

## 1.2 Methodische Überlegungen

Die reine Existenz der Verbindung von Bild und Text innerhalb einer konzeptuellen Kopräsenz ist nicht einer bestimmten Epoche zuzurechnen – sie ist ein zeitübergreifendes Phänomen und lässt sich in der griechisch-römischen Antike sowie auch in der heutigen Zeit als omnipräsent beobachten. Seine Charakteristik, seine Spezifik in der Erscheinungsform und damit auch seine Bedeutung erhält das Phänomen allerdings erst durch seinen jeweiligen Kontext und seine Rezeption. Die wesentliche Frage, wie die Kombination von Bild und Text rezipiert wird, erfordert also die Kenntnis des kulturellen und sozialen Rahmens, in welchem die Kombination fußt, sowie auch die Idee über den idealen Rezipienten, der sich innerhalb des konzeptuellen Kontexts bewegt. Die Beurteilung der medialen Bestandteile und ihrer Kombination kann daher nicht ohne interpretative Leistung vorstattgehen, da die materiellen Grundvoraussetzungen des jeweiligen Trägermediums sowie die kulturellen Vorbedingungen der Rezeption immer mitbedacht werden müssen.<sup>53</sup> Die Annahme, das Funktionieren von

---

<sup>53</sup> ‚Medium‘ als „konventionell im Sinn eines kognitiven *frame of reference* angesehenes Kommunikationsdispositiv“ (Wolf 2002, 165), bei welchem das Primat der Rezeption entscheidend ist, wird in der vorliegenden Arbeit unter Anwendung der Medialitätstheorie von Genz/Gévaudan 2016 unter ereignis- und kommunikationsorientierten Gesichtspunkten behandelt und anhand ihrer drei grundlegenden Kriterien definiert: Medialität, Materialität und Kodierung. Zu differenzieren ist dabei zwischen vier Bedeutungen des Begriffs, die sich zwischen den Kriterien der Konventionalität, der Individualität, der Materialität und der Kodierung bewegen: (1) das ‚Medium‘ als *konventioneller Zeichenträger* (zwischen Konventionalität und Materialität), (2) das ‚Medium‘ in *konventionell kodierter Form* (zwischen Konventionalität und Kodierung), (3) das ‚Medium‘ als *individueller Zeichenträger* (zwischen Individualität und Materialität) und (4) das ‚Medium‘ in *individuell kodierter Form* (zwischen Individualität und Kodierung). Ähnlich organisiert auch Ryan 2004, 14–16 die verschiedenen Definitionsangebote in sich gegenseitig ergänzenden Kategorien. Text sowie Bild werden daher in der vorliegenden Arbeit recht pragmatisch als unterschiedliche Zeichensysteme respektive Medien in konventionell kodierter Form begriffen (1), die für ihre Materialisierung ein Medium im Sinne eines konventionellen Zeichenträgers benötigen (2). Dementsprechend können Bild und Text im Rahmen ihres Trägers, welcher in jedem Einzelfall ein Medium im Sinne eines individuellen Zeichenträgers darstellt (3), als Medien respektive Zeichensysteme in individuell kodierter Form untersucht werden (4). Das Mosaik ist gleichsam als technisches Mittel der Realisation beider Zeichensysteme sowie auch als Trägermedium anzusehen. Die Besonderheit in der Beschaffenheit von Mosaiken, welche v. a. durch die Kombination verschiedener Zeichensysteme noch stärker hervorgehoben wird, liegt in der Herstellung begründet; vgl. Bolle/Westphalen/Witschel 2015, 487: Ein Mosaik besteht aus vielen kleinen Einzelteilen unterschiedlicher Farben und ggf. auch Größen und Materialien, durch deren zielgerichtete Anordnung Ornamente, Bilder oder Texte hervorgebracht werden. Hinsichtlich der Materialität und der technischen Grunddisposition bildet sich also eine untrennbare Einheit von Bild, Text, Rahmen sowie auch den Freiflächen zwischen eben diesen Elementen mit einer einheitlichen Oberfläche. Dementsprechend sind Mosaiken (inter)medial konfigurierte Repräsentationsmedien, in welchen sich die Zeichensysteme Bild und Text technisch manifestieren. Jedes Medium im Sinne von Zeichensystemen sowie auch im Sinne von Zeichenträgern hat sein spezifisches Potenzial, das ihm kulturell eingeschrieben ist und in der Vermittlung eines Inhalts spezifische Grenzen, aber auch spezifische Chancen aufweist. Das jeweilige Medium formt die Botschaft immer mit. Die aktuelle Forschung

Bild-Text-Kombinationen im Sinne einer universellen Wahrheit völlig rezeptionsbefreit und kontextungebunden beurteilen zu können, ist schlichtweg falsch. Unsere Beurteilung des Phänomens ist zwangsläufig an eine moderne Rezeption gebunden, die in der Bewertung, soweit wie möglich, in eine (ideale konventionelle) antike Rezeption übersetzt werden muss.<sup>54</sup> Da das Funktionieren einer Bild-Text-Kombination konzeptuell vorgeprägt ist, kann es nur sinngerecht erfasst werden, wenn der ursprüngliche Kontext unter Berücksichtigung sich unterscheidender historischer Rezeptionsperspektiven mitbedacht wird. Doch inwieweit können wir als moderne Rezipient\*innen, als die wir uns in einem völlig anderen kulturellen Kontext bewegen, nun die antiken Konzeptionen sowie die Rezeption von Bild-Text-Kombinationen überhaupt erfassen?

### 1.2.1 Eine historische Analysematrix

Wenn auch keine absolut zuverlässige Anleitung für die analytische Behandlung des Phänomens, so aber zumindest einen interessanten Einblick in den (möglichen) antiken Umgang mit Bild-Text-Kombinationen innerhalb des Wohnkontexts aus Perspektive der Produktion sowie v. a. der Rezeption bietet der *liber Satyricon*, im Speziellen die *cena Trimalchionis*, des Petron. Nach einem zufälligen Zusammentreffen mit einem spleenigen Herrn in der Palästra, dessen ostentatives Auftreten beim

---

ist sich bewusster denn je darüber, dass es sich als unerlässlich erweist, die mediale Form der jeweiligen Gattung zu bedenken – unabhängig davon, nach welchen inhaltlichen oder kulturhistorischen Phänomenen antike Quellen befragt werden; s. hierzu weiterführend Muth 2011; Muth/Petrovic 2012; Kehnel/Panagiotopoulos 2015; Meier/Ott/Sauer 2015.

**54** Zur Auslotung von Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Interpretation von Bild und Text s. Muth/Petrovic 2012, insb. 283–290. Dieser Ansatz wird auch in der vorliegenden Arbeit verfolgt. S. Muth und I. Petrovic nähern sich der Frage nach der historischen Aussagekraft von modernen Analysen über die Rezeptionstheorie (auch wenn diese der Existenz eines festen Inhalts der Kommunikation äußerst kritisch gegenübersteht), die die Möglichkeit einer subjektiven Entschlüsselung von Texten und Bildern einräumt und die Interaktion zwischen einem Text bzw. einem Bild und dem Leser bzw. Betrachter durch das Deuten von Leerstellen als bedeutungstiftend betrachtet. Dabei ist es notwendig, dass der Leser/Betrachter Kenntnis über die Welt im Allgemeinen und Kenntnis über die (literarischen/bildlichen) Traditionen in sich vereint. Der Autor eines Werks, sei es bildlich oder verbal, hat einen bestimmten Rezipienten, den ‚impliziten Leser‘ (Iser 1972; Iser 1994) oder den ‚impliziten Betrachter‘ (Giuliani 2003) im Blick, welcher die Gesamtheit der Rezeptionsprämissen in sich vereint und somit sämtliche Bedeutungsangebote zu entschlüsseln vermag. Muth/Petrovic 2012, 286 zeigen auf, dass der moderne Idealrezipient im Prinzip eine doppelte Interpretationsleistung erbringen muss: „Zum einen muss er die Leerstellen füllen, die für die zeitgenössischen Leser erstellt waren. Damit er das aber überhaupt leisten kann, muss er sich zum anderen auch dem antiken Leser soweit wie möglich annähern, d. h. Leerstellen und manchmal tatsächliche Lücken im Text füllen, die anfangs überhaupt nicht existierten.“ Der Zugang zur historischen Realität ist also nur über die Rekonstruktion von Konvention zu erreichen. Was wir also erfassen können ist nicht eine individuelle Rezeption, sondern eine konventionelle Rezeption über die Rekonstruktion eines konventionellen Betrachters/Lesers, welcher sich im Kollektiv einer gesellschaftlichen Mehrzahl bewegt.

Ballspiel den Zuschauern in vielerlei Weise bemerkenswert schien – Bälle, die den Boden berührt haben, wandern in den Müll; eine Traube von Sklaven hält ein mobiles Badezimmer parat – und so zu einem Gespräch und einer spontanen Einladung zum Abendessen geführt hat, liefert der Erzähler der vorliegenden Textstelle, Encolpius, die vermutlich ausführlichste Beschreibung eines römischen Hausflurs der gesamten antiken Literatur:

*Sequimur nos admiratione iam saturi et cum Agamemnone ad ianuam pervenimus, in cuius poste libellus erat cum hac inscriptione fixus: ‚quisquis servus sine dominico iussu foras exierit, accipiet plagas centum‘. in aditu autem ipso stabat ostiarius prasinatus, cerasino succinctus cingulo, atque in lance argentea pisum purgabat. super limen autem cavea pendebat aurea, in qua pica varia intrantes salutabat. ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi. Ad sinistram enim intrantibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinculus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum ‚cave canem‘. et collegae quidem mei riserunt, ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi. erat autem venalicium <cum> titulis pictum, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Minervaque ducente Romam intrabat. hinc quemadmodum ratiocinari didicisset deinque dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat. in deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. praesto erat Fortuna <cum> cornu abundantis [copiosa] et tres Parcae aurea pensa torquentes. notavi etiam in porticu gregem cursorum cum magistro se exercentem. praeterea grande armarium in angulo vidi, in cuius aedicula erant Lares argentei positi Venerisque signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in qua barbam ipsius conditam esse dicebant ... interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent. ‚Iliada et Odyssean‘ inquit ‚ac Laenatis gladiatorum munus‘. non licebat †multaciam† considerare ...<sup>55</sup>*

55 Petron. 29. Übers.: Wir folgen also durch unser Staunen schon übersättigt und erreichen mit Agamemnon den Eingang, an dessen Rahmen eine Tafel mit jener Aufschrift befestigt war: „Welcher Sklave auch immer ohne den Befehl des Herren das Haus verlässt, wird hundert Schläge empfangen“. Im Eingang selbst aber stand der Pförtner in einem lauchgrünen Gewand, gegürtet mit einem kirschroten Gürtel, und schälte Erbsen in einer silbernen Schale. Über der Schwelle aber hing ein goldener Käfig, in dem eine gescheckte Elster die Eintretenden begrüßte. Während ich also alles wie angewurzelt bestaunte, hätte ich mir stolpernd beinahe die Beine gebrochen, denn zur Linken der Eintretenden war ein riesiger Hund, nicht weit von der Kammer des Pförtners, mit einer Kette angebunden an die Wand gemalt, und über ihm stand in Großbuchstaben geschrieben „hüte dich vor dem Hund“: Während meine Gefährten natürlich lachten, hörte ich im Gegenteil nicht auf, die Wand in ihrer Gänze weiterzuverfolgen, nachdem ich tief durchgeatmet hatte. Dort aber war ein Sklavenmarkt mit Titeln gemalt, und Trimalchio selbst, mit langem Schopf, hielt einen Botenstab und betrat unter der Führung der Minerva Rom. Wie er dort zu rechnen gelernt hatte und zum Buchhalter gemacht worden war, hatte der aufmerksame Maler in seiner Gesamtheit und mit Beischrift wiedergegeben. Am Ende der *porticus* aber enthob ihn Merkur am Kinn erhoben auf ein hochaufragendes Tribunal. Zugewandt waren dabei Fortuna mit ihrem Füllhorn und die drei Parzen, wie sie ihre goldenen Fäden spinnen. In der *porticus* bemerkte ich auch eine Truppe von Läufern, die sich mit ihrem Trainer verausgabte. Außerdem sah ich in der Ecke einen großen Schrank, in dessen Nische silberne Laren aufgestellt waren und eine Marmorstatuette der Venus und schließlich eine goldene Büchse, die nicht gerade klein war, von der sie sagten, dass dort dessen Bartschnitt abgelegt worden sei. Ich begann also, den Kammerdiener zu befragen, was die Bilder in der Mitte darstellten. „Die Ilias und die Odyssee“, sagte er, „und das Gladiatorenspiel des Laenas“. Es war nicht möglich, ... zu beschauen ...

Man befindet sich zu Beginn der auf uns gekommenen Fragmente des *liber Satyricon* also im Eingangsbereich der *domus* eines zu Reichtum gekommenen *libertus* mit einem offensichtlich großen Interesse daran, die eigene Person in allen Lebensbereichen und sozialen Situationen standesgemäß zu (re-)präsentieren. Er hat einen Haushalt erschaffen, in dem nicht nur das eigentliche Gebäude und dessen materielle Ausstattung, sondern selbst die lebenden Bewohner – Dienerschaft und Haustiere – Teil einer großen Gesamtpresentation sind, die den Reichtum und die Kultiviertheit des Hausherrn Trimalchio sowohl konstituieren als auch diskursivieren soll. Eine zentrale Rolle in der ekphrastischen Beschreibung der Eingangssituation nimmt dabei das durch den Hausherrn kommissionierte Bildprogramm ein, das durch Encolpius fokalisiert beschrieben wird und trotz seines Status als fiktiver erzählter Raum in einem satirischen Text einige Beobachtungen zulässt, die für die vorliegende Untersuchung von großem Interesse sind.<sup>56</sup> Es handelt sich um eine mit Fresken ausgestattete Wand, die, um Textpartien ergänzt, den Werdegang Trimalchios vom Sklaven zum erfolgreichen Geschäftsmann dokumentiert. Die genauere Betrachtung der Stelle lässt dabei im Dienste einer Absicherung des hier angestrebten analytischen Vorgehens exemplarisch Erkenntnisse zu drei perspektivischen Vektoren antiker Wahrnehmung eines intermedial konzipierten Repräsentationsmediums in intrinsischer und extrinsischer Hinsicht zu – nämlich zu (1) den Inhalten der Botschaft, (2) den Formalitäten der Botschaftserzeugung und -vermittlung und (3) der Fokussierung bestimmter Aspekte durch die zeitgenössische Rezeptionsfigur Encolpius:

- (1) Der Inhalt des Dargestellten besteht in der Hauptsache aus den Lebensstationen des Trimalchio von seiner Ankunft in Rom, seinem Verkauf auf dem Sklavenmarkt über seine Fachausbildung und Arbeit als *dispensator* hin zum Erreichen seines momentanen Status als *sevir Augustalis*.<sup>57</sup> Die Darstellung der Autobiographie in Bild und Text überschreitet dabei die Grenzen von Menschen- und Götterwelt, denn neben Rom (*Romam intrabat*), dem Sklavenmarkt (*venalicium ... pictum*) und der Endstation bzw. dem Höhepunkt, dem *tribunal excelsum*, werden auch Minerva, Merkur, Fortuna und die Parzen für die Bildinhalte bemüht. Es scheint sich daher um eine Folge von zumindest teilweise allegorischen Szenen zu handeln, in denen Trimalchio zweifach erwähnt ist, nämlich einmal *Minervaque ducente* und einmal durch Merkur *levatus mento*. Trimalchio präsentiert sich hier demnach als durch göttliche Fügung etablierten Erfolgsmenschen, dessen teleologisch zugespitzter Geschäftssinn nicht nur durch das Eingreifen der smarten Minerva und des Schutzgottes seiner Profession selbst determiniert gezeigt wird,

---

<sup>56</sup> Dieser spezifische Status des Texts darf zwar keinesfalls außer Acht gelassen werden, demgegenüber ist jedoch festzuhalten, dass das satirische Moment ja geradezu wesenhaft darauf angewiesen ist, in einem spezifischen Kontext eingebettet seine Wirkung zu entfalten – es muss für den Rezipienten naturalisierbar sein.

<sup>57</sup> Vgl. Petron. 71,9.

sondern auch durch die idiosynkratische Darstellung der eigenen Person mit langem Haar (*capillatus*) und einem *caduceus* in der Hand unterstrichen wird.

- (2) Die formalen Aspekte dieses speziellen Bildprogramms, das sich in das durchaus ebenso spezielle weitere ‚self-fashioning‘ des Gastgebers wunderbar einfügt und von der Petronforschung über große Strecken als eine *tour de force* durch das groteske, ja abgeschmackte Freigelassenendasein des Trimalchio angesehen worden ist,<sup>58</sup> geben einen interessanten Einblick in die Möglichkeiten von intermedial konfigurierten Bildprogrammen als Mechanem einer zielgerichteten Selbstdarstellung – jenseits des Status der Wandmalerei als *fictum*, der Instrumentalisierung derselben im Werkkontext und zuletzt der Schwierigkeiten, die sich zusätzlich durch den ‚intermedial gap‘ zwischen der konzeptuellen Intermedialität der Ekphrasis einerseits und der aus dieser heraus wirkenden harten Intermedialität der aus Bild- und Textteilen bestehenden Wandmalerei andererseits ergibt.<sup>59</sup> So unterscheidet der Erzähler Encolpius (für uns aufgrund der o. g. Schwierigkeiten nicht bis ins Letzte nachvollziehbar) immerhin deutlich zwischen Teilen der Botschaft, die bildlich wiedergegeben sind (*pictus, pictum, pictor, picturas*), und solchen, die durch Text erzeugt werden (*scriptum, cum inscriptione, cum titulis*), und vermittelt zwischen diesen.<sup>60</sup> Bild und Text in Kombination miteinander ermöglichen es hier, aus der Zusammenstellung neu arrangierter Ikonographie – findet sich doch neben Göttern (*Minerva, Mercurio, Fortuna*), allegorischen Darstellungen wie den Parzen (*tres Parcae aurea pensa torquentes*) und explizit erwähnten (*excelsum tribunal*) und zumindest plausiblen (*Romam intrabat*) Architekturdarstellungen auch der eindeutig Merkur angenäherte Auftraggeber – die Lebensinhalte des Trimalchio zu inszenieren. Gerade die Ausbildung des ehemaligen Sklaven zum Buchhalter soll der Künstler anhand der Medienkombination wiedergegeben haben (*hinc quemadmodum ratiocinari didicisset deinque dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat*). Dieser analytische Blick des Erzählers Encolpius, der in der Rückschau nichts mit seinem damaligen Selbst zu tun hat, das eher durch die Darstellungen fasziniert dargestellt wird (*nos admiratione iam saturi, omina stupeo, non destiti ... parietem persequi*), bietet damit eine Absicherung für die Übertragbarkeit des Konzepts auf einen Wohnkontext der Kaiserzeit.

<sup>58</sup> Vgl. Slater 1987; Slater 1990, 57–58; Courtney 2001; Bodel 1994; Grewing 2010.

<sup>59</sup> Während bei der ‚harten Intermedialität‘ mindestens zwei unterschiedlich konfigurierte Zeichensysteme im Sinne einer Medienkombination präsent sind und direkt miteinander in Kontakt treten bzw. miteinander gekoppelt werden, meint die ‚weiche‘ bzw. ‚konzeptuelle Intermedialität‘ die Schaffung von intermedialen Bezügen, bspw. durch Modulation oder durch die Thematisierung eines Mediums in einem anderen Medium, wobei lediglich das referenzierende Medium konkret vorliegt. Dazu auch Kap. I.2.3.

<sup>60</sup> Grundsätzlich zum Einsatz von Inschriften im *liber Satyricon*: Nélis-Clément/Nélis 2005.

- (3) Es lassen sich jedoch noch weitere Aspekte herausstellen, die Rückschlüsse auf den kontextuellen Umgang mit einem solchen durch Bild und Text angereicherten Wohndekor bieten, wenn die beschriebene Rezeptionssituation in den Blick genommen wird. Dabei lässt sich zunächst die oben bereits erwähnte Erfahrung des unbedarft das Haus betretenden Encolpius betonen, welche lexikalisch (*admiratione, stupeo, persequi*) die Wirkmacht der sorgfältig eingezirkelten Kommunikation bezeugt, aber auch für die von der Forschung bisweilen negativ bewertete Individualität ebendieser spricht. Für Encolpius weiterhin relevant scheinen aber auch formale Details wie etwa die Gestaltung einiger Textpartien, indem er die bekannte Darstellung des Wachhundes im Eingangsbereich mit einer Beischrift in *littera quadrata* beschreibt, was für ein Bewusstsein für die kontextgebundene Verwendung der Schriftart spricht, die sogar noch oberhalb (*superque*) des Bilds verortet wird. Wie schon angemerkt, darf dieser fiktive Kontext natürlich nicht überstrapaziert werden, dabei erscheint es jedoch andererseits durchaus angebracht, die Vermittlung dieses fiktiven Kontexts durch bestimmte Schwerpunkte als Hinweis auf zeitgenössische Wahrnehmungsdispositive zu deuten. In ebensolcher Weise ist auch die für antike Ekphraseis übliche Exegetenfigur des Kammerdieners (*atriensis*) zu werten, welche den beschriebenen Rezeptionsvorgang noch um eine extrinsische Kommunikation erweitert, indem sie von Encolpius zu einzelnen Bildinhalten befragt wird und so vom eigentlichen Funktionieren der intermedial angelegten Malerei zu deren Funktion überleitet.<sup>61</sup>

Damit lassen sich zusammenfassend drei prinzipielle Aspekte festhalten, die für die Untersuchung der Kombination von Bild und Text in der römischen Antike im Allgemeinen, insbesondere aber auf Mosaiken in Wohnkontexten relevant sind. So zeigt sich einerseits, dass antike Produzenten/Auftraggeber solcherlei Medien auf einer inhaltlichen Ebene äußerst strategisch zu nutzen vermögen und andererseits, dass antike Rezipienten Wahrnehmungsgewohnheiten aufweisen, die leisten, Bild-Text-

---

<sup>61</sup> Die sich anschließende Nachfrage Encolps zu den Bildern aus dem homerischen Zyklus und dem *munus* eines gewissen Laenas wird von der Forschung bisweilen als Hinweis auf Encolps interpretative Unzuverlässigkeit gewertet (*qua* fehlender Bildung bzw. Überforderung durch die festgestellte Idiosynkrasie des Raumdekors), mitunter jedoch auch als weiterer Seitenhieb gegen Trimalchios unangemessene und fehlgeleitete Selbstdarstellung, da die Bilder inmitten seiner biographischen Bildreihe verortet und so als distinkt anzusehende Dekorkonzepte zu werten seien, die nicht zusammengehörten. Gerade aufgrund der Probleme, welche die fragmentarische Gestalt des *liber Satyricon* allgemein und der Grad der Beschädigung der Stelle im Besonderen stellen, lassen sich diese deplatziert erscheinenden Bilder m. E. nicht einmal mit Sicherheit derselben Wand zuweisen (zumal noch weitere, nicht auf der Wand gemalt beschriebene, sondern tatsächlich materiell vorhandene Gegenstände im Text dazwischenstehen – so etwa der Larenaltar und die Büchse mit dem Bartschnitt). Eine konkrete Zuweisung ginge auch am Wesen einer Ekphraseis vorbei, die weniger exakt zu dokumentieren, als vielmehr konzeptuell geprägte und gesteuerte Wahrnehmungen zu erzeugen sucht – weshalb sie auch so wertvoll für unsere Untersuchung ist.

Kombinationen kompetent zu deuten: Dabei ermöglicht die Kombination der beiden Teilmedien eine Kommunikation auch komplexerer Inhalte, wie sie etwa in den idiosynkratisch-allegorischen Darstellungen der Vita Trimalchios vorliegt. Weiterhin äußert sich in der Wahrnehmung der Medienkombinationen auf formal-struktureller Ebene eindeutig eine Aufmerksamkeit für die Differenzierung der Zeichensysteme und für die Interaktion der bildlichen mit den textuellen Inhalten, die in der vorliegenden Stelle in ihrer Medialität, aber auch in ihrem räumlichen Verhältnis zueinander und in ihrer konkreten Gestaltung benannt werden. Daraus folgt, dass die Kombination von Text und Bild für den antiken Rezipienten auf integrativ-symbiotische Weise eine Einheit bildet und einen Mehrwert in der Kommunikation erzeugen *kann*, aber auch, dass mit einem Betrachterkonzept gearbeitet werden muss, das einen medienbewusst-analytischen, die Teilmedien auseinandersetzen und ihre Beziehung zueinander evaluierenden Rezipienten vorsieht. Schließlich zeigen die beiden Rezeptionsfiguren Encolpius und der anonym bleibende Pförtner, dass sich die Kombination von Bild und Text keinesfalls in explikativer Funktion ergeben muss, sondern sich ganz im Gegenteil als Auslöser eines Diskurses zu den Inhalten und ihrem Kontext eignet. Die Kombination von Bild und Text ist damit kein die Kommunikation abschließender, sondern potenziell sogar erst herausfordernder Aspekt, der den Aussagegehalt weniger begrenzt als ihn vielmehr für den konzeptuellen Raum öffnet.

Vor diesem Hintergrund wird nun die bisherige Forschung zur Kombination von Text und Bild auf römischen Mosaiken umrissen.<sup>62</sup> Dabei wird gezeigt, dass bisherige Analysemodelle den oben herausgearbeiteten Aspekten nicht unbedingt gerecht werden, da sie weder die antiken Konzeptionen von Medienkombinationen noch die damit verbundenen Wahrnehmungsdispositive adäquat berücksichtigen. Deshalb wird im Anschluss ein neues Modell vorgestellt, das sich aus grundsätzlichen medien- und kommunikationstheoretischen Überlegungen sowie aus den o. g. Beobachtungen zu antiken Wahrnehmungsdispositiven speist.

## I.2.2 Forschungslage

In den letzten Jahren ist in der archäologischen Forschung ein gesteigertes Interesse an der Untersuchung der Rolle von Schrift in ‚öffentlichen‘, aber v. a. auch in ‚privaten‘ Kontexten zu beobachten.<sup>63</sup> Diskutiert werden verschiedene Inschrifttypen in Kombi-

---

**62** Folgend werden nicht etwa sämtliche Beiträge zu Bild-Text-Beziehungen auf römischen Mosaiken aufgeführt. Die in methodischer Hinsicht einflussreichsten Arbeiten, auf welchen die vorliegende Untersuchung aufbaut, und die bereits in Kap. I.1.1 hinreichend besprochen wurden, werden an dieser Stelle ebenso nicht diskutiert. Stattdessen werden zur Positionierung der vorliegenden Arbeit nur die für die Zielsetzung einschlägigsten Beiträge eingehend rezensiert.

**63** Zu den Publikationen neueren Erscheinungsdatums mit wichtigen Impulsen gehören u. a. MacMullen 1982; Detienne 1988; Desbordes 1990; Goldhill/Osborne 1994; Woolf 1996; Elsner 1996; Johnson

nation mit den jeweiligen Inschriftträgern, aber auch die (konzeptuelle) Konstruktion von Räumen durch Inschriften und deren Aussagekraft für die Rekonstruktion von Raumfunktionen und Raumnutzung.<sup>64</sup> In diesem Zusammenhang werden auch die Alphabetisierung und Literalität außerhalb elitärer Kreise neu evaluiert. Damit eng verbunden ist die Frage nach Kommunikationsmustern sowie die Differenzierung von Produzenten- und Rezipientengruppen von Schrift.<sup>65</sup>

Neben der Erforschung der gesellschaftlichen Relevanz von Inschriften im Allgemeinen ist gleichermaßen die Erforschung der Kombination von Bild und Text auf unterschiedlichen Medien in den Fokus des Interesses gerückt.<sup>66</sup> Diese Untersuchungen geben wichtige Impulse zur allgemeinen Ausrichtung des Fragenkatalogs

---

2000; Corbier 1987; 1991; 2008a; Ramírez Sánchez 2009; Beltrán Lloris 2014; Eck/Funke 2014. Besonders hervorzuheben sind die Publikationen des SFB 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ an der Universität Heidelberg. Essenziell für die Auseinandersetzung mit der Materialität und der verbalen sowie visuellen Wirkung von Text in seinen ästhetischen, kulturellen und religiösen Dimensionen in Kirchen und Synagogen im spätantiken Mittelmeerraum ist der rezente Beitrag Leatherbury 2020.

**64** Siehe insb. die Sammelbände Benefiel/Keegan 2016 und Corbier/Guilhembet 2012, u. a. mit Beiträgen zu Mosaiken mit Bild-Text-Kombinationen von A. Beschaouch, J. Gómez Pallarès, J. Lancha und R. Hanoune. Beide Sammelbände setzen sich mit einer typologischen Vielzahl von Texten und Schriftträgern auseinander und fragen aus archäologischer, epigraphischer und philologischer Perspektive nach den Formen antiker Schriftkultur. Betrachtet werden Aspekte der Schreibpraxis, verschiedene Grade der Literalität, die Beziehung von Bild und Text, das Verhältnis von geschriebenem und gesprochenem Wort und die Aussagekraft von Inschriften als kulturelles Phänomen über die sozialen Strukturen antiker Gesellschaften. Unter Berücksichtigung der reziproken Einflussnahme von Objekt und Kontext werden besonders die Funktionalität und die kulturellen Hintergründe von Inschriften herausgestellt: Inschriften dienten vornehmlich dem Ausdruck sozialer und politischer Autorität, Ambition, Distinktion und Affirmation.

**65** Besonders einschlägig für die Erforschung der Bedeutung epigraphischer Texte ist die multiperspektivische Aufsatzsammlung Corbier 2006. Sie konzentriert sich auf die verschiedenen Leser, Modalitäten und Kontexte von Inschriften. M. Corbier lenkt die Mechanismen der Produktion und Präsentation von Inschriften in weitreichende Diskurse über Macht, kulturelles Gedächtnis sowie Legitimation und leistet dadurch einen wichtigen Beitrag zur politischen, sozialen und wirtschaftlichen Geschichte des römischen Reichs. Damit bietet sie neben wertvollen Einzelstudien zu Inschrifttypologien, Trägermedien und der Literalität der unterschiedlichen römischen Bevölkerungsgruppen einen umfangreichen Überblick über die Funktionen epigraphischer Texte. In diesem Zusammenhang rezent zur Neubewertung der Bedeutung von Inschriften in Pompeji und Herculaneum: Opdenhoff 2021.

**66** Für die Kombination von Bild und Text auf griechischer Keramik s. z. B. Lissarrague 1985; Manuwald 2006; Manuwald/Manuwald 2007; Gerleigner 2012 (Diss. in Vorbereitung); 2015. Für die Behandlung dieses Phänomens auf Münzdarstellungen s. bspw. Muth 2006 und Meyer 2006. Für Bild-Text-Kombinationen in der Plastik s. Martini 2006 und insb. das Teilprojekt des Heidelberger SFB 933 „Schrift und Bild in der griechischen Plastik: Exemplarische Untersuchungen am Beispiel Athens und Olympias von der Archaik bis in die Kaiserzeit“. Für Wandmalerei s. bspw. Thomas 1995; Solin 2013. Für verschiedene Beiträge zu Bild und Text auf einer Vielzahl von Trägermedien s. Hurwit 1990; Corbier 1995; 2006; Newby/Leader-Newby 2007; Squire 2009 (allgemeinerer Natur); Luce 2013. Für eine epigraphisch ausgerichtete Zusammenstellung griechischer Inschriften auf diversen Trägermedien des lateinisch geprägten Hispanien s. Hoz 2014.

an Trägermedien mit Bild-Text-Kombinationen und bieten neue Forschungsperspektiven auf das jeweilige Material. Auch in der Mosaikforschung sind in den letzten zwei Jahrzehnten neben etlichen Aufsatzpublikationen zu Neufunden von Mosaiken mit Bild-Text-Kombination einige Arbeiten entstanden, die sich anhand diverser Fragestellungen mit diesem Phänomen auseinandersetzen.<sup>67</sup> Die unterschiedlichen Interaktionsformen von Bild und Text auf römischen Mosaiken, ihre zeitgenössischen Wahrnehmungsoptionen und ihre funktionale Bedeutung sind jedoch noch immer unterforscht.<sup>68</sup>

Vielfach wird Text innerhalb einer Medienkombination pauschal als die in der medialen Vermittlung explizitere Kommunikationsform wahrgenommen, welche dazu diene, ein Bild zu erklären oder dessen Informationsgehalt explizit anzureichern – als sei Text einerseits dasjenige Medium, das sich in einer Kommunikationssituation als leichter zugänglich erweist, andererseits aber trotzdem als eine Art Gebrauchsanleitung dem Bild subordiniert ist.<sup>69</sup> Problematisch ist darüber hinaus auch der generelle, zumeist texthermeneutische Umgang mit den Bildern, dessen Ergebnisse den Blick auf die wesentlichen Eigenschaften des Bilds als Medium verstellen. Es ist zwar durch-

---

**67** Zu Namensbeischriften auf Mosaiken in verschiedenen thematischen Kontexten s. bspw. Toynebee 1948; Ennaifer 1983; López Monteagudo 1992; Neira Jiménez 1992; Leader-Newby 2007. Zur Bedeutung und Funktion von Mosaizistensignaturen s. bspw. Donderer 1989; 2008a; Gómez Pallarès 1991b. Zu Texten auf Mosaiken mit mythologischen und literarischen Themen: San Nicolás Pedraz 1992; Lancha 2012; Takimoto 2019. Zu Texten im Kontext des Amphitheaters: Beschaouch 1966; 1977; 1985; 1987; 2007; 2012a; 2013; 2017. Zur Funktion von Texten auf Mosaiken im Allgemeinen s. bspw. Ling 2007, der die Integration von Text als „psychological need to put written texts on walls and floors“ bewertet und diese Praxis dem dringenden sozialen Bedürfnis zuschreibt, sich vor den Mitmenschen nicht nur durch die thematische Wahl der Darstellung, sondern gerade auch anhand von Schrift als gebildet zu präsentieren; s. auch Ling 2003; 2005. – Ein Großteil dieser Arbeiten konzentriert sich dabei auf Mosaiken aus den westlichen Regionen des römischen Reichs. Für Untersuchungen, die Mosaiken der östlichen Provinzen fokussieren, ist unter wenigen anderen hauptsächlich die Publikation von Baumann 1999 zu nennen. Er trägt eine große Zahl von spätantiken Mosaiken mit Inschriften aus den Jordan-Regionen zusammen, die aus Kirchen, Synagogen, aber auch aus Privathäusern stammen. Diesen Katalog bearbeitet er in Fallstudien, um Fragen zur Bedeutung des Stifterwesens beantworten und Aspekte der „Weltsicht“ der lokalen Eliten bestimmen zu können. Im Fokus des Interesses steht die Frage, inwieweit traditionelle Bildinhalte und Bildformeln verwendet wurden, bzw. inwieweit innovative Züge in der Stifterrepräsentation zu erkennen sind; s. darauf aufbauend Baumann 2006. Für weitere Publikationen, die Mosaiken mit Bild-Text-Kombinationen des östlichen Mittelmeerraums beinhalten, s. Levi 1947; Balty 1977; Russel 1987; Nicolaou 2001; Hachlili 2009. Für einen thematisch-funktionalen Vergleich zwischen intermedial konfigurierten Mosaiken der östlichen und westlichen Provinzen des römischen Reichs mit Fokus auf die Funktionen von Namensbeischriften s. Leader-Newby 2007.

**68** Kritik an diesem Zustand üben u. a. auch Ling 2007, 63 und Leader-Newby 2007, 179–180.

**69** So u. a. exemplifiziert bei Belting 2002, 166 am Beispiel einer sumerischen Sitzstatue mit Inschrift: „Die Bilder haben schon immer geredet, ebenso wie sie von Anfang an angeredet worden sind. Aber jetzt bedienen sie sich der Schriftsprache, in der eine Rede aufgezeichnet ist, und benutzen das neue Medium wie eine Gebrauchsanleitung, um sich selber zu erklären. Schon in diesem Augenblick trennen sich die Funktionen von Bild und Schrift, die beide einen Bund miteinander eingehen, aber auch ihre Kompetenzen aufteilen.“ Siehe dazu auch Kap. I.1.1.

aus richtig und ebenso notwendig, Bilder als Diskurselemente zu betrachten und auf ihre ‚Sprache‘ hin zu untersuchen – nicht aber im gleichen Sinn auch nach der ikonischen Qualität von Texten zu fragen, greift zu kurz: Beide Medien sind gleichermaßen Diskurselemente und weisen ästhetisch-ikonische Qualitäten auf. Um eine adäquate Beschreibung und Analyse von Bild-Text-Kombinationen leisten zu können, müssen beide Seiten stets im Blick behalten werden. Die Beobachtung der beidseitigen Grenzüberschreitung soll keinesfalls eine völlige Auflösung der teilmedialen Bestandteile innerhalb einer Kombination bedeuten oder gar die prinzipielle Unterscheidung von pikturaler und textueller Kodierung ausräumen, aber sie hinterfragt die Trennschärfe der beiden semiotischen Kategorien.<sup>70</sup>

Speziell in der Forschung zu Bild-Text-Kombinationen auf römischen Mosaiken werden Bild und Text unter den zuvor genannten Prämissen oftmals separat voneinander behandelt, wobei der Rolle der Texte besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.<sup>71</sup> In dieser Hinsicht hervorzuheben ist der erste und bisher einzige großangelegte Versuch, die Beziehungen von Bild und Text auf römischen Mosaiken nachzuvollziehen, der in der Dissertationsschrift von A. Notermans erfolgt.<sup>72</sup> Ziel der Arbeit ist es, Kategorien für den Einsatz von Text auf römischen Mosaiken in ‚öffentlichen‘ und ‚privaten‘ Kontexten unter Einbezug der architektonischen, raumstrukturellen und sozialen Gegebenheiten zu entwerfen – A. Notermans kommt letztlich jedoch zu dem Schluss, dass die Varietät der Texte zu groß sei, um Kategorien in Anbetracht aller fokussierten Kontexte zu bilden. Trotz des eigentlichen Fokus ihres Beitrags, der auf der Beziehung von Bild und Text liegt, kommt A. Notermans nicht über die Kategorisierung oberflächlich gelabelter Textfunktionen und die Herausstreichung

---

<sup>70</sup> Vgl. Siegel 2006, 54.

<sup>71</sup> So insb. bei Février 1994; Gómez Pallarès 1997; Ling 2007; Hanoune 2012. Besonders hervorzuheben ist Gómez Pallarès 1997. In seinem Beitrag trägt J. Gómez Pallarès annähernd vollständig den Bestand von Mosaiken mit Textanteilen der römischen Wohnarchitektur der iberischen Halbinsel zusammen und konzentriert sich in seinen Analysen auf die epigraphische Auseinandersetzung mit Texttypen und Morphologie sowie auf die Evaluation von Ergänzungen der Texte und deren philologische Aufarbeitung und Interpretation. In einer kurzen Schlussfolgerung äußert er jedoch auch einige Überlegungen zu dem Verhältnis von Bild und Text sowie zu dem Verhältnis von Text und Raumfunktion. Diese Überlegungen lassen einen vielversprechenden Ansatz zur Erforschung der Kommunikationsstrategien in der spätantiken Wohnkultur vermuten, umreißen jedoch lediglich cursorisch die elementaren Kernpunkte dieses Phänomens hinsichtlich der medientheoretischen Aspekte, der Produktionsintentionen und Rezeptionssituationen sowie der sozialen Implikationen und kulturellen Dimensionen. Darauf aufbauend s. Gómez Pallarès 2012. Hier definiert er einleitend die verwendeten Begrifflichkeiten und seine Methodik etwas präziser: Er unterscheidet zwischen einem Mikro- und einem Makrokontext von Texten auf römischen Mosaiken. Unter dem Begriff des ‚Mikrokontexts‘ fasst er das Verhältnis von textueller Komponente zu bildlicher Komponente des jeweiligen Mosaiks und unter dem Begriff des ‚Makrokontexts‘ fasst er das Verhältnis von ‚Inskript‘ zu Raum. Für weitere (ähnliche) Beiträge s. hauptsächlich Gómez Pallarès 1991a; 1996; 2000; 2012; 2013.

<sup>72</sup> Notermans 2007. Der Dissertationsschrift gehen einige kurze Aufsätze zu Teilaspekten eben dieser voraus: Notermans 1995; 1996; 1998; 2001.

von Gemeinplätzen hinaus. Sie arbeitet zwei unterschiedliche Kategorien von Texten heraus: Texte, die explikativ wirkten, und Texte, die als Supplemente anzusehen seien, also Informationen gäben, die nötig für das Verständnis des Bildgehalts seien.<sup>73</sup> A. Notermans hebt hervor, dass Mosaiken mit Bild-Text-Kombinationen in Transiträumen weniger komplex seien als in Verweilräumen und dass raumfunktionsgebundene thematische Bezüge sowie Unterschiede in der Ausstattung von *domus* und *villae* nicht festzustellen seien. Sie kommt zu dem Schluss, dass Mosaiken mit Bild-Text-Kombination vornehmlich der Selbstdarstellung und der Hervorhebung des sozialen Status dienten und dass deren Aussagegehalt demnach oftmals deckungsgleich sei, aber wohl durch unterschiedliche Methoden erreicht würde.<sup>74</sup> Diese erwähnten Methoden werden in ihrer Untersuchung allerdings überhaupt nicht beleuchtet, obwohl gerade diese doch produktiv für die Analyse der Kommunikationsstrategien in Dienst genommen werden können und ideale Voraussetzungen für eine medientheoretische Kategorisierung der Modi von Bild-Text-Kombinationen bieten.

Die bisherigen Analysen bewegen sich zumeist linear und eindimensional. Dieses Desiderat gibt Anlass, Mosaiken mit Bild-Text-Kombinationen ganz konkret in ihrem Funktionieren zu untersuchen und zu erwägen, welche Beweggründe im Einzelfall zu einer Kombination dieser beiden Medien geführt haben. Es fehlt eine systematische Untersuchung des Bestands unter Berücksichtigung historisch abgesicherter medientheoretischer Kriterien. Diese können ein differenzierteres Bild der kommunikationsstrategisch eingesetzten Modi zeichnen und somit das Einsatzspektrum der Medienkombination hinsichtlich unterschiedlicher Kommunikationsbedürfnisse beleuchten.

Der konkreten Frage, wie Bild-Text-Kombinationen funktionieren und damit ganz im Sinne der vorliegenden Arbeit operierend, geht F. Feraudi-Gruénais nach.<sup>75</sup> Sie sieht das grundlegende Problem in der Beurteilung von Bild-Text-Kombinationen in zwei wesentlichen Punkten begründet: Zum einen fehle ein einheitliches Vokabular

---

**73** Die Formulierung „Sprekende mozaïeken“ im Titel ihrer Dissertationsschrift sowie auch der Untertitel „Functie en betekenis van teksten op Romeinse vloermozaïeken“ sagt viel über ihre methodische Herangehensweise aus. Obwohl sie sich ausdrücklich eine Analyse der Bild-Text-Beziehungen zum Ziel gesetzt hat, konzentriert sich A. Notermans allein auf die Rolle der Texte in der Informationsvermittlung.

**74** Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Scheibelreiter-Gail 2012 zu Inschriften im spätantiken Wohnkontext. Sie reflektiert über die verschiedenen Trägermedien von Inschriften (Bodenmosaiken, Wandmalerei, Statuenbasen, Altäre und vielerlei mobile Elemente), deren Funktionen und deren Verteilung innerhalb der römischen Wohnarchitektur, mit besonderem Fokus auf Mosaiken. Für diese bestimmt sie grob vier Funktionskategorien: „explanatory addenda“, „addresses to the viewers“, „signatures of artists/mosaic workers“ und „inscriptions referring to building and/or restoring activities“. V. Scheibelreiter-Gail kommt zu dem Schluss, dass Inschriften auf Mosaiken hauptsächlich die Funktion hätten, die bildlichen Gehalte zu erklären und zu spezifizieren sowie den Status des Auftraggebers zu unterstreichen. Dem methodischen Vorgehen entsprechend, welches jenem von A. Notermans gleicht, kommt V. Scheibelreiter-Gail zu komparablen Ergebnissen.

**75** Feraudi-Gruénais 2017. Sie ist federführend an dem laufenden Projekt *Corpus of Ancient Label Inscriptions* (CALI) beteiligt. Weitere Untersuchungen ihrerseits zu konkreten Funktionen von ‚Beischriften‘ befinden sich in Vorbereitung; s. Feraudi-Gruénais 2017, 45 Anm. 4.

mit klar voneinander abgegrenzten Definitionen der Untersuchungsgegenstände und Termini und zum anderen komme es dadurch nur allzu oft zur Vermischung oder gar gänzlich zur Verwechslung von intrinsischem Funktionieren und extrinsischer Funktion von Bild-Text-Kombinationen. Beide Aspekte sind auch wesentliche Kritikpunkte in der vorliegenden Arbeit. Anstatt jedoch die kritisierten hermeneutischen Unschärfen aufzulösen, verkompliziert F. Feraudi-Gruénais m. E. den Umgang mit dem Phänomen durch zuweilen problematische Definitionen und intransparente Bewertungskriterien, die sie aus einer vermeintlich rezeptionsbefreiten Perspektive an das Verhältnis von Bild und Text anlegt.<sup>76</sup> Damit wird z. T. wesentlich der Blick auf die grundlegenden Wahrnehmungsoptionen von Medienkombinationen verstellt, deren Herausreichung für die anschließende Analyse der extrinsischen Funktionen notwendig ist.

Für ihre Analyse unterscheidet F. Feraudi-Gruénais zunächst zwischen ‚Inschriften‘ und ‚Beischriften‘ und im Zuge dessen auch zwischen ‚Interaktion‘ und ‚Synaktion‘. In Anlehnung an die von S. Panciera vorgeschlagene Definition des Begriffs ‚Inschrift‘<sup>77</sup> definiert F. Feraudi-Gruénais den Begriff ‚Beischrift‘ als ‚Parainschrift‘.<sup>78</sup> Als einer der Kernpunkte ihrer Definition von ‚Beischriften‘ merkt sie an, dass es sich

---

**76** Feraudi-Gruénais 2017, 54: „Während nämlich die Frage nach der Funktion notwendigerweise stets nach außen gerichtet ist, kontextuelle Faktoren zu berücksichtigen hat und eigentlich erst in der Rezeption Widerhall findet, geht es bei der Frage nach dem Funktionieren in einem ganz strukturalistischen, von äußeren Faktoren bewusst abgekoppelten Sinne gerade um die synaktiven Dynamiken und das darin verborgene Potential. ‚Funktionieren‘ und ‚Funktion‘ verhalten sich somit zueinander wie ‚Synaktion‘ und ‚Rezeption‘.“ Hier wird m. E. übersehen, dass selbst die strukturalistische Analyse zugrundeliegender Strategien der gezielten Lenkung von Aufmerksamkeit auf Inhalte und Qualitäten (nichts anderes ist unter dem Begriff der synaktiven Dynamiken zu verstehen) bereits den Einbezug kultureller Marker und Konventionen erfordert. So sind bspw. die Bedeutungen von Farben oder aber Schriftformen bereits kulturell bedingt; s. hierzu ausführlich Leatherbury 2020.

**77** Panciera 2012 kritisiert das Desiderat einer allgemeingültigen Definition des Begriffs und sieht deren Notwendigkeit in der Verantwortung der Forschung begründet, die Studienobjekte korrekt zu benennen und möglicherweise festgefahrene und nicht weiterführende Ansätze auf methodischer Ebene neu zu beleben, um der Forschung neue Wege aufzuzeigen. Er unterbreitet eine *ex-negativo*-Definition, die sich als unabhängig von etymologischen Ansätzen oder von der Unterscheidung zwischen Materialien erweist.

**78** Feraudi-Gruénais 2017, 45–48. ‚Beischrift‘ decke sich in einigen Punkten mit der Definition von ‚Inschrift‘, ließe sich aber in anderen Punkten auch deutlich von eben dieser abgrenzen. In diesem Sinne seien ‚Beischriften‘ eindeutig unterschiedlichen gattungstypologischen Kategorien zuzuweisen. Als ‚Beischriften‘ in engerem Sinne definiert sie die Benennung von Lebewesen, mythologischen und biblischen Gestalten sowie Gegenständlichem und die Benennung von (mythologischen) Bildthemen. Unter ‚Beischriften‘ in weiterem Sinne fasst sie die Benennung von (realistischen) Handlungsszenen, Dialoge und ekphrastische Paraphrasierungen dargestellter Szenen. Anderen Formen von Texten, die F. Feraudi-Gruénais unterscheidend als ‚inschriftenaffine Beischriften‘ und als ‚Künstler-signaturen/Stifternamen‘ bezeichnet, käme eine Doppelrolle im Sinne einer „teils-Inschrift und teils-Beischrift“ zu. Sie seien deshalb in der Engführung des Begriffs aus der Definition von ‚Beischriften‘ auszuschließen.

bei den Schriftträgern von ‚Beischriften‘ gattungsmäßig genuin um Bildträger handeln, während sich die Schriftträger von ‚Inschriften‘ genuin als Textträger auswiesen. Ebenso bestünde im Falle von ‚Beischriften‘ grundlegend ein offensichtlicher inhaltlicher und topologischer Bezug zwischen bildlicher Darstellung und Beischrift, welcher für ‚Inschriften‘ nicht als Voraussetzung gelte. Diese Differenzierung scheint zunächst grundsätzlich plausibel, bringt allerdings, wie folgend aufgezeigt werden wird, auch einige Probleme mit sich.

Um nun den Grad der Verschränkung von Bild und ‚Beischrift‘ zu ermitteln, führt F. Feraudi-Gruénais den Neologismus ‚Synaktion‘ als Kontrast zur ‚Interaktion‘ ein. Während eine ‚Interaktion‘ von Bild und Text nur dann stattfände, wenn „zwei prinzipiell autonome Subjekte [...] auf genuin eigenen Trägern [...] in ein wechselseitiges Verhältnis“<sup>79</sup> träten, beschreibe ‚Synaktion‘ eine genuine Symbiose der beiden Elemente auf einem einzigen Trägermedium.<sup>80</sup> Dieses vermeintlich neue Konzept der ‚Synaktion‘ gleicht zumindest in wesentlichen Punkten dem des ‚Ikonotext‘ bzw. ‚Medienhybrids‘ und ist daher nichts weiter als eine andere Bezeichnung für die bereits etablierten Konzepte, die sich im Rahmen der Intermedialitätsforschung trans- und interdisziplinär bewährt haben.<sup>81</sup> Problematisch gestaltet sich dieser Neologismus darüberhinaus in Anbetracht seiner Definition. F. Feraudi-Gruénais argumentiert, dass das Prinzip der Interaktion in Bezug auf ‚Bild-Beischrift-Phänomene‘ grundsätzlich danebengreife und dass das Prinzip der ‚Synaktion‘ aufgrund der Trennung von Textträger und Bildträger bspw. nicht auf Statuen und Inschriftbasen übertragen werden könne. Auch diese trennscharfe Unterscheidung ist bisweilen nachvollziehbar, allerdings werden so elementare Aspekte der Wahrnehmung und rezeptionsbasierten Bedeutungstiftung ausgegrenzt, denn Statuen und Statuenbasen stehen – wenn auch nicht in jedem Fall zwingendermaßen als untrennbare Einheit konzipiert – für den Rezipienten dennoch eindeutig in einem kontingenten Wirk- und Wahrnehmungszusammenhang: Für ‚Inschriften‘ mögen inhaltliche Bezüge zum Bild grundlegend nicht als Voraussetzung gelten, diese sind jedoch oft genug vorhanden und in vielen Fällen sogar in äußerst stark ausgeprägter, vielfach auch in performativer Form. Für die Definition der ‚Synaktion‘ macht F. Feraudi-Gruénais lediglich die Materialität, nicht

---

<sup>79</sup> Feraudi-Gruénais 2017, 53.

<sup>80</sup> In der vorliegenden Arbeit wird ebenso zwischen einem ‚gastgebenden‘ Medium und einem ‚Gastmedium‘ differenziert, allerdings nicht anhand der ‚genuin‘ materiellen Gefasstheit der jeweiligen Medien, sondern anhand deren Dominanzverhältnis (s. u.). Eine Unterscheidung allein anhand des Materialitätsaspekts ergibt v. a. im Falle von Mosaiken, Wandmalereien oder aber geritzten Graffiti keinen Sinn. Nur weil bspw. der Großteil der Mosaiken figürlich oder ornamental ausgestaltet ist, bedeutet das nicht, dass dieses Trägermedium genuin ein Bildträger ist – genauso sind nämlich reine Textmosaiken zu finden. Gleiches gilt auch für viele weitere Trägermedien.

<sup>81</sup> Die Notwendigkeit der Einführung dieses Neologismus ist dementsprechend (besonders im Hinblick auf eine transdisziplinäre Anschlussfähigkeit) nicht gegeben. Zur Auseinandersetzung mit diesen Konzepten der Intermedialitätsforschung und deren Bewertung für die Urbarmachung in der archäologischen Forschung s. Kap. I.2.3.

aber die Konzeptualisierung der Beziehung von Bild und *Textelement*<sup>82</sup> stark, obwohl sie das Phänomen trotzdem (in äußerst widersprüchlicher Weise) inhaltlich bewertet.<sup>83</sup> Um nun das aus ihrer Definition resultierende Problem im Umgang mit metakommunikativen, d. h. inhaltlich nicht ‚synaktiv‘ mit dem Bild kommunizierenden, aber in der Materialität des Bildträgers vorhandenen Signaturen, Widmungen o. ä. zu umgehen, fordert F. Feraudi-Gruénais den Begriff ‚inschriftenaffin‘ im Sinne einer ‚teils-Inschrift und teils-Beischrift‘ ein. Sie muss in Konsequenz eine solche Halbweisen-Kategorie bilden, da sie ihre Ausdifferenzierung der Termini einerseits daran hindert, diese den synaktiven ‚Beischriften‘ (denn es wird ja metakommunikativ kommuniziert), andererseits den ‚Inschriften‘ (die ja der Logik folgend in ihrer Materialität vom Bild geschieden sein müssten) zuzuschlagen. Darüber hinaus lassen sich, wie noch zu zeigen sein wird, Kombinationen von Bild und Text nachweisen, die nach F. Feraudi-Gruénais’ Definition in die Kategorie der ‚Bild-Beischrift-Phänomene‘ einzuordnen sind und in denen beide Teilmedien zwar symbiotisch wirken, jedoch prinzipiell als potenziell absolut autonom zu betrachten sind – abgesehen davon, dass sie sich nicht auf separaten, „genuin eigenen Trägern“ befinden. Für genau solche Fälle fehlt ihrem Modell das spezifizierende Vokabular. Dies führt in der Anwendung des Modells unwillkürlich zur Exklusion wesentlicher Kommunikationsstrategien.

Letztendlich ist eine Unterscheidung von ‚Inschrift‘ und ‚Beischrift‘ nicht grundsätzlich falsch, sondern sicherlich in vielen Fällen hilfreich: Auffällig ist in der archäologischen Forschung zu Medienkombinationen die Vielfalt der oftmals äquivalent verwendeten Begriffe für Text, welcher in der Medienkombination in direkten Kontakt mit Bildern tritt, sowie deren definitorische Unschärfen, die oftmals der Auslöser für den unbedarften Einsatz der Begriffe sind. So werden bspw. die Begriffe ‚Inschrift‘, ‚Beischrift‘, ‚Label‘ oder aber auch ‚Legende‘ weitestgehend synonym verwendet, ohne im Vorfeld über deren Bedeutungen zu reflektieren und ohne sich damit schließlich auch über deren Auswirkungen auf die Untersuchungsergebnisse Gedanken zu machen.<sup>84</sup>

---

**82** Den Begriff ‚Element‘ muss die Verfasserin nutzen, weil sie ‚Medium‘ ihren Gedanken folgend nicht verwenden kann, denn ‚Medium‘ definiert sie offenbar ausschließlich über die materielle Gefasstheit. In Absetzung hierzu s. o. die in der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegte Definition von ‚Medium‘.

**83** Ein Problem, das sich aus F. Feraudi-Gruénais’ Überlegungen ergibt, ist die Illusion, das Funktionieren einer Medienkombination völlig rezeptionsbefreit und daher rein objektiv beschreiben zu können. Diese äußerst problematische Annahme wurde bereits zu Beginn des Kap. I.2 angesprochen. In der Einschätzung des ‚Synaktionsgrades‘ soll, ihrem Ansatz zufolge, eine jeglichen Fragen der Rezeption *vorgesaltete* Phänomenologie geleistet werden. Dennoch, und hier äußert sich die Problematik dieses Ansatzes besonders deutlich, werden bei fast allen Beispielen, die F. Feraudi-Gruénais anführt, interpretative Faktoren eingebracht, um den Grad der ‚Synaktion‘ festzusetzen. Eine rezeptionsbefreite Analyse scheitert bereits an der stattfindenden Beurteilung inhaltlicher Bezüge zwischen Bild und Text und der damit einhergehenden Scheidung von ‚Inschrift‘ und ‚Beischrift‘. Das daraus resultierende hermeneutische Straucheln ihres Modells zeigt sich v. a. in der Verwendung von adverbialen Ausdrücken wie „eher“ „-haft“ und „-artig“.

**84** Zur Problematik der Verwendung des Begriffs ‚Inschrift‘ in Bezug auf die Materialität unterschiedlicher Trägermedien und deren Techniken der Schriftproduktion vgl. auch Opdenhoff 2021, 2.

Die Unterscheidung von ‚Inschrift‘ und ‚Beischrift‘ ist in Bezug auf das hier fokussierte Phänomen der Bild-Text-Kombination letztendlich aber auch nicht unproblematisch, da, wie erkenntlich wird, eine binäre Opposition entsteht, die einerseits die Qualitäten eines Texts, der als ‚Beischrift‘ klassifiziert wird, maßgeblich einschränkt und andererseits auch die symbiotische Beziehung von Bild und Text, welcher als ‚Inschrift‘ klassifiziert wird, vollständig negiert.

Die Problematik liegt also in zweierlei Aspekten:

- (1) Mit der Unterscheidung wird übergangen, dass die Kombination von Bild auf einem Bildträger und Text auf einem Textträger respektive die Kombination von Bild und ‚Inschrift‘ von Produktionsseite her zumeist funktional gebunden und kontrolliert ist. Darüber hinaus ist der Erfolg einer Kommunikation auch maßgeblich an die Wahrnehmung des Rezipienten gebunden, der die Kombination von Bild und ‚Inschrift‘ automatisch im Sinne einer Wahrnehmungsperformanz in eine wechselwirkend funktionierende Einheit übersetzt.<sup>85</sup> In diesem Sinne ist neben der Differenzierung von ‚Inschrift‘ und ‚Beischrift‘ auch die Scheidung von ‚Interaktion‘, die, laut F. Feraudi-Gruénais, ausschließlich im Rahmen von ‚Bild-*Inschrift*-Kombinationen‘ stattfindet, und ‚Synaktion‘, die lediglich im Rahmen von ‚Bild-*Beischrift*-Kombinationen‘ gelte, zu kritisieren. ‚Interaktion‘ meint grundlegend die Wechselseitigkeit der Beeinflussung von Akteuren oder Systemen und bedeutet die Qualität des Kommunikationsprozesses.<sup>86</sup> Die Kernessenz einer Medienkombination liegt, unabhängig davon, ob es sich um zwei Medien auf einem gemeinsamen Träger oder zwei Medien auf zwei in einen kontingenten Wirkzusammenhang gestellten individuellen Trägern handelt, in der Beurteilung der Interaktion der Teilmedien – denn letztendlich ist die Verbindung von Bild und Text unter dem Primat der Rezeption zu werten.<sup>87</sup> D. h., ob eine Interaktion tatsächlich eine Symbiose bedeutet und als dynamischer Kodierungswechsel einer organischen Botschaft verstanden werden darf, entscheidet die Trias<sup>88</sup> aus

---

**85** Vgl. Horstkotte 2006, 194–195, die die Wahrnehmungsperformanz des Rezipienten in besonderem Maße hervorhebt. Durch die interpretative Arbeit des Rezipienten komme es letztendlich erst zu einer integrativen Sinnbildung von Bild und Text.

**86** Viehoff 2002, 151–152.

**87** Hier unterscheiden sich die grundlegenden Zugriffe der vorliegenden Arbeit und des Beitrags von F. Feraudi-Gruénais gravierend. Während der Ansatz der vorliegenden Arbeit eine perceptions- und rezeptionsorientierte Perspektive unter kommunikationstheoretischen Gesichtspunkten auf das Phänomen der Bild-Text-Kombination einnimmt, wird diese in F. Feraudi-Gruénais’ Ansatz mit dem Ziel einer ‚rezeptionsbefreiten‘ Beurteilung des Phänomens vollständig ausgeblendet. Die Idee einer ‚Synaktion‘ von Bild und Text, wie sie von F. Feraudi-Gruénais für ‚Bild-*Beischrift*-Kombinationen‘ postuliert wird, lässt sich mit einem rezeptionsorientierten Ansatz nicht vereinbaren, da diese von der notwendigen aktiven Vermittlungsleistung des Rezipienten zur Sinn- und Bedeutungsstiftung einer Bild-Text-Kombination absolut abstrahiert ist. In Feraudi-Gruénais’ Ansatz ist nicht etwa der Rezipient, sondern vielmehr das Medium selbst aktiv.

**88** Zu P. Wagners Interpretationsmodell intermedial konfigurierter Produkte s. u.

Produzent, Artefakt und Rezipient, nicht aber die Materialität der Zeichensysteme *per se*. Solange die Kombination der Kodierungen bzw. Zeichensysteme aufeinander abgestimmt und von Produktionsseite her gezielt koordiniert ist sowie v. a. von Rezeptionsseite her auch als koordiniert wahrgenommen wird, bilden die kombinierten Medien eine Einheit.<sup>89</sup> Dabei *kann* sich eine Symbiose zweier Kodierungsarten respektive Zeichensysteme in einer gemeinsamen Materialität konsolidieren, setzt diese allerdings keinesfalls voraus. Dem Rezipienten als aktiver Teilnehmer einer dynamischen Kommunikation kommt unwillkürlich die Aufgabe zu, im Sinne einer Iser'schen Leerstelle,<sup>90</sup> unter Beachtung spezifischer Signale, die durch den Produzenten gesetzt sind, eine Beziehung zwischen Bild und Text herzustellen, indem er zunächst die Teilmedien separat voneinander betrachtet und die Inhalte der jeweiligen teilnehmenden Medien anhand seiner Kenntnisse der Kodierung zu entschlüsseln sucht, um dann im Abgleich miteinander die vorhandenen Bezüge von Bild und Text aufeinander festzustellen.<sup>91</sup> Dies gilt keineswegs nur für die ‚Bild-*Inschrift*-Kombinationen‘, sondern in gleichem Maße auch für ‚Bild-*Beischrift*-Kombinationen‘. Es sind diese in der Medienkombination angelegten formalen und inhaltlichen Signale bzw. Marker, die im Sinne einer intrinsischen Analyse des Phänomens herauspräpariert werden müssen.

- (2) Das Problem des Begriffs ‚Beischrift‘ ist grundsätzlich dessen Implikatur, die automatisch das Bild über den Text einer Medienkombination privilegiert. Wenn man aber, und das ist das deklarierte Ziel der vorliegenden Arbeit, die verschiedenen Formen der Interaktion und die verschiedenen Formen der symbiotischen Verschränkungen der Teilmedien innerhalb eines gemeinsamen Trägermediums analysieren möchte, darf nicht von vornherein (auch wenn eines der beiden Medien möglicherweise als ‚Gastgebermedium‘ fungiert) der eine Anteil dem anderen Anteil der Kombination subordiniert werden. Unter einer solchen Prämisse ist das Funktionieren einer solchen Kombination potenziell fälschlicher Weise schon vorgeprägt: Die ‚Beischrift‘ ist dazu da, den bildlichen Gehalt zu

---

**89** Bei der Rezeption von Multimedialität als Einheit spielen nicht zuletzt auch Konvention und Tradition eine übergeordnete Rolle.

**90** Vgl. Iser 1970; 1972; 1994.

**91** Vgl. Siegel 2006, 72: „Die eigentliche semantische Dimension des Ikonotextes basiert auf dem kombinatorischen Zusammenspiel pikturaler und textueller Elemente. Daher bedeutet die Rezeption von Ikonotexten in entscheidendem Maß, zwischen den einzelnen Teilen sowie dem Ganzen vermitteln zu müssen. Es ist die wesentliche Aufgabe des Betrachters sowie Lesers eines Ikonotextes, diese beiden Modi seiner visuellen Wahrnehmung miteinander in Bezug zu setzen. Es ist die Ausstreichung des ‚und‘ durch den Begriff ‚Ikonotext‘, welche die deiktische, d. h. Lektüre wie Blick nachdrücklich anleitende und lenkende Leistung [...] als einen Effekt hybrider Medialität – jenseits der Opposition von ‚Bild‘ und ‚Text‘ – verständlich macht.“ Dies gilt für in ihrer Materialität separierte Zeichensysteme in einem kontingenten Wirkzusammenhang genauso wie für zwei Medien auf einem gemeinsamen Träger – eine simultane, unmittelbare Wahrnehmung und Verarbeitung beider Medien ist in keinem der beiden Fälle möglich.

identifizieren, zu erläutern und zu erklären. Eine potenzielle Gleichberechtigung der beiden Teilmedien wird durch den Terminus ‚Beischrift‘ kategorisch ausgeschlossen. Es soll mit der Kritik an dem Begriff ‚Beischrift‘ nicht gesagt sein, dass sich dieser in einigen, oder vielleicht sogar auch in vielen Fällen nicht eignet, den Kern des jeweiligen Phänomens zu treffen, jedoch versperrt er oftmals auch die Sicht auf Merkmale und Funktionen von textuellen Elementen, die sich nicht pauschal unter diesem Begriff subsumieren lassen.<sup>92</sup> Ebenso ist zu kritisieren, dass ‚inschriftenaffine Beischriften‘ aus der Untersuchung gänzlich ausgeschlossen werden. Eine solche Exklusion wird diesen und ihren teils erstaunlich hohen symbiotischen Qualitäten in Verbindung mit dem Bild nicht gerecht.

F. Feraudi-Gruénais spricht in ihrem Beitrag wesentliche Kernelemente für die Untersuchung von Bild-Text-Kombinationen an. Grundlegend stellt ihre deutlich betonte Unterscheidung zwischen dem *Funktionieren* und der *Funktion* von Bild-Text-Kombinationen eine essenzielle Errungenschaft für den Umgang mit dem Phänomen dar, allerdings sind die Prämissen der Unterscheidung in der konkreten Ausführung und Anwendung zu kritisieren. Der Ansatz erweist sich aufgrund begrifflicher und definitorischer Schwierigkeiten und der daraus resultierenden Fragwürdigkeit des Nutzens des eingeführten Neologismus ‚Synaktion‘ als problematisch und ist letztendlich zumindest für eine kommunikationsorientierte Analyse des Phänomens, wie sie hier angestrebt ist, nicht urbar zu machen. Daher ist es im Folgenden zwingend notwendig, Bilder sowie Texte im Rahmen ihrer intermedialen Strukturen als interaktiv-bedeutungskonstituierende Einheit gleichermaßen unter medialen und materialen Kriterien und v. a. ohne die Trennung von Inhalt und Form zu untersuchen. Nur so kann sinngerecht herausgearbeitet werden, durch *welche* Mechanismen der Kombination im Einzelnen *welcher* Informationsgehalt und schließlich *welche* Wirkung generiert wird.

Der Schritt einer integrativen Analyse von Bild-Text-Kombinationen wird vornehmlich durch die Anwendung von Intermedialitätskonzepten ermöglicht. Diese emanzipieren sich von o. g. Problematiken, indem sie den Medienbegriff als übergreifende Kategorie von bild-, schrift-, und tonbasierten Ausdrucksformen einführen: Sie setzen die aus der Rezeption resultierende (in der Produktion angelegte) Symbiose der kombinierten Zeichensysteme in den Fokus, nehmen dabei aber trotzdem die jeweiligen medienspezifischen Eigenschaften der Teilmedien in den Blick und lassen analytische Abstufungen des Interaktions- und Symbiosegrades von Bild und Text zu, ohne dabei verwaiste Kategorien zu eröffnen.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Im Falle von Namen, die Figuren hinzugefügt sind, wird auch in der vorliegenden Arbeit aus pragmatischen Gründen von ‚Namensbeischriften‘ die Rede sein.

<sup>93</sup> Vgl. Siebert 2002, 153.

### 1.2.3 Konzepte der Intermedialität in den Altertumswissenschaften

Der Begriff der ‚Medienkombination‘ wurde maßgeblich in der Diskussion um das disziplinübergreifende Konzept der Intermedialität geformt, welches sich spätestens seit den frühen 90er Jahren nicht mehr als Unterkategorie der im Rahmen der Literaturwissenschaften verhandelten Intertextualität<sup>94</sup> versteht, sondern sich durch die medientheoretische Ausrichtung unter Berücksichtigung medialer Differenzen und Spezifika als allgemein übergeordnetes Konzept begreift. Seitdem ist es zu einem zentralen theoretischen Konzept in der Literatur- und Kulturwissenschaft, in der Kunstgeschichte sowie in der Bildwissenschaft und in der Theater- und Filmwissenschaft mutiert und bietet daher die Möglichkeit des interdisziplinären Austauschs.<sup>95</sup>

Grundsätzlich ermöglicht die Intermedialitätsforschung, die sich mit Phänomenen beschäftigt, „die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“,<sup>96</sup> die Untersuchung von verschiedensten Formen komplexer Mechanismen der Bedeutungsstiftung in inter- und multimedialen Konstellationen.<sup>97</sup> Diese übergreifende Behandlung unterschiedlichster Medien und Medienkonzeptualisierungen erschwert zwar in gewisser Weise den Umgang mit den jeweiligen Begrifflichkeiten hinsichtlich einer etwas mühsam erscheinenden Ausdifferenzierungsnotwendigkeit der jeweilig untersuchten Medienkonstellation, allerdings bietet sie, und hier überwiegen eindeutig die Vorteile, eine gemeinsame Basis für sämtliche (inter)mediale Phänomene, die den wissenschaftlichen Austausch wesentlich erleichtert und vorantreibt.

---

<sup>94</sup> Geprägt wurde der Begriff der Intertextualität wesentlich von Kristeva 1967. Intertextualität bezeichnet in der strukturalistischen und poststrukturalistischen Kultur- und Literaturtheorie zum einen konkrete Bezüge zwischen Einzeltexten, aber bedeutet auch im Allgemeinen, dass kein Text ohne Bezug zur Gesamtheit anderer Texte innerhalb eines kulturellen Rahmens denkbar ist. Texte werden dementsprechend nicht mehr auf die Intention des Autors hin untersucht, sondern im Hinblick auf die Prozessualität des Entstehens. Die Bedeutung eines Texts verliert ihre Intentionalitätsgebundenheit und wird erst in der Rezeption hervorgebracht; s. weiterhin Barthes 1966; 1984; Bachtin 1979; Genette 1993; Pfister 1994. J. Kristeva betont zwar mit ihrer Theorie auch den für die Intermedialität zentralen transformativen Austausch zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen, begrenzt diesen aber auf literarisch-textuelle Bedeutungskonstitutionen und lässt dabei die Relevanz medialer Komponenten im Prozess verschiedener Zeichensysteme aus, wodurch intertextuelle Vernetzungen auf der intramedialen Ebene verbleiben; vgl. Siebert 2002, 153. Problematisch ist also der zugrundeliegende universale Textbegriff, der ‚Text‘ nicht nur als geschriebenen Text bzw. geschriebene Sprache beschreibt, sondern sämtliche Kulturtechniken respektive kulturelle Phänomene und soziale Systeme als Text umfasst.

<sup>95</sup> Vgl. Rippl 2014, 139.

<sup>96</sup> Rajewsky 2002, 13.

<sup>97</sup> Rippl 2014, 140. In Anlehnung an U. Eco bezeichnet Rajewsky 2002, 6 den Begriff der Intermedialität aufgrund seiner vielfältigen Verwendungsweisen in unterschiedlichen Theorie- und Untersuchungskontexten als „termine ombrellone“.

Mit I. Rajewsky lässt sich das Konzept der Intermedialität in drei Gegenstandsbereichen fassen: Sie unterscheidet zwischen der Medienkombination, dem Medienwechsel und den intermedialen Bezügen.<sup>98</sup> Die beiden letztgenannten Gegenstandsbereiche spielen im Hinblick auf die Phänomene der Bild-Text-Kombination in kopräsender Form, welche im Interesse der archäologischen Forschung stehen, eine untergeordnete Rolle.<sup>99</sup> Hauptsächlich relevant für die archäologische Forschung ist der Gegenstandsbereich der Medienkombination. Hier treten zwei unterschiedlich konfigurierte Zeichensysteme bzw. Kodierungsarten direkt miteinander in Kontakt – werden miteinander *gekoppelt*. Mit anderen Worten bedeutet die Auffassung von Intermedialität in diesem Sinne die konkrete Kopräsenz von Bild und Text in einer produktiven Medienkollision,<sup>100</sup> in welcher eine mediale Differenz von Bild und Text vorausgesetzt und eine materiale Differenz nicht ausgeschlossen ist. Ein mediales Produkt ist also nur dann intermedial, „wenn es das multimediale Nebeneinander [...] in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen ästhetische Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen eröffnen“.<sup>101</sup> U. Wirth betont, dass sich das intermediale Miteinander von dem multimedialen Nebeneinander durch die konzeptionelle Konfiguration im Sinne einer *Hybridbildung* auszeichne.<sup>102</sup> *Hybridität* bedeutet demnach die untrennbare Koppelung zweier oder mehrerer Medien im Sinne eines Gesamtkonzepts, das die medialen Differenzen nicht einebnet, sondern produktiv

---

**98** Rajewsky 2002; Rajewsky 2003, 18–20. Ähnlich auch Wirth 2007, 262–263, der eine Typologie der Intermedialität vorschlägt, die vier Intermedialitätsstufen beinhaltet und zwischen „Intermedialität im engeren Sinne“ und „Intermedialität in weiterem Sinne“ unterscheidet. „Intermedialität im engeren Sinne“ bezeichnet dabei das Phänomen der Medienkombination. Wirth 2006, 33 bezeichnet diese auch als „harte Intermedialität“.

**99** Der Gegenstandsbereich der intermedialen Bezüge bezeichnet den Bezug eines Mediums auf ein anderes Medium in konzeptueller Hinsicht. In Anlehnung an den Begriff der Textreferenz aus dem Forschungsfeld der Intertextualität wird untersucht, in welcher Weise sich Medieninhalte anderer Medieninhalte bedienen, wobei dabei im Gegensatz zu intertextuellen Bezügen, die in jedem Fall als ‚intramedial‘ zu bezeichnen sind, immer eine Überschreitung von Mediengrenzen stattfindet. D. h. tatsächlich präsent ist nur ein Medium, das lediglich ein Konzept eines anderen Mediums thematisiert, reproduziert, adaptiert oder simuliert. Als eingängiges Beispiel genannt sei hier die Ekphrasis. Das besondere Charakteristikum des zweiten Gegenstandsbereichs des Medienwechsels, der zuweilen auch als Medientransfer oder Medientransformation bezeichnet wird, ist der Transformationsprozess eines Inhaltes von einem Medium in ein anderes, wobei auch hier nur ein Medium präsent ist. Das bedeutet, mit dem Wechsel des semiotischen Systems eines Inhaltes ändern sich auch unweigerlich dessen Verkörperungsbedingungen. Dabei stellt sich vornehmlich die Frage, wie bzw. ob überhaupt medienspezifisch fixierte Ausdrucksformen im Zielmedium umgesetzt werden. Als Beispiel sei hier die filmische Adaption eines literarischen Texts genannt. Vgl. auch Siebert 2002, 152–154, der die drei Gegenstandsbereiche der Intermedialitätsforschung als „primäre Intermedialität“ (Verschmelzung von Medien), „sekundäre Intermedialität“ (Medienwechsel) und „figurative Intermedialität“ (Bezugnahme eines Mediums auf ein anderes) bezeichnet.

**100** Rajewsky 2002, 152.

**101** Müller 1996, 127.

**102** Wirth 2007.

in Dienst nimmt, sodass die unterschiedlichen Medien erkenn- und differenzierbar bleiben, aber deren *Symbiose* vordergründig relevant für die rezeptionsgebundene Funktion der Kombination ist.<sup>103</sup> Dabei ist es wichtig anzumerken, dass Bild-Text-Kombinationen keineswegs ausgewogene Hybride sind oder sein müssen. Es sind durchaus große Unterschiede in der quantitativen und auch qualitativen Konzeption festzustellen, wodurch diese Medienhybride auf ihre Intensität der Verbindung und ihr Dominanzverhältnis hin untersucht werden können und – um das Verhältnis und das Funktionieren beschreibbar zu machen – auch sollten.<sup>104</sup>

Grundsätzlich gleichzusetzen mit dem Konzept der ‚Medienkombination‘ ist das Konzept des ‚Ikonotext‘, das Anfang der 90er Jahre in die Diskussion um Bild-Text-Phänomene eingeführt wurde. M. Nerlich beschreibt den ‚Ikonotext‘ als disjunktive Einheit von Bild und Text, die als eigenständige Kommunikationsform anzusehen sei.<sup>105</sup> Die Funktionen der Teilmedien seien innerhalb eines ‚Ikonotext‘ keineswegs in einer Illustration oder in einer Erläuterung zu suchen. Vielmehr stellten sie eine unlösbare, dialogische Einheit dar, in welcher „jede Struktur ihre je eigene Aussagekraft und -richtung behält“.<sup>106</sup> M. Nerlichs präziser und relativ eng gefasster Begriff, der für die Erfassung der Bild-Text-Phänomene, mit welchen wir uns in der archäologischen Forschung konfrontiert sehen, geeignet ist, wird Mitte der 90er Jahre wesentlich von dem Literaturwissenschaftler P. Wagner für diejenigen Werke erweitert, die in verschiedenen Formen von visuellen und verbalen Diskursen bestimmt sind und für einen Rezipienten ohne Kenntnis eben dieser Diskurse nicht entzifferbar wären.<sup>107</sup> P. Wagners Konzept bezeichnet also zwei unterschiedliche Typen: Auf der einen Seite umfasst das Konzept im Sinne einer konkreten Präsenz zweier Medien die direkte

---

**103** Wirth 2007, 257.

**104** Rajewsky 2002, 16 unterscheidet innerhalb des Gegenstandsbereichs deshalb zwischen intermedialen Formen ohne Dominanzbildung zwischen den Medien und intermedialen Formen mit Dominanzbildung eines Mediums über das andere. Bspw. zeige das Kunstlied eine Gleichberechtigung von Musik und Lyrik, während in Romanillustrationen die Bilder dem Text unterzuordnen seien. Vgl. auch W. Wolfs Typologie der Intermedialität, die in enger Verbindung zum Grundgedanken von I. Rajewskys und U. Wirths Intermedialitätskategorien steht: Wolf 2013; Wolf 1999. Er empfiehlt die Beurteilung von sechs essenziellen Aspekten: (1) Die Bestimmung der an dem intermedialen Phänomen beteiligten Medien. (2) Die Feststellung der Dominanzbildung innerhalb des intermedialen Phänomens: Welches Medium dominiert und gibt damit den eigentlichen Kontext des Auftretens vor? (3) Die Bewertung der Quantität der intermedialen Bezugnahme: Handelt es sich um eine ‚partielle‘ oder eine ‚totale‘ Einbeziehung eines oder mehrerer Medien? (4) Die Bestimmung der Genese des intermedialen Bezugs: Wird ein Werk, bspw. im Falle von Medienkombinationen, von vornherein als ‚primäre Intermedialität‘ konzipiert oder entsteht eine ‚sekundäre Intermedialität‘ erst im Nachhinein, bspw. durch einen Medientransfer? (5) Die Charakterisierung der Funktion des intermedialen Phänomens – Sinnstiftung, Kommunikation, Hervorrufung von Reaktionen. (6) Die Auswertung der Qualität intermedialer Erscheinungsformen.

**105** Nerlich 1990, 268. Vgl. auch Montandon 1990.

**106** Venohr 2010, 108.

**107** Wagner 1995; 1996; 2015.

Kombination eben dieser. Auf der anderen Seite umfasst das Konzept die konkrete Präsenz lediglich eines Mediums, welches in sich ein anderes Medium referenziert. Für die Analyse eines jeden ‚Ikonotext‘ weist P. Wagner auf die Trias von *Produktion – Artefakt – Rezeption* hin, die auch in der vorliegenden Arbeit das Kernelement für die Analyse der Kommunikationsstrategien bildet. Eine qualifizierte Interpretationsleistung unter Ausschluss einer oder mehrerer Bestandteile dieses Dreigestirns sei nicht zu erbringen. Die Bezüge, die zwischen Bild und Text innerhalb eines gemeinsamen Konzepts gezogen werden können, sind dementsprechend nicht absolut willkürlich und unendlich variabel, sondern sie werden durch spezifische Marker auf Produktionsseite vorgeprägt – durch die Wahl des Bilds, durch die Formulierung des Texts, durch teilmediale Signale und das Arrangement der Teilmedien – und müssen auf Rezeptionsseite erkannt und berücksichtigt werden.

Beide Konzepte, das der ‚Medienkombination‘ und das des ‚Ikonotext‘, basieren auf denselben theoretischen Ansätzen und erfassen gleichermaßen den wesentlichen Kern des Phänomens: Es handelt sich um die konzeptionelle Verwobenheit der beiden Zeichensysteme Bild und Text, welche nicht etwa zueinander in Konkurrenz stehen, sondern sich gegenseitig symbiotisch ergänzen und voneinander profitieren. Dadurch eignen sich beide Konzepte gleichermaßen für die Anwendung innerhalb der Altertumswissenschaften. Das Konzept der ‚Medienkombination‘ innerhalb der Intermedialitätsforschung erweist sich dennoch m. E. als geeigneter, die verschiedenen Erscheinungsformen des Phänomens der Bild-Text-Kombination in der archäologischen Forschung zu erfassen: Während das Konzept des ‚Ikonotext‘ lediglich die Formen von Bild-Text-Phänomenen in den Blick nimmt, deren Konzeption eine untrennbare Verbindung der beiden Medien voraussetzt, lässt das Konzept der ‚Medienkombination‘ durch die kleinteilige begriffliche Ausdifferenzierung und den strukturellen Aufbau auf der Vorstufe der Multimedialität Spielraum für die Erfassung o. g. Phänomene, aber auch derer, die keiner konkreten reziproken Abhängigkeit unterliegen. Somit lässt sich in der Analyse von Bild-Text-Kombinationen in der archäologischen Forschung unter Verwendung dieses Konzepts fragen, ob Bild und Text tatsächlich in sämtlichen Fällen eine intermediale Beziehung im Sinne einer Hybridbildung eingehen, oder ob nicht doch auch Artefakte zu verzeichnen sind, in welchen Bild und Text lediglich lose multimedial angelegt sind.<sup>108</sup>

---

**108** Wolf 1999, 39 spricht in diesen Fällen von ‚Kontiguität‘ im philosophischen Sinne als Gegenstück zur ‚Koordination‘, wobei er hier keine Dichotomie, sondern ein Kontinuum konstatiert. ‚Kontiguität‘ meint hier eine räumliche und/oder zeitliche Beziehung zwischen unmittelbar benachbarten Ereignissen oder Gegenständen und der Assoziation eines Zusammenhangs.

