden Materialien konserviert. Beide Städte zeichnen sich daher heute durch ein Nebeneinander von außerordentlich zahlreichen Schriftzeugnissen aus. Dabei fallen grundsätzliche Unterschiede auf, die zum Teil durch die verschiedenen Bedingungen bei der Verschüttung und die Dokumentation der Funde zu erklären sind. Allerdings wird an den

⁸³¹ Vgl. die besonders gestalteten Graffiti in Kapitel 3.2.4. Vgl. Lohmann 2018, 260–263.

erhaltenen Zeugnissen auch deutlich, dass die Einwohner oder Besucher der beiden Städte sich bereits in der Antike nicht demselben Spektrum an Schriftlichkeit gegenüberstehen, sondern dass lokale Spezifika sich auch in diesem Bereich niederschlugen.⁸³² In verkürzter Form kann festgehalten werden, dass in Herculaneum vor allem steinerne Ehren- und Stifterinschriften zu sehen waren, die sich um die öffentlichen Gebäude herum konzentrierten. In Pompeji treten zu diesen Tausende von Graffiti und Dipinti hinzu, wobei insbesondere die Dipinti optisch sehr präsent waren und heute noch sind.⁸³³

Die verschiedenen Inschriftengattungen waren nicht alle an den gleichen Stellen in gleichem Maße präsent. Während die Steininschriften vor allem an dafür offiziell vorgesehenen oder sogar reservierten Stellen angebracht waren, scheint bei Graffiti und Dipinti genau das Gegenteil der Fall zu sein. Auf den ersten Blick scheinen sie sich überall und besonders an den am stärksten frequentierten Durchgangsstraßen zu befinden. Die Platzierung der *programmata*, *edicta munerum* und der inhaltlich ganz unterschiedlichen Graffiti war jedoch ebenfalls nicht beliebig. Wichtige Faktoren waren dabei Präsenz und Sichtbarkeit. Doch wie im vorangehenden Abschnitt klar wurde, spielten darüber hinaus auch das Verhältnis zu dauerhaft in der Umgebung vorhandenen Elementen, persönliche Beziehungen, die Präsenz anderer Inschriften im direkten und weiteren Umfeld, Gewohnheiten von Menschen und individuelle strategische Überlegungen eine große Rolle.⁸³⁴ Daher kann von Beliebigkeit keine Rede sein, sondern vielmehr von einer solchen Komplexität, dass theoretisch jede Inschrift als Einzelfall ausführlich untersucht werden müsste, um die Faktoren und Überlegungen, die zur Wahl ihrer Anbringungsstelle führten, näher zu bestimmen.

Dennoch waren auch für einen Besucher der Stadt, der von außerhalb kam, gewisse Regelmäßigkeiten zu erkennen. Dies betrifft zum einen die Steininschriften, denen er bereits begegnete, bevor er die Stadt betreten hatte. In den Nekropolen durfte

832 Wie Wallace-Hadrill betont, sollte allein das schon Grund genug sein, den Befund in Pompeji nicht als Modell auf die „römische Stadt“ im Allgemeinen zu übertragen: Wallace-Hadrill 2011a, 296–297.

833 Solin betont aber auch, dass Pompeji kein Einzelfall ist und dass z. B. in Ostia ebenfalls eine lebendige Graffiti-Kultur belegt ist: Solin 1973a, 101. Auf der Grundlage der bis 1973 bekannt gewordenen Zeugnisse aus Herculaneum beschrieb Solin die herculanensischen Graffiti als enttäuschend: Solin 1973a, 97. 98: „Die wenigen Texte, die Verse, Sentenzen oder irgendwelche Maximen aufweisen oder überhaupt ein Verhältnis zur literarischen Kultur widerspiegeln, scheinen fast ausschließlich von den dort ansässigen Römern oder von dort geweiht habenden Touristen zu stammen.“ Die Textkultur der jeweiligen Stadt sei „durch ihre gesellschaftliche Struktur und die wirtschaftlichen Verhältnisse bestimmt“. Er erklärt die festgestellten Differenzen mit „der unterschiedlichen Atmosphäre der Stadt sowie der unterschiedlichen Veranlagung und Einstellung der Stadtbewohner zu Fragen des alltäglichen Lebens auf all seinen Stufen“ (Solin 1973a, 101–102).

834 Besonders die verschiedenen Strategien bei der Anbringung der *programmata* werden von Mouritsen ausführlich behandelt: Mouritsen 1988, 47–60. Zu den *edicta munerum*: Sabbatini Tumolesi 1980, 119–122.

er zahlreiche Grab-*tituli* erwarten, sah sich jedoch zugleich vielen gemalten Inschriften und Graffiti gegenüber, die damals noch deutlich besser zu sehen gewesen sein müssen als heute. Diese waren auf dieselben Grabfassaden geschrieben, an denen auch die *tituli* angebracht waren. Wenn er das Tor durchschritten hatte und auf seinem Weg durch die Stadt auf den breiten Hauptverkehrsachsen blieb, dürfte er zunächst nur noch sehr wenige Steininschriften gesehen haben, dafür jedoch vor allem Dipinti, die teilweise bis zur Unleserlichkeit an den Fassaden übereinander geschrieben waren. Doch auch in den Seitenstraßen begegneten ihm an verschiedenen Stellen immer wieder einzelne oder gruppierte Dipinti. Sobald er das *forum* erreicht hatte oder eines der öffentlichen Gebäude betrat, herrschten wieder die Steininschriften vor. Die oft sehr kleinteiligen Graffiti dagegen waren ihm vermutlich nur dann aufgefallen, wenn sie sich zu größeren Ansammlungen verbanden, oder aber, wenn er sehr nahe an einer mit Graffiti beschriebenen Wand entlangging. Ansonsten waren sie eher nicht dazu angetan, die Blicke von gänzlich unvoreingenommenen Betrachtern anzuziehen.

Inschriften waren nicht die einzigen Artefakte und Bestandteile des öffentlichen Raumes, denen sich der Besucher gegenüber sah. Verschiedene Vorrichtungen wie Laufbrunnen oder kleine Altäre, Fassadenbilder, bauliche Strukturen und je nach Tageszeit temporäre Aufbauten von Verkaufsständen begegneten ihm im öffentlichen Raum der Stadt. Insbesondere sah er sich – ebenfalls abhängig von der Tageszeit – auch Menschenmengen oder einzelnen Einwohnern gegenüber oder wurde vielleicht im Vorbeigehen auf das Innenleben einer *taberna* aufmerksam. Die Inschriften waren ein Teil dieser vielen Elemente, die im öffentlichen Raum ständig oder vorübergehend präsent waren. Die verschiedenen Inschriftengattungen, die sich zum einen vom Material her und zum anderen inhaltlich umschreiben lassen, waren jedoch wiederum in unterschiedliche Handlungszusammenhänge eingebunden, sowohl im Rahmen der Herstellung als auch im Rahmen der Wahrnehmung. Das bezieht sich sowohl auf ihre Verknüpfung mit Bewegungsabläufen und ihrer Position innerhalb des Stadtgebietes, als auch ganz konkret auf die Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Aus dieser Perspektive erscheint der Inhalt der Inschriften, der sonst meist das wichtigste Beschreibungskriterium von Inschriften ist, als ein Aspekt unter mehreren. Besonders bei Steininschriften sind Inhalt und Aufstellungsort auf das engste korreliert, während bei Graffiti gerade das Nebeneinander und Zusammenspiel von verschiedenen Inhalten eine große Rolle spielt.

Dabei ist an Wahrnehmungsweisen zu denken, wie sie Paul Zanker mit Bezug auf Bildräume im kaiserzeitlichen Rom beschreibt, wenn er von dem unaufmerksamen Betrachter und gewohnheitsmäßigen Passanten annimmt, dass er, ohne dass „er sich je Gedanken über das Programm eines der Bögen gemacht hätte, eine bestimmte Vorstellung von einem Ehrenbogen und von den Bildschemata der siegreichen Kaiser, deren Siegesgespanne auf den Bögen standen“, mit sich trug.⁸³⁵ Ein wichtiger Unter-

835 Vgl. Zanker 2000, 223.

schied zu den Ehrenbögen in Rom besteht natürlich darin, dass in Pompeji monatlich, möglicherweise wöchentlich oder täglich neue Inschriften hinzukamen und dass jährlich kurz vor den Wahlen auf einen Schlag etliche neue Dipinti Teil des öffentlichen Raumes wurden. Der Betrachter hatte somit die einzelne Inschrift noch nicht seit Jahren oder Jahrzehnten gesehen und als selbstverständlich in das Straßenbild integriert. Gerade wegen der deutlichen Typenhaftigkeit muss jedoch davon ausgegangen werden, dass auch nur ein flüchtiger Blick oder allein die Wahrnehmung einzelner Merkmale wie etwa Farbe, Anbringungsstelle und Spektrum der Buchstabengrößen dem Einwohner Pompejis ausreichten, um ein neues *programma* als solches zu erkennen.

Diese Überlegungen ließen sich auch an anderen Schriftzeugnissen in Pompeji und an anderen Orten erproben. Sie zeigen, dass Sinnzuschreibungen auch gänzlich ohne das Lesen der einzelnen Inschrift möglich sind, allein auf der Basis der Materialität und aufgrund der Sehgewohnheiten, die mit jedem neuen derartigen Vorgang der Rezeption aktualisiert werden. Der Aspekt, der hier in den Vordergrund gestellt wird, ist gerade nicht die vermeintliche Linearität und Sprachbezogenheit von Texten und auch nicht eine potentielle Ikonizität von Schrift im Sinne eines Verweizens auf ein Objekt.⁸³⁶ Vielmehr greift hier der Begriff der Schriftbildlichkeit, welcher den Text in seiner Materialität in den Mittelpunkt stellt.⁸³⁷ Darüberhinausgehend sollen hier jedoch Texte nicht nur als zweidimensionale Phänomene, die Bezüge zwischen ihren Bestandteilen aufweisen, verstanden werden, sondern als dreidimensionale Artefakte, die in einem Raum verankert sind und sich somit immer auch auf diesen beziehen, weil sie nur darin existieren. Dreidimensionalität meint dabei sowohl die teilweise nur schwer beschreibbare Plastizität der Schrift selbst – den Keilschnitt, den Farbauftrag, die geritzten Linien – als auch die Verortung der Inschrift in einem dreidimensionalen Raum.

Allein aufgrund ihrer Masse, vor allem in Pompeji, ist nicht nur der Raum als konstitutiv für die Inschriften anzusehen, sondern umgekehrt müssen auch die Inschriften als signifikanter Bestandteil des öffentlichen Raumes angesehen werden. Dabei ist nicht nur an die optische Wirkung leuchtend roter Dipinti zu denken, sondern auch an das Potential von Graffiti, einen Teilbereich des öffentlichen Raumes dauerhaft zu einem Ort privater Kommunikation zu machen, oder an die Rolle, die Steininschriften bei der Auszeichnung und Hierarchisierung von Ehrenmonumenten spielten, ganz zu schweigen vom performativen Potential der *cippi*, die einen wichtigen Teilraum markierten und konstituierten. Selbstverständlich ist nicht davon auszugehen, dass die Einwohner oder Besucher von Pompeji oder Herculaneum einen derartig dezidierten Fokus auf diese Inschriften in ihren Städten legten. Viele Inschriften blieben sicherlich von vielen unbemerkt oder gingen in der Vielfalt unter. Dennoch waren sie, sobald sie präsent waren, Teile des städtischen Raumes, so wie verschiedenste andere

⁸³⁶ Vgl. Schmauks 2008, 309–310.

⁸³⁷ Vgl. Krämer 2003.

Artefakte auch. Während diese Perspektive für Steininschriften bereits lange etabliert ist, konnte hier besonders der Status von Dipinti und Graffiti innerhalb dieses Gefüges neu bestimmt werden. Ein besonders wichtiger Aspekt ist dabei die Rolle, die auch die Dipinti im Rahmen gesellschaftlicher Mechanismen von Selbstdarstellung und Öffentlichkeit spielten.

5.5 Zusammenfassung oder: Raumaneignung durch Schrift?

Die Inschriften in Pompeji und Herculaneum treten dem Touristen und Archäologen heute an vielen Wänden und Monumenten der beiden Städte entgegen. Die Buchstaben sind uns vertraut, der Humor und die Themen der Bilder und Texte lassen uns noch heute schmunzeln oder machen uns nachdenklich. Viele der Inschriften lassen uns die Stadt lebendiger erscheinen, als dies leere Häuser, aufgeräumte Straßen, halb zerstörte Gebäude und in Museen aufbewahrtes Fundmaterial möglich machen. Die Ankündigung von Gladiatorenkämpfen oder die Aufrufe zur Wahl nennen uns Akteure des gesellschaftlichen Lebens und füllen in unserer Vorstellung das Amphitheater und die Amtsgebäude am *forum* mit Leben. In die Wände geritzte Namen und Grüße lassen uns über die Hausbewohner, ihre Freunde und Tätigkeiten spekulieren und führen uns in kleine Gassen und Winkel der Stadt, die für den heutigen Flaneur sonst nur wenig zu bieten haben. Abgesehen von den heute noch an den Wänden sichtbaren Inschriften und den prominent am *forum* ausgestellten Statuensockeln, sind zahlreiche Inschriften jedoch nur in ihrem Wortlaut bekannt und bieten sich dem Besucher der Ruinen nicht als Teil des öffentlichen Raumes dar. In dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, die pompejanischen Inschriften neu zu bewerten und insbesondere Fragen nach ihrer Entstehung, ihrer Wahrnehmung und ihrer Bedeutung jenseits ihres Quellenwertes zu den in den Texten verhandelten Sachverhalten zu beantworten.

Am Anfang steht eine Beschreibung des Materials hinsichtlich der textuellen Inhalte der Inschriften, ihrer Gestaltung und Machart sowie ihrer Verteilung im Stadtgebiet. Daran schließt sich eine Auswertung antiker Schriftzeugnisse zu Inschriften an, die insbesondere Bewertungen seitens der Zeitgenossen aber auch Hinweise auf Schreiber, Leser und die Produktions- wie Rezeptionsvorgänge beinhalten. Im dritten Kapitel des Hauptteils wurden schließlich ausgewählte Teilräume analysiert, um die dortigen Inschriften in ihren räumlichen Kontext einzuordnen und als Teile derselben zu verstehen. Problematisch sind dabei insgesamt der meist schlechte Erhaltungszustand und die spärliche Dokumentation im CIL. Die Beobachtungen und Resultate werden jeweils am Ende der Kapitel als Zwischenergebnisse zusammengefasst, und sollen hier nicht im Einzelnen wiederholt werden. Im Folgenden seien stattdessen die Ergebnisse, die sich aus der Synthese aller drei Analyseebenen ergeben, noch einmal zusammengeführt.

Durch die verschiedenen Inschriften treten größere Teile der Bevölkerung als handelnde Individuen in Erscheinung, als es auf andere Arten möglich wäre. Zugleich zeigt sich, dass nicht nur bestimmte Teilräume wie Theater, Nekropolen und ähnliche prominente öffentliche Gebäude und städtische Teilbereiche Orte des öffentlichen Diskurses waren, sondern dass gesellschaftliche Beziehungen und soziales Handeln auch im Straßenraum und an Fassaden und Wänden verhandelt wurden. Die kommunikativen Funktionen der Inschriften waren nicht statisch, sondern veränderten sich im Laufe der Zeit. Während im Zuge der Produktion vor allem die Intentionen des oder der Urheber im Zentrum stehen, war die Rezeption schon unmittelbar nach der Anbringung und im Laufe der Zeit immer weniger von deren Absichten und Vorstellungen abhängig. Vielmehr ergeben sich im städtischen Raum immer wieder neue Sinnzusammenhänge.

Die Vielschichtigkeit und die Möglichkeiten unterschiedlicher Bedeutungszuschreibungen wurden gezielt genutzt. Wandinschriften stellen sich als eine Form der Memorialisierung und Ehrung heraus, die gar nicht so ephemere ist, wie man glauben könnte. Dadurch dass Beschriftungen im Straßenraum weniger reguliert und weniger exklusiv waren als etwa die Option, ein Monument auf dem *forum* zu erhalten, können die Dipinti und Graffiti sogar langfristiger zu sehen gewesen sein als die Ehrenstatuen, die nach einiger Zeit wieder abgeräumt oder an einen anderen Ort versetzt werden konnten. Form und Inhalt der Inschriften sind notgedrungen verknüpft, da das eine nicht ohne das andere existiert. Besonders bei den *programmata* und den *edicta munerum* wurde aber durch Konventionalisierung in der Kaiserzeit die Form so sehr zum Wiedererkennungsfaktor, dass eine inhaltliche Zuordnung stattfinden konnte, ohne dass sie im eigentlichen Sinne gelesen wurden.

Die konkrete Wahrnehmung aber auch die Frage, ob eine Inschrift überhaupt an einer bestimmten Stelle angebracht werden konnte und sollte, war abhängig auch vom Umfeld und dessen Bestandteilen, weiteren Inschriften, Handlungen und Tätigkeiten des Betrachters, dessen Prädispositionen sowie dessen Erwartungshaltung. Inschriften ihrerseits wirkten ästhetisch und semantisch auf den Raum, in dem sie sich befanden. Besonders deutlich wurde dies bei den Wahlaufrufen für auswärtige Kandidaten in der Nekropole vor der Porta Nocera oder in Veranstaltungsankündigungen in der Nähe des Amphitheaters. Die Signifikanz des Kontextes zeigte sich aber auch in den unterschiedlichen Strategien, Wahlaufrufe möglichst gut sichtbar und günstig zu inszenieren.

Die Inschriften wirkten aber auch durch ihre schiere Präsenz auf den Raum und auf das Handeln der anderen Akteure. Indem eine Inschrift oder ein Monument aufgestellt wurde, ein Dipinto an eine Wand gemalt oder ein Graffito an eine bestimmte Stelle geschrieben oder gezeichnet wurde, wurde dieser Ort besetzt. So entstanden neue Sinnbezüge, in der eine vormals weiße Wandfläche oder eine ehemals leere Fläche auf dem *forum* einen neuen Stellenwert erhielt. Durch die Anbringung von Dipinti und Graffiti konnten Akteure aus unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen auch den öffentlichen Raum modifizieren und für sich oder ihre Belange beanspruchen. Das

forum war offenbar gezielt von dieser Praxis ausgenommen worden. Hier finden sich nur Stifter-, Bau-, Weih- und vor allem Ehreninschriften. Auch dabei handelt es sich um eine Form der Aneignung, die allerdings hochgradig reguliert war und folglich durch die Materialität und Präsenz der Inschriften die zugrundeliegende Ordnung immer wieder reproduzierte und aktualisierte.

Aneignung bedeutet in diesem Zusammenhang nicht, dass ein Teilbereich des öffentlichen Raumes der allgemeinen Nutzung entzogen worden wäre.⁸³⁸ Es bedeutet auch nicht lediglich, dass die Bürger Pompejis einem dem Menschen eigenen, universellen Wunsch nach Verewigung nachgekommen wären. Vielmehr lassen sich in den Inschriften verschiedene Formen der Inanspruchnahme des öffentlichen Raumes greifen. Die Schreiber hinterlassen die Inschriften als Spuren ihrer selbst. Durch die Nennung von Personen werden diese mit Orten verknüpft. Besonders eindrücklich ist dies etwa bei Grüßen an den Kaiser oder bei den *cippi* des Suedius Clemens, durch welche Räume definiert und fest mit bestimmten Vorstellungen, Ereignissen und Ordnungen verknüpft. Aber auch mit so bescheidenen Inschriften wie den *tituli memoriales* eigneten sich die Akteure den öffentlichen Raum an. *Successus hic*⁸³⁹ bezeugt weniger den Absicht, sich für eine ferne oder nahe Zukunft zu verewigen, sondern vielmehr den Wunsch, in der damaligen Gegenwart am öffentlichen Leben teilzuhaben und den eigenen Aktivitäten einen sichtbaren Stellenwert zu verleihen.

838 Wie z. B. bei der Bestuhlung von Gehwegen und Platzanlagen durch Cafés.

839 CIL IV 5305.

6 Katalog der Inschriften

Im Folgenden werden die Inschriften, die in Kapitel 4 im Rahmen der Kontexte behandelt werden, einzeln aufgelistet. Sofern möglich, werden sie dabei einem festen räumlichen Bezugspunkt wie etwa einem Eingang oder Grab zugeordnet und finden sich in dieser Anordnung. Innerhalb dieser Gliederung werden zunächst die Steininschriften, darauffolgend die Dipinti und dann die Graffiti genannt. Mit einem Asterisk (*) gekennzeichnete Einträge sind nicht erhalten oder nicht auffindbar. Die Texte wurden in der Regel aus dem CIL übernommen. Nur wo anhand von Fotos eine andere Lesart zwingend erscheint, wurden diese geändert.

6.1 Die Via dell'Abbondanza: Casa di Trebius Valens (III 2, 1)

Dipinti

CIL IV 7610* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang III 2, 1, im Zentrum der Fassade. Unterhalb von CIL IV 7991, oberhalb der Sockelzone, auf Abbildungen nicht zu erkennen.

Dimensionen: B ca. 1,45 m; H ca. 0,3 m; Buchstabenhöhe: ca. 30 cm.

Farbe: keine Angabe, vermutlich rot.

Text: A(ulum) Trebium aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und auf Abbildungen nicht zu erkennen.

CIL IV 7611* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang III 2, 1, am linken Rand der zu III 2, 1 gehörenden Fassade, Unterkante auf ca. 2 m Höhe.

Dimensionen: B ca. 0,77 m; H ca. 0,5 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 24 cm; 2. Zeile: ca. 17 cm.

Farbe: rot.

Text: Cn(aeum) Helvium / Sabinum aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Der Text ist auf zwei Zeilen verteilt. Das erste Wort der zweiten Zeile ist etwas kleiner geschrieben als der Rest. Das *praenomen* Cnaeus ist mit <CN> abgekürzt. Die Formeln *aedilem* und *oro vos faciatis* sind durch die konventionellen *nexus* auf die Breite von ungefähr einem Buchstaben der ersten Zeile reduziert. Es findet eine kaum merkliche Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrichen statt. Die oberen Serifen sind sehr schräg, wohingegen die unteren fast quadratische Form haben. In der oberen Zeile wurde die Grundlinie sauber eingehalten, während die H-Linie unregelmäßig verläuft. Für die untere Zeile ist diesbezüglich keine Aussage möglich. Insgesamt wirkt die Machart zügig und routiniert.

CIL IV 7612* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang III 2, 1, am linken Rand der zu III 2, 1 gehörenden Fassade, von CIL IV 7611 überlagert. Auf Abbildungen nicht zu erkennen.

Dimensionen: B ca. 0,52 m; H ca. 0,4 m; Buchstabenhöhe: ca. 17 cm.

Farbe: keine Angabe, vermutlich rot

Text: Holconium P[riscum] [---] aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Auf den Fotografien sind unterhalb von CIL IV 7611 nur noch sehr schwach die Buchstaben *OLCONIVM* zu erkennen. Sie weisen eine markante Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrichen auf. Die Serifen kurze, schnelle Züge mit der Breitseite des Pinsels erzeugt.

CIL IV 7613* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang III 2, 1. Am rechten Rand der zu III 2, 1 gehörenden Fassade. Oberhalb der Sockelzone.

Dimensionen: B ca. 2,02 m; H: ca. 0,5 m; Buchstabenhöhe: linker Bereich: ca. 37 cm; : ca. 50 cm; 1. Zeile rechter Bereich: ca. 15 cm; 2. Zeile: etwas kleiner.

Farbe: rot.

Text: Audium Bassum // aed(ilem / o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Die Inschrift war unmittelbar links neben dem Eingang, oberhalb von und parallel zur Oberkante des Sockelbereichs angebracht. Die Buchstaben des Namens im linken Bereich des Dipinto sind für ein *programma* außergewöhnlich groß. Die Formeln *aedilem* und *oro vos faciatis* wurden deutlich kleiner, rechts davon untereinander geschrieben. *aedilem* war zu *AED*, in getrennt stehenden Buchstaben abgekürzt. *oro vos faciatis* zu *OVF* im üblichen *nexus* abgekürzt. Bemerkenswert sind außer der Größe des Namens auch die Buchstabenformen. Sie entsprachen der *actuaria*, insofern als die Buchstaben gelängt und die einzelnen Züge leicht gebogen sind. In den Einzelformen waren sie sorgfältiger gemalt als dies für *programmata* üblich ist: Die Serifen waren nicht nachträglich angesetzt, sondern aus dem Schwung der Züge heraus gemalt, die Buchstabenhöhe ist völlig gleichmäßig und ihre Ausrichtung senkrecht. Als gestalterische Besonderheiten stechen das überhöhte mit seinem flachen oberen Bauch und die beiden <S> mit ihren schräg nach links unten verlaufenden Schwüngen heraus. Beim oberen Ansatz des scheint der Maler zu viel Farbe aufgetragen zu haben, da ein Tropfen nach unten rinnt.

CIL IV 7614* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang III 2, 1, im linken Panel der Sockelzone der zu III 2, 1 gehörenden Fassade.

Dimensionen: B ca. 1,5 m; H ca. 0,5 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 24 cm; 2. Zeile: ca. 16 cm.

Farbe: rot.

Text: L(ucium) Popidium Secundum f(ilium) / aed(ilem) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis) Trebi Valens dormis

Beschreibung: Die Inschrift war an der Oberkante des linken Panels im Sockelbereich angebracht. Bei der Ausrichtung orientierte man sich an den schmalen weißen Linien, die die schwarze Fläche in vier Paneele gliederte. Die Fläche wurde zunächst mit Kalkmilch vorbereitet, welche auf einer annähernd rechteckigen Fläche aufgetragen wurde. Möglicherweise waren auch *ansae* vorhanden. Der Text ist auf zwei Zeilen verteilt. In der ersten, größer geschriebenen Zeile wird der Name genannt. In der zweiten, etwas kleineren Zeile die Formeln *aedilem virum bonum oro vos faciatis*. Diese sind abgekürzt zu *AED V B O V F*, ohne jedoch als *nexus* zusammengefasst worden zu sein. Die im CIL genannten Wörter *Trebi Valens dormis* sind anhand der Fotografien und Aquarelle nicht zu entziffern. Es findet eine Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich statt. Die Serifen sind teilweise in einem Zug mit den Hasten ausgeführt, teilweise nachträglich angesetzt. Insgesamt entspricht das Schriftbild der *actuaria*, doch einige Züge scheinen in ihrer Ausrichtung und Krümmung so unregelmäßig, dass die Inschrift insgesamt – soweit das anhand der alten Aufnahmen zu beurteilen ist – etwas nachlässig gemalt erscheint.

CIL IV 7615* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang III 2, 1, im linken Panel der Sockelzone der zu III 2, 1 gehörenden Fassade. Von CIL IV 7614 überlagert.

Dimensionen: B ca. 0,8 m; H ca. 0,21 m; Buchstabenhöhe: ca. 21 cm.

Farbe: schwarz.

Text: Popidium [...] / [...]

Beschreibung: Die Position der Inschrift wird im CIL mit *sub 7614 antiquioris translucent vestigia* angegeben. Auf den Fotografien und Aquarellen ist die Inschrift jedoch nicht zu erkennen.

CIL IV 7616* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang III 2, 1, im zweiten Panel von links der Sockelzone der zu III 2, 1 gehörenden Fassade.

Dimensionen: B ca. 0,9 m; H ca. 0,21 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 21 cm.

Farbe: keine Angabe, vermutlich rot.

Text: A(ulus) S(uettius) V(erus) a(edilem) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Die Inschrift war im zweiten Panel von links angebracht und an der Oberkante der Orthostaten im Sockelbereich orientiert. Er wurde auf eine Kalkmilchschicht geschrieben, die exakt an den inneren der beiden weißen Linien, die die Orthostaten rahmen, ansetzt. Allerdings wurde die so definierte Beschreibfläche nicht ganz ausgenutzt, sodass rechts noch einige cm frei blieben. Alle Namensbestandteile und Formeln sind als Anfangsbuchstaben abgekürzt. Dies ist bei der Amtsbezeichnung *aedilem* ungewöhnlich, da diese meist mit *AED* angegeben wird. Da die Fotografien die Inschrift bereits in einem stark zerstörten Zustand zeigen, können nur wenige Aussagen über seine Gestaltung getroffen werden. Die Schrift entspricht der *actuaria*, es wird deutlich zwischen Haar- und Schattenstrichen unterschieden und die Querbalken des <A> weisen schräg nach oben rechts. Auffällig ist darüber hinaus, dass der *nexus OVF* stärker nach rechts geneigt und insgesamt weniger wie eine Buchstabenkombination denn als eigenes Zeichen ausgeführt ist.

CIL IV 7617* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang III 2, 1. Genaue Position unklar, teilweise von CIL IV 7616 überlagert.

Dimensionen: B ca. 1,17 m; H ca. 0,6 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile links: ca. 25 cm; 1. Zeile rechts: ca. 18 cm; 2. Zeile: ca. 13 cm; 3. Zeile: ca. 13 cm.

Farbe: keine Angabe, vermutlich rot.

Text: Caecilium Ilvir(um) / Trebius soda(lis) facit / Trebius rog(at)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und auf Abbildungen nicht zu erkennen.

CIL IV 7618* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang III 2, 1, im zweiten Panel von rechts der Sockelzone der zu III 2, 1 gehörenden Fassade.

Dimensionen: B ca. 1,80 m; H ca. 0,45 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 19 cm; 2. Zeile: ca. 11 cm.

Farbe: schwarz.

Text: Popidium L(uci) f(ilius) Ampliatum aed(ilem) / Valens fac⁸⁴⁰ et ille te fecit Infan(tio)

840 Der Imperativ kann hier nicht ausgeschlossen werden und wäre als *lectio faciliior* sogar wahrscheinlicher.

Beschreibung: Auf den alten Fotografien ist diese Inschrift vergleichsweise deutlich zu sehen. Er war im Sockelbereich im zweiten Panel von rechts angebracht und war streng an dessen Rahmung orientiert. Als Schreibuntergrund hatte man eine Kalkmilchschrift aufgebracht, die exakt an den äußeren der rahmenden weißen Linien ansetzte und säuberlich daran abschloss. So gewann man ein regelmäßiges weißes Rechteck als Hintergrund für den Text. Der Text ist auf zwei Zeilen verteilt. abgekürzt wurde vom Namen des Kandidaten lediglich die Filiation, das eigene *praenomen* wurde ganz weggelassen. In der ersten Zeile, die größer geschrieben war als die zweite, brachte man auch das angestrebte Amt unter, *aedilem* und kürzte es mit dem üblichen *aed* ab. Die Angabe der Filiation ist bei *programmata* generell unüblich, bei diesem speziellen Kandidaten, Lucius Popidius Ampliatus, kommt sie jedoch regelmäßig vor.⁸⁴¹ Der Text der zweiten Zeile ist aufgrund der direkten Ansprache eines Mannes namens Valens aus globaler Sicht ebenfalls ungewöhnlich. Im Zusammenhang mit CIL IV 7614, 7617, 7619 und 7624 zeigt sich jedoch, dass es sich lokal gesehen um ein wiederkehrendes Muster handelt: Sehr wahrscheinlich wurde ein Anwohner namens Trebius Valens in Bezug auf vier verschiedene Kandidaten aufgefordert, diese zu unterstützen. Infantio wird in neun pompeianischen Wandinschriften als Schreiber erwähnt.⁸⁴² Abgesehen vom Größenunterschied zwischen der ersten und der zweiten Zeile weist die Gestaltung der Inschrift weitere interessante Merkmale auf. Die Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenlinie ist hier ins Extreme gesteigert, sodass die Haarlinien teilweise nur ca. 1/6 der Breite der Schattenlinien aufweisen. Die Buchstaben sind stark gelängt, gleichmäßig geschwungen und stehen aufrecht. Die Serifen sind – soweit das am Foto zu erkennen ist – aus dem Zug heraus gemalt oder zumindest in dessen Biegung fortgesetzt. Die Buchstabenhöhen variieren nur leicht. Diese Beobachtungen gelten nicht für das letzte Wort: *Infant(io)*. Hier Die Striche sind dort insgesamt gröber, die Buchstabenhöhen unterscheiden sich stark und die Serifen sind als Querstriche und teilweise übergroß nachträglich angesetzt. Während beim *programma* selbst große Sorgfalt auf die ebenmäßige und standardisierte Gestaltung gelegt wurde, gilt dies für die Beischrift nicht. Interessant wäre ein genauer Vergleich der Farben, um zu klären, ob beide Teile tatsächlich zusammengehörten. Inhaltlich jedenfalls ist *Infant(io)* von der Formulierung *Valens fac et ille te fecit* zu trennen.

CIL IV 7619* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang III 2, 1, im rechten Panel der Sockelzone der zu III 2, 1 gehörenden Fassade.

Dimensionen: B ca. 0,95 m; H ca. 0,4 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 13 cm; 2. Zeile: ca. 12 cm; 3. Zeile: ca. 9 cm.

Farbe: keine Angabe, vermutlich rot.

Text: Trebi surge fac / aed(ilem) Lollium Fuscum / adolescentem probum

Beschreibung: Die Inschrift war im Sockelbereich im rechten Panel, gleich neben Eingang III 2, 1 angebracht. Die Beschreibfläche wurde mit einer Kalkmilchschrift vorbereitet. Dabei orientierte man sich nur ungefähr an der inneren der beiden schmalen hellen Linien, die die Orthostaten begrenzen, und strich die Kalkmilch auch darüber hinaus. So entstand eine ungefähr viereckige Fläche, die gerade im Kontrast zum nebenstehenden Dipinto CIL IV 7618 sehr nachlässig gemalt wirkt. Der

⁸⁴¹ Es bleibt zu überlegen, wieso dieser die Notwendigkeit für eine solche Angabe sah. Das passive Wahlrecht stand ohnehin nur Freigeborenen zu, sodass es überflüssig gewesen wäre, durch die Filiation noch einmal extra auf diesen Status hinzuweisen. Wahrscheinlicher ist, dass es einen weiteren, gleichnamigen Angehörigen der *gens Popidia* gab, der zeitgleich politisch aktiv war und von dem es sich zu unterscheiden galt. Oder aber der hier genannte Popidius suchte durch die explizite Nennung des Vaters einen engen Schulterschluss mit diesem und der Familie zu demonstrieren.

⁸⁴² CIL IV 120. 230. 709. 785a. 789. 984. 7343. 7618. 7658.

Text ist auf drei Zeilen von annähernd gleicher Höhe verteilt. Inhaltlich ungewöhnlich ist die Reihenfolge der Textbestandteile: Er beginnt mit einer Aufforderung im Imperativ, nennt dann zunächst das angestrebte Amt und erst dann den üblicherweise zuerst genannten Kandidaten. Auch die beiden Adjektive *adulescentem* und *probum*, die der Qualifizierung des Lollius dienen sollten weichen von den standardmäßigen Angaben wie *vir bonus* oder *dignus rei publicae* ab. Die Schrift entspricht der *actuaria* in den gelängten Formen, der Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich und den geschwungenen Zügen. Manche Details zeugen jedoch von einer besonders schnellen und flüchtigen Ausführung: die nachträglich und balkenartig angesetzten Serifen, die unregelmäßige Grundlinie, die versetzt stehenden Zeilenanfänge und der Umstand, dass das <M> in *Fuscum* nicht mehr auf die geweißelte Fläche passte.

CIL IV 7620 Abb. F24. 53; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, im rechten oberen Bereich der Fassade zwischen CIL IV 7992 und CIL IV 7993.

Dimensionen: B ca. 0,32 m; H ca. 0,25 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 14 cm; 2. Zeile: ca. 8 cm.

Farbe: rot.

Text: Satrium / quinq(uennalem) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: CIL IV 7620 ist der einzige vollständig erhaltene Dipinto an dieser Fassade. Er ist im oberen Bereich der Wand zwischen den beiden *edicta munerum* CIL IV 7992 und 7993 angebracht. Da die Wand oberhalb des schwarzen Sockelbereichs mit einem cremefarbenen Putz versehen war, war hier keine Grundierung mit Kalkmilch notwendig. Auffällig ist aus inhaltlicher Sicht der direkte Bezug zwischen dem Namen des Kandidaten und dem nebenstehenden *edictum muneris* CIL IV 7992. Die Inschrift ist auf zwei Zeilen verteilt. Die Buchstabenhöhe der ersten Zeile ist insgesamt größer als in der zweiten Zeile. In der ersten Zeile sind die Buchstaben *Sat* abgestuft größer als die folgenden in der zweiten Zeile ist das erste <Q> etwas größer als die folgenden Buchstaben. Insgesamt wirkt die Inschrift sorgfältig und sauber gemalt: die einzelnen Züge sind geschwungen, es wird stark zwischen Haar- und Schattenlinie unterschieden, die Buchstaben stehen aufrecht, und stehen auf einer ebenmäßigen Grundlinie. Von einer dennoch zügigen Ausführung zeugen die waagerecht angesetzten Serifen. Als individuelle Gestaltungsvarianten fallen die geraden und waagerechten Ausläufe des <S>, die weit ausgreifenden *caudae* der <Q> sowie der nach oben rechts aufragende obere Arm des <F> auf.

CIL IV 7621* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, Unterkante ca. 2 m über dem Bürgersteig, direkt neben dem Türpfosten.

Dimensionen: B ca. 1,65 m; H ca. 0,40 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile links: ca. 38 cm; 1. Zeile rechts: ca. 22 cm; 2. Zeile links: ca. 7 cm; rechter Bereich: ca. 5 cm.

Farbe: rot.

Text: C(aium) Iulium Polybium / aed(ite)m v(iis) a(edibus) s(acris) p(ublicis) p(rocurandis) // lanternari tene / scalam

Beschreibung: Die Inschrift wurde direkt auf den cremefarbenen Putz im oberen Wandbereich aufgemalt. Das eigentliche *programma* ist auf zwei Zeilen verteilt. Das beigefügte *lanternari tene scalam* steht rechts unterhalb. In der ersten Zeile steht lediglich der Name. Das für das *praenomen* stehende C ist etwas größer als das folgende *nomen* und dieses wiederum etwas größer als das *cognomen* geschrieben. Da die zweite Zeile großteils durch CIL IV 7622 überdeckt wird, kann kein sinnvoller

Vergleich gezogen werden.⁸⁴³ Die Schrift entspricht der *actuaria*: es wird stark zwischen Haar- und Schattenstrichen unterschieden, die Züge sind teilweise geschwungen und die Formen insgesamt gelängt. Bei den größeren Buchstaben ist jedoch eine breitere Anlage mit gerade Einzelformen zu beobachten. Hervorgehoben ist das Y, welches ein ohnehin seltener Buchstabe in lateinischen Namen ist. Von dem im CIL als zugehörig aufgeführten beigefügten *lanternari tene scalam* ist auf dem Foto nur die erste Zeile zu lesen. Darunter sind lediglich Spuren eines weiteren Wortes durch die jüngere Kalkmilchschrift hindurch auszumachen. Da die Strichdicke der Schattenstriche nur etwa 1/3 der entsprechenden Dicke bei den Buchstaben des Namens ausmacht, ist es wahrscheinlich, dass ein anderer Pinsel verwendet wurde, insbesondere weil die Serifen der Beifügung senkrechte Ansätze aufweisen und daher mit der vollen Breitseite des Pinsels gemalt worden sein müssen.

CIL IV 7622* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, direkt neben dem Türpfosten und direkt oberhalb der Sockelzone. Überlagert die untere Zeile von CIL IV 7621 teilweise.

Dimensionen: B ca. 1,38 m; H ca. 0,50 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 36 cm; 2.

Zeile: ca. 13 cm.

Farbe: rot.

Text: M(arcum) Holconium / Ilvir(um) i(ure) d(icundo) d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Die Inschrift befand sich im oberen, mit cremefarbenem Putz versehenen Bereich der Wand. Dennoch wurde die Beschreibfläche mit Kalkmilch vorbereitet. Die Inschrift verdeckt das ältere *programma* CIL IV 7621 zum Teil. Es ist nicht zu erkennen, ob sich unter der Kalkmilchschrift weitere ältere Dipinti befanden.⁸⁴⁴ Die erste Zeile, die den Namen des Kandidaten beinhaltet, ist deutlich größer geschrieben als die zweite Zeile, in der das Amt sowie die Empfehlungsformeln *dignum rei publicae oro vos faciatis* in den üblichen Abkürzungen standen. Die abgekürzten Formeln waren nicht als *nexus*, sondern mit durch Punkte getrennten Einzelbuchstaben geschrieben. Die Schrift entsprach in beiden Zeilen der *actuaria*: starke Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich, gelängte Formen und geschwungene Züge. Abgesehen davon unterschied sich die Ausführung der beiden Zeilen jedoch markant. Während die erste Zeile mit höchster Sorgfalt gemalt war, die Serifen in einem Schwung mit den Hasten verlaufen und die letzten beiden Buchstaben sogar mit zusätzlichen Details versehen wurden, zeigten sich in der zweiten Zeile Merkmale einer besonders flüchtigen Ausführung. Die Serifen waren nachträglich angesetzt und nicht immer exakt platziert – z. B. beim F ganz am Ende der Zeile. Eine nicht präzise kalkulierte Drehung des flachen Pinsels führte zu einer merkwürdig überzogenen Unterscheidung von Haar- und Schattenlinie sowie sehr kleinen Punzen.

CIL IV 7623* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, rechts von CIL IV 7622, auf Abbildungen nicht zu erkennen.

Dimensionen: B ca. 1,06 m; H ca. 0,40 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 26 cm; 2. Zeile links: ca. 11 cm.

Farbe: rot.

Text: Cn(aeum) Helvium Sabinum / aed(ilem) d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und auf Abbildungen nicht zu erkennen.

⁸⁴³ Angesichts des auf dem Foto dargestellten Zustandes kann auch die im CIL angegebene Lesart *V A S P P* nicht zuverlässig bestätigt werden. Sie ist aber dadurch wahrscheinlich, dass Caius Iulius Polybius in einem anderen *programma* für das Amt des *aedil viis aedibus sacris publicis procurandis* empfohlen wurde: CIL IV 7409.

⁸⁴⁴ Zwischen C und O könnten Reste eines weiteren älteren Dipinto zu sehen sein.

CIL IV 7624* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, an der Oberkante der Sockelzone. Auf dem Türpfosten.

Dimensionen: B ca. 0,36 m; H ca. 0,30 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 12 cm; 2. Zeile: ca. 10 cm; 3. Zeile: ca. 8 cm.

Farbe: rot.

Text: Ampliatum aed(ilem) / Trebi surge / fac

Beschreibung: Die Inschrift war am rechten Türpfeiler an der Oberkante des Sockelbereichs angebracht. Ein Teil des Putzes am Pfeiler fehlt bereits auf den Fotos, wo jedoch weitere Buchstaben unterhalb dieses *programma* zu folgen scheinen. Der Untergrund wurde mit einer Kalkmilchschrift vorbereitet, die am erhaltenen, oberen Rand recht präzise an den Gliederungslinien der Orthostaten ausgerichtet ist. Der Text war auf drei Zeilen erteilt, wobei in der ersten Zeile der Name des Kandidaten und das angestrebte Amt standen und in Zeile zwei und drei eine global gesehen außergewöhnliche, in diesem Kontext jedoch mehrfach vorkommende direkte Aufforderung an einen Trebius folgt.⁸⁴⁵ Aufgrund der schmalen Beschreibfläche war der Maler in Zeile 1 gezwungen, zwei *nexus* zu verwenden: *VM* ist zusammengezogen sowie *AE* von *aed(ilem)*. Die Buchstaben in Zeile 1 waren insgesamt auch deutlich schmaler und zusammengestaucht, um trotz der größeren Zeilenhöhe alle Zeichen unterzubringen, während in Zeile 2 und 3 mehr Platz zwischen den Buchstaben bleiben konnte. Insgesamt wirkt die Inschrift souverän und routiniert gestaltet, zeigt jedoch die gewohnten Zeichen einer schnellen Ausführung: nachträglich angesetzte, balkenartige Serifen, eine ungleichmäßige Grundlinie und teilweise eine unglückliche Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenlinie, die von einer nicht präzise ausgeführten Drehung des Pinsels während des Schreibprozesses herrührt.

CIL IV 7625* Abb. F24; Abb. 38

Typ: Gruß

Position: östlich von Eingang III 2, 1, links von CIL IV 7626. Direkt oberhalb der Sockelzone.

Dimensionen: B ca. 1,22 m; H ca. 0,23 m; Buchstabenhöhe: linker Bereich: ca. 23 cm; rechter Bereich ca. 18 cm.

Farbe: schwarz.

Text: Iudici(i)s Aug(ustorum) felic(iter)

Beschreibung: Die Inschrift war unmittelbar oberhalb der Grenze zwischen Sockelbereich und oberem Wandbereich angebracht und dort direkt auf den cremefarbenen Putz gemalt. Er wurde nachträglich durch die Kalkmilchschrift für CIL IV 7623 teilweise überlagert. Der Text war in eine Zeile geschrieben, wurde jedoch dadurch optisch gegliedert, dass die ersten beiden Wörter deutlich größer geschrieben wurden als das am Schluss stehende *felic(iter)*. Soweit das anhand der auf dem Foto zu erkennenden Reste zu beurteilen ist, war die Inschrift mit großer Sorgfalt gemalt worden: Besonders die größeren Buchstaben weisen feine, ausgewogene Unterschiede in den Strichdicken und sehr sauber gesetzte Serifen auf. In ihren Einzelformen entsprechen sie fast der *capitalis monumentalis*, wenn sie auch schlanker sind als diese. Das kleiner geschriebene *felic(iter)* fügt sich dagegen in das Formenspektrum der *actuaria* ein. *Apices* zur Markierung der Längen auf dem *V* und dem hinteren *I* in *Iudici(i)s* stellen eine weitere Besonderheit dar, die nur gelegentlich in den pompejanischen Wandinschriften anzutreffen ist.⁸⁴⁶

⁸⁴⁵ Vgl. CIL IV 7614. 7617–7619.

⁸⁴⁶ Insgesamt sind *apices* jedoch regelmäßig in lateinischen Inschriften anzutreffen. Vgl. Oliver 1966, 131.

CIL IV 7626* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, an der Oberkante der Sockelzone und direkt unterhalb von CIL IV 7992. Rechts von CIL IV 7625.

Dimensionen: B ca. 1,24 m; H ca. 0,29 m; Buchstabenhöhe: linker Bereich: ca. 29 cm; rechter Bereich: ca. 22 cm. OVF ist noch kleiner, dazu jedoch keine Angabe im CIL.

Farbe: rot.

Text: D(ecimum) L(ucretium) V(alentem) f(ilium) aed(ilem) d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Die Inschrift befindet sich mittig oberhalb des Sockelbereichs auf dem cremefarbenen Putz und war so angebracht, dass er obere Arm des F ein A in der untersten Zeile von CIL IV 7992 berührte. Dies kann mit Blick auf den Inhalt kein Zufall sein, da einer der Spielgeber in CIL IV 7992 mit dem Kandidaten dieser Inschrift identisch ist und somit ein direkter Bezug bestand. Alle Textbestandteile waren abgekürzt und durch Komma-förmige *hederae* getrennt. Der Name sowie die Formel *dignum rei publicae* wurden jeweils auf die Anfangsbuchstaben reduziert, *aedilem* zu *AED* und *oro vos faciatis* als *nexus ovf*. Innerhalb der einen Zeile ist eine Abstufung der Buchstabengrößen festzustellen: Am größten wurde der Name geschrieben, etwas kleiner das Amt und *dignum rei publicae* und noch etwas kleiner *oro vos faciatis*. Die Formen entsprechen der *actuaria* durch ihre deutliche Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich, die gelängten Proportionen und die leicht geschwungenen Züge. Sowohl die großen als auch die Kleineren Buchstaben zeichnen sich durch eine extrem sorgfältige und saubere Ausführung aus, weisen darüber hinaus jedoch noch besonders gestaltete Details auf, wie den geraden Ansatz der Bäume bei <D>, <R> und <P> oder die spitz zulaufenden, geschwungenen Serifen.

CIL IV 7627* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, linkes Panel der Sockelzone.

Dimensionen: B ca. 1,18 m; H ca. 0,25 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 24 cm; 2. Zeile: ca. 6 cm.

Farbe: rot und schwarz.

Text: L(ucium) Ceium Secundum / Ilvir(um) o(ro) v(os) f(aciatis) Trebius nec sine

Beschreibung: Diese und die folgende Inschrift CIL IV 7628 befinden sich im linken Panel des Sockelbereichs rechts neben dem Eingang der Casa di Trebius Valens. Sie wurden in eine mit Kalkmilch gemalte *tabula ansata* eingeschrieben, die die Texte rahmte. Die rechte *ansa* ragte in das nächste Panel herüber. Links existierte entweder keine *ansa* oder sie ist lediglich auf den Fotos nicht zu erkennen. Der Name des Kandidaten Lucius Ceius Secundus ist in großen, ordentlich gemalten Buchstaben geschrieben, die in der Differenzierung zwischen Haar- und Schattenstrich, der gerade und regelmäßigen Ausrichtung und den leicht geschwungenen Zügen der *actuaria* entspricht. Die ebene Grundlinie und die spitz zulaufenden, sauber abgeschlossenen Serifen zeugen zudem von der Sorgfalt, die der Maler walten ließ. In eklatantem Kontrast dazu steht die zweite Zeile, in der das Amt, die Formel *oro vos faciatis* sowie die Nennung des *rogators*, die jedoch nach dem *sine* abbricht, stehen. Della Corte vermutet als Grund für das abrupte Enden, dass dem Maler die Farbe ausgegangen sei. Dies ist jedoch allein deshalb unwahrscheinlich, weil die Züge der Buchstaben nicht allmählich heller oder dünner werden. Die Unterschiede zwischen den beiden Zeilen lassen sich nicht wie bei anderen Dipinti allein durch die Verwendung eines schmaleren Pinsels erklären.⁸⁴⁷ Die Buchstaben entsprechen zwar grundsätzlich der *actuaria*, da sie Serifen haben und gelängte Proportionen aufweisen. Die Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich wurde jedoch nur sporadisch durchgeführt, einige Züge scheinen zu gerade oder zu geschwungen, die Grundlinie ist sehr uneben und die Größe der Buchstaben schwankt ohne erkennbares Muster. All dies spricht dafür, dass zwar ein flacher

⁸⁴⁷ Vgl. z. B. CIL IV 7621.

Pinsel und die übliche Farbe verwendet wurde, jedoch nicht von demselben Schreiber, der die erste Zeile geschrieben hatte. Inhaltlich stellt jedoch *Ilvir(um) o(ro) v(os) f(aciatis)* einen direkten Bezug zur ersten Zeile her.

Interpretation des Befundes: Wie ist also das Zusammenspiel der beiden Zeilen zu verstehen? Auffällig ist, dass das zweite *programma* CIL IV 7628 in Bezug auf Technik und Gestaltung große Ähnlichkeiten aufweist. Daher ist es wahrscheinlich, dass zunächst in der *tabula ansata* ein *programma* für Ceius Secundus allein vorhanden war. Erst in einem zweiten Schritt fügte ein anderer Schreiber Zeile 2 und 3 hinzu. Er wiederholte dazu das Amt das Ceius anstrebte, fügte einen *rogator* und verknüpfte den bestehenden Wahlaufruf mit einem zweiten: dem des Cnaeus Helvius Sabinus, der *aedil* werden wollte. Die Verbindung wurde durch *nec sine* hergestellt und man nahm dabei den etwas unglücklichen Übergang zum Akkusativ in Kauf, um die gewohnte Struktur der *programmata* beizubehalten.

CIL IV 7628* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, linkes Panel der Sockelzone, unterhalb von CIL IV 7627.

Dimensionen: B ca. 0,90 m; H ca. 0,25 m; Buchstabenhöhe: ca. 25 cm.

Farbe: rot.

Text: Cn(aeum) Helvium Sabinum

Beschreibung: Vgl. CIL IV 7627, insbesondere zu der Zeile *Ilvir(um) o(ro) v(os) f(aciatis) Trebius nec sine*. Das hinter *Sabinum* stehende Zeichen könnte der Rest der in *nexus* geschriebenen Abkürzung *AED* sein. Die Zeile ist ganz an den unteren Rand der *tabula ansata* gerückt und folgt mit der Grundlinie deren leicht unregelmäßiger Kontur. Die Buchstaben entsprechen weitestgehend der *actuaria*, weisen jedoch auch Abweichungen auf: Die Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich ist nicht konsequent in allen Buchstaben zu erkennen. Manche Hasten sind zu lang, krumm oder übermäßig breit oder schmal. Auch hier muss demnach ein flacher Pinsel von einem unerfahrenen oder nicht sorgfältig arbeitenden Schreiber verwendet worden sein.

CIL IV 7629* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, an der Oberkante der Sockelzone. Im zweiten Panel von links.

Dimensionen: B ca. 0,82 m; H ca. 0,35 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 18 cm; 2. Zeile: ca. 14 cm.

Farbe: rot.

Text: Q(uintum) Postumium / Modestum q(uinquennalem) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Die Inschrift war im Sockelbereich im zweiten Panel rechts von Eingang III 2, 1 angebracht. Die Beschreibfläche wurde mit einer Kalkmilchschiicht vorbereitet, die eine ungefähr rechteckige, jedoch nicht mit den Begrenzungslinien abschließende Fläche bedeckt. Der Text ist auf zwei Zeilen verteilt, wobei in der ersten Zeile das mit *Q* abgekürzte *praenomen* und das *nomen gentile* untergebracht waren. Das *cognomen*, das angestrebte Amt, welches nur mit *Q* für *duumvirum quinquennalem* angegeben wurde, sowie die Formel *oro vos faciatis*, die ungewöhnlicherweise mit einem einzeln stehenden *O* und *VF* im *nexus* wiedergegeben wurde, stehen in der zweiten Zeile, die gegenüber der ersten Zeile etwas eingerückt war. Die Buchstabenformen entsprachen der *actuaria*, insofern sie gelängte Proportionen, leicht geschwungene Züge und eine markante Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich aufweisen. Die nachträglich angesetzten, teilweise etwas unsauber endenden Serifen deuten auf eine schnelle, nicht allzu sorgfältige Ausführung hin. Die erste Zeile ist zwar etwas größer geschrieben als die zweite, die Strichdicke ist jedoch so ähnlich, dass nicht von der Verwendung zweier unterschiedlicher Pinsel ausgegangen werden kann. Obwohl der Maler die üblichen Buchstabenformen und Gestaltungsmuster befolgte, lassen sich hier drei Details feststellen, die als individuelle Merkmale gelten können: Beim <M> endete der zweite Aufstrich bereits im unteren

Drittel der Versalhöhe und stieß sichtbar an den hinteren Abstrich an.⁸⁴⁸ Bei den <T>s sind die Serifen zumindest so breit wie die Querbalken. Die *caudae* der <Q>s sind überhaupt nicht geschwungen und setzen links von der Achse des Buchstabens als breiter Schattenstrich an.

CIL IV 7630* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, in der Sockelzone im vierten Panel von links. Dimensionen: B ca. 1 m; H ca. 0,45 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 30 cm; 2. Zeile: ca. 10 cm.

Farbe: schwarz.

Text: Cuspium Pansam / aed(ilem) v(iis) a(edibus) s(acris) p(ublicis) p(rocurandis) d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis) Trebius fac(it)

Beschreibung: Die Inschrift war im vierten Panel von links zur rechten Seite des Eingangs III 2, 1 angebracht. Die Beschreibfläche wurde mit einer Kalkmilchschicht vorbereitet, die in Form einer *tabula ansata* aufgetragen wurde. Die linke *ansa* schließt fast genau mit der inneren der beiden weißen Begrenzungslinien ab, ebenso wie rechts die eigentliche *tabula* an dieser Linie endet. Der Text war auf zwei Zeilen verteilt, wobei die Namensangabe in der ersten Zeile etwa dreimal so hoch geschrieben wurde wie die zweite Zeile, in der das Amt und die üblichen Formeln sowie ein Verweis auf Trebius genannt wurden. Die zweite Zeile ist auf den Fotos nur fragmentarisch zu erkennen, sodass nicht einmal die im CIL angegebene Lesart eindeutig bestätigt werden könnte. Insgesamt entsprach die Gestaltung der Buchstaben der *actuaria*. Besonders in der ersten Zeile waren die Buchstaben extrem hoch und dicht nebeneinander geschrieben. Soweit dies anhand der Fotografien zu beurteilen ist, scheint die erste Zeile mit großer Sorgfalt geschrieben worden zu sein, während die zweite insgesamt unregelmäßiger wirkt.

CIL IV 7631* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, in der Sockelzone im vierten Panel von links, teilweise von CIL IV 7630 überdeckt.

Dimensionen: B ca. 0,85 m; H ca. 0,40 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 28 cm; 2. Zeile: ca. 10 cm.

Farbe: schwarz.

Text: L(ucium) Albuicium / et Casellium v(iros) b(onos) aed(iles)

Beschreibung: Auf den Fotografien sind lediglich vereinzelte Spuren dieses Dipinto zu erkennen, sodass eine Beschreibung der Inschrift nicht möglich ist.

CIL IV 7632* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, in der Sockelzone im fünften Panel von links, teilweise von CIL IV 7630 überdeckt.

Dimensionen: B ca. 1,35 m; H ca. 0,30 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 22 cm; 2. Zeile: ca. 12 cm.

Farbe: rot.

Text: L(ucium) Popidium L(uci) f(ilium) Ampliatum aed(ilem) o(ro) te fac(ias) / Trebi et Soteriche et vigilate

Beschreibung: Die Inschrift war im fünften Panel von links östlich von Eingang III 2, 1 angebracht. Die Beschreibfläche war mit einer Kalkmilchschicht vorbereitet worden, die man in rechteckiger Form in die Begrenzungslinie des Orthostatenfeldes eingefügt hatte. Der Text war auf zwei Zeilen verteilt, wobei die erste Zeile deutlich größer geschrieben war, in sich jedoch ebenfalls von links nach rechts größer wird. Für die zweite Zeile lässt sich aufgrund des im Foto wiedergegebenen, schlechten

848 Das gilt nicht im letzten *M*, das allerdings mit dem vorausgehenden *V* im *nexus* steht.

Erhaltungszustandes keine Aussage treffen. In der ersten Zeile finden standardmäßig in *programmata* vorkommende Textteile: Der Name des Kandidaten, das angestrebte Amt und die Aufforderung zur Unterstützung. Diese ist allerdings ungewöhnlich, da es sich nicht um das übliche *oro vos faciatis* handelt, sondern eine Abwandlung zu *oro te facias*, die noch dazu teils ausgeschrieben, teils abgekürzt war. Der Zusatz in der zweiten Zeile ist besonders durch das Wort *vigilate* bemerkenswert. Dieses könnte wiederum damit zusammenhängen, dass die beiden genannten Personen, Trebius und Soterichus in der Nachbarschaft wohnten und daher mit dieser Aufforderung direkt angesprochen werden sollten.

CIL IV 7633* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, in der Sockelzone im fünften Panel von links, teilweise von CIL IV 7632 überdeckt.

Dimensionen: B ca. 0,60 m; H ca. 0,20 m; Buchstabenhöhe: ca. 20 cm.

Farbe: rot.

Text: [A(ulum) Tre]bium qu[inq(uennalem)] / o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und auf Abbildungen nicht zu erkennen.

CIL IV 7634* Abb. 40

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, am rechten Rand der Fassade von III 2, 1. Rechts unterhalb von CIL IV 7993 auf einer älteren Putzschicht.

Dimensionen: B ca. 0,90 m; H ca. 0,30 m; Buchstabenhöhe: ca. 15 cm.

Farbe: rot.

Text: [---] et te teneribib[...]*ace*[...] / vere dico

Beschreibung: Die Inschrift ist auf der Fotografie auf einer Putzschicht zu sehen, die zum Vorschein kam, weil die Wandverkleidung von 79 n. Chr. teilweise zerstört wurde. Er ist sicher nicht vollständig zu sehen. Vermutlich fehlen Buchstaben oder Teile an allen Seiten. Die im CIL angegebene Lesart kann anhand des Fotos nur teilweise nachvollzogen werden. Insbesondere das letzte Wort, *dico*, ist nicht zu sehen. Die Höhe der Buchstaben schwankt innerhalb der Zeilen. Die Buchstaben sind relativ schlank, stehen etwas nach rechts geneigt. Es handelt sich um eine Art *actuaria*, jedoch ohne Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich. Einzelne Formen, wie der weit ausschwingende Schenkel des V weisen in die Richtung kleinformatiger Schriftstücke wie Wachstäfelchen oder Papyri.

CIL IV 7991* Abb. F24; Abb. 38

Typ: *edictum muneris*

Position: westlich von Eingang III 2, 1, im Zentrum der Fassade. Unterkante der Inschrift mindestens 2,5 m über dem Bürgersteig.

Dimensionen: B ca. 4,15 m; H ca. 0,7 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile links ca. 45 cm; 2. Zeile links ca. 15 cm; rechter Bereich: ca. 5–6 cm.

Farbe: Obere linke Zeile und rechter Bereich schwarz, untere linke Zeile rot.

Text: Cn(aei) Allei Nigidi / Mai quinq(uennalis) sine impensa publica glad(iatorum) par(ia) XX et eorum supp(ositicii) pugn(abunt) Pompeis // Gavellius Tigillo / et Clodio sal(utem) / Telephe summa rudis / instrumentum muneris / u(bique) v(ale) / Diadumeno et Pyladioni fe(liciter)

Beschreibung: Auf dem Aquarell und den alten Fotografien sind lediglich die beiden Zeilen im linken Bereich zu sehen. Der gesamte rechte Bereich, also die Grüße, ist nicht zu erkennen. Der Text entspricht inhaltlich und in der Textverteilung dem Üblichen. Besonders die Nennung des Spielgebers in der ersten Zeile im Genitiv war ein Merkmal, das direkt auf das folgende verwies. Was die Gestaltung betrifft, sticht die Inschrift zwar aus der Menge des pompejanischen Wandinschriften hervor: durch die enormen Dimensionen der Buchstaben und der ganzen Inschrift, durch die Verwendung

von zwei Schreibfarben in derselben Inschrift und durch die Buchstabenformen. Dieselben Merkmale sind jedoch typisch für *edicta munerum*. Die Buchstaben der ersten Zeile weisen sowohl Merkmale der *actuaria* als auch der *capitalis monumentalis* auf. Die Serifen sind geschwungen und manche Züge schwellen allmählich an. Andererseits sind die Proportionen nicht so schlank, wie die bei den *programmata* regelmäßig der Fall ist. Dies fällt besonders bei den Buchstaben <D>, <G> und <N> auf. In der zweiten Zeile handelt es sich dagegen um *actuaria*. Besonders hervorgehoben durch größere Anfangsbuchstaben wurden die Worte *Glad(iatorum)* und *Pompeis*. Insgesamt zeugen die Einzelformen von einer extrem sorgfältigen Ausführung auf höchstem technischem Niveau.

CIL IV 7992 Abb. F24. F53; Abb. 38

Typ: *edictum muneris*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, im Zentrum der Fassade. Unterkante der Inschrift ca. 2 m über dem Bürgersteig.

Dimensionen: B ca. 3,12 m; H ca. 0,75 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 48 cm; 2. Zeile: ca. 11 cm; 3. Zeile: ca. 10 cm.

Farbe: vorwiegend rot; folgende Wörter schwarz: *Valentis flaminis* [[*Neronis*]] *Caesaris Aug(usti) f(i)lii perpetui glad(iatorum) par(ia) XX et und venatio et vela erunt*.

Text: D(ecimi) Lucreti Satri / Valentis flaminis [[*Neronis*]] Caesaris Aug(usti) f(i)lii perpetui glad(iatorum) par(ia) XX et D(ecimi) Lucreti Valentis fili(i) / glad(iatorum) par(ia) X pugn(abunt) Pompeis ex a(nte) d(iem) V Nonis Apr(ilibus) venatio et vela erunt // Poly[bius(?)]

Beschreibung: Die Inschrift befindet sich zum Teil noch heute mittig im oberen, cremefarben verputzten Bereich der Wand rechts von Eingang III 2, 1. Direkt unterhalb hatte man das *programma* CIL IV 7626 geschrieben und rechts davon CIL IV 7620, beide mit inhaltlichem Bezug zu dem *edictum muneris*. Der Text ist auf drei Zeilen verteilt, von denen die erste über viermal so hoch ist wie jede der beiden folgenden. Inhaltlich und formal fügt sich die Inschrift in andere bekannte Spieleankündigungen ein. Wie im benachbarten *edictum muneris* CIL IV 7991 des Cnaeus Alleius Nigidius Maius wird auch hier die gesamte erste Zeile durch den Namen des Spielgebers im Genitiv ausgefüllt. Hier waren zwar zwei Spielgeber vertreten, doch da sie beide derselben Familie angehörten, konnte man darauf verzichten die erste Zeile zu verlängern und dadurch kleiner schreiben zu müssen. Die Formen der Buchstaben in der ersten Zeile sind stark an denen der *capitalis monumentalis* orientiert. Dies zeigt sich besonders an den eher breiten Proportionen und an den sehr geraden Hasten. Lediglich die geschwungenen Serifen und Querbalken sind mit der *actuaria* verwandt. Die zweite und dritte Zeile sind in *actuaria* geschrieben. Gestalterische Besonderheiten sind in den *apices* über den <E>s der beiden Lucretii sowie in einigen durch Überlängen hervorgehobenen Buchstaben zu finden. Insgesamt zeugen das Formenspektrum und die vollkommene Regelmäßigkeit von einer äußerst sorgfältigen Ausführung durch einen sehr versierten Schreiber.

CIL IV 7993 Abb. F24. F53; Abb. 38. 40

Typ: *edictum muneris*

Position: östlich von Eingang III 2, 1, am rechten Rand der Fassade. Unterkante der Inschrift ca. 1,8 m über dem Bürgersteig.

Dimensionen: B ca. 2 m; H ca. 0,85 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 49 cm; 2. Zeile: ca. 10 cm; 3. Zeile: ca. 7 cm.

Farbe: vorwiegend rot; folgende Wörter schwarz: *operis tabularum* und *Pompeis Idibus Iuni(i)s*.

Text: Dedicacione / operis tabularum Cn(aei) Allei Nigidi Mai Pompeis Idibus Iuni(i)s / pompa venatio athletae vela erunt / Nigra va(le)

Beschreibung: Die Inschrift war ganz rechts auf der Fassade der Casa di Trebius Valens angebracht und ragte auf die Wand des angrenzenden Ladens III 2, 2 hinüber. Dies ist auch an den unterschiedlichen Qualitäten des als Beschreibfläche dienenden Putzuntergrundes zu erkennen. Der Text ist auf drei Zeilen verteilt, wobei die erste Zeile ca. fünf- bzw. siebenmal so hoch ist wie die beiden

folgenden. Die Buchstabenformen entsprechen in der ersten Zeile eher und in den beiden folgenden Zeilen vollkommen der *actuaria*. In der ersten Zeile sind die Buchstaben jedoch relativ breit und die Hasten gerade, womit auch ein Anklang an die *capitalis monumentalis* hergestellt wurde. Inhaltlich ist die prominente Nennung des Anlasses für die Veranstaltung von Spielen durchaus auch ein üblicher Ausgangspunkt für die Organisation der Information. Besonders hervorzuheben sind bei dieser Inschrift darüber hinaus die sehr dünn ausschwingenden Serifen. Die Gestaltung und die äußerst regelmäßigen Formen zeigen, dass es sich um einen sehr geübten Schreiber handeln musste, der hier mit größter Sorgfalt arbeitete.

Graffiti

CIL IV 8815* Abb. 44

Typ: *programma*?

Position: östlich von Eingang III 2, 1, am oberen Rand der unteren Zone, in Weißelung hineingeritzt.

Dimensionen: unbekannt, maximal so breit wie der Türpfosten.

Schreibgerät: spitzer Gegenstand.

Text: Valens Ceium ac Trebium Valentum aedile(s)

Beschreibung: Der Graffito ist auf keinem der Foto zu erkennen, sodass nichts über seine exakte Position zu sagen ist. Möglicherweise bezieht sich die Angabe *in dealbatione* auf die Kalkmilchschrift von CIL IV 7624. Als Grundlage für die Beschreibung dient daher lediglich das *apographon* im CIL. Der Graffito war in einer Zeile geschrieben. Die Grundlinie ist zur Mitte hin nach oben gewölbt. Die genauen Buchstabenhöhen sind unbekannt, jedoch ist festzustellen, dass sie insgesamt recht gleichmäßig sind. Zum Schreiben wurde ein spitzer Gegenstand verwendet. Della Corte gibt an, dass die Inschrift nachträglich mit einem hölzernen Gegenstand abgekratzt wurde. Dennoch war es offenbar möglich, ihn annähernd vollständig zu lesen. Es fehlen vermutlich in der Mitte und am Ende Buchstabenanteile. Der Schreiber verwendete sowohl kursive als auch der Monumentalschrift entlehnte Buchstabenformen. Dies zeigt, dass er zwar einerseits die Kursivschrift, die auf dem harten Untergrund einfacher zu schreiben ist, als Alltagsschrift kannte und beherrschte, dass er jedoch auch auf Lesbarkeit und insbesondere Lesbarkeit für solcher Leser bedacht war, die lediglich Monumentalschrift entziffern konnten. Die einzelnen Wörter sind durch Abstände voneinander getrennt. Die Buchstaben innerhalb der Wörter gehen teilweise ineinander über.

CIL IV 8816* Abb. —

Typ: Gruß

Position: östlich von Eingang III 2, 1, über CIL IV 8815.

Dimensionen: B 0,077 m; Buchstabenhöhe: 0,6–1,5 cm.

Schreibgerät: spitzer Gegenstand.

Text: Eustolo vale

Beschreibung: nicht erhalten und keine Abbildung vorhanden.

CIL IV 8817* Abb. —

Typ: unklar

Position: östlich von Eingang III 2, 1, rechts von CIL IV 8816.

Dimensionen: B 0,045 m; Buchstabenhöhe: 0,2–1,3 cm.

Schreibgerät: spitzer Gegenstand.

Text: VADIM VADIM

Beschreibung: nicht erhalten und keine Abbildung vorhanden.

CIL IV 8818* Abb. —

Typ: unklar

Position: westlich von Eingang III 2, 1, in der Sockelzone.

Dimensionen: unbekannt.

Schreibgerät: spitzer Gegenstand.

Text: VES

Beschreibung: nicht erhalten und keine Abbildung vorhanden.

CIL IV 8819* Abb. —

Typ: unklar

Position: westlich von Eingang III 2, 1, in der Nähe von CIL IV 8818.

Dimensionen: B 0,40 m; Buchstabenhöhe: 1–13 cm.

Schreibgerät: weißer Stein.

Text: GALATA IMP XXX P

Beschreibung: nicht erhalten und keine Abbildung vorhanden.

6.2 Altstadtkreuzung (VII 12, 15)

Dipinti

CIL IV 78* Abb. —

Typ: *programma*

Position: auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: rot.

Text: [---]LC[...]| o(ro) v(os) f(aciatis) v(irum) b(onum)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 817* Abb. —

Typ: *programma*

Position: auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: rot.

Text: [...]M0 Sabin(um) / aed(ilem) p(agus) A(ugusti?) Africanus rog(at)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 818* Abb. —

Typ: *programma*

Position: auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: rot.

Text: M(arcum) Cerrinium aed(ilem) / Africanus rog(at) cum Victore / [h]ic [---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 819* Abb. —**Typ:** *programma***Position:** auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali.**Dimensionen:** keine Angabe.**Farbe:** rot.**Text:** L(ucium) C(aecilium) C(apellam) d(uumvirum) i(ure) d(icundo) o(ro) v(os) f(aciatis)**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 820*** Abb. —**Typ:** *programma***Position:** auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali.**Dimensionen:** keine Angabe.**Farbe:** rot.**Text:** Celsum aed(ilem)**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 820a*** Abb. —**Typ:** Gruß**Position:** auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali. Bei CIL IV 1190, sodass das erste <S> von CIL IV 820a in das <A> des Wortes *vela* in der dritten Zeile von CIL IV 1190 eingeschrieben ist.**Dimensionen:** keine Angabe.**Farbe:** rot.**Text:** [Cae]saris Augusti felicit[er]**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 821*** Abb. —**Typ:** *programma***Position:** auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali. Neben CIL IV 1190.**Dimensionen:** keine Angabe.**Farbe:** rot.**Text:** A(ulum) Suettium Certum aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis) / scribit(!) Paris idem rogat / aetatis d(ignum) [r(ei) p(ublica)] larin[us?]**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 822*** Abb. —**Typ:** *programma***Position:** auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali. Unterhalb von CIL IV 1190.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 25 cm; 2. Zeile ca. 7 cm.**Farbe:** rot.**Text:** M(arcum) Holconium Priscum aed(ilem) / Menecrates cliens B[---] dormis**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 823*** Abb. —**Typ:** *programma***Position:** auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali. Unterhalb von CIL IV 1190. Neben CIL IV 822.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: 2. Zeile ca. 15 cm.**Farbe:** rot.

Text: [Vetti]um Cap[rasium] / Felicem aed(ilem) / v(irum) b(onum) d(ignum) r(ei) p(ublicae)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 824* Abb. —

Typ: *programma*

Position: auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali. Unterhalb von CIL IV 1190. Neben CIL IV 823.

Dimensionen: H 0,22 m; Buchstabenhöhe: 22 cm.

Farbe: rot.

Text: Siricum quinq(uennalem)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 825* Abb. —

Typ: *programma*

Position: auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali. Unterhalb von CIL IV 823, auf einer älteren Putzschicht.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: rot.

Text: Gavium Proclu[m]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 1190* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: auf Fassadenstück zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali. Oberhalb von CIL IV 822. 823. 824; neben CIL IV 821.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: rot.

Text: A(uli) Sueti Certi / aedilis familia gladiatoria pugnabit Pompeis / pr(idae) K(alendas) lunias venatio et vela erunt / omnibus Nero[nianorum mun]eribus feliciter // Scr(ipsit) / Secundus / dealbante Vic[tor]e / adstante / Vesbino / [red]em[p]tore [---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3350* Abb. —

Typ: *programma*

Position: zwischen Eingang 14 und 15, auf dem Tuff unter einer Putzschicht.

Dimensionen: H 0,15 m; Buchstabenhöhe: 15 cm.

Farbe: rot.

Text: [G]avi(um) d(uum)v(irum) v(irum) b(onum)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3581* Abb. —

Typ: *programma*

Position: auf dem Pfeiler ö von Eingang 14, im Jahr 79 von neuerer Putzschicht überlagert.

Dimensionen: H 0,20 m; Buchstabenhöhe: 20 cm.

Farbe: rot.

Text: A(ulum) Rustium Verum

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 6686* Abb. —

Typ: *programma*

Position: an der Nordostecke der *insula*, zu sehen, nachdem eine jüngere Putzschicht abgefallen war.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: 16 cm.

Farbe: rot.

Text: Gavium Proculum aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 2166* Abb. —

Typ: unklar

Position: auf Fassadenabschnitt zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali, in der Nähe der Ecke zur Via degli Augustali, auf rotem Putz.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Aerebus / Pusimi[---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 2167* Abb. —

Typ: unklar

Position: auf Fassadenabschnitt zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali, in der Nähe der Ecke zur Via degli Augustali, auf rotem Putz.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Volo re/mane/re

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 2168* Abb. —

Typ: Name(?)

Position: auf Fassadenabschnitt zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali, in der Nähe der Ecke zur Via degli Augustali, auf rotem Putz.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Olumb/us

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 2169* Abb. —

Typ: Name, Beschimpfung, Gruß(?)

Position: auf Fassadenabschnitt zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali, in der Nähe der Ecke zur Via degli Augustali, auf rotem Putz.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Ismenus / fellator

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 2170* Abb. —

Typ: Name, Beschimpfung, Gruß(?)

Position: auf Fassadenabschnitt zwischen Eingang 15 und der Via degli Augustali, in der Nähe der Ecke zur Via degli Augustali, auf rotem Putz. Unterhalb und rechts von CIL IV 2169.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Ismenus / fellator

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.3 Kreuzung der Via di Castricio und Vicolo dell'Efebo (I 7, 13.14 / I 8, 15)

6.3.1 Eingang I 7, 13.14

Dipinti

CIL IV 7238* Abb. 47

Typ: *programma*

Position: links von Eingang 14.

Dimensionen: B ca. 1,55 m; H ca. 0,35 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 18 cm; 2. Zeile: ca. 12 cm.

Farbe: rot.

Text: Q(uintum) Postumium Proculum / aed(ilem) d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis)⁸⁴⁹
Masculus rog(at)

Beschreibung: Die Inschrift war links von Eingang I 7, 14 direkt auf dem hellen Putzuntergrund angebracht. Der Text ist auf zwei Zeilen verteilt, wobei in der ersten Zeile der Name und in der zweiten Zeile das Amt, die Formeln *dignum rei publicae* und *oro vos faciatis* in der üblichen Abkürzung bzw. *nexus* stehen. Daran schließt sich ein rogator an. Die erste Zeile war ungefähr doppelt so groß geschrieben wie die zweite Zeile. Doch in der zweiten Zeile war der Name des *rogators* durch einen größeren Anfangsbuchstaben hervorgehoben. Die Schriftart entspricht der *actuaria*. Anhand einiger Details zeigt sich jedoch, dass die Ausführung zügig und etwas nachlässig vonstatten ging. Auf der Fotografie scheint es, als sei die Inschrift etwas schräg geschrieben. Die Grundlinien der beiden Zeilen sind unregelmäßig. Auch die Neigung der einzelnen Buchstaben ist nicht immer gleich. Über die Gestaltung der Einzelformen lässt sich anhand der Fotografie keine Aussage treffen.

CIL IV 7239* Abb. —

Typ: *programma*

Position: links von Eingang 14, links von CIL IV 7238.

Dimensionen: B ca. 1,00 m; H ca. 0,40 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 23–13 cm; 2.

Zeile: ca. 15 cm.

Farbe: rot.

Text: Ceium aed(ilem) / [Masc]u[ll]us cupit

Beschreibung: nicht möglich, da auf der Fotografie nicht zu erkennen.

⁸⁴⁹ Die Formel *o(ro) v(os) f(aciatis)* fehlt im CIL, der *nexus* ist jedoch auf der Fotografie deutlich zu erkennen.

CIL IV 7240* Abb. 47**Typ:** *programma***Position:** rechts von Eingang 14, in ca. 2 m Höhe.**Dimensionen:** B ca. 0,95 m; H ca. 0,50 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 26 cm; 2. Zeile: ca. 13 cm; 3. Zeile: ca. 8 cm.**Farbe:** rot.**Text:** Cn(aeum) Helvium / Sabinum aed(ilem) d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis) Masculus cum codatis ubiq(ue)**Beschreibung:** Die Inschrift war rechts von Eingang I 7, 14 direkt auf dem hellen Putzuntergrund angebracht. Der Text ist auf drei Zeilen verteilt, wobei in der ersten Zeile *praenomen* und *nomen gentile*, in der zweiten das *cognomen*, das Amt, die Formeln *dignum rei publicae* und *oro vos faciatis* in der üblichen Abkürzung bzw. *nexus* stehen und in der dritten ein *rogator* genannt wird. Die erste Zeile war doppelt so groß geschrieben wie die zweite Zeile und diese um ein Drittel höher als die dritte. Die Schriftart entspricht der *actuaria*. Die Grundlinien der sind relativ regelmäßig, in der zweiten Zeile verringert sich jedoch die Schriftgröße allmählich. Über die Gestaltung der Einzelformen lässt sich anhand der Fotografie keine Aussage treffen.**CIL IV 7241** Abb. F58; Abb. 46**Typ:** *programma***Position:** an der Ostseite von *insula* I 7, direkt an der südlichen Ecke, in ca. 2 m Höhe.**Dimensionen:** B ca. 0,97 m; H ca. 0,60 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: 22 cm; 2. Zeile: ca. 21 cm; 3. Zeile: ca. 12 cm.**Farbe:** rot.**Text:** Cn(aeum) Helvium / Sabinum aed(ilem) d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis)**Beschreibung:** Die Inschrift ist an der Ostseite der Südostecke der *insula* I 7, unmittelbar an der Mauerkannte angebracht. Der Untergrund wurde mit einer Kalkmilchschicht vorbereitet, die dritte Zeile ist allerdings zu mehr als der Hälfte direkt auf den Putz gemalt. Der Text ist auf drei Zeilen verteilt, wobei in der ersten Zeile *praenomen* und *nomen gentile* und in der zweiten das *cognomen* und das angestrebte Amt. In der dritten Zeile folgen die Formeln *dignum rei publicae* und *oro vos faciatis* in der üblichen Abkürzung jedoch nicht im *nexus*. Die Schriftgrößen der ersten und der zweiten Zeile unterscheiden sich nur geringfügig, die dritte ist aber deutlich geringer. Die Schriftart entspricht der *actuaria*. Da sich die Breiten der Schattenlinien zwischen den drei Zeilen kaum unterscheiden, ist anzunehmen, dass für die ganze Inschrift nur ein Pinsel verwendet wurde.**CIL IV 7242** Abb. 46**Typ:** *programma***Position:** an der Ostseite von *insula* I 7, direkt an der südlichen Ecke, in ca. 2 m Höhe.**Dimensionen:** B ca. 4,02 m; H ca. 0,50 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile links: ca. 25 cm; 1. Zeile rechts: ca. 12 cm; 2. Zeile links: ca. 22 cm; 2. Zeile rechts: ca. 15 cm.**Farbe:** 1. Zeile schwarz; 2. Zeile: rot.**Text:** C(aium) Gavium Rufum M(arcum) Holconium Priscum Ilvir(os) i(ure) d(icundo) o(ro) v(os) f(aciatis) / Cuspium Pansam Popidium Secundum aediles d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis)**Beschreibung:** Die Inschrift ist an der Ostseite der Südostecke der *insula* I 7, ca. 1,5 m von der Mauerkannte entfernt angebracht und war direkt auf den Putz geschrieben. Der Text ist auf zwei Zeilen verteilt, wobei in der ersten Zeile zwei Kandidaten für die beiden Posten der *duoviri* und in der zweiten zwei Kandidaten für die Posten der *aediles* empfohlen wurden, jeweils mit der Formel *oro vos faciatis* in Abkürzung jedoch nicht im *nexus*. Die erste Zeile ist etwas größer und in schwarz geschrieben, die zweite etwas kleiner und in Rot. Die Schriftart entspricht der *actuaria*. Die Ausführung ist insgesamt sehr sorgfältig, da die Inschrift sehr lang ist, verringert sich die Größe in der zweiten Zeile allerdings kontinuierlich und die Grundlinien sind nicht völlig gerade.

6.3.2 Eingang I 8, 15

Dipinti

CIL IV 7301* Abb. —

Typ: *programma*

Position: links von Eingang I 8, 15.

Dimensionen: B ca. 0,87 m; H ca. 0,30 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 19 cm; 2. Zeile: ca. 10 cm.

Farbe: schwarz.

Text: Cn(aeum) Helvium Sabinu[m] / aed(ilem) d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7302* Abb. —

Typ: *programma*

Position: links von Eingang I 8, 15, unterhalb von CIL IV 7301.

Dimensionen: B ca. 0,90 m; H ca. 0,40 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 15 cm; 2. Zeile: ca. 11 cm; 3. Zeile: ca. 11 cm.

Farbe: rot.

Text: M(arcum) Cerrinium / Vatiā aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis) / Gallus facit

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7303* Abb. —

Typ: *programma*

Position: links von Eingang I 8, 15, unterhalb von CIL IV 7302 und 7301.

Dimensionen: B ca. 0,40 m; H ca. 0,17 m; Buchstabenhöhe: ca. 17–4 cm.

Farbe: schwarz.

Text: L(ucium) C(eium) S(ecundum) Ilvir(um)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7304a* Abb. —

Typ: *programma*

Position: links von Eingang I 8, 15, rechts von CIL IV 7303.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 7 cm; 2. Zeile: ca. 3 cm.

Farbe: rot.

Text: Polybium / Fufidius r(ogat)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7304b* Abb. —

Typ: *programma*

Position: links von Eingang I 8, 15, rechts von CIL IV 7303.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 6 cm.

Farbe: rot.

Text: [---]m aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7304c* Abb. —

Typ: *programma*

Position: links von Eingang I 8, 15, rechts von CIL IV 7303.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 5 cm.

Farbe: rot.

Text: [C]audianum llvir(um) d(ignum) r(ei) p(ublicae)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7304d* Abb. —

Typ: *programma*

Position: links von Eingang I 8, 15, rechts von CIL IV 7303.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 12 cm.

Farbe: rot.

Text: [---]um llvir(um) i(ure) d(icundo) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7304e* Abb. —

Typ: *programma*

Position: links von Eingang I 8, 15, rechts von CIL IV 7303.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 5 cm.

Farbe: rot.

Text: [Ve]rum llvir(um) d(ignum) r(ei) p(ublicae)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7304f* Abb. —

Typ: *programma*

Position: links von Eingang I 8, 15, rechts von CIL IV 7303.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 12 cm.

Farbe: rot.

Text: [---] aed(ilem) d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7304g* Abb. —

Typ: *programma*

Position: links von Eingang I 8, 15, rechts von CIL IV 7303.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 10 cm.

Farbe: rot.

Text: [---] llv(irum) i(ure) d(icundo) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7305a* Abb. 45

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang I 8, 15, zwischen Tür und Fenster.

Dimensionen: B ca. 1,32 m; H ca. 0,11 m; Buchstabenhöhe: ca. 11 cm.

Farbe: rot.

Text: Caecilium Capell(am) aed(ilem) d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Die Inschrift war östlich von Eingang I 8, 15 angebracht, und bildete zusammen mit den anderen unter CIL IV 7305 und 7306 aufgeführten Inschriften eine Gruppe, die sich durch ihr ungewöhnliches Schriftbild auszeichnete. Der Text ist in einer Zeile geschrieben, die sich unterschiedliche Buchstabenhöhen aufweist. Die Schrift entspricht der *actuaria* nur annäherungsweise: Es findet keine Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenlinien statt, Serifen wurden nur teilweise – so wie es die Pinselführung erforderte – gesetzt und die Neigung der Buchstaben variiert. Insgesamt strebte der Schreiber aber vermutlich eine gute Lesbarkeit und eine Orientierung an den gängigen Formen an.

CIL IV 7305b* Abb. 45**Typ:** *programma***Position:** östlich von Eingang I 8, 15, zwischen Tür und Fenster.**Dimensionen:** B ca. 1,23 m; H ca. 0,12 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 12 cm; 2. Zeile: ca. 4 cm.**Farbe:** rot.**Text:** Fufidius Successus Serenum aed(ilem) d(ignum) r(ei) / p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis)**Beschreibung:** Die Inschrift war östlich von Eingang I 8, 15 angebracht, und bildete zusammen mit den anderen unter CIL IV 7305 und 7306 aufgeführten Inschriften eine Gruppe, die sich durch ihr ungewöhnliches Schriftbild auszeichnete. Der Text ist in einer Zeile geschrieben, die in sich unterschiedliche Buchstabenhöhen aufweist. Allerdings wurden die Formeln *dignum rei publicae* und *oro vos faciatis* teilweise in eine zweite Zeile geschrieben. Die Schrift entspricht der *actuaria* nur annäherungsweise: Es findet keine Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenlinien statt, Serifen wurden nur teilweise – so wie es die Pinselführung erforderte – gesetzt und die Neigung der Buchstaben variiert. Insgesamt strebte der Schreiber aber vermutlich eine gute Lesbarkeit und eine Orientierung an den gängigen Formen an. Nach dem *apographon* im CIL zu urteilen scheint er jedoch bei den Buchstaben <R>, <D> und <P> mitunter die kursive Variante verwendet zu haben.**CIL IV 7305c*** Abb. 45**Typ:** *programma***Position:** östlich von Eingang I 8, 15, zwischen Tür und Fenster.**Dimensionen:** B ca. 0,90 m; H ca. 0,10 m; Buchstabenhöhe: ca. 10 cm.**Farbe:** rot.**Text:** C(aium) Numitorium aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis) / Serenum Successus Fufidius rogat**Beschreibung:** Die Inschrift war östlich von Eingang I 8, 15 angebracht, und bildete zusammen mit den anderen unter CIL IV 7305 und 7306 aufgeführten Inschriften eine Gruppe, die sich durch ihr ungewöhnliches Schriftbild auszeichnete. Der Text ist auf zwei Zeilen verteilt, wobei in der ersten Zeile der Name, das Amt und die Formel *oro vos faciatis* standen und in der zweiten das *cognomen* und ein *rogator*. Die Schrift entspricht der *actuaria* nur annäherungsweise: Es findet keine Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenlinien statt, Serifen wurden nur teilweise – so wie es die Pinselführung erforderte – gesetzt und die Neigung der Buchstaben variiert. Insgesamt strebte der Schreiber aber vermutlich eine gute Lesbarkeit und eine Orientierung an den gängigen Formen an.**CIL IV 7305d*** Abb. 45**Typ:** *programma***Position:** östlich von Eingang I 8, 15, zwischen Tür und Fenster.**Dimensionen:** B ca. 1,10 m; H ca. 0,30 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 26 cm; 2. Zeile: ca. 4 cm.**Farbe:** rot.**Text:** Lucretium d(ignum) r(ei) p(ublicae) o(ro) v(os) f(aciatis) / rogat**Beschreibung:** Die Inschrift war östlich von Eingang I 8, 15 angebracht, unterhalb der Dipinti CIL IV 7305a-c. Der Text ist in einer Zeile geschrieben und entspricht in seinen Formen der *actuaria*. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er deshalb unabhängig von den oberhalb angebrachten Inschriften und wurde vor diesen angebracht.**CIL IV 7306a*** Abb. 45**Typ:** *programma*/Aufruf**Position:** östlich von Eingang I 8, 15, zwischen Tür und Fenster, zwischen den Zeilen von CIL IV 7305a-d.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: ca. 10 cm.**Farbe:** rot.**Text:** fac**Beschreibung:** nicht möglich, da auf der Fotografie nicht zu erkennen.

CIL IV 7306b* Abb. 45**Typ:** *programma*/Aufruf**Position:** östlich von Eingang I 8, 15, zwischen Tür und Fenster, zwischen den Zeilen von CIL IV 7305a-d.**Dimensionen:** B ca. 0,68 cm; Buchstabenhöhe: ca. 6 cm.**Farbe:** rot.**Text:** Tullius Adeptus**Beschreibung:** nicht möglich, da auf der Fotografie nicht zu erkennen.**CIL IV 7306c*** Abb. 45**Typ:** *Teil-programma***Position:** östlich von Eingang I 8, 15, zwischen Tür und Fenster, zwischen den Zeilen von CIL IV 7305a-d.**Dimensionen:** B ca. 0,65 cm; H ca. 0,15 m; Buchstabenhöhe: ca. 15 cm.**Farbe:** schwarz.**Text:** Melisse rog(amus)**Beschreibung:** nicht möglich, da auf der Fotografie nicht zu erkennen.**CIL IV 7307*** Abb. —**Typ:** *programma***Position:** östlich von Eingang I 8, 15, zwischen Tür und Fenster.**Dimensionen:** B ca. 1,03 cm; H ca. 0,25 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 11 cm; 2. Zeile: ca. 8 cm.**Farbe:** 1. Zeile rot; 2. Zeile: schwarz.**Text:** Ceium Secu//ndu//m Ilvir(um) o(ro) v(os) f(aciatis) / Pallas rog(at)**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 7308a*** Abb. —**Typ:** *programma***Position:** östlich von Eingang I 8, 15, am rechten Türpfosten.**Dimensionen:** B ca. 0,20 cm; H ca. 0,25 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 12 cm; 2. Zeile: ca. 11 cm.**Farbe:** rot.**Text:** Ti(berium) Cla[udium Verum ---] / Fufid[ius Successus rog(at)]**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 7308b*** Abb. —**Typ:** *programma***Position:** östlich von Eingang I 8, 15, am rechten Türpfosten.**Dimensionen:** B ca. 0,40 cm; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 10 cm; 2. Zeile: ca. 2 cm.**Farbe:** rot.**Text:** Ti(berium) Claud(ium) V[erum] / Fufidius rog(at)**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 7308c*** Abb. —**Typ:** *programma***Position:** östlich von Eingang I 8, 15, am rechten Türpfosten.**Dimensionen:** B ca. 1,25 cm; H ca. 35 cm; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 30–19 cm; 2. Zeile: ca. 4 cm.**Farbe:** rot.**Text:** Capel[lam ...] fac(iat) / rogat**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 8208* Abb. —

Typ: Zahl

Position: rechts von Eingang I 8, 15 direkt auf dem *opus latericium*

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: LXIII

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.4 Vicolo di Celer (IX 9, c–g)

6.4.1 Eingang IX 9, c

Dipinti

CIL IV 3824* Abb. —

Typ: *programma*

Position: südlich von Eingang IX 9, c.

Dimensionen: H ca. 0,14 m; Buchstabenhöhe: ca. 14 cm.

Farbe: rot.

Text: [Na]evium aed(ilem)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3825* Abb. —

Typ: Gruß

Position: südlich von Eingang IX 9, c.

Dimensionen: H ca. 0,11 m; Buchstabenhöhe: ca. 11 cm.

Farbe: rot.

Text: Munatio feliciter

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 5337* Abb. —

Typ: Zitat des 1. Verses der Aeneis

Position: am südlichen Türpfosten von Eingang IX 9, c

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Arma vir

Beschreibung: Der Text brach nach den ersten drei Buchstaben des Wortes *virumque* ab. Beschreibung nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.4.2 Eingang IX 9, d

Dipinti

CIL IV 3816* Abb. —

Typ: Gruß

Position: zwischen Eingang IX 9, d und IX 9, e.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: rot.

Text: [---]o feliciter

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3817* Abb. —

Typ: unklar

Position: zwischen Eingang IX 9, d und IX 9, e.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: rot.

Text: D[---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3818* Abb. —

Typ: *programma*

Position: zwischen Eingang IX 9, d und IX 9, e.

Dimensionen: Buchstabenhöhe 1. Zeile: 21 cm.

Farbe: rot.

Text: Attium Ampla[m] / d(ignum) r(ei) p(ublica) ead(ilem) mo(neo) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3819* Abb. —

Typ: unklar

Position: zwischen Eingang IX 9, d und IX 9, e.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: rot.

Text: So[...] Aug(usti?)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3820* Abb. —

Typ: *programma*

Position: südlich von Eingang IX 9, d.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: 1. Zeile links: ca. 48 cm; 1. Zeile rechts: ca. 11 cm; 2. Zeile rechts: ca. 6 cm; 3. Zeile: ca. 9 cm.

Farbe: rot.

Text: Ti(berium) Claudium // Verum / scr(ipsit) / Aemilius Celer / [d(uum)v(irum)] i(ure) d(icundo) o(ramus) v(os) f(aciatis) vicini Himer[

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3821* Abb. —

Typ: unklar

Position: nördlich von Eingang IX 9, d.

Dimensionen: H ca. 0,07 m; Buchstabenhöhe: ca. 7 cm.

Farbe: rot.

Text: Vitell[---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3822* Abb. —

Typ: Gruß

Position: südlich von Eingang IX 9, d, links von CIL IV 3820.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: <R>: ca. 42 cm; <D>: ca. 37 cm; Text dazwischen: ca. 17 cm.

Farbe: rot.

Text: Pro salute Ner[onis] / in terr[ae]motu[?]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3823* Abb. —

Typ: unklar

Position: südlich von Eingang IX 9, d, links von CIL IV 3822.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 30 cm.

Farbe: rot.

Text: Nepote

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 5315* Abb. —

Typ: Name

Position: in der Nähe von Eingang IX 9, d, sehr wahrscheinlich südlich.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 4 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Secundus

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5316* Abb. —

Typ: unklar

Position: in der Nähe von Eingang IX 9, d, sehr wahrscheinlich südlich.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Omnia du[---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5324* Abb. —

Typ: Name

Position: 4,5 m nördlich von Eingang IX 9, d.

Dimensionen: Buchstabenhöhe ca. 2 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Ianuarius

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5325 Abb. F32**Typ:** Name**Position:** 5,44 m nördlich von Eingang IX 9, d.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: 1. Zeile 2,5 cm; 2. Zeile: 1,7 cm.**Schreibgerät:** spitzer Gegenstand, Linien sind kräftig in den Putz eingeritzt.**Text:** Aemili Celeris / Aemilius**Beschreibung:** Der Text ist auf zwei Zeilen verteilt. Die Buchstaben sind tief in die Putzoberfläche eingegraben, sodass sie bei Streiflicht auch heute noch gut zu erkennen sind. Die Putzoberfläche war in der Antike glatt, sodass der Kontrast noch höher gewesen sein muss. Die Buchstabenformen entsprechen von der Anlage her am ehesten einer Mischung von *actuaria* und *capitalis monumentalis*. Einzelne Hasten sind etwas schräg gestellt oder gelängt.**CIL IV 5326*** Abb. —**Typ:** unklar**Position:** ca. 5 m nördlich von Eingang IX 9, d.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe ca. 4,5 cm.**Schreibgerät:** keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.**Text:** Ven[---]**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 5327*** Abb. —**Typ:** unklar**Position:** ca. 5 m nördlich von Eingang IX 9, d.**Dimensionen:** keine Angabe.**Schreibgerät:** keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.**Text:** Ama[---]**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 5328*** Abb. —**Typ:** unklar**Position:** ca. 5 m nördlich von Eingang IX 9, d, links von CIL IV 5326.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: 1. Zeile: 1,5 cm.**Schreibgerät:** keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.**Text:** Aemilio Celeri / Aem(ilio)**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 5329*** Abb. —**Typ:** unklar**Position:** ca. 5 m nördlich von Eingang IX 9, d.**Dimensionen:** keine Angabe.**Schreibgerät:** keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.**Text:** R R**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* Fotografie vorhanden.**CIL IV 5330*** Abb. —**Typ:** unklar**Position:** ca. 5 m nördlich von Eingang IX 9, d.**Dimensionen:** keine Angabe.**Schreibgerät:** keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Q N

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5331* Abb. —

Typ: Name

Position: ca. 5 m nördlich von Eingang IX 9, d.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Aemi[li?]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5332* Abb. —

Typ: Name

Position: ca. 5 m nördlich von Eingang IX 9, d.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Q / Aemilio

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5333* Abb. —

Typ: Name

Position: ca. 5 m nördlich von Eingang IX 9, d, links von CIL IV 5328.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: 2,8 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Successus

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5334* Abb. —

Typ: unklar

Position: ca. 5 m nördlich von Eingang IX 9, d, bei CIL IV 5333.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 5,5 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: MNHDIO

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5335* Abb. —

Typ: Name und weitere Angabe

Position: ca. 5 m nördlich von Eingang IX 9, d, oberhalb und links von CIL IV 5334.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 1,8 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Carustius / vic cum X

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5335* Abb. —

Typ: Name

Position: ca. 5 m nördlich von Eingang IX 9, d, links von CIL IV 5335.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 1,8 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Vestitus

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.4.3 Eingang IX 9, e

Dipinti

CIL IV 3806* Abb. —

Typ: Name

Position: zwischen IX 9, d und IX 9, e.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: schwarz.

Text: Celer

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3807* Abb. —

Typ: Gruß

Position: zwischen IX 9, d und IX 9, e.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 5 cm.

Farbe: rot.

Text: PROS

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3808* Abb. —

Typ: unklar

Position: zwischen IX 9, d und IX 9, e.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 1,6 cm.

Farbe: rot.

Text: Muna[---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3809* Abb. —

Typ: Gruß

Position: zwischen IX 9, d und IX 9, e, unterhalb von CIL IV 3808.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 2,7 cm.

Farbe: rot.

Text: PROS

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3810* Abb. —

Typ: unklar

Position: zwischen IX 9, d und IX 9, e, bei CIL IV 3809.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: rot.

Text: L

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3811* Abb. —

Typ: unklar

Position: zwischen IX 9, d und IX 9, e, rechts von CIL IV 3809.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 8 cm; 2. Zeile: ca. 6,5 cm.

Farbe: schwarz.

Text: Int[e]cer(!) delecta / mecum cane

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3812* Abb. —

Typ: Name

Position: zwischen IX 9, d und IX 9, e, rechts von CIL IV 3811.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 11 cm.

Farbe: schwarz (dieselbe Hand wie CIL IV 3811).

Text: Celer

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3813* Abb. —

Typ: unklar

Position: zwischen IX 9, d und IX 9, e, an derselben Stelle wie CIL VI 3812.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 8 cm; 2. Zeile: ca. 6,5 cm.

Farbe: weiß.

Text: C C C

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3814* Abb. —

Typ: unklar

Position: zwischen IX 9, d und IX 9, e.

Dimensionen: laut CIL: litteris magnis.

Farbe: rot.

Text: Aug M

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3815* Abb. —

Typ: Name

Position: zwischen IX 9, d und IX 9, e, in der Sockelzone.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: 2,2 cm.

Farbe: rot.

Text: L Ru[---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 5305* Abb. —

Typ: Name / *titulus memorialis*

Position: südlich von Eingang IX 9, e.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 6,5 cm.

Schreibgerät: stumpfer Gegenstand.

Text: Successus hic

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5306* Abb. —

Typ: Name und Zahl

Position: südlich von Eingang IX 9, e.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Auctus Iul(ianus) XXXXX

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5307* Abb. —

Typ: Name

Position: südlich von Eingang IX 9, e, unterhalb von CIL IV 5305 und 5306.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 2 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: RHAR Auctus

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5308* Abb.: Vgl. CIL-Eintrag

Typ: Namen(?)

Position: südlich von Eingang IX 9, e, rechts von CIL IV 5307.

Dimensionen: H ca. 8 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Dario eius / Nomas e[*i*]us

Beschreibung: Anhand des *apographon* im CIL. Es handelt sich um einen dreizeiligen Graffito, wobei die erste Zeile nicht lesbar ist. Auch die Buchstaben in der zweiten und dritten Zeile sind unregelmäßig, was darauf hindeutet, dass der Schreiber Mühe hatte, die Linien in den harten Putz einzuritzen. Die Buchstabenformen entsprechen großteils der Kursivschrift.

CIL IV 5309* Abb. —

Typ: Name(?)

Position: südlich in Eingang IX 9, e, in der Nähe des Bodens.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 3 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: P Ae

Beschreibung: Anrede oder Name des Publius Aemilius Celer? Beschreibung nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5310* Abb. —

Typ: Name

Position: nördlich von Eingang IX 9, e.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 9 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Σπορος

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5311* Abb. —

Typ: Name(?)

Position: nördlich von Eingang IX 9, e, in den letzten beiden Buchstaben von CIL IV 5310.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: RRAM

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5312* Abb. —

Typ: Name(?)

Position: nördlich von Eingang IX 9, e, im <M> von CIL IV 5311.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 0,5 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: NERU

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5313* Abb. —

Typ: unklar

Position: nördlich von Eingang IX 9, e.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: RUS

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5314* Abb. —

Typ: Name

Position: nördlich von Eingang IX 9, e, bei CIL IV 5310.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 3,5 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Success[us?]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.4.4 Eingang IX 9, f

Dipinti

CIL IV 3800* Abb. —

Typ: unklar

Position: zwischen IX 9, f und IX 9, g.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: rot.

Text: O / S

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 5296* Abb.: Vgl. CIL-Eintrag

Typ: Epigramm

Position: An der rechten Seite des Eingangs IX 9, f.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: O utinam liceat collo complexa tenere / braciola et teneris oscula ferre labellis / i nunc ventis tua gaudia pupula crede / crede mihi levis est natura virorum / saepe ego cu(m) media vigilare(m) per-dita nocte / haec mecum medita(n)s multos Fortuna quos supstulit alte / hos modo proiectos subito

praecipitesque premit / sic Venus ut subito co(n)unxit corpora amantum / dividit lux et se AAREES
quid AAM

Beschreibung: Anhand des *apographon* im CIL. Der Text ist auf acht Zeilen verteilt, deren Buchstabenhöhe sukzessive ansteigt – vermutlich, weil es schwieriger war, kleinere Buchstaben in den Putz zu ritzen. Die Textverteilung orientiert sich weitgehend an den Versgrenzen. Das Schriftbild ist insgesamt gleichmäßig und folgt der *cursiva* . Nur einzelne Züge und Hasten sind so verlängert, dass die aus dem Gesamtbild herausstechen.

CIL IV 5297* Abb. —

Typ: Gruß

Position: An der rechten Seite des Eingangs IX 9, f, unterhalb des Epigramms CIL IV 5296.

Dimensionen: Buchstabenhöhe 1. Zeile: 2 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Crocine va(le) / Ismare va(le)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5298* Abb. —

Typ: Gruß

Position: An der rechten Seite des Eingangs IX 9, f, links von CIL IV 5297.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Ismarus / Crocineni suae / sal(utem)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5299* Abb. —

Typ: unklar

Position: An der rechten Seite des Eingangs IX 9, f, zwischen CIL IV 5297 und 5299.

Dimensionen: B ca. 5 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: δευρο νυμ

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5300* Abb. —

Typ: Name/Gruß(?)

Position: An der rechten Seite des Eingangs IX 9, f, links von CIL IV 5299.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Duodsmaro

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5302* Abb. —

Typ: unklar, Bezug zu Spielen

Position: nördlich von Eingang IX 9, f.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 3,2 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Muner[---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5303* Abb.: Vgl. CIL-Eintrag

Typ: Zitat oder Epigramm

Position: nördlich von Eingang IX 9, f, direkt bei CIL IV 5302.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand, sehr dünne Linien.

Text: Aureus est Danae

Beschreibung: Anhand des *apographon* im CIL. Die Inschrift ist in einer Zeile mit Kursivbuchstaben geschrieben. Insbesondere die Schwünge der <S> sowie das <A> am Anfang und das <E> am Ende des Textes sind mit ausladenden Zügen gestaltet. Die Buchstaben sind sorgfältig geschrieben und vergleichsweise gut lesbar, überschneiden sich aber teilweise.

CIL IV 5304* Abb. —

Typ: unklar, eventuell Zitat

Position: gleich weit von den Eingängen IX 9, e und f entfernt.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: 1,2 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Carm[---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.4.5 Eingang IX 9, g

Dipinti

CIL IV 3790* Abb. —

Typ: Name

Position: unmittelbar südlich von Eingang IX 9, g.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 13 cm.

Farbe: rot.

Text: P(ublius) Aemilius Celer

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3791* Abb. —

Typ: unklar

Position: unmittelbar südlich von Eingang IX 9, g.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 1,8 cm.

Farbe: schwarz.

Text: ICV[---]IO

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3792* Abb. —

Typ: Name

Position: unmittelbar südlich von Eingang IX 9, g.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 1,1 cm.

Farbe: schwarz.

Text: Aemilius Celer

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3793* Abb. —**Typ:** programma(?)/Name**Position:** unmittelbar südlich von Eingang IX 9, g.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: ca. 2,2 cm.**Farbe:** schwarz.**Text:** A(ulum) Rustium**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 3794*** Abb. —**Typ:** *titulus***Position:** unmittelbar südlich von Eingang IX 9, g.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: ca. 9,1 cm.**Farbe:** schwarz.**Text:** Ae[mil]i]us Celer hic habitat**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 3795*** Abb. —**Typ:** völlig unklar**Position:** unmittelbar südlich von Eingang IX 9, g.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: ca. 1,5 cm.**Farbe:** schwarz.**Text:** V INAVOSEIY DIIDE[---] // ETEDO**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 3796*** Abb. —**Typ:** Zitat**Position:** unmittelbar südlich von Eingang IX 9, g.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: ca. 1,4 cm.**Farbe:** schwarz.**Text:** Aeneia nutrix**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 3797*** Abb. —**Typ:** Name(?)**Position:** unmittelbar südlich von Eingang IX 9, g.**Dimensionen:** keine Angabe.**Farbe:** schwarz.**Text:** Verum**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 3798*** Abb. —**Typ:** unklar**Position:** unmittelbar südlich von Eingang IX 9, g.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: ca. 3,5 cm.**Farbe:** schwarz.**Text:** [---]aticus [...]AAI[...]L[...]M[...]IV[---]**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 3799* Abb. —

Typ: unklar

Position: unmittelbar südlich von Eingang IX 9, g.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 9,5 cm.

Farbe: rot.

Text: AR

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 5286* Abb. —

Typ: Datum

Position: südlich neben Eingang IX 9, g.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: 1 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: VI K(alendas) Apri(les) a(ssibus) XII

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5287* Abb. —

Typ: Zahlen

Position: südlich neben Eingang IX 9, g.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: Kohle.

Text: XXXXXXXXXXX / XXXXXX / XXXXXXXX / X / XXXX / X / V

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5288* Abb. —

Typ: Name

Position: südlich neben Eingang IX 9, g.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: 1,5 cm.

Schreibgerät: nicht benannt, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Celer

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5289* Abb. —

Typ: Name

Position: südlich neben Eingang IX 9, g.

Dimensionen: Buchstabenhöhe 2. Zeile: 2,6 cm.

Schreibgerät: spitzer Gegenstand, erste Zeile tief eingeritzt, zweite Zeile leicht eingeritzt.

Text: Celer /Celer

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5290* Abb. —

Typ: unklar

Position: südlich neben Eingang IX 9, g, rechts von CIL IV 3799.

Dimensionen: Buchstabenhöhe 2. Zeile: 2,6 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Coi[---] / R[---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 5291* Abb. —**Typ:** Name/Gruß**Position:** südlich neben Eingang IX 9, g.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: ca. 2,5 cm.**Schreibgerät:** keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.**Text:** P(ublius) Ae / m / il / iu amicu**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 5292*** Abb. —**Typ:** Name**Position:** südlich neben Eingang IX 9, g.**Dimensionen:** keine Angabe.**Schreibgerät:** keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.**Text:** Amar(antus)**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 5293*** Abb. —**Typ:** Zahlen und Daten**Position:** am rechten Türpfosten von Eingang IX 9, g.**Dimensionen:** keine Angabe.**Schreibgerät:** Kohle.**Text:** XXVI K(alendis) Aug(ustis) / XXX XXXV / LXX XV K(alendas) Aug(ustus) XL / LXX LX / LXX LX / LX / L[...]s LX / LXX XIII K(alendas) [A]ug(ustas) LX LXX LX / LXXX / LXXX / VII Idib[us] XL XXXC XLX**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 5294*** Abb. —**Typ:** Name**Position:** links von Eingang IX 9, g.**Dimensionen:** keine Angabe.**Schreibgerät:** keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.**Text:** Ce(ler) / Celer Cel(er) / Ce(ler)**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 5295*** Abb. —**Typ:** Name**Position:** links von Eingang IX 9, g.**Dimensionen:** keine Angabe.**Schreibgerät:** keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.**Text:** Q(uintus) Camurius**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.5 Das Areal rund um das Amphitheater (II 7, II 2, II 3 und II 4)

Die genaue Lage der Dipinti im Verhältnis zueinander wird aus Abb. F64 deutlich.

6.5.1 Die Nordseite von II 7

Dipinti

CIL IV 7586* Abb. F64; Abb. 48

Typ: *programma*

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: B ca. 1,04 m; H ca. 0,36 m; Buchstabenhöhe: ca. 36 cm.

Farbe: rot.

Text: Ceium aed(ilem)

Beschreibung: Der Text ist in eine Zeile geschrieben, wobei das *nomen* mit ungefähr doppelt so großen Buchstaben geschrieben wurde wie das abgekürzte Amt. Das *programma* überlagert das ältere *edictum muneris* CIL IV 7989a. Die Buchstaben entsprechen der *actuaria* und sind recht sorgfältig geschrieben. Lediglich beim *M* ist die Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich nicht ganz gelungen.

CIL IV 7587* Abb. F64; Abb. 48

Typ: *programma*

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: B ca. 0,95 m; H ca. 0,45 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 30 cm; 2. Zeile: ca. 13 cm.

Farbe: schwarz.

Text: Herennium / aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Die Inschrift ist auf zwei Zeilen verteilt, wobei in der ersten Zeile das *nomen* und in der zweiten das Amt und die Formel *oro vo faciatis* jeweils abgekürzt und als *nexus* steht. Die Konturen scheinen etwas verwaschen zu sein und die Inschrift wird von dem neueren CIL IV 7588 überlagert. Die Buchstabenformen entsprechen der *actuaria*. Hinter der ersten Zeile ist auf der Fotografie ein dunkler Fleck zu erkennen, bei dem es sich entweder um eine Korrektur oder um eine übergroße *hedera* handeln könnte.

CIL IV 7588* Abb. F64; Abb. 48

Typ: *programma*

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: B ca. 1,57 m; H ca. 0,43 m; Buchstabenhöhe: links: ca. 43 cm; rechts: ca. 20 cm.

Farbe: rot.

Text: Polybium aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Der Text ist in eine Zeile geschrieben, wobei das *nomen* deutlich größer ist als das Amt und die Formel *oro vos faciatis*, die abgekürzt bzw. als *nexus* hinzugefügt sind. Das *programma* überlagert CIL IV 7588. Über das Verhältnis zu CIL IV 7686 kann anhand der Zeichnung und des Fotos keine Aussage getroffen werden. Die Buchstabenformen entsprechen der *actuaria*. Bemerkenswert ist hier auch, dass das *Y* die H-Linie der anderen Buchstaben nicht überragt.

CIL IV 7589* Abb. F64; Abb. 48

Typ: *programma*

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: B ca. 2,85 m; H ca. 0,44 m; Buchstabenhöhe: links: ca. 44 cm; rechts: ca. 14 cm.

Farbe: rot.

Text: M(arcum) Holconium Priscum Ilvir(um) i(ure) d(icundo)

Beschreibung: Die Inschrift ist in eine Zeile geschrieben, wobei der Name in ca. dreimal so großen Buchstaben geschrieben ist, wie das dahinter abgekürzt angegebene Amt. Die Buchstabenformen entsprechen der *actuaria* und sind aufgrund des außergewöhnlich großen Formats sehr detailliert und sorgfältig ausgearbeitet. Gestalterisch auffällig ist das V im *cognomen*, das mit dem vorderen Schenkel in das C eingeschoben ist. Auf Zeichnung und Foto scheint es, als sei die Inschrift von CIL IV 7590, 7591, 7592 und 7989b überlagert.

CIL IV 7590* Abb. F64; Abb. 48

Typ: Name

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: B ca. 0,23 m; H ca. 0,09 m; Buchstabenhöhe: ca. 9 cm.

Farbe: schwarz.

Text: T(h)yasotas oder (laut Foto) Sasotas(?)

Beschreibung: Das Wort ist in lateinischen Buchstaben in eine Zeile geschrieben und scheint die Buchstaben LCO von CIL IV 7589 zu überlagern. Das *apographon* gibt die Gestalt nicht korrekt wieder. Die Buchstabenformen entsprechen weitgehend der *actuaria*, die Schwünge der <S> sind aber als lange Schweife gestaltet.

CIL IV 7591* Abb. F64; Abb. 48

Typ: Name

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: B ca. 0,15 m; Buchstabenhöhe: ca. 15 cm.

Farbe: rot.

Text: Visu

Beschreibung: Auf dem Foto ist lediglich der vordere Schenkel des V zu erkennen. Die Inschrift ist auf Höhe der Serifen von M und H zu Beginn des *programma* CIL IV 7589, diesen anscheinend überlagernd geschrieben. Soweit der Zeichnung zu entnehmen ist, entsprechen die Buchstabenformen der *actuaria*.

CIL IV 7592* Abb. F64

Typ: Abkürzung

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: keine Angabe.

Farbe: rot.

Text: Q D V

Beschreibung: Die drei einzelnen Buchstaben sind anscheinend unverbunden nebeneinander platziert. Dazwischen ist auf der Umzeichnung ein Gesicht im Profil gezeigt, das aufgrund der gleichen Strichdicke damit zu verbinden ist. Die Buchstabenformen entsprechen der *capitalis monumental*, sind allerdings in sehr dünnen Linien geschrieben, und können zwischen den großformatigen *programmata* und *edicta munerum* kaum aufgefallen sein.

CIL IV 7988a* Abb. F64; Abb. 48

Typ: unklar

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 40 cm.

Farbe: rot.

Text: [---]IUM

Beschreibung: Da nur die letzten drei Buchstaben der Zeile erhalten sind, ist nicht zu entscheiden, ob es sich um ein *programma* oder ein *edictum muneris* handelte, da sowohl der Akkusativ Singular als auch der Genitiv Plural in Frage käme. Nach der Umzeichnung zu urteilen, scheint diese Inschrift das *edictum muneris* CIL IV 7988b überlagert zu haben.

CIL IV 7988b* Abb. F64; Abb. 48

Typ: *edictum muneris*

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: H ca. 80 cm; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 70 cm; 2. Zeile: ca. 10 cm.

Farbe: rot.

Text: [Pro salute Neron]is / [...] Pompeis pr(idie) Non(as) et Non(is) lun(iis)

Beschreibung: Nur Teile der letzten beiden Buchstaben der ersten Zeile sowie der hintere Teil der zweiten Zeile sind auf der Umzeichnung und dem Foto zu erkennen. Die Buchstaben der ersten Zeile gehörten mit einer Höhe von ca. 70 cm zu den größten in Pompeji belegten. Die zweite Zeile ist demgegenüber viel kleiner geschrieben und enthält konkrete Informationen über Ort und Zeit der Veranstaltung. Die Inschrift scheint von CIL IV 7988a überlagert zu werden. Die Buchstabenformen entsprechen in der zweiten Zeile der *actuaria* in der ersten hingegen eher der *capitalis monumentalis*.

CIL IV 7988c* Abb. F64; Abb. 48

Typ: *edictum muneris*/Name?

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 16 cm.

Farbe: rot.

Text: Claudi

Beschreibung: Dieses Wort könnte evtl. als Gruß zu CIL IV 7988b gehören. Die Buchstaben entsprechen ebenfalls der *actuaria*.

CIL IV 7988d* Abb. F64; Abb. 48. 49

Typ: unklar

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 45 cm.

Farbe: rot.

Text: Augustalium

Beschreibung: Die Inschrift scheint das leicht unterhalb stehende *edictum muneris* CIL IV 7989a zu überlagern. Sie bestand aus einer Zeile, allerdings deuten geritzte Hilfslinien an der Grundlinie dieses Wortes und auf zwei Höhen unterhalb darauf hin, dass zwei weitere Zeilen geplant waren. Die Buchstabenformen entsprechen der *actuaria*. Als gestalterische Besonderheit ist ein *apex* über dem zweiten A zu bemerken.

CIL IV 7988e* Abb. F64; Abb. 48

Typ: unklar

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 14 cm.

Farbe: rot.

Text: Flora(lia?)

Beschreibung: Links unterhalb von CIL IV 7988d war diese Inschrift geschrieben und wurde teilweise davon überlagert. Die Buchstabenformen entsprechen weder der *actuaria* noch der *capitalis monumentalis*. Darüber hinaus ist die Grundlinie unregelmäßig.

CIL IV 7989a* Abb. F64; Abb. 48

Typ: *edictum muneris*

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: B ca. 2,78 m; H ca. 0,90 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 53 cm; 2. Zeile: ca. 15 cm; 3. Zeile: ca. 10 cm.

Farbe: rot.

Text: Pro salute / Neronis Claudi Caesaris Aug(usti) Germanici Pompeis Ti(beri) Claudi Veri venatio / athletae et sparsiones erint V IIII K(alendas) Mart(ias) CCCLXXIII

Beschreibung: Der Text war auf drei Zeilen verteilt, wobei in der ersten Zeile der Anlass und in den zwei folgenden Zeilen Details zu diesem Anlass sowie Details zu der Veranstaltung genannt wurden. Am Ende der dritten Zeile folgt ein *phallus* und eine Zahl, die aufgrund ihrer Höhe nur schwer mit dem Inhalt des Dipinto zu verbinden ist. Die Schrift entspricht in der ersten Zeile teilweise der *capitalis monumentalis*, wobei jedoch die Serifen und Arme geschwungen sind und darin der *actuaria* entsprechen. In der zweiten und dritten Zeile entsprechen sie völlig der schnell ausgeführten Variante der *actuaria* mit nachträglich angefügten Serifen. Über manche Buchstaben wurden *apices* gesetzt.

CIL IV 7989b* Abb. F64; Abb. 48

Typ: Gruß

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: B ca. 0,96 m; H ca. 0,20 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 10 cm; 2. Zeile: ca. 8 cm.

Farbe: rot.

Text: Celer Iorarius Maio delibat / Maio principi coloniae felic(iter)

Beschreibung: Der Text ist auf zwei Zeilen verteilt. Die zweite Zeile ist etwas eingerückt und etwas kleiner geschrieben als die erste Zeile. Insgesamt entsprechen die Buchstabenformen der schnell ausgeführten Variante der *actuaria* mit nachträglich angesetzten Serifen.

CIL IV 7989c* Abb. F64; Abb. 48

Typ: Gruß

Position: Nordseite des *campus*, westlich von Eingang 7.

Dimensionen: B ca. 1,30 m; H ca. 0,13 m; Buchstabenhöhe: ca. 13 cm.

Farbe: rot.

Text: Claudio Vero felic(iter)

Beschreibung: Der Text ist in eine Zeile geschrieben. Die Buchstabenform entspricht der *actuaria*. Anhand der Umzeichnung ist nicht zu erkennen, ob diese Inschrift das *programma* CIL IV 7588 überlagert oder umgekehrt.

6.5.2 Eingang II 2, 5

Dipinti

CIL IV 7553* Abb. —

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang II 2, 5.

Dimensionen: B ca. 1,60 m; H ca. 0,50 m; Buchstabenhöhe: links: ca. 50 cm; rechts: ca. 15 cm.

Farbe: rot.

Text: Gavium Rufum Ilvir(um)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7554* Abb. —

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang II 2, 5.

Dimensionen: B ca. 1 m; H ca. 0,60 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 40 cm; 2. Zeile: ca. 20 cm.

Farbe: rot.

Text: Holconium / Priscum Ilvir(um) i(ure) d(icundo)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.5.3 Eingang II 3, 8–9

Dipinti

CIL IV 7570* Abb. —

Typ: *programma*

Position: östlich von Eingang II 3, 8, Südostecke der *insula*.

Dimensionen: B ca. 1,20 m; H ca. 0,50 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 32 cm; 2. Zeile: ca. 18 cm.

Farbe: rot.

Text: Paquium Ilvir(um) / [...] Nicanor cupit

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7571* Abb. —

Typ: Name(?)

Position: westlich von Eingang II 3, 8.

Dimensionen: B ca. 1,70 m; H ca. 0,55 m; Buchstabenhöhe: ca. 55 cm.

Farbe: rot.

Text: Photus

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7572* Abb. —

Typ: *programma*

Position: westlich von Eingang II 3, 8, 8 m von CIL IV 7571 entfernt.

Dimensionen: B ca. 1,05 m; H ca. 0,50 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 25 cm; 2.

Zeile: ca. 20 cm.

Farbe: rot.

Text: Paquium Probum / Adve[---] fac(it) Ilvir(um)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 7573 Abb. —

Typ: Name

Position: westlich von Eingang II 3, 8.

Dimensionen: B ca. 0,34 m; H ca. 0,16 m; Buchstabenhöhe: ca. 16 cm.

Farbe: rot.

Text: Messius

Beschreibung: In gelängten Formen der *actuaria* geschrieben, rechts neben der gemalten Darstellung einer Töpferszene (Varone/Stefani 2009).

CIL IV 7574* Abb. —

Typ: Verbot

Position: östlich von Eingang II 3, 9.

Dimensionen: B ca. 0,43 m; H ca. 0,40 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 13 cm; 2.

Zeile: ca. 7 cm; 3. Zeile: ca. 5 cm.

Farbe: schwarz.

Text: Si qui / accesset / nisi ius / [h]ab[eat?]

Beschreibung: Die Buchstabenformen und die Anlage sind an der *actuaria* orientiert, sind insgesamt aber deutlich unregelmäßiger.

CIL IV 7987* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: zwischen den Eingängen II 3, 8 und II 3, 9, westlich von der Mitte.

Dimensionen: B ca. 0,60 m; H ca. 0,42 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 42 cm.

Farbe: rot.

Text: A(uli) [Suetti] Certi [familia gladiatoria pugnabit](?)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6 Die Nekropole vor der Porta di Nocera

6.6.1 Grab EN 4

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. F10

Typ: Grabtitulus

Position: Südseite, mittig an der Oberkante des Podiums.

Dimensionen: Tafel: B: 0,48 m; H: 0,72 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 7,5 cm; Zeile 2: 5,8 cm; Zeile 3: 4,6 cm; Zeile 4: 5 cm.

Material: Marmor.

Text: L(ucio) Cellio L(uci) F(ilio) / Men(enia) Il vir(o) iure d(icundo) tr(ibun)o / mil(itum) a populo / ex testam(ento)

Beschreibung: Der Text ist auf vier Zeilen verteilt. Die zweite und dritte Zeile sind etwas eingerückt. Die vierte Zeile ist noch weiter eingerückt. Die erste Zeile weist die größte, die dritte Zeile die geringste Buchstabenhöhe auf. Alle Wörter sind durch dreieckige Worttrenner wie auch durch deutliche Abstände voneinander abgesetzt. Die Buchstaben sind sorgfältig und weitgehend gleichmäßig ausgeführt und entsprechen der *capitalis monumentalis*.

Dipinti

CIL IV 9942* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Südseite, mittig oberhalb des Gewölbes

Dimensionen: B ca. 2,40 m; H ca. 0,50 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 18 cm; 2. Zeile: ca. 27 cm

Farbe: rot.

Text: L(ucium) Munatium quin[q(uennalem)] / Magium Celerem II//vir(um) // v(iros) b(onos) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9943* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Südseite, oberhalb des Gewölbes, rechts.

Dimensionen: B ca. 0,95 m; H ca. 0,50 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 26 cm; 2. Zeile: ca. 16 cm; 3. Zeile: ca. 0,5–1 cm.

Farbe: rot.

Text: M(arcum) A[ter]jium / II[vir(um)] / v(irum) b(onum) Syntrophus

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9944* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Südseite, am linken Pfeiler

Dimensionen: B ca. 0,48 m; H ca. 0,22 m; Buchstabenhöhe: ca. 22 cm. Farbe: rot.

Text: M(arcum) Ateri[um ...]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9945* Abb. —

Typ: Name, Beschimpfung, Gruß(?)

Position: Nordseite, linke untere Ecke.

Dimensionen: B ca. 0,565 m; H ca. 0,20 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 7,4–11 cm; 2. Zeile: ca. 4,3–8,5 cm.

Farbe: rot.

Text: Erotaria / vetula seloti(p)a

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9970* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Westseite.

Dimensionen: B ca. 1,80 m; H ca. 0,60 m; Buchstabenhöhe: 1. Zeile: ca. 20 cm; 2. Zeile: ca. 14 cm; 3. Zeile: ca. 10 cm; 4. Zeile: ca. 9 cm.

Farbe: rot.

Text: Glad(iatorum) par(ia) XX A(uli) Suetti / [Par]tenionis [e]t Nigri liberti pugna(bunt) / Puteol(is) XVI XV XIV XIII Kal(endas) Ap(riles) venatio et / athletae [vela] erunt

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 10219* Abb. —

Typ: Name

Position: am rechten Pfeiler.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 2,5 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Tyrannus

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10220* Abb. —

Typ: Gruß

Position: Ostwand der *aedicula*.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Priscus Pa[...] / salutem

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6.2 Grab EN 6

Dipinti

CIL IV 9946 Abb. —

Typ: *programma*

Position: Rückwand der Nische.

Dimensionen: B ca. 0,80m; H ca. 0,60 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 27 cm; Zeile 2: ca. 27 cm.

Farbe: rot.

Text: L(ucium) Vibium Rufu[m] / aed(ilem) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Der Putz an der Rückwand der Nische ist großflächig beschädigt oder entfernt worden. Von dem *programma* sind lediglich das V am Ende der ersten Zeile sowie eine Serifenlinie weitere geringfügige Spuren erhalten. Aus diesen Resten wird deutlich, dass die Buchstaben zwar grundsätzlich den Formen der *actuaria* entsprechen, dass die Zeilen aber nicht auf eine regelmäßige horizontale Grundlinie geschrieben wurden. Für Passanten ist der Dipinto trotz der Buchstabenhöhe von außen nur schwer zu sehen.

CIL IV 9947a* Abb. —

Typ: *programma*

Position: An der Ostseite des Monuments links.

Dimensionen: H ca. 0,20 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 10 cm; Zeile 2: ca. 10 cm.

Farbe: rot.

Text: C(aium) Corn[elium 3] / Pon[iticum(?)]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9947b* Abb. —

Typ: Name

Position: An der Ostseite des Monuments rechts.

Dimensionen: H ca. 0,10 m; Buchstabenhöhe: ca. 9–10 cm.

Farbe: rot.

Text: Comus

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 10222 Abb. F39

Typ: Name; Beschimpfung

Position: rechter Pfeiler.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 2,5 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Tyrannus

Beschreibung: Der Text ist eingeschrieben in einen im Profil dargestellten menschlichen Kopf. Dieser blickt nach rechts und ist durch kurze Stoppelhaare, einen auffälligen Brauenbogen, eine kleine Nase sowie einen weit aufgerissenen Mund gekennzeichnet. Bis auf das <E> in *fel(l)ator* entsprechen die Buchstaben den *capitalis monumentalis*-Formen.

CIL IV 10223a Abb. —

Typ: Gruß?

Position: westliche Wand der *aedicula* zwischen anderen, unleserlichen Inschriften.

Dimensionen: B: ca. 20 cm; H: ca. 6 cm; Buchstabenhöhe: ca. 3–4 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Molchas philis Ni[.]ion / [---]iois trebianten

Beschreibung: Der Text ist größtenteils in griechischen Buchstaben geschrieben und auf zwei Zeilen verteilt.

CIL IV 10223b Abb. —

Typ: Name?

Position: westliche Wand der *aedicula* zwischen anderen, unleserlichen Inschriften. Unterhalb von CIL IV 10223a.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: Pantom(imus)

Beschreibung: Dem *apographon* im CIL nach zu urteilen sind die Hasten relativ breit und flüssig geschrieben. Obwohl dies nicht vermerkt ist, könnte daher auch ein anderes Schreibgerät, wie etwa Kohle in Betracht kommen.

CIL IV 10224 Abb. —

Typ: Name?

Position: östliche Wand der *aedicula*.

Dimensionen: B: 0,055 m; Buchstabenhöhe: 2–3,3 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: L[e]lab[...]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10225* Abb. —

Typ: Name?

Position: östliche Außenwand, bei der Südostecke.

Dimensionen: B: ca. 40 cm; H: ca. 0,20 m; Buchstabenhöhe: ca. 13–20 cm.

Schreibgerät: keine Angabe, vermutlich spitzer Gegenstand.

Text: (H)ycint(h)us

Beschreibung: Dem *apographon* im CIL nach zu urteilen weisen die Buchstaben starke Größenunterschiede auf. Zudem wurden mehrere Buchstaben in *nexus* geschrieben.

6.6.3 Grab EN 10

Dipinti

CIL IV 9948* Abb. F68; Abb. 50

Typ: Proskription

Position: Südseite/Fassade.

Dimensionen: B ca. 1,25 m; H ca. 0,30 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 6 cm; Zeile 2: ca. 10 cm; Zeile 3: ca. 10 cm.

Farbe: rot.

Text: [Si quei aberravit equ]a cum semunicis a(n)te d(i)em VII K(alendas) Novembres / convenit[o] / Q(u)intum De[cium]

Beschreibung: Die Inschrift ist in relativ dünnen und unregelmäßigen Buchstaben zwischen die älteren an der Fassade angebrachten Dipinti geschrieben worden. Sie wird von den Schriftzügen CIL IV 9971a und 9971b teilweise überdeckt (Varone/Stefani 2009, 485–486).

CIL IV 9949* Abb. F68; Abb. 50

Typ: *programma*

Position: Südseite/Fassade.

Dimensionen: B ca. 1,40 m; H ca. 0,19 m; Buchstabenhöhe: ca. 15–19 cm.

Farbe: rot.

Text: Sabi(num) tr(ibunum) pl(ebis) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Die Inschrift ist in breiten Linien aber in vergleichsweise unregelmäßigen Formen geschrieben. Auffällig ist die gehäufte Verwendung von *nexus* (Varone/Stefani 2009, 485–486).

CIL IV 9950* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Ostseite.

Dimensionen: B ca. 1,12 m; H ca. 0,40 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 23 cm; Zeile 2: ca. 16 cm.

Farbe: rot.

Text: [...]um Basilam / [...] v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9971a* Abb. F68; Abb. 50

Typ: *edictum muneris?*

Position: Südseite/Fassade.

Dimensionen: B ca. 1 m; H ca. 0,25 m; Buchstabenhöhe: ca. 25 cm.

Farbe: rot.

Text: Pro salute [

Beschreibung: Die anhand der Fotografie erkennbaren Buchstaben des Wortes *salute* sind in sehr schlanken, hohen Formen geschrieben (Varone/Stefani 2009, 485–486).

CIL IV 9971b* Abb. F68; Abb. 50

Typ: *edictum muneris?*

Position: Südseite/Fassade.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 6 cm; Zeile 2: ca. 6 cm.

Farbe: rot.

Text: [---] scr(ipsit) / Prim[us(?)]

Beschreibung: Die anhand der Fotografie erkennbaren Buchstaben des Wortes *scripsit* sind in dünnen und unregelmäßigen Formen geschrieben (Varone/Stefani 2009, 485–486).

CIL IV 9972* Abb. F68; Abb. 50

Typ: *edictum muneris*

Position: Südseite/Fassade.

Dimensionen: B: 2,05 m; H: ca. 0,30 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 14 cm; Zeile 2: ca. 12 cm; rechts: ca. 30 cm.

Farbe: rot.

Text: Glad(iatorum) par(ia) XXXVI pug(nabunt) Nuceri(a) / Constantia pr(idie) K(alendas) et K(alendis) VI V Non(as) [---]

Beschreibung: Die Buchstaben *NOV* sind auf der Fotografie nicht zu erkennen. Der erhaltene Text entspricht in seinen Formen eher republikanischen Schriftzeugnissen als den *edicta munerum* iulisch-claudischer oder flavischer Zeit. Dies fällt besonders bei den kurzen Schräghasten der <K>s auf aber auch bei der insgesamt fehlenden Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich (Varone/Stefani 2009, 485–486).

CIL IV 9973* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Südseite/Fassade.

Dimensionen: B: 1,90 m; H: ca. 0,25 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 6 cm; Zeile 2: ca. 6 cm; Zeile 3: ca. 5 cm.

Farbe: rot.

Text: Glad(iatorum) par(ia) XXXVI pug(nabunt) Nuceri(a) / Constantia pr(idie) K(alendas) et K(alendis) VI V Non(as) [

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden, in Abb. F68 nicht zu erkennen.

CIL IV 9974* Abb. F68; Abb. 50

Typ: *edictum muneris*

Position: Südseite/Fassade.

Dimensionen: B: 1,30 m; H: ca. 0,30 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 15 cm; Zeile 2: ca. 13 cm.

Farbe: rot.

Text: [Glad(iatorum) par(ia) L(uci)] Munati [Caesernini] / [pugn(abunt) Nuceriae] VI [V] IV III pr(idie) Id(us) Maias

Beschreibung: Textverteilung auf zwei Zeilen, die in großen, gleichmäßigen Buchstaben geschrieben sind. Diese entsprechen in ihren Formen der *actuaria* (Varone/Stefani 2009, 485–486).

CIL IV 9975* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Südseite/Fassade, unten links.

Dimensionen: B: 0,45 m; H: ca. 0,25 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 10 cm; Zeile 2: ca. 12 cm.

Farbe: rot.

Text: [Glad(iatorum) par(ia) ...] / pugnabunt [...] / [...] Sabinianus [...]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9976* Abb. F68; Abb. 50

Typ: *edictum muneris*

Position: Südseite/Fassade, unterhalb von CIL IV 9974.

Dimensionen: B: 2,40 m; H: ca. 0,20 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 10 cm; Zeile 2: ca. 8 cm.

Farbe: rot.

Text: Glad(iatorum) pa[r(ia) ... pugn(abunt)] Cum[is] / a(nte) d(iem) XV [XIV] XIII K(alendas) Iunias / [...] XIC / D[...] / MV[---]

Beschreibung: Der erhaltene Text entspricht in seinen Formen eher republikanischen Schriftzeugnissen als den *edicta munerum* iulisch-claudischer oder flavischer Zeit. Dies fällt besonders bei den kurzen Schräghasten des <K> auf aber auch bei der insgesamt fehlenden Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich (Varone/Stefani 2009, 485–486).

Graffiti

CIL IV 10226 Abb. —

Typ: *titulus memorialis*

Position: Front, linker Rand.

Dimensionen: B: 0,36 m; H: 0,22 m.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Autostolus / hac

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10227* Abb. —

Typ: *titulus memorialis* oder Gruß?

Position: Front, rechter Rand.

Dimensionen: B: 0,40 m; H: 0,32 m.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Secun[do] / cum so[dale] / Hab[it]o / amabilit[er] / utiq(ue) sodales

Beschreibung: auf Fotografie kaum auszumachen, auf die rechte Lisene in mehreren Zeilen geschrieben (Varone 2012, 462).

CIL IV 10228 Abb. —

Typ: *titulus memorialis*

Position: Front, rechter Rand, unterhalb von CIL IV 10227.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: ca. 2,5 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Capito / hac

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6.4 Grab EN 12

Dipinti

CIL IV 9951* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Südseite/Fassade, oberhalb des Gewölbes.

Dimensionen: B ca. 1 m; H ca. 0,12 m; Buchstabenhöhe: ca. 12 cm.

Farbe: rot.

Text: [---]ndum pr(aefectum) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Nach Varone/Stefani 2009, 488 zu urteilen, war in vergleichsweise flüchtig ausgeführter *actuaria* geschrieben und auf eine einzelne Zeile beschränkt.

CIL IV 9952 Abb. —

Typ: *programma*

Position: Südseite/Fassade, oberhalb des Gewölbes, unterhalb von CIL IV 9951.

Dimensionen: B ca. 1 m; H ca. 0,25 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 13 cm; Zeile 2: ca. 10 cm.

Farbe: rot.

Text: [C(aium) Tampi]um Sabin(um) / pr(aefectum) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Die Inschrift folgt der Rundung des Bogens (Varone/Stefani 2009, 488. 489) und ist in *actuaria* geschrieben.

CIL IV 9953* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Ostseite.

Dimensionen: B ca. 1 m; H ca. 0,40 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 27 cm; Zeile 2: ca. 10 cm.

Farbe: rot.

Text: A(ulum) Fabium / tr(ibunum) pl(ebis) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9977* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Südseite/Fassade, oberhalb des Gewölbes.

Dimensionen: B ca. 1 m; H ca. 0,40 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 11 cm; Zeile 2: ca. 9 cm; Zeile 3: ca. 8 cm; Zeile 4: ca. 16 cm.

Farbe: rot.

Text: Gla(diatorum) par(ia) XX pug(nabunt) / [Ca]libus Non(is) et VIII / [I]dus lun(ias) [ve]la [erunt] / Ce[ler scr(ipsit?)]

Beschreibung: Die Inschrift war in unregelmäßigen Buchstaben geschrieben. Schmalere und breiten Züge scheinen nicht intendiert, sondern durch ungeübte Handhabung des Schreibpinsel verursacht zu sein (Varone/Stefani 2009, 488).

Graffiti

CIL IV 10229b Abb. F46

Typ: Name

Position: Im Gewölbe des Grabbaus.

Dimensionen: B: 0,26 m; H: 0,08 m; Buchstabenhöhe: ca. 8 cm.

Schreibgerät: Pinsel, rote Farbe.

Text: Diocle(s)

Beschreibung: Die Inschrift ist mit einem Pinsel und der gleichen roten Farbe, die auch für *programmata* und *edicta munerum* verwendet wird, geschrieben. Sie umfasst jedoch lediglich einen Namen. Die Buchstaben und insbesondere die Rundungen sind in einzelne, leicht auszuführende Züge unterteilt. Die letzten beiden Buchstaben sind sehr schnell und schwer leserlich gemalt.

CIL IV 10230 Abb. —

Typ: Gruß

Position: in der Nische, linker Hand.

Dimensionen: B: ca. 0,45 m.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Prime // Pri(me)

Beschreibung: Zusammen mit Zeichnungen eines Gladiators, eines Pfaus und zweier Kistchen oder Armbreifen. Die Buchstabenformen sind flüssig und scheinen schnell geschrieben zu sein (Varone 2012, 462. 463).

CIL IV 10231 Abb. —

Typ: unklar.

Position: in der Nische, linker Hand.

Dimensionen: B: 0,92 m; H: 0,10 m(?); Buchstabenhöhe: ca. 10 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Gravido me tene / At(i)me[tus(?)]

Beschreibung: In sehr regelmäßigen und geradlinigen Buchstaben geschrieben (Varone 2012, 463).

CIL IV 10232a Abb. —

Typ: *titulus memorialis*

Position: Rückwand der Nische.

Dimensionen: B: 0,85 m; Buchstabenhöhe: ca. 10–15 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: L(ucius) Habonius sauciat / irrumat Caesum / Felice(m)

Beschreibung: Die Inschrift ist, soweit zu erkennen in mehreren Zeilen in leicht unregelmäßigen aber flüssigen Formen geschrieben (Varone 2012, 463).

CIL IV 10232b Abb. —

Typ: Name.

Position: Rückwand der Nische, rechts von CIL IV 10232a.

Dimensionen: B: ca. 0,34 m; Buchstabenhöhe: ca. 8 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Caeson(ius)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10233 Abb. —

Typ: Gruß, Beschimpfung

Position: in der Nische, rechter Hand.

Dimensionen: B: ca. 1,14 m; Buchstabenhöhe: ca. 10 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: [H]ygino s(alutem) / (H)edone Piladi fellat

Beschreibung: schmale aber regelmäßige Linienführung (Varone 2012, 464).

CIL IV 10234 Abb. —

Typ: Gruß, Liebeserklärung

Position: in der Nische, rechter Hand.

Dimensionen: B: ca. 0,47 m; Buchstabenhöhe: ca. 4 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Amo te Facilis / fac mi(hi) copia(m)

Beschreibung: In etwas ungelikten Formen geschrieben, die teilweise eher den Formen der Kursivschrift entsprechen (Varone 2012, 464).

CIL IV 10235 Abb. —

Typ: Name

Position: in der Nische, rechter Hand, unterhalb von CIL IV 10234.

Dimensionen: B: ca. 0,25 m; Buchstabenhöhe: ca. 10 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Fronton[...]

Beschreibung: Zügig geschrieben, aber mit zwei Nexus am Beginn des Namens und <TO>, allerdings anscheinend ohne dabei Schreibaufwand zu sparen (Varone 2012, 465).

6.6.5 Grab EN 14

Dipinti

CIL IV 9955* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Südseite.

Dimensionen: B ca. 1,20 m; H ca. 0,23 m; Buchstabenhöhe: ca. 23 cm.

Farbe: rot.

Text: C(aium) Aninium

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9956* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Südseite

Dimensionen: B ca. 2,70 m; H ca. 0,27 m; Buchstabenhöhe: ca. 27 cm.

Farbe: rot.

Text: [L(ucium) Lusium Satur(ninum) pr(aetorem) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: Das *programma* ist an der Unterkante des würfelförmigen Aufbaus angebracht und fügt sich in den Raum zwischen den Eckpilastern ein. Die Buchstabenhöhen variieren und die Unterscheidung zwischen Haar- und Schattenstrich ist eher schwach (Varone/Stefani 2009, 491. 492).

CIL IV 9957* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Ostseite, ganz oben.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 22 cm; Zeile 2: ca. 13 cm.

Farbe: rot.

Text: [[...]r[...] / [[Ilvi]r(um?) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis)

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 10236a Abb. —

Typ: Text-Bild-Kombination, Gladiatoren.

Position: Südseite, oberer Bereich des Sockels. Dimensionen: keine Angabe

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: M(arcus) Att(ilius) / M(arcus) Attilius (pugnarum) I | ((coronarum)) I v(icit) // L(ucius) Raecius Felix (pugnarum) XII | ((coronarum)) XII m(issus)

Beschreibung: Der Graffito ist in den feinen Putz der Verkleidung des Sockels eingeritzt. Sowohl in den Buchstaben als auch der Zeichnung sind die Linien sehr gleichmäßig und kontrolliert geführt. Der Graffito stammt von derselben Hand wie CIL IV 10237, CIL IV 10238a und CIL IV 10238b, was sowohl an den Details der Zeichnung als auch an den Buchstabenformen deutlich wird (Varone/Stefani 2009, 465).

CIL IV 10236b Abb. —

Typ: Gruß

Position: Südseite, oberer Bereich des Sockels.

Dimensionen: keine Angabe

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: Iuv[ena]lis [Po]ntio(?) s(alutem)

Beschreibung: Mehrere Buchstaben sind ausgebrochen. Rechts unterhalb des Textes findet sich die Zeichnung des Kopfes eines Stieres mit Binde. Die Linienführung in Text und Zeichnung ist gekonnt und regelmäßig.

CIL IV 10236c* Abb. —

Typ: Zahl.

Position: Südseite, oberer Bereich des Sockels.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: [...] XIII ((coronarum)) [...]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10237 Abb. F44

Typ: Text-Bild-Kombination, Gladiatoren.

Position: Südseite, oberer Bereich des Sockels.

Dimensionen: B: ca. 0,40 m.

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: Hilarus Ner(onianus) (pugnarum) XIV (victoriarum) fXIIg // Princeps Ner(onianus) (pugnarum) XII ((coronarum)) XII v(icit) / Creunus (pugnarum) VII ((coronarum)) V m(issus) // Munus Nolae de / quadridu(o) / M(arci) Comini / Heredi(s)

Beschreibung: Darstellung eines Kampfes zwischen zwei Gladiatoren, die zu beiden Seiten von Musikern flankiert werden. Bei dem Graffito handelt es sich um eine komplexe Komposition von Text- und Bildelementen, wobei die Texte durch ihre Position teilweise den Figuren zugeordnet sind, namentlich den beiden kämpfenden Gladiatoren. Der Graffito stammt von derselben Hand wie CIL IV 10236a, CIL IV 10238a und CIL IV 10238b, was sowohl an den Details der Zeichnung als auch an den Buchstabenformen deutlich wird.

CIL IV 10238a Abb. —

Typ: Text-Bild-Kombination, Gladiatoren.

Position: Südseite, oberer Bereich des Sockels.

Dimensionen: B: ca. 32 cm.

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: M(arcus) Attilius t(iro) v(icit) // Hilarus Ner(onianus) (pugnarum) XIV (victoriarum) XIII m(issus)

Beschreibung: Darstellung eines Kampfes zwischen zwei Gladiatoren. Der Graffito stammt von derselben Hand wie CIL IV 10236a, CIL IV 10237 und CIL IV 10238b, was sowohl an den Details der Zeichnung als auch an den Buchstabenformen deutlich wird (Varone/Stefani 2009, 465).

CIL IV 10238b Abb. —

Typ: Text-Bild-Kombination, Gladiatoren.

Position: Südseite, oberer Bereich des Sockels.

Dimensionen: B: ca. 0,30 m.

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: M(arcus) Attilius t(hraex) v(icit)

Beschreibung: Darstellung eines Kampfes zwischen zwei Gladiatoren. Der Graffito stammt von derselben Hand wie CIL IV 10236a, CIL IV 10237 und CIL IV 10238a, was sowohl an den Details der Zeichnung als auch an den Buchstabenformen deutlich wird.

CIL IV 10239 Abb. —

Typ: Gruß(?), Text-Bild-Kombination, Büste.

Position: Südseite, oberer Bereich des Sockels.

Dimensionen: B: ca. 12 cm

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: [Sat]yr v(ale)

Beschreibung: Inschrift und Zeichnung sind in gerundeten und regelmäßigen Linien angelegt. Dargestellt ist eine männliche Figur im Profil mit einer kurzen stoppeligen Frisur am Hinterkopf sowie ausgeprägten Falten am Auge. Aus dem Mund scheint eine einzelne Linie zu kommen. Die erhaltenen Buchstaben stehen unmittelbar oberhalb des Kopfes.

6.6.6 Grab EN 20

Dipinti

CIL IV 9958* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Südseite, rechts oben.

Dimensionen: B ca. 1,80 m; H ca. 0,50 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 23 cm.; Zeile 2: ca. 18 cm.

Farbe: rot.

Text: L(ucium) Valerium [3]arum / d(uovirum) v(irum) b(onum).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9981a* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Südseite, an der Oberkante des Podiums über die gesamte Breite reichend.

Dimensionen: B ca. 3,20 m; H ca. 0,40 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 20 cm.; Zeile 2: ca. 16 cm.

Farbe: rot.

Text: Venat(io) [et] gladiat(orum) [par(ia) XX] M(arci) Tulli pug(nabunt) [Pom(peis) pr(idie) Non(as) Non(is)] VIII VII Eidus(!) Novembr(es).

Beschreibung: Soweit zu erkennen (Varone/Stefani 2009, 493) sind die Buchstaben sehr gleichmäßig und in einheitlicher Höhe geschrieben.

CIL IV 9981b* Abb. —

Typ: Name?

Position: Südseite, links von der Nische.

Dimensionen: B ca. 0,14 m; Buchstabenhöhe: ca. 12 cm.

Farbe: rot.

Text: Dom(inus).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9981c* Abb. —

Typ: Name?

Position: Südseite, links von der Nische.

Dimensionen: B ca. 0,70 m; Buchstabenhöhe: ca. 12 cm.

Farbe: rot.

Text: Evarit(h)mus.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9981d* Abb. —

Typ: Name?

Position: Südseite, rechts von der Nische.

Dimensionen: B ca. 0,36 m; Buchstabenhöhe: ca. 14 cm.

Farbe: rot.

Text: [Cae]sern[inus].

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9982* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Ostseite, Oberkante des Podiums.

Dimensionen: B ca. 1,95 m; Buchstabenhöhe: ca. 11–12 cm.

Farbe: rot.

Text: Venat(io) et [g]ad(iatorum) par(ia) XX C(ai) [... Al]exis pugn(abunt) [.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 10241 Abb. —

Typ: Epigramm

Position: in der Nische, linker Hand.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: Primigeniae / Nuc(er)[in]ae sal(utem) / vellem essem gemma (h)ora non amplius una / ut tibi signanti oscula pressa darem.

Beschreibung: Der Graffito ist in den feinen Putz der Verkleidung innerhalb der Nische eingeritzt. Die beiden ersten Wörter sind deutlich tiefer und kräftiger in den Putz eingegraben als der Rest des Epigramms, was offensichtlich einige Mühe gemacht hat. Die Buchstaben des Distichons dagegen sind sehr regelmäßig und ähneln in ihrer Ausführung der Schrift auf Wachstäfelchen (Varone/Stefani 2009, 466).

CIL IV 10242* Abb. —

Typ: Epigramm.

Position: in der Nische, linker Hand, oberhalb von CIL IV 10241.

Dimensionen: B: ca. 0,35 m; Buchstabenhöhe: ca. 7 cm.

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: Loreius

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10242a* Abb. —

Typ: Name

Position: Südseite, rechts von der Nische.

Dimensionen: B: 0,43 m; Buchstabenhöhe: ca. 21 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Fortu[n]a[tus]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6.7 Grab EN 22

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Südseite, mittig im Giebfeld.

Dimensionen: Tafel: B: 0,59 m; H: 0,26 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 4 cm; Zeile 2: 4,2 cm; Zeile 3: 3,5 cm; Zeile 4: 4,2 cm; Zeile 5: 5,1 cm.

Material: Marmor.

Text: L(ucius) Publicius Syneros / et Aebiae L(uci) l(ibertae) Faustae / et L(ucio) Aebio L(uci) l(iberto) Aristoni patr//o(no) / et Aebiae L(uci) l(ibertae) Hilarae / sibi et suis.

Beschreibung: Der Text ist auf fünf Zeilen verteilt. Die zweite bis vierte Zeile sind gegenüber der ersten leicht eingerückt, die fünfte dagegen noch einmal deutlich weiter nach rechts gerückt und höher als das Vorhergehende. Die Buchstaben sind relativ eng und platzsparend auf der Tafel verteilt, allerdings offenbar ohne vorherige genaue *ordinatio*, da sie am Ende der Zeilen entweder auffällig eng oder auffällig weit voneinander entfernt stehen. Die Ausführung ist an der Monumentalschrift orientiert aber von Unregelmäßigkeiten der Einzelformen wie auch der Grundlinien geprägt.

Dipinti

CIL IV 9959* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Südseite, unterhalb des Grabtitulus.

Dimensionen: B ca. 1,00 m.

Farbe: rot.

Text: [L(ucium) Munatium C]ae[se]r[nin]u[m] / quinq(uennalem) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis) Nuc(eriae).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6.8 Grab EN 30

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Südseite, mittig oberhalb des Giebels

Dimensionen: Tafel: B: 0,30 m; H: 0,20 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 2,6 cm; Zeile 2: 2,7 cm; Zeile 3: 2,4 cm.

Material: Marmor.

Text: Melissaeae N(umeri) f(iliae) / M(arco) Servilio p(atri) / M(arco) Servilio f(ilio).

Beschreibung: Der Text ist auf drei Zeilen verteilt, welche gleichmäßig rechtsbündig anfangen. Die Ausführung ist an der Monumentalschrift orientiert und insgesamt regelmäßig.

Dipinti

CIL IV 9960* Abb. —

Typ: unklar

Position: Ostseite.

Dimensionen: B ca. 1,52 m; H ca. 0,43 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 21 cm.; Zeile 2: ca. 18 cm.

Farbe: rot.

Text: Ga[...]mes V[...]lava / VV[---]

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 10248 Abb. —

Typ: Widmung, Gruß?.

Position: in der Nische, linker Hand.

Dimensionen: B: ca. 1,10 m; H: ca. 0,50 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 22 cm; Zeile 2: ca. 11 cm; Zeile 3: ca. 8 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: L(ucio) Ceio [...] / [... Cal]ventius Faust[us al]umno / [pl]eno(?).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6.9 Grab EN 38

Dipinti

CIL IV 9961* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Südseite.

Dimensionen: B ca. 2,10 m; H ca. 0,75 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 40 cm.; Zeile 2: ca. 30 cm.

Farbe: rot.

Text: Q(uintum) Fabricum / pr(aefectum) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis) // Gafio.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9984* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Südseite.

Dimensionen: B ca. 2,10 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 12 cm.; Zeile 2: ca. 10 cm; Zeile 3: ca. 9 cm; Zeile 4: ca. 10 cm.

Farbe: rot.

Text: [---]R[...] BA[...]RVM / pugn(abitur) Puteolis a(n)te d(iem) VII VI V IV III K(alendas) spar[siones] erunt] / munere Valeri Stasi[mi(?)] // [Venatio et(?)] vela [erunt].

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6.10 Grab ES 3

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: an der Nordseite des Rundbaus.

Dimensionen: Tafel: B: 0,88 m; H: 0,51 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 7 cm; Zeile 2: 5,5 cm; Zeile 3: 6,7 cm; Zeile 4: 5,2 cm.

Material: Marmor.

Text: Veia N(umeri) f(ilia) Barchilla / sibi et / N(umerio) Agrestino Equitio / Pulchro viro suo.

Beschreibung: Der Text ist auf vier Zeilen verteilt und zentriert. Die Anlage der Buchstaben und die Textverteilung sind äußerst regelmäßig und zeugen von einer sorgfältigen Planung, bevor die Buchstaben ausgemeißelt wurden. In allen Buchstaben sind Reste roter Farbe erhalten.

6.6.11 Grab ES 5

Graffiti

CIL IV 10243a* Abb. —

Typ: Schmähung.

Position: Nordseite, rechts von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 0,75 m; H: ca. 0,62 m.

Schreibgerät: schwarze Farbe.

Text: Raro / infelici/t[er].

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10243b* Abb. —

Typ: Schmähung.

Position: Nordseite, rechts von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 0,70 m; H: ca. 0,60 m.

Schreibgerät: schwarze Farbe.

Text: Raro / infelici/ter.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10243c* Abb. —**Typ:** Gruß.**Position:** Nordseite, rechts von der Tür.**Dimensionen:** B: ca. 0,66 m; H: ca. 0,30 m.**Schreibgerät:** rote Farbe.**Text:** Caelio Maximo / feliciter.**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 10243d*** Abb. —**Typ:** Gruß/Name?**Position:** Nordseite, rechts von der Tür.**Dimensionen:** B: ca. 0,16 m; H: ca. 0,08 m.**Schreibgerät:** geritzt mit spitzem Gegenstand.**Text:** Full[o](?).**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 10243e*** Abb. —**Typ:** Gruß/Name?**Position:** Nordseite, rechts von der Tür, oberhalb eines männlichen Kopfes im Profil.**Dimensionen:** B: ca. 1,80 m; H: ca. 0,15 m; Buchstabenhöhe: ca. 15 cm.**Schreibgerät:** geritzt mit spitzem Gegenstand.**Text:** Macer cerebri moti(?).**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 10243f*** Abb. —**Typ:** Name?**Position:** Nordseite, rechts von der Tür.**Dimensionen:** keine Angabe.**Schreibgerät:** geritzt mit spitzem Gegenstand.**Text:** [Dio]cles(?).**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 10243g*** Abb. —**Typ:** Gruß.**Position:** Nordseite, rechts von der Tür.**Dimensionen:** keine Angabe.**Schreibgerät:** geritzt mit spitzem Gegenstand.**Text:** Va(le) / Πάρις.**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.**CIL IV 10243h** Abb. —**Typ:** Schmähung.**Position:** Nordseite, rechts von der Tür, bei einem 1,40 m langen gezeichneten *phallus*.**Dimensionen:** B: ca. 1,50 m; H: ca. 0,13 m.**Schreibgerät:** geritzt mit spitzem Gegenstand.**Text:** C(aio) Raro male eveniat.**Beschreibung:** Der Text ist kombiniert mit einem ebenfalls geritzten riesigen *phallus* (Varone/Stefani 2009, 467).

CIL IV 10243i* Abb. —

Typ: *titulus memorialis*

Position: Nordseite, rechts von der Tür, bei zwei männlichen Köpfen im Profil.

Dimensionen: B: ca. 0,84 m; H: ca. 0,04 m.

Schreibgerät: geritzt mit hölzernem Gegenstand(?)

Text: T(itus) Urvinus scripsit nobis / notitia(m).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10243j* Abb. —

Typ: Schmähung

Position: Nordseite, rechts von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 1,40 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 12–15 cm; Zeile 2: 15–20 cm.

Schreibgerät: geritzt mit hölzernem Gegenstand(?)

Text: Marco male eveni[at] / Marco male eveniat.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6.12 Grab ES 7

Graffiti

CIL IV 10244* Abb. —

Typ: Name/Gruß?

Position: Nordseite.

Dimensionen: B: ca. 0,70 m; H: ca. 0,05 m.

Schreibgerät: gelber Gips(?).

Text: [---] / Nego Primigen[iam ---].

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10245* Abb. —

Typ: Gruß.

Position: Nordseite.

Dimensionen: keine Angabe.

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: Soter / Martialis va(le).

Beschreibung: Anhand des *apographons* im CIL wird deutlich, dass die Buchstaben an sich zwar gekonnt geschrieben wurden. Insgesamt variieren die Buchstabengrößen aber stark.

6.6.13 Grab ES 9

Steinschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, mittig im Giebelfeld.

Dimensionen: Tafel: B: 0,58 m; H: 0,30 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 6,4 cm; Zeile 2: 5 cm; Zeile 3: 5,5 cm.

Material: Marmor.

Text: C(aius) Munatius Faustus / Augustal(is) et pagan(us) d(ecreto) d(ecurionum) sibi et / Naevoleiae Tyche coniugi.

Beschreibung: Der Text ist auf drei Zeilen verteilt, wobei die zweite und dritte Zeile gegenüber der ersten Zeile leicht eingerückt sind. Der Text ist regelmäßig gestaltet und entspricht in seinen Formen der *actuaria*. In allen Buchstaben sind umfangreiche Reste roter Farbe erhalten.

Dipinti

CIL IV 9983a Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Nordseite, über die Fassaden von EN 9 und EN 11 hinweg.

Dimensionen: B ca. 2,60 m; H ca. 0,75 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 40 cm.; Zeile 2: ca. 8 cm; Zeile 3: 5 cm; Zeile 4: 4 cm; Zeile 5: 9 cm; Zeile 6: 7,5 cm (Vgl. CIL).

Farbe: rot.

Text: Cumis gl(adiatorum) p(aria) XX / [et eorum] suppos[iticii pu]gn(abunt) K(alendis) Oct(obribus) III pr(idie) N(onas Octobres) / cruciarii ven(atio) et vela er(unt) // Cunicl(us) / Lucceio / sal(utem).

Beschreibung: Der Text ist über die Grenze beider Grabfassaden hinweg zwischen beide Türen geschrieben. Die Buchstabenformen der ersten Zeile sind breit angelegt aber entsprechen in den Einzelformen der *actuaria*. Die folgenden und dazwischen eingeschobenen Zeilen sind dagegen deutlich schneller und gedrängter geschrieben (Varone/Stefani 2009, 494–500).

CIL IV 9983b* Abb. —

Typ: unklar.

Position: Nordseite, rechts von der Tür.

Dimensionen: B ca. 0,20 m; H ca. 0,05 m; Buchstabenhöhe: 5 cm.

Farbe: schwarz.

Text: [Gr]egalibu[s(?) ...].

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9983c* Abb. —

Typ: Gruß.

Position: Nordseite, rechts von der Tür.

Dimensionen: B ca. 0,20 m; H ca. 0,05 m; Buchstabenhöhe: 5 cm.

Farbe: rot.

Text: [---] va(le) Servi(lia?).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

Graffiti

CIL IV 10246a* Abb. —

Typ: Gruß

Position: Nordseite, auf dem Epistylum.

Dimensionen: B: ca. 0,40 m; H: ca. 0,10 m; Buchstabenhöhe: ca. 10 cm.

Schreibgerät: Pinsel, rote Farbe.

Text: Cassio sal(utem).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10246b* Abb. —

Typ: *titulus memorialis*

Position: Nordseite, auf dem Epistylum.

Dimensionen: B: ca. 0,77 m; H: ca. 0,08 m; Buchstabenhöhe: ca. 8 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Autostolis hac.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10246c* Abb. —

Typ: Gruß

Position: Nordseite, links von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 1,07 m; Buchstabenhöhe: ca. 5–10 cm.

Schreibgerät: Kohle

Text: Petroselinus mim[us] / cum / Servulo et / Vatifoni et / Cellico sal(utem) / Af[ri]ca[n]us.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10246d* Abb. —

Typ: Gruß

Position: Nordseite, links von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 0,80 m; H: ca. 0,08 m; Buchstabenhöhe: ca. 8 cm.

Schreibgerät: rote Farbe.

Text: Maximo feliciter.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10246e* Abb. —

Typ: *titulus memorialis*

Position: Nordseite, links von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 1,00 m; H: ca. 0,14 m; Buchstabenhöhe: ca. 14 cm.

Schreibgerät: gelber Gips(?).

Text: [Servul]us hac.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10246f* Abb. —

Typ: *titulus memorialis*

Position: Nordseite, links von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 0,52 m; H: ca. 0,08 m; Buchstabenhöhe: ca. 8 cm.

Schreibgerät: gelber Gips(?).

Text: [C]apito hac.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10246g* Abb. —

Typ: Gruß

Position: Nordseite, rechts von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 0,76 m; Buchstabenhöhe: 10–11 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Autostolus / sodalibus / [feli]cit[er].

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10246h* Abb. —

Typ: Gruß

Position: Nordseite, rechts von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 0,59 m; Buchstabenhöhe: 8–9 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Scepsinianus / Occaso sal(utem).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10246i* Abb. —

Typ: Gruß

Position: Nordseite, rechts von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 1,00 m; Buchstabenhöhe: 14–18 cm.

Schreibgerät: hölzernes Schreibgerät(?).

Text: Quis Cassio sa(lutem).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10246j* Abb. —

Typ: *titulus memorialis*

Position: Nordseite, rechts von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 0,33 m; Buchstabenhöhe: ca. 8 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Petroselinus hac / Capito [h]ac.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 10246k* Abb. —

Typ: Gruß

Position: Nordseite, rechts von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 0,25 m; H: ca. 0,07 m; Buchstabenhöhe: ca. 7 cm.

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: [F]austa sal(utem).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6.14 Grab ES 11

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, mittig im Giebelfeld.

Dimensionen: Tafel: B: 0,38 m; H: 0,42 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 6,9 cm; Zeile 2: 5,5 cm; Zeile 3: 4,5 cm.

Material: Marmor.

Text: A(ulo) Veio / Attico / Augustali.

Beschreibung: Der Text ist auf drei Zeilen verteilt, wobei die zweite und dritte Zeile gegenüber der ersten Zeile leicht eingerückt sind. Der Text ist regelmäßig gestaltet und entspricht in seinen Formen der Monumentalschrift.

Dipinti

CIL IV 9983a Vgl. Grab ES 9 (Kap. 6.6.13)

CIL IV 9983aa Abb. —

Typ: Gruß

Position: Nordseite, links der Tür.

Dimensionen: B ca. 1,05 m; H ca. 0,45 m; Buchstabenhöhe: 45 cm.

Farbe: rot.

Text: Luccei va(le).

Beschreibung: Der Text ist von derselben Hand und in derselben Weise geschrieben wie CIL IV 9983a (Varone/Stefani 2009, 495).

Graffiti

CIL IV 10247 Abb. —

Typ: Gruß

Position: Nordseite, links von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 1,20 m; H: ca. 0,10 m; Buchstabenhöhe: ca. 10 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Habitus Secundo et s[u]jis / amabiliter salutem.

Beschreibung: Der Text ist auf zwei Zeilen verteilt und in weich gerundeten Buchstaben geschrieben (Varone 2012, 468).

6.6.15 Grab ES 13

Graffiti

CIL IV 10249* Abb. —

Typ: Gruß

Position: Nordseite, links von der Tür.

Dimensionen: B: ca. 0,46 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 4,5 cm; Zeile 2: ca. 4 cm.

Schreibgerät: Kohle.

Text: Imaginari va(le) / Procule.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6.16 Grab ES 15

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, mittig in der Atticazone

Dimensionen: Tafel: B: 0,60 m; H: 0,97 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 9,5 cm; Zeile 2: 6 cm; Zeile 3: 4,5 cm; Zeile 4: 5,6 cm; Zeile 5: 6,5 cm.

Material: Marmor.

Text: L(ucius) Barbidius L(uci) l(ibertus) / Communis mag(ister) / pag(i) Aug(usti) fel(icis) suburb(ani) sibi et / Pithiae P(ubli) l(ibertae) Rufillae uxori / Vitali et Ianuario l(ibertis).

Beschreibung: Der Text ist auf fünf Zeilen verteilt. Die Anlage der Buchstaben und die Textverteilung sind äußerst regelmäßig und zeugen von einer sorgfältigen Planung, bevor die Buchstaben ausgemeißelt wurden. In allen Buchstaben sind Reste roter Farbe erhalten.

6.6.17 Grab ES 17

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, im Innenfeld des Bogens mittig über der Tür.

Dimensionen: Tafel: B: 0,467 m; H: 0,225 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 6,5 cm; Zeile 2: 3,5 cm; Zeile 3: 6 cm; Zeile 4: 5,5 cm; Zeile 5: 3,2 cm.

Material: Marmor.

Text: C(aio) Cuspio C(ai) l(iberto) Cyro / mag(istro) pag(i) Aug(usti) Fel(icis) suburb(ani) / Vesviae lucundae uxor(i) / C(aio) Cuspio C(ai) l(iberto) Salvio / mag(istro) pag(i) Aug(usti) Fel(icis) suburb(ani).

Beschreibung: Der Text ist auf fünf Zeilen verteilt, und teilweise zentriert, teilweise rechtsbündig ausgerichtet. Der Text ist regelmäßig gestaltet und in seinen Formen zwischen Monumentalschrift und *actuaria* einzuordnen. In allen Buchstaben sind umfangreiche Reste roter Farbe erhalten.

6.6.18 Grab OS 1

Dipinti

CIL IV 9936* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Nordseite, linke unteren Ecke der Wand.

Dimensionen: B ca. 2,00 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 27 cm; Zeile 2: ca. 15 cm.

Farbe: rot.

Text: P(ublium) Vettium [Fi]r[mum] / aed(ilem).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9937* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Nordseite, oben.

Dimensionen: B ca. 3,00 m; Buchstabenhöhe: ca. 32 cm.

Farbe: rot.

Text: [---]ssium C(ai) f(ilium) Ru[fum] llvir(um) v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9938* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Nordseite, unterhalb von CIL IV 9938.

Dimensionen: B ca. 1,00 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 18 cm; Zeile 2: 11 cm.

Farbe: rot.

Text: Gallionem / v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9939* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Nordseite, links von CIL IV 9937.

Dimensionen: B ca. 2,30 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 18 cm; Zeile 2: 13 cm.

Farbe: rot.

Text: L(ucium) Munatium Caeserninum quinq(uennalem) / Nucerni [---]giles spectastis.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9940* Abb. —

Typ: unklar

Position: Nordseite, rechts unterhalb von CIL IV 9937.

Dimensionen: B ca. 0,16 m; Buchstabenhöhe: ca. 6 cm.

Farbe: rot.

Text: Hac o Erucine.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9941* Abb. —

Typ: Gruß.

Position: Ostseite, mittig auf der Wand.

Dimensionen: B ca. 0,50 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 9 cm; Zeile 2: ca. 9 cm.

Farbe: rot.

Text: Sabinius / Statio sal(utem).

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9968a* Abb. —

Typ: *edictum muneris*.

Position: Nordseite, rechts oben.

Dimensionen: B ca. 2,00 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 39 cm; Zeile 2: ca. 37 cm.

Farbe: rot.

Text: [Familia] gladiat(oria) Celeris Atella / [--- pugn(abit?) --- p]aria XX [---].

Beschreibung: Vgl. Varone/Stefani 2009, 501–503. Die Dipinti CIL IV 9968a–c sowie CIL IV 9969 überlagern sich so sehr, dass anhand der Schwarzweißabbildungen eine Beschreibung nicht möglich ist.

CIL IV 9968b* Abb. —

Typ: Schreibersignatur.

Position: Nordseite, rechts oben, zu CIL IV 9968a gehörig.

Dimensionen: B ca. 0,22 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 6 cm; Zeile 2: ca. 5 cm; Zeile 3: 5 cm; Zeile 4: 5 cm.

Farbe: rot.

Text: Scr(ibit) / Ataude / dealbante / Dione.

Beschreibung: Vgl. Varone/Stefani 2009, 501–503. Die Dipinti CIL IV 9968a–c sowie CIL IV 9969 überlagern sich so sehr, dass anhand der Schwarzweißabbildungen eine Beschreibung nicht möglich ist.

CIL IV 9968c* Abb. —**Typ:** *edictum muneris*.**Position:** Nordseite, unter CIL IV 9968a und 9968b durchscheinend.**Dimensionen:** Buchstabenhöhe: ca. 22 cm.**Farbe:** rot.**Text:** [---glad(iatorum) paria] XX [pugn(abunt)---].**Beschreibung:** Vgl. Varone/Stefani 2009, 501–503. Die Dipinti CIL IV 9968a–c sowie CIL IV 9969 überlagern sich so sehr, dass anhand der Schwarzweißabbildungen eine Beschreibung nicht möglich ist.**CIL IV 9968d*** Abb. —**Typ:** *edictum muneris*.**Position:** Nordseite.**Dimensionen:** B ca. 1,25 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 42 cm; Zeile 2: ca. 19 cm; Zeile 3: ca. 5–10 cm; Zeile 4: ca. 5 cm.**Farbe:** rot.**Text:** [---glad(iatorum)] par(ia) XX / [pug(nabunt) ve]la er[unt] / [quibus amphithetrum(?)] tegit(ur) venatio erit / scr(ibo) / corrado(?) ub(ique).**Beschreibung:** Nach Varone/Stefani 2009, 502–503 waren die erste Zeile sehr groß in äußerst sorgfältig und regelmäßig geschriebenen Buchstaben verfasst. Sofern die Zuordnung korrekt ist, wäre allerdings die zweite Zeile so nahe an die erst herangerückt, dass sich die Serifen teilweise überlagern. Dies gilt auch für die zweite und dritte Zeile.**CIL IV 9969*** Abb. —**Typ:** *edictum muneris*.**Position:** Nordseite, mittig, unterhalb von CIL IV 9968a.**Dimensionen:** B ca. 3,20 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 20 cm; Zeile 2: ca. 9 cm; Zeile 3: ca. 7 cm.**Farbe:** rot.**Text:** Puteo[lani ---]V[--- Id]us Dec(embres) / pugn(abunt) Herculanei pro sal[ute Cae]sarum et Liviae Aug(ustae) vela erunt / Iole sal(ve).**Beschreibung:** Vgl. Varone/Stefani 2009, 501–503. Die Dipinti CIL IV 9968a–c sowie CIL IV 9969 überlagern sich so sehr, dass anhand der Schwarzweißabbildungen eine Beschreibung nicht möglich ist.**Graffiti****CIL IV 10218** Abb. —**Typ:** Preisangabe**Position:** Nordseite, links.**Dimensionen:** B: ca. 0,62 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 5 cm; Zeile 2: ca. 6 cm.**Schreibgerät:** geritzt mit spitzem Gegenstand.**Text:** Arda/la SH(!) / X s(emis).**Beschreibung:** nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6.19 Grab OS 3

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, am Sockel des Rundbaus, von dem Sicht durch das jüngere OS 1 verstellt.

Dimensionen: Tafel: B: 0,60 m; H: 0,23 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 5,5 cm; Zeile 2: 4,8 cm; Zeile 3: 4,1.

Material: Marmor.

Text: L(ucius) Ceius L(uci) l(ibertus) Serapio / argentarius / Helvia M(arci) f(ilia) uxor sacr(averunt).

Beschreibung: Der Text ist auf drei Zeilen verteilt, und mittig ausgerichtet. Der Text ist regelmäßig angelegt und entspricht in seinen Formen der Monumentalschrift.

6.6.20 Grab OS 5

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, im Giebfeld der Rückwand des Grabbezirks.

Dimensionen: Tafel: B: 0,60 m; H: 0,29 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 5,4 cm; Zeile 2: 3 cm; Zeile 3: 3,5 cm; Zeile 4: 3,9 cm.

Material: Marmor.

Text: A(ulus) Clodius A(uli) f(ilius) lustus / sibi et / A(ulo) Clodio ((mulieris)) l(iberto) Aegialo patr(i) / et Tironiae ((mulieris)) l(ibertae) Repentinae matri.

Beschreibung: Der Text ist auf drei Zeilen verteilt, und mittig ausgerichtet. Der Text ist regelmäßig angelegt und entspricht in seinen Formen der *actuaria*.

6.6.21 Grab OS 11

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, zwei Tafeln, jeweils mittig in beiden Wandabschnitten des Sockels.

Dimensionen: östliche Tafel: B: 0,835 m; H: 0,535 m; westliche Tafel: B: 0,93 m; H: 0,41 m; Buchstabenhöhe: 14,5 cm.

Material: Kalkstein.

Text: Eumachia / L(uci) f(ilia) // sibi et suis.

Beschreibung: Auf jeder der Tafeln ist der Text jeweils in einer Zeile angeordnet. Die Buchstaben sind ordentlich aber nicht vollkommen einheitlich gestaltet, was besonders bei den Schwüngen der <S> auffällt.

Graffiti

CIL IV 10221* Abb. —

Typ: Text-Bild-Kombination, Gladiatoren

Position: Westseite.

Dimensionen: B: ca. 1,20 m; H: 0,62 m.

Schreibgerät: geritzt mit spitzem Gegenstand.

Text: [---] / lul(ianus) mirm(illo) / Aure[li]us(?) lul(ianus) mirmil(lo) / p(eriit) // [lul]ianus Nasi[ca] [---] d / Prim(i)ge(nius) v(icit).

Beschreibung: Die Gladiatoren sind gekonnt gezeichnet und die Textteile jeweils deutlich einem der beiden Kämpfer zugeordnet.

6.6.22 Grab OS 13

Steininschriften

CIL I 3133 Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, zwei Tafeln, jeweils mittig in beiden Wandabschnitten des Sockels.

Dimensionen: Tafel: B: 0,545 m; H: 0,505 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 6,5 cm; Zeile 2: 4,5 cm; Zeile 3: 4,5 cm; Zeile 4: 3 cm; Zeile 5: 4; Zeile 6: 4 cm; Zeile 7: 5 cm.

Material: Marmor.

Text: M(arcus) Octavius M(arci) f(ilius) / Men(enia) et Vertia ((mulieris)) l(ibera) / Philumina in loco / communi monument(um) / communem sibi / postereisque / sueis fecerunt.

Beschreibung: Der Text ist auf sieben Zeilen verteilt, wobei der zweite bis siebte Zeile gegenüber der ersten Zeile leicht eingerückt sind. Die Buchstabenformen und die *ordinatio* entsprechen prinzipiell der Monumentalschrift, sind aber von Unregelmäßigkeiten geprägt.

6.6.23 Grab OS 17

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, eine lange Tafeln direkt unterhalb des Gesimses.

Dimensionen: Tafel: B: 2,93 m; H: 0,292 m; Buchstabenhöhe: Vgl. D'Ambrosio/De Caro 1983.

Material: Marmor.

Text: [L(ucius) Tillius] C(ai) f(ilius) Cor(nelia) / [tr(ibunus) mil(itum) l]eg(ionis) Equest(ris) / duovir i(ure) d(icundo) // C(aio) Tillio C(ai) f(ilio) Cor(nelia) / Rufo patri duomvir(o) (!) / i(ure) d(icundo) bis aedili i(ure) d(icundo) Arpini / auguri Verulis // C(aio) Tillio L(uci) f(ilio) / Cor(nelia) avo // Fadiae C(ai) f(iliae) / matri // C(aio) Tillio C(ai) f(ilio) C(or(nelia)) / Rufo fratri tr(ibuno) mil(itum) / leg(ionis) X auguri Verulis.

Beschreibung: Der Text ist in fünf Spalten angeordnet, die jeweils aus unterschiedlich vielen Zeilen bestehen. Die unteren Zeilen sind jeweils gegenüber der ersten Zeile leicht eingerückt. Die Buchstaben sind sorgfältig ausgeführt, weisen aber kleinere Unregelmäßigkeiten auf.

Dipinti

CIL IV 9954* Abb. —

Typ: *programma*

Position: Nordseite.

Dimensionen: B ca. 1,57 m; Buchstabenhöhe: ca. 46 cm.

Farbe: rot.

Text: C(aium) Antistium[.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9978* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Nordseite, Oberkante des Podiums über die gesamte Breite.

Dimensionen: B ca. 4,00 m; Buchstabenhöhe: ca. 10,5 cm.

Farbe: rot.

Text: [... glad(iatorum) par(ia) --- pu]gn(abunt) Nolae XIII XIII XII K(alendas) [...] uno die li[beri(?) / [poste]ro servi ferro s[anguinari iussi].

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9979 Abb. —

Typ: *programma*

Position: Nordseite, links unten.

Dimensionen: B ca. 1,53 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 29 cm; Zeile 2: 12 cm; Zeile 3: 10 cm.

Farbe: rot.

Text: Venat(io) et glad(iatorum) par(ia) XX / M(arci) Tulli pug(nabunt) Pom(peis) pr(idie) Non(as) Novembres / VII Idus Nov(embres).

Beschreibung: Der Text ist bis auf die Datumsangabe weitgehend identisch mit CIL IV 9980. Er ist auf drei Zeilen verteilt. Die erste Zeile ist an der Unterkante des Quaders des vorgeblendeten Mauerwerks orientiert. Dies wird in den folgenden Zeilen jedoch nicht fortgeführt. Die Buchstabenformen entsprechen der *actuaria* (Varone/Stefani 2009, 505. Taf. XLV).

CIL IV 9980 Abb. —

Typ: *programma*

Position: Ostseite.

Dimensionen: B ca. 1,80 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 27 cm; Zeile 2: ca. 13 cm; Zeile 3: ca. 16 cm.

Farbe: rot.

Text: Venat(io) et glad(iatorum) par(ia) XX M(arci) Tulli / pug(nabunt) Pom(peis) pr(idie) Non(as) Non(is) VIII VII Idu(s) / Novembr(es).

Beschreibung: Der Text ist bis auf die Datumsangabe weitgehend identisch mit CIL IV 9979. Er ist auf drei Zeilen verteilt. Die erste Zeile ist an der Unterkante des Quaders des vorgeblendeten Mauerwerks orientiert. Dies wird in den folgenden Zeilen jedoch nicht fortgeführt. Die Buchstabenformen entsprechen der *actuaria* (Varone/Stefani 2009, 506. Taf. XLV).

6.6.24 Grab OS 23

Steininschriften

AE 1986, 166 Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, unterhalb der *aedicula*.

Dimensionen: B: 1,42 m; H: 0,315 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 5,5 cm; Zeile 2: 3,6 cm; Zeile 3: 3,6 cm; Zeile 4: 3,3 cm.

Material: Marmor.

Text: P(ublius) Vesonius ((mulieris)) l(ibertus) / Phileros Augustalis / vivos(!) monument(um) / fecit sibi et suis // Vesoniae P(ubli) f(iliae) / patronae et // M(arco) Orfello M(arci) l(iberto) / Fausto amico.

Beschreibung: Der Text ist auf drei Kolumnen verteilt, die ursprünglich alle zentriert angelegt waren. Die erste Textfassung lautete: *P(ublius) Vesonius ((mulieris)) l(ibertus) / Phileros / vivos monument(um) / fecit sibi et // Vesoniae P(ubli) f(iliae) / patronae et // M(arco) Orfello M(arci) l(iberto) / Fausto amico*. Erst in der zweiten Fassung wurden das Amt des *augustalis* und die Erweiterung der Belegung Grabstätte auf „*suis*“ hinzugefügt. Die Buchstaben sind sorgfältig angelegt und enthalten umfangreiche Reste roter Farbe. Die nachträglich hinzugefügten Wörter sind deutlich unregelmäßiger und deutlich als spätere Ergänzungen zu erkennen.

AE 1964, 160 Abb. —

Typ: *defixio*

Position: Nordseite, unterhalb des Grabtitulus.

Dimensionen: Tafel: B: 0,803 m; H: 0,388 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 3,7 cm; Zeile 2: 3,1 cm; Zeile 3: 3,1 cm; Zeile 4: 2,8 cm; Zeile 5: 2,5 cm; Zeile 6: 2,5 cm; Zeile 7: 2,5 cm; Zeile 8: 2,5 cm.

Material: Kalkstein.

Text: Hospes paullisper morare / si non est molestum et quid evites / cognosce amicum hunc quem / speraveram mi(hi) esse ab eo mihi accusato/res subiecti et iudicia instaurata deis / gratias ago et meae innocentiae omni / molestia liberatus sum qui nostrum mentitur / eum nec Di Penates nec inferi recipiant.

Beschreibung: Der Text ist auf acht Zeilen verteilt. Zeile zwei bis acht sind gegenüber der ersten Zeile leicht eingerückt. Die Buchstaben sind sorgfältig gestaltet und verteilt und entsprechen in ihren Formen der Monumentalschrift. Trotz des außergewöhnlichen Inhaltes erweckt das Schriftbild so den Eindruck einer üblichen, wenn auch langen, Inschrift am Grab. Erst beim vollständigen Lesen des Textes wird die Besonderheit deutlich. Optisch auffällig sind allerdings die fünf in die Kalksteinplatte gehauenen Nägel.

6.6.25 Grab OS 27

Steininschriften

ohne CIL-Nummer Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite.

Dimensionen: Tafel: B: 0,30 m; H: 0,24 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 5 cm; Zeile 2: 5,5 cm.

Material: Kalkstein.

Text: A(ulus) Campius / T(iti) l(ibertus) Antiocus.

Beschreibung: Die Buchstaben sind in dünnen Linien geschrieben und variieren stark in ihrer Größe.

6.6.26 Grab OS 29

Steininschriften

CIL I 3132 Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, zwei Tafeln, jeweils mittig in beiden Wandabschnitten des Sockels.

Dimensionen: Tafel: Ø: 0,79 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: 5,5 cm; Zeile 2: 5,3 cm; Zeile 3: 5 cm; Zeile 4: 5 cm; Zeile 5: 4,5 cm; Zeile 6: 4,6 cm; Zeile 7: 4,6 cm.

Material: Marmor.

Text: Annedia Q(uinti) f(ilia) / ex testamento / suo de sua pecunia(!) / heredes suos ius(s)it / fieri monumentum / sibi et L(ucio) Caesio C(ai) f(ilio) / d(uo)v(iro) i(ure) d(icundo) viro suo.

Beschreibung: Der Text ist auf der kreisrunden Tafel in sieben Zeilen verteilt. Die zweite bis vierte und die sechste bis siebte Zeile sind gegenüber der ersten bzw. fünften Zeile leicht eingerückt.

Dipinti

CIL IV 9985a* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Nordseite, unterhalb des Grabtitulus.

Dimensionen: B ca. 1,10 m; Buchstabenhöhe: ca. 27 cm.

Farbe: rot.

Text: [Glad(iatorum) par(ia)] XXXV pu[gn(abunt) Po]m[peis(?)].

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

CIL IV 9985b* Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Nordseite, unterhalb des Grabtitulus.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 13 cm; Zeile 2: 25–28 cm.

Farbe: rot.

Text: T[---] / CVI[...] paria / X.

Beschreibung: nicht möglich, da nicht erhalten und weder *apographon* noch Fotografie vorhanden.

6.6.27 Grab OS 31

Steininschriften

CIL I 3134 Abb. —

Typ: Grabtitulus

Position: Nordseite, zwei Tafeln, jeweils mittig in beiden Wandabschnitten des Sockels.

Dimensionen: Buchstabenhöhe: Links: Zeile 1: 4,5 cm; Zeile 2: 5,5 cm; Rechts: Zeile 1: 4,5 cm; Zeile 2: 5,5 cm; Zeile 3: 5 cm; Zeile 4: 4 cm.

Material: Tuff.

Text: C(aio) Stronnio P(ubli) f(ilio) Pap(iria) pat(ri) / C(aio) Stronnio C(ai) f(ilio) f(ilio) Pap(iria) // M(arcus) Stronnius C(ai) l(ibertus) Metinius / de sua peq(!)(unia) fec(it) patroneis / sueis(!) et sibi et Stronniae C(ai) l(ibertae) / Agatarchini

Beschreibung: Der Text ist direkt in die Blöcke der Verkleidung des Podiums eingeschrieben und in zwei Teile geteilt, die jeweils bündig an einer Fuge beginnen. Die Buchstabenformen entsprechen denen der späten Republik oder frühesten Kaiserzeit.

Dipinti

CIL IV 9961a Abb. —

Typ: *programma*

Position: Nordseite, ganz unten.

Dimensionen: B ca. 1,80 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 30 cm; Zeile 2: 12 cm.

Farbe: rot.

Text: M(arcum) Ninnium Barbula[m] / v(irum) b(onum) o(ro) v(os) f(aciatis).

Beschreibung: Es sind geringe Spuren erhalten, die darauf hindeuten, dass sich die Schreiber an den Blöcken der Verkleidung orientierten.

CIL IV 9986 Abb. —

Typ: *edictum muneris*

Position: Nordseite, ganz unten.

Dimensionen: B ca. 1,95 m; Buchstabenhöhe: Zeile 1: ca. 40 cm; Zeile 2: ca. 8 cm; Zeile 3: ca. 20 cm.

Farbe: rot.

Text: [---] Acuti Antulli / glad(iatorem) par(ia) XXXX glad(iatorum) par(ia) / [pugn(abunt) ---] X K(alendas) Fe[bruarias].

Beschreibung: Es sind geringe Spuren erhalten, die darauf hindeuten, dass sind die Schreiber an den Blöcken der Verkleidung orientierten (Varone/Stefani 2009, 507).

Literaturverzeichnis

- Alföldy, Géza (1997), *Euergetismus und Epigraphik in der augusteischen Zeit*, in: Michel Christol u. Olivier Masson (Hgg.), *Actes du Xe congrès international d'épigraphie grecque et latine, Nîmes, 4–9 octobre 1992*, Paris, 293–304.
- Alföldy, Géza (2001), *Pietas immobilis erga principem und ihr Lohn: Öffentliche Ehrenmonumente von Senatoren in Rom während der Frühen und Hohen Kaiserzeit*, in: Géza Alföldy u. Silvio Panciera (Hgg.), *Inchriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt. Gedenkschrift Hubert Petersmann* (Heidelberger Althistorische Beiträge und epigraphische Studien 36), Stuttgart, 11–46.
- Allag, Claudine/Barbet, Alix (1972), *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, in: *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 84, 935–1070.
- Allison, Penelope M. (2001), *Placing Individuals: Pompeian Epigraphy in Context*, in: *Journal of Mediterranean Archaeology* 14 (1), 53–74.
- Allison, Penelope M. (2002), *Colour and Light in a Pompeian House: Modern Impressions or Ancient Perceptions*, in: Andrew Jones u. Gavin MacGregor (Hgg.), *Colouring the Past. The Significance of Colour in Archaeological Research*, Oxford, 195–207.
- Allison, Penelope M. (2004), *Pompeian Households. An Analysis of Material Culture*, Los Angeles.
- Allison, Penelope M. (2006), *The Insula of the Menander at Pompeii III. The Finds, a Contextual Study*, Oxford.
- Allroggen Bedel, Agnes (2008), *La Basilica Noniana*, in: Maria Paola Guidobaldi (Hg.), *Ercolano. Tre Secoli di Scoperte*, Neapel, 46–53.
- Anguissola, Anna (2010), *Intimità a Pompei. Riservatezza, condivisione e prestigio negli ambienti ad alcova di Pompei* (Image and Context 8), Berlin.
- Antonini, Rosalba (1978), *Ercolano*, in: Aldo L. Prosdocimi (Hg.), *Popoli e civiltà dell'Italia antica 6. Lingue e dialetti*, Rom, 873.
- Antonini, Rosalba (1981), *Osco*, in: *Studi etruschi* 49, 316–351.
- Antonini, Rosalba (2004), *Éituns a Pompei. Un frammento di DNA italico*, in: Felice Senatore (Hg.), *Pompei, Capri e la Penisola Sorrentina. Atti del quinto ciclo di conferenze di geologia, storia e archeologia. Pompei, Anacapri, Scafati, Castellammare di Stabia, ottobre 2002 – aprile 2003*, Capri, 273–321.
- Antonini, Rosalba (2007), *Ercolano, V 1 (Casa Sannitica). I graffiti parietali nell'ingresso*, in: *Oebalus* 2, 81–125.
- Arnheim, Rudolf R. (1965), *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin.
- Augusti, Selim (1967), *I colori pompeiani*, Rom.
- Austin, John L. (1962), *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Oxford.
- Bagnall, Roger S. (2011), *Everyday Writing in the Graeco-Roman East*, Berkeley.
- Baird, Jennifer A./Taylor, Claire (2011), *Ancient Graffiti in Context. Introduction*, in: Jennifer A. Baird u. Claire Taylor (Hgg.), *Ancient Graffiti in Context*, London, 1–19.
- Béarat, Hamdallah (1997), *Quelle est la gamme exacte des pigments romains? Confrontation des résultats d'analyse et des textes de Vitruve et de Pline*, in: Hamdallah Béarat, Michel Fuchs, Marino Maggetti u. Daniel Paunier (Hgg.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop Fribourg 7–9 March 1996*, Fribourg, 11–34.
- Béarat, Hamdallah/Varone, Antonio (1997), *Pittori romani al lavoro. Materiali, strumenti, tecniche: evidenze archeologiche e dati analitici di un recente scavo Pompeiano lungo Via dell'Abbondanza (reg. IX ins. 12)*, in: Hamdallah Béarat, Michel Fuchs, Marino Maggetti u. Daniel Paunier

- (Hgg.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop Fribourg 7–9 March 1996, Fribourg*, 199–214.
- Beltrán Lloris, Francisco (2015), *Latin Epigraphy. The Main Types of Inscriptions*, in: Christer Bruun u. Jonathan Edmondson (Hgg.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford, 89–110.
- Benefiel, Rebecca R. (2010a), *Dialogues of Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii*, in: *American Journal of Archaeology* 114, 59–101.
- Benefiel, Rebecca R. (2010b), *Rome in Pompeii: Wall Inscriptions and GIS*, in: Francisca Feraudi-Gruénais (Hg.), *Latin on Stone. Epigraphic Research and Electronic Archives*, Lanham, 45–75.
- Benefiel, Rebecca R. (2011), *Dialogues of Graffiti in the House of the Four Styles at Pompeii (Casa Dei Quattro Stili, 1.8.17, 11)*, in: Jennifer A. Baird u. Claire Taylor (Hgg.), *Ancient Graffiti in Context*, London, 20–48.
- Bergemann, Johannes (1990), *Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 11), Mainz.
- Biundo, Raffaella (1996), *I rogatores nei programmata elettorali pompeiani*, in: *Cahiers du Centre Gustave-Glotz. Revue reconnue par le CNRS* 7, 179–188.
- Bodel, John (2001), *Epigraphy and the Ancient Historian*, in: John Bodel (Hg.), *Epigraphic Evidence. Ancient History from Inscriptions*, London, 1–56.
- Bodel, John (2015), *Inscriptions and Literacy*, in: Christer Bruun u. Jonathan Edmondson (Hgg.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford, 745–763.
- Boyce, George K. (1942), *Significance of the Serpents on Pompeian House Shrines*, in: *American Journal of Archaeology* 46, 13–22.
- Božic, Dragan/Feugère, Michel (2004), *Les instruments de l'écriture*, in: *Gallia. Archéologie de la France antique* 61, 21–41.
- Bragantini, I. (1991), „III 2, 1“, in: *Pompei: Pitture e mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* III, Rom, 341–391.
- Brinker, Klaus/Cölfen, Hermann/Pappert, Steffen (2014), *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, 8., neu bearb. u. erw. Aufl., Berlin.
- Buecheler, Franz (1883), *Pompejanisch-Römisch-Alexandrinisches*, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 38, 474–476.
- Camodeca, Giuseppe (1982), *Ascesa al Senato e rapporti con i territori d'origine. Italia: Regio I (Campania, esclusa da zona di Capua e Cales) II (Apulia et Calabria), III (Lucania et Bruttii)*, in: *Atti del Colloquio Internazionale AIEGL su Epigrafia e Ordine Senatorio. Roma, 14–20 maggio 1981 II* (Tituli. Pubblicazioni dell'istituto di epigrafia e antichità greche e romane dell'Università di Roma – La Sapienza 5), Rom, 101–163.
- Camodeca, Giuseppe (2008), *La popolazione degli ultimi decenni di Ercolano*, in: Maria Paola Guidobaldi (Hg.), *Ercolano. Tre Secoli di scoperte* (Ausstellungskatalog Neapel), Mailand, 86–103.
- Campbell, Virginia L. (2015), *The Tombs of Pompeii. Organization, Space, and Society*, New York.
- Castiglione Morelli del Franco, Vincenzina/Vitale, Rosa (1989), *L'insula 8 della Regio I: un campione d'indagine socio-economica*, in: *Rivista di studi pompeiani* 3, 185–221.
- Castrén, Paavo (1975), *Ordo Populusque Pompeianus. Polity and Society in Roman Pompeii*, Rom.
- Castrén, Paavo/Lilius, Henrik (1970), *Graffiti del Palatino II. Domus Tiberiana* (Acta Instituti Romani Finlandiae 3), Helsinki.
- Catich, Edward M. (1968), *The Origin of the Serif. Brush Writing and Roman Letters*, Davenport.
- Certeau, Michel de (1988), *Kunst des Handelns*, Berlin.
- Chaniotis, Angelos (2011), *Graffiti in Aphrodisias. Images – Texts – Contexts*, in: Jennifer A. Baird u. Claire Taylor (Hgg.), *Ancient Graffiti in Context*, London, 191–207.
- Chevallier, Raymond (1986), *Les graffiti dans le monde romain*, in: Fabio Gaggia, Anna Gattiglia, Maurizio Rossi u. Giorgio Vedovelli (Hgg.), *La cultura figurativa rupestre dalla protostoria ai nostri giorni: archeologia e storia di un mezzo espressivo tradizionale. Atti del 1o convegno internazionale di arte rupestre, Torri del Benaco 1985*, Turin, 67–81.

- Chiavia, Catherine (2002), *Programmata. Manifesti elettorali nella colonia romana di Pompei*, Turin.
- Cicirelli, Caterina (1998), *La tomba di Vestorio Prisco*, in: Pietro Giovanni Guzzo (Hg.), *Pompei oltre la vita. Nuove testimonianze dalle necropoli* (Ausstellungskatalog Boscoreale), Pompei, 44–50.
- Ciprotti, Pio (1961), *Contributo allo studio della disciplina della circolazione stradale nell'antichità: Roma e Pompei*, in: *Rivista giuridica della circolazione e dei trasporti* 15, 262–277.
- Ciprotti, Pio (1975), *Brevi note su alcune scritte Pompeiane*, in: Bernard Andreae u. Helmut Kyrieleis (Hgg.), *Neue Forschungen in Pompeii und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen, 273–276.
- Cochin, Charles Nicholas/Bellicard, Jérôme Charles (1755), *Observations sur les antiquités d'Herculanum. Avec quelques réflexions sur la peinture et la sculpture des anciens et une courte description de plusieurs antiquités des environs de Naples*, Paris.
- Cooley, Alison E. (2002), *The Survival of Oscan in Roman Pompeii*, in: Alison E. Cooley (Hg.), *Becoming Roman, Writing Latin? Literacy in the Roman West* (Journal of Roman Archaeology. Suppl. 48), Portsmouth, 77–86.
- Cooley, Alison E./Cooley, Melvin George Lowe (2004), *Pompeii. A Sourcebook*, London.
- Cooley, Alison E./Cooley, Melvin George Lowe (2013), *Pompeii and Herculaneum. A Sourcebook*, London.
- Corbier, Mireille (1991), *L'écriture en quête de lecteurs*, in: John Herbert Humphrey (Hg.), *Literacy in the Roman World* (Journal of Roman Archaeology. Suppl. 3), Ann Arbor, 99–118.
- Corbier, Mireille (2006), *Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne*, Paris.
- Cormack, Sarah (2007), *The Tombs at Pompeii*, in: John J. Dobbins u. Pedar W. Foss (Hgg.), *The World of Pompeii*, London, 585–606.
- Coseriu, Eugenio (1980), *'Historische Sprache' und 'Dialekt'*, in: Joachim Göschel (Hg.), *Dialekt und Dialektologie*, Wiesbaden, 106–122.
- Courrier, Cyril/Dedieu, Jean-Pierre (2012), *Écrire à Pompéi: propositions pour une modernisation des corpora de graffiti*, in: Giulia Baratta (Hg.), *Actes du Colloque International Instrumenta Inscripta IV. Nulla dies sine littera. La escritura cotidiana en la casa romana, Barcelone, Université de Barcelone, 7–9 septembre 2011* (Barcelona 2012) 371–388.
- Courtney, Edward (1995), *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions* (American Classical Studies 36), Atlanta.
- Crawford, Michael Hewson/Nicolet, Claude (1996), *Tabula Heracleensis*, in: M. H. Crawford (Hg.), *Roman Statutes* (Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London. Suppl. 64), London, 355–391.
- Cugusi, Paolo (1007), *Per un nuovo corpus dei Carmina epigraphica. Materiali e discussioni*, in: *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie* 11 (22), 1–267.
- D'Ambrosio, Antonio (1998), *La necropoli di Porta Nocera. Gli Scavi tra gli anni Cinquanta e Ottanta*, in: Pietro Giovanni Guzzo (Hg.), *Pompei oltre la vita. Nuove testimonianze dalle necropoli* (Ausstellungskatalog Boscoreale), Pompei, 56–57.
- D'Ambrosio, Antonio/De Caro, Stefano (1983), *Un Impegno per Pompei. Fotopiano e Documentazione della Necropoli di Porta di Nocera*, Mailand.
- D'Ambrosio, Antonio/De Caro, Stefano (1987), *La necropoli di Porta Nocera. Campagna di scavo 1983*, in: Henner von Hesberg u. Paul Zanker (Hgg.), *Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung – Status – Standard. Kolloquium in München vom 28. bis 30. Oktober 1985* (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen 96), München, 199–228.
- Daniel, Robert Walter (1980), *Liberal Education and Semiliteracy in Petronius*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 40, 153–159.

- De Caro, Stefano (1979), *Scavi nell'area fuori Porta Nola a Pompei*, in: *Cronache pompeiane* 5, 61–101.
- De Caro, Stefano (1983), *Due nuove iscrizioni osche da Pompei*, in: *Bollettino dell'associazione internazionale amici di Pompei* 1, 209–211.
- De Marchi, Attilio (1916), *Gli scriptores nei proclami elettorali di Pompei*, in: *Rendiconti. Classe di lettere e scienze morali e storiche, Istituto lombardo, Accademia di scienze e lettere* 49, 64–73.
- Degrassi, Attilio (1967), *Epigraphica* 3, in: *MemLinc* 8 (13), 1–53.
- Della Corte, Matteo (1911), *Pompei. scavi e scoperte di antichità avvenute durante il mese di novembre*, in: *Notizie degli scavi di antichità* 5 (8), 417–432.
- Della Corte, Matteo (1913), *Pompei. Continuazione dello scavo della via dell'Abbondanza*, in: *Notizie degli scavi di antichità*, 476–480.
- Della Corte, Matteo (1914), *Pompei. Continuazione degli scavi sulla via dell'Abbondanza*, in: *Notizie degli scavi di antichità*, 103–112.
- Della Corte, Matteo (1916a), *Pompei. Necropoli sannitico-romana, scoperta fuori la Porta di Stabia*, in: *Notizie degli scavi di antichità* 13, 287–309.
- Della Corte, Matteo (1916b), *Scavo nella via*, in: *Notizie degli scavi di antichità*, 151–158.
- Della Corte, Matteo (1926), *Case ed abitanti a Pompei*, Pompei.
- Della Corte, Matteo (1927), *Scavi sulla Via dell'Abbondanza*, in: *Notizie degli scavi di antichità* 53, 89–116.
- Della Corte, Matteo (1936), *Pompei. Nuove scoperte epigrafiche*, in: *Notizie degli scavi di antichità* 14, 299–352.
- Della Corte, Matteo (1939), *Pompei. Le iscrizioni della Grande Palestra ad occidente dell'Anfiteatro*, in: *Notizie degli scavi di antichità* 64, 239–327.
- Della Corte, Matteo (1946), *Pompei. Scoperte epigrafiche (Reg. I, ins. VII–VIII e varie)*, in: *Notizie degli scavi di antichità* 6, 84–129.
- Della Corte, Matteo (1950), *L'epigrafia pompeiana nell'ultimo quarantennio*, in: Amedeo Maiuri (Hg.), *Pompeiana. Raccolta di Studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei* (Biblioteca della Parola del Passato 4), Neapel, 86–96.
- Della Corte, Matteo (1958a), *Le iscrizioni di Ercolano*, in: *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti, Napoli* 33, 239–308.
- Della Corte, Matteo (1958b), *Pompei. Iscrizioni scoperte nel quinquennio 1951–1956*, in: *Notizie degli scavi di antichità* 8 (12), 77–184.
- Derrida, Jacques (1983), *Grammatologie*, Stuttgart.
- DiBiasie, Jacqueline F. (2015), *The Writings in the Wall: The Spatial and Literary Context of Domestic Graffiti from Pompeii*, Diss. University of Texas at Austin.
- Dickmann, Jens-Arne (1999), *Domus frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus* (Studien zur antiken Stadt 4), München.
- Dickmann Jens-Arne/Pirson, Felix (2002), *Die Casa dei Postumii in Pompeji und ihre Insula. Fünfter Vorbericht*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 109, 243–316.
- Donati, Angela (1998), *Scrivere col pennello*, in: Angela Donati (Hg.), *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina* (Ausstellungskatalog Rimini), Neapel, 98–102.
- Drescher, Hans (1988), *Römisches Schreibgerät aus dem Hafen von Ostia Antica*, in: *Archäologisches Korrespondenzblatt* 18, 285–289.
- Duran, Adrian/Jimenez de Haro, Maria Carmen/Perez-Rodriguez, Jose Luis/Franquelo, Maria Luisa/Herrera, Liz Karen/Justo, Angel (2010), *Determination of Pigments and Binders in Pompeian Wall Paintings Using Synchrotron Radiation – High-Resolution X-Ray Powder Diffraction and Conventional Spectroscopy Chromatography*, in: *Archaeometry. Bulletin of the Research Laboratory for Archaeology and History of Art, Oxford University* 52, 286–307.

- Eck, Werner (1997), *Der Euergetismus im Funktionszusammenhang der kaiserzeitlichen Städte*, in: Michel Christol u. Olivier Masson (Hgg.), *Actes du Xe congrès international d'épigraphie grecque et latine, Nîmes, 4–9 octobre 1992*, Paris, 305–331.
- Eck, Werner (1998), *Inschriften auf Holz. Ein unterschätztes Phänomen der epigraphischen Kultur Roms*, in: Peter Kneissl u. Volker Losemann (Hgg.), *Imperium Romanum. Studien zu Geschichte und Rezeption* (Festschrift Karl Christ), Stuttgart, 203–217.
- Eck, Werner (1999), *Öffentlichkeit, Monument und Inschrift*, in: *XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina, Roma, 18–24 settembre. Atti 2*, Rom, 55–75.
- Eckert, Konstanze (2011), *AXBVCTDSERFQGPHOINKML – Literalität im römischen Pompeji*, in: Jens-Arne Dickmann u. Harald Meller (Hgg.), *Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv* (Ausstellungskatalog Halle), München, 170–177.
- Edmondson, Jonathan (2015), *Inscribing Roman Texts: Officinae, Layout, and Carving Techniques*, in: Christer Bruun u. Jonathan Edmondson (Hgg.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford, 111–130.
- Ehrhardt, Wolfgang (1988), *Casa dell'Orso (VII 2, 44–46)* (Häuser in Pompeji 2), München.
- Ehrhardt, Wolfgang (1998) *Casa di Paquius Proculus (I 7, 1.20)* (Häuser in Pompeji 9), München.
- Ehrhardt, Wolfgang (2004), *Casa delle Nozze d'Argento (V 2, i)* (Häuser in Pompeji 12), München.
- Elefante, Maria (1985), *Un caso di defixio nella necropoli pompeiana di Porta Nocera*, in: *La parola del passato* 40, 431–443.
- Emmenegger, Oskar (1998), *Probleme bei der Restaurierung von Mineralfarbenmalerei. Fixierung und Schleierbildung*, in: Giovanni Menghini u. Marion Wohlleben (Hgg.), *Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen*, Zürich, 123–129.
- Emmerling, Tomoko Elisabeth (2011), *Öffentlich und Privat – zur sozialen Funktion des römischen Wohnhauses*, in: Harald Meller u. Jens-Arne Dickmann (Hgg.), *Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv* (Ausstellungskatalog Halle), München, 215–224.
- Emmerson, Allison L. C. (2010), *Reconstructing the Funerary Landscape at Pompeii's Porta Stabia*, in: *Rivista di studi pompeiani* 21, 77–86.
- Eschbach, Hans (1979) *Die Stabianer Thermen in Pompeji* (Denkmäler antiker Architektur 13), Berlin.
- Eschbach, Hans/Eschbach, Liselotte/Müller-Trollius, Jürgen (1993), *Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji*, Köln.
- Ettl, Hans/Hundbiß, Stefan (2011), *Die Vielseitigkeit des Bindemittels Kalk. Restaurierung der Heilig-Kreuz-Kirchenfassade auf dem Tölzer Kalvarienberg*, in: Egon Johannes Greipl (Hg.), *Kalk in der Denkmalpflege. Bindemittel in der Restaurierung. Erfahrungsberichte aus der Praxis*. 42. Kirchenmalertagung am 26. Oktober 2009 im Schloss Nymphenburg in München. 43. Kirchenmalertagung am 11. und 12. November 2010 im Kloster Thierhaupten, München, 47–50.
- Fant, John Clayton/Russell, Ben/Barker, Simon J. (2013), *Marble Use an Reuse at Pompeii and Herculaneum: The Evidence From the Bars*, in: *Papers of the British School at Rome* 81, 181–209.
- Fedeli, Paolo (1985), *Properzio. Il libro terzo delle Elegie*, Bari.
- Feraudi-Gruénais, Francisca (2003), *Inschriften und Selbstdarstellung in stadtrömischen Grabbauten* (Libitina 2), Rom.
- Fiorelli, Giuseppe (1860), *Pompeianarum antiquitatum historia quam ex cod. mss. et a schedis diurnisque R. Alcubierre, C. Weber, M. Cixia, I. Corcoles, I. Perez-Conde, F. et P. La Vega, R. Amicone, A. Ribau, M. Arditi, N. D'Apuzzo Ceteror quae in publicis aut privatis bibliothecis servantur 1*, Neapel.
- Fiorelli, Giuseppe (1862), *Giornale degli scavi di Pompei*, Neapel.
- Fiorelli, Giuseppe (1867), *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Raccolta Epigrafica I. Iscrizioni Greche ed Italiche*, Neapel.

- Fiorelli, Giuseppe (1868), *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Raccolta Epigrafica II. Iscrizioni Latine*, Neapel.
- Fiorelli, Giuseppe (1875), *Descrizione di Pompei*, Neapel.
- Fiorelli, Giuseppe (1883), *Pompei*, in: *Notizie degli scavi di antichità*, 11, 51–54.
- Fioretti, Paolo (2012), *Gli usi della scrittura dipinta nel mondo romano*, in: Paolo Fioretti (Hg.), *Storie di cultura scritta* (Festschrift Francesco Magistrale), Spoleto, 409–425.
- Foucault, Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, Paris.
- Franklin, James L. (1978), *Notes on Pompeian Prosopography. Programmatum Scriptores*, in: *Cronache pompeiane* 4, 1978, 54–74.
- Franklin, James L. (1980), *Pompeii. The Electoral Programmata, Campaigns and Politics, A.D. 71–79* (Papers and Monographs of the American Academy in Rome 28), Rom.
- Franklin, James L. (1986), *Games and a Lupanar: Prosopography of a Neighborhood in Ancient Pompeii*, in: *The Classical Journal* 81, 1986, 319–328.
- Franklin, James L. (1991), *Literacy and the Parietal Inscriptions of Pompeii*, in: John Herbert Humphrey (Hg.), *Literacy in the Roman World* (Journal of Roman Archaeology. Suppl. 3), Ann Arbor, 77–98.
- Franklin, James L. (1997), *Cn. Alleius Nigidius Maius and the Amphitheatre: Munera and a Distinguished Career at Ancient Pompeii*, in: *Historia. Zeitschrift für Alte Geschichte* 46, 434–447.
- Franklin, James L. (2001), *Pompeis Difficile Est. Studies in the Political Life of Imperial Pompeii*, Ann Arbor.
- Freccero, Agneta (2005), *Pompeian Plasters. Insula I 9 and Forum*, Rom.
- Freccero, Agneta (2007), *Pompeian Plasters*, in: *Quaderni di studi pompeiani* 1, 115–126.
- Freccero, Agneta (2012), *Pompeian Plasters. Buildings in Regiones I, V, VI, VII and IX*, Rom.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried (2015), *Schriftakte/Bildakte*, in: Thomas Meier, Michael Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin, 633–638.
- Fridell Anter, Karin (2011), *Colour in the Pompeian Cityscape*, in: Marina Weilguni (Hg.), *Streets, Spaces and Places. Three Pompeian Movement Axes Analysed. With an Appendix by Karin Fridell Anter* (Boreas. Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilization 33), Uppsala, 243–316.
- Fröhlich, Thomas (1991), *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur ‚volkstümlichen‘ pompejanischen Malerei* (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung Erg. 32), Mainz.
- Fröhlich, Thomas (1996), *Casa della Fontana piccola (VI 8, 23.24)* (Häuser in Pompeji 8), München.
- Frössel, Frank (2011), *Lexikon der Putz- und Stucktechnik*, Stuttgart.
- Fuchs, Michaela (1987), *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz.
- Gabelmann, Hanns (1977), *Römische Grabbauten in Italien und den Nordprovinzen*, in: Ursula Höckmann u. Antje Krug (Hgg.), *Festschrift für Frank Brommer*, Mainz, 101–117.
- García y García, Laurentino (2006), *Danni di guerra a Pompei. Una dolorosa vicenda quasi dimenticata. Con numerose notizie sul Museo Pompeiano distrutto nel 1943* (Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 15), Rom.
- Garrucci, Raphael (1856), *Graffiti de Pompéi. Inscriptions et gravurs tracées au stylet*, Paris.
- Gassner, Verena (1986), *Die Kaufläden in Pompeji* (Dissertationen der Universität Wien 178), Wien.
- Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York.
- Geise, Stephanie/Brettschneider, Frank (2010), *Die Wahrnehmung und Bewertung von Wahlplakaten: Ergebnisse einer Eyetracking-Studie*, in: Thorsten Faas, Kai Arzheimer u. Sigrid Roßteutscher (Hgg.), *Information – Wahrnehmung – Emotion. Politische Psychologie in der Wahl- und Einstellungsforschung*, Wiesbaden, 71–95.
- Gell, William/Gandy, John P. (1824), *Pompeiana. The Topography, Edifices, and Ornaments of Pompeii*, London.

- Gertz, Jan Christian/Krabbes, Frank/Noller, Eva (2015), *Metatext – Metatextualität*, in: Thomas Meier, Michael Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin, 207–217.
- Gesemann, Björn (1996), *Die Straßen der antiken Stadt Pompeji. Entwicklung und Gestaltung* (Europäische Hochschulschriften. Archäologie 56), Frankfurt am Main.
- Gigante, Marcello (1950), *La cultura letteraria a Pompei*, in: Amedeo Maiuri (Hg.), *Pompeiana. Raccolta di Studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei* (Biblioteca della Parola del Passato 4), Neapel, 111–143.
- Gigante, Marcello (1979), *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Neapel.
- Gigante, Marcello (1981), *Virgilio sotto il Vesuvio*, in: *La parola del passato* 36, 273–294.
- Giordano, Carlo (1966), *Le iscrizioni della Casa di M. Fabio Rufo*, in: *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti, Napoli* 41, 73–89.
- Giordano, Carlo (1974), *Iscrizioni graffite e dipinte nella Casa di C. Giulio Polibio*, in: *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti, Napoli* 49, 21–28.
- Giozzo, Elisabetta (2007), *Supplying Italy with Black and White Pigments*, in: Emanuele Papi (Hg.), *Supplying Rome and the Empire. The Proceedings of an International Seminar Held at Siena – Certosa di Pontignano on May 2–4, 2004 on Rome, the Provinces, Production and Distribution* (Journal of Roman Archaeology. Suppl. 69), Portsmouth, 72–84.
- Goldstein, E. Bruce (1997), *Wahrnehmungspsychologie. Eine Einführung*, Heidelberg.
- Graefe, Rainer (1979), *Vela erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Bauten*, Mainz.
- Grasby, Richard D. (2002), *Latin Inscriptions. Studies in Measurement and Making*, in: *Papers of the British School at Rome* 70, 151–176.
- Graux, C. (1877), „atramentum librarium“, in: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments. Ouvrage rédigé sous la direction de Ch. Daremberg et E. Saglio* 1,1, Paris, 529–530.
- Große, Ernst-Ulrich (1976), *Text und Kommunikation: Eine linguistische Einführung in die Funktionen der Texte*, Stuttgart.
- Guadagno, Giuseppe (1977), Frammenti inediti di albi degli Augustali, in: *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 7, 114–123.
- Guadagno, Giuseppe (1978), Supplemento epigrafico ercolanese, in: *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 8, 132–155.
- Guidobaldi, Maria Paola (2008), *La Terrazza di Marco Nonio Balbo*, in: Maria Paola Guidobaldi (Hg.), *Ercolano. Tre Secoli di scoperte* (Ausstellungskatalog Neapel), Mailand, 62–65.
- Guzzo, Pietro Giovanni (2007), *Pompei. Storia e paesaggi della città antica*, Mailand.
- Guzzo, Pietro Giovanni/Scarano Ussani, Vincenzo (2009), *Ex corpore lucrum facere. La prostituzione nell'antica Pompei* (Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 27), Rom.
- Harris, William V. (1989), *Ancient Literacy*, Cambridge (MA).
- Harris, William V. (2009), *Inscriptions, their Readers, and Literacy. Rez. zu: Mireille Corbier, Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne, Paris 2006*, in: *Journal of Roman Archaeology* 22, 503–507.
- Harris, William V. (2014), *Literacy and Epigraphy II*, in: Catherine Apicella, Marie-Laurence Haack u. François Lerouxel (Hgg.), *Les affaires de Monsieur Andreau. Économie et société du monde romain*. (Festschrift Jean Andreau) (Scripta Antiqua 61), Bordeaux, 289–299.
- Hartnett, Jeremy (2008), *Si quis hic sederit: Streetside Benches and Urban Society in Pompeii*, in: *American Journal of Archaeology* 112, 91–119.
- Healey, Christoph G./Enns, James T. (1999), *Large Datasets at a Glance: Combining Textures and Colors in Scientific Visualization*, in: *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics* 5 (2), 145–167.

- Hilgert, Markus (2010), *Text-Anthropologie: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie*, in: *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 142, 87–126.
- Hillier, Bill/Hanson, Julienne (1984), *The Social Logic of Space*, Cambridge.
- Hodder, Ian (1991), *Reading the Past. Current Approaches to Interpretation in Archaeology*, Cambridge.
- Hodder, Ian (2012), *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Malden.
- Hoff, Ralf von den (2011), *Kaiserbildnisse als Kaisergeschichte(n). Prolegomena zu einem medialen Konzept römischer Herrscherporträts*, in: Aloys Winterling (Hg.), *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer römischen Kaisergeschichte*, München, 15–44.
- Holleran, Claire (2011), *The Street Life of Ancient Rome*, in: Ray Laurence u. David J. Newsome (Hgg.), *Rome, Ostia, Pompeii. Movement and Space*, Oxford, 245–261.
- Hölscher, Tonio (1998), *Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten* (Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 7), Heidelberg.
- Horsfall, Nicholas (1991), *Statistics or States of Mind?*, in: John Herbert Humphrey (Hg.), *Literacy in the Roman World* (Journal of Roman Archaeology. Suppl. 3) Ann Arbor, 59–76.
- Horster, Marietta (2001), *Bauinschriften römischer Kaiser. Untersuchungen zu Inschriftenpraxis und Bautätigkeit in Städten des westlichen Imperium Romanum in der Zeit des Prinzipats* (Historia. Zeitschrift für Alte Geschichte. Einzelschrift 157), Stuttgart.
- Humphrey, John Herbert (1991), *Literacy in the Roman World* (Journal of Roman Archaeology. Suppl. 3), Ann Arbor.
- Huntley, Katherine V. (2011), *Identifying Children's Graffiti in Roman Campania: A Developmental Psychological Approach*, in: Jennifer A. Baird u. Claire Taylor (Hgg.), *Ancient Graffiti in Context*, London, 69–89.
- Hüttemann, Arno (2010), *Pompejanische Inschriften. Der heutige Bestand vor Ort im Stadtgebiet und in den Nekropolen*, Stuttgart.
- Jansen, Gemma C. M. (2002), *Water in de Romeinse stad. Pompeji – Herculaneum – Ostia*, Maastricht.
- Jashemski, Wilhelmina Feemster (1993), *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius 2. Appendices*, New Rochelle.
- Julesz, Béla/Bergen, James R. (1983), *Textons, the Fundamental elements in Preattentive Vision and the Perception of Textures*, in: *Bell System Technical Journal*, 62 (6), 1619–1645.
- Kawamoto, Tatsuhiko/Tatsumi, Yoshiyuki (1992), *Classification and Regional Distribution of Lava Blocks in Pompeii*, in: *Opuscula Pompeiana* 2, 92–97.
- Keegan, Peter (2011), *Blogging Rome. Graffiti as Speech-Act and Cultural Discourse*, in: Jennifer A. Baird u. Claire Taylor (Hgg.), *Ancient Graffiti in Context*, London, 165–190.
- Keegan, Peter (2014), *Graffiti in Antiquity*, London.
- Kellum, Barbara (1999), *The Spectacle of the Street*, in: Bettina Bergmann u. Christine Kondoleon (Hgg.), *The Art of Ancient Spectacle* (Studies in the History of Art 56), Washington, 283–299.
- Kimchi, Ruth/Yeshurun, Yaffa/Spehar, Branka/Pirkner, Yossef (2016), *Perceptual Organization, Visual Attention, and Objecthood*, in: *Vision Research* 126, 34–51.
- Klinkert, Walter (1957), *Bemerkungen zur Technik der pompejanischen Wanddekoration*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 64, 111–148.
- Koch, Walter (2007), *Inschriftenpaläographie des abendländischen Mittelalters und der früheren Neuzeit. Früh- und Hochmittelalter*, Wien.
- Kockel, Valentin (1983), *Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 1), Mainz.

- Kockel, Valentin (1987), *Im Tode gleich? Die sullanischen Kolonisten und ihr kulturelles Gewicht in Pompeji am Beispiel der Nekropolen*, in: Henner von Hesberg u. Paul Zanker (Hgg.), *Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung – Status – Standard. Kolloquium in München vom 28. bis 30. Oktober 1985* (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen 96), München, 183–198.
- Kockel, Valentin (2000), *Archäologie und Politik. Francesco Piranesi und seine drei Pompeji-Pläne*, in: *Rivista di studi pompeiani* 11, 33–46.
- Kockel, Valentin (2005), *Altes und Neues vom Forum und vom Gebäude der Eumachia in Pompeji*, in: Richard Neudecker u. Paul Zanker (Hgg.), *Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit. Symposium am 24. und 25. Januar 2002 zum Abschluß des von der Gerda Henkel Stiftung geförderten Forschungsprogramms ‚Stadtkultur in der römischen Kaiserzeit‘* (Palilia 16), Wiesbaden, 51–72.
- Krämer, Sybille (2003), *„Schriftbildlichkeit“ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*, in: Horst Bredekamp u. Sybille Krämer (Hgg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München, 157–176.
- Krämer, Sybille (2006), *Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen*, in: Susanne Strätling u. Georg Witte (Hgg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, 75–83.
- Krenkel, Werner (1963), *Pompejanische Inschriften*, Heidelberg.
- Kruschwitz, Peter (1999), *Römische Werbeinschriften*, in: *Gymnasium* 106, 231–253.
- Kruschwitz, Peter (2004), *Carmina latina epigraphica Pompeiana. Ein Dossier*, in: *Arctos. Acta philologica Fennica* 38, 27–58.
- Kruschwitz, Peter (2006), *Die Bedeutung der Caupona des Euxinus für die epigraphische Poesie Pompejis (und darüber hinaus)*, in: *Rivista di studi pompeiani* 17, 7–13.
- Kruschwitz, Peter (2008), *Patterns of Text Layout in Pompeian Verse Inscriptions*, in: *Studia Philologica Valentina* 11, 225–264.
- Kruschwitz, Peter (2009), *Rez. zu: Wilfried Stroh, Latein ist tot, es lebe Latein! Kleine Geschichte einer großen Sprache, Berlin 2007*, in: *Gnomon. Kritische Zeitschrift für die gesamte klassische Altertumswissenschaft* 81, 497–504.
- Kruschwitz, Peter (2010), *Attitudes Towards Wall Inscriptions in the Roman Empire*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 174, 207–218.
- Kruschwitz, Peter/Campbell, Virginia L. (2009), *What the Pompeians Saw: Representations of Document Types in Pompeian Drawings and Paintings (and Their Value for Linguistic Research)*, in: *Arctos. Acta philologica Fennica* 43, 57–84.
- Kruschwitz, Peter/Halla-Aho, Hilla (2007), *The Pompeian Wall Inscriptions and the Latin Language. A Critical Reappraisal*, in: *Arctos. Acta philologica Fennica* 41, 31–49.
- Lahusen, Götz/Formigli, Edilberto (2007), *Grossbronzen aus Herculaneum und Pompeji. Statuen und Büsten von Herrschern und Bürgern*, Worms.
- Landfester, Manfred (Hg.) (2007), *Geschichte der antiken Texte. Autoren- und Werklexikon, DNP Suppl. 2*, Darmstadt.
- Langner, Martin (2001), *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung* (Palilia 11), Wiesbaden.
- Laurence, Ray (2007), *Roman Pompeii. Space and Society*, 2nd ed., London.
- Lauritsen, M. Taylor (2011), *Doors in Domestic Space at Pompeii and Herculaneum: A Preliminary Study*, in: Dragana Mladenovic u. Ben Russell (Hgg.), *TRAC 2010. Proceedings of the Twentieth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference, which Took Place at the University of Oxford, 25–28 March 2010*, Oxford, 59–75.
- Lauritsen, M. Taylor (2012), *The Form and Function of Boundaries in the Campanian House*, in: Anna Anguissola (Hg.), *Privata Luxuria Towards an Archaeology of Intimacy: Pompeii and Beyond. International Workshop Center for Advanced Studies, Ludwig-Maximilians-Universität München (24–25 March 2011)* (Münchner Studien zur Alten Welt 8), München, 95–114.

- Lauritsen, M. Taylor (2015), *Ter Limen Tetigi: Exploring the Role of Thresholds in the Houses of Pompeii and Beyond*, in: A. Andrea Di Castro, Colin A. Hope u. Bruce E. Parr (Hgg.), *Housing and Habitat in the Ancient Mediterranean. Cultural and Environmental Responses* (Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology. Suppl. 26), Leuven, 299–312.
- Lebek, Wolfgang D. (1976), *Romana simplicitas in lateinischen Distichen aus Pompei*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 22, 287–292.
- Lefebvre, Henri (1977), *Die Produktion des städtischen Raums*, in: *ARCH+* 34, 52–57.
- Leumann, Manu/Hofmann, Johann Baptist/Szantyr, Anton (1965), *Lateinische Grammatik auf der Grundlage des Werkes von Friedrich Stolz und Joseph Hermann Schmalz 2* (Handbuch der Altertumswissenschaften II 2, 2), München.
- Lévi-Strauss, Claude (1960), *Traurige Tropen*, Köln.
- Ligt, Luuk de u. Garnsey, Peter (2012), *The Album of Herculaneum and a Model of the Town's Demography*, in: *Journal of Roman Archaeology* 25, 69–94.
- Ling, Roger (1990), *Street Plaques at Pompeii*, in: Martin Henig (Hg.), *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire* (Oxford University Committee for Archaeology Monograph 29), Oxford, 51–66.
- Ling, Roger (1997), *The Insula of the Menander at Pompeii I. The Structures*, Oxford.
- Ling, Roger/Ling, Lesley (2000), *Wall and Panel Painting*, in: Roger Ling (Hg.), *Making Classical Art. Process & Practice*, Stroud, 47–61.
- Ling, Roger/Ling, Lesley (2005), *The Insula of the Menander at Pompeii II. The Decorations*, Oxford.
- Lohmann, Polly (2018), *Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis* (Materiale Textkulturen 16), Berlin.
- MacMullen, Ramsay (1982), *The Epigraphic Habit in the Roman Empire*, in: *American Journal of Philology* 142, 233–246.
- Magaldi, Emilio (1930), *Le iscrizioni parietali Pompeiane. Con particolare riguardo al costume*, in: *Atti della Reale Accademia di archeologia, lettere e belle arti* XI (2), 13–160.
- Magaldi, Emilio (1931), *Le abbreviature nelle iscrizioni parietali pompeiane*, in: *Bollettino della Accademia Italiana di Stenografia* 7, 66–69.
- Maier, Josef (2007), *Putz und Stuck. Materialien – Anwendungstechniken – Restaurierung*, Stuttgart.
- Maiuri, Amedeo (1939), *Pompei. Scavo della Grande Palestra nel quartiere dell'Anfiteatro (a. 1935–1939)*, in: *Notizie degli scavi di antichità* 64, 165–238.
- Maiuri, Amedeo (1945), *La Cena di Trimalchione di Petronio Arbitro. Saggio, testo e commento*, Neapel.
- Maiuri, Amedeo (1958a), *Ercolano. I nuovi scavi (1927–1958)*, Rom.
- Maiuri, Amedeo (1958b), *Navalia pompeiana*, in: *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti, Napoli* 33, 7–34.
- Mallon, Jean (1955), *Une inscription latine incomplètement gravée*, in: *Libyca. Bulletin du Service des antiquités. Archéologie, épigraphie* 3, 155–162.
- Marichal, Robert (1967), *Lecture, publication et interprétation des graffiti*, in: *Revue des études latines* 45, 147–163.
- Marx, Friedrich (1928), *Plautus Rudens. Text und Commentar* (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse 38, 5), Leipzig.
- Mau, August (1888), *Scavi di Pompei. Sepolcri della via Nucerna*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 3, 120–149.
- Mau, August (1889), *Scavi di Pompei 1886–1888. Insula IX 7 (continuazione)*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 4, 101–125.
- Mau, August (1908), *Pompeji in Leben und Kunst*, Leipzig.
- Mayereske, Betty Jo (1988), *A Pompeian Bakery on the Via dell'Abbondanza*, in: Robert I. Curtis (Hg.), *Studia Pompeiana & Classica in Honor of Wilhelmina F. Jashemski 1*, New Rochelle, 149–165.
- Mazois, François (1824), *Les ruines de Pompéi II*, Paris.

- Mazois, François (1824), *Les ruines de Pompéi III*, Paris.
- McGinn, Thomas (2002), *Pompeian Brothels and Social History*, in: Thomas McGinn, Paolo Carafa, Nancy T. de Grummond, Bettina Bergmann u. Tina Najberg (Hgg.), *Pompeian Brothels, Pompeii's Ancient History, Mirrors and Mysteries, Art and Nature at Oplontis, and the Herculaneum ‚Basilica‘* (Journal of Roman Archaeology. Suppl. 47), Portsmouth, 7–46.
- Meier, Thomas, Meyer, Carla (2015), *Typographisch – Nontypographisch*, in: Thomas Meier, Michael Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin, 199–206.
- Merten, Jürgen A. (1982), *Römisches Schreibgerät aus Trier*, in: *Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier* 14, 14–19.
- Meyer, Elizabeth A. (1990), *Explaining the Epigraphic Habit in the Roman Empire: The Evidence of Epigraphs*, in: *Journal of Roman Archaeology* 80, 74–96.
- Meyer, Elizabeth A. (2004), *Legitimacy and Law in the Roman World. Tabulae in Roman Belief and Practice*, Cambridge.
- Meyer, Elizabeth A. (2009), *Writing Paraphernalia, Tablets, and Muses in Campanian Wall Painting*, in: *American Journal of Archaeology* 113, 569–597.
- Meyer-Graft, Reinhard/Ehrhardt, Wolfgang (1997), *Untersuchungen der Putzträger und Malereien in der „Casa delle Nozze d'argento“ in Pompeji und Präsentation der Ergebnisse aus der Sicht des Restaurators und des Archäologen*, in: Hamdallah Béarat, Michel Fuchs, Marino Maggetti u. Daniel Paunier (Hgg.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop Fribourg 7–9 March 1996*, Fribourg, 317–327.
- Michel, Dorothea (1990), *Casa dei Ceii (I 6, 15)* (Häuser in Pompeji 3), München.
- Milnor, Kristina (2009), *Literary Literacy in Roman Pompeii: The Case of Virgil's Aeneid*, in: William A. Johnson u. Holt N. Parker (Hgg.), *Ancient Literacy. The Culture of Reading in Greece and Rome*, Oxford, 288–319.
- Milnor, Kristina (2014), *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii*, Oxford.
- Monteix, Nicolas (2010), *Les lieux de métier. Boutiques et ateliers d'Herculaneum*, Rom.
- Moos, Peter von (1998), *Die Begriffe „öffentlich“ und „privat“ in der Geschichte und bei den Historikern*, in: *Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte* 49, 161–192.
- Morelli, Alfredo M. (2000), *L'epigramma latina prima di Catullo*, Cassino.
- Mouritsen, Henrik (1988), *Elections, Magistrates and Municipal Élite. Studies in Pompeian Epigraphy* (Analecta Romana Instituti Danici. Suppl. 15), Rom.
- Mouritsen, Henrik (1996), *Order and Disorder in Late Pompeian Politics*, in: Mireille Cèbeillac-Gervasoni (Hg.), *Les élites municipales de L'Italie péninsulaire des Gracques à Néron. Actes de la table ronde de Clermont-Ferrand (28–30 novembre 1991)* (Collection du Centre Jean Bérard 13, Collection de l'École française de Rome 215), Rom, 139–144.
- Mouritsen, Henrik (1999), *Electoral Campaigning in Pompeii. A Reconsideration*, in: *Athenaeum. Studi di letteratura e storia dell'antichità* 87, 515–523.
- Mouritsen, Henrik (2011), *Die Inschriften aus der Insula I 10 in Pompeji*, in: Jens-Arne Dickmann u. Harald Meller (Hgg.), *Pompeji – Nola – Herculaneum* (Ausstellungskatalog Halle), München, 277–283.
- Mouritsen, Henrik (2014), *Rez. zu: Corpus inscriptionum Latinarum consilio et auctoritate Academiae scientiarum Berolinensis et Brandenburgensis editum. Voluminis quarti supplementum. Partis quartae fasciculus primus (CIL IV Suppl. 4,1)*, Berlin 2011, in: *Gnomon. Kritische Zeitschrift für die gesamte klassische Altertumswissenschaft*, 183–184.
- Mouritsen, Henrik/Gradel, Ittai (1991), *Nero in Pompeian Politics Edicta Munerum and Imperial Flamines in Late Pompeii*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 87, 145–155.
- Müller, K. P. (*2008), „Kontext“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, 379–380.
- Müller, Klaus/Kockel, Valentin (2011), *Die Ehrenbögen von Pompeji*, Wiesbaden.

- Nappo, Salvatore Ciro (1989), *Fregio dipinto dal „praedium“ di Giulia Felice con rappresentazione del foro di Pompei*, in: *Rivista di studi pompeiani* 3, 79–96.
- Nünning, Ansgar (1989), *Informationsübertragung oder Informationskonstruktion? Grundzüge und Konsequenzen eines konstruktivistischen Modells der Kommunikation*, in: *Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaft/Humankybernetik* 30.4, 127–140.
- (ohne Autor) (1762), *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione III*, Neapel.
- Oliver, Revilo P. (1966), *Apex and Sicilicus*, in: *American Journal of Philology* 87, 129–170.
- Olivito, Riccardo (2013), *Il foro nell'atrio. Immagini di architetture, scene di vita e di mercato nel fregio dai Praedia di Iulia Felix (Pompei, II, 4, 3)*, Bari.
- Öllerer, Christoph (1998), *Römisches Schreibgerät vom Magdalensberg*, in: *Carinthia I. Geschichtliche und volkskundliche Beiträge zur Heimatkunde Kärntens* 188, 121–155.
- Oxford Latin Dictionary* (2007), Oxford.
- Oxford Latin Dictionary* (2012), Oxford.
- Pagano, Mario (1987), *Una iscrizione elettorale da Ercolano*, in: *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 17, 151–152.
- Pagano, Mario (1988a), *Iscrizione della statua di Marco Nonio Balbo posta davanti alle Terme Suburbane*, in: *Rivista di studi pompeiani* 2, 238–239.
- Pagano, Mario (1988b), *Semo Sancus in una insegna di bottega a Ercolano*, in: *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 18, 209–214.
- Pagano, Mario (1989), *Nuove iscrizioni da Ercolano*, in: *Rivista di studi pompeiani* 3, 268–273.
- Pagano, Mario (1992), *Nuovi frammenti di albi da Ercolano*, in: *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 22, 189–195.
- Pagano, Mario (2000), *Il Foro*, in: Mario Pagano (Hg.), *Gli Antichi Ercolanesi. Antropologia, Società, Economia*, Neapel, 86–87.
- Pancierera, Silvio (1997), *L'evergetismo civico nelle iscrizioni latine d'età repubblicana*, in: Michel Christol u. Olivier Masson (Hgg.), *Actes du Xe congrès international d'épigraphie grecque et latine, Nîmes, 4–9 octobre 1992*, Paris, 249–290.
- Pappalardo, Umberto (1997), *Nuove testimonianze su Marco Nonio Balbo ad Ercolano. Con un'appendice antropologica di Gilles Grévin*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 104, 416–433.
- Parise Badoni, F. (1990), „10, 4“, in: *Pompei: Pitture e mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale II*, Rom, 342–397.
- Parslow, Christopher C. (1988), *Documents Illustrating the Excavations of the Praedia of Julia Felix in Pompeii*, in: *Rivista di studi pompeiani* 2, 37–48.
- Parslow, Christopher C. (1995), *Rediscovering Antiquity. Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii, and Stabiae*, Cambridge.
- Parslow, Christopher C. (1996), *Additional Documents Illustrating the Bourbon Excavations of the Praedia Iuliae Felicis in Pompeii*, in: *Rivista di studi pompeiani* 7, 115–132.
- Parslow, Christopher C. (1998), *The Forum Frieze of Pompeii in its Archaeological Context*, in: Mary T. Boatwright u. Harry B. Evans (Hgg.), *The Shapes of City Life in Rome and Pompeii* (Festschrift Lawrence Richardson), New Rochelle, 112–138.
- Peirce, Charles Sanders (1998), *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings 2*, Bloomington.
- Pekáry, Irene (1999), *Repertorium der hellenistischen und römischen Schiffsdarstellungen* (Boreas Beih. 8), Münster.
- Pesando, Fabrizio (2001), *Gladiatori a Pompei*, in: Adriano La Regina (Hg.), *Sangue e Arena* (Ausstellungskatalog Rom), Mailand, 175–197.
- Peters, Wilhelmus J. T. (1993), *La casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture*, Amsterdam.

- Petrucchi, Armando (1992), *Breve storia della scrittura latina. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Rom.
- Piranesi, François/Piranesi, Jean-Baptiste/Guattani, Antoine-Joseph (1804), *Antiquités de la Grande Grèce, aujourd'hui Royaume de Naples. Antiquités de Pompeïa*, Paris.
- Pirson, Felix (1999), *Mietwohnungen in Pompeji und Herkulaneum. Untersuchungen zur Architektur, zum Wohnen und zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Vesuvstädte* (Studien zur antiken Stadt 5), München.
- von Planta, Robert von (1897), *Grammatik der oskisch-umbrischen Dialekte II. Formenlehre, Syntax, Sammlung der Inschriften und Glossen, Anhang, Glossar*, Strassburg.
- Pobjoy, Mark (2000), *Building Inscriptions in Republican Italy: Euergetism, Responsibility, and Civic Virtue*, in: Alison E. Cooley (Hg.), *The Epigraphic Landscape of Roman Italy*, London, 77–92.
- Price, Michael (2007), *The Preparation and Application of Mineral Pigments*, in: Vinzenz Brinkmann, Wilhelm Hornbostel u. Raimund Wünsche (Hgg.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur* (Ausstellungskatalog Hamburg), München, 270–273.
- Raepsaet-Charlier, Marie-Thérèse (2001), *Le formulaire des dédicaces religieuses de Germanie supérieure*, in: Wolfgang Spickermann, Hubert Cancik u. Jörg Rüpke (Hgg.), *Religion in den germanischen Provinzen Roms*, Tübingen, 135–171.
- Rea, John (1977), *A New Version of P. Yale Inv. 299*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 27, 151–156.
- Reckwitz, Andreas (2003), *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32, 282–301.
- Rix, Helmut (2002), *Sabellische Texte. Die Texte des Oskischen, Umbrischen und Südpikenischen* (Handbuch der italischen Dialekte 5), Heidelberg.
- Rix, Helmut (2005), *Alphabete im vorrömischen Kampanien*, in: Bernhard Albert Greiner (Hg.), *Otium* (Festschrift Volker Michael Strocka), Remshalden, 323–330.
- Rodríguez Almeida, Emilio (2001), *Topografía e vita romana. Da Augusto a Costantino*, Rom.
- Roth-Rubi, Katrin (1987), *Verenamünster Zurzach. Ausgrabungen und Bauuntersuchungen 1. Römische Strasse und Gräber*, Zürich.
- Ruggiero, Michele (1885), *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su documenti superstiti*, Neapel.
- Sabbatini Tumolesi, Patrizia (1980), *Gladiatorum Paria. Annunci di spettacoli gladiatorii a Pompei* (Tituli. Pubblicazioni dell'istitutodi epigrafiae antichità greche e romane dell'università di Roma 1), Rom.
- Sachers, E. (1932), „Tabula“, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* IV A 2, Stuttgart, Sp. 1881–1886.
- Sakai, Satoshi (1992), *Ve 28 Reconsidered*, in: *Opuscula Pompeiana* 2, 1–13.
- Sampaolo, V. (1990), „I 3, 23“, in: *Pompei: Pitture e mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* I, Rom, 77–81.
- Sampaolo, V. (1997), „VII 7, 32“, in: *Pompei: Pitture e mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* VII, Rom, 286–303.
- Sampaolo, V. (2003), „IX 9, c“; „IX 9, d“; „IX 9, 12.3“; „IX 9. f“; „IX 9, g“; „IX 9, 1“, in: *Pompei: Pitture e mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* X, Rom, 1–124.
- Sartori, Antonio (1995), *L'impaginazione delle iscrizioni*, in: Heikki Solin, Olli Salomies u. Uta-Maria Liertz (Hgg.), *Acta colloquii epigraphici latini Helsingiae 3.–6. sept. 1991 habiti* (Commentationes Humanarum Litterarum 104), Helsinki, 183–200.
- Schäfer, Thomas T. (1989), *Imperii Insignia. Sella curulis und fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate* (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung Erg. 29), Mainz.
- Schaltenbrandt Obrecht, Verena (2012), *Stilus. Kulturhistorische, typologisch-chronologische und technologische Untersuchungen an römischen Schreibgriffeln von Augusta Raurica und weiteren Fundorten*, Augst.

- Schepp, Stefan (2009), *Gehenkelte Schrift. Die Tabula Ansata*, in: Hans-Joachim Schalles u. Susanne Willer (Hgg.), *Marcus Caelius. Tod in der Varusschlacht* (Ausstellungskatalog Xanten), (Kataloge des LVR-Römermuseums im Archäologischen Park Xanten 3), Darmstadt, 114–117.
- Schmauks, D. (*2008), „Ikon/Ikonizität“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, 309–310.
- Schmidt, J. (1894), „Album“, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* I 1, Stuttgart, Sp.1332–1336.
- Schmidt, S. J. (*2008), „Kommunikationstheorie“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, 369–372.
- Schöne, Richard (1870), *Wandinschriften von Pompeji*, in: *Hermes* 4, 138–140.
- Schumacher, Leonhard (1976), *Das Ehrendekret für M. Nonius Balbus aus Herculaneum (AE 1947, 53)*, in: *Chiron. Mitteilungen der Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik des Deutschen Archäologischen Instituts* 6, 165–184.
- Scotto di Freca, Francesco (1993), *Ercolano*, in: *Studi etruschi* 59, 1993, 322.
- Searle, John R. (1976), *A Classification of Illocutionary Acts*, in: *Language in Society* 5, 1–23.
- Seiler, Florian (1992), *Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7.38)* (Häuser in Pompeji 5), München.
- Sertà, Carlos Alberto (1996), *La Ordinatio epigrafice sulla tomba pompeiana di Mamia*, in: *Rivista di studi pompeiani* 7, 173–175.
- Sertà, Carlos Alberto (1998), *La ordinatio epigrafica sulla stele pompeiana di T. Suedius Clemens fuori Porta Ercolano*, in: *Rivista di studi pompeiani* 9, 229–234.
- Sertà, Carlos Alberto (1999), *Ordinatio epigrafi sulla stele di T. Suedius Clemens fuori Porta Vesuvio*, in: *Rivista di studi pompeiani* 10, 204–210.
- Sertà, Carlos Alberto (2002), *La ordinatio epigrafica sulle stele pompeiane di T. Suedius Clemens fuori Porta Marina e Porta Nocera*, in: *Rivista di studi pompeiani* 12/13, 228–239.
- Shaer, May (2005), *The Decorative Architectural Surfaces of Petra*, Diss. Technische Universität München.
- Shannon, Claude Elwood/Weaver, Warren (1976), *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*, München.
- Siddall, Ruth (2006), *Hydraulic Mortars in Antiquity: Analyses from Fountains in Corinth*, in: Carol C. Mattusch, Alice A. Donohue u. Amy. Brauer (Hgg.), *Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology. Boston, August 23–26, 2003. Common Ground. Archaeology, Art, Science, and Humanities*, Oxford, 208–211.
- Sironen, Timo (1990), *Una rilettura e un'integrazione di due epigrafi oscche di Ercolano*, in: *Studi etruschi* 56, 459–462.
- Sogliano, Antonio (1880), *Pompei*, in: *Notizie degli scavi di antichità*, 298–300.
- Sogliano, Antonio (1884), *Pompei. Relazione del prof. A. Sogliano, intorno alle scoperte avvenute nell'aprile 1884*, in: *Notizie degli scavi di antichità*, 161–162.
- Sogliano, Antonio (1887), *Pompei*, in: *Notizie degli scavi di antichità*, 33–41.
- Sogliano, Antonio (1888), *Pompei*, in: *Notizie degli scavi di antichità*, 509–530.
- Sogliano, Antonio (1890) *Pompei. Giornale degli scavi compilato da Soprastanti. Settembre 1890*, in: *Notizie degli scavi di antichità*, 327–334.
- Sogliano, Antonio (1925), *Il foro di Pompei*, in: *MemLinc* (Serie 6) 1, 221–272.
- Solin, Heikki (1970), *L'interpretazione delle iscrizioni parietali. Note e discussioni* (Epigrafia e Antichità 2), Faenza.
- Solin, Heikki (1973a), *Die Herkulanensischen Wandinschriften. Ein soziologischer Versuch*, in: *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 3, 97–103.
- Solin, Heikki (1973b), *Rez. zu: Matteo Della Corte, Corpus inscriptionum Latinarum. 3. Lieferung: Inscriptiones Pompeianae parietariae et vasorum fictilium*, in: *Gnomon. Kritische Zeitschrift für die gesamte klassische Altertumswissenschaft* 45, 258–277.

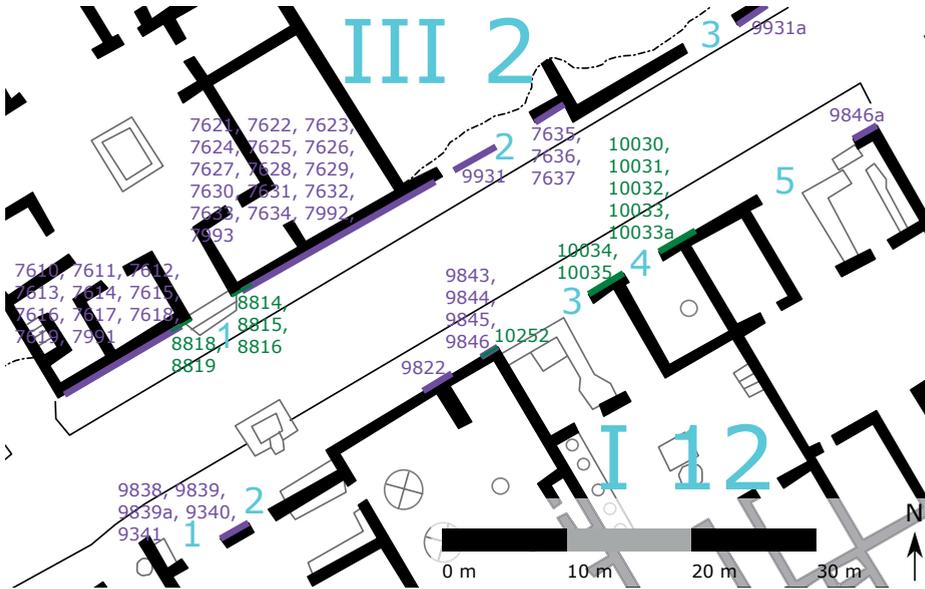
- Solin, Heikki (1975), *Die Wandinschriften im sog. Haus des M. Fabius Rufus*, in: Bernard Andreae u. Helmut Kyrieleis (Hgg.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen, 243–272.
- Solin, Heikki (1979), *Le iscrizioni parietali*, in: Fausto Zevi (Hg.), *Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana*, Neapel, 278–288.
- Solin, Heikki (1995), *Zur Entstehung und Psychologie von Schreibfehlern in lateinischen Inschriften*, in: Heikki Solin, Olli Salomies u. Uta-Maria Liertz (Hgg.), *Acta Colloquii Epigraphici Latini Helsingiae 3.–6. sept. 1991 habiti* (Commentationes humanarum litterarum 104), Helsinki, 93–111.
- Solin, Heikki (2008), *Introduzione allo studio dei graffiti parietali*, in: Olof Brandt (Hg.), *Unexpected Voices. The Graffiti in the Cryptoporticus of the Horti Sallustiani and Papers from a Conference on Graffiti at the Swedish Institute in Rome, 7 March 2003* (Acta Instituti Romani Regni Sueciae 4. 59), Stockholm, 99–124.
- Solin, Heikki/Itkonen-Kaila, Marja/Väänänen, Veikko (1966), *Graffiti del Palatino I. Paedagogium* (Acta Instituti Romani Finlandiae 3), Helsinki.
- Spano, Giuseppe (1910), *Scavi fuori di Porta del Vesuvio*, in: *Notizie degli scavi di antichità* 7, 399–416.
- Spinazzola, Vittorio (1917), *Pompei. Continuazione degli scavi in via dell'Abbondanza*, in: *Notizie degli scavi di antichità*, 247–264.
- Spinazzola, Vittorio (1953), *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910–1923)*, Rom.
- Staccioli, Romolo Augusto (1992), *Manifesti elettorali nell'antica Pompei*, Mailand.
- Staub Gierow, Margareta (1994), *Casa del Granduca (VII 4, 56) und Casa dei Capitelli figurati (VII 4, 57)* (Häuser in Pompeji 7), München.
- Staub Gierow, Margareta (2000), *Casa della Parete nera (VII 4, 58–60) und Casa delle Forme di creta (VII 4, 61–63)* (Häuser in Pompeji 10), München.
- Stefani, Grete (1998a), *La necropoli di Porta Nocera. I monumenti del Fondo Pacifico*, in: Pietro Giovanni Guzzo (Hg.), *Pompei oltre la vita. Nuove testimonianze dalle necropoli* (Ausstellungskatalog Boscoreale), Pompei, 51–55.
- Stefani, Grete (1998b), *La necropoli di Porta Vesuvio*, in: Pietro Giovanni Guzzo (Hg.), *Pompei oltre la vita. Nuove testimonianze dalle necropoli* (Ausstellungskatalog Boscoreale), Pompei, 43.
- Stemmer, Klaus (1992), *Casa dell'Ara massima (VI 16, 15–17)* (Häuser in Pompeji 6), München.
- Strocka, Volker Michael (1984), *Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8)* (Häuser in Pompeji 1), Tübingen.
- Strocka, Volker Michael (1991), *Casa del Labirinto (VI 11, 8–10)* (Häuser in Pompeji 4), München.
- Susini, Giancarlo (1973), *The Roman Stone Cutter. An Introduction to Latin Epigraphy*, Oxford.
- Susini, Giancarlo (1989), *Le scritture esposte*, in: Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli u. Andrea Giardina (Hg.), *Lo spazio letterario di Roma antica 2. La circolazione del Testo*, Rom, 271–305.
- Tanzer, Helen H. (1939), *The Common People of Pompei. A Study of the Graffiti* (The Johns Hopkins University Studies in Archaeology 29), Baltimore.
- Taylor, Claire (2011), *Graffiti and the Epigraphic Habit: Creating Communities and Writing Alternate Histories in Classical Attica*, in: Jennifer A. Baird u. Claire Taylor (Hgg.), *Ancient Graffiti in Context*, London, 90–109.
- Treisman, Anne (1985), *Preattentive Processing in Vision*, in: *Computer Vision, Graphics, and Image Processing* 31, 156–177.
- Treisman, Anne/Gormican, Stephen (1988), *Feature analysis in early vision: Evidence from search asymmetries*, in: *Psychological Review* 95 (1), 15–48.
- Tsujimura, Sumiyo (1991), *Ruts in Pompeii – The Traffic System in the roman City*, in: *Opuscula Pompeiana* 1, 58–90.
- Väänänen, Veikko (1937), *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*, in: *Suomalaisen Tiedeakatemian Toimituksia/Annales Academiae Scientiarum Fennicae (Serie B)* 40, 1–228.

- Van Andringa, William (2000), *Autels de carrefour, organisation vicinale et rapports de voisinage à Pompéi*, in: *Rivista di studi pompeiani* 11, 47–86.
- Varone, Antonio (1987), *Nuovi titoli picti pompeiani*, in: *Rivista di studi pompeiani* 1, 91–106.
- Varone, Antonio (1993), *Die Stimme der Alten: Ein Spaziergang durch das öffentliche und private Pompeji*, in: Luisa Franchi dell’Orto u. Antonio Varone (Hgg.), *Pompeji wiederentdeckt* (Ausstellungskatalog New York), Rom, 27–41.
- Varone, Antonio (2001), *Erotica Pompeiana. Love Inscriptions on the Walls of Pompeii* (StA 116), Rom.
- Varone, Antonio (2012), *Titulorum graphio exaratorum qui in C.I.L. vol. IV collecti sunt imagines* (Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 31), Rom.
- Varone, Antonio/Stefani, Grete (2009), *Titulorum Pictorum Pompeianorum qui in CIL vol. IV collecti sunt imagines* (Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 29), Rom.
- Vetter, Emil (1953), *Handbuch der italischen Dialekte 1*, Heidelberg.
- Viitanen, Eeva-Maria/Nissin, Laura/Korhonen, Kalle (2013), *Street Activity, Dwellings and Wall Inscriptions in Ancient Pompeii: A Holistic Study of Neighbourhood Relations*, in: Annabel Bokern, Marion Bolder-Boos, Stefan Krmnicek, Dominik Maschek u. Sven Page (Hgg.), *TRAC 2012. Proceedings of the Twenty-Second Annual Theoretical Roman Archaeology Conference, which Took Place at Goethe University in Frankfurt 29 March – 1 April 2012*, Oxford, 61–80.
- Voegtle, Simone (2012), *Admiror, paries, te non cecidisse ruinis | qui tot scriptorum taedia sustineas. Graffiti und Karikaturen als Medien der Kommunikation*, in: Felix Mundt (Hg.), *Kommunikationsräume im kaiserzeitlichen Rom* (Topoi. Berlin Studies of the Ancient World 6), Berlin, 105–121.
- Wachter, Rudolf (2019), *Pompejanische Wandinschriften. Lateinisch-deutsch*, Berlin.
- Waele, (1984), *Der römische Fuß in Pompeji: der Tempel des Juppiter Capitolinus*, in: *Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology* 59, 1–8.
- Waele, Jozef Arthur Karel Emmanuel de/D’Agostino, Bruno/Lulof, Patrizia S./Scatozza Höricht, Lucia Amalia (2001), *Il Tempio Dorico del Foro Triangolare di Pompei* (Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 2), Rom.
- Wallace, Rex E. (2005), *An Introduction to Wall Inscriptions from Pompeii and Herculaneum*, Wauconda.
- Wallace-Hadrill, Andrew (1994), *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton.
- Wallace-Hadrill, Andrew (1995), *Public Honour and Private Shame. The Urban Texture of Pompeii*, in: Tim J. Cornell u. Kathryn Lomas (Hgg.), *Urban Society in Roman Italy*, London, 39–62.
- Wallace-Hadrill, Andrew (2011a), *Herculaneum. Past and Future*, London.
- Wallace-Hadrill, Andrew (2011b), *Scratching the Surface: A Case Study of Domestic Graffiti at Pompei*, in: Mirelle Corbier u. Jean-Pierre Guilhembert (Hgg.), *L’écriture dans la maison romaine*, Paris, 401–414.
- Wallace-Hadrill, Andrew (2011c), *The Monumental Centre of Herculaneum: In Search of the Identities of the Public Buildings*, in: *Journal of Roman Archaeology* 24, 121–160.
- Wallat, Kurt (1997), *Die Ostseite des Forums von Pompeji*, Frankfurt am Main.
- Weber, Volker (1982), *Wahlinschriften und die Wahlen im späten römischen Pompeji*, in: Max Kunze (Hg.), *Pompeji 79–1979. Beiträge zum Vesuvausbruch und seiner Nachwirkung* (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft 11), Stendal, 77–84.
- Weilguni, Marina (2011), *Streets, Spaces and Places. Three Pompeian Movement Axes Analysed. With an Appendix by Karin Fridell Anter* (Boreas. Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilization 33), Uppsala.
- Wertheimer, Max (1912), *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*, in: *Zeitschrift für Physiologie* 61, 161–265.
- Wertheimer, Max (1923), *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II*, in: *Psychologische Forschung* 4, 301–305.
- Willems, Pierre (1887), *Les élections municipales à Pompéi*, Paris.

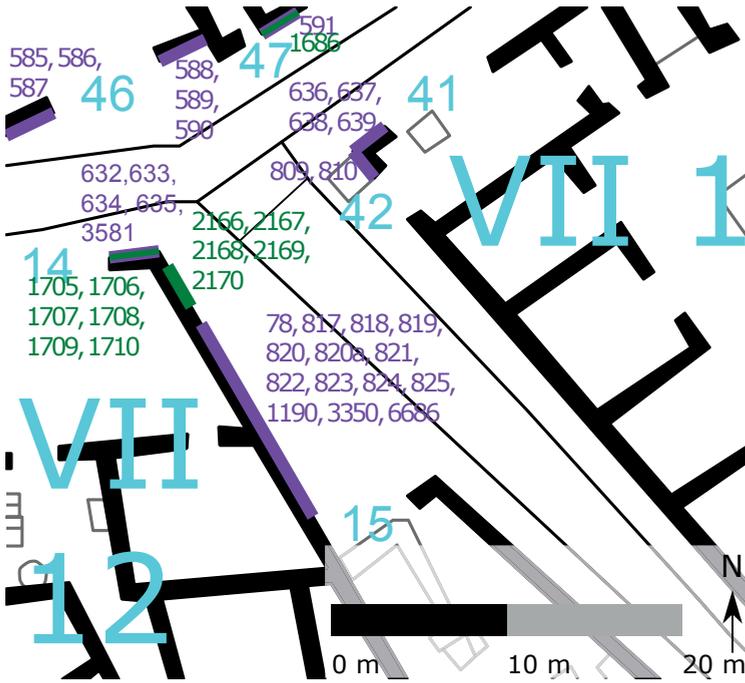
- Winterling, Aloys (2005), „Öffentlich“ und „privat“ im kaiserzeitlichen Rom, in: Tassilo Schmitt, Winfried Schmitz u. Aloys Winterling (Hgg.), *Gegenwärtige Antike – antike Gegenwart* (Festschrift Rolf Rilinger), München, 223–244.
- Witschel, Christian (2011), *Der Kaiser und die Inschriften*, in: Aloys Winterling (Hg.), *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer neuen Römischen Kaisergeschichte zur Zeit von Augustus bis Commodus 31 v. Chr. – 192 n. Chr.* (Schriften des historischen Kollegs 75), München, 45–112.
- Wolf, W. (*2008), „Metatext und Metatextualität“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, 494–495.
- Woolf, Greg (1996), *Monumental Writing and the Expansion of Roman Society in the Early Empire*, in: *The Journal of Roman Studies* 86, 22–39.
- Wulfert, Stefan (2013) „Roter Ocker, französisch“ www.materialarchiv.ch/detail/1120 (Stand: 04.08.2020).
- Zadorojnyi, Alexei V. (2011), *Transcript of Dissent? Political Graffiti and Elite Ideology Under the Principate*, in: Jennifer A. Baird u. Claire Taylor (Hgg.), *Ancient Graffiti in Context*, London, 110–133.
- Zanker, Paul (1983), *Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser*, in: Mireille Cébeillac-Gervasoni (Hg.), *Les Bourgeoisies municipales italiennes aux IIe et Ier siècles av. J.-C.. Centre Jean Bérard. Insitut Francias de Naples 7–10 décembre 1981*, Paris, 251–266.
- Zanker, Paul (2000), *Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom*, in: Adolf H. Borbein, Tonio Hölscher u. Paul Zanker (Hgg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin, 205–226.
- Zvetaieff, Johann (1978), *Sylloge inscriptionum oscarum*, Leipzig.
- Zvetaieff, Johann (1886), *Inscriptiones Italiae inferioris dialecticae*, Moskau.

Farbabbildungen

Pläne der in Kapitel 4 behandelten Kontexte



Plan 1: Die Via dell'Abbondanza zwischen den *insulae* I 12 und III 2 (Dipinti: violett; Graffiti: grün).



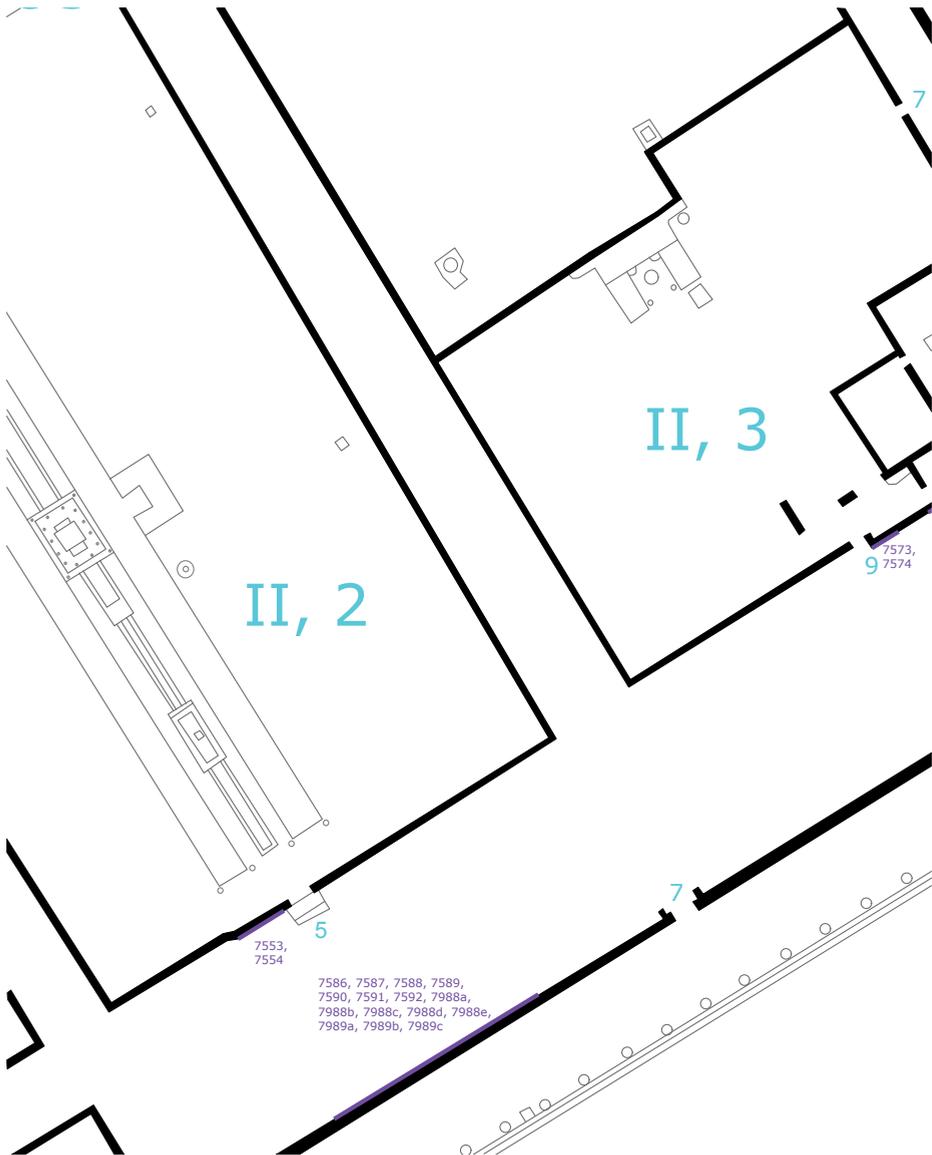
Plan 2:
Kreuzung
zwischen den
insulae VII 1,
VII 2 und VII 12
(Dipinti: violett;
Graffiti: grün).



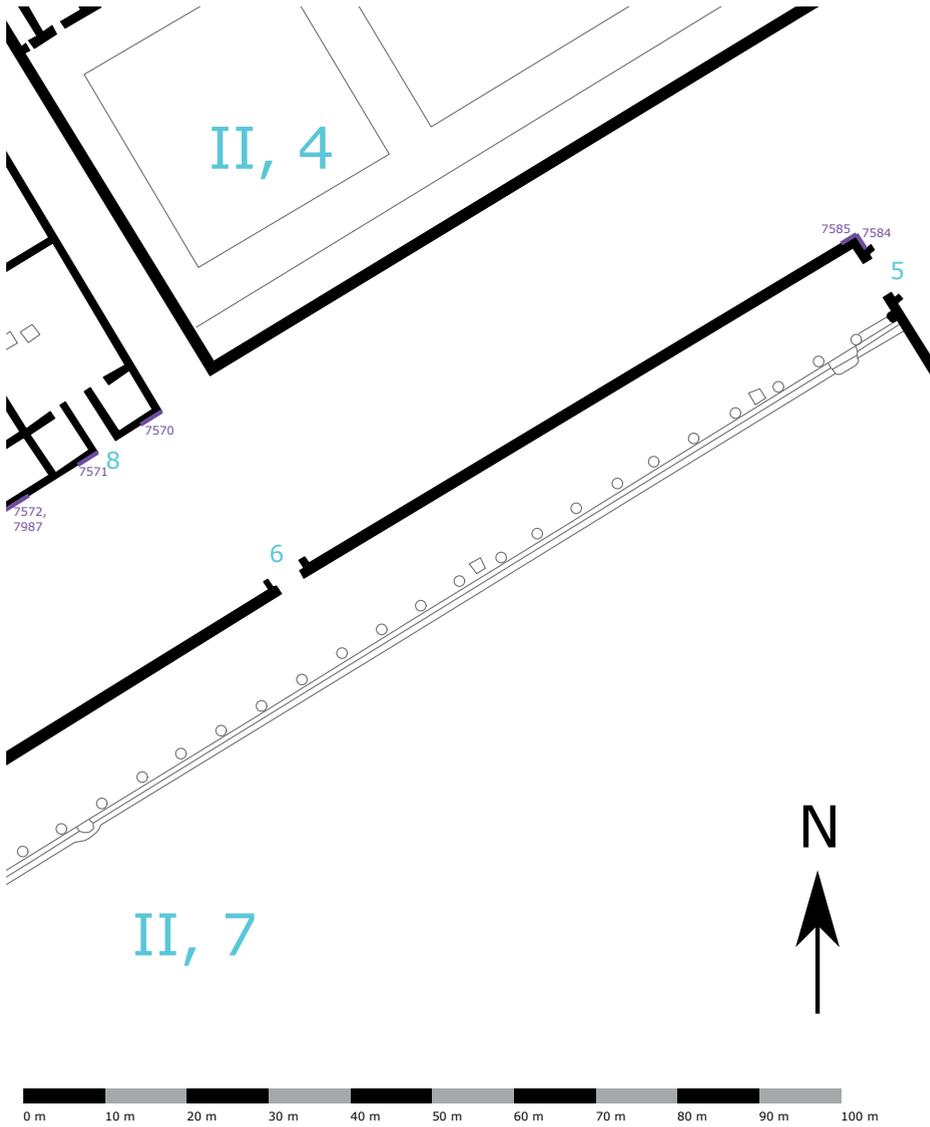
Plan 3:
Die Via di Cas-
tricio zwischen
den *insulae* I 7,
I 8, I 18 und I 19
(Dipinti: violett;
Graffiti: grün).



Plan 4: Der Vicolo di Celer zwischen den *insulae* IX 8 und IX 9 (Dipinti: violett; Graffiti: grün).

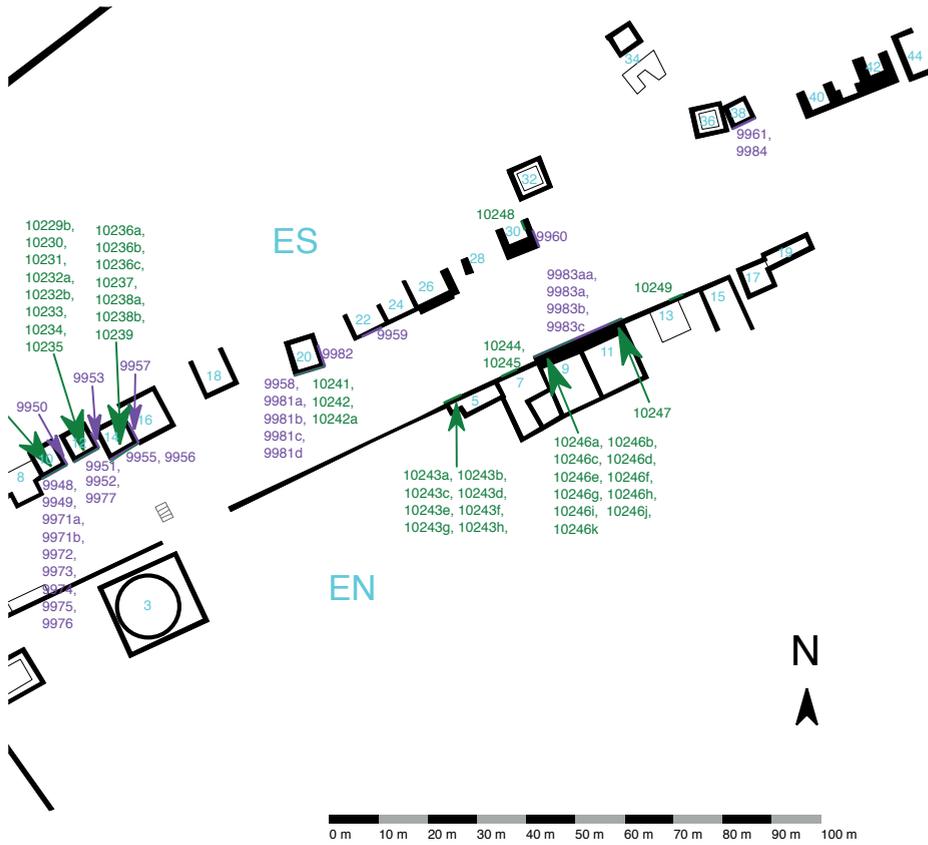


Plan 5 (Doppelseite): Die Straße zwischen den *insulae* II 2, II 3, II 4, und II 7 (Dipinti: violett; Graffiti: grün).





Plan 6 (Doppelseite): Die Gräberstraße vor der Porta di Nocera (Dipinti: violett; Graffiti: grün).



Farabbildungen F1–F69



Abb. F1: Blick von der Kreuzung zwischen Via Stabiana und Via di Nola nach Nordwesten, rechts Via Stabiana, links Via della Fortuna. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F2: Ausschnitt aus CIL X 811 auf Architravblöcken der Vorhalle des Eumachiagebäudes am *forum*. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F3: CIL IV 1622 im Straßenpflaster des Vicolo Storto, südlich von Eingang VII 4, 34. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F4: : CIL IV 2307 im Bordstein der Via Stabiana, Kreuzung Via Stabiana / Via di Nola. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F5: Fassade von IX 11, 3 Dipinti CIL IV 7870–7874. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F6: *schola* der Mammia (Süd 4) in der Nekropole vor der Porta Ercolano mit Grabinschrift CIL X 998. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F9: Grab OS 31 in der Nekropole vor der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F10: Fassade von Grab EN 4. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F13: Detail der Inschrift für Marcus Holconius Rufus im Theater (CIL X 838) mit Stiftlöchern für die metallenen Buchstaben. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F14: Grabinschrift am Grab EN 4 in der Nekropole vor der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F15: Grabinschrift am Grab der Septimia vor der Porta Vesuvio. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F16: Grabinschrift am Grab des Caius Vestorius Priscus.
© Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F17: Grabinschrift am Grab des Marcus Veius Marcellus.
© Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F18: Südseiten der *insulae* IX 7 und IX 11 an der Via dell'Abbondanza, Rekonstruktion in Aquarell.

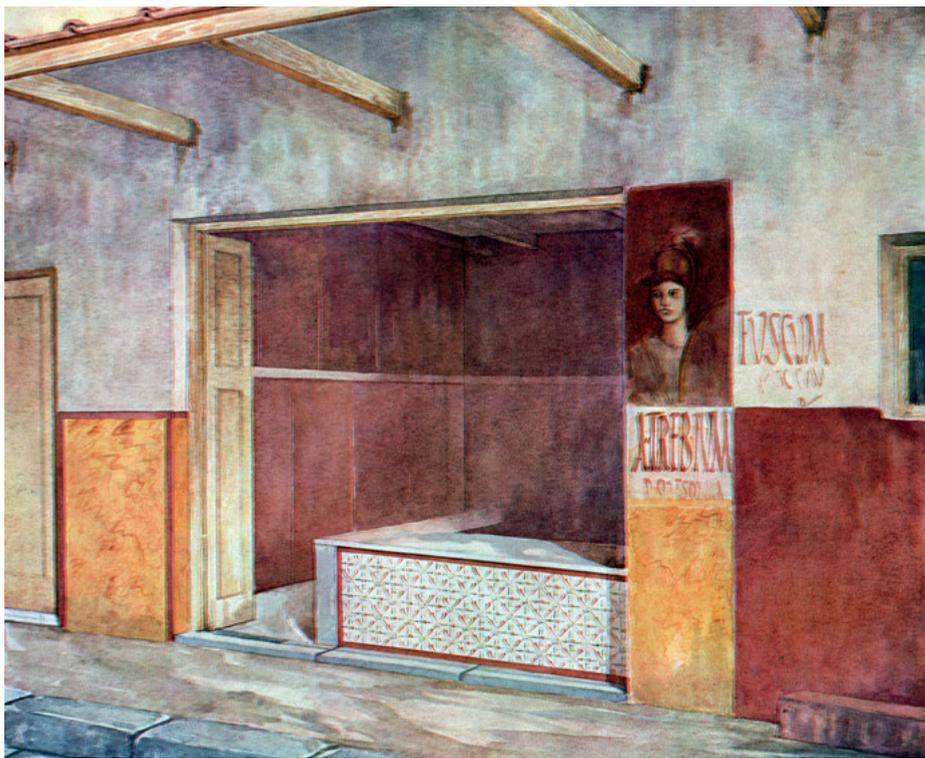


Abb. F19: Fassadenabschnitt an der Via dell'Abbondanza, I 12, 3 und 4, Rekonstruktion in Aquarell.



Abb. F20: Detail von CIL IV 7241: der obere Teil der untersten Zeile ist auf Kalkmilch gemalt, der untere direkt auf den Putz. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

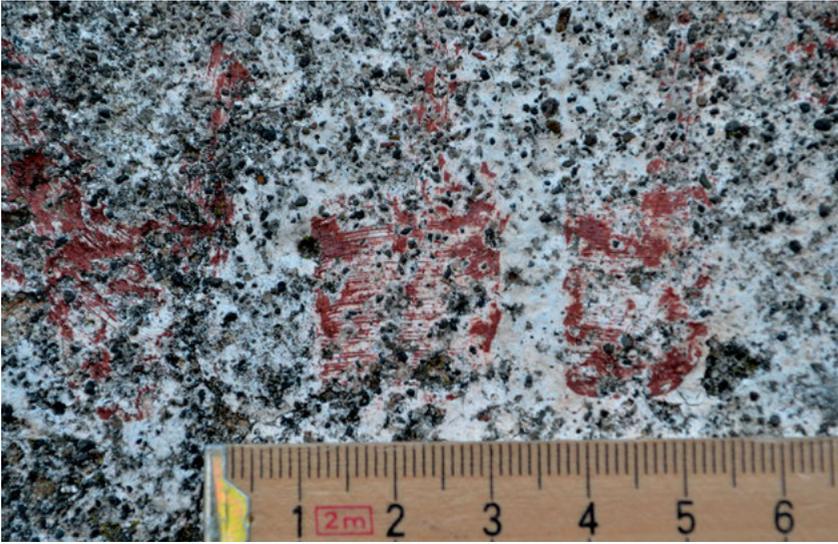


Abb. F21: Reste von CIL IV 7580 (der Buchstaben VIN in der zweiten Zeile) östlich von Eingang II 4, 7, deutlich sichtbare Pinselspuren. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F22: CIL IV 30, *programma antiquissimum* zwischen den Eingängen VI 8, 20 und 21. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F23: CIL IV 7242 an der Ostseite von *insula* I 7. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F24: Rekonstruktion der Fassade der Casa di Trebius Valens (III 2, 1). Die erste Zeile des *edictum* Cnaeus Alleius Nigidius Maius CIL IV 7991 ist schwarz, die zweite rot.



Abb. F25: CIL IV 123. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F26: Östliche Hälfte der Fassade der Casa dei Ceii (I 6, 15). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F29: CIL IV 10489 an der Ostseite des *castellum aquarum* am Nordende des *cardo IV* in Herculaneum (hinter Plexiglas). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F30:
Oskische
Bauinschrift
Ve 8 der
Beamten
Siutiis und
Pütiis.

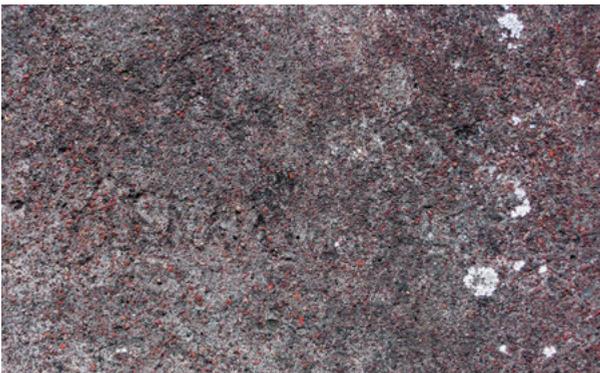


Abb. F31: Theaterkorridor, Eingang VIII 7, 20, Nordseite (Ausschnitt). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Abb. F32: CIL IV 5325 bei natürlichem Streiflicht (oben) und bei bedecktem Himmel (unten). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F33: Graffito (CIL IV 1871) auf Putzplatte aus der *basilica* im Band zwischen zwei stuckierten Quadern, heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 4702. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F34: Fassadenabschnitt südlich von Eingang I 13, 9 mit zahlreichen Graffiti in der unteren Zone der Wand. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

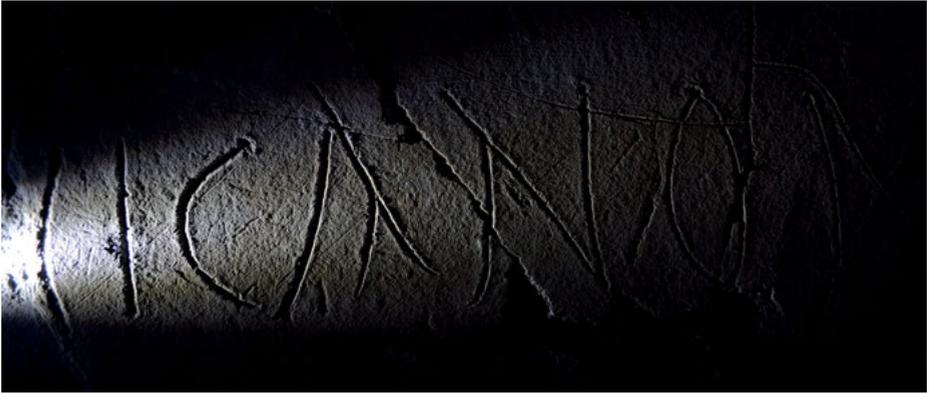


Abb. F35: CIL IV 10603 in Korridor N des Frauenbades in Herculaneum. Aufnahme eines Teils des Graffiti unter Streiflicht. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F36: CIL IV 2183 an der Westwand von *cella f* im *lupanar* (VII 12, 18) (Ausschnitt, schräg von unten fotografiert). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F37: CIL IV 10703 an der Nordseite des *vicus sub insula IV* in Herculaneum. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

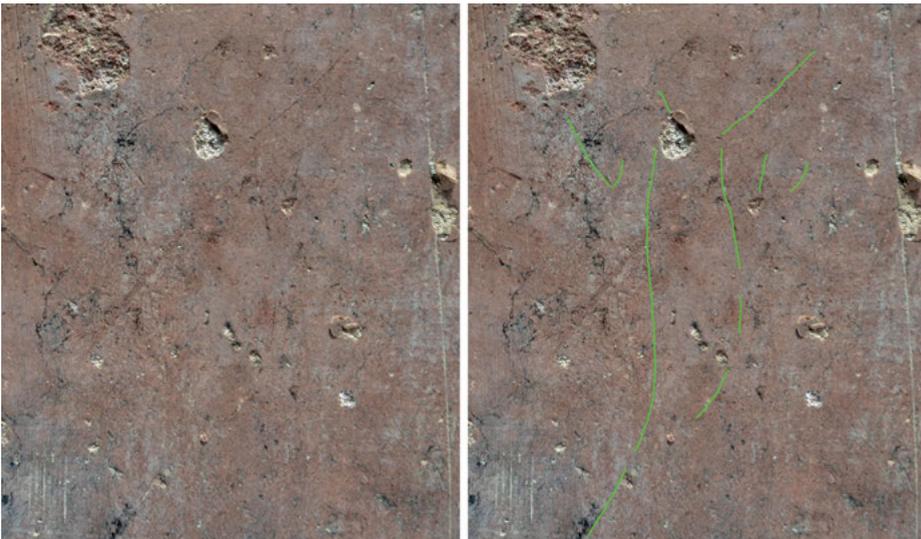


Abb. F38: CIL IV 10687 an der Nordseite des *vicus sub insula IV* in Herculaneum. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F39: Graffito an Grab EN 6 in der Nekropole an der Porta Nocera, Kombination von Zeichnung und Text (CIL IV 10222 und Langner 294). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F40: Zeichnung eines menschlichen Kopfes an Grab EN 12 in der Nekropole an der Porta Nocera, Langner 461. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

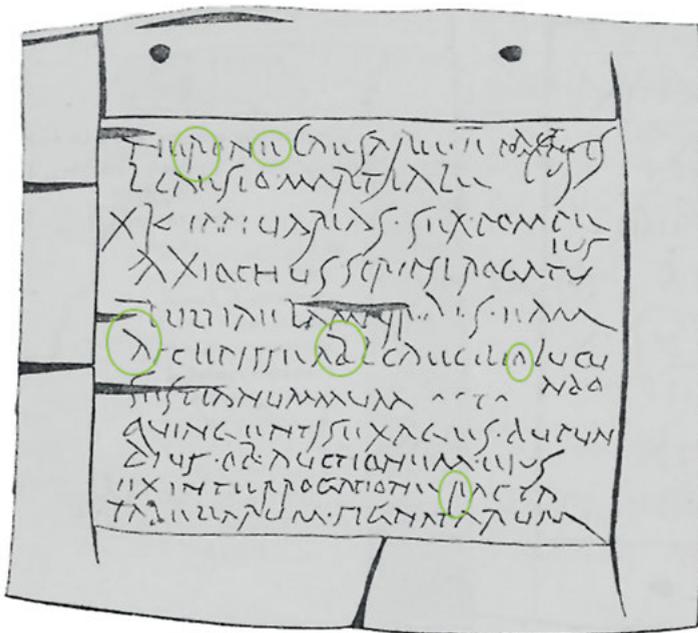


Abb. F41: Seite 5 der *tabula cerata* CIL IV 3340, 40 mit Markierungen der Buchstaben <R>, <E>, <A>, , <O> und <F>.

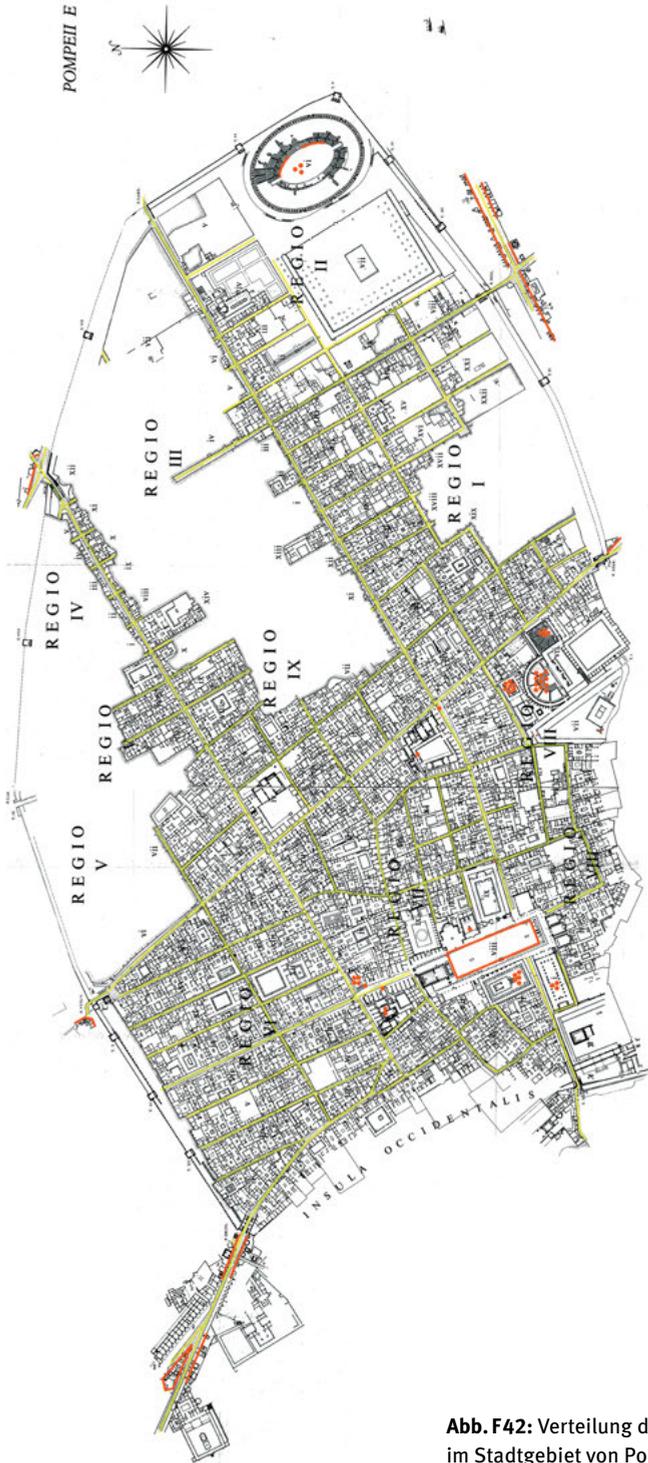


Abb. F42: Verteilung der Stein- und Metallinschriften im Stadtgebiet von Pompeji.



Abb. F43: Ausschnitt der Fassade der Casa dei Ceii (I 6, 15) mit Graffiti und Dipinti. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F44: Ausschnitt der Fassade von Grab EN 14 mit Gladiatorengraffiti Langner 1007. 1008. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F45: Grab EN 12 in der Nekropole der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F46: CIL IV 10229b im Tonnengewölbe der Nische von Grab EN 12 in der Nekropole an der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F47: Altar für Marcus Nonius Balbus auf der Terrasse oberhalb der antiken Küste, dahinter seine Statue und der Weg in die Stadt. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

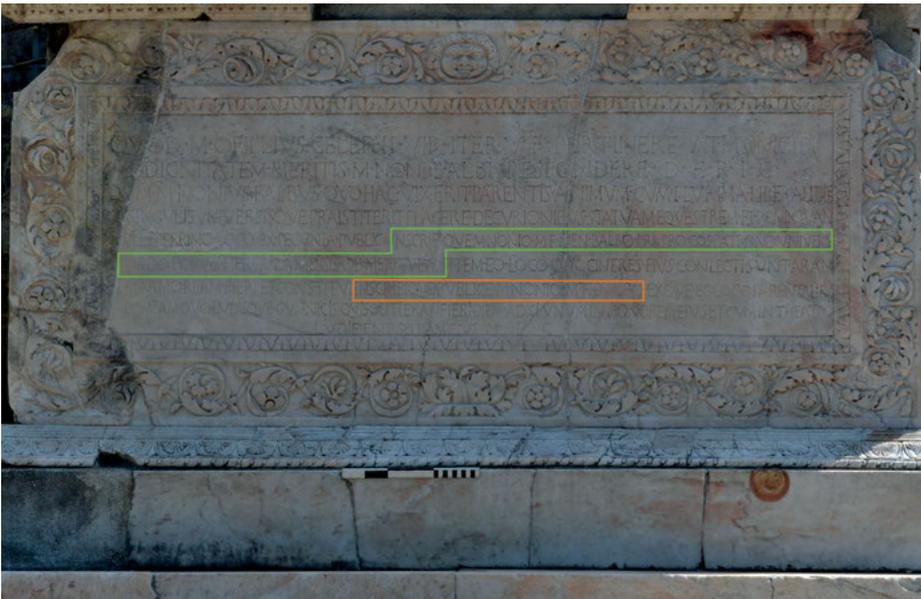


Abb. F48: Südseite des Altars für Marcus Nonius Balbus auf der Terrasse oberhalb der antiken Küste mit Markierungen der beiden genannten Inschriften. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Ercolano. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

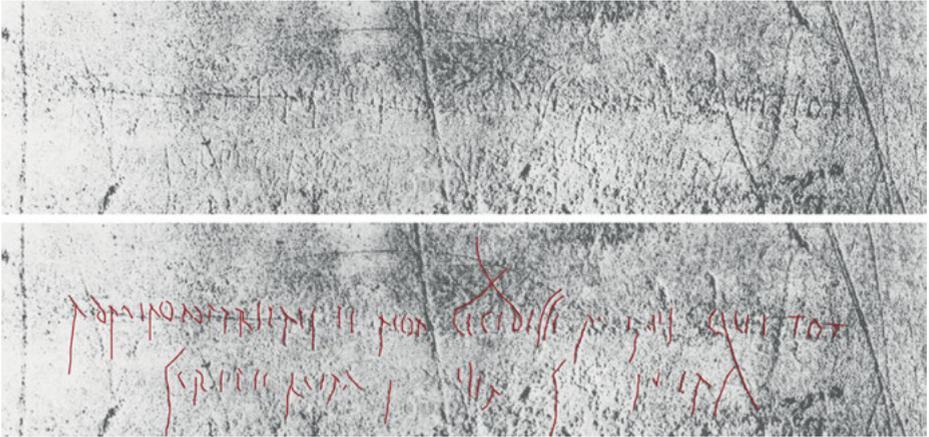


Abb. F49: CIL IV 1904 aus der *basilica*, heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli Inv. 4706, unten mit Markierungen der geritzten Linien. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F50: Wandmalerei aus der Casa della Rissa nell'Anfiteatro (I 3, 23). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F51: Ausschnitt des Frieses aus dem *atrium* der *praedia Iuliae Felicis* (I 3, 23).



Abb. F52: Nordseite der *insula* I 12, rechts im Bild die Eingänge 1 und 2. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F53: Erhaltene Putzreste östlich von Eingang III 2, 1, links CIL IV 7992, darunter 7626, rechts davon 7620, ganz rechts 7993. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F54: Blick von Nordwesten auf die Einmündung des Vico del Lupanare in die Via degli Augustali. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F55: Blick von Süden auf das Nordende des Vico del Lupanare, mit Pink markiert: vielfach beschrifteter Wandabschnitt nördlich des Eingangs von *taberna* VII 12, 15. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F56: Spuren von Dipinti an der Wand nördlich von Eingang VII 12, 15, nördlicher Tuffabschnitt. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F57: Spuren eines Graffito (B umfahren) an der Wand nördlich von Eingang VII 12, 15, nördlicher *incertum*-Abschnitt. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F58: CIL IV 7241 an der Südostecke von *insula* I 7. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F59: Vicolo di Celer von Norden, Eingänge d–g. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

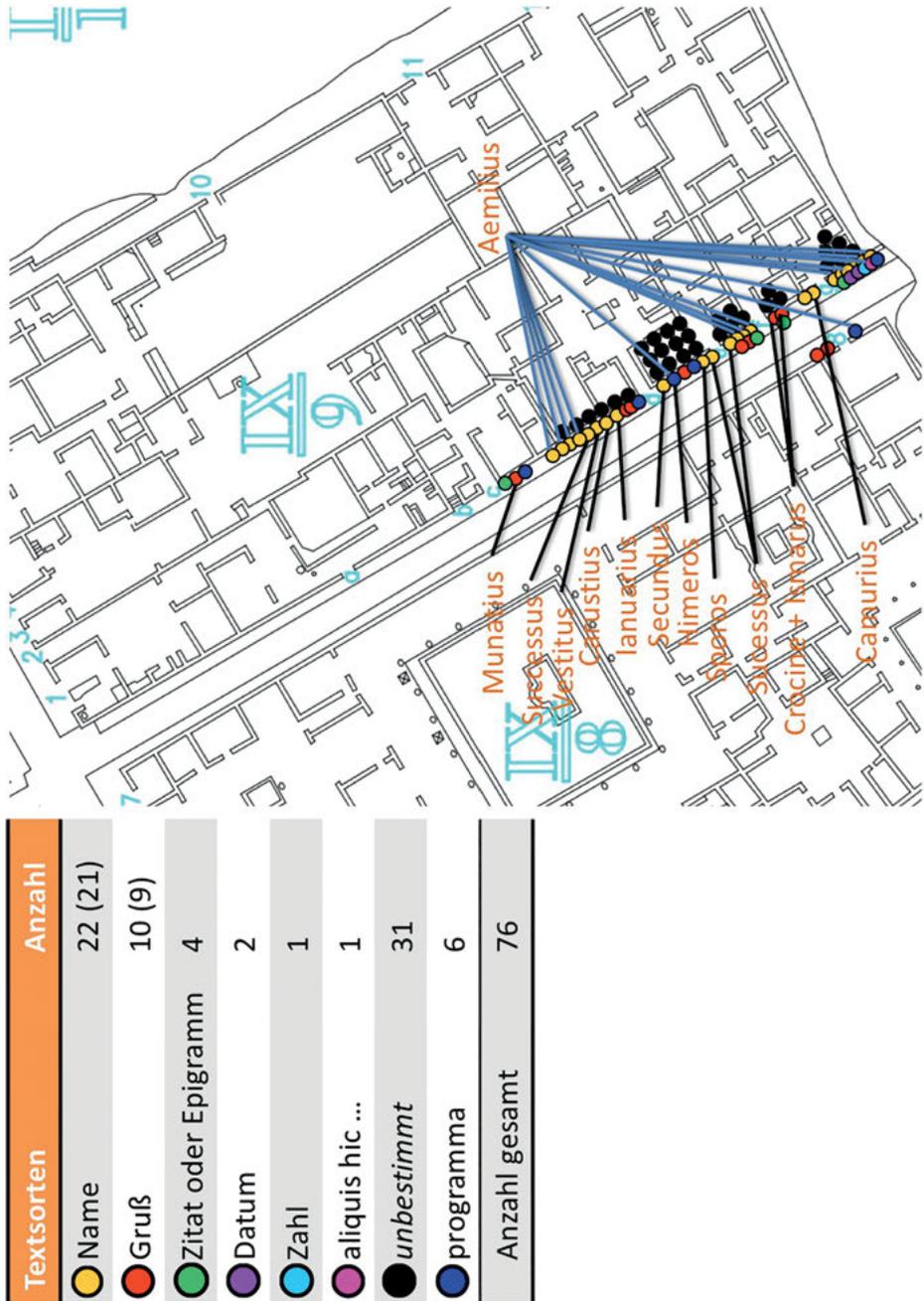


Abb. F60: Verteilung der Inschriften im Vicolo di Celer nach Textsorten und vorkommenden Personennamen.



Abb. F61: CIL IV 659, heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 4669. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F62: CIL IV 660, heute im Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 4669. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F63: Stifterinschrift an der Innenseite der Brüstung zu *arena*: CIL X 854 (Ausschnitt). © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

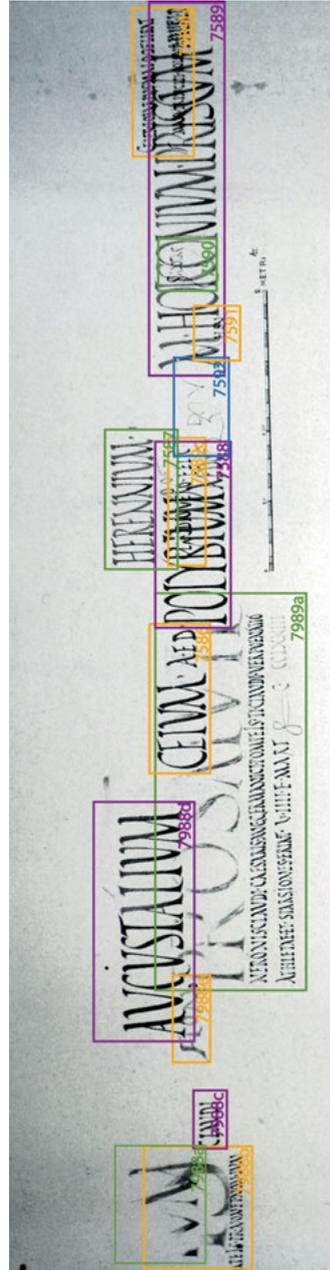


Abb. F64: Nördliche Außenwand des *campus* II 7, Umzeichnung mit Markierungen der verschiedenen Inschriften. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F65: Detail im Bereich des Dipinto CIL IV 7989a: Reste der von Della Corte entfernten Kalkmilchschicht. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

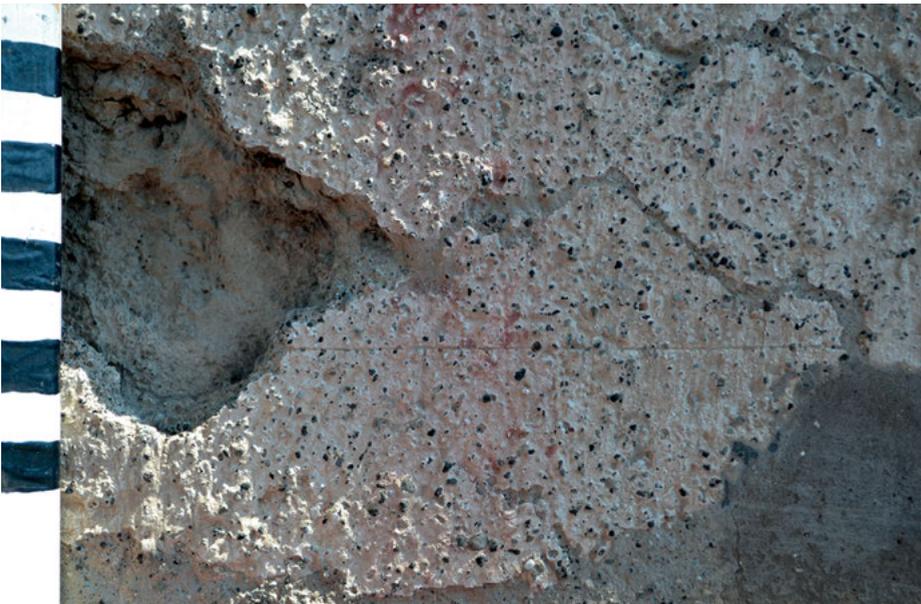


Abb. F66: Detail von CIL IV 7988d. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

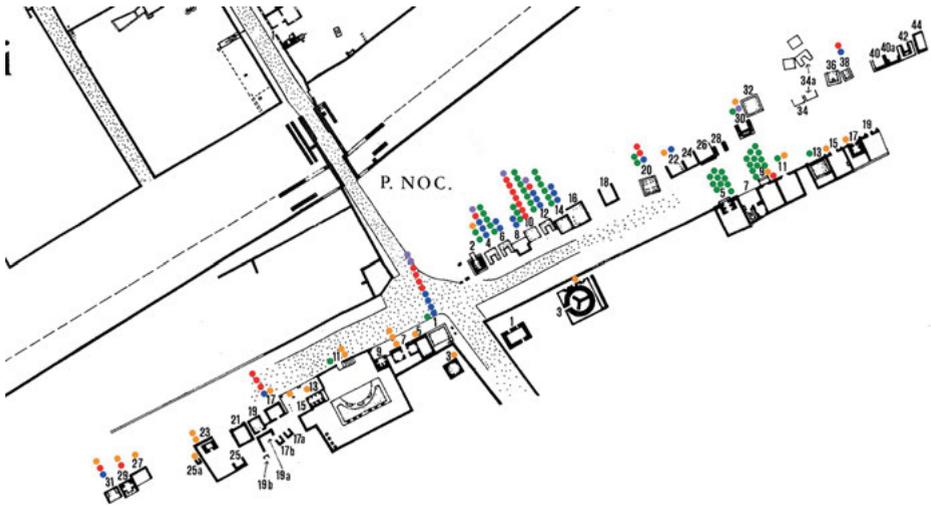


Abb. F67: Plan der Nekropole vor der Porta Nocera mit Eintragung der Inschriften. Orange = Grabtituli/Steininschriften; Violett/Rot/Blau = Dipinti (Rot = *edicta munerum*; Blau = *programmata*); Grün = Graffiti.

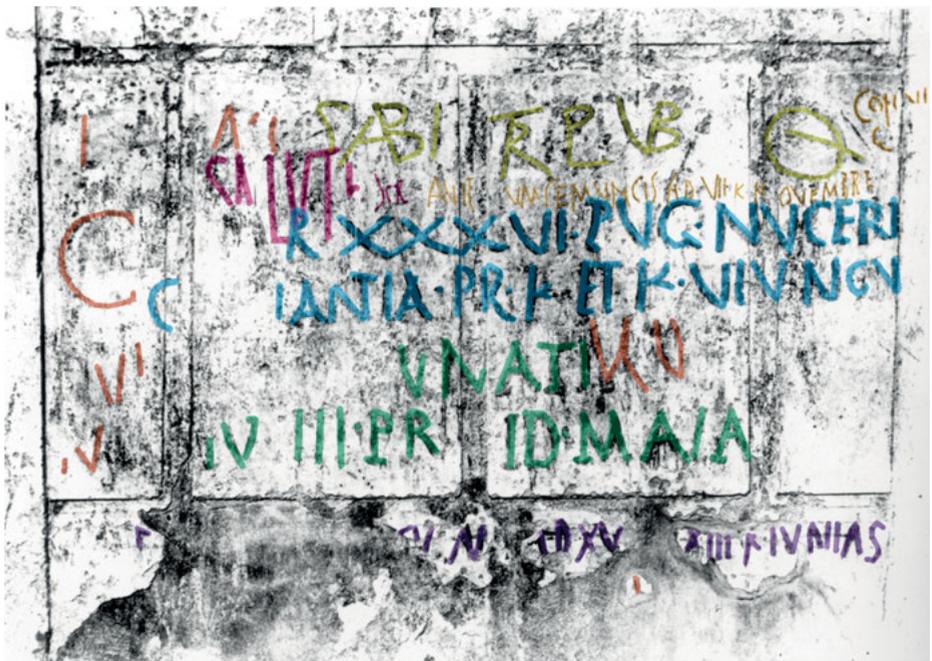


Abb. F68: Fassade des Grabes EN 10 in der Nekropole vor der Porta Nocera mit Hervorhebung der verschiedenen Dipinti. Hellgrün: CIL IV 9949, Pink: CIL IV 9971, Gelb: CIL IV 9948, Blau: CIL IV 9972, Grün: CIL IV 9974, Lila: CIL IV 9976, Rostrot: nicht im CIL erwähnte und stark fragmentierte Inschriften. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.



Abb. F69: *cippus* des Titus Suedius Clemens vor der Porta Nocera. © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jegliche weitere Reproduktion oder Duplikation ist untersagt.

Indices

Sachen, Personen, Orte

Nicht aufgenommen wurden die allgegenwärtigen Begriffe Inschrift, Dipinto, Graffito, Pompeji, Text, Kontext.

- Abecedaria, Alphabet 16–17, 37, 41–42, 83
actuaria, scriptura capitalis actuaria 50–52, 64, 73–75, 78, 82, 85, 92, 99–100, 105, 107–108, 146, 168, 189, 221, 230, 239, 250–251, 253–261, 266–267, 269–270, 275, 286–289, 291, 293, 296, 298, 309, 313, 316, 318
aedil, aediles 37, 70, 167, 170, 173, 175, 179, 189, 230, 249–252, 256, 264, 267
Aemilius Celer 11–12, 174, 196–198, 200, 273, 275, 279, 282
album 36, 40, 58, 78, 93, 184, 230
Alphabet, Abecedaria 16–17, 37, 41–42, 83
Altar 36–37, 44–45, 49, 80, 136–138, 156, 181, 194, 200, 371
Amphitheater 30, 35, 38, 43, 45–46, 48, 79, 110, 112, 114, 117, 141–143, 149–150, 152, 160, 181, 187, 201–204, 207, 209–210, 238, 245–246, 286
Aneignung 2–3, 120–121, 200, 217, 247
Architrav 49, 114, 178, 348
Artefakt 3, 27, 139, 143, 154, 234, 243–245
Artefaktcharakter 3, 139
Augustus 38, 48, 54, 59–61, 87, 111, 113, 151, 163, 174, 208, 214, 235, 263
Bäckerei 62, 162–164, 166–167
Bauinschrift 33, 35, 37, 43, 46, 48–49, 51–53, 112, 114, 202–203, 233, 247, 361
Bildhauer 11
Bordell, *lupanar* 90–91, 97, 183, 185–186, 188, 364
Boscoreale 92–93
Caius Cuspius Pansa 46, 48, 113, 174, 189, 202, 353
Caius Iulius Polybius 54, 168, 170–171, 173, 253–254
Caius Norbanus Sorex 51, 113
Caius Vestorius Priscus 44, 52, 355
campus, palaestra 67, 118, 149–150, 152, 181, 187, 198, 201–203, 205, 207, 286–289, 380
cardo 361
Casa dei Ceii 56, 72, 95, 118–119, 168, 359, 369
Casa del Fauno 49
Casa del Labirinto 196
Casa del Menandro 55, 58, 88, 90, 119
Casa della Rissa nell'Anfiteatro 149, 237, 372
Casa di Trebius Valens 56, 69, 72, 74, 86, 117, 159–162, 164–167, 169, 177–178, 181–182, 185, 192, 200, 224, 249, 256, 260, 358
caupona 27, 166, 191
cippus 6, 36, 38, 45, 47, 51, 111, 209, 218–220, 244, 247, 383
Cnaeus Alleius Nigidius Maius 75, 151, 168, 174, 177–178, 204, 259–260, 358
Cnaeus Audius Bassus 168, 250
Cnaeus Helvius Sabinus 172, 189–192, 249, 254, 257, 267–268
damnatio memoriae 175
Decimus Lucretius Satrius Valens 151, 168, 173–175, 182, 260
Decimus Lucretius Valens filius 173, 175–176, 260
decumanus 40, 187, 194, 201
decuriones, ordo decurionum 34, 107, 136, 138, 178
defixio 111, 209, 319
Dekret 33, 36, 126, 138, 178, 202
Devianz 12, 16, 41, 133, 225
Diskurs 5, 18, 123, 133, 187, 236, 246
Distichon 102, 142–143, 303
domus 142, 184
duovir, duoviri 172, 257, 267
edictum muneris, edicta munerum 4, 12–13, 19, 38, 40, 43, 58, 64, 74–76, 78, 87, 107, 109, 116–117, 121, 138, 141, 150–151, 155, 167, 173–176, 182, 184, 186, 195, 197, 200, 203–204, 208–209, 212, 214, 216–217,

- 223, 226, 230–233, 237–240, 242, 246, 253, 259–260, 264, 286–289, 291–292, 295–299, 302–303, 306, 309, 314–315, 318, 320–321, 360, 382
- Ehrenbogen 112, 183, 243–244
- Ehreninschrift 33–35, 43, 46–47, 51–53, 107, 110, 112–114, 138, 155, 174, 178, 222, 234, 247
- Ehrenmonument 35, 47, 112, 114, 238, 244, 351, 353
- Epigramm 18, 41, 80, 101, 109, 128, 132–133, 140–141, 156, 195–196, 209, 280–282, 303–304
- Epigraphic habit 2, 33
- Euergetismus 43
- Eumachia 34–36, 45, 48, 112–114, 178, 316, 348
- Fassade 1, 6, 12, 16, 24, 26–30, 34, 39, 44–45, 54–59, 62, 64–65, 70, 72, 74–75, 80, 85–88, 90, 97–98, 105, 111, 115–119, 150, 156, 159–169, 171–172, 174, 176–188, 191–196, 200–203, 206–207, 211–212, 214, 216–217, 223–224, 226, 231–233, 235, 240–241, 243, 246, 249–253, 259–260, 262–266, 295–298, 309, 350, 352, 356, 358–360, 363, 369, 382
- fauces* 88, 101, 132, 199
- forum* 28–30, 39, 43, 47–48, 51, 109, 112–113, 115, 121, 141, 153–155, 160, 174, 183, 202, 238, 243, 245–247, 348
- forum triangulare*, Foro triangolare 6, 49, 112
- Fresco 56, 62–63, 152
- Gips 98, 308, 310
- Gladiator, Gladiatoren 38, 41, 74–75, 91, 94, 104, 117–118, 139–140, 150–152, 174–175, 177, 203, 209–210, 217, 230, 237, 240, 245, 264, 291, 299, 301–302, 317, 369
- Grab, Gräber 34, 43–47, 50–52, 57, 75, 77, 80, 82, 89, 91, 96–98, 104, 107, 111, 114, 118–119, 127, 199, 207–213, 215–217, 225, 231–232, 238, 243, 249, 291, 293, 295, 298, 300, 302, 304–306, 308, 311–313, 316–317, 319–320, 351–352, 354–355, 366–367, 369–370, 382
- Grabinschrift 6, 10, 33–34, 43–44, 47, 51–53, 107, 110–111, 127, 131, 208, 216, 233, 238–239, 350, 354–355
- Griechisch 33, 37, 110, 140, 142–143, 151–152, 186, 294
- Herculaneum 1, 6, 8–10, 21, 23–24, 27, 33–37, 40–42, 44, 47–49, 51, 58, 64, 77–78, 86, 88, 90–98, 101–103, 106, 110–111, 118–119, 123, 132, 136–139, 151, 159, 204, 210, 241–242, 244–245, 315, 364–365
- Hilfslinien 10, 50–51, 206, 221, 288
- Kalkmilch 56–57, 59, 61–63, 83, 180, 185, 190, 195, 206, 227, 250–258, 261, 267, 356, 381
- Kalkstein 47–48, 52, 57, 111, 113, 219, 221, 316, 319
- Kohle 80, 82, 91–94, 97–98, 125, 128, 130, 132, 134, 188, 214, 217, 284–285, 293–294, 297, 299–300, 304–305, 310–312
- Kommunikation 3–4, 17–18, 21–22, 27, 30–32, 44, 108, 120–121, 135, 159, 196, 212, 216–217, 223, 233, 236, 244, 246
- Kontrolle 12, 30, 61, 85, 132, 178, 212, 301
- Kursivschrift, *scriptura capitalis cursiva* 15, 83, 98–102, 104–105, 140, 143, 168, 225, 261, 270, 279, 281–282, 300
- Laden, *taberna* 46, 55, 145, 160–164, 166, 183–184, 188, 229, 243, 375
- Laufbrunnen 4, 22, 115, 160, 162–163, 181–182, 243
- Lesbarkeit 23, 48, 121, 132, 155, 178, 206, 243, 261, 269–270
- Leser 4, 10, 15–16, 22, 31, 43, 52–53, 75, 84, 106, 117, 134, 138, 155, 159, 162, 172, 176, 178, 181–183, 192, 204, 210, 223, 225, 234–235, 239, 245, 261
- Liste 33, 36, 39–40, 60, 64, 77–78, 99, 101, 109
- Literacy, Literalität 13–16, 22, 225
- Livia 113, 315
- lupanar*, Bordell 90–91, 97, 183, 185–186, 188, 364
- macellum* 30, 112
- Magdalensberg 14, 95
- Maler 11, 60, 62, 72, 77, 81, 85–86, 91, 139, 141, 151, 153, 162, 168, 171, 174, 176, 178, 182, 206, 223–224, 229, 231–232, 250, 255–257
- Marcus Claudius Marcellus 113
- Marcus Holconius Celer 46, 112–114

- Marcus Holconius Priscus 168, 170–173, 185–186, 189, 204, 206, 250, 254, 263, 267, 287, 290
- Marcus Holconius Rufus 46, 51, 112–114, 354
- Marcus Lucretius Decidians Rufus 48, 113
- Marcus Nonius Balbus 35–36, 111, 136–137, 156, 371
- Marmor 45–49, 52, 55, 58, 88, 111, 113, 136, 166, 291, 304–306, 309, 311, 313, 316–317, 319–320
- Material 1–2, 5, 7, 10–11, 16–17, 20, 23, 30, 32–33, 42, 44–50, 52–53, 56, 58, 61–63, 82, 87–88, 91, 93–94, 101, 106, 110, 113, 124, 132, 134, 137–138, 141, 155–156, 172, 185, 221–222, 225, 229, 241, 243, 245, 291, 304–306, 309, 311, 313, 316–317, 319–321
- Materialität 1, 5, 18–19, 32, 44, 48, 106, 115, 117, 123, 183, 226, 234, 238, 241, 244, 247
- Medialität 238, 241
- Medium 31, 123, 155, 238, 241
- Meißel 49–50, 105, 108
- Metatext, Metatextualität 123–124, 136, 138–139, 142, 144, 156, 233, 236
- Metrum 19–20, 102, 140, 142–143, 238
- Mosaik 2, 33, 49
- Münze 2
- Nachbarschaft 105, 163–164, 181–183, 192, 223, 259
- Naevoleia Tyche 34, 309
- Namenschiff 102–103
- Nekropole 6, 10, 30, 34, 36, 43, 45, 47, 51–52, 54, 57, 60, 76–77, 91, 96–98, 104, 110–112, 116–120, 160, 199, 207–217, 223, 232, 238, 242, 246, 291, 350–352, 354, 366–367, 370, 382
- Nero 75, 126, 128, 151, 173–176, 235, 260, 264, 289
- Nuceria, Nocera 45, 149, 151, 174, 177, 208, 210–212, 216–217, 296, 314
- Ocker 59–60, 63
- odeion* 48, 101, 139
- Öffentlicher Raum 1–3, 5, 15–18, 20, 22, 24, 26–27, 29, 32, 34, 39–40, 44, 54, 91, 109–111, 113, 117, 119–121, 123–124, 128, 131–132, 149, 152, 156–157, 172, 178, 187, 193, 200, 225, 231, 233–237, 241, 243–247
- ordinatio* 10, 18, 50, 69, 74, 87, 221, 226, 304, 317
- ordo decurionum, decuriones* 34, 107, 136, 138, 178
- Ornament 222
- Oskisch 33, 37, 39–40, 42, 46, 49, 77, 83, 96, 112, 197, 235, 241, 361
- palaestra, campus* 67, 118, 149–150, 152, 181, 187, 198, 201–203, 205, 207, 286–289, 380
- Paläographie 2, 18, 76, 173
- Petron 15, 80, 126, 131
- phallus* 103, 289, 307
- Pinsel 19, 50, 64, 92, 108, 147, 190, 229, 250, 254–257, 267, 269–270, 299, 309, 357
- Plinius der Ältere 29, 54, 59–63, 126, 130, 135
- Porta del Sarno 160, 181
- Porta del Vesuvio 36, 44, 51, 57, 115, 218–219, 221–222, 354
- Porta di Ercolano 6, 36, 44–45, 47, 50, 52, 57, 111–112, 116–117, 160, 207, 216, 218–219, 221, 350
- Porta di Nola 45, 57, 89, 116, 216
- Porta di Stabia 45
- Porta Marina 36, 50, 112, 218, 220–221
- Porta di Nocera 10, 34, 36, 45, 47, 50–51, 54, 57, 60, 76–77, 91, 96–98, 104, 111–112, 116–119, 160, 187, 201, 207–209, 211–213, 215, 218–219, 221, 232, 246, 291, 346, 351–352, 354, 366–367, 370, 382–383
- porticus* 28, 83, 113, 149, 203
- Präsenz 1, 5, 18, 22, 24, 32, 84, 112, 114, 120–121, 123–124, 134, 143, 173, 177, 211, 216, 222, 237, 242, 246–247
- privatus* 28, 219, 235
- Produktion 16, 20, 118, 120, 123, 136, 142, 156, 182, 225, 238, 245–246
- programma, programmata*, Wahlwerbung 1, 4, 11–13, 17, 19, 37–40, 42–43, 54, 58, 64, 67, 70, 72–75, 77–78, 82–83, 86–87, 90, 106–107, 109, 115–117, 121, 138, 141, 143, 150, 155, 167–173, 175–177, 179–180, 182, 184–186, 188–192, 194–195, 197, 200, 203–204, 206–212, 214, 217, 222–223, 226, 230–237, 239–242, 244, 246, 249–273, 283, 286–290, 292–293, 295, 298–300, 302, 304–305, 313–314, 318, 321, 357, 382
- Prosopographie 76
- publicus* 28–29, 232, 254
- Publius Aemilius Celer 11–12, 174, 196–200, 273, 275–276, 279, 282

- Putz 2, 39, 44–45, 48, 54–57, 62–63, 73–74, 76, 79, 81, 87–91, 94–99, 101, 103, 105, 107, 139–140, 142, 150, 152, 164–165, 179, 184–185, 190, 194–195, 199–200, 204, 213–214, 253–256, 259–260, 264–267, 275, 279, 281, 293, 301, 303, 356, 363, 374
- quaestor, quaestores* 37, 40, 112
- Quintus Sallustius 47, 113, 351, 353
- Rezeption 1, 16–17, 20, 32, 44, 106, 114, 118, 120, 123, 133–134, 136–137, 141–143, 152, 155–156, 162, 176, 178, 183, 185, 207, 223, 225–226, 233, 235–236, 238, 244, 246
- Rezeptionspraktiken 87, 124, 156
- rogator, rogatores* 12, 37, 70, 162, 172, 180, 186, 189, 191, 197, 204, 207, 230, 232–234, 256–257, 263, 266–267, 270–271
- Rom 28, 107, 124, 126, 131, 139, 142, 161, 175, 220, 243–244
- Rötel 91–92
- Säule 39, 83, 87–88, 91, 102, 115, 125–128, 131–132, 149, 153, 178, 198, 203
- Schreiber 3, 10–16, 22, 27, 31, 37, 44, 67, 70, 72, 74–75, 77, 80, 82, 86, 89–91, 93, 96, 98, 101–102, 104–109, 116, 119–120, 123, 126–127, 130, 133, 138–141, 143–144, 146, 148, 155, 159, 162, 166, 168–169, 174, 176, 178, 181–183, 186–187, 189–190, 192, 195–197, 207, 212, 216–217, 223, 225–227, 229–230, 232–235, 237, 239–241, 245, 247, 252, 257, 260–261, 269–270, 279, 314, 321
- Schreibgerät 13, 90–96, 99, 105, 108, 123, 225, 261–262, 265–266, 272, 274–276, 278–282, 284–285, 293–294, 297, 299–312, 315, 317
- Schrein 55, 160, 162, 166, 184, 188
- scriptor* 11, 16, 90, 141, 143, 196, 227
- scriptura capitalis actuarialis, actuarialis* 50–52, 64, 73–75, 78, 82, 85, 92, 99–100, 105, 107–108, 146, 168, 189, 221, 230, 239, 250–251, 253–261, 266–267, 269–270, 275, 286–289, 291, 293, 296, 298, 309, 313, 316, 318
- scriptura capitalis cursiva*, Kursivschrift 15, 83, 98–102, 104–105, 140, 143, 168, 225, 261, 270, 279, 281–282, 300
- scriptura capitalis monumentalibus, capitalibus quadrata* 15, 50–52, 104–105, 167, 178, 239, 255, 260–261, 275, 287–289, 291, 294
- Serifen 19, 51–52, 64, 77, 144, 146–147, 168, 221, 239, 249–250, 252–258, 260–261, 269–270, 287, 289, 293, 315
- Sprache 15–16, 20, 28, 31–32, 37, 39, 64, 197, 234–235, 238–239
- Stabiae 92–93
- Stadtmauer 36, 43, 149–150, 208, 210–212, 220
- Stadttor 30, 57, 163, 207–208, 211–212, 222
- Stein 2, 5, 17, 33, 35–36, 43–52, 54, 57, 83, 87–88, 90–92, 94, 98, 105, 107, 110, 114–115, 120, 178–179, 202, 208–209, 213, 242, 262, 368
- Steinmetz 11, 31, 141
- Stele 1, 10, 34, 36, 45–46, 50, 111, 209, 218–222
- Stifterinschrift 33, 35, 43, 46–48, 50–53, 83, 107, 109, 112, 114, 178, 202, 204, 233, 237, 242, 247, 380
- stilus* 27, 91, 94–96, 99–101, 105, 108, 147, 217
- Straße 1, 24–26, 28–30, 36, 45, 56, 111–112, 114–115, 117, 124, 159–161, 163, 178, 180–181, 183–184, 187–188, 192–195, 197, 200–201, 203, 207–208, 211–212, 229, 231, 240, 245, 344
- Stuck 45, 56, 72, 89, 116, 168, 213, 215, 363
- taberna*, Laden 46, 55, 145, 160–164, 166, 183–184, 188, 229, 243, 375
- tabula ansata* 57, 69, 86, 102–103, 170, 190, 256–258
- tabula dealbata* 58, 152, 154–156, 172, 227, 236
- Tacitus 151
- Tempel 35, 48–50, 110, 112–114, 118, 127, 131–132, 134
- Textträger 43–44, 46, 53–54, 58, 87, 111, 114, 120
- Theater 6, 28, 30, 43, 46, 51, 110, 112–114, 117–118, 136–137, 141–142, 187, 238, 246, 354, 362
- Therme 30, 48, 90, 97, 112, 114, 203, 238
- titulus* 34, 53, 111, 195, 213, 278, 283, 297, 299, 308, 310–311
- titulus memorialis* 195, 278, 297, 299, 308, 310–311

- titulus sepulcralis* 33, 217, 291, 304–306, 308, 311–313, 316–317, 319–320
- Titus Suedius Clemens 6, 10, 36, 50, 111, 209, 218–220, 222, 383
- Travertin 47–49, 219, 221
- Tuff 39, 45, 47, 49, 57, 73–74, 79, 88, 111, 153, 184–186, 264, 321, 375
- Vespasian 48, 219
- vestibulum* 42, 96, 193, 198
- Via degli Augustali 25, 36, 115, 183–185, 194, 262–266, 374
- Via dell'Abbondanza 39, 54, 65, 88, 113–115, 117, 152–153, 159–163, 173, 180–181, 185, 187, 192, 194, 201, 249, 341, 353, 355–356
- Via di Castricio 160, 187–188, 192, 266, 342
- Via di Nola 24, 36, 115, 161, 193, 348–349
- Via Stabiana 24–25, 36, 57, 115, 161, 184, 348–349
- Vicolo dell'Efebo 160, 187–188, 194, 266
- Vicolo di Celer 193–194, 196, 198, 200, 272, 343, 377–378
- Villa 112
- Vitruv 28–30, 54–55, 59–63, 88
- Wachstafel 8, 99, 174, 259, 303, 367
- Wahlwerbung, *programma, programmata* 1, 4, 11–13, 17, 19, 37–40, 42–43, 54, 58, 64, 67, 70, 72–75, 77–78, 82–83, 86–87, 90, 106–107, 109, 115–117, 121, 138, 141, 143, 150, 155, 167–173, 175–177, 179–180, 182, 184–186, 188–192, 194–195, 197, 200, 203–204, 206–212, 214, 217, 222–223, 226, 230–237, 239–242, 244, 246, 249–273, 283, 286–290, 292–293, 295, 298–300, 302, 304–305, 313–314, 318, 321, 357, 382
- Weihinschrift 33, 35, 37, 43, 48, 52, 247
- Werbung, Werbeschild 4, 12, 19, 39, 43, 106, 112, 162, 172, 190, 197, 217, 229, 231
- Zeichnung 1, 6, 19, 41, 87–88, 91, 94, 96–98, 109–110, 118–121, 141, 164, 195, 200, 206, 216–217, 235, 286–287, 299, 301–302, 366–367
- Zitat 1, 15, 41, 130, 140, 195, 235, 272, 282–283

Inschriften

CIL I

- 583 58, 154
593 232
3132 320
3133 317
3134 320

CIL IV

- 1–83 73
13 58
30 74, 357
60 39, 78
61 72
64 82
78 262
84–89 57
94–96 7
120 252
123 64, 359
138 39, 77
222 227
226 199
230 252
495 59
528 38, 237
585–591 184
636 184, 186
636–639 184
659 197, 199, 379
660 197, 199, 379
660a 197, 199
672–675 115
674 39
709 252
785a 252
789 252
806 77
807 77

- 809 184
 810 184
 814 58, 61
 815 58, 61
 817 184–185, 262
 817–820 185
 817–825 184
 818 262
 819 263
 820 185, 263
 820a 184, 237, 263
 821 184, 263–264
 821–824 184
 822 185–186, 263–264
 823 184–185, 263–264
 824 184, 264
 825 184, 264
 984 252
 1074 38, 237
 1096 80, 202
 1096a 202
 1097 79, 202
 1097a 79, 202
 1097b 79–80, 202
 1101 38
 1115 38, 79, 202
 1129 202
 1130 202
 1136 39, 77, 110, 360
 1137 230
 1176 40
 1177 59, 174, 177
 1178 177
 1180 59, 75
 1185 174–175
 1189 230
 1190 61, 75, 184–186, 227, 230, 263–264
 1196 38, 76, 79
 1196a 38, 79
 1196b 38, 79
 1197 38, 79
 1197a 38, 79
 1197b 38, 79
 1227 102
 1269 88
 1288 199
 1372 88, 148
 1385a 104
 1435 196
 1512 237
 1612 237
 1622 36, 49, 349
 1684–1686 184
 1689 199
 1731 204
 1759 197, 199
 1768 38, 79
 1769 38, 79
 1780–1947 142
 1824 102
 1833 89
 1841 140
 1854a 147
 1860 102
 1871 8, 199, 363
 1874 148
 1904 101–102, 141–142, 231, 372
 1906 141
 1935 89
 2043 88
 2044 88
 2116 90
 2128–2131 88
 2166 184–185, 265
 2166–2170 184–185
 2167 265
 2168 265
 2169 265–266
 2170 184–185, 266
 2183 90–91, 364
 2216 186
 2225 90
 2227a 90
 2231 90
 2284 90
 2285 90
 2288 90
 2290 90
 2307 36, 49, 349
 2400d 197, 199
 2460 237
 2461 141–142, 231
 2487 141–142, 231
 2883 58
 2884 58
 2993x 150–151
 2993y 150–151
 2996 38, 79
 3101 184–186
 3339 36, 49

- 3340 8, 367
 3341–3354 73
 3350 264
 3359 58
 3375 60
 3382 60
 3385 60
 3405 58
 3436 58
 3437 58
 3456 199
 3497 60
 3525 38
 3529 11, 227
 3581 264
 3611–3613 58, 61
 3726 38
 3765 38
 3774a–b 194
 3775 194, 196, 198, 200
 3782 80
 3790 195, 198, 282
 3790–3791 195
 3790–3826 195
 3791 195, 282
 3792 198, 282
 3793 195, 283
 3794 11, 195–198, 283
 3794–3799 195
 3795 197, 283
 3796 197, 283
 3797 283
 3798 283
 3799 195, 284
 3800 195, 280
 3806 195, 198, 277
 3806–3813 195
 3808 195, 277
 3808–3812 195
 3809 195, 200, 277
 3810 277
 3811 277–278
 3812 195, 198, 278
 3813 195, 278
 3814 195, 278
 3814–3817 195
 3815 278
 3818 195, 200, 273
 3819 195, 273
 3820 195, 198, 200, 273
 3821 195, 273
 3822 195, 200, 274
 3823 195, 274
 3824 195, 272
 3825 195, 272
 3832 80, 82
 3841 199
 3857 57, 211
 3857–3878 211
 3857–3879 57
 3858 211
 3861 211
 3862 211
 3863 211
 3864 82, 214, 216
 3865 211
 3868 211
 3871 211
 3872 211
 3873 211
 3874 211
 3875 211
 3876 211
 3880 40
 3881 75–76
 3882 76
 3883 75, 177
 3884 12, 139, 174
 3932 97
 4119 104, 144–145
 4262 237
 4431–4433 88
 4557 199
 4586 80, 82
 4600 199
 4688 199
 4729 199
 4737 197, 199
 4741 197, 199
 4755 102–103
 4966 101, 139–140
 4966–4972 101
 4966–4973 139
 4967–4973 139
 5103 95
 5134 199
 5156 199
 5245 199
 5286 195, 284
 5286–5293 195

- 5287 284
 5288 198, 284
 5289 198, 284
 5290 284
 5291 198, 285
 5292 285
 5293 195, 285
 5294 195, 285
 5294a 198
 5294b 198
 5294c 198
 5295 195, 285
 5296 193, 195, 280–281
 5296–5300 195
 5297 281
 5298 281
 5299 281
 5300 195, 281
 5302 195, 281–282
 5302–5304 195
 5303 282
 5304 195, 282
 5305 195, 247, 278–279
 5305–5309 195
 5306 278–279
 5307 279
 5308 279
 5309 195, 198, 279
 5310 195, 279–280
 5310–5314 195
 5311 279–280
 5312 280
 5313 280
 5314 195, 280
 5315 195, 274
 5316 195, 274
 5324 195, 274
 5324–5336 195
 5325 104, 198, 275, 362
 5326 275
 5327 275
 5328 198, 275–276
 5329 275
 5330 275
 5331 198, 276
 5332 198, 276
 5333 276
 5334 276
 5335 276
 5337 195, 272
 5350 199
 5380 99–101
 5390 199
 5438 80, 82
 5922 179
 6601–6604 73
 6641 80, 82
 6686 265
 6844 199
 6897 97
 7037 196
 7114–7127 73
 7121 73
 7124 58–59, 82–83
 7125 58–59
 7164 116
 7165 116
 7166 116
 7167 116
 7168 116
 7169 116
 7171 116
 7172 72, 116
 7173 72, 116
 7187 72
 7191 72
 7203 38, 222
 7208 78
 7238 188, 191, 266
 7239 188, 191, 266
 7240 188, 191–192, 267
 7241 56, 69, 188–192, 267, 356, 377
 7242 58, 188–190, 192, 267, 358
 7243 38, 54, 59, 229
 7243–7249 54
 7244 229
 7245 229
 7246 229
 7256 69
 7290 72
 7301 188–189, 191–192, 268
 7301–7303 188–189
 7302 268
 7303 188–189, 268–269
 7304 188–189
 7304–7306 188
 7304a 188, 268
 7304a–g 188
 7304b 268
 7304c 268

7304d	269	7586–7589	204
7304e	269	7586–7592	204
7304f	269	7587	286
7304g	269	7588	67, 286, 289
7305a	188–189, 269–271	7589	67, 204, 206, 287
7305a–d	188–189	7590	204, 206, 287
7305b	270	7591	204, 206, 287
7305c	270	7592	204, 206, 287
7305d	270	7593	73
7306a	188–189, 270	7594	73
7306a–c	188–189	7610	167, 249
7306b	271	7611	167, 170, 172, 249–250
7306c	271	7612	167, 170, 172, 249
7307	188–189, 271	7613	167–168, 250
7308	188	7614	167, 170, 180, 250–252, 255
7308a	188, 271	7615	167, 170, 251
7308a–c	188	7616	167, 170, 251
7308b	271	7617	167, 170, 180, 251–252, 255
7308c	271	7618	167–168, 180, 251–252
7342	38	7619	167, 180, 252, 255
7343	38, 252	7620	167, 173, 175, 179, 253, 260, 374
7350b	155	7621	11, 139, 167–168, 170, 227, 253–254, 256
7371	179	7622	167–168, 170, 172, 253–254
7382	191	7623	167, 254–255
7387	65	7624	167, 180, 182, 252, 255, 261
7394e	198	7625	38, 167–168, 170, 255–256
7409	254	7626	167–168, 173, 176, 179, 255–256, 260, 374
7426–7434	167	7627	69, 167–168, 170, 180, 256–257
7438	167	7628	69, 167, 256–257
7439	167	7629	167–168, 170, 257
7487	66	7630	69, 167, 170, 172, 180, 258
7488	66	7631	167–168, 170, 172, 258
7489	64, 66	7632	167, 180, 258–259
7490	66	7633	164, 167, 259
7499	66	7634	164, 167, 259
7502	66	7644	61
7504	64, 66	7647	61
7541	230	7658	252
7553	67, 203, 206, 289	7660	230
7554	203, 290	7687	38
7570	203, 290	7691	230
7571	203, 290	7700	230
7572	203, 290	7714	58, 61, 80–82
7573	203, 290	7715	58, 61, 80–82
7574	203, 291	7716	80–82
7579	38, 65, 69, 222	7748	230
7580	69, 357	7751	230
7584	204	7752	230
7585	204, 207	7757	176
7586	204, 286		

- 7780 38, 222
 7787 61
 7789 230
 7796 58–59, 61
 7803 67
 7804 64, 67
 7807 39, 78–79
 7813 230
 7823a 230
 7823b 230
 7828 230
 7834 230
 7837 68
 7851 65, 68
 7868 64–65, 70
 7870–7874 350
 7926 230
 7939 230
 7976–7981 57
 7980 199
 7987 203, 207, 291
 7988a 204, 206, 287–288
 7988a–e 204
 7988b 204, 206–207, 288
 7988c 288
 7988d 204–206, 288–289, 381
 7988e 288
 7989a 204, 206–207, 286, 288–289, 381
 7989b 38, 198, 204, 206, 287, 289
 7989c 204, 289
 7990 75, 151, 204
 7991 58, 75, 167–168, 177, 204, 249, 259–260,
 358
 7992 74–75, 151, 167–168, 170, 173–174,
 176–179, 253, 256, 260, 374
 7993 56, 75, 167–168, 177, 204, 232, 253,
 259–260, 374
 7994 76
 7995 151, 173–174, 176
 7996 151
 8003 98–99
 8048 95
 8060–8066 90
 8077 198
 8129 104
 8161 100
 8173d 95
 8208 188, 272
 8210 188
 8213 92
 8215 100, 226
 8216 95
 8218a–l 101
 8219a–c 101
 8222 97
 8227 98–99
 8229 140
 8232 97
 8285–8309 90
 8309 90, 98–99
 8388 146
 8388a–d 144
 8388c 104, 146
 8388d 104, 146
 8392–8394 95
 8399 97
 8404 97
 8426 89, 98
 8436 98
 8440–8447 167
 8518–8810 203
 8518–8814 202
 8631 104
 8756 179
 8811–8814 203
 8815 167, 179, 261
 8815–8817 167, 179
 8816 167, 179, 261
 8817 167, 179, 261
 8818 167, 179, 262
 8819 167, 179, 262
 8883 97
 8891 140
 8893 104, 144, 146, 148
 8910 97
 8931 97
 8961–8963 88
 8991 199
 9077a 98–99
 9100 97
 9127 100, 104
 9155 97
 9172 98–99
 9173 98–99
 9189 97
 9300 88
 9822–9827 73
 9830 57
 9839a–c 82–83
 9839b 82

- 9839c 82
 9851 228
 9860–9866 90
 9868 90, 179
 9868–9871 90
 9883 70–71
 9884 70–71
 9885 70
 9934a 78
 9936 57, 116, 208–209, 313
 9936–9939 208
 9936–9961 116, 209
 9936–9986 57
 9937 313–314
 9938 313
 9939 208, 210–211, 314
 9940 208, 314
 9941 208, 314
 9942 208, 210–211, 214, 292
 9942–9944 208
 9942–9945 214
 9943 292
 9944 208, 292
 9945 208, 214, 292
 9946 208, 214, 293
 9947 208, 214
 9947a 293
 9947b 208, 293
 9948 82–83, 208, 214, 216, 295, 382
 9948–9950 214
 9949 208, 214, 295, 382
 9949–9959 208
 9950 214, 295
 9951 214, 298
 9951–9953 214
 9952 211, 298
 9954 318
 9955 214, 300
 9955–9957 214
 9956 211, 300
 9957 214, 300
 9958 302
 9959 208, 210, 304
 9960 208, 305
 9961 116, 208–209, 305
 9961a 321
 9968–9986 116, 208–209
 9968a 314–315
 9968b 314–315
 9968c 315
 9968d 315
 9969 76, 314–315
 9970 214, 292
 9971 214, 382
 9971–9976 214
 9971a 295
 9971b 295–296
 9972 77, 296, 382
 9973 296
 9974 77, 210, 296–297, 382
 9975 296
 9976 77, 214, 297, 382
 9977 214, 298
 9978 318
 9979 76, 318
 9980 76, 318
 9981a 76, 302
 9981b 303
 9981c 303
 9981d 303
 9982 303
 9983a 75, 232, 240, 309, 312, 360
 9983aa 312
 9983b 309
 9983c 309
 9984 306
 9985a 320
 9985b 320
 9986 57, 116, 208–209, 321
 10030 90, 148
 10036 102
 10070–10075 90
 10082–10099 90
 10203b 104, 144–145
 10218 209, 315
 10218–10249 209
 10219 214, 293
 10220 209, 214, 293
 10221 209, 317
 10222 96, 214, 294, 366
 10222–10225 214
 10223a 294
 10223b 294
 10224 89, 294
 10225 214, 294
 10226 209, 214, 297
 10226–10228 214
 10227 297
 10228 209, 214, 297
 10229–10235 214

10229b 42, 54, 92, 298, 370
 10231 97, 299
 10232a 97, 299
 10232b 97, 299
 10233 97, 209, 299
 10234 97, 300
 10235 214, 300
 10236–10239 214
 10236a 209, 301–302
 10236b 301
 10236c 301
 10237 104, 209, 301–302
 10238a 209, 301–302
 10238b 209, 301–302
 10239 214, 302
 10241 209, 303–304
 10242 304
 10242a 304
 10243a 209, 306
 10243b 209, 306
 10243c 209, 307
 10243d 307
 10243e 307
 10243f 307
 10243g 209, 307
 10243h 209, 307
 10243i 308
 10243j 209, 308
 10244 308
 10245 209, 308
 10246a 209, 309
 10246b 209, 310
 10246c 310
 10246d 209, 310
 10246e 209, 310
 10246f 310

10246g 310
 10246h 209, 311
 10246i 209, 311
 10246j 209, 311
 10246k 209, 311
 10247 97, 209, 312
 10248 305
 10249 209, 312
 10478–10494 40
 10479 40
 10484 40
 10486–10489 40
 10488 40, 78
 10489 40, 78, 361
 10491 40
 10493 40
 10494 40
 10500 97
 10529 95
 10534 95
 10537 95
 10538 95
 10564 101, 132
 10566 101
 10589 94
 10589–10591 94
 10603 90, 364
 10687 95, 365
 10694 101
 10696 96
 10697 101
 10698 95
 10703 95, 365
 10704 98
 10705 98
 10711 94

CIL X

787 112
 788 113, 239
 789 113, 252
 790 113, 174, 239, 353
 791 113, 239, 353
 792 47, 50, 113, 351, 353
 793 48
 795 113
 798 113
 799 113
 810 35, 48, 114

811 35, 48, 114, 348
 813 35, 113
 814a 113
 814b 113
 820 48
 823 113
 829 48, 203
 830 113
 832 113
 833 112, 114
 834 112

835 112, 114
 837 113
 838 113, 354
 839 113
 840 113
 842 113
 844 48
 846 35, 46, 48
 852 48
 853 35, 202
 853–857 35
 854 202, 380
 855 202
 856 202
 857a 202
 857b 202
 857c 202
 857d 202
 858 46

859 46
 884–923 58
 977 204
 997 45, 47
 998 45, 350
 1018 6, 10, 36, 218–219
 1026 44
 1030 34, 44
 1063 112
 1064 46
 1406 48
 1411 204
 1412 204
 1416 47
 1452 35, 47
 1458 47
 1468 34, 111
 1473–1475 34, 111
 1477 34, 111

Ve

8 33, 37, 46, 49, 112, 114, 361
 8–22 33
 8–72e 33
 9 37, 49
 10 37, 49
 11 37, 49, 112
 12 37, 49, 112
 13 37, 49
 14 37, 49
 15 37, 49
 16 37, 49
 17 37, 49
 18 37, 49, 114
 19 37, 49
 20 37, 49
 21 49
 22 49
 22a 49
 22b 49

22c 49
 22d 49
 23–28 39, 83
 23–35 33
 24 83
 27 39, 77, 83
 28 39, 77, 83
 29–30h 39
 30 83
 31–35 39
 33 39, 83, 115
 34 83
 58–69 33
 59c 42
 61 42
 64 89
 69a–l 42
 107 37, 49
 213 49

