

DAS ANTIKE RÖMISCHE THEATER UND SEINE *PORTICUS POST SCAENAM*

Zum Zusammenspiel von Theaterkern und *porticus*-Anlage in architektonischer,
funktionaler und kontextualer Hinsicht in Italien und dem Westen des Römischen Reiches

Dissertation
zur Erlangung der Würde
der Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)
an der Fakultät für Geisteswissenschaften,
Fachbereich Kulturwissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Katharina Slupina
aus Erfurt

Hamburg, 2024

Vorsitzende der Prüfungskommission: Frau Prof. Dr. Inge Nielsen

Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Inge Nielsen

Zweitgutachterin: Frau Prof. Dr. Martina Seifert

Externe Gutachterin: Frau Prof. Dr. Rubina Raja

Datum der Disputation: 22.07.2022

Inhalt

Textband

I.	Einführung.....	1
AUSSAGEN DER (IN)SCHRIFTLICHEN QUELLEN		
II.	Das römische Theater und seine <i>porticus post scaenam</i> reflektiert in den antiken Quellen.....	9
a.	Literarische Hinweise zur Verbindung von Theaterbau und <i>porticus</i> -Anlage.....	10
b.	Das römische Theater und seine <i>porticus post scaenam</i> in Vitruvius' „ <i>De architectura</i> “.....	16
c.	Das römische Theater und seine <i>porticus post scaenam</i> in der Kaiserzeit im Spiegel der antiken Autoren.....	28
d.	Kontextualisierung von Theater und <i>porticus post scaenam</i> durch die Schriften der profanen und christlichen Autoren von der ausgehenden Republik bis in die römische Spätantike.....	35
e.	Inschriften, Urkunden, Gesetzgebungen/-korpora und Konzilien als weitere schriftliche Quellen.....	55
ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHE ANALYSE		
III.	Theater und <i>porticus</i> : Entstehung und Beurteilung zweier wichtiger städtischer Architekturen.....	74
a.	Theater.....	75
b.	<i>porticus</i>	103
IV.	Die Verschmelzung von Theater und <i>porticus</i>	122
a.	Rolle und Einfluss Griechenlands und des östlichen Mittelmeerraumes.....	123
b.	Früheste Nachweise der Verbindung beider Architekturen außerhalb Roms im Kontext theatraler Bauaktivitäten des italischen Raumes	154
c.	Etablierung und Manifestierung des Theater- <i>porticus</i> -Konzeptes in Rom.....	187
d.	Blütezeit der Theater- <i>porticus</i> -Komplexe in der römischen Kaiserzeit.....	212

e. Restaurierung und Entwicklung der Theater- <i>porticus</i> -Komplexe bis in die Spätantike.....	234
----------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ARCHITEKTONISCHES KONZEPT

V. Erscheinungsbild der Theater- <i>porticus</i> -Komplexe.....	266
a. Architektonische Zusammensetzung und Gestaltung der Anlagen.....	267
b. Dekoration der Komplexe.....	304
c. Ein besonderer Aspekt der Theater- <i>porticus</i> : Der Innenhof unter freiem Himmel...355	
d. Gestalterische Verschmelzung von Theaterkern und <i>porticus</i> -Bereich.....	377

WEGESYSTEM UND STÄDTEBAULICHE EINBINDUNG

VI. Zugangsmöglichkeiten zu den Theater- <i>porticus</i> -Komplexen.....	383
a. Straßenzugänge zum Theaterkern.....	384
b. Wegesystem zwischen Theaterkern und <i>porticus post scaenam</i>	412
c. Straßenzugänge zur theatralen <i>porticus</i> -Anlage.....	439
VII. Die antike Stadt und der Theater- <i>porticus</i> -Komplex.....	450
a. Lage und Erreichbarkeit der Theateranlagen innerhalb der Städte.....	452
b. Ausdehnung der Theaterbauten im antiken Stadtgebiet.....	471
c. Die Theater- <i>porticus</i> als öffentliche Platz- und Gartenanlage.....	478
d. Anbindung an öffentliche <i>latrinae</i> bzw. <i>foricae</i>	491

LEBENSWELTLICHE KONTEXTUALISIERUNG

VIII. Einbettung der Theater- <i>porticus</i> -Komplexe in die Lebenswelt des antiken Menschen.....	511
a. Der Theater- <i>porticus</i> -Komplex als religiöser bzw. kultisch genutzter Raum.....	512
b. Der Theater- <i>porticus</i> -Komplex als politisches Kommunikationsmedium.....	517
c. Wirtschaftliche Dimension der Theater- <i>porticus</i> -Komplexe.....	552
d. Theater- <i>porticus</i> -Komplexe als zentrale Orte des öffentlichen gesellschaftlichen Lebens.....	573
IX. Konklusion.....	590

Katalog- und Tafelband

X Katalog

K I Tabellarischer Katalog

K I a Frühe Nachweise für Theater mit anschließender Säulenhalle:

Griechenland und der griechische Osten.....1

K I b Italische Theater-Heiligtümer.....16

K I c Theater mit nachgewiesener oder vermuteter *porticus post scaenam*
in Italien30

K I d Theater-*porticus*-Komplexe der westlichen Provinzen
(ausgewählte Vertreter).....92

K I e Übersicht aller Theater-*porticus*-Komplexe in Italien und den
westlichen Provinzen des römischen Reiches.....,110

K II Darstellung und Analyse ausgewählter Theater-*porticus*-Komplexe

K II a Beschreibung.....113

K II b Größentabelle.....278

XI Literaturverzeichnis

a. Allgemeine Literatur.....281

b. Literatur zu griechisch-hellenistischen Theaterbeispielen mit Säulenhalle.....298

c. Literatur zu den italischen Theater-Heiligtümern.....301

d. Literatur zu den Theater-*porticus*-Komplexen Italiens.....306

e. Literatur zu den Theater-*porticus*-Komplexen der westlichen Provinzen.....338

XII Kurzfassung der Ergebnisse

a. In deutscher Sprache.....349

b. In englischer Sprache.....356

XIII Tafeln.....I-LII

XIV Eidesstattliche Erklärung

I Einleitung

„Wo die Geselligkeit Unterhaltung findet, ist sie zu Hause.“

- Johann Wolfgang von Goethe

Öffentliche Räume des sozialen Zusammentreffens, die Kommunikation sowie Interaktion durch sie, mit ihnen und in ihnen lassen sich damals wie heute als Kernkomponenten menschlicher Gemeinschaften begreifen. Im Zuge der städtebaulichen Entwicklungen hatten sich vor diesem Hintergrund bereits in der Antike Theater, Plätze ebenso wie Säulenhallen zu zentralen Knotenpunkten entwickelt, die in ihrer monumentalisierten Form insbesondere seit der hellenistischen Zeit zunehmend an Bedeutung und Symbolkraft gewannen. Neben ihren politischen, religiösen, städtebaulichen und wirtschaftlichen Dimensionen stellten sie Ambiente zur Verfügung, von denen die Bevölkerung auch anderweitig profitierte. Sie dienten als Orte von Feierlichkeiten, des gegenseitigen Austausches, der Unterhaltung, der Information, des Verweilens und der Freizeitgestaltung und konnten auf diese Weise auch identitätsstiftend sein. Dekorativ ausgestattet gaben sie den verschiedenen menschlichen Handlungsbereichen nicht nur einen architektonischen Ausdruck und Rahmen, sondern etablierten sich zutiefst im Leben der Menschen verwurzelt zu den wichtigsten Anlagen urbaner Räume.

In dieser Form prägten sie lange Zeit nebeneinander das Bild der städtischen Landschaften. Verschiedene archäologische Befunde zeugen jedoch im Laufe der Zeit auch von der Symbiose dieser Ambiente, die sich verstärkt innerhalb der römischen Theaterbautradition greifen lässt. In der Kombination von Theaterarchitektur und (hofumschließender) Säulenhallenarchitektur wurden die verschiedenen Vorteile dieser städtischen Baukörper, die nicht nur entwicklungsgeschichtlich, sondern auch inhaltlich Parallelen aufwiesen, zu einem übergeordneten Baukonzept zusammengeführt, was in der Etablierung neu definierter urbaner Räume mit einem vielfältigen Interaktionspotential mündete. Das berühmteste Beispiel dieser hier als Theater-*porticus*-Komplexe angesprochenen Anlagen stellt gewiss der 55 v. Chr. eingeweihte monumentale Bau des Pompeius Magnus auf dem Marsfeld in Roma/Roma dar, dessen *porticus post scaenam* als säulenhallenumrahmter Gartenbereich ausgestaltet war und in seiner Gesamtheit bereits in der Antike viel Bewunderung und Staunen hervorrief. Von den Vorzügen, die die Ergänzung einer Säulenhallenanlage im Anschluss an einen theatralen Bau – aufgrund ihrer Lage als *porticus post scaenam* bezeichnet – sowohl städtebaulich als auch inhaltlich erzielen konnte, war offenbar auch Vitruv überzeugt, der diesem theatralen Bauelement zusätzlich

zur Beschreibung des Theaterkerns in den Jahren der ausgehenden römischen Republik und beginnenden Kaiserzeit innerhalb seiner „De architectura decem libri“ ein eigenes Kapitel widmete.

In der Betrachtung des umfangreichen Repertoires der vorliegenden Forschungsliteratur, welches das Studium beider Architekturen, insbesondere aber der Theater und ihres Schauspielwesens hervorgebracht hat, fällt auf, dass ihre Verschmelzung – bis auf wenige Ausnahmen – trotz ihrer Verortung in genau diesen Forschungszusammenhang lange Zeit kaum Beachtung fand und eher als Einzelphänomen behandelt wurde. So fanden sich in den Überblickswerken zum antiken Theater oft nur kurze Erwähnungen zu ihrer allgemeinen Existenz¹ und auch im Hinblick auf die Einzelstudien lag der Fokus der Untersuchungen oft auf dem besser erhaltenen theatralen Kernbau, umschrieben von Zuschauerraum und Bühnengebäude. Und tatsächlich stellt der meist äußerst schlechte Erhaltungszustand der angrenzenden Säulenhallenanlagen, von deren Präsenz in der Regel nur noch einige wenige Spuren ihrer Fundamente sowie etwaige Säulenstümpfe zeugen, einen der Hauptgründe für diese wissenschaftliche Fokusbildung dar. Da häufig auch genauere Umfeldstudien der Theater fehlen bzw. diese aufgrund der modernen Überbauung nicht möglich sind, werden die Säulenhallenanlagen in vielen Fällen folglich nicht oder nur teilweise ergraben. Dieser Umstand zog eine Kenntnislücke innerhalb der Theaterforschung nach sich, sodass auch die Rekonstruktion ihres architektonischen Aufbaus und der in ihnen stattfindenden Aktivitäten zumeist vorrangig den theatralen Kernbau widerspiegelte.

Diese Tendenz in der Analyse und Aufarbeitung der Theateranlagen erfährt erst seit den letzten 15 bis 20 Jahren einen langsamen Wandel. In dieser Zeit entstanden erste kürzere Beiträge und Artikel, die explizit auf die hinter dem Skenenbau gelegene Säulenhallenarchitektur aufmerksam machten. Einer dieser Beiträge stammt von M. Frati, der im Zuge einer im Jahr 2001 durchgeführten Tagung zum Thema „Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna“ auf die bis dahin wenig beachteten *porticus post scaenam* Bezug nahm. Die Ergebnisse seiner Studie finden sich in dem Artikel „Le "post scaenam porticus" fra norma e realtà. Riscontri con il libro V del "De architectura"“¹ zusammengetragen. Wegweisend in diesem Zusammenhang war auch der etwa zur selben Zeit veröffentlichte Artikel von Sebastián F. Ramallo Asensio „La Porticus post Scaenam

¹ Siehe u. a. Bieber 1961, 216 und Frezoúls 1982, 423 sowie Fußnote 213.

en la arquitectura teatral romana: introducción al tema“. In diesem erstellte der Forscher bereits eine überblickshaft angelegte chronologische Entwicklung der theatralen *porticus*-Anlagen innerhalb des römischen Reiches und wandte sich darauffolgend in kurzen Beschreibungen ihrer architektonischen und dekorativen Gestaltung und Deutung zu, wobei er jedoch verstärkt auf die Vertreter der iberischen Halbinsel zurückgriff. Vor Kurzem erschien zudem, herausgegeben von selbigem Forscher, ein erster Tagungsband zum Thema der *porticus post scaenam*, dessen Ergebnisse jedoch keine Aufnahme mehr in diese Untersuchung finden konnten.²

Auch innerhalb der Einzelstudien findet dieser Gebäudeteil der Theater seither größere Beachtung, wie die Forschungen an den Anlagen von Suessa/Sessa Aurunca, Augusta Emerita/Mérida und Italica/Santiponce zeigen; ebenso innerhalb der verschiedenen thematischen Publikationen zu Theatern³ sowie Platzanlagen und Gärten⁴, wenngleich die ihr dort gewidmeten Abschnitte in ihrer Aussage weiterhin recht schemenhaft bleiben. Um den Wert der Verschmelzung von Theater und Säulenhallenanlage sowie ihre Kontextualisierung innerhalb der Theater(bau)geschichte somit besser ermessen zu können und Gewissheit darüber zu erlangen, ob ihr die Stellung eines Randphänomens gerecht wird oder ob diese erweiterten und vielschichtigen theatralen Anlagen von weit größerer Bedeutung und Verbreitung waren als lange angenommen, ist eine entsprechende Untersuchung zu genau diesem Themenschwerpunkt unabdingbar.

- *Vorgehensweise*

„Denn viel zu viel ist geschehen, ohne dass wir Kunde davon hätten.
Trotzdem haben wir immer noch von viel zu viel Geschehen Kunde,
als dass es aufschreibbar wäre.“

- Kotte 2013, 14

Wie jede archäologische Arbeit steht auch diese Untersuchung vor der Herausforderung die verschiedenen fragmentarischen Informationen zur Entwicklung, Gestaltung und Nutzung dieser Bauten zu deuten, zusammenzufügen und für das heutige Publikum lesbar

² S. F. Ramallo Asensio – E. Ruiz Valderas, La "porticus post scaenam" en la arquitectura teatral romana: actas Symposium Internacional celebrado en Cartagena entre los días 19 y 20 de octubre de 2018 (Murcia 2020).

³ Hier zu nennen sind die Arbeiten von Tosi (2003), Sear (2006), Isler (2017), Gybas (2018).

⁴ Siehe etwa Bowe (2004).

zu machen. Dabei sind einerseits die Quellen, auf die sie zurückgreift durch die Wahrnehmung und Wertevorstellungen des sie erschaffenden Individuums geprägt, andererseits ist auch ihre Erforschung in der Moderne und Gegenwart durch den zeitlichen Abstand und den je eigenen Blick des jeweiligen Wissenschaftlers gesteuert, sodass auch die Bemühungen um die objektivste Darstellung des hier zu untersuchenden Forschungsgegenstandes zwangsläufig subjektiv bleiben.

Zudem verwiesen bereits die einführenden Worte nicht nur auf die architektonische sowie funktionale Komplexität und Vielschichtigkeit dieser theatralen Anlagen mit einer anschließenden *porticus post scaenam*, sondern auch auf ihre enge Verwobenheit mit den verschiedensten Lebensbereichen der damaligen Menschen. Somit stellt ihre Untersuchung, wie auch die Archäologie selbst, ein höchst interdisziplinäres Unterfangen dar. So greifen hier unter anderem methodische Betrachtungen aus den Bereichen der Archäologie, der Alten Geschichte, der klassischen Philologie, der Architektur- und Bauforschung, der Religions- und Wirtschaftsgeschichte, der Landschaft- und Gartenwissenschaften sowie der Wasserversorgungs- und Sanitärforchung ineinander, mit dem Ziel einer zu engfassten Rekonstruktion der Anlagen zu entgehen und durch eine breite Basis wissenschaftlicher Herangehensweisen eine möglichst mehrdimensionale sowie detaillierte Darstellung der Anlagen zu verfassen. Dieser fächerübergreifende Ansatz wird dabei durch das breite Repertoire der antiken schriftlichen Quellen ebenso gestützt wie durch den Rückgriff auf einen großen Fundus an Sekundärliteratur, sodass die Grenzen der eigenen fachlichen Expertise erweitert und mit dem sogenannten „Blick über den Tellerrand“ die kulturellen, zeitlichen sowie baugeschichtlichen Wechselwirkungen und Zusammenhänge erkennbar werden. Dieses Vorgehen bedeutet natürlich, dass nicht immer nur Antworten hinsichtlich der verschiedenen Teilaspekte der Bauten gefunden, sondern vielmehr auch weiterführende Fragen aufgeworfen werden. Trotz des Strebens nach einer allumfassenden Aufarbeitung der antiken römischen Theater mit einer anschließenden *porticus post scaenam* und ihre Kontextualisierung in die antike Lebenswelt kann diese Untersuchung folglich nur einen ersten Versuch darstellen, die fragmentarischen Überlieferungen zu einem Bild zusammenzufügen, wobei sie nicht zuletzt durch die lückenhafte Befundlage, den zeitlichen Abstand und den gewählten regionalen und zeitlichen Rahmen auch in sich selbst fragmentarisch bleibt. Neben der Aufarbeitung eines bisher noch sehr stiefmütterlich behandelten Teilbereichs der theatralen Architektur, die zu weiterführenden Erkenntnissen der Theaterforschung beitragen wird, soll die hier

vorliegende Arbeit somit zugleich Anstöße für weitere Forschungen auf diesem Gebiet bieten.

Mit ihrer verstärkt wahrzunehmenden Präsenz und Überlieferung innerhalb der westlich-römischen Theaterbautradition ist für die hier vorgenommene Untersuchung zu den Theatern mit angrenzender *porticus post scaenam* der erste Ankerpunkt gesetzt. Dieser definiert zugleich den zeitlichen wie geographischen Rahmen, der durch die Basislegung der drei hauptstädtischen Steintheater weiterhin präzisiert wird. Der zeitliche Betrachtungshorizont nimmt damit schwerpunktmäßig eine Zeitspanne ein, die sich von ihrer Gründung in der Mitte sowie in den letzten Jahrzehnten des 1. Jh. v. Chr. bis zu ihrer Aufgabe in der Spätantike erstreckt, wobei die Jahrhunderte der römischen Kaiserzeit von besonderem Interesse sein werden. Auch in geographischer Hinsicht bilden die drei stadtrömischen Steintheater das Fundament der Untersuchungen. Im Fokus stehen hier also zusammen mit der Hauptstadt Roma/Roma die Regionen des italienischen Raumes. Da das Baukonzept von Theater und *porticus*-Anlage jedoch kein regionales Phänomen war, werden auch die Provinzen des westlichen Mittelmeerraumes in die Untersuchungen einbezogen. Das Hauptaugenmerk liegt dabei weniger auf einer gleichwertigen Darstellung der einzelnen geographischen Räume, sondern vielmehr auf den Erkenntnissen zum allgemeinen Wiederhall in den dortigen Regionen, die durch jeweils zwei Vertreter aus den hispanischen und nordafrikanischen Provinzen präzisiert werden.

In diesem Sinne sind zunächst die verschiedenen Vertreter von Theater-*porticus*-Komplexen dieser Regionen und Zeitstellung zusammenzutragen, um ein erstes Bild ihrer Verbreitung zu erhalten und ihren Anteil gegenüber den Theatern ohne nachgewiesene *porticus post scaenam* zu erschließen. Um auch nähere Angaben zu ihrem Erscheinungsbild, ihren Ausmaßen, ihrer städtebaulichen Einbindung, ihrem Wegesystem, ihrer Zeitstellung und weiteren baugeschichtlichen Entwicklung bis zu ihrer Aufgabe zu erhalten sowie zu ergründen, inwiefern die spezielle Verbindung zwischen Theater und rückwärtiger *porticus*-Anlage innerhalb der Konstruktion, Gestaltung und Stiftungstätigkeit ablesbar ist, gilt es unter den verschiedenen Vertretern einzelne Beispiele herauszulösen und diese einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen. Die hierfür notwendige umfangreiche Literaturrecherche konnte in einigen Fällen durch die Ergebnisse eigener Beobachtungen vor Ort ergänzt werden. Die Auswahl ist jedoch keineswegs als „repräsentative“ Auswahl im engeren Sinne zu verstehen, da dies eine

Herabsetzung⁵ der hier nicht näher behandelten Anlagen oder solcher, für die bisher eine derartige Verbindung von Theater und Säulenhallenanlage noch nicht belegt ist, bedeuten würde. Sie versucht vielmehr einen Querschnitt von Anlagen mit besseren und schlechteren Befundlagen herzustellen, die in ihrer Gesamtheit zu einer allgemeinen Erschließung dieses Baukonzeptes dienen sollen. Da seine Entwicklung jedoch nicht losgelöst von früheren zeitlichen architektur- und kulturgeschichtlichen Prozessen stattfand, müssen in diese Analyse auch die Untersuchungen von Theateranlagen vorangegangener Zeiten und Kulturräumen einbezogen werden, um nicht zuletzt auch Auskunft darüber zu erhalten, seit wann diese Architekturkomposition greifbar ist und wo etwaige Vorläufer zu verorten sind. Die einzelnen Vertreter der hier besprochenen Kategorien finden dabei mit ihren wesentlichen Informationen Eingang in einen Katalogband mit einem Tafel- und Abbildungsteil, der dem Haupttext zur besseren Nachvollziehbarkeit zur Seite gestellt wird.

- *Aufbau und Zielsetzung*

„We shape our buildings, and afterwards our buildings shape us.“

- Winston Churchill⁶

Vor dem Hintergrund der dargelegten Vorgehensweise und dem Bewusstsein um die besondere (Wechsel-)Beziehung zwischen Mensch und Architektur spiegelt der Textband die übergreifende Analyse der durch die antiken Quellen, die einzelnen Befunde und bisherigen Forschungsergebnisse gewonnenen Erkenntnisse wider.

Die antiken schriftlichen Zeugnisse sind es, die in die Thematik der Architekturkomposition von Theater und angrenzender *porticus post scaenam* einführen sollen. Dieses einleitende Kapitel stellt dabei einerseits eine Zusammenschau der wesentlichen Quellen mit Aussagen zu den *porticus post scaenam*-Anlagen und ihrer Verbindung mit den theatralen Kernbauten zur Verfügung und geht dabei der Frage nach, inwiefern sich dieser Baukörper in den antiken Quellen überhaupt greifen lässt. Für eine bessere Kontextualisierung der theatralen Bauten mit rückwärtiger Säulenhallenanlage

⁵ Mit diesem Gedanken hat sich auch Kotte (2013, 19) in den einführenden Worten seiner Theatergeschichte auseinandergesetzt.

⁶ Winston Churchill: Rede bei einer Versammlung im House of the Lords zur Frage nach der Art des Wiederaufbaus des 1941 durch Bomben zerstörten House of Commons, 28. Oktober 1943.

finden im Fortlauf darüber hinaus auch solche Quellen Aufnahme, die von „Theater“ und „Schauspiel“ im allgemeinen Sinne sprechen und bereits einen ersten Eindruck von der Institution Theater in der römischen Welt geben.

Um die Ursprünge und die Herausbildung der Theateranlagen mit *porticus post scaenam* auch archäologisch besser verorten zu können, dient das folgende Kapitel III der Darstellung der (architektur-)geschichtlichen Entwicklung von Theater und Säulenhalle als zwei voneinander unabhängiger Architekturen, die zugleich als Spiegel der grundlegenden Erkenntnisse der bisherigen Forschungen zu diesen Themen angelegt ist.

Hieran schließt unmittelbar die „entwicklungsgeschichtliche“ Analyse zur Symbiose von Theater und Säulenhallenarchitektur an, die einen Bogen von ihren Ursprüngen über ihre Manifestierung und Blütezeit spannen und die Bauten bis zu ihrer Aufgabe verfolgen soll. Die Ausführungen stellen dabei nicht immer zwangsläufig eine Abfolge von Ereignissen über die verschiedenen Regionen und Zeiten dar, sondern häufiger vielmehr ein Nebeneinander und unterschiedliche Wechselwirkungen, die wiederum neue Ausdrucksformen schufen und Prozesse gestalteten. Die Darstellungen veranschaulichen damit vornehmlich verschiedene Wandlungsprozesse. Die vorgenommenen Periodisierungen und Regionalisierungen sind somit Kompromisse, die als artifizielle Gerüste dazu dienen eine Strukturierung zu schaffen und verschiedene Aspekte eingehender zu beleuchten sowie etwaige Besonderheiten je nach Zeitstellung und geographischer Lage zu ergründen.⁷

Die folgenden Kapitel V und VI sind sodann der Erschließung des Erscheinungsbildes sowie des Wegesystems der Theater-*porticus*-Komplexe der Kaiserzeit gewidmet, wobei immer wieder der Frage nachgegangen wird, wie und in welcher Intensität die Verschmelzung beider Architekturen in gestalterischer und dekorativer Hinsicht ihren Ausdruck fand, wie beide Baukörper miteinander kommunizierten und wie sich insbesondere das Bild der innenhofumgebenen *porticus post scaenam*-Anlagen gestaltete. Diese hier gewonnenen Erkenntnisse werden dann in einen größeren Rahmen gesetzt und im Hinblick auf die städtebauliche Einbindung und Wirkung hin analysiert. So standen sie als urbane Großbauten repräsentativen Charakters auf besondere Weise mit ihrer Umgebung in Verbindung. Welche Standorte wählte man folglich für einen solchen Monumentalbau und welche Ausmaße nahm dieser innerhalb des städtischen Gefüges ein? Wie waren die Anlagen zu erreichen? Kann für die als Platz- und Gartenanlagen

⁷ Zu diesem Aspekt der Betrachtung siehe auch Kotte 2013, 18-20.

ausgeformten *porticus post scaenam*-Anlagen eine über den theatralen Nutzen hinausgehende städtebauliche Funktion konstatiert werden, inwiefern waren jene hochfrequentierten urbanen Knotenpunkte auch mit sanitären Einrichtungen verbunden und welche Rolle spielten die Bauten schließlich im Verlauf der römischen Kaiserzeit im Leben der Menschen?

Mit der Betrachtung der lebensweltlichen Einbettung, die im Hinblick auf die Erörterung ihrer religiös-kultischen Funktion ebenso wie ihrer politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Relevanz und Aussagekraft mehr noch als die vorangegangenen Kapitel die Beziehung zwischen Mensch und Theater-*porticus*-Architektur in den Fokus setzt, schließt sich der Bogen der hier vorgenommenen Untersuchungen. Denn ebenso sehr wie Theater-*porticus*-Komplexe künstliche und bewusst durch den Menschen konzipierte Bauten – mit all den in sie eingeschriebenen Botschaften – waren, so sehr berührten sie als städtische Architekturen die Menschen permanent.⁸ So findet in diesem Abschlusskapitel nicht nur die enge Verwobenheit der angesprochenen lebensweltlichen Aspekte ihren Ausdruck, auch wird mit Blick auf die Bauten die enge Interaktion zwischen diesen und den verschiedenen Teilen der Bevölkerung ebenso wie der Dialog zwischen Kaiserhaus, Senat, Elite und Volk auf eindrucksvolle Weise sichtbar.

In ihrer Gesamtheit soll mit der hier vorgenommenen Untersuchung ein bisher weitestgehend vernachlässigter Teilbereich der römischen Theaterbautradition erschlossen und verstärkt in den Fokus der Forschung gerückt werden. Denn in der Ergänzung einer teils mehrseitigen *porticus*-Architektur scheinen sich spätestens mit der beginnenden Kaiserzeit Bauten etabliert zu haben, die in ihrer architektonischen, dekorativen, städtebaulichen und funktionalen Komplexität über ihren rein theatralen Wert hinausgingen und ihren Sponsoren und Nutzern auf vielfältige Weise und in unterschiedlichen Zusammenhängen als facettenreiche Kommunikations- und Aktionsräume zur Verfügung standen.

⁸ Zu dieser Wechselwirkung zwischen Mensch und Architektur siehe auch Roth 1993, XXIV, 1.

AUSSAGEN DER (IN)SCHRIFTLICHEN QUELLEN

II. Das römische Theater und seine *porticus post scaenam* reflektiert in den antiken Quellen

Bevor auf die Analyse der architektonischen Hinterlassenschaften der römischen Theateranlagen mit anschließender *porticus post scaenam* eingegangen werden soll, ist es notwendig, einen Blick auf die antiken schriftlichen Überlieferungen und insbesondere auf die Aussagen der Autoren jener Zeit zu richten. So sind sie es doch, die, zumeist als Zeitzeugen, diesen Bauten am nächsten standen, sie zum Teil nutzten oder zumindest über die Bedeutung jener Anlagen Auskunft geben können. Allerdings ist zu beachten, dass die Beschreibung der Autoren und die Geschichtsschreibung jeweils subjektiv sind und eine bestimmte Perspektive widerspiegeln.⁹ So setzte sich die Autorenschaft fast ausschließlich aus den männlichen Mitgliedern der Aristokratie bzw. römischen Oberschicht zusammen. Wenngleich auch diese Bevölkerungsschicht in sich nicht homogen war,¹⁰ sind alternative Sichtweisen anderer Bevölkerungsgruppen somit nicht direkt repräsentiert. Darüber hinaus handelt es sich bei den überlieferten literarischen Schriftquellen nicht immer um Augenzeugenberichte, das heißt, ihre Autoren griffen zum Teil auch bereits auf andere Quellen zurück.¹¹ Somit sollte die Tatsache, dass die Aussagen der antiken Quellen nicht zu einer Rekonstruktion der historischen Wirklichkeit führen, im Hinterkopf behalten werden.¹² Dennoch bieten die antiken Schriftquellen eine unerlässliche Grundlage, mithilfe derer die Architekturform sowie die Wirkung und Bedeutung des „römischen Theaters“ näher erschlossen, erste Anhaltspunkte für die Symbiose von Theater- und *porticus*-Architektur dargelegt und die folgende archäologische Untersuchung der Bauten kontextualisiert werden sollen.

⁹ Groot 2008, 11.

¹⁰ Groot 2008, 377. So umfasste sie verschiedene gesellschaftliche Gruppen, wie den Senatoren- oder Ritterstand, wobei auch innerhalb derselben wiederum gewisse Unterschiede bestanden. (siehe auch Groot 2008, 377)

¹¹ Groot 2008, 11.

¹² Groot 2008, 11. Neben der Subjektivität der antiken Quellen ist auch ihre Verarbeitung durch den modernen Forscher bzw. Leser stark perspektivisch. So ist die Wiedergabe und Interpretation eines Gegenstandes u. a. abhängig von der Zeit, in der der entsprechende Autor aktiv ist/war sowie seinem persönlichen Hintergrund wie Alter, Geschlecht und Standeszugehörigkeit. (siehe u. a. Groot 2008, 13) Diesbezüglich verweise ich zudem auch auf die Theorien des linguistic turn und des New Historicism.

Was den Bestand an literarischen Überlieferungen zur römischen Theaterlandschaft betrifft, bietet sich dem Forscher grundsätzlich eine facettenreiche Informationslage, die von Aussagen zu der architektonischen Gestaltung der römischen Theaterbauten, ihrer geschichtlichen Einbettung, den in ihnen aufgeführten Stücken sowie ihrer Bedeutung und Wahrnehmung in den verschiedenen Jahrhunderten reichen. In den meisten Fällen stammen diese Informationen jedoch nicht aus speziellen Schriften der antiken Theaterliteratur; vielmehr finden sie sich verteilt in den verschiedenen Textgattungen, etwa lexikographischen Beschreibungen, historischen Berichten zur römischen Geschichte, in Biographien, Dichtungen, Theaterstücken, polemischen Schriften, Gesetzessammlungen oder anderen Abhandlungen. Auch wenn diese zum Teil nur fragmentarisch überliefert sind und das genannte Repertoire an sich nur einen Bruchteil der einstigen schriftlichen Werke darstellt,¹³ fällt auf, dass in den literarischen Überlieferungen besonders die Berichte zum römischen Theaterwesen und den Schauspielen überwiegen, während umfangreichere Beschreibungen zum Aufbau und zur Ausstattung der theatralen Anlagen und zu ihrer Symbiose mit der *porticus post scaenam* dahinter zurücktreten. Letztere herauszuarbeiten ist das Ziel der folgenden Ausführungen, um einen ersten Eindruck von dem Erscheinungsbild dieser Anlagen mit anschließendem *porticus*-Bereich zu erhalten. Die Analyse der vielfältigen Überlieferungen zu den Festveranstaltungen und dem Theaterwesen im Allgemeinen soll in einem zweiten Schritt dazu beitragen, jene Bauten zu kontextualisieren und einen Eindruck von ihrer Bedeutung in der römischen Antike zu vermitteln.

II a Literarische Hinweise zur Verbindung von Theaterbau und *porticus*-Anlage

Versucht man sich mit Hilfe der literarischen Überlieferungen der Frage nach der Art und Bedeutung der Verbindung von Theater und *porticus*-Anlage – zweier bedeutender städtischer Architekturen – zu nähern, sieht man sich doch einem sehr überschaubaren Quellenbestand gegenübergestellt. Dies trifft insbesondere dann zu, wenn man in den literarischen Quellen explizit nach dem Nebeneinander von Theater und theatraler *porticus*-Anlage sucht. So ist in den antiken Überlieferungen nur ausgesprochen selten unmittelbar von einer *porticus post scaenam* die Rede.¹⁴ Zuweilen fand auch nur der

¹³ Seidensticker 2010, 9-10.

¹⁴ Vitruv, de arch. V 9.

Begriff *porticus* Verwendung, der zusätzlich durch den Namen des Erbauers der Anlage ergänzt werden konnte.¹⁵ Auch begrifflich weiter gefasste Formulierungen, wie schattige Hallen¹⁶ (*umbra*) oder Wandelhallen/Promenaden¹⁷ (*ambulatione*), sind in einigen Quellen zu lesen und können durch namentliche Attribute mit dem Ambiente einer *porticus post scaenam* verknüpft werden. Demgegenüber findet sich der Terminus *theatrum* weit häufiger, was hinsichtlich der Hauptfunktion jener Bauten und den zahlreichen Überlieferungen zu den mit ihnen in Verbindung stehenden Schauspielen nicht überraschen sollte. Grundsätzlich geht aus diesem Terminus jedoch nicht zwangsläufig hervor, ob sich etwaige Erwähnungen auf einen Theaterbau mit oder ohne *porticus post scaenam* bezogen. Wie sich im Folgenden zeigen wird, wurde mit diesem Begriff öfter die gesamte theatrale Anlage beschrieben, sodass dieser auch eine *porticus post scaenam* – war sie vorhanden – einschloss. Eine explizite Nennung schien den Autoren in diesen Fällen nicht nötig, was wiederum ihre hohe Integration in den Bau nahelegt. Die Analyse der Quellenlage zeigt jedoch auch, dass eine größere Anzahl von Überlieferungen überhaupt nur eine flüchtige Information über die Existenz von etwaigen Theaterbauten und mit ihnen in Zusammenhang stehenden Ereignissen wiedergibt, während ausführlichere Berichte zum Erscheinungsbild der Anlagen selten bleiben. Dabei begrenzt sich die Mehrzahl der literarischen Überlieferungen mit detailreicheren Beschreibungen der römischen Theaterbauten, wie es auch in Bezug auf die römischen Schauspiele der Fall ist,¹⁸ auf die Stadt Roma/Roma selbst, sodass nur wenige Anlagen überhaupt literarisch näher greifbar sind.

Hier in der Hauptstadt prägten den Berichten des Livius¹⁹, Plinius²⁰ und Valerius Maximus²¹ zufolge allerdings hölzerne Bühnen- und Theaterbauten lange Zeit das Stadtbild, die zumeist nur für die Dauer der Spiele errichtet wurden und somit wohl auf

¹⁵ Porpertius II 32.11-16; Plinius, nat. hist. XXXV 126; XXXV 132.

¹⁶ Ovid, ars amat. I 67-68; III 387-388 (“*Pompeia (...) umbra*”)

¹⁷ Catullus LV 1-10 („*In Magni (...) ambulatione*“)

¹⁸ Der Ursprung der Schauspiele in Roma/Roma wird innerhalb der verschiedenen schriftlichen Quellen dabei zumeist mit einem bestimmten Zeitpunkt und einer bestimmten Person verknüpft, genauer mit dem Jahr 240 v. Chr. und Livius Andronicus. (Cicero, Brutus 72-74). Zwar ist bei Livius (VII, 2) bereits von ersten Vorführungen etruskischer Schauspieler in Rom im Jahre 364 v. Chr. zu lesen, doch hatte diese nach Nielsen (2002) vermutlich noch rituellen Charakter. Zu Näherem siehe Kapitel III a.

¹⁹ Interessant sind insbesondere folgenden Textstellen: VII 2; XXXIV 44, 5; XXXIV 54, 3f.; XL 51, 3; XLI 27, 5.

²⁰ Beeindruckende temporäre Prachttheater beschreibt Plinius in seiner *Naturalis historia* an folgenden Stellen: Plinius, nat. hist. XXXV 23; XIX 23; XXXIII 53; XXXVI 102; XXXVI 114ff.; XXXVI 5ff.; XXXIV 36.

²¹ Seine Theaterbeschreibungen finden sich an folgenden Stellen: Valerius Maximus II 4, 2; II 4, 6.

ihre Kernelemente – (Zuschauerraum) und Bühne – beschränkt blieben, wenngleich sie sich besonders im Laufe des 1. Jh. v. Chr. zu beeindruckenden, kostspieligen „Schauarchitekturen“²² entwickelt hatten. So berichtet Valerius Maximus von der Skene des C. Claudius Pulcher, der im Jahr 99 v. Chr. *ludi* organisierte und seine Bühne mit verschiedenen Farben versah.²³ Von Plinius erfahren wir weiter, dass sie so realistisch bemalt gewesen sein sollen, dass Raben versuchten, sich auf den malerisch imitierten Dachziegeln niederzulassen.²⁴ Neben diesen zählt Valerius Maximus noch weitere temporäre Bühnenbauten auf, die in den darauffolgenden Jahren in Rom errichtet wurden: „C. Antonius hat dasselbe mit Silber, Petronius mit Gold, Q. Catulus mit Elfenbein gänzlich überzogen. Die Luculli haben es beweglich (drehbar) gemacht; P. Lentulus Spinther hat es mit silbernen Bühnenelementen verziert.“²⁵ Der Skenenbau des M. Aemilius Scaurus aus dem Jahr 58 v. Chr. muss nach Plinius‘ Beschreibungen jedoch besonders prachtvoll und beeindruckend gewesen sein: So konnte man, nach den Worten des Autors, „während der Aedilität [58 v. Chr.] des M. Scaurus [...] erleben, daß 360 Säulen für ein nur auf kurze Zeit gebautes Theater, das kaum einen Monat stehenbleiben sollte, herbeigeschafft wurden, wozu die Gesetze schwiegen. Man war natürlich nachsichtig, weil es sich um öffentliche Vergnügungen handelte.“²⁶ Und weiter an einer anderen Stelle: „Dieser (Scaurus) ließ während seiner Aedilität das größte aller Bauwerke errichten, das jemals von Menschenhand geschaffen wurde. [...] Es war ein Theater; seine Bühne bestand aus drei Stockwerken mit 360 Säulen, und das in einer Stadt, die (schon) sechs Säulen aus hymetischem Marmor nur unter Vorwürfen gegen einen ihrer angesehensten Bürger hingenommen hatte. Der untere Teil der Bühne bestand aus Marmor, der mittlere aus Glas, eine auch später (noch) unerhörte Art des Luxus, der oberste aus vergoldeten Tafeln; die untersten Säulen waren, wie schon gesagt, 38 Fuß hoch. Die Zahl der bronzenen Bildwerke zwischen den Säulen betrug 3 000, wie wir schon mitgeteilt haben; der Zuschauerraum selbst fasste 80 000 Menschen. [...] Die übrige Einrichtung an attalidischen Teppichen, Gemälden und sonstigen Requisiten war so groß, daß (Gegenstände) im Wert von 30 000 000 Sesterzen verbrannten, als man den für den

²² Fuchs 1987, 4.

²³ Valerius Maximus II 4, 6.

²⁴ Plinius, nat. hist. XXXV 7.

²⁵ Valerius Maximus II 4, 6.

²⁶ Plinius, nat. hist. XXXVI 5.

täglichen Gebrauch überflüssigen Prunk auf das Landhaus in Tusculum brachte und dieses von entzürnten Sklaven in Brand gesteckt wurde.”²⁷

Die lange Tradition der temporären Theaterbauten und das langjährige Fehlen monumentaler Steintheater in der aufstrebenden Hauptstadt des Reiches, die diesbezüglich im Kontrast zu zahlreichen Städten des italischen Festlandes stand, ist den antiken Autoren zufolge mit strengen Verboten verknüpft gewesen, welche die seit dem 2. Jh. v. Chr. unternommenen Versuche zur Errichtung steinerner Theaterbauten immer wieder unterbanden, wie Livius²⁸ und in ähnlicher Art auch Orosius²⁹ und Velleius Paterculus³⁰ zu berichten wissen.

Für den weiteren Fortlauf der römischen Theaterbautradition und einer mit ihr in Zusammenhang stehenden Verschmelzung von Theater und *porticus* interessant sind jedoch die Entwicklungen, welche die literarischen Quellen für die Jahrzehnte zwischen der Mitte des 1. Jh. v. Chr. und der Zeitenwende in der Hauptstadt skizzieren. So waren laut Strabon bis zum Anfang des 1. Jh. n. Chr. in der Hauptstadt drei steinerne Theaterbauten entstanden, die neben zahlreichen weiteren monumentalen Anlagen das Erscheinungsbild Roms drastisch verändert hatten und insbesondere das des Marsfeldes prägen sollten. So ist bei ihm zu lesen: „[...] *Überhaupt kümmerten sich die Alten wenig um die Schönheit Roms, indem sie sich mit anderen größeren und notwendigeren Dingen beschäftigten; die Späteren hingegen und besonders unsere heutigen Zeitgenossen, bleiben auch hierin nicht zurück, sondern füllten die Stadt mit vielen und schönen Prachtwerken. Denn Pompeius, der göttliche Caesar, Augustus und dessen Söhne und Freunde, Gattin und Schwester haben den Eifer und Aufwand aller in Bezug auf Bauwerke übertroffen. Die meisten derselben aber enthält das Marsfeld [...] und rings um dasselbe eine Menge Porticen, Lusthaine, drei Schauspielhäuser, ein Amphitheater, prächtige und aneinanderstoßende Tempel, so daß es überflüssig scheinen dürfte, auch noch die übrige Stadt zu beschreiben.*“³¹ Nähere Angaben zur weiteren Ausstattung der Bauten ergänzt Ovid³²: „[...] *Noch einmal wende ich mich vom Haus zu den Orten der schönen Stadt: sie*

²⁷ Plinius, nat. hist. XXXVI 114-115. Vgl. Kapitel III a.

²⁸ Livius, periocha XLVIII 25.

²⁹ Orosius IV 21,4.

³⁰ Velleius Paterculus I 15,3.

³¹ Strabo V 3,8.

³² Bei diesen Beschreibungen des Ovid handelte es sich um einen gedanklichen Spaziergang, den der 8 n. Chr. von Augustus ans Schwarze Meer (Tomis) verbannte Dichter voller Sehnsucht nach und Erinnerung an Rom Severus in einem Brief schilderte. (Kunst 2000, 83)

*alle sieht klar mein Geist vor seinen Augen. Nun die Foren – die Tempel – die marmorbedeckten Theater, nun erscheint die Porticus mit dem geglätteten Grund [...].*³³ Das erste dieser drei stadtrömischen Theater bildete die im Jahre 55 v. Chr. eingeweihte theatrale Anlage des Pompeius Magnus.³⁴ Auch ihre Errichtung war dabei nicht frei von Schwierigkeiten, wie unter anderem eine Textstelle in den Annalen des Tacitus deutlich macht. In dieser berichtet er, dass auch Pompeius *„von den älteren Leuten getadelt worden (sei), daß er ein ständiges Theater gebaut habe. Vorher habe man gewöhnlich für das Abhalten von Spielen lediglich rasch Sitzreihen aufgeschlagen und eine Bühne für den augenblicklichen Bedarf errichtet. Oder wenn man weiter zurück in die alte Zeit gehen wolle, so habe das Volk stehend zugeschaut, damit es nicht tagelang im Theater ununterbrochen sich dem Nichtstun hingebe, wenn es sitzen könne.“*³⁵ Kritik wurde Pompeius jedoch nicht nur in Zusammenhang mit seinem steinernen Theaterbau zuteil, sondern auch hinsichtlich seiner großangelegten Eröffnungsfeierlichkeiten³⁶. Beide scheinen den antiken Autoren zufolge jedoch einen bleibenden Eindruck hinterlassen zu haben. So berichtet noch Cassius Dio im 1./2. Jh. n. Chr.: *„In den nämlichen Tagen weihte Pompeius das Theater ein, auf das wir auch heute noch stolz sind, und veranstaltete dort eine Schau, die aus musikalischen und gymnastischen Wettkämpfen bestand; ebenso gab er im Zirkus ein Pferderennen und ließ zahlreiche Tiere verschiedener Art abschlachten. Denn in fünf Tagen verbrauchte man fünfhundert Löwen, und achtzehn Elefanten kämpften gegen Schwerbewaffnete.“*³⁷ Neben der Ausstattung waren es offenbar besonders die überwältigenden Ausmaße des Baus, die beeindruckten. Plinius zufolge konnte er bis zu 40.000 Zuschauer aufnehmen.³⁸ In diesem Zusammenhang berichtet auch Tacitus, dass das

³³ Ovid, Pont. I 8, 29-49.

³⁴ Schröter 2008, 29, 35. Möglicherweise wurde der Bau schon vor seiner Fertigstellung für Feierlichkeiten genutzt. (Florus, epit. II 13.8; Albers 2013, 204)

³⁵ Tacitus, ann. XIV 20.

³⁶ So spricht etwa Cicero in einem Brief an M. Marius voller Verachtung von den Eröffnungsfeierlichkeiten im Pompeius-Theater, in deren Zuge u. a. 600 Maultiere und 3000 Kratere über die Bühne geführt wurden: *„Überhaupt, wenn du fragst, die Spiele waren höchst aufwendig, aber nicht nach deinem Geschmack; ich schließe das nämlich von mir ausgehend. Denn erstens waren diejenigen aus Respekt [für den Anlass] auf die Bühne zurückgekehrt, von denen ich glaubte, dass sie sie aus Respekt [für sich selbst] verlassen hätten. [...] Was soll ich dir sonst erzählen? Denn du kennst die übrigen mäßigen Spiele; die hatten nicht einmal den Charme, den mittelmäßige Spiele zu haben pflegen. Das Anschauen des Prunks nahm nämlich jeden Frohsinn; ich zweifle nicht, dass du diesen Prunk ohne das geringste Bedauern verpasst hast. Denn was für ein Vergnügen bereiten 600 Maultiere in der Clytaemnestra oder 3000 Kratere im Equus Troianus oder abwechslungsreiche Arten der Bewaffnung des Fußvolks und der Reiterei in irgendeiner Schlacht? Was die Bewunderung des Volks hatte, hätte dir kein Vergnügen bereitet.“* (Cicero, ad fam. 7,1,2). Siehe u. a. auch Horaz, ep. I 6,40-41; II 1,187-207.

³⁷ Cassius Dio XXXIX 38.1-2.

³⁸ Plinius, nat. hist. XXXVI 115.

Pompeius-Theater noch in der Kaiserzeit dazu diente, den ausländischen Besuchern „eine Anschauung von der Größe des römischen Volkes“³⁹ zu geben. Doch auch zu Zeiten seiner Errichtung wurde mit jenem Theaterbau ein deutliches politisches Statement formuliert, welches integraler Bestandteil des Konkurrenzkampfs zwischen seinem Erbauer und dessen politischen Gegner Caius Iulius Caesar war. Während dessen Pläne, so Sueton, „ferner (ebenfalls) ein Theater von außergewöhnlichem Ausmaß, angelehnt an den Tarpeischen Felsen“⁴⁰ zu errichten nicht mehr in die Tat umgesetzt werden konnten,⁴¹ nennt selbiger an anderer Stelle die zwei nachfolgenden Theaterprojekte, die dann in augusteischer Zeit in unmittelbarer Nachbarschaft des Pompeius-Theaters verwirklicht wurden. So fährt er fort: „Er (Augustus) errichtete zahlreiche öffentliche Bauten [...] Einige Bauwerke ließ er auch im Namen anderer ausführen, zum Beispiel seiner Enkel, seiner Frau und seiner Schwester, wie [...] das Theater des Marcellus. Aber er forderte auch Männer von Rang auf, jeder solle nach seinen Mitteln die Stadt durch neue Monumente verschönern oder alte ausbessern oder wiederaufbauen lassen. Viele folgten damals dieser Aufforderung, und es entstanden viele Bauten: So ließen zum Beispiel [...] Cornelius Balbus ein Theater, Statilius Taurus ein Amphitheater und Marcus Agrippa sogar mehrere prächtige Gebäude errichten.“⁴²

Wenngleich die literarischen Quellen auch in Zusammenhang mit diesen Bauten mehrheitlich allgemein von dem „theatrum Pompei“⁴³, dem „theatrum Marcelli“⁴⁴ und dem „theatrum Balbi“⁴⁵ sprechen, findet sich in Verbindung mit zwei dieser Anlagen erstmals auch literarisch ein Beleg für die Ergänzung der Architektur „Theater“ durch eine *porticus post scaenam*. So spricht Livius etwa von einem *theatrum et porticus* des Marcellus, die „als Erinnerungszeichen an ihn (Marcellus) [...] in seinem Namen geweiht wurden“⁴⁶, während sich die Ausführungen Martials, wie auch einiger anderer Autoren⁴⁷,

³⁹ Tacitus, ann. XIII 54.

⁴⁰ Sueton, Iul. Caes. 44.

⁴¹ Cassius Dio gibt an, dass dieses Theater durch Augustus fortgeführt und beendet wurde: „Ihm (Marcellus) zu ehrendem Gedächtnis aber vollendete er das Theater, dessen Grundsteine bereits der ältere Caesar gelegt hatte und das nun den Namen Marcellus-Theater empfing.“ (Cassius Dio LIII 30)

⁴² Sueton, Aug. 29.

⁴³ Siehe u. a. Tacitus, ann. XIII 54.3-4; Plinius, nat. hist. XXXVI 115; Sueton, Iul. Caes. 88; Sueton, Aug. 31.5.2; Cass. Dio XLVII 19.1; Tertullian, de spect. X.

⁴⁴ Siehe u. a. Sueton, Vesp. 19,1; Livius, perioch. 140; Dio Cass. LIII 30.

⁴⁵ Siehe u. a. Sueton, Aug. 29; Dio Cass. LIV 25; Dio Cass. LXVI 24; Plinius, nat. hist. XXXVI 12.

⁴⁶ Livius, perioch. 140: „Octavia, die Schwester des Augustus, starb, nachdem sie zuvor ihren Sohn Marcellus verloren hatte. Erinnerungszeichen an ihn sind das Theater und die Säulenhalle (*theatrum et porticus*), die in seinem Namen geweiht wurden.“

⁴⁷ Cicero, de Fat. 8; Catull 55,6; Ovid, ars amat. I 67; Martial 11.1.11, 11.47.3, 2.14; Propertius II 32.11-16.

auf das Pompeius-Theater bezogen: „*Von da aus eilt er zu dem Dach, das auf hundert Säulen ruht, von dort zu dem Geschenk des Pompeius und dem doppelten Hain.*“⁴⁸ – die *porticus Pompei*. Auf letztere soll im Folgenden aufgrund ihrer besonders guten literarischen Überlieferung noch einmal ausführlicher zurückzukommen sein. Grundsätzlich stellen die literarischen Quellen zum Marcellus- und Pompeius-Theater die frühesten und bisher auch nahezu einzigen Überlieferungen dieser Art zur Existenz einer den Theaterbau ergänzenden *porticus post scaenam* dar. In allen anderen Fällen, bei denen in den antiken literarischen Quellen von Theatern oder mit diesen in Zusammenhang stehenden *ludi* die Rede ist, lässt sich keine Differenzierung zwischen diesen zwei Bauelementen bzw. eine explizite Erwähnung einer *porticus (post scaenam)* nachweisen. Eine Ausnahme bilden die Aufzeichnungen des Marcus Vitruvius Pollio, der sich intensiv mit dem Theaterbau beschäftigte und die einzige große Abhandlung bezüglich seines architektonischen Aufbaus liefert.⁴⁹

II b Das römische Theater und seine *porticus post scaenam* in Vitruvius' „*De architectura*“

Marcus Vitruvius Pollio gilt als römischer Architekt des 1. Jh. v. Chr., der vermutlich zwischen 27 und 23 v. Chr. sein an Kaiser Augustus gewidmetes zehnbändiges Werk „*De architectura*“ verfasste.⁵⁰ Heute ist es die einzige aus der Antike überlieferte Schrift über die Architektur und bildet die Quelle zahlreicher Fachausdrücke, die in die moderne Sprache eingegangen sind.⁵¹ Zwar nennt auch Iulius Pollux⁵² im vierten Buch seines an Kaiser Commodus gewidmeten „*Onomastikón*“⁵³ aus dem 2. Jh. n. Chr., ein thematisch geordnetes enzyklopädisches Lexikon⁵⁴, zahlreiche Bühnenaltertümer und ergänzte diese

⁴⁸ Martial 2.14.

⁴⁹ Seidensticker 2010, 9.

⁵⁰ Pappalardo/Borelli 2007, 28; Bumeister 2006, 9.

⁵¹ Bumeister 2006, 9.

⁵² Dieser wurde in Naukratis (Ägypten) geboren und gehört zu den bedeutendsten Vertretern der zweiten Sophistik. Bereits zu seinen Lebzeiten, vermutlich in den frühen 80er Jahren des 2. Jh. n. Chr. und damit zu Beginn der Regentschaft des Kaisers Commodus, wurde seine besondere Stellung durch die Berufung auf die Rhetorikprofessur in Athen deutlich. (Matthaios 2013, 67; Mauduit/Moretti 2010, 522)

⁵³ Iulius Pollux, epist I 1. Alle Bücher dieses Lexikons leitete Pollux, wie auch Matthaios angibt, jeweils mit Widmungsbriefen ein, die er an den Kaiser richtete. (Matthaios 2013, 68)

⁵⁴ Das *Onomastikón* besteht aus zehn Büchern und ist als einziges der pollux'schen Werke bis heute erhalten geblieben. Zugleich gilt es in der Forschung (siehe u. a. K. Alpers: *Lexikographie (I–III)*, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 5, 2001 (194–210, besonders S.198)) zu den bedeutendsten Lexikonschriften der Spätantike. Zwar weist es mit seinem Umfang von zehn Büchern im Vergleich mit anderen derartigen Werken recht bescheidene Ausmaße auf, doch sticht es durch seine Strukturierung nach Sachgruppen und

mit einigen Erklärungen,⁵⁵ doch liegt der Fokus hier auf den griechischen Bezeichnungen⁵⁶. Daher soll nun das Augenmerk auf den Beschreibungen des Vitruv liegen, die im fünften Buch seiner Abhandlungen zu finden sind. Hier geht er detailliert auf das antike römische, aber auch das griechische Theater ein,⁵⁷ wobei besonders ersteres im besten Falle mit einer *porticus post scaenam* ausgestattet sein sollte.⁵⁸ Bevor er sich jedoch der architektonischen Konzeption widmet, wendet er sich der Planung von Theatern und ihrer Platzauswahl zu.⁵⁹ Interessant ist hierbei, dass er anregt „nach der Anlage des Marktes [...] für das Anschauen der Spiele an den Festtagen der unsterblichen Göttern einen möglichst gesunden Platz für das Theater“⁶⁰ auszusuchen. Diese Textstelle verdeutlicht bereits im späten 1. Jh. v. Chr. die immense Bedeutung, die dem Theater als nun zweitwichtigste Anlage der Stadt⁶¹ zukam. Nachdem er darauffolgend davor warnt, das Theater nach Süden auszurichten,⁶² widmet er sich bis zum 9. Kapitel detailliert der Gestaltung des römischen Theaters. So erläutert er in Kapitel 3.3 die Anlage der

Begriffen heraus. Dieses sog. onomastische Ordnungsprinzip war, Matthaios (2013, 68-69) zufolge, „in der hellenistischen und spätantiken Lexikographie an sich weit verbreitet; Pollux hat sich jedoch deshalb aus der bestehenden Tradition hervorgehoben, weil sein Onomastikon den einzigen vollständigen – auch wenn in leicht gekürzter Fassung überlieferten – erhaltenen Vertreter dieser lexikographischen Gattung aus dem griechischen Altertum darstellt“. (Matthaios 2013, 68-69). Eine Übersicht zum Inhalt und den Büchern des Onomastikon des Iulius Pollux findet sich bei E. Bethe: Art. <Pollux>, in: RE XI 1, 1918 (773-779, besonders S. 776-777).

⁵⁵ Seidensticker 2010, 9.

⁵⁶ Mauduit/Moretti 2010, 521 sowie 541. Konkret wendet sich Pollux dem Theatergebäude in den Paragraphen 121-132 von Buch IV zu: In Paragraph 121-122 beschäftigt sich Pollux mit den Worten aus der Familie „*theatron*“ und dem Zuschauerbereich, während er in den Paragraphen 123-127 den Fokus auf die *orchestra*, die *parodoi* sowie das Skenengebäude und seiner Nutzung richtete. In den nachfolgenden Paragraphen (127-132) ging er dann auf die Bühnenmaschinerie und die Anwendung der *periaktoi* ein. Eine genauere Studie zu Buch IV und dem Theater in der Schrift des Iulius Pollux legten 2010 Mauduit und Moretti vor. Dabei stellten die beiden Forscher fest, dass er in seiner Aufstellung insbesondere die Werke des klassischen Athens (u. a. von Platon, Antiphane) zitierte und sich somit weniger auf die Epoche seiner Zeit bezieht. Das erwähnte Vokabular sowie die genannten Praktiken entstammten nach Mauduit und Moretti dem Theater des griechischen Ostens. Allerdings schien er nicht, anders als Vitruv, zwischen dem griechischen und dem lateinischen Theater unterschieden zu haben. Grundsätzlich handelt es sich bei seinen Beschreibungen, so das Ergebnis der Forscher, um ein „*théâtre de mots*“, welches in der Realität nie existierte. (Mauduit/Moretti 2010, 524-541) „C’est à la fois un utopie et une uchronie, dont la dominante est cependant athénienne et classique.“ (Mauduit /Moretti 2010, 541)

⁵⁷ Pappalardo 2007, 28: Der Beschreibung der griechischen Theater, die teilweise anderen Regeln unterlagen, wendet er sich im siebten Kapitel des fünften Buches zu.

⁵⁸ Vitruv, de arch. V 9,1.

⁵⁹ Burmeister 2006, 10.

⁶⁰ Vitruv, de arch. V 3, 1.

⁶¹ Bereits in Kapitel 3 seines ersten Buches, in dem er sich der Einteilung der Architektur widmet, zeigt sich, dass das Theater neben den anderen öffentlichen Bauten zum unbedingten Bestandteil einer römischen Stadt gehörte: „Von öffentlichen Bauten aber gibt es eine dreifache Verwendung, wovon die eine sich auf die Verteidigung, die andere auf die Religion, die dritte auf den allgemeinen Nutzen bezieht [...] und was den allgemeinen Nutzen betrifft, die Anlage gemeinsamer Räume für den öffentlichen Gebrauch, wie die Häfen, Marktplätze, Säulenhallen, Bäder, Theater, Hallengänge und anderes, was in derselben Absicht auf öffentlichen Plätzen errichtet wird.“ (Vitruv, de arch. I 3,1)

⁶² Vitruv, de arch. V 3,2.

Grundmauern und notwendigen Substruktionen bei dem Bau auf ebener Fläche. So müssen „über den Grundmauern [...] von dem Unterbau an Stufenreihen (*graditiones ab subtractione*) aus Stein und Marmor errichtet werden.“⁶³ Diese durch Umgänge (*praecinctiones*) horizontal unterteilten Stufenreihen müssen jedoch Vitruv zufolge einen gewissen Neigungswinkel aufweisen, der auf der Basis der akustischen Gesetze auszurechnen sei, sodass die Stimme sich im Theaterraum frei entfalten könne.⁶⁴ Dass auch die gewissenhafte Anlage der Zugänge (*aditus*) in das Theater von entscheidender Bedeutung ist, betont der Autor direkt im Anschluss. Diese nämlich „müssen in großer Zahl und geräumig angelegt werden, und nicht so, dass die oberen mit den unteren in Verbindung stehen, sondern sie müssen von allen Plätzen aus ununterbrochen und gerade ohne Windung geführt werden, damit das Volk, wenn es vom Schauspiel entlassen wird, nicht gedrängt wird, sondern von allen Plätzen aus gesonderte und unbehinderte Ausgänge hat.“⁶⁵ Darauf folgend kommt er zum Ende des dritten Kapitels erneut auf den Zusammenhang der Gesetze der Harmonie und dem Theaterbau zu sprechen, den er in den folgenden Kapiteln 4 und 5 mit weiteren Beschreibungen ergänzt.⁶⁶ Kapitel 5 ist dabei besonders den Ausführungen zur Anpassung des Theaters an die Gesetze der zuvor dargestellten Harmonielehre und Akustik gewidmet. Für diesen Zweck sollten bronzene Schallgefäße „in kleinen unter den Sitzen des Theaters errichteten Kammern“⁶⁷ aufgestellt werden, für deren Lage und Anordnung er genaue Vorgaben macht. Gleichzeitig weist er darauf hin, dass in Rom selber solche Installationen nicht anzutreffen waren und diese Anforderungen auf den ein oder anderen stadtrömischen Leser seiner Zeit möglicherweise etwas befremdlich wirken könnten. Dass diese Schallgefäße nicht nur sinnvoll, sondern „in den Landschaften Italiens und auch in den meisten Städten der Griechen“⁶⁸ gebräuchlich waren, macht er unmittelbar deutlich. Die traditionellen hölzernen Theater Roms nämlich bestanden aus mehrfachem Bretterwerk, „welches für sich tönen muss. [...] Wenn aber die Theater aus solidem Material errichtet werden, d. i. aus Mauerwerk von Bruchsteinen,

⁶³ Vitruv, de arch. V 3,3.

⁶⁴ Vitruv, de arch. V 3,4.

⁶⁵ Vitruv, de arch. V 3,5.

⁶⁶ Besonders Kapitel 4, in dem er ausführlich über die musikalischen Töne berichtet, scheint jedoch auf den ersten Blick nur wenig mit der Theaterarchitektur selbst zu tun zu haben. Der Zweck, der diesem Kapitel zugrundeliegt, besteht nach Windfeld-Hansen darin, zu vergegenwärtigen, „dass im Theater ähnliche Zahlenverhältnisse in Übereinstimmung mit den musikalischen Harmonien herrschen sollen.“ (Windfeld-Hansen 2000/2001, 161)

⁶⁷ Vitruv, de arch. V 5, 1.

⁶⁸ Vitruv, de arch. V 5, 8.

*Quadern, Marmor, welches (Material) nicht tönen kann, dann sind dabei die angegebenen Grundsätze anzuwenden.*⁶⁹

Die nun folgenden Beschreibungen ab Kapitel 6 beziehen sich dann auf den Aufbau und die Grundrissdispositionen des römischen bzw. lateinischen und des griechischen Theaters mit genauen Angaben zu den Ausmaßen und Proportionen der einzelnen Elemente zueinander, wobei die Abhandlung bezüglich des griechischen Theaters in Kapitel 7 deutlich kürzer gefasst ist und hauptsächlich die Unterschiede der zwei Theaterformen hervorhebt.⁷⁰

Für die Gestaltung des römischen Theaters entwickelte er ein enges methodisches Konzept, das an Theaterbauten verschiedener Größe angepasst werden konnte und stets die richtigen Proportionen der einzelnen Bauelemente zueinander gewährleistete.⁷¹ Das Fundament seiner Ausführungen basierte, wie Burmeister richtig darlegt, auf der Grundlage der darstellenden Geometrie, indem er einen Vollkreis mehrfach unterteilte und davon ausgehend die Lage der verschiedenen Theaterbestandteile ermittelte.⁷² So solle ein Baumeister nach Vitruv bspw., um den Theaterraum zu konzipieren, vier gleichseitige Dreiecke derart in einen Kreis einsetzen, dass die zwölf Spitzen in regelmäßigen Abständen den Kreis unterteilen.⁷³ Während nun mit der Basislinie desjenigen Dreiecks, dessen Spitze in der Mittelachse des Theaters liegt, die Lage der hinteren Bühnenwand (*scaenae frons*) ermittelt wird, liefert eine Parallele dazu durch den Kreismittelpunkt das *proscenium pulpitum* und den Raum der *orchestra*.⁷⁴ Auf diese Weise, so Vitruv, werde ein größerer Bühnenraum als bei den Griechen geschaffen. Dies sei nötig geworden, weil nun „alle Künstler auf der Bühne spiel(t)en, der Raum in der orchestra aber [...] für die Sitze der Senatoren bestimmt (war)“⁷⁵. Während weiterhin fünf der zwölf Dreiecksspitzen für

⁶⁹ Vitruv, de arch. V 5, 7.

⁷⁰ Windfeld-Hansen 2000/01, 133. In seiner Beschreibung weist er etwa darauf hin, dass bei dem Bau eines griechischen Theaters andere Methoden zur Anwendung kommen müssten. Einer der größten Unterschiede zum römischen Theaterbau sei dabei, dass bei der Kreislinie anstelle der vier Dreiecke drei Quadrate die Basis für die Entwicklung der griechischen Grundrissdisposition sind. In der Folge entstünden bei einem griechischen Theater eine größere *orchestra*, ein weiter zurückliegendes Bühnenhaus und Bühne mit geringerer Tiefe. „Dieses aber nennen die Griechen *logeion*, deshalb, weil bei ihnen die tragischen und komischen Schauspieler auf der Bühne spielen, die übrigen Künstler aber auf der Orchestra auftreten.“ (Vitruv, de arch. V 7, 2; siehe auch Burmeister 2006, 13)

⁷¹ Burmeister 2006, 10.

⁷² Burmeister 2006, 10.

⁷³ Burmeister 2006, 10.

⁷⁴ Siehe Vitruv, de arch. V 6, 1.

⁷⁵ Vitruv, de arch. V 6, 2.

die Gliederung der *scaena* maßgebend sein sollten,⁷⁶ bestimmten die übrigen sieben Spitzen die Richtung der *ascensus* (Aufgänge) und *scalaria* (Treppen) zwischen den Keilen des unteren Zuschauerraumes.⁷⁷ Die mittlere der fünf zur *scaena* gerichteten Spitzen ergab dabei die Lage der *valva regia* in der *scaenae frons*, die von den beiden seitlichen Öffnungen, den *hospitalia*, flankiert wurden.⁷⁸ Da die Maße des Theaters zueinander, wie bereits erwähnt, bei Vitruv in Beziehung stehen, solle bspw. die Länge der *scaena* dem doppelten Durchmesser der *orchestra* entsprechen und auch die vertikale Gestaltung der *scaenae frons* mit bis zu drei Ordnungen diesen Proportionsregeln folgen.⁷⁹ Damit nun die Stimmen der Schauspieler auch zu den obersten Sitzreihen gelangen, soll die Höhe des Bühnengebäudes nach Vitruv so gewählt werden, dass sie der Höhe des Zuschauerraumes entspricht, der durch eine überdachte *porticus in summa graditione* begrenzt wird.⁸⁰

Wer sich, so Vitruv, dieser Vorschriften bedienen will und sowohl bei der Platzauswahl als auch bei der Konstruktion mit großer Genauigkeit verfährt, „wird vorzügliche Theaterbauten zustande bringen“⁸¹.

An dieser Stelle scheint zunächst sein Traktat zu den Theatern beendet, wie dies auch zahlreiche wissenschaftliche Publikationen suggerieren.⁸² Doch schließt sich direkt im Folgenden ein weiteres Kapitel an, welches sich mit den Säulenhallen hinter der Bühne und den Promenaden beschäftigt.⁸³ Diese explizite Erwähnung, die den Theaterabhandlungen ein weiteres Kapitel hinzufügt, scheint nicht nur auf den inhaltlichen Zusammenhang der Baukörper hinzuweisen, sondern auch auf den Umstand, dass der Autor dieser Verbindung von Theaterkern und *porticus (post scaenam)* für besonders erwähnenswert hielt. Zwar beschreibt Vitruv innerhalb seiner „De architectura“ auch andere Bauwerke oder Platzanlagen, denen Säulenhallen angegliedert waren, wie etwa die Verbindung von *porticus* und *forum*, doch erhielt die *porticus post scaenam* mit einem ganzen Kapitel deutlich mehr Raum. Dies ebenso wie ihre separate Darstellung könnte

⁷⁶ Die beiden äußeren Spitzen legen die *itineria versurarum* (Vitruv, de arch. V 6, 3). Bezüglich der Gestaltung empfiehlt Vitruv, die *valva regia* nach derjenigen eines Königspalastes auszuschnücken und die Räume zwischen dieser und den *hospitalia* mit sog. *periaktoi* auszustatten (Vitruv, de arch. V 6, 8).

⁷⁷ Die *cunei* des oberen Ranges sollen hingegen durch Treppenaufgänge gebildet werden, die in der Mittellinie der unteren Keilabschnitte liegen.

⁷⁸ Vitruv, de arch. V 6, 3.

⁷⁹ Siehe Vitruv, de arch. V 6, 5-6; Burmeister 2006, 11.

⁸⁰ Vitruv, de arch. V 6, 4.

⁸¹ Vitruv, de arch. V 8, 2.

⁸² Siehe etwa: Windfeld-Hansen 2000/2001; Isler 1989; Sear 1994. Frati (2003) ist einer der wenigen Wissenschaftler, die explizit dieses Kapitel des Vitruv einer Analyse unterzogen hat.

⁸³ Vitruv, de arch. V 9.

unter anderem auf ihre relative Neuheit sowie ihre immer größer werdende Bedeutung innerhalb des städtischen Gefüges zurückzuführen sein.

„*Post scaenam porticus sunt constituendae*“⁸⁴ – so beginnt Vitruv sein neuntes Kapitel in Buch V und kommt anschließend direkt auf die Funktion dieser Säulenhallen hinter der Bühne zu sprechen. Jene betraf einerseits die Schutzfunktion im Falle plötzlicher Regenfälle während der Spielzeiten, „*damit das Volk [...] einen Ort hat, wohin es sich aus dem Theater zurückziehen kann*“⁸⁵. Weiterhin sollten diese dem Autor zufolge auch Raum „*für die Zurüstung der Bühnenausstattung*“⁸⁶ bieten. Als Beispiele solcher Säulenhallen nennt Vitruv zuallererst die Säulenhallen des Pompeius in Rom sowie mehrere Vertreter in Athen⁸⁷, dem griechischen Osten⁸⁸ und „*auch in den übrigen Städten, welche wohlbedächtige Baukünstler gehabt haben [...]*“⁸⁹. Dort seien „*rings um das Theater Säulenhallen und Promenaden*“⁹⁰. Auf diese einleitenden Worte folgt nun eine eingehende Beschreibung der baulich-konstruktiven Aspekte der hinter den Bühnen gelegenen Säulenhallen. Diese sollen doppelt bzw. zweischiffig sein und sich an ihrer Front durch Säulen der dorischen Ordnung mit entsprechender Ornamentik und Ausführung öffnen.⁹¹ Die Breite der Säulenhallen gibt er mit der Höhe jener dorischen Ordnung an und zwar „*von der Innenseite der äußeren Säulen bis zu den mittleren, und ebenso von den mittleren bis zu den Wänden, welche die Wandelgänge der Säulenhallen einschließen [...]*“⁹². Die genannte mittlere Säulenstellung solle sich Vitruvs Beschreibungen zufolge jedoch von den äußeren unterscheiden und zwar in der Form, dass sie der korinthischen bzw. ionischen Ordnung folgt und um ein Fünftel höher ist als erstere.⁹³ Interessant ist diese Angabe in zweierlei Hinsicht: Einerseits lässt diese Rückschlüsse auf eine Bedachung der Säulenhallen zu, wenngleich der Autor nicht direkt darauf eingeht. So ergibt sich durch die dargestellten unterschiedlichen Höhen der äußeren und mittleren Säulenstellung eine Dachschräge, die sich nach Gros und Frati weniger als 20 % in Richtung der äußeren

⁸⁴ Vitruv, de arch. V 9, 1.

⁸⁵ Vitruv, de arch. V 9, 1.

⁸⁶ Vitruv, de arch. V 9, 1.

⁸⁷ Als athenische Beispiele nennt Vitruv die Säulenhallen des Eumenes am Theater, am Dionysos-Heiligtum und am *odeum* des Themistokles. (Vitruv, de arch. V 9, 1)

⁸⁸ Hier erwähnt er das Stratonikeion in Smyrna sowie die Säulenhalle im Bereich des Stadiums in Tralles. (Vitruv, de arch. V 9, 1)

⁸⁹ Vitruv, de arch. V 9, 1.

⁹⁰ Vitruv, de arch. V 9, 1.

⁹¹ Vitruv, de arch. V 9, 2.

⁹² Vitruv V 9,2. Nach Gros ist diese Äquivalenz zwischen der Höhe der äußeren Säulen und der Breite der Schiffe typisch für das 1. Jh. v. Chr. (Gros 1997, 745 Fußnote 281 nach Frati 2003, 125 Fußnote 5).

⁹³ Vitruv, de arch. V 9, 2.

Säulenreihe neigte.⁹⁴ Zum anderen wird in der direkt folgenden Ausführung deutlich, dass Vitruv an dieser Stelle noch eine erklärende Anmerkung für nötig hält, da „*die Zahlen- und Maßverhältnisse der Säulen [...] nicht auf denselben Grundsätzen beruhen, wie [...] bei den Tempeln beschrieben [...]denn diesen bei den Tempeln der Götter muss Würde innewohnen, jenen bei den Säulenhallen und den übrigen Bauwerken aber Zierlichkeit*“⁹⁵. Nun beginnt er eine detaillierte Aufführung der Maßangaben für die verschiedenen Säulenordnungen, um ein zierliches, schlankeres Aussehen der *porticus* zu gewährleisten. Zwar basieren diese auf den Beschreibungen, die er im vierten Buch festhielt, doch waren einige Besonderheiten zu beachten.⁹⁶ Die letzten Anmerkungen zum Aufbau der Säulenhallen betreffen alle horizontalen Aufbauten in der Höhe, wie Gesimse und Architrave sowie den Stylobat, der eine konvexe Krümmung aufweist.⁹⁷ All diese Bauelemente sind den Angaben Vitruvs zufolge auf den Grundlagen des jeweiligen Säulenbaus zu konstruieren.⁹⁸ Obwohl die Bezeichnung *porticus post scaenam* dem Wortlaut zufolge lediglich die Säulenhalle hinter der Bühne betrifft, wird in dem folgenden Paragraphen deutlich, dass diese nicht nur einfachen Typs sein mussten.⁹⁹ Vielmehr schien der Autor offensichtlich eine *quadriporticus*¹⁰⁰ vor Augen gehabt zu haben, da er sich nun dem Innenareal zuwandte, das sich „*zwischen den Säulenhallen unter freiem Himmel*“¹⁰¹ erstreckte. Auszustatten sei dieses mit Grünanlagen und Promenaden, was er mit den gesundheitlichen Aspekten begründete.¹⁰² Für die ordnungsgemäße Einrichtung und um Unannehmlichkeiten wie Nässe und Verschmutzung vorzubeugen, gibt der Autor nun Regeln vor, wie die *ambulationes* anzulegen seien. So „*grabe und höhle (man) diese so tief als möglich aus, und errichte zur Rechten und zur Linken Abzugskanäle aus Mauerwerk und füge in die gegen den Gang gewendeten Mauern Röhren ein, die ihr unteres Ende schräg in die Abzugskanäle neigen.*“¹⁰³ Indem daraufhin der ausgehöhlte Raum zunächst

⁹⁴ Gros 1997, 747, Fußnote 282 nach Frati 2003, 125 Fußnote 6: Diese Bedachung war, wie Gros angibt, bereits in Kleinasien verbreitet (vermutlich seit dem Zeitalter des Hermogenes).

⁹⁵ Vitruv, de arch. V 9, 3.

⁹⁶ Vitruv, de arch. V 9, 3-4; Vgl. Vitruv, de arch. III; siehe auch Frati 2003, 125-126.

⁹⁷ Vitruv, de arch. V 9, 4; siehe auch Frati 2003, 126. Der Stylobat mit konvexer Form war nach Gros bereits aus den griechischen und hellenistischen *stoai* bekannt. (Gros 1997, 751, Fußnote 294 nach Frati 2003, 126 Fußnote 12)

⁹⁸ Vitruv, de arch. V 9, 4.

⁹⁹ Mit diesem Typus werden in dieser Arbeit jene theatralen *porticus*-Anlagen bezeichnet, die aus nur einer Säulenhalle bestanden und direkt an der Rückwand des Bühnengebäudes anschlossen.

¹⁰⁰ Dieser Typus bezeichnet im theatralen Kontext jenen Bereich hinter der Bühne, der an vier Seiten durch Säulenhallen eingefasst und dessen Innenhof mit einem Platz oder einer Gartenanlage ausgestattet war.

¹⁰¹ Vitruv, de arch. V 9, 5.

¹⁰² Vitruv, de arch. V 9, 5-6.

¹⁰³ Vitruv, de arch. V 9, 7.

mit einer Kohleschicht und anschließend mit grobkörnigem Sand aufgeschüttet und geebnet werde, sei ein optimales Entwässerungssystem eingerichtet und trockene *ambulationes* hergestellt.¹⁰⁴ Mit diesen Beschreibungen enden die Ausführungen zu den baulichen Aspekten der *porticus post scaenam*. In den letzten zwei Abschnitten des neunten Kapitels, die nun folgen, schlägt Vitruv noch einmal einen Bogen zu ihrer funktionalen Rolle, die „in diesen Anlagen in den Städten (bereits) von den Vorfahren [...] für ein unentbehrliches Bedürfnis eingerichtet worden (sind).“¹⁰⁵ Hierbei bezieht sich Vitruv auf die Einrichtung von Magazinen für Holzvorräte, die für Krisen bzw. Belagerungsfälle gedacht waren, und verweist somit noch einmal auf die Multifunktionalität dieser Repräsentationsbauten.¹⁰⁶ Jene Magazine seien dann in diesen Zeiten geöffnet und den Bewohnern je nach Volksabteilungen zugeteilt worden. Zusammenfassend kommt er zu folgendem Schluss: „So haben diese offenen Promenaden zwei vorzügliche Zwecke und zwar einerseits im Frieden den der Gesundheit, andererseits im Kriege den der öffentlichen Wohlfahrt. Nach diesen Grundsätzen also werden solche Luftwandel-Anlagen, nicht bloß hinter der Bühne des Theaters, sondern auch bei den Tempeln aller Götter angebracht, den Städten großen Nutzen gewähren können.“¹⁰⁷

Im Ergebnis der Erörterungen der vitruv'schen Abhandlung zum römischen Theater lässt sich folglich konstatieren, dass jener Bau spätestens zu Beginn der Prinzipatszeit nicht allein auf seine Kernelemente begrenzt bleiben musste, sondern die Ergänzung eines weiteren architektonischen Elements in Form einer *porticus post scaenam* erstrebenswert war und sowohl architektonisch als auch inhaltlich für Theater und Stadt verschiedene Vorteile mit sich brachte. Dabei waren es neben den schlanken Säulenstellungen der Säulenhallen sicher insbesondere die unter freiem Himmel liegenden Grünflächen, die eine besondere Wirkung auf das Erscheinungsbild und den Aktionsraum der Anlagen erzielen konnten. Als vorwiegend architektonisch-bauliche Abhandlungen lassen seine Beschreibungen jedoch weitere Kenntnisse zur dekorativen Ausgestaltung der Anlagen missen, sodass der Reichtum in der Ausstattung jener Bauten aus seinen Texten nicht zu erschließen ist.

¹⁰⁴ Vitruv, de arch. V 9, 7.

¹⁰⁵ Vitruv, de arch. V 9, 8.

¹⁰⁶ Diese vereinen somit den sicherlich dominanten Gedanken nach Repräsentation und (Selbst-)Darstellung der Bauherren mit den offensichtlich rein praktischen Nutzungsfunktionen, wie etwa der „Holzeinlagerung“ und Unterbringung der Bühnenausstattung.

¹⁰⁷ Vitruv, de arch. V 9, 8.

In diesem Zusammenhang sollte auch darauf hingewiesen werden, dass die Gegenüberstellung der vitruv'schen Beschreibungen mit den archäologischen Dokumentationen der unterschiedlichen Theaterbefunde des Öfteren sowohl bezüglich des theatralen Kernbaus als auch der *porticus post scaenam* größere Unstimmigkeiten offenlegt(e), weshalb das Werk in der Forschung stets stark umstritten war und bis heute ist. Indem, so fasste Geertman seine Beobachtungen zusammen, Vitruvs Aussagen und Beschreibungen wörtlich genommen und oft aus ihrem Kontext gerissen mit existierenden Bauten verglichen wurden, entstanden in der Regel zwei Lager: jenes, welches Übereinstimmungen erkannte und seinen Einfluss hervorhob und dasjenige, welches ihn als Theoretiker ohne Bezug zur tatsächlichen architektonischen Realität (seiner Zeit) abstempelte.¹⁰⁸

Um die Bedeutung und Aussagekraft der zwischen 27 und 23 v. Chr. verfassten Schrift also besser einordnen zu können, ist spätestens an dieser Stelle eine genauere Kontextualisierung der vitruvianischen Abhandlung nötig, wenngleich über die Person des Marcus Vitruvius Pollio, dessen Geburt allgemein in das Jahr 84 v. Chr. gesetzt wird, heute leider kaum Näheres bekannt ist.¹⁰⁹ Überliefert ist, dass er unterstützt durch sein Elternhaus eine Ausbildung zum Architekten und Ingenieur absolvierte, sein weiterer beruflicher Werdegang im Schwerpunkt aber im Ingenieurwesen lag und, wie auch Fritz nahelegt, nicht in der Architektur und Gebäudeplanung, dessen einziger, durch ihn selbst überlieferter Bau die Basilika in Fano gewesen zu sein scheint.¹¹⁰ Die Kompetenzen, die einen Architekten auszeichnen sollten, waren ihm jedoch durchaus nicht fremd.¹¹¹

¹⁰⁸ Geertman 1989, 9. Zum ersten Lager zählt sicherlich u. a. David B. Small (Studies in Roman Theater Design, AJA 87, 1983 (55-68)), während etwa Frézouls (1982, 342-441) dem vitruvianischen Werk kritisch gegenübersteht.

¹⁰⁹ Fritz 1995, 6; Pappalardo 2007, 28; Bumeister 2006, 9; Sear 1994, 181; F. Reber: Vitruv. Zehn Bücher über Architektur. De architectura libri decem (übersetzt sowie mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen), Wiesbaden 2009.

¹¹⁰ Fritz 1995, 6-7. So diente er unter Caesar als Kriegingenieur, bevor er, wie Fritz vermutet, nach Beendigung seines Heeresdienstes um 33 v. Chr. als Zivilingenieur im Umfeld des M. V. Agrippa tätig war. (Fritz 1995, 6-7)

¹¹¹ So musste er Vitruvs Worten zufolge auch stilistisch gebildet bzw. schreibgewandt sein, „damit er durch schriftliche Aufzeichnungen ein dauerndes Andenken begründen könne.“ (Vitruv, de arch. I 1, 4) Grundsätzlich war das Traktat des Vitruv, wie Fritz darlegt, deutlich von dem Streben der bildenden Künstler nach Anerkennung geprägt ebenso wie durch die direkte höfische Abhängigkeit, in der sich der Autor befand. (Fritz 1995, 11-15) So äußert sich Vitruv selbst: „*Verpflichtet also durch diese Wohltaten, in Folge deren ich bis zum Ende meines Lebens keinen Mangel zu befahren habe, unternahm ich es, Dir dieses Werk zu verfassen, weil ich bemerkte, dass du vieles gebaut habest und noch bauest, und auch in Zukunft Sorge tragen werdest für die Staats- und Privatgebäude, angemessen der allseitigen Größe Deiner Taten, damit sie auch der Nachwelt ins Gedächtnis gerufen werden.*“ (Vitruv, de arch. I praef. 3)

Grundsätzlich erstreckte sich sein Leben und Wirken in der Zeit der späten Republik und dem Übergang zur Prinzipatszeit – in einer Phase also, die nicht nur von zahlreichen politischen Unruhen und schließlich der Änderung der Herrschaftsform geprägt war, sondern auch von einem großen Wandel in der Architektursprache.¹¹² Besonders im Zuge der Etablierung der neuen Herrschaftsform unter Augustus und den großanlegten Bauprogrammen dieser Zeit bildete sich, wie auch Sear bemerkt, ein neuer, typisch römischer Architekturstil heraus, der in seiner Monumentalität zum Symbol des *Imperium Romanum* werden sollte.¹¹³ In dieser Zeit ist auch sein Traktat über die Architektur zu sehen, welches er explizit dem *princeps* gewidmet hatte,¹¹⁴ wenngleich sein Adressatenkreis im Hinblick auf das in seinen Vorreden immer wieder thematisierte Streben nach der Mehrung von Ruhm und Anerkennung sicher deutlich weiter gefasst war.¹¹⁵ Was den Inhalt seiner Abhandlungen betrifft, scheint sein Traktat eher die Erfahrungen mit den spätrepublikanischen Bauwerken widerzuspiegeln und von dem Wissensschatz der griechisch-hellenistischen Baumeister beeinflusst gewesen zu sein,¹¹⁶ während Vitruv selbst, den Sear als eher konservativen Architekten beschreibt, den Tendenzen seiner Zeit nur wenig Aufmerksamkeit schenkte.¹¹⁷ Grundsätzlich muss sich also stets vergegenwärtigt werden, wie unter anderem Sear und Geertman richtig hervorheben, dass Vitruv nur über die Zeit Auskunft gegeben konnte, in der er lebte – also vorwiegend die Zeit der späten Republik – und dass sein Werk nur Strömungen und eine

¹¹² Sear 1994, 181.

¹¹³ Sear 1994, 181.

¹¹⁴ Der Anlass zu dieser Widmung ist nach Fritz nicht zuletzt auf die Dankesverpflichtung und die existenzielle Abhängigkeit des Vitruv von Augustus zurückzuführen. So berichtet Vitruv, dass er vom Prinzeps selbst, begünstigt durch die Bemühungen von dessen Schwester (Octavia), mit einer guten Rente bedacht wurde. (Vitruv, de arch. I praef. 2-3; siehe zudem Fritz 1995, 8-9)

¹¹⁵ Siehe Vitruv, de arch. I 1, 18.

¹¹⁶ Dies wird besonders in der *praefatio* seines 7. Buch deutlich. (Fritz 1995, 19) „[...]ich zolle allen Schriftstellern unendlichen Dank, dass sie durch ihr Genie und ihre rastlose Tätigkeit von den frühesten Zeiten an, [...], überreiches Material zusammengetragen haben, welches, indem wir daraus wie aus Quellen schöpfen und es in das unternommene Werk herübernehmen, unsere Darstellung bereichert und erleichtert, so dass wir, auf solche Gewährsmänner gestützt, ein neues Lehrbuch auszuarbeiten wagten.“ (Vitruv, de arch. VII praef. 10) Und an anderer Stelle noch präziser: „Was ich nun in deren Abhandlungen hierfür brauchbar erachtete, habe ich zusammengetragen und für dieses Gesamthandbuch verarbeitet, und zwar besonders deshalb, weil ich wahrgenommen, dass hierüber von den Griechen sehr viele Bücher, von unseren Landsleuten aber um so weniger herausgegeben worden sind.“ (Vitruv, de arch. VII praef. 14)

¹¹⁷ Sear 1994, 185. Kaum verweist er etwa auf die baulichen Neuerungen und Projekte seiner Zeit, doch muss nach Sear auch vergegenwärtigt werden, dass es sich innerhalb Roms zunächst vorrangig um Wiederherstellungsprogramme öffentlicher Bauten handelte und die augusteischen Neubauprojekte gerade erst entstanden. (Sear 1994, 183, 185)

individuelle Sicht der antiken Architekturtheorie und -praxis widerspiegelt.¹¹⁸ So sollten auch die Abweichungen der Zahlenangaben, die sich bei dem Vergleich mit den vitruvianischen Beschreibungen und den archäologischen Befunden besonders hinsichtlich der römischen Theater¹¹⁹ herausstellen, nicht zu sehr verwundern. Wie auch bei den anderen von Vitruv beschriebenen Bauformen, handelte es sich, wie sich auch Windfeld-Hansen und Isler äußern, nur um die Darstellung von idealen bzw. schematischen Theatermodellen und nicht um die Erläuterung einzelner Theater oder deren Typologien.¹²⁰ Diese Beschreibungen waren darüber hinaus im ursprünglichen Entwurf durch zahlreiche Pläne und Zeichnungen ergänzt, die in den heute überlieferten Fassungen mehrheitlich fehlen.¹²¹ Von besonderer Wichtigkeit ist des Weiteren, dass der steinerne Theaterbau in Roma/Roma zur Zeit des Vitruv eine gänzlich neue Bauaufgabe war, da zuvor, wie bereits im Abschnitt zu den republikanischen Schriftquellen deutlich wurde, lediglich hölzerne Theaterkonstruktionen in der Hauptstadt erlaubt waren.¹²² Der Theaterkomplex des Pompeius Magnus war zu Zeiten von Vitruv in Roma/Roma das einzige bestehende und auch das imposanteste Theater mit *quadriporticus* und diente möglicherweise als Modell, auch wenn diese Vermutung durch die moderne Überbauung und die folglich geringen eindeutigen Kenntnisse der Befunde hypothetisch bleiben muss.¹²³ Zudem ist nach Sear nicht auszuschließen, dass Vitruv vielleicht zumindest den Entwurf des Marcellus-Theaters kannte, auch wenn dieses erst rund zehn Jahre nach der Herausgabe seines Traktats fertiggestellt wurde.¹²⁴ Inwiefern Vitruv die steinernen republikanischen Theater außerhalb Roms kannte, wie etwa Pompei/Pompeii, ist nicht überliefert. Wenngleich kaum ein heute bekanntes römisches Theater nachweisbar ist, dass mit den

¹¹⁸ Sear 1994, 183; Geertman 1989, 10-11.

¹¹⁹ Während sich der östliche Typ des hellenistischen Theaters (v. a. Delos, Priene und Ephesos) nach Sear zum Teil recht gut mit den Beschreibungen Vitruvs vereinbaren lässt, erweist sich ein Vergleich mit den bekannten römischen Theatern als deutlich schwieriger. (Sear 1994, 185, 187) Auch Isler scheint sich sicher, dass, wie allein das Beispiel aus Priene bezeuge, sich Vitruvs Entwurfsschema für das griechische Theater an die griechischen Praktiken anlehnte, dieses aber nicht allzu starr war und Varianten zuließ. Dabei griff er zumindest teilweise auf die theoretischen Abhandlungen der damaligen Baumeister zurück. (Isler 1989, 149)

¹²⁰ Isler 1989, 143, 149; Windfeld-Hansen 2000/2001, 133; siehe hierzu auch: P. Gros, Vitruve. L'architecture et sa théorie à la lumière des études récentes, in W. Hase (Hrsg.), ANRW II 30, 1 (659-695); H. Knell, Vitruvs Architekturtheorie (Darmstadt 1985).

¹²¹ Windfeld-Hansen 2000/2001, 134: Dies erschwere nach Windfeld-Hansen das Verstehen der vitruvianischen Texte.

¹²² Isler 1989, 141; Sear 1994, 195.

¹²³ Isler 1989, 149; Sear 1994, 195; Frati 2003, 127.

¹²⁴ Sear 1994, 195.

vitruvianischen Regeln (besonders bezüglich der *scaenae (frons)*) übereinstimmt, ist es doch interessant zu beobachten, dass gerade das Theater in Ostia/Ostia, dessen Errichtung zeitlich parallel zu dessen Schrift zu sehen ist, dem Entwurfsmodell am ähnlichsten ist.¹²⁵ Auch Frati kommt in seiner Gegenüberstellung des vitruvianischen Modells und den *porticus post scaenam*-Anlagen zu dem Schluss, dass besonders unter den Theatern, die direkt nach der Veröffentlichung der Schrift, vor allem unter der Leitung von Agrippa errichtet wurden, einige zu finden seien, die den Maßgaben des Vitruv sehr nahe kamen.¹²⁶ Neben jenen Theaterbeispielen fügt Isler auch das Marcellus-Theater hinzu, und verweist ebenfalls auf die enge chronologische Nähe der Bauten sowie auf die Verbindung zu Augustus und seinem Umfeld.¹²⁷ Zwar lässt er die Bemerkung Frézouls unangetastet, dass Vitruv die wesentlichen Neuerungen des römischen Theatertyps nicht aufnahm, doch schließt er nicht aus, dass seine oder ähnliche Pläne zumindest in jener Zeit ausgeführt wurden.¹²⁸ Auch Sear kommt in seiner Auseinandersetzung mit den Theaterbeschreibungen Vitruvs zu dem Schluss, dass das in jener Zeit im Entstehungsprozess begriffene römische Theater zahlreiche Änderungen durchlief, die beschriebene Methode selbst jedoch Gültigkeit behielt.¹²⁹ Dennoch ist es dem Forscher zufolge vermutlich abwegig, dass es das „vitruvische Theatermodell“ in Stein realisiert gab.¹³⁰ So schien sich auch Vitruv selbst darüber im Klaren gewesen zu sein¹³¹, dass seine Entwurfsregeln nur in den wenigsten Fällen genau eingehalten werden konnten,¹³² wie er im Zuge der Beschreibungen zum Theater noch einmal deutlich hervorhob: *„Doch es können nicht in allen Theatern diese Maßverhältnisse allen Umständen und Wirkungen entsprechend sein, sondern der Baukünstler muss darauf achten, in welchen Stücken es*

¹²⁵ Sear 1994, 193.

¹²⁶ Frati 2003, 130-131: Er denkt dabei an die Theater von Ostia/Ostia und Augusta Emerita/Mérida). Aufgrund des nachzuweisenden Zusammenhangs zwischen den Baustellen, kommt Frati zu dem Schluss, dass sich Vitruv in dem Milieu der Architekten des Agrippa befand, und vermutet daher eine Osmose zwischen der theoretischen Ausarbeitung und der praktischen Konstruktion. (Frati 2003, 132)

¹²⁷ Isler 1989, 149, 151.

¹²⁸ Isler 1989, 151: Allerdings lässt Isler die Frage offen, ob das Marcellus-Theater und dasjenige in Ostia, eine direkte Antwort auf die vitruvianische Theorie waren. (Isler 1972, 151) Auch für Windfeld-Hansen deuten die klaren Anweisungen Vitruvs auf die praktische Umsetzung dieser hin. Allerdings bezieht sich der Forscher insbesondere auf die Angaben zur *scaenae frons*. (Windfeld-Hansen 2000/2001, 138)

¹²⁹ Sear 1994, 193: Weder verneint er in seiner Abhandlung, dass es sich bei dem beschriebenen römischen Theater lediglich um einen theoretischen Entwurf gehandelt haben könnte, noch dass die Methode in der Praxis Anwendung fand, die vitruvianische Abhandlung aufgrund der rasanten Entwicklung jedoch schnell überholt war.

¹³⁰ Sear 1994, 197.

¹³¹ Vitruv, de arch. V 6, 7.

¹³² Sear 1994, 197.

*nötig sei, diese Maßverhältnisse zu befolgen, und in welchen sie in Rücksicht auf die natürliche Beschaffenheit des Ortes und auf die Größe des Baues abzuändern sind.*¹³³

Abseits der genannten Einschränkungen können die Ausführungen dennoch als Beleg für einen zumindest in der ausgehenden Republik und frühen römischen Kaiserzeit deutlich weiter gefassten Theaterbegriff verstanden werden als ihn die Forschung zumeist suggeriert, wobei Theater und *porticus*-Architektur zu einer baulichen und inhaltlichen Einheit verschmolzen. Da Vitruvs Abhandlungen allerdings in einer Zeit verfasst wurden, in der sich die römisch-kaiserzeitliche Theaterbautradition erst zu formieren begann, geben seine Beschreibungen keinen Aufschluss darüber, inwiefern die Angliederung einer *porticus post scaenam* auch in der Folgezeit als die Regel angesehen werden kann. Unabhängig davon ist aber zu vermuten, dass die Existenz ebenso wie die Ausformung der hinter dem Bühnengebäude liegenden *porticus*-Anlagen gewiss ebenfalls von der natürlichen Beschaffenheit des Ortes ebenso wie von weiteren auch wirtschaftlichen Faktoren abhängig war.

II c Das römische Theater und seine *porticus post scaenam* in der Kaiserzeit im Spiegel der antiken Autoren

Nachdem nun ausführlich die Theaterbeschreibungen des Vitruvius analysiert wurden, stellt sich im Folgenden die Frage, wie sich durch die Aussagen anderer antiker Autoren das Bild des sich entwickelnden kaiserzeitlichen Theaters mit anschließender *porticus post scaenam* weiterhin bestimmen lässt und wie jene den monumentalen Prachtbauten gegenüberstanden. Da die Aussagen zu den stadtrömischen Theatern hierzu am umfanglichsten sind, bilden sie auch hier den Fokus der Betrachtungen.

Dass diese Theater längst nicht mehr jenen Theaterinstallationen der Frühzeit glichen, bemerkt auch Ovid in seiner *Ars amatoria*: „*Romulus, du hast zuerst Bewegung gebracht in die Spiele, als der Sabinerin Raub ledigen Männern gefiel! Damals hing noch kein Zeltdach quer überm Marmortheater, Krokusessenz hatte nicht rötlich die Bühne gefärbt. Laubwerk stellte man einfach dort auf, das Palatiums Wälder Trugen; der Szene des Spiels fehlte noch jegliche Kunst. Stufen, aus Rasen gemacht, die dienten dem Volke zum Sitzen; Kränze aus erstbestem Laub deckten das struppige Haar.*“ Nun waren es monumentale

¹³³ Vitruv, de arch. V 6, 7.

steinerne Theaterbauten, die das Bild Roms und der übrigen kaiserzeitlichen Städte prägten und sich nicht nur hinsichtlich ihrer Dimensionen und ihrer architektur-technischen Raffinessen auszeichneten, sondern zugleich durch die in ihnen verwendeten Materialien und Ausstattungsgegenstände. So erfahren wir von Plinius, dass das Pompeius-Theater noch zu Zeiten des Kaisers Claudius alle benachbarten Bauten in den Schatten stellte.¹³⁴ Bereits Pompeius hatte nach Plinius bzw. Varro sein Theater in spätrepublikanischer Zeit unter anderem mit Statuen der 14 Völker ausstatten lassen, die sich rings um das Gebäude fanden.¹³⁵ Hoch über den Sitzstufen des Theaters thronte zudem eine Kultstätte für Venus Victrix, der Schutzgöttin des Pompeius, der noch weitere Kultstätten anderer Gottheiten zur Seite gestellt waren. Diese Kultstätten spielten auch noch zu Zeiten des Kaiserreiches eine entscheidende Rolle, wie an einer Textstelle des Sueton deutlich wird: *„Die Spiele zur Einweihung des Pompeiustheaters, das er (Claudius) nach seiner Einäscherung wieder aufgebaut hatte, leitete er von einem in der Orchestra errichteten Podium aus, nachdem er vorher bei den oberhalb des Theaters befindlichen Tempeln geopfert hatte und mitten durch die Zuschauerreihen hinabgestiegen war, während alle schweigend auf ihrem Platz sitzen blieben.“*¹³⁶ Im Zuge der erneuten Einweihung des Pompeius-Theaters ließ selbiger Kaiser den Namen des Pompeius erneut auf dem Theater anbringen. *„Auf dessen Bühne ließ er auch den Namen des Tiberius setzen, da dieser Kaiser den Bau nach dem Brande neu errichtet hatte. Seinen eigenen Namen fügte er hinzu, nicht weil er das Werk ausgeführt, sondern eingeweiht hatte. Sonst tat er dies in keinem Gebäude.“*¹³⁷ Neben zahlreichen Inschriften bildeten folglich insbesondere Bildwerke und besonders herausgehobene Sitzplätze erwähnenswerte Bestandteile der theatralen Ausstattung. So berichtet Cassius Dio¹³⁸ etwa von einem Standbild der Victoria, die durch einen Sturm von der rückwärtigen Wand des Pompeius-Theaters herabgefallen war, oder Seneca¹³⁹ von einer Statue für Seianus, welche im Theater Aufstellung finden sollte. Nero schließlich habe den Aussagen des Plinius zufolge *„das Theater des Pompeius mit Gold für den einzigen Tag, an dem er es Tridates, der König Armeniens, zeigen wollte“*¹⁴⁰ überziehen lassen. Mehr Details werden in den Ausführungen Cassius Dios offenkundig: *„Dort waren*

¹³⁴ Plinius, nat. hist. XXXIV 40.

¹³⁵ Plinius, nat. hist. XXXIV 41.

¹³⁶ Sueton, Claud. 21.

¹³⁷ Cassius Dio LX 6.8 -7.3.

¹³⁸ Cassius Dio L 8.3.

¹³⁹ Seneca, ad Marciam de consolatione 22.4.

¹⁴⁰ Plinius, nat. hist. XXXIII 54.

nicht nur die Bühne, sondern auch das ganze innere Rund vergoldet und ebenso alle Gegenstände, die man hinein brachte, mit Gold verziert worden, so daß das Volk dem Tage selbst die Bezeichnung <<Goldener >> gab. Die Häupter hin gegen die Sonnenstrahlen gespannten Vorhänge waren purpurn und in ihrer Mitte eine Abbildung Neros aufgestickt, wie er einen Wagen lenkt; dabei umstrahlten ihn rings goldene Sterne.“¹⁴¹ Auch sonst waren, wie Martial berichtet, Sonnensegel Teil der theatralen Ausstattung, zumindest dann, wenn nicht der Wind zu stark aufkam.¹⁴² Welche Wirkung diese abseits des Schutzes gegen die Sonnenstrahlen entfalten konnten, machte bereits Lucretius im 1. Jh. v. Chr. deutlich: „Überall kommt dies vor bei den gelblichen, roten und blauen¹⁴³ Segeln, die über die weiten Theatergebäude verbreiten mittelst der Masten und Sparren die flimmernden Wogen der Farbe. Denn sie durchfluten die Sitze dort unten, das Ganze der Bühne, wie auch den stattlichen Kreis der Herren und Damen im Festschmuck: All dies zwingen sie so in gefärbtem Licht zu erstrahlen. Und je enger die Mauern den Raum des Theaters umzirken, um so wärmerer Reiz durchströmet das Innere; alles glänzt im selbigen Ton, da die Tageshelle gedämpft ist. Wie von der Oberfläche die linnenen Segel die Farbe senden, so muß es auch sonst dünnhäutige Bilder von allem geben [...]“¹⁴⁴. Selbiger beschreibt an anderer Stelle neben dem Farbenspiel auch die etwaigen Gerüche, von denen das Theater bereits im 1. Jh. v. Chr. erfüllt sein konnte: „Niemals wirst du auch glauben, daß ähnlich geformte Atome uns in die Nase gelangen, [...] wenn frisch das Theater Cilicischer Safran durchduftet und vom Altare davor sich erhebt Panchäischer Weihrauch.“¹⁴⁵ Dass diese Düfte auch noch im 2. Jh. n. Chr. die Theaterbauten erfüllen konnten, belegt etwa eine Stelle in den Metamorphosen des Apuleius, in der es heißt: „Es war (auf der Bühne) ein Berg aus Holz, nachgebildet (...) Dann schießt aus dem höchsten Gipfel des Berges durch eine verborgene Röhre Safran, in Wein gelöst, in die Höhe und benetzt, in Tropfen herabfallend, mit duftendem Regen die ringsumher weidenden Ziegen, bis sie, zu einem besseren Aussehen bespritzt, ihre ursprüngliche weiße Farbe gegen die gelbe eingetauscht haben. Und schon, während das ganze Zuschauerrund süß duftete, barg ein Schlund in der Erde jenen hölzernen Berg.“¹⁴⁶

¹⁴¹ Cassius Dio LXIII 6.1-3.

¹⁴² Martial epigr. 14.29.1.

¹⁴³ Wörtlich: *ferrugina*. Die lateinische Bezeichnung kann mit rostfarben, dunkel, dunkelbraun oder dunkelblau übersetzt werden und lässt folglich Raum für Interpretationen.

¹⁴⁴ Lucretius, de rerum natura IV 75-86.

¹⁴⁵ Lucretius, de rerum natura II 414-417.

¹⁴⁶ Apuleius, met. X 30 und 34.

Von der übrigen temporären oder dauerhaften Ausstattung der (stadtrömischen) Theater, etwa in Bezug auf die reiche Säulen- und Statuenausstattung der Bühne und des Zuschauerrunds, ist in den Quellen kaum etwas zu lesen. Lediglich bezüglich der Ausstattung des Balbus-Theaters ist durch Plinius überliefert, dass „*Cornelius Balbus [...] in seinem Theater vier mäßig große Säulen (aus Onyx) als besondere Sensation aufstellte*“.¹⁴⁷ Einen weiteren kleinen Einblick gewähren die literarischen Quellen bezüglich des Marcellus-Theaters und seiner temporären Ausstattung. So ist bekannt, dass jenes Theater nicht nur den Namen des verstorbenen Neffen des Augustus empfing, sondern der Kaiser auch anordnete, „*dass an den ludi Romani ein goldenes Bild des Verewigten, ferner ein goldener Kranz sowie eine sella curulis in das Theater gebracht und inmitten der Beamten, welche die Veranstaltung leiteten, aufgestellt werden sollte*“.¹⁴⁸ Auch an anderer Stelle berichteten Cassius Dio von der Ehrung mit bzw. der Aufstellung von etwaigen (vergoldeten) Ehrensitzen. So schilderte er: „*Sie nahmen die Worte für ernst, und so stellten sie eherne Statuen ihnen beiden (d.h. für Tiberius und Seianus) gleichermaßen überall auf, setzten ihre Namen nebeneinander in die Schriftstücke und brachten für beide goldene Stühle in die Theater*“.¹⁴⁹ Tiberius selbst sogar ließ Cassius Dio zufolge „*für Seianus [...] noch zu Lebzeiten eine bronzene Statue im Theater (errichten)*“.¹⁵⁰ Diese Sitte der materiellen Ehrung und Präsentation der Mitglieder und Vertrauten der kaiserlichen Familie durch Bildnisse aber auch durch goldene Stühle im Theater blieb auch in der nachfolgenden Zeit bestehen.¹⁵¹

Gegenüber dem Zuschauerrund befand sich die Bühne, zu deren wesentlicher Ausstattung den literarischen Überlieferungen zufolge die Vorhangeinrichtungen, das *aulaeum* bzw. *siparium*, zählten. Sie signalisierten den Beginn und das Ende der Schauspielstücke: „*Kaum aber hatte das Schlußsignal einer Trompete das Auf und Ab und Hin und Her und vielverschlungene Rundherum beendet, schließt man den Vorhang, zieht die Draperien ein und richtet die Bühne her*“.¹⁵²

Dass das Bühnengebäude nicht zwangsläufig den Abschluss des Theaterbaus bilden musste, ist bereits anhand der Erörterungen der vitruv'schen Überlieferungen deutlich geworden. Da sich seine Aussagen jedoch weitestgehend auf die allgemeine Konstruktion

¹⁴⁷ Plinius, nat. hist. XXXVI 60.

¹⁴⁸ Cassius Dio LIII 30.

¹⁴⁹ Cassius Dio LVIII 4,4.

¹⁵⁰ Cassius Dio LVII 21,3.

¹⁵¹ Cassius Dio LXXII 31,2; LXXIII 17,4; LXXV 4,1.

¹⁵² Apuleius, met. X 29.

der Theaterbauten und der mit ihnen verbundenen *porticus post scaenam*-Anlagen beschränken, soll mit Hilfe weiterer Überlieferungen kaiserzeitlicher Autoren versucht werden, detaillierte Informationen hinsichtlich ihrer Ausgestaltung zu erzielen. Aufgrund des Mangels an umfangreichem Quellenmaterial werden in diesem Zusammenhang die Überlieferungen zur Säulenhallenanlage des Pompeius-Theaters herangezogen, deren Beschreibungen zwar als Orientierung auch für andere solche Anlagen dienen können, jedoch nicht vergessen werden darf, dass sie sich auf d e n oder zumindest einen der prominentesten theatralen Bauten des römischen Reiches beziehen, dessen Ausschmückung und Instandhaltung zudem durch das Kaiserhaus finanziert wurde. Das eindrucklichste Bild der sog. *porticus Pompei* spiegelt gewiss eine Passage in den Elegien des Propertius wider. So spricht er sowohl über die Bepflanzung des Innenareals als auch über die Ausstattung der Säulenhallen mit kostbaren Teppichen, Fontänen und zahlreichen Brunnen:

*„Wer dich erblickt, der sündigt: wer also nie dich gesehen,
wird nicht begehren: die Schuld haben die Augen allein.
[...] Wolltest du doch in der Stadt in freien Stunden lustwandeln, Cynthia!
[...] Freilich missachtetest du ja des Pompejus Halle mit ihren
schattigen Säulen und mit kostbarer Teppiche Schmuck
und die Platanen, die schlank sich in dichten Reihen erheben,
oder die Fluten, die stets schlummernd der ‚Maron‘ versprüht,
all die Brunnen, die sanft in die Runde umher sich ergießen,
bis in des Tritons Mund plötzlich das Wasser versiegt.“¹⁵³*

Diese Darstellungen können durch Auszüge aus den Epigrammen des Martial¹⁵⁴ und bei Plinius ergänzt werden, sodass sich die Ausstattung mit goldenen und purpurnen Gehängen, sowie Statuen von Maron, den Nymphen und Oceanus, welche die Fontänen zierten, gut vorstellbar wird.¹⁵⁵ Hinzu kamen zahlreiche bronzene und marmorne Statuen und Gemälde, von denen Plinius¹⁵⁶ und später auch der christliche Apologet Tatian aus dem 2. Jh. n. Chr.¹⁵⁷ ein eindruckliches Bild zeichnen. So berichtet Plinius etwa von

¹⁵³ Propertius II 32.11-16.

¹⁵⁴ Martial, epigr. 6.9.

¹⁵⁵ Siehe auch DeRose Evans 2009, 127.

¹⁵⁶ Plinius, nat. hist. VII 34; XXXV 58-59; XXXV 114; XXXV 126; XXXV 132; XXXVI 4.41.

¹⁵⁷ Tatian, oratio ad Graecos 33.

mehreren Gemälden, die von berühmten Künstlern geschaffen wurden und die *porticus post scaenam* zierten,¹⁵⁸ wie etwa vier Gemälde des Nicias, die Alexander den Großen, Io, Kalypso und Andromeda darstellten oder wie jenes Gemälde aus der Hand des Dionysios mit den Abbildungen von Kadmos und Europa.¹⁵⁹ Selbiger gibt auch an, dass daneben „auch große Bilder wie das „Stieropfer“ (von Pausanias), [...] in der Säulenhalle des Pompeius zu sehen war(en).“¹⁶⁰ Bei Tatian ist des Weiteren von mehreren Darstellungen von Dichterinnen und Frauen zu lesen, die mit sagenhaften Geburten oder anderen berühmten Taten in Verbindung gebracht werden können.¹⁶¹ Den antiken Schriftquellen zufolge schmückte auch zumindest ein Bildnis des Bauherrn selber den Theater-*porticus* Komplex. Dabei handelte es sich um die Statue des Pompeius¹⁶², die in heroischer Nacktheit und mit einer Weltkugel in der Hand zunächst in der *curia Pompeia* ihren Aufstellungsort fand,¹⁶³ unter Augustus jedoch auf die gegenüberliegende Seite der *porticus post scaenam* nahe der *porta regia* verbracht wurde.¹⁶⁴ Die *porticus Pompei* war folglich umfangreich ausgeschmückt und umfasste eine bildliche Ausstattung, die sowohl auf den Themenbereich Theater als auch, zumindest in den ersten Jahren, auf die Person ihres Stifters Bezug nahm und letzteren ehrte.¹⁶⁵ Zugleich legen die literarischen Zeugnisse nahe, dass der Umfang ihrer Ausstattung durchaus jener des Theaterkerns ebenbürtig war und somit auch in ihr die bauliche und funktionale Einheit von Theater und *porticus post scaenam* zum Ausdruck kam. Sicherlich können auch die in den antiken Quellen noch bis in die Spätantike belegten Restaurations- und Instandhaltungsmaßnahmen des stadtrömischen Theaters mit neuen Statuenausstattungen in Verbindung gebracht werden, wenngleich hierfür keine konkreten literarischen Überlieferungen bekannt sind. Cassiodorus etwa berichtet, dass noch zur Regierungszeit des Ostgoten Theoderich im 6. Jh. n. Chr. das Pompeius-Theater weiterhin mit Restaurierungsarbeiten bedacht wurde.¹⁶⁶ Auch Ammianus Marcellinus zufolge scheint der Theaterkomplex des Pompeius lange Zeit

¹⁵⁸ Plinius, nat. hist. XXXV, 59, XXXV 114, XXXV 126, XXXV 132.; XXXVI, 41; VII, 34.

¹⁵⁹ Plinius, nat. hist. XXXV 58-59; XXXV 114; XXXV 126; XXXV 132; Fuchs 1987, 9.

¹⁶⁰ Plinius, nat. hist. XXXV 126.

¹⁶¹ Tatian, oratio ad Graecos 33. Nach Coarelli 1971/72, 103 und Schröter 2008, 34 soll es sich um 37 Darstellungen gehandelt haben.

¹⁶² Die Statue ist heute im Palazzo Spada aufgestellt. (Pappalardo 2007, 53)

¹⁶³ Plutarch, Vit. Brut. 14.

¹⁶⁴ Sueton, Aug. 31.5.

¹⁶⁵ Siehe auch Albers 2013, 91; Sauron 1987, 457-473.

¹⁶⁶ Cassiodorus, variae IV 51.3; siehe auch Packer 2014, 13.

eine der Hauptsehenswürdigkeiten der Stadt geblieben zu sein, da auch Constantius II. diesen während seines Besuches in Rom im Jahre 357 n. Chr. besichtigte.¹⁶⁷

Weitere Informationen zur Gestaltung der *porticus post scaenam* sowie ihrer Verbindung mit dem theatralen Kernbau sind jedoch auch bei den christlichen Autoren nicht zu finden. Zwar überliefern sie an verschiedenen Stellen Aussagen und Begrifflichkeiten zu einzelnen Grundelementen der Theater des römischen Reiches, wobei der Aufbau der *cavea*¹⁶⁸ sowie der Skenenapparat¹⁶⁹ den Untersuchungen Jürgens¹⁷⁰ zufolge am häufigsten Erwähnung fanden,¹⁷¹ doch war die Beschreibung der theatralen Anlagen nicht der eigentliche Fokus ihrer Ausführungen.¹⁷² Vielmehr waren sie eingebettet in die leidenschaftliche Argumentation gegen die Institution Theater bzw. die *spectacula* die im folgenden Punkt nähere Betrachtung findet.

¹⁶⁷ Ammianus Marcellinus XVI 10.9; siehe auch Sande 2014, 41.

¹⁶⁸ Besonders informativ ist dabei die Ausführung des Tertullian (de spect. III 6): „Denn bei den Schauspielen kann man auf einem Stuhl (*cathedra*) sitzen oder auf einem Weg stehen: »Wege« (*viae et cardines*) nämlich nennt man auch die ringsum [...] verlaufenden Gänge und die Treppengänge, die die Ränge des einfachen Volkes von oben nach unten unterteilen; und Stuhl (*cathedra*) ist auch der Ausdruck für einen an der Rundung der Umfassungsmauer stehenden Sessel“. Von den *cardines* spricht Tertullian auch an folgender Stelle: de spect. XX 5. Ob Tertullian an einer anderen Stelle (de spect. XX 5) mit dem Wort *apuliae* auf die *velaria*, d. h. die Sonnensegel bzw. Zelttücher der Theater, Bezug nimmt, ist in der Forschung noch stark umstritten. (Siehe hierzu u. a. Jürgens 1972, 202 und Fußnote 1) Hinsichtlich der Unterteilung des Zuschauerrund ist bei Ausonius (XIX 39; XX 39; XX 150) im Allgemeinen von *cunei* die Rede, doch spricht auch er die Ehrenplätze an.

¹⁶⁹ So sind bei Tertullian (adv. Herm. XXXI 3; XIII 2) die Bezeichnungen „*scaena*“ und „*sciparium*“ zu lesen, bei Ambrosius (hex. III 1, 5) die „*purpurea peripetasmata*, [...] *aulaea pretiosa*“ und bei Prudentius (harm. 368) die „*ardua proscaenia*“. Auch bei den christlichen Autoren des 5. und 6. Jh. n. Chr., darunter Cassiodorus (variae IV 51,6) und Sidonius Apollinaris (carmina XXIII 267), finden sich vereinzelte Begrifflichkeiten wie „*scaena*“, „*pulpitum/-a*“ und „*proscenium/-a*“. (siehe des Weiteren auch Vita Hilarii Arelatensis XV 20; Marcellinus, chronicon 501.3; zu Näherem Jürgens 1972, 200-201)

¹⁷⁰ Jürgens 1972, 200-202.

¹⁷¹ Die *orchestra* findet sich Jürgens zufolge in den Schriften der christlichen Autoren nur an wenigen Stellen angesprochen, wie etwa bei Ausonius (XX 150) und Isidor von Sevilla (origines XVIII 44; XVIII 47). Daneben kamen in den christlichen Schriften auch vereinzelt die äußeren und peripheren Bauglieder zur Sprache. So erwähnt Cassiodorus (variae IV 51.4) etwa bei seiner Beschreibung des Pompeius-Theaters auch die Bogenhallen der Außenseite. Auch etwaige Äußerungen zur äußeren Form der halbrunden Schauspieltheater, ihre folglich Scheidung von der Ausformung der Amphitheater und die verwendeten Baumaterialien, wie „Stein, [...] Zement, [...] Marmor, [...] Säulen“ finden in den christlichen Schriften zum Teil Erwähnung. (Isidor von Sevilla, origines XV.2.35; XVIII 42.1-2; XVIII 52.2; Tertullian, de spect. II 2; siehe auch Ps.-Cyprian, de spect. 9; vita Hilarionii Arelatensis XV 20). In seinem Apologeticum unterscheidet Tertullian zudem zwischen bedeckten und offenen Theatern: „*Ich sehe auch, was die Theater anlangt, daß nicht einmal mehr eins oder unbedeckte genügen.*“ (Tertullian, apol. VI 3) Die Decke jener überdachten Theater beschreibt der Pseudo-Cyprian (de spect. 9) glitzernd und mit Gold geschmückt. (Jürgens 1972, 199-202)

¹⁷² Grundsätzlich war es auch hier das Pompeius-Theater, welches in den christlichen Schriften, neben einigen Erwähnungen der anderen zwei stadtrömischen Theater (u. a. Itenerarium Einsiedlense CC 175, p. 332, 22) und des *odeums*, am häufigsten namentlich genannt wird. Daneben fanden in den spätantiken christlichen Traktaten nur vereinzelte Theater auf dem italischen Festland sowie in den afrikanischen und gallischen Provinzen konkrete Erwähnung: Ausonius XIX 39 (zum Theater in Mailand), Viktor von Vita I 3.8 (zum *odeum* und Theater von Karthago), Sidonius Apollinaris, carmina XXIII 40 (zum Theater von Narbo), vita Hilarii Arelatensis XV 20 (zum Theater von Arles). (Jürgens 1972, 202-204)

II d Kontextualisierung von Theater und *porticus post scaenam* durch die Schriften der profanen und christlichen Autoren von der ausgehenden Republik bis in die römische Spätantike

Die glückliche Lage eines umfangreichen Repertoires an literarischen Schriften zur Bedeutung und Wahrnehmung der theatralen Bauten in den römischen Stadtlandschaften gestattet es an dieser Stelle, einen ersten Eindruck jener Bauten über ihren rein architektonisch-dekorativen Apparat hinaus zu erhalten. Trotz ihrer sehr unterschiedlichen Genre und Botschaften, die neben Lob und Bewunderung für diese Anlagen auch scharfe Kritik enthalten konnten, legen sie doch alle Zeugnis über die tiefe Verwurzelung der Theater im Leben der antiken Bevölkerung ab. So waren sich die antiken Literaten darüber bewusst, wie sehr die theatralen Anlagen und die in ihnen stattfindenden Spiele bis in die Kaiserzeit an Bedeutung gewonnen hatten. In diesem Zusammenhang etwa gestand sich der aus dem 1. Jh. n. Chr. aus Spanien stammende römische Dichter Martial, der das Leben in Rom zunächst nicht schätzte, zurück in Spanien ein¹⁷³: „*Ich vermisse das Ohr des hauptstädtischen Publikums, an das ich gewöhnt war [...]. Denn wenn es etwas gibt, was in meinen Büchern gefällt, so war's der Hörer, der mir's eingegeben hat. Jene Feinheit des Urteils, jenen Gehalt der Stoffe, die Bibliotheken, Theater, Gesellschaften, wo man beim Vergnügen gar nicht empfindet, daß man Beobachtungen macht, kurz alles, was ich wählerisch im Stich gelassen habe, erschne ich jetzt, da ich seiner verlustig war.*“¹⁷⁴ Das hier beschriebene Vergnügen war sicherlich auch einer der Gründe für die immer größer werdende Theaterbegeisterung, die in der Epoche der Kaiserzeit in vielen literarischen Quellen Ausdruck findet. Die sich in allen Teilen des Imperium Romanum mehr und mehr ausbreitende Theaterleidenschaft bemerkte in republikanischer Zeit bereits Varro, der den Niedergang der italischen Agrarwirtschaft auf eben jenen Umstand zurückführte, wobei die Landbevölkerung „*lieber im Theater und im Circus die Hände regen wollten als auf den Getreideäckern und in den Weinbergen*“.¹⁷⁵ Auch Tacitus stellt diese Leidenschaft heraus und spricht davon, dass die Römer den *histrionales favor*, die Liebe zum Theater, bereits im Mutterleib empfangen.¹⁷⁶ Auch in den Worten Ovids und Senecas spiegelt sich

¹⁷³ Kunst 2000, 56.

¹⁷⁴ Martial XII praef. 7-14.

¹⁷⁵ Varro, rust. II 3.

¹⁷⁶ Tacitus, dial. XXIX 3; siehe auch Seidensticker 2010, 111.

die große Anziehungskraft der Theater(veranstaltungen) wider: So gibt Ovid die ameisen- und bienengleichen Züge schöner Frauen wieder, die sich zum Theater bewegten¹⁷⁷, während Seneca die unzählbaren Scharen der Toten der Unterwelt mit dem enormen Menschenstrom vergleicht, der „*durch die Städte einhergeht zu den Festspielen des neuen Theaters*“.¹⁷⁸ Auch an anderer Stelle kommt letzterer noch einmal auf den Schmelztiegel Rom zu sprechen, dessen Anziehungskraft Seneca auch durch die Einrichtung der Theater begründet sieht: „*Blicke doch einmal auf diese Volksmenge, für die kaum die Häuser der unermesslichen Stadt ausreichen. [...] Aus ihren Municipien und Kolonien, ja aus dem ganzen Erdkreis sind sie hier zusammengeströmt. Die einen führt der Ehrgeiz hierher [...], andere die Liebe zu wissenschaftlicher Betätigung, andere die Schauspiele [...]*“.¹⁷⁹ Doch nicht nur während, sondern auch außerhalb der Veranstaltungstage waren die Theaterkomplexe durch die Einrichtung der *porticus post scaenam* offenbar in vielerlei Hinsicht beliebte städtische Treffpunkte. So ist bezogen auf das Pompeius-Theater in Roma/Roma etwa bei Ovid zu lesen: „*Schlendre nur lässig umher in Pompeius` schattiger Halle, dann, wenn die Sonne sich naht Hercules` Löwengestirn*“¹⁸⁰. Auch Catullus führt diesbezüglich aus: „*Wir bitten, wenn es zufällig nicht beschwerlich ist, du sollst zeigen, wo dein Versteck ist. Wir haben dich auf dem Marsfeld, im Circus, in jedem Buchladen und im geheiligten Tempel des höchsten Iuppiter gesucht. Im Säulengang des Pompeius habe ich zugleich alle Dämchen angehalten, Freund, die ich gleichwohl mit heiterer Miene gesehen habe. Ich forderte selbst, dass die schlechtesten Mädchen mir Camerius geben sollen*“¹⁸¹. Unabhängig der theatralen Funktionen werden hier Szenen wiedergegeben, die den Raum der *porticus post scaenam* deutlich als schattenspendenden Ort darstellen sowie als Ambiente der Erholung und des Müßigganges, des Herumwandels, des Zusammentreffens und des Austausches.¹⁸²

¹⁷⁷ Ovid, *ars amat.* I 89-89.

¹⁷⁸ Seneca, *Herc. fur.* 838; Blänsdorf 1990, 13.

¹⁷⁹ Seneca, *cons. ad Helviam* V 6,2.

¹⁸⁰ Ovid, *ars amat.* I 67-68.

¹⁸¹ Catullus LV 1-10.

¹⁸² Vgl. Kapitel VIII d; siehe auch Beacham 1992, 162. In diesem Zusammenhang lässt sich auch eine Textstelle bei Martial anführen: „*Wohin strebst du, wohin, mein Buch, so müßig, nicht gekleidet in das Gewand des Alltags? [...] Bist du etwa genug befriedigt, kommst du in die Hände von minder Angesehenen? Nun so geh zu Quirinius` Halle! Mehr an Müßigen weist nicht des Pompeius [...] auf. Dort gibt`s zwei oder drei, die öffnen etwa meine Motten bestimmten Spielereien. Doch nur, wenn sie des Wettens und des Schwatzens über Scorpus und Incitatus müd sind*“ (Martial XI 1). Siehe zudem Martial II 14.

Jener gesellschaftliche Aspekt der Bauten gepaart mit der repräsentativen Funktion für Kaiserhaus und Adel führt bereits an dieser Stelle die Bedeutung der Theatereinrichtungen und der Spiele vor Augen. Ihr hoher Stellenwert, der auch in den antiken Quellen immer wieder deutlich wird, drückt sich somit nicht nur in ihrer Präsenz aus, sondern auch in der Form, wie sie als politisches Mittel fungierten, dass sie als Rahmen für die Ehrungen einflussreicher Bürger eingesetzt wurden, sie eine Kommunikationsplattform zwischen Bürgern und Kaiserhaus bildeten, als gesellschaftlicher Knotenpunkt wahrgenommen wurden, dem *otium* dienten und sogar bei den antiken Autoren für Vergleiche oder Beschreibungen anderer Sachverhalte herangezogen¹⁸³ wurden.

Dabei schien nicht nur ihr Einfluss auf das kulturelle Leben, sondern auch die politische Wirkung der Theater und der anderen Veranstaltungsbauten den antiken Autoren zufolge derart allumfassend gewesen zu sein, dass alle Teile der Bevölkerung von dieser eingenommen waren und diese bzw. die *ludi publici* als politische Ausdrucksform nutzten.¹⁸⁴ Besonders in der Politik der Kaiser schienen die römischen Theater¹⁸⁵ und die in ihnen stattfindenden Spiele eine wichtige Rolle eingenommen und sich ideal als Symbol der kaiserlichen Macht geeignet zu haben.¹⁸⁶ Die politische „Propaganda“ sowie die politischen Sympathiebekundungen gehörten den Quellen zufolge zu den wichtigsten Nebenfunktionen im Rahmen der Spiele.¹⁸⁷ Von großer Bedeutung war dabei die Anwesenheit der Kaiser und aller Schichten der Bevölkerung, denn nur durch letztere konnte er seine Inszenierung vor aller Augen publikumswirksam machen.¹⁸⁸ In diesem Zusammenhang hatte auch Maecenas bereits Augustus in einer Rede bestätigt, dass der

¹⁸³ So scheint etwa Tacitus die Spiele und das Verhalten der Kaiser gegenüber den Spielen genutzt zu haben, um die Charakterzüge der einzelnen Kaiser darzulegen. Groot kommt zu dem Schluss, dass das Spielwesen bei ihm „eine von mehreren Möglichkeiten (ist), dem Leser das Wesen eines Kaisers zu zeigen, und er verwendet diese Möglichkeit häufig.“ (Groot 2008, 137)

¹⁸⁴ Groot 2008, 307, 310.

¹⁸⁵ Siehe u. a. Sueton, Aug. 43; Claud. 21; Cassius Dio LVII 13.5. Auch in den postumen Ehrungen eines Kaisers und der Herausstellung seiner Großzügigkeiten, wie etwa bei der durch Cassius Dio (Cassius Dio LVI 41.4) überlieferten Grabesrede von Tiberius an Augustus deutlich wird, spielten die Bemühungen um zahlreiche öffentliche Spiele und zum Teil die Errichtung der Spielstätten eine Rolle. (Groot 2008, 103)

¹⁸⁶ Ähnlich traf dies auch auf die anderen Unterhaltungsbauten, wie Zirkus und Amphitheater zu. (siehe hierzu Groot 2008, 305) Bezüglich des Spielwesens lassen sich Groot zufolge in den Schriften des Tacitus, Sueton und Cassius Dio folgende Äußerungen zum politischen Gehalt derselben herauskristallisieren: Diese betreffen die besagte Repräsentation und Präsenz des Kaiserhauses im Rahmen der Spiele, sie wurden als Mittel eingesetzt, um sich das Wohlwollen des Volkes zu sichern, die Stimmung des Volkes zu messen, die gesellschaftliche Hierarchie hervorzuheben, bestimmte Personen zu ehren oder politischen Gegnern zu schaden. Gleichzeitig boten die Spiele Gelegenheiten für die Kommunikation zwischen Volk und Kaiserhaus, aber auch für die viel kritisierten Unruhen und die Politik auf der Bühne. (Groot 2008, 309)

¹⁸⁷ Groot 2008, 310.

¹⁸⁸ Sueton, Claud. 21; Groot 2008, 310-311, 246; siehe auch Beacham 1999, 83; E. Gunderson: The ideology of the arena, in *Classical Antiquity* 15, 1996 (113-151, insbesondere 127).

Kaiser durch seine zahlreichen und prachtvollen Spiele, seine Größe zeige und seinen Anspruch auf dem Thron legitimiere.¹⁸⁹ Auch der Umstand, dass die Kaiser zudem göttlicher Abstammung waren, konnte besonders anschaulich in den Theatern und Spielstätten zum Ausdruck gebracht werden.¹⁹⁰ So beschreibt etwa Martial mehrfach, dass in eben jenen Theatern, im Beisein der gesamten Öffentlichkeit, die Transformation des Kaisers zum Gott vollzogen wurde.¹⁹¹ Die in den Theater(-veranstaltungen) bestehende Nähe zum Volk¹⁹² nutzen die Kaiser zudem, um ihre politischen Überzeugungen bzw. Absichten sowie moralischen Einstellungen zu verbreiten, wobei sie im Theater von Claqueuren¹⁹³ unterstützt wurden, die den Beifall schürten und lenkten.¹⁹⁴ Auch die Herolde wurden bei ihren Reden für derartige Verkündungen eingesetzt.¹⁹⁵ Da sich im Zuschauerraum der Theater und anderer Spielstätten zahlreiche Zeugen fanden, waren auch die Konsequenzen einer öffentlichen Ehrung oder auch Demütigung an diesen Orten besonders weitreichend¹⁹⁶, wie schon Cicero in der Zeit der römischen Republik schilderte.¹⁹⁷ So nutzten die Kaiser den großen öffentlichen Rahmen der Theater und Spielveranstaltungen beispielsweise auch, um den Senatorenstand zu ehren und vor aller Augen seinen Respekt für diesen darzustellen.¹⁹⁸ Den Quellen zufolge bedienten sich die Kaiser dabei verschiedener Arten der Gruppen- oder Individual Ehrungen, die den Geehrten

¹⁸⁹ Cassius Dio LII 30.1; siehe hierzu auch Groot 2008, 94-95, 103. Neben Augustus (Suet. Aug. 43-45), veranstalteten auch Caligula (Cal. 18,26, 35), Claudius (Claud. 21), Nero (Nero 11; 12; 20-26) sowie Domitian (Dom. 4) viele, aufwendige und abwechslungsreiche Spiele.

¹⁹⁰ Groot 2008, 368.

¹⁹¹ Martial, de spect. 17; 29; 39; siehe auch Groot 2008, 368.

¹⁹² So boten sie einen der wenigen Orte und Anlässe, bei denen der Kaiser dem Volk am nächsten kam. Anlässe für die zahlreichen öffentlichen Spiele konnten neben religiösen Anlässen auch Jahrestage wichtiger militärischer Triumphe sein (Sueton, Aug. 18; Sueton, Vit. 10; Sueton, Vesp. 2), Feiern zu Regierungsantritten der Kaiser (Sueton, Claud. 11; 21), ihr Todestag oder der eines Mitglieds der Kaiserfamilie (Suet. Claud. 11) oder um den Beginn eines neuen Zeitalters (*ludi saeculares*) zu symbolisieren. (siehe auch Groot 2008, 342-343). Zu den zahlreichen Spielen in augusteischer Zeit siehe u. a.: Sueton, Aug. 10; 18; 43.

¹⁹³ Tacitus (ann. I 16) verbindet mit den Claqueuren Menschen, die durch ihr „*Bühnenhandwerk geübt, Menschenmassen aufzuhetzen*“ vermochten und bewertet sie eher negativ.

¹⁹⁴ Groot 2008, 310: Auch Schauspieler konnten den Kaiser durch bestimmte Betonungen von Textabschnitten oder Gesten behilflich sein.

¹⁹⁵ Groot 2008, 311.

¹⁹⁶ Sueton, Cal. 26.

¹⁹⁷ Cicero, rep. 4.103; Cicero, ad fam. 8.2.1; Groot 2008, 336; siehe in Bezug auf die Gadiatorenspiele auch J. c. Edmondson: Dynamic arenas: Gladiatorial presentations in the city of Rome and the construction of roman society during the early empire, in: W. J. Slater (Hrsg.), Roman theater and society (Ann Arbor 1996) 69-112, insbesondere 106.

¹⁹⁸ Groot 2008, 334-335. So dienten die Spielstätten sowohl dem Kaiser und als auch dem Senatorenstand der Bekundung, dass sie sich in der Verteilung der Macht zumindest dem Anschein nach einig waren und an der Erhaltung der bestehenden Hierarchie interessiert waren. (Groot 2008, 334-335)

in Form von Gesten zuteilwurden.¹⁹⁹ Auch die Sitzordnung im Theater²⁰⁰ spielte bei diesen Ehrungen eine wichtige Rolle und trug weiterhin zur Politisierung der Spiele bei.²⁰¹ Die umfassendste Sitzordnung wurde gewiss mit der Lex Iulia Theatralis unter Augustus verabschiedet, welche anfangs zunächst nur für das Theater galt.²⁰² Sie umfasste sowohl die Erneuerungen der Regeln über die getrennten Sitze von Senatoren und Rittern als auch weiterführende Regelungen für mehrere andere Teile der Bevölkerung.²⁰³ Ein Bild von dieser detailliert geregelten Sitzordnung seit der Regentschaft des Augustus liefert uns Sueton: *„Der bei den Schauspielen eingerissenen Unordnung und Zügellosigkeit setzte er durch verschiedene Verordnungen ein Ende. [...] Augustus veranlaßte deshalb einen Senatsbeschluß, daß, wenn immer irgendwo ein öffentliches Schauspiel stattfindet, die erste Sitzreihe für die Senatoren freizubleiben habe, und für Rom verbot er den Gesandten freier und verbündeter Völker, in der Orchestra Platz zu nehmen, da er festgestellt hatte, daß sich unter den Mitgliedern dieser Gesandtschaften auch Freigelassene befanden. Das Militär schied er im Theater vom Volke. Den verheirateten Männern aus den unteren Schichten wies er besondere Reihen zu, den Knaben einen bestimmten Sektor und gleich daneben einen für ihre Erzieher; ferner bestimmte er, daß niemand, der im Mantel gekommen war, auf den Plätzen in der Mitte sitzen dürfe.“*²⁰⁴ Diese Sitzordnung im Theater, für deren Einhaltung eigens Wächter eingesetzt wurden,²⁰⁵ ebenso wie das bei Vitruv beschriebene Zugangssystem²⁰⁶ spiegelt folglich die privilegiertere Stellung der Elite gegenüber dem Volk wider.²⁰⁷

¹⁹⁹ Tacitus, ann. III 72; 4.2; IV 7; Sueton, Aug. 35; 40; Groot 2008, 335.

²⁰⁰ Bereits 194 v. Chr. hatten die Senatoren gesetzlich durch die Lex Valeria Cornelia (Livius XXXIV 44.5; XXXIV 54.3-8; Valerius Maximus IV 5.1; siehe hierzu u. a. auch: P. A. Brunt: The Lex Valeria Cornelia, in: Journal of Roman Studies 51, 1996 (71-83, insbesondere: 76)) das Recht erhalten, in bestimmten, für sie reservierten Sitzreihen Platz zu nehmen, während die Ritter dieses Privileg erst mehr als 100 Jahre später, im Jahr 67 v. Chr., zuerkannt bekamen. Durch die Lex Roscia Theatralis (Plutarch, Cic. 13.) wurde schließlich festgelegt, dass den Mitgliedern des Senatoren- und Ritterstandes die *orchestra* und die ersten 14 Reihen im Theaterrund zu reservieren waren. (siehe auch Groot 2008, 324)

²⁰¹ Groot 2008, 324, 335; siehe hierzu auch Tacitus, Annalen 13.54 (zu den Ehrensitzen ausländischer Gesandter zu außenpolitischen Zwecken); Sueton, Nero 13 (Tiridates von Armenien, der letzte aufrührerische König, wurde von Nero im Theater zum Gehorsam gezwungen, womit der Kaiser seinen Erfolg, das gesamte römische Reich befriedet zu haben, unter Beweis stellen wollte) sowie Martial, epigr. 5.14.8.

²⁰² Groot 2008, 325.

²⁰³ Groot 2008, 325.

²⁰⁴ Sueton, Aug. 44.

²⁰⁵ Für die Zeit der Republik: Plautus, poen. 17.

²⁰⁶ Vitruv, de arch. V.3.5.

²⁰⁷ Groot 2008, 326-327. Allerdings wurde diese Sitzordnung, die auch für Sueton und Tacitus eine wichtige und gerechtfertigte Visualisierung der gesellschaftlichen Hierarchie darstellte, offenbar des Öfteren durchbrochen. (siehe auch Groot 2008, 233) So schreibt Sueton (Dom. 8): *„Er (Domitian) nahm auch eine Verbesserung der Sitten an die Hand und schaffte den Mißbrauch ab, daß die Zuschauer im Theater sich ungeniert auf die Plätze der Ritter setzten.“*

Grundsätzlich schienen die Theaterbauten und Spiele jedoch im Hinblick auf die Bindung des Volkes an den Kaiser und die Akzeptanz von dessen Macht lebenswichtig. Dieser Tatsache war sich Tacitus' Beschreibungen zufolge auch Vitellius bewusst: „[...] auch bemühte er sich im Theater von seinem Zuschauerplatz aus, im Zirkus durch Gönnerschaft um jede Art von Beifall von seiten des niedersten Volkes [...]“²⁰⁸. Die Ausrichtung der Spiele stellte somit gleichzeitig eine Form des Euergetismus dar, die dem Kaiser dazu diente, eine emotionale Verbindung zum Volk zu erzielen und seine Macht zu sichern.²⁰⁹ Gleichzeitig erwartete das Volk auch seine Anwesenheit, da dies ebenso wie die Repräsentation seiner selbst sowie seiner Familie und die Veranstaltung der zahlreichen Spiele zu seinen Pflichten gehörte.²¹⁰ So lobt etwa der im 2. Jh. n. Chr. lebende Fronto die „bürgerliche Regierungskunst“ des Kaisers Trajan, der „nicht einmal die Künste der Schauspieler und der übrigen auf der Bühne, im Circus oder im Amphitheater auftretenden Akteure vernachlässigte, da er genau wußte, daß das römische Volk vor allem von zwei Dingen in Anspruch genommen wird: der Nahrungsmittelversorgung und den Schauspielen; und daß ferner die Herrschaftsausübung nicht weniger im Bereich des Unterhaltungssektors als der ernsthaften Geschäfte bewähren muß und eine Vernachlässigung letzterer zwar schweren Schaden, jene der Spiele aber üblere Stimmung nach sich zieht.“²¹¹ In diesem Zuge diente ihm auch die Zurschaustellung seiner Großzügigkeit, etwa durch die Verteilung von Geschenken,²¹² oder aber die Bewilligung von Forderungen seitens der Bevölkerung dazu,²¹³ sich die zusätzliche Beliebtheit des Volkes zu erkaufen.²¹⁴ Die Beifallsbekundungen, die er bestenfalls dafür erhielt, hoben seine Machtposition in der Folge erneut deutlich hervor und sollten, neben der Pracht und Größe der Spielstätten, wahrscheinlich auch auswärtige Gäste und Gesandte beeindrucken und von der Übermacht Roms überzeugen.²¹⁵

²⁰⁸ Tacitus, hist. 2.91.

²⁰⁹ Groot 2008, 311; siehe hierfür u. a. auch: Edmondson 1996, 84; P. Veyne: Bread and Circuses, Harmondsworth 1990 (490); J. E. Lendon: Empire of Honour. The art of government in the Roman World, Oxford 1997 (11-12).

²¹⁰ Martial, epigr. 8.78; Groot 2008, 84, 315; siehe u. a. auch Veyne 1990, 675-677.

²¹¹ Fronto, principia historiae 19.

²¹² Siehe u. a. Sueton, Dom. 4; Cal. 18.

²¹³ Siehe u. a. Sueton, Tib. 47; Cassius Dio LX 13.5. Diese Art der Kommunikation zwischen Volk und Kaiser diente laut Groot auch dazu, symbolisch an die Volksversammlungen der Republik zu erinnern. (Groot 2008, 368)

²¹⁴ Groot 2008, 315; siehe auch T. Bollinger: Theatralis Licentia. Die Publikumsdemonstrationen an den öffentlichen Spielen im Rom der frühen Kaiserzeit und ihre Bedeutung im politischen Leben, Winterthur 1969 (52-54).

²¹⁵ Tacitus, ann. XIII 54, siehe auch Cassius Dio LII 30.1: *“Adorn this capital with utter disregard of expense and make it magnificent with festivals of every kind. For it is fitting that we who rule over many people*

Natürlich boten sich während der oft mehrtägigen Spiele auch dem Volk zahlreiche Gelegenheiten sich in den mehrstündigen Schauspielveranstaltungen²¹⁶ Gehör zu verschaffen.²¹⁷ So berichtet Sueton etwa über Tiberius: „[...] auch gab er keine Schauspiele, und den von andern Personen veranstalteten wohnte er höchst selten bei, damit man von ihm nichts verlangen konnte; er war nämlich einst anlässlich einer Theateraufführung gezwungen worden, dem Schauspieler Actius die Freiheit zu schenken“²¹⁸ oder aber Tacitus über die Reaktion des Volkes auf Vitellius Machtübernahme „In Rom aber herrschte keine Spur von Unruhe; die Spiele am Ceresfest wurden wie gewöhnlich besucht. Als die sichere Nachricht von Othos Hingang und der [...] vorgenommenen Vereidigung [...] auf Vitellius in das Theater drang, erhob sich für Vitellius ein Beifallssturm.“²¹⁹ Besonders die Inhalte der Theatervorstellungen dienten häufig als Anlass und Gelegenheit, Forderungen an Kaiser und Elite zu richten, zumal das Theater einer der wenigen Orte der nahezu unmittelbaren Begegnung war.²²⁰ So berichtet etwa Tacitus, dass es unter Tiberius „infolge einer drückenden Teuerung beinahe zu Unruhen (gekommen sei). Im Theater wurden mehrere Tage lang viele Forderungen mit einer Dreistigkeit gestellt, wie man sie dem Kaiser gegenüber nicht gewohnt war.“²²¹ Obwohl die Kaiser diese Situationen fürchteten²²², profitierten sie gleichzeitig auch von den Äußerungen, da sie ihnen ein guter Indikator für die Stimmungen und Gedanken des Volkes waren.²²³

should surpass all men in all things, and brilliance of this sort, also, tends in a way to inspire our allies with respect for us and our enemies with terror.“; Groot 2008, 312, 315; Beacham 1999, 28.

²¹⁶ Horaz, ep. II 1, 189: „Vier und mehr Stunden bleibt der Vorhang unsichtbar [...]“. Für die republikanische Zeit sind durch Plautus (Pseudolus 1335 f.) Theateraufführungen belegt, die mindestens zwei Tage dauerten.

²¹⁷ Groot 2008, 330; sieh u. a. auch D. Flaig: Den Kaiser herausfordern. Die Usurpation im römischen Reich, Frankfurt 1992 (insbesondere S. 47); Bollinger 1969, 31. Dass auch Ritter während der Schauspiele Forderungen an den Kaiser stellten, bezeugt eine Stelle bei Sueton (Aug. 34), in der es heißt: „Als die Ritter auch nach diesem Zugeständnis (bezüglich einer von Augustus unternommenen Milderung der Strafen beim Bruch des Ehegesetzes) während eines öffentlichen Schauspiels hartnäckig die Aufhebung des Gesetzes forderten, ließ er die Kinder des Germanicus holen [...].“

²¹⁸ Sueton, Tib. 47.

²¹⁹ Tacitus, hist. II 55.

²²⁰ Siehe u. a. Cassius Dio LVIII 24.3-5; LX 29.3; Sueton, Aug. 53 sowie 68; Sueton, Tib. 45; Sueton, Nero 39; Sueton, Galba 13; Tacitus, ann. VI 29; siehe auch Groot 2008, 330.

²²¹ Tacitus, ann. VI 13.

²²² Siehe u. a. Sueton, Tib. 47. Oder an anderer Stelle: „Außerdem quälten sein verängstigtes Gemüt die verschiedensten, von allen Seiten kommenden Schmähungen; denn es gab keinen Verurteilten, der ihm nicht entweder selber jede Art von Schimpfwort ins Gesicht schleuderte oder gegen ihn gerichtete Schmähchriften im Theater auf die Bänke der Senatoren legen ließ [...].“ (Sueton, Tib. 66)

²²³ Groot 2008, 321, 324; siehe auch R. W. Reynolds, Criticism of individuals in Roman Popular Comedy, in: Classical Quarterly 37, 1943, 37-45, insbesondere 41; J. M. André, Die Zuschauerschaft als sozialpolitischer Mikrokosmos zur Zeit des Hochprinzipats, in: J. Blänsdorf (Hrsg.), Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum (Tübingen 1990) 165-173, insbesondere 170.

Kritik profaner Autoren

Sowohl die Kaiser als auch die antiken Literaten, so geht aus einigen antiken Quellen hervor, waren sich also darüber bewusst, dass die Theater und die in ihnen veranstalteten Spiele zu großer (politischer) Bedeutung herangewachsen waren, derer man sich bedienen musste und sollte. Dennoch fanden sich in ihren Ausführungen neben etwaigem Lob auch verschiedene Aspekte der Kritik. In Bezug auf ihre Betrachtung soll jedoch auch hier noch einmal vergegenwärtigt werden, dass diese von verschiedenen männlichen Mitgliedern der elitären Bevölkerungsschichten geäußert wurden und ihre Kritik somit unter anderem vor ihrem gesellschaftlichen Hintergrund zu verstehen ist

So übte etwa Cassius Dio dann Kritik, wenn die Kaiser ausschließlich zu ihrem eigenen Vergnügen ganze Stadtviertel für Theaterneubauten niederreißen ließen, Unsummen für aufwendige Dekorationen ausgaben oder prachtvolle Spiele durchführten und somit die Staatskassen leerten.²²⁴ In ähnlicher Weise kommentierte er auch die durch die wohlhabende Oberschicht finanzierten Theaterprojekte. So schätzte Cassius Dio beispielsweise die durch Augustus eingeführten Maximalbeträge, welche die Elite für die Spielveranstaltungen einsetzen durften.²²⁵ Wie immens die Kosten dennoch sein konnten, wird an einer Textstelle offenbar, in der er berichtet, dass sich einige Senatoren während der Regierungszeit des Kaisers Claudius nicht zur Konsulatswahl aufstellen lassen konnten, da sie die immer aufwändigeren Spiele nicht hätten finanzieren können.²²⁶ Die gesellschaftliche Bedeutung der Errichtung von Theatern oder die Abhaltung entsprechender *ludi* durch die Elite zeigt sich auch an einer Überlieferung Suetons, von dem wir erfahren, dass der Bau eines neuen Theaters durchaus auch testamentarisch festgehalten wurde.²²⁷ So fungierten sie auch unter den Mitgliedern der gesellschaftlichen Oberschicht als begehrte Mittel, um sich auf diese Weise bei einem großen Teil der Bevölkerung bekannt und beliebt zu machen. Bereits Cicero berichtete, dass nicht nur die Schauspieler, sondern auch die Organisatoren der Spiele von dem Publikum bejubelt wurden.²²⁸ Wenngleich besonders der Senatorenstand seit der Kaiserzeit seinen politischen

²²⁴ Groot 2008, 105.

²²⁵ Groot 2008, 105.

²²⁶ Groot 2008, 105.

²²⁷ Sueton, Tib. 31.1-2: Dieses Theater sollte in Trebiae errichtet werden.

²²⁸ Cicero, Philipp. 1.36; Groot 2008, 312-313.

Einfluss eingeübt hatte, schien es ihm, nach den Darstellungen der antiken Quellen, immer noch und vielleicht gerade jetzt wichtig, gesehen zu werden, sich von den Standesgenossen abzuheben und sich ihre Beliebtheit besonders im Hinblick auf die Wahlen zu sichern.²²⁹ Neben den Mitgliedern des Senatorenstandes nutzten auch verschiedene Städte und Provinzen die Spiele zu ihrem Vorteil. So berichtet Sueton, dass zahlreiche Provinzen in der Regierungszeit des Augustus „*außer Tempeln und Altären auch Spiele zu seinen (Augustus) Ehren (stifteten), die fast in jeder Stadt alle vier Jahre begangen wurden.*“²³⁰ Damit unternahmen sie den Versuch, wie auch Groot bestätigt, das Wohlwollen des Kaisers zu gewinnen und seine Aufmerksamkeit auf ihre Stadt zu lenken.²³¹ Gleichzeitig wurden auch auf diese Art die Größe, der Einfluss und die Macht des Kaisers selbst betont.

Was die weitere Kritik der antiken Autoren betrifft, ist festzustellen, dass diese, wie bereits den Äußerungen Ciceros zu entnehmen ist, vorwiegend moralisch begründet war und sich mehrheitlich auf die Schauspiele selbst, ihren Aufwand und das Verhalten des Publikums bezog, weniger auf die Institution Theater.²³² Diese Haltung gegenüber einigen Facetten des Theaterwesens lässt sich auch in der nachfolgenden Zeit insbesondere bei der senatorischen Oberschicht immer wieder beobachten. So betraf auch bei Tacitus die Kritik unter anderem die Kosten und die Ausschweifungen der Spiele. Seiner Meinung nach verdarben Schauspiele und andere Veranstaltungen das Volk, was sich eindrücklich an der Art zeige, wie sich das Publikum im Theater bzw. den Spielstätten verhielt.²³³ Seine Ausführungen legen nahe, dass es besonders die Ausschreitungen im Theater und den anderen Spielstätten waren, die er missbilligte, zudem das Auftreten der Schauspieler²³⁴,

²²⁹ Groot 2008, 312-213: Von den Wahlen schließlich hing auch weiterhin das Ansehen des Einzelnen ab.

²³⁰ Sueton. Aug. 59.

²³¹ Groot 2008, 260.

²³² Cicero, ad fam. 7.1.2.

²³³ Groot 2008, 28.

²³⁴ Bezüglich der Schauspieler kritisiert er darüber hinaus ihren aufrührerischen Charakter: „*Aber die Ausschreitungen im Theater, die im letztvergangenen Jahre begonnen hatten, kamen jetzt zu heftigerem Ausbruch. Es wurden nicht nur Leute aus dem Volke sondern auch Soldaten und ein Centurio erschlagen, ein Tribun der Leibwache verwundet, als sie gegen die Schimpfreden auf höhere Beamte und gegen die Streitigkeiten des Pöbels einschreiten wollten. Über diesen Aufruhr wurde im Senat verhandelt; dabei wurden Stimmen laut, die für die Prätores das Recht körperlicher Züchtigung gegen die Schauspieler verlangten. [...] Der Einspruch drang trotzdem durch, weil der verewigte Augustus einst entschieden hatte, die Schauspieler sollten von Rutenstreichen verschont bleiben, und Tiberius es nicht für erlaubt hielt, dessen Entscheidungen zu entkräften.*“ (Tacitus, Annalen 1.77) „*Nachdem sodann die Prätores mannigfache und meist fruchtlose Klagen vorgebracht hatten, verbreitete sich schließlich der Kaiser selbst über die Zügellosigkeit der Schauspieler, von denen viele Störungen der öffentlichen Ordnung und viele Schändlichkeiten in den Familien ausgingen. Das oskische Possenspiel, einst eine ganz bedeutungslose Volksbelustigung, sei zu einer so verbrecherischen Macht gelangt, daß es durch das Ansehen des Senats in*

die Gefährdung und „Verweichlichung“ der Bürger, Jugend und Soldaten²³⁵, die Entehrung der Aristokratie und der Kaiser und das Verhalten Einzelner, die nicht nur unter dem Volk, sondern auch in seinen eigenen senatorischen Reihen und im Kaiserhaus zu finden waren. Dies hielt er für gänzlich inakzeptabel, da sie die alten römischen Tugenden entbehrten.²³⁶ So ist bezüglich des Zuschauerhaltens bei Tacitus zu lesen: *„Er (Claudius) tadelte das Volk in strengen Erlassen wegen seiner Ungebühr im Theater, wo es gegen den Konsular Publius Pomponius – er dichtete für die Bühne – und gegen adelige Frauen Schmähungen ausgestoßen hatte“*²³⁷ oder an anderer Stelle *„Das Volk, das um so aufgebrachter war, als zu dem alten Haß gegen Tigellinus die Unbeliebtheit des Titus Vinius hinzukam, strömte von allen Enden der Stadt nach dem Kaiserpalast und den Marktplätzen, ergoß sich auch in den Zirkus und die Theater, wo sich die Menge am ausgelassensten zu benehmen pflegte, und machte sich in aufrührerischem Geschrei Luft.“*²³⁸

Auch bei Sueton, der den Spielen mehrheitlich positiv gegenüberstand und sich auch nie per se gegen diese wandte, sowie Cassius Dio fanden sich ähnliche sowie ergänzende Kritikpunkte, die unter anderem die „Verweichlichung“ der römischen Gesellschaft durch die Spiele, die Verschwendung von Unsummen an Geld und den Hang zum Luxus²³⁹ ebenso wie den teils gesellschaftlichen Aufstieg und die Unruhestiftung von Bühnenkünstlern betrafen²⁴⁰, die Erregung in der Gesellschaft im Zuge der Spiele²⁴¹, die

Schranken gehalten werden müsse. Daraufhin wurden diese Schauspieler aus Italien verbannt.“ (Tacitus, ann. IV 14)

²³⁵ Siehe u. a. Tacitus, Annalen 13.24: *„Am Ende des Jahres wird die militärische Wache zurückgezogen, die den öffentlichen Spielen beizuwohnen pflegte. Die Spiele sollten den Anschein größerer Freiheit haben, der Soldat sollte mit der Zügellosigkeit des Theaters nicht in Berührung kommen und dadurch verdorben werden.“*

²³⁶ Tacitus, ann. IV 20-21; Groot 2008, 54.

²³⁷ Tacitus, ann. XI 13.

²³⁸ Tacitus, hist. I 72.

²³⁹ Siehe u. a. Cassius Dio LIV 34.1-2; Cassius Dio LXVII 8.1.

²⁴⁰ Dabei kritisiert Sueton insbesondere die teils enge Verbindung, die einige Schauspieler zur römischen Oberschicht und zur Kaiserfamilie aufwiesen, was dem eher konservativen Autor zufolge der gesellschaftlichen Ordnung zuwiderlief. (Groot 2008, 77) So empört ihn u. a., dass Vitellius sich von Schauspielern und Wagenlenkern bei seiner Herrschaftsausübung beraten ließ: *„Dies war der Beginn seiner (Vitellius) Herrschaft. Zum größten Teil übte er sie dann auf Grund von Ratschlägen und Launen der ersten besten Komödianten und Rennfahrer aus und überließ sie vor allem seinem Freigelassenen Asiaticus [...]“*. (Sueton, Vit. 12) Auch die persönlichen Beziehungen zwischen Schauspielern und Kaisern bzw. deren Ehefrauen war ihm ein Dorn im Auge: *„Später verlieh er (Domitian) seiner Gattin Domitia [...] den Titel Augusta. Als sie sich Hals über Kopf in den Schauspieler Paris verliebte, verstieß er sie, war aber der Trennung nach kurzer Zeit überdrüssig [...]“*. (Sueton, Dom. 3) Weitere Stellen, auch zu Freundschaftsbeziehungen finden sich hier: Sueton, Dom. 15 und Sueton, Tit. 7. Auch Cassius Dio kritisiert, dass die Schauspieler immer wieder Verbindungen zu höheren Gesellschaftsschichten pflegten: siehe u. a. Cassius Dio LIX 5.2; Cassius Dio LX 22.3-4. Zur Unruhestiftung durch Schauspieler siehe Cassius Dio LVII 21.3.

²⁴¹ Siehe u. a. Sueton, Aug. 45; Sueton, Tib. 37; Sueton, Nero 16.

licentia der Zuschauer²⁴², die übertriebene Begeisterung und Grausamkeit der Kaiser bei den Spielen²⁴³ sowie das Verhalten bzw. die Entehrung des Adels durch Mitglieder der Elite im Rahmen der Spiele²⁴⁴.²⁴⁵ Auch bei Juvenal ist diesbezüglich zu lesen: „*Freilich, auch dem Volk gebührt keine Verzeihung, dem Volk, das schamlos dasitzt und zuschaut, wie Patrizier als Possenreißer auftreten, Fabier als Schauspieler im Schwank, und das lachen kann, wenn man Mamerker backpfeift. Doch was machts aus, wenn viele sich so Ehrverlust erkaufen, sich verkaufen, wenn kein Nero sie dazu zwingt, sich unbedenklich des hohen Prätors Spiel verkaufen?*“²⁴⁶

Trotz all dieser Kritik stellten die hier zitierten antiken Autoren die Institution der Theater und Spiele ebenso wie ihren politischen Nutzen für das Kaiserhaus und die Elite nie in Frage. Vielmehr verstanden sie diese als unerlässlichen Bestandteile der Lebenswirklichkeit innerhalb des Römischen Reiches, an der sie selbst aktiv teilnahmen²⁴⁷, und untrennbar mit der römischen Tradition verbunden.

Kritik der christlichen Autoren und der Kampf gegen das Theaterwesen

Diese tiefe Verwurzelung des Theaters im Leben der antiken römischen Bevölkerung mussten auch die christlichen Autoren und Kirchenväter immer wieder zur Kenntnis nehmen. Schon früh hatte sich die christliche Kirche mit der Frage beschäftigt, inwiefern insbesondere die Theater-, aber auch die Zirkusveranstaltungen mit dem christlichen Glauben zu vereinbaren waren oder nicht.²⁴⁸ Die getroffene Entscheidung geht aus den Quellen der frühen Kirchenväter klar hervor – das Verbot bzw. der Verzicht auf den Besuch von *spectacula* aller Art.²⁴⁹ Mit diesem Schritt entstand ein neuer tiefgreifender Grundkonflikt mit der römischen Lebensart, der sowohl die Nicht-Christen als auch die Christen selbst lange Zeit mit einer herausfordernden Situation konfrontierte. Nicht nur entwickelten sich die Christen für erstere zu einer Bedrohung der *pax deorum* und somit zu

²⁴² Siehe u. a. Sueton, Aug. 44; Sueton, Cal. 26.

²⁴³ Siehe u. a. Sueton, Cal. 26; 27 sowie 54; Sueton, Nero 20-25.

²⁴⁴ Dabei bezieht er sich v. a. auf das Mitwirken von Männern aus der Oberschicht bei Bühnenspielen im öffentlichen Kontext (im privaten Bereich stellte es kein Problem für Sueton dar): Sueton, Iul. 39; Sueton, Tib. 35; Sueton, Nero 4 sowie 11; Sueton, Dom. 8.

²⁴⁵ Groot 2008, 77.

²⁴⁶ Juvenal VIII 188-194.

²⁴⁷ Siehe u. a. Tacitus, ann. XI 11.

²⁴⁸ Siehe auch Weismann 1972, 25.

²⁴⁹ Siehe auch Sallmann 1990, 244.

einer Gefahr für die römischen Staatsordnung,²⁵⁰ auch die Christen selbst gerieten, als bisher leidenschaftliche Theatergänger, in einen starken Interessenskonflikt, der auch in Augustins Werken des 4./5. Jh. n. Chr. noch deutlich greifbar sein wird. Dieser berichtet in seinen „Confessiones“, dass er sich bereits in jungen Jahren sehr für das Theater interessierte und ihn auch Strafandrohungen von Eltern und Lehrern nicht von heimlichen Theaterbesuchen abhalten konnten.²⁵¹ Den Höhepunkt seiner Theaterleidenschaft bildete sein Studienaufenthalt in Karthago, in dessen großen Theater fast täglich Aufführungen stattfanden,²⁵² sowie das Verfassen eines eigenen Dramas für einen Agon, welchen er für sich entschied.²⁵³ *„Mich rissen hin die Schauspiele, in denen ich meine Leiden und den Zündstoff für meine Leidenschaft wiederfand. [...] ich Elender liebte damals den Schmerz und suchte nach einer Ursache für meinen Schmerz, und umso mehr gefiel mir bei fremdem, unechtem Leide des Mimen Spiel, umso mehr lockte es mich an, je mehr Tränen es mir auspreßte.“*²⁵⁴ Wie aus seinen Schriften zu entnehmen ist, war seine spätere Abkehr von den Theaterbesuchen dann von starker innerer Zerrissenheit und Kämpfen geprägt und erfolgte in mehreren Schritten, angefangen von der Erörterung philosophischer Fragen bis zum Zeitpunkt seiner Bekehrung und der Übernahme seines Bischofsamtes.²⁵⁵ Dies war der Zeitpunkt, als er klar Stellung beziehen musste und sich im Folgenden deutlich für ein Theaterverbot aussprach.²⁵⁶ Wie stark die Anziehungskraft dieser Spielstätten war und wie sehr die Anzahl der Veranstaltungstage noch bis in das 5. Jh. n. Chr. hinein angewachsen war, bezeugen neben den verschiedenen Kalendern²⁵⁷, auch zahlreiche Klagen weiterer Kirchenväter. Sie beschreiben eindrücklich, wie groß die Menschenströme waren, die sich im Theater einfanden,²⁵⁸ wie sehr die Spiele das Publikum in ihren Bann zogen²⁵⁹, wie sehr es sich an diesen erfreute²⁶⁰ und dass sie eigens für diese in festlicher Kleidung

²⁵⁰ Schnusenberg 1981, 27.

²⁵¹ Augustin, conf. I 30.

²⁵² Augustin, civ. VII 26; II 4.14-20.

²⁵³ Augustin, conf. IV 1-5; Weismann 1972, 125-129, 201.

²⁵⁴ Augustin, conf. III 2.

²⁵⁵ Weismann 1972, 201.

²⁵⁶ Weismann 1972, 131, 201.

²⁵⁷ U. a. Kalender des Philocalus von 354 n. Chr. siehe MGAA (Monumenta Germaniae historica. Auctores antiquissimi (Berlin 1977 ff) nach A. Müller: Das Bühnenwesen in der Zeit von Konstantin d. Gr. bis Justinian, in: NJbb (Neue Jahrbücher. Leipzig) für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik 23, 1909 (36-55, insbesondere 36).

²⁵⁸ Tertullian, de spect. III 5; Pseudo-Cyprian ~ Novitian, de spect. VI; Augustin, enarrationes in Psalmos L 2, LXXX 2; Salvian, de gub. VI 4.20; VI 7.37.

²⁵⁹ Tertullian, de spect. XV 3-7, XXV; Minucius Felix XXXVII 12; Cyprian, ad Donat. 8; Augustin, conf. III 2.2-4, div. daem. VIII; ep. CXX 5; Salvianus, de gub. VI 12.69-71.

²⁶⁰ U. a. Tertullian, de spect. XXVII 2-4; Arnobius, adv. nat. IV 36; Augustin, conf. III 3.

erschienen:²⁶¹ „Oder wird jener Mensch in der Zeit seine Gedanken auf Gott richten, in der er sich dort befindet, wo nichts von Gott ist? [...] Ganz im Gegenteil: Bei dem ganzen Spielwesen wird man auf kein größeres Ärgernis stoßen als gerade jenen allzu sorgfältigen Putz von Frauen und Männern. Gerade die gemeinsame Teilnahme, gerade die Einigkeit oder Uneinigkeit bei den Gunstbezeugungen (gegenüber den Akteuren) fachen die Funken lüsterner Leidenschaft durch den engen Umgang miteinander an. Überhaupt denkt niemand, wenn er zu einem Schauspiel geht, an etwas anderes, als gesehen zu werden und andere zu sehen.“²⁶² So ist den Schriften der Gelehrten und Bischöfe immer wieder zu entnehmen, dass die Gläubigen auch nach eindringlichen Reden und Strafandrohungen nicht von dem Besuch der Spiele abzuhalten waren und sie diese sogar bei gleichzeitig stattfindenden Gottesdiensten bevorzugten.²⁶³ Zwar streiten noch Tertullian und Minucius Felix vehement ab, dass sich unter den Theaterbesuchern auch ihre Glaubensgenossen fanden,²⁶⁴ doch ist bereits an einer anderen Stelle bei Tertullian indirekt zu lesen,²⁶⁵ dass dies nicht mit der Realität übereinstimmte:²⁶⁶ „Wie viele weitere anschauliche Beweise haben sich in der Tat von solchen Menschen ergeben, die vom Herrn dadurch abgefallen sind, daß sie bei den Schauspielen mit dem Teufel gemeinsame Sache gemacht haben!“²⁶⁷ Auch aus den Ausrufen des Salvianus²⁶⁸ und Papst Leo I. im 5. Jh. n. Chr. geht hervor, welchen Herausforderungen sich auch die Bischöfe und Theologen der Spätantike noch gegenübersehen, die verzweifelt versuchten, ihre Gemeinden von dem Besuch der Darbietungen abzuhalten:²⁶⁹ „Sieh nur, unzählige Tausende von Christen halten sich täglich bei den Darbietungen schändlicher Handlungen auf!“²⁷⁰ Die heillosen Schauspiele haben einen größeren Zulauf als die seligen Martyrien!“²⁷¹

²⁶¹ Jürgens 1972, 194-195.

²⁶² Tertullian, de spect. XXV 1-3.

²⁶³ Siehe Klein 2004, 157.

²⁶⁴ Tertullian, de spect. II 3, III 5, XXIV 3, XXVII 1; Minucius Felix XII 5., XXXVII 11.

²⁶⁵ Tertullian, de spect. XXVI 1-3.

²⁶⁶ Jürgens 1972, 192.

²⁶⁷ Tertullian, de spect. XXVI 3. Auch der Umstand, dass Tertullian, wie Jürgens (1972, 192) richtig bemerkt, eigens eine Schrift gegen die (Schau-)Spiele verfasste, deutet darauf hin, dass sich nicht alle Christen den *spectacula* entziehen konnten oder wollten.

²⁶⁸ Salvian, de gub. VI 37-38.

²⁶⁹ Sallmann 1990, 251. Aus anderen Schriftquellen geht hervor, dass neben den gewöhnlichen Christen auch Kleriker und angesehene Gemeindeglieder die Theater bei den verschiedenen Veranstaltungen aufsuchten. (Jürgens 1972, 192-193) Dabei berichten die Kirchenväter auch, wie sich das Publikum in sozialer Hinsicht zusammensetzte. Eine detaillierte Auflistung findet sich bei Jürgens (1972, 193-194). Hier sollen nur einige Beispiele genannt werden: Arnobius IV 9, besonders IV 35; Chroniken des Marcellinus 501.1; Cassiodorus, *variae* VI 18.2.

²⁷⁰ Salvianus, de gub. VI 20.

²⁷¹ Leo, *sermones* 84.1.

Immer wieder entflammten zudem Diskussionen mit jenen Christen, die den Theaterbesuch und die anderen *spectacula* nicht missen wollten.²⁷² Auf die Missbilligung der Kirchenväter²⁷³ hinsichtlich der spontanen Gefühlsregungen, denen die Zuschauer bei den Spielen freien Lauf ließen, beteuerten die Theaterfreunde, dass dies bei ihnen nicht zuträfe.²⁷⁴ Diesen erwiderte schon Tertullian entschieden: „[...] *es gibt kein Schauspiel ohne heftige Erschütterung des Geistes! Wo nämlich Vergnügen ist, da ist auch Leidenschaft, durch die das Vergnügen ja gerade seine Würze erhält [...]*.“²⁷⁵ Daneben bezogen sich die Diskussionen mit den Theaterfreunden, die sich bis in die Zeiten Novitians weiterhin verschärften, ja sich nach Sallmann sogar eine „christliche Theaterpartei“ herausgebildet hatte, unter anderem auch auf das Fehlen eines Theaterverbots in der Heiligen Schrift.²⁷⁶ „*Wo steht davon (vom Theaterverbot) in der Bibel, wo ist das verboten? Im übrigen war auch Elia ein Wagenlenker, und David hat persönlich vor der Bundeslade getanzt. Wir lesen von Harfen, Saitenspiel, Posaunen, Pauken, Flöten, Zithern und Reigentänzen. [...] Warum sollte es also einem gläubigen Christenmenschen das zu schauen nicht erlaubt sein, was in göttlichen Schriften niederzuschreiben erlaubt war?*“²⁷⁷ Diesen Fragen entgegnetend machte Novitian, wie vor ihm auch Tertullian²⁷⁸ den Christen unmissverständlich klar, dass die Entscheidung bei der Taufe gegen den Teufel auch den Verzicht auf die *spectacula* bedeute:²⁷⁹ „*Sollte der Christ schamlos in der Kirche die Dämonen verbannen, deren Lüste er in den Schauspielen preist? Und da für ihn durch seine Absage in der Taufe die Sache ein für allemal nichtig ist, leistet er, wenn er nach der Begegnung mit Christus zum Teufelstheater geht, Verzicht auf Christus wie auf einen Teufel.*“²⁸⁰

Trotz des vehementen Kampfes der verschiedenen Kirchenväter schien es ihnen nicht gelungen zu sein, die theaterbegeisterten Christen von dem Verzicht auf das Theater und die *spectacula* zu überzeugen, sodass ihre Zahl, auch nach dem Taufbekenntnis, in den folgenden Jahrhunderten offenbar noch weiter anstieg.²⁸¹ Aus diesem Grund sah sich die Kirche auch in den nachfolgenden Jahrhunderten dazu gezwungen, weiterhin gegen dieses

²⁷² Siehe Weismann 1972, 70-72; Sallmann 1990, 249;

²⁷³ Tertullian, apol. VI 3; de spect. XIV 2; Cyprian, de Donat. 8; Pseudo-Cyprian ~ Novitian, de spect. VI 2.

²⁷⁴ Siehe Tertullian, de spect. XV 3-6; Weismann 1972, 86-90.

²⁷⁵ Tertullian, de spect. XV 3-6.

²⁷⁶ Siehe Weismann 1972, 70-72; Sallmann 1990, 249;

²⁷⁷ Pseudo-Cyprian ~ Novitian, de spect. II 3.

²⁷⁸ Tertullian, de spect. XVII.

²⁷⁹ Siehe Sallmann 1990, 250.

²⁸⁰ Pseudo-Cyprian ~ Novitian, de spect. IV 3.

²⁸¹ Weismann 1972, 72.

Problem vorzugehen und deutliche Kritik an den *spectacula* zu üben.²⁸² Dies führte nach Sallmann schließlich so weit, dass die Absage an das Theaterwesen im 4. Jh. n. Chr. explizit in das Taufbekenntnis integriert wurde, wie unter anderem der östliche Kirchenvater Johannes Chrysostomos, Erzbischof von Konstantinopel, bezeugt.²⁸³ Für das 5. Jh. n. Chr. findet sich dieser Beleg auch bei dem Presbyter von Massilia, Salvianus.²⁸⁴ Dennoch kommt Sallmann zur Feststellung, dass „trotzdem [...] weiterhin bis ins 5. Jh. ein großer Unterschied zwischen Lehre und Lebenspraxis (klaffte), wobei auffällt, dass die Kirche von Sanktionen gegen Theaterbesucher weise absieht“, außer im Hinblick auf das Berufsverbot getaufter Schauspieler und anderer Darsteller.²⁸⁵ Ihnen war durchaus die große Beliebtheit und Bedeutung der Spiele im Leben der Bevölkerung bewusst. Um sie dennoch von den sündhaften *spectacula* zu befreien, versuchten die Kirchenväter sogar durch Metaphern bzw. Vergleichen aus dem Schauspielwesen die Leidenschaft und Blicke der Christen auf die besseren „*spectacula christiana*“ zu lenken und ihnen somit einen Ersatz zu liefern.²⁸⁶

Vor diesem Hintergrund der stetig wachsenden „Gefahr“ für die Christen, die in fast allen größeren und kleineren Städten tief verwurzelt war, werden auch die teils heftigen Angriffe der Kirchenväter gegen die *spectacula* nachvollziehbar.²⁸⁷ Während die ersten Apologeten, wie Aristides und Justin, sich noch im Allgemeinen mit dem Thema der *idolatria* befassten und sich in den Werken der folgenden christlichen Autoren der spezielle Kampf gegen das Theater formierte²⁸⁸, bildete sich nach Schnusenberg seit der Mitte des 2. Jh. n. Chr. eine „gewisse Dialektik von Lüge und Wahrheit, einem Theater der Dämonen und einem Theater Gottes, heraus, die sich in immer umfangreicheren Dimensionen manifestieren wird“²⁸⁹. Ihre leidenschaftliche Argumentation gegen die Institution Theater bzw. die

²⁸² Weismann 1972, 72.

²⁸³ Johannes Chrysostomos, Homilia 1.4 in Jo. PG 59, 29; Sallmann 1990, 250.

²⁸⁴ Salvian, de gub, VI 31; Sallmann 1990, 250.

²⁸⁵ Sallmann 1990, 250: Hinweise auf Strafen bei Nichtbefolgung des Berufsverbots finden sich in den Beschlüssen der Synode von Elvira aus den Jahren um 302 n. Chr..

²⁸⁶ Weismann 1972, 107. Siehe hierzu u. a. Tertullian, de spect. XXIX – XXX.; Augustin, enarratione in Psalmos 147.15, 136.5, serm. 159.2.

²⁸⁷ Klein 2004, 158. Auch bei den Kirchenvätern ist erneut allgemein von den verschiedenen Spielarten die Rede, wenngleich die Theater- und Zirkusspiele aufgrund ihrer Beliebtheit in besonderer Kritik standen. Die folgenden Ausführungen stellen insbesondere die Theaterveranstaltungen in den Fokus.

²⁸⁸ Die deutlichste Kritik gegen das Theater liefert Iustins Schüler Tatian, der dieses um 177 n. Chr. in seiner Schrift ‚Oratio contra Graecos‘ (22) als Quelle des Teufels bezeichnet. (Schnusenberg 1981, 27)

²⁸⁹ Schnusenberg 1981, 28.

spectacula, war dabei auch immer von herabstufenden Charakterisierungen wie *foedus*²⁹⁰, *turpis*²⁹¹ oder *obscoenus*²⁹² begleitet.²⁹³

Dabei erstaunt es nicht, dass sich bei den christlichen Autoren zum Teil ähnliche Kritikpunkte fanden, wie sie schon die nicht-christlichen Autoren vorgebracht hatten. Auch sie übten scharfe Kritik an Vorführungen der Darsteller²⁹⁴, ihren derben Witzen, den schamlosen Dialogen²⁹⁵ und den verkörperten Frauenrollen männlicher Pantomime²⁹⁶ sowie der durch die Vorführungen verursachten Schädigung des Charakters.²⁹⁷ In verschiedenen Fällen lässt sich zudem beobachten, dass sie in ihrer Argumentation sogar auf die nicht-christlichen Autoren zurückgriffen und zwar dann, wenn sie sich auf die kultisch-heidnischen Ursprungsmythen des Theaters bezogen.²⁹⁸ Als Teil heidnischer Götterfeste²⁹⁹ waren sie nicht mit dem christlichen Glauben vereinbar; vielmehr waren sie, wie besonders aus Tertullians glühenden Argumentationen deutlich wird, als Brutstätte des Teufels anzusehen, der das Theater mit seinem Glanz als Instrument nutzte, um die Menschen zu verführen.³⁰⁰ Grundsätzlich finden sich bei Tertullian, der um 200 n. Chr. mit

²⁹⁰ Tertullian, pudic. VII 15; Cyprian, hab. virg. 19; Salvian, de gub. VI 23, VI 26.

²⁹¹ Tertullian, de spect. X 5; Cyprian, ad Donat. 10; Minucius Felix 37.2; Salvian, de gub. VI 20, 22, 26, 36, 43, 49.

²⁹² Salvian, de gub. VI 23, VI 26.

²⁹³ Siehe u. a. Salvian, de gub. VI 10, VI 60; Weismann 1972, 72.

²⁹⁴ In besonderer Kritik standen dabei die Schauspieler des Mimus und Pantomimus, die zwei begehrtesten Darbietungsarten jener Zeit. (siehe u. a. Tertullian, apol. XV 2; Cyprian, de Donat. 9; Weismann 1972, 73-74, 84-85)

²⁹⁵ Siehe u. a. Plutarch, quaest. conv. VII 8.4; Tertullian, de spect. XVII 5; Pseudo-Cyprian ~ Novitian, de spect. VI 1, Arnobius VII 33; Salvian, de gub. VI 17.

²⁹⁶ Columella, rust. I praef. 15; Tertullian, de spect. X 8, XXIII 6; Cyprian, epistulae 2.2.

²⁹⁷ Weismann 1972, 72-74, 90: So stellte Tertullian (de spect. XXV 1-3) und etwa 150 bis 200 Jahre später auch Johannes Chrysostomos im Osten des römischen Reiches, eine negative Veränderung der Theaterbesucher fest, die zudem bei den Schauspielen Gott gänzlich vergessen würde. So erscheint es letzterem, als ob im Theater oder im Stadion Zauberpflanzen wirkten: „*Alles ist vergessen, und man schämt sich nicht zu sagen und zu tun, was einem gerade in den Sinn kommt.*“ (Johannes Chrysostomos, oratium 32.41-42) Am leichtesten seien diesbezüglich Frauen und Mädchen zu beeinflussen: „*[...] so kehrt dieselbe Frau, die vielleicht als keusche Matrone zum Schauspiel gegangen war, unkeusch aus ihm zurück.*“ (Cyprian, ad Donat. 8; siehe auch: Tertullian, de spect. XXV 1; XXI 2; Salvian, de gub. VI 19; Augustin, civ. II 26.40-43, II 4.22-27)

²⁹⁸ Abgesehen davon schien die Theaterkenntnis der Kirchenväter, den Untersuchungen Jürgens (1972, 146, 170) zufolge, bezüglich Theatergeschichte und Dramenwissen unterschiedlich gewesen zu sein. Anders verhielt es sich bei den nicht-klerikalen Christen wie Ausonius, Sidonius Apollinaris, Boethius und Fulgentius. (Sallmann 1990, 247)

²⁹⁹ Zu den Quellen Tertullians: Tertullian, de spect. V 1; siehe Weismann 1972, 99; Sallmann 1990, 246. Die kultische Ebene der *spectacula* nutzten die Kirchenväter auch in ihrer Debatte mit dem heidnischen Publikum, welches in den Stücken ihre Götter beschimpfte und entehrte. Dabei verweist etwa Tertullian (apol. XV 3) auf die unschmeichelhaften Situationen, in denen die Götter auf der Bühne gezeigt werden und somit in ihrer Hoheit verletzt würden. Ähnlich argumentiert auch Arnobius (VII 33), da die Götter doch eher erzürnt seien, wenn sie sich als Liebhaber oder Schwächling dargestellt auf der Bühne wiederfinden. (Weismann 1972, 103-104)

³⁰⁰ Tertullian, de spect. X 12: „*Im Gegenteil, weil es die Künste betrifft, so müssen wir in tieferem Sinn Einspruch erheben gegen die Dämonen, die von Urbeginn an in die Zukunft blickend neben den sonstigen*

seiner „De spectaculis“ eigens eine Schrift gegen die Schauspiele verfasst hatte und in ihr die enge Verbindung derselben zur *idolatria*³⁰¹ und ihren Widerspruch zur *disciplina christiana*³⁰² aufzuzeigen bestrebt war, nach Weismann schon alle Kritikpunkte aufgeführt, die auch in den folgenden Jahrhunderten den Kampf der Kirche gegen die Schauspiele prägen sollten.³⁰³ Auch prangerten die verschiedenen Kirchenväter die Diskrepanzen zwischen der juristischen und tatsächlichen Stellung der Schauspieler an, wobei Tertullian mahrend hervorhebt „*Sie lieben die, die sie erniedrigen, würdigen die herab, denen Sie Beifall spenden [...]*“³⁰⁴.³⁰⁵ Diese Freigiebigkeiten ebenso wie der finanzielle Aufwand der Spiele, die zum Teil erbitterten Rivalitäten und Unruhen, welche die Schauspiele auslösten, die Unmoral der Darbietungen und das unsittliche Verhalten des Publikums sowie der Aspekt der Täuschung und Fiktion als Bestandteil der Dichtungen waren nur einige Punkte, die die Kirchenväter in ihren Traktaten immer wieder vortrugen und kritisierten.³⁰⁶ Gleichzeitig nahmen sie empört zur Kenntnis, dass etwa im Mimus, wie Augustin berichtet, vor den Augen christlicher Zuschauer auch christliche Riten, wie die Taufe, karikiert und lächerlich gemacht wurden.³⁰⁷

Nach Novitian sollte von den Theatervorführungen als irdische „*vanitas vanitatum*“, auch ohne all jene zum Anlass gegebenen Vorwürfe, Abstand gehalten werden.³⁰⁸

Trotz dieser scharfen und anhaltenden Kritik haben es die Kirchenväter dennoch lange nicht geschafft, die *spectacula* aus dem Leben der Menschen zu verbannen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sie sich dieser stattdessen, wie bereits kurz erwähnt, bedienten, Aspekte des beliebten Theater-, Amphitheater-, Agon- und Circuswesens

Verunreinigungen (inquinamenta) des Götzendienstes auch von den Schauspielen, um damit den Menschen vom Herrn wegzurufen und der eigenen Ehre zu verpflichten, sowie von den einschlägigen Genies dieser Künste geistigen Besitz ergriffen haben.“ Auch Novitian (de spect. IV 4-5) hält die Schauspiele, anschließend an Tertullian, für „*inventa daemoniorum*“ und für Werkzeuge des Teufels. Dieses Argument findet sich schließlich noch einmal bei Salvian (de gub. VI 23, VI 61) mehrere Jahrhunderte später, für welchen das Theater und alle anderen Spielstätten der Sammelplatz der Dämonen war und ein Theaterbesucher automatisch zum Diener des Teufels wurde. (siehe Weismann 1972, 102-103)

³⁰¹ Tertullian, de spect. V-XIII.

³⁰² Tertullian, de spect. XV-XXV.

³⁰³ Weismann 1972, 199. Verfasst hatte er die Schrift für seine christliche Gemeinde in Karthago. (Weismann 1972, 199)

³⁰⁴ Tertullian, de spect. XXII 3.

³⁰⁵ Siehe Weismann 1972, 84-85.

³⁰⁶ Siehe u. a. Tertullian, de spect. XXIII 5-6, XXV 2; apol. XXXVIII; Cyprian, de opere et eleemosynis 21-22; Chroniken des Marcellinus 501; Arnobius IV 36; Ambrosius, paenit. II 42-44; Augustin, civ. II 26.35-43, 27.3-4, I 32.4, VI 8.47, doct. christ. II 39, contra acad. I 2; Cassiodorus, variae I 20.2, I 27.2, I 30-32; Sidonius Apollinaris, epistulae I 10.2; Salvian, de gub. VI 42-44; zudem Weismann 1972, 72-98.

³⁰⁷ Augustin, bapt. VII 53.101-102.

³⁰⁸ Pseudo-Cyprian ~ Novitian, de spect. VII 3; Weismann 1972, 77.

aufnahmen und sie für ihre Zwecke und für die Darstellung der Schauspiele ihres Gottes verwandten. Dass sie diese Aspekte zeitweilig auch zum Teil ihres Sprachgebrauches machten, wird etwa bei Augustin deutlich, als er etwa Hieronymus, der eine Fehde mit Rufin austrug, vergegenwärtigte, dass er sich auf dem „*theatrum vitae huius*“ befinde, sie ein würdeloses Schauspiel abgäben und dadurch die Christen gefährdeten, die in ihrem Glauben noch nicht fest genug waren.³⁰⁹ Allerdings findet sich bei Augustin zugleich die Mahnung, dass diese metaphorhafte Nutzung der Schauspiele nichts an der Beurteilung der Spiele geändert hat.³¹⁰ Vielmehr nutzte er sie auch in seinen Predigten, wie Weismann darlegt, um sie „eindringlicher und lebensnäher zu gestalten“.³¹¹

So kannten die Kirchenväter die Theater(-veranstaltungen) in der Regel noch aus ihrer eigenen persönlichen Erfahrung und Teilnahme, aus der Zeit vor ihrer Hinwendung zum Christentum, oder aber aus Berichten von Zeitgenossen³¹² und so geben ihre polemischen Schriften und Äußerungen neben oder vielleicht besonders mit all der Kritik ein interessantes Spiegelbild des Theaterwesens des 3. bis 6. Jh. n. Chr. So berichten auch die christlichen Zeugnisse von der Dauer der Aufführungen im Theater, die sich vom Vormittag über den Mittag hinaus erstrecken konnten und von der *pompa*, durch die sie eingeleitet wurden.³¹³ Ambrosius etwa beschreibt, dass in dieser Götter- und Kaiserbilder in das Theater getragen wurden,³¹⁴ während Tertullian einige Jahre zuvor ebenfalls von einer Prozession berichtet, die in einem Tempel ihren Anfang nahm und unter Flöten- und Trompetenklängen in das entsprechende Theater verlief.³¹⁵ Auch sie legen Zeugnis von der noch immer bestehenden Verehrung der verschiedenen Schauspieler sowie der Präsenz von Fanlagern ab.³¹⁶ Die Zuneigung zu den Schauspielern ging zu jener Zeit so weit, dass die elitären Kreise, oft durch die Willensbekundungen des Publikums angehalten, erstere reich beschenkten oder sogar deren Lebensunterhalten finanzierten.³¹⁷ In den Sermones äußert

³⁰⁹ Augustin, ep. 73.8, Weismann 1972, 183.

³¹⁰ Augustin, enarratione in Psalmos 57.7; Weismann 1972, 180.

³¹¹ Weismann 1972, 180-181.

³¹² Jürgens 1972, 173.

³¹³ Chroniken des Marcellinus 501.1; Codex Theodosianus 15.5.2; Jürgens 1972, 216.

³¹⁴ Ambrosius, in ps. XLIII 55.3; siehe auch Codex Theodosianus 15.4.1.

³¹⁵ Tertullian, de spect. X 2; Novitian – Pseudo Cyprian, de spect. IV; Jürgens 1972, 216. Siehe auch Arnobius IV 31; VII 44; VII 7; Salvian, de gub. VI 3.15, VI 6.32.

³¹⁶ U. a. Pseudo-Cyprian ~ Novitian, de spect. VI; Augustin, conf. IV 14.22, civ. I 32; doct. christ. libri quattuor I 29, 30; Hieronymus, epistulae LXIX 9.4, Sidonius Apollinaris, epistulae II 2.6; Cassiodorus, varia I 32.4.

³¹⁷ Siehe u. a. Augustin, civ. III 9, sermones IX 21, XXI 10, ep. CXXXVIII 2.14; Jürgens 1972, 197.

Augustin den Wunsch, dass ihm als Prediger einmal genauso viel Interesse zu teil werden würde, zumal seine Reden, ohne dass er für diese ein Honorar verlangte, viel wahrhafter seien.³¹⁸

Besonders interessant sind an dieser Stelle auch die Zeugnisse zur *porticus* der Theater, in denen nach den Chroniken des Marcellinus an den Veranstaltungstagen Verkaufsstände anzutreffen waren.³¹⁹ Auch Tertullian berichtete bereits 300 Jahre zuvor davon, dass „zu den Schauspielen [...] Gegenstände [...] feilgehalten werden“: So verteidigt er das Verhalten der Christen gegen die Anklage, sie seien für das geschäftliche Leben nicht nütze: „Wie? Leute, die mit euch zusammenleben, Leute von derselben Lebensweise, Kleidung, Einrichtung und denselben Bedürfnissen des Lebens? Wir sind doch keine Brahmanen oder indische Gymnosophisten, Waldmenschen und aus dem Leben ausgeschieden! [...] Daher wohnen wir mit euch in dieser Welt zusammen nicht ohne den Gebrauch des Forums, nicht ohne den Fleischmarkt, ohne die Bäder, ohne eure Kaufläden, Werkstätten, Gasthäuser, Jahrmärkte und den sonstigen Handelsverkehr. Wir betreiben mit euch zusammen die Schifffahrt, tun mit euch Kriegsdienst, treiben Ackerbau und bringen dann unsern Erwerb in den Handel, die Erzeugnisse unserer Kunstfertigkeit und unserer Arbeit geben wir öffentlich zu eurem Gebrauche hin. Da wir mit euch und von euch leben, so begreife ich nicht, wie wir als unnütz erscheinen können für eure Geschäfte. [...] Zu den Schauspielen finden wir uns nicht ein; die Gegenstände aber, welche bei jenem Zusammenfluß von Menschen feilgehalten werden, werde ich, wenn ich ihrer begehre, ungenierter ihren eigentlichen Kaufplätzen entnehmen.“³²⁰ Diese raren Textstellen bezüglich der Existenz von portablen Geschäftsständen in und um die Theater, zu denen die archäologischen Befunde naturgemäß schweigen, werden schließlich bei Isidor von Sevilla von einem weiteren interessanten Hinweis ergänzt – den zum Teil zu der Theateranlage gehörenden Unterkünften von Prostituierten.³²¹ Zu sehr verwundert dieser Umstand nicht, wird doch schon in den kaiserzeitlichen Quellen der nicht-christlichen Autoren von Dirnen gesprochen, die sich in der *porticus post scaenam* des Pompeius-Theaters aufhielten.³²²

³¹⁸ Augustin, sermones 9.5; Weismann 1972, 164. Außerdem wäre, wie Augustin in einem anderen Zusammenhang formuliert, den Armen, die kaum ihr Leben unterhalten konnten, mit solcher Art Geschenke deutlich mehr geholfen. (Augustin, epi. CXXXVIII 2.14; enarrationes in Psalmos 149.10)

³¹⁹ Marcellinus, chronicon 501.1; siehe auch Jürgens 1972, 202.

³²⁰ Tertullian, apol. XLII.

³²¹ Isidor von Sevilla, origines XVIII 42; Jürgens 1972, 202.

³²² Catullus LV 1-10.

Und schließlich sind es auch die christlichen Autoren, die als Zeitzeugen auch für den Niedergang des römischen Theaters wertvolle Informationen liefern. So bezeugt noch der Bischof von Masilla/Marseille, Salvian (400-480 n.), mit seiner Theaterkritik im sechsten Buch seiner Schrift „De gubernatione Dei“ (um 440 n. Chr.) trotz der schwierigen wirtschaftlichen Lage besonders im Westen des Römischen Reiches für die Völkerwanderungszeit ein aktives Theater und den noch immer geringen Effekt des Besuchsverbotes.³²³ Zwar war es in einigen Teilen und Städten des Reiches, wie Gallien und Spanien, nicht mehr möglich, die Spiele überhaupt bzw. im früheren Maße durchzuführen, aber noch immer verlangte das Volk nach diesen, sodass auch die wenigen vorhandenen Mittel für jene Veranstaltungen aufgebracht wurden, wie Salvian kritisch bemerkt.³²⁴ *„Die Zwangslage des Fiskus und die Bettelarmut der römischen Staatskasse erlauben es nicht, daß überall für bloße Possenspiele verlorene Summen verschleudert werden.[...] Denn, wenn es nach dem Verlangen unserer Lust und unserer unreinen Vergnügungssucht ginge, so wünschten wir in der Tat nur dazu noch mehr zu besitzen, um mehr auf diesen Sumpf der Schändlichkeit verwenden zu können. Und wieviel wir verschwenden wollten, wenn wir reich und vermögend wären, geht daraus hervor, daß wir trotz unserer Armut soviel verschwenden.“*³²⁵ Die vermutlich letzten Zeugnisse eines im Niedergang begriffenen Theaters in Rom finden sich nach Schnusenberg in den Briefen des römischen Staatsmannes Cassiodor, die er wohl noch vor seinem Klostersaufenthalt um 530 n. Chr. verfasste, als er sich, nach Jürgens, im Dienst der ostgotischen Könige dienstlich mit diesem Lebensbereich auseinandersetzen musste.³²⁶ Der spanische Kirchenvater Isidor von Sevilla (560-636 n. Chr.) hingegen bezieht sich bei seinen Erwähnungen des Theaters wohl bereits nicht mehr auf die Gegenwart.³²⁷ Nach

³²³ Weismann 1972, 203. So ist bei ihm zu lesen: *„Wenn es sich nämlich trifft, was natürlich oft der Fall ist, daß am gleichen Tag ein Kirchenfest und öffentliche Spiele gefeiert werden, so frage ich alle auf ihr Gewissen, welcher Ort eine größere Menge christlicher Männer sieht, der Zuschauerraum der öffentlichen Spiele oder das Haus Gottes, und ob alle lieber in die Kirche eilen als ins Theater und die Reden der Evangelien mehr lieben als die der Chortänzer, mehr die Worte des Lebens als die des Todes, mehr die Worte Christi als die des Mimen. Es ist kein Zweifel, daß wir das mehr lieben, was wir vorziehen. Denn an allen Tagen, an denen die verderblichen Spiele stattfinden, - gleichgültig, welche Kirchenfeste gefeiert werden -, kommen die, die sich Christen heißen, nicht in die Kirche; sondern, wenn solche, die aus Unwissenheit zufällig kamen, hören, daß Spiele sind, verlassen sie die Kirche wieder, auch wenn sie schon drinnen sind. Der Tempel Gottes wird verachtet, damit man ins Theater laufen kann.“* (Salvian, de gubernatione Dei VI 37-38.)

³²⁴ Salvian, de gub. VI 40-51; Weismann 1972, 92.

³²⁵ Salvian, de gub. VI 40-44.

³²⁶ Cassiodorus, variae VII 10; Schnusenberg 1981, 40; Jürgens 1972, 249.

³²⁷ Isidor, origines XVIII 42; Schnusenberg 1981, 40; siehe auch Jürgens 1972, 250.

Schnusenberg legen seine Ausführungen nahe, „dass das römische Theater [...] im Westen um 600 n. Chr. [...] nicht mehr existierte“.³²⁸

Grundsätzlich zeigt sich also, dass das Thema der Theater und Schauspiele seit ihrer Einführung einen konstanten und prägenden Teil der römischen Lebenswirklichkeit bildete, das bis zu seiner Auflösung im 6./7. Jh. n. Chr. von starken emotionalen Gefühlen in positiver und negativer Ausprägung gekennzeichnet war. Besonders bei den Christen, die sich spätestens seit dem 4. Jh. n. Chr. aufgrund der ausbleibenden Endzeitszenarien mit einem lebenslangen Dasein auf der Welt arrangierten, wird das Theaterverbot durch die Kirchenväter gravierende innere Konflikte verursacht haben, da dieses, wie auch Sallmann richtig erkennt, den Ausschluss aus dem Kernbereich des römischen Alltags und somit des gesellschaftlichen Lebens im Allgemeinen bedeutete.³²⁹

II e Inschriften, Urkunden, Gesetzgebungen/-korpora und Konzilien als weitere schriftliche Quellen

Diesen Eindruck der tiefen Verwurzelung von Theatern und Schauspielen im Leben der römischen Bevölkerung vermitteln auch die verschiedenen überlieferten Urkunden, Inschriften, Gesetzkorpora und Konzilien, die daher als weitere wichtige Quellengruppe nicht unberücksichtigt bleiben darf. Neben den literarischen Überlieferungen geben auch sie weiteren Aufschluss für die Erforschung des römischen Theaters als Institution und seiner sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bedeutung. Zwar wird auch in ihnen vornehmlich auf den Gesamtbau „Theater“ und das mit ihm verbundene Schauspielwesen Bezug genommen, doch finden sich auch in diesen Quellen weitere Hinweise auf die Symbiose von Theaterkern und *porticus post scaenam* und ihre Einbettung in das städtische Leben.

Während in den Abhandlungen des Vitruv bereits die Notwendigkeit der frühen Einrichtung von Theaterbauten innerhalb einer Stadt zur Sprache kam, bestätigt die Gründungsurkunde der Stadt Colonia Iulia Genetiva in der römischen Provinz Baetica (Spanien) die Wichtigkeit der nahezu sofortigen Festlegung von öffentlichen

³²⁸ Schnusenberg 1981, 41.

³²⁹ Siehe Sallmann 1990, 254.

Festen/Spielen (dies festos) als öffentliche Rituale im Kultwesen.³³⁰ So ist in Abschnitt LXIV der lex Ursonensis zu lesen: *„Wer auch immer nach der Gründung der Kolonie Ilvir sei, diese müssen innerhalb von zehn Tagen, nachdem die als Beamte gewählt wurden zusammen mit den Decurionen, von denen nicht weniger als zwei Drittel anwesend sein sollen, bestimmen, welche und wie viele Tage für die Spiele (dies festos) zu bestimmen seien, und welche Opfer öffentlich vollzogen werden sollen und wer diese Opfer vollziehen soll. Und was auch immer die Mehrheit der Decurionen, die dann dort anwesend sind, bestimmen oder entscheiden, das soll beschlossen und festgelegt sein, und diese Opfer und Feste sollen dann in der Kolonie gehalten werden.“*³³¹ Auch die darauffolgenden Abschnitte LXX und LXXI beschäftigen sich erneut mit den Spielen und verpflichten die höheren Magistrate (*Ilviri, aediles*), während ihrer Amtszeit als Veranstalter von Spielen und Theateraufführungen aufzutreten: LXX *„Wer auch immer Duumvir sein wird, mit Ausnahme derer, die nach diesem Statut zuerst ernannt werden, sollen während ihrer Amtszeit Fest- oder Schauspiele (munus³³² ludosue scaenicos) für Iuppiter, Iono und Minerva und die Götter und Göttinnen geben, dies für den Großteil von vier Tagen, wenn dies möglich ist, gemäß den Bestimmungen der Decurionen, und jeder von ihnen soll für diese Schauspiele nicht weniger als 2000 Sesterzen aus seinem eigenen Vermögen aufwenden und es ist ebenso rechtens, dass sie hierfür bis zu 2000 Sesterzen pro Duumvir aus dem öffentlichen Vermögen verwenden [...].“* LXXI *„Wer auch immer Aedil ist, soll während seiner Amtszeit Fest- oder Schauspiele für Iuppiter, Iuno und Minerva, für den größten Teil von drei Tagen ausrichten, soweit dies möglich ist, und jeder von ihnen soll für diese Spiele nicht weniger als 2000 Sesterzen aus dem eigenen Vermögen aufwenden, und es ist ebenso rechtens, dass jeder der Aedile hierfür 1000 Sesterzen aus dem öffentlichen Vermögen nehmen darf, oder ein Ilvir oder Praefect dafür sorgen soll, dass*

³³⁰ Zur lex Ursonensis siehe Rüpke 2015, 103-109. In den überlieferten Fragmenten LXI- LXXXII, XCII-CVI und CXXIII-CXXXIV sind zahlreiche Regelungen zur Verwaltung einer römischen Stadt vermerkt, wie etwa das Vorgehen bei Zivil- und Strafverfahren, die Einrichtung und Struktur des Kultgeschehens, sakraler Kollegien und Opferungen aber auch die Organisation sowie Finanzierung von öffentlichen Spielen und die Geldverwaltung. Ein Drittel der Bestimmungen der lex Ursonensis gehen wohl noch auf die spätrepublikanische Zeit, genauer auf die Jahre um die Gründung der Kolonie 44. v. Chr., zurück, wengleich sie vermutlich erst einige Jahre später zum Gesetz erhoben wurden. In flavischer Zeit wurde sie dann mit einigen Ergänzungen zu Munizipalrechten auf Bronzetafeln wiederveröffentlicht. (Rüpke 2015, 103-105)

³³¹ Lex Ursonensis, Abschnitt LXIV nach Rüpke 2015, 109.

³³² *Munus* muss nach Michael H. Crawford (Roman Statutes (Hrsg), 2 vol., in: Bulletin of the Institute of Classical Studies, Supplement 64, London 1996 (insbesondere S. 395)) nicht unweigerlich mit den Gladiatorenspielen gleichgesetzt werden (Rüpke 2015, Fußnote 55)

ihnen diese Summe ausgezahlt oder angewiesen wird [...].“³³³ Interessant ist hier die Dopplung der angesetzten Spiele ebenso wie die hierfür einzusetzenden Gelder aus privater und öffentlicher Hand.³³⁴ Rüpke zufolge sollte diese Situation einen Wettbewerb auslösen, die, wie er ausdrückt, „ein hohes Maß an Beteiligung garantierte, gefördert durch die Festlegung einer minimalen Laufzeit und eine Minimalsumme privater Beteiligung.“³³⁵ Auf diese Weise sei es möglich gewesen, der neuen Elite das ihnen zuvor vermutlich unbekannte Konzept des Euergetismus nahezubringen³³⁶ und zu verwurzeln. Alle weiteren Abschnitte schließlich, die auf die Spiele Bezug nehmen, regeln vornehmlich die Sitzverteilung der verschiedenen Personengruppen. So bestimmt etwa Abschnitt LXVI bezüglich der Priesterschaften: „*Wer auch immer durch Caesar oder den von Caesar bestimmten Gründer dieser Kolonie zum pontifex oder Augur ernannt wird [...]. Und diese pontifices und Auguren haben bei den Spielen, wenn die Magistrate diese öffentlich ausrichten und wenn die pontifices und Auguren die öffentlichen Opfer für die colonia Genetiva Iulia vollziehen, das Recht, die toga praetextata zu tragen. Und diese pontifices und Auguren haben das Recht und die Gewalt, die Spiele (ludos) und Gladiatorenkämpfe in den Rängen der Decurionen zu sehen.*“³³⁷ In den Abschnitten CXXV-CXXVII wird dann die Platzverteilung der übrigen Statusgruppen, wie etwa der Dekurionen und Magistrate, deren Würde und Autorität einen Abschnitt zuvor thematisiert wurde, während der verschiedenen *ludi* festgelegt.³³⁸ Dabei bedachte man auch, wie Rüpke angibt, die mögliche Anwesenheit von höheren Provinzmagistraten oder römischen Senatoren und deren Söhnen.³³⁹

Einen weiteren wichtigen Aspekt bezüglich der Bedeutung der Festtage und öffentlichen Spiele zeigt sich auch an einem anderen Beispiel einer flavischen Gründungsurkunde des spanischen *municipiums* Flavium Irnitum, deren Bestimmungen sich auf eine Kolonie beziehen, die nicht *ex novo* entstanden ist.³⁴⁰ So sollten etwa gesetzliche Versammlungen und richterliche Entscheidungen nicht an Tagen abgehalten werden, welche derzeitig oder

³³³ Lex Ursonensis, Abschnitt LXX und LXXI nach Rüpke 2015, 111-112.

³³⁴ Rüpke 2015, 112.

³³⁵ Rüpke 2015, 112.

³³⁶ Rüpke 2015, 112.

³³⁷ Lex Ursonensis, Abschnitt LXVI nach Rüpke 2015, 114-115. Nach Rüpke (2015, 114-117) handelte es sich bei der Ehrung lediglich um ein symbolisches Zugeständnis, da die tatsächliche Rolle der *pontifices* und Auguren bezüglich ihrer politischen Einflussnahme verschwindend klein war, das Amt eher ein traditionelles Rudiment darstellte.

³³⁸ Rüpke 2015, 107.

³³⁹ Rüpke 2015, 107.

³⁴⁰ Siehe Rüpke 2015, 112.

zukünftig Festtage oder Tage zu Ehren der Kaiserfamilie sind oder an denen durch die Decurionen Spiele abgehalten werden sollten: *„Wer auch immer im Municipium Recht spricht, hat dafür zu sorgen, dass kein iudex oder arbiter oder die recuperatores in einer privaten Angelegenheit Recht sprechen an solchen Tagen, noch darf er Bescheide für den dritten Tag erteilen an solchen Tagen, welche jetzt schon oder in Zukunft Festtage sind oder als solche betrachtet werden, die zu Ehren des kaiserlichen Hauses gehalten werden, ebenso an solchen Tagen, an welchen durch die decuriones oder conscripti Spiele (spectacula) in diesem Municipium abgehalten werden oder an welchen ein Mahl oder eine Speisenverteilung für die Bürger abgehalten wird [...]“*³⁴¹

Die hier angeführten Stellen zweier Urkunden weströmischer Provinzen geben einen eindrücklichen Hintergrund, vor dem der Bau und die Institution Theater einmal mehr verständlicher wird. Zugleich bezeugen sie, dass die Einrichtung der Spiele nicht nur von entscheidender Wichtigkeit war, sondern auch untrennbar mit dem Kultleben der Städte verbunden, ihre Durchführung und Finanzierung durch festgeschriebene Gesetze und darin bestimmte Personengruppen gewährleistet wurde und auch das Verhalten und die Sitzordnung in den theatralen Bauten der Notwendigkeit gesetzlicher Bestimmungen bedurfte.

Nicht direkt auf die theatralen Bauten bezugnehmend, doch aber an dieser Stelle und insbesondere für die Verbindung von Theaterkern und *porticus post scaenam* nicht ganz uninteressant ist ein Auszug aus der *tabula Heracleensis*³⁴². Die in ihr enthaltenen gesetzlichen Verordnungen gehen noch auf die republikanische Zeit zurück und ermöglichen in den Textabschnitten 68 bis 72 einen Einblick in die Verwaltung von öffentlichen Plätzen und Portiken in Roma/Roma und ihrer Umgebung. So steht dort geschrieben: *„Was die öffentlichen Plätze oder öffentlichen Porticen in der Stadt Rom oder im Umkreis [von einer Meile] näher zur Stadt Rom betrifft, deren Verwaltung den Aedilen oder den Beamten gemäß den Gesetzen zukommt oder zukommen wird, die die Reinhaltung von Straßen und öffentlichen Plätzen der Stadt Rom oder im Umkreis von einer Meile näher zur Stadt Rom überwachen, so soll niemand an diesen Plätzen oder diesen Porticen etwas anbauen oder aufführen, noch soll er diese Plätze oder Porticen besetzen, noch soll er irgendeine dieser Anlagen einzäunen oder einschließen, so daß das Volk diese Plätze*

³⁴¹ Lex Irnitana 10C, 25-51 (§ 92) nach González 1986, 198. (Rüpke 2015, 112-113)

³⁴² CIL I² 539 = ILS 6085, siehe auch: M. H. Crawford/C. Nicolet: „Tabula Heracleensis“, in: M. H. Crawford (Hrsg.): Roman statutes I, London 1996 (355-391).

und Porticen nicht benutzen kann und sie ihm nicht offenstehen, außer den Personen, denen es durch Gesetze, Plebiszite oder Senatsbeschlüsse zugestanden oder erlaubt wurde.“ Würde eine Datierung der Verordnung in die caesarische Zeit Bestätigung finden,³⁴³ könnte diese möglicherweise auch mit der porticus Pompei, das heißt der porticus post scaenam des Pompeius-Theaters, in Beziehung gesetzt werden. Auch unabhängig davon gibt dieser Auszug ein wichtiges Zeugnis von der Bedeutung von städtischen Platz- und Portikusanlagen für die römische Bevölkerung, zu denen seit spätrepublikanisch/augusteischer Zeit verstärkt auch die theatralen porticus post scaenam-Anlagen zu zählen sind.

Weitere Hinweise auf das Theaterwesen der Kaiserzeit liefern uns auch die verschiedenen Inschriften der ersten vier Jahrhunderte nach Christus, denen sich Blänsdorf bereits 2004 in einer eingehenden Studie widmete.³⁴⁴ Seine Untersuchungen richteten sich dabei auf den Kernbau des Theaters sowie die mit ihm verbundenen Spiele.³⁴⁵ Unter den sondierten Inschriften bildeten jene, welche Informationen zu etwaigen Stiftungen und Renovierungen von Theatern sowie zur Finanzierung von Festspielen enthielten, mit die größte Gruppe.³⁴⁶ Dabei bezeugen auch jene schriftlichen Überlieferungen, dass neben den Kaisern und hohen Staatsbeamten auch zahlreiche Privatleute sowie Neubürger³⁴⁷ für die finanzielle Unterstützung von Theaterbauten und *ludi scaenici* aufkamen.³⁴⁸ Häufig ist in diesen Fällen in den Inschriften der Vermerk „*sua impensa*“ oder „*sua pecunia*“ zu lesen. Beispiele aus dem 1. Jh. n. Chr. liefern etwa jene Inschriften, die von den

³⁴³ Die Datierung der tabula Heracleensis ist in der Forschung noch stark umstritten: siehe Carlos Sánchez-Moreno Ellart, Tabula Heracleensis, in: Roger S. Bagnall u. a. (Hrsg.), The Encyclopedia of Ancient History, First Edition, 2013, 6505-6507.

³⁴⁴ Blänsdorf 2004, 103.

³⁴⁵ Bei seinen Untersuchungen nutzte er die epigraphischen Datenbanken von Clauss und Alföly und durchsuchte sie nach Begriffen wie „*theatrum*“, „*ludi scaenici*“, „*spectaculum*“, „*scaena*“, „*proscenium*“, „*mimus*“ und „*pantomimus*“, wobei er nach eigenen Angaben auf über 250 Dokumente aus dem Westen des römischen Reiches stieß. Erweitert wurde dieses Ergebnis in der Folge u. a. durch spezifische Begriffe, die auf den Theaterbau Bezug nahmen – darunter etwa „*orchestra*“, „*tribunalia*“, „*maenianum*“, „*pulpitum*“ und „*gradus*“. Dieser Bestand wurde anschließend so genau wie möglich bereinigt, um ausschließlich theaterspezifische Inschriften herauszufiltern. Schwierigkeiten bei der Auswertung der Inschriften stellte nach Blänsdorf u. a. ihre Datierung dar, da „die sich durch Konsul- oder Kaisernennungen oder durch den Bezug auf historische Ereignisse selbst datierenden Texte [...] in der Minderheit gegenüber denjenigen (zeigten), die in den Inschriftenpublikationen gar nicht oder allenfalls mit Jahrhundertangaben – oder gar nur mit einem lakonischen „p. C.“ – versehen worden sind“. (Blänsdorf 2004, 104)

³⁴⁶ Blänsdorf 2004, 104-115.

³⁴⁷ CIL XIII 3024: Die Inschrift bezieht sich auf einen Gallier namens C. Iulius Orgetorix, als Flamen Augustalis in Iatinum Fictinnum ein Theater stiftete. (siehe auch Blänsdorf 2004, 116).

³⁴⁸ Blänsdorf 2004, 114.

Wiederherstellungsarbeiten der Theater von Nola/Nola³⁴⁹ und Nuceria/Noceria³⁵⁰ nach dem Vesuvausbruch 79 n. Chr. erzählen, oder jene aus Urbs Salvia/Urbsaglia³⁵¹, die von der Restaurierung des Theaters Ende des 1. Jh. n. Chr. durch einen Beamten nach der Verleihung der Quinquennialitas berichtet und von der anschließenden Ausstattung des Theaterbaus mit Statuen und Marmorsäulen.³⁵² Interessant ist dabei, dass zumindest die beiden letztgenannten Theater von Nuceria/Nocera und Urbs Salvia/Urbsaglia zusätzlich mit einer *porticus post scaenam* ausgestattet waren, die Arbeiten also auch diesen Baukörper mit eingeschlossen haben könnten. So ist in der Inschrift aus Nuceria/Nocera (81/82 n. Chr.) zu lesen: [Imp(erator) Ca]esa[r] divi Vespasiani f[il(ius?)] / [[Domitianus]] Aug(ustus) pont(ifex) ma[x(imus)] trib(unicia) potest(ate) [II(?)] / [imp(erator) II co(n)s(ul) VIII] designat(us) VIII[I p(ater) p(atriciae) th]eat[rum(?) 3] / [3 portic]us terrae m[ot]ibu[s 3] / [3 restitu]it.³⁵³ Ein Nebeneinander der Begriffe „*theatrum*“ und „*porticus (post scaenam)*“ innerhalb eines epigraphischen Textes findet sich zudem in einem Inschriftenfragment, welches auf das Pompeius-Theater in Roma/Roma Bezug nimmt, allerdings stammt dieses aus einer deutlich späteren Zeit, genauer den Jahren zwischen 205-208 n. Chr.. Dieses lässt sich wie folgt rekonstruieren: *Theatrum* / [Pomp]ei / [porticus Pompeia]na.³⁵⁴ Auffallend ist bei der Durchsicht auch weiterer theatraler Inschriftentexte, dass dort ebenfalls fast ausschließlich mit dem Begriff „*porticus*“³⁵⁵ auf die Säulenhallenanlage hinter dem Skenenbau verwiesen wird, während die Verwendung des Begriffs „*porticus post scaenam*“ hier nicht üblich gewesen zu sein scheint. So ist auch in der Weihinschrift des Theaters von Thamugadi/Timgad aus dem Jahr 168 n. Chr. zu lesen:

Im[pera]tor[ibus Ca]es(aribus) [M(arco) Aur]el[io Ant]on[i]no Augus[to] pon[t(ifici) max(imo) imp(eratori) V] trib(unicia) [po]testate XXII [c]o(n)s(uli) I[II] [et L(ucio) Aur]eli[o V]er[o] Au[gusto] ponti[f(ici) max(imo) imp(eratori) V t]rib(unicia) [potestate VIII proco(n)s(uli)] / p[atrib]us [patriae Armen]ia[cis Med]icis Pa[r]thi[c]is ma[x]imis

³⁴⁹ CIL X 1264.

³⁵⁰ AE 1994, 404.

³⁵¹ AE 1993, 594.

³⁵² Blänsdorf 2004, 115.

³⁵³ AE 1994, 404.

³⁵⁴ CIL VI 29844,019.

³⁵⁵ Da der Begriff *porticus* jedoch Säulenhallen im Allgemeinen bezeichnet und dieser nicht ausschließlich dem Theaterbau und in diesem Fall der *porticus post scaenam* vorbehalten war, erschwert dies die Identifikation letzterer in den Inschriftentexten. Erst durch weitere in den Inschriften genannte Attribute, die auf den theatralen Kontext verweisen, oder der Fundkontext selbst können sie folglich als *porticus post scaenam* kenntlich machen.

[divi] Ant[on]ini Pii fili(i)s [divi H]adria[ni nepo]t[ibus divi] Traian[i] Part(hici)
[pronepotib]us d[ivi Ne]rv[ae] abnepotibus / [M(arcus) Luceius Torquatus Bassianus
legatus Augustorum pro praetore patronus coloniae theatrum cum porticis(?) dedicavit
decreto de]curionum [p]ecunia [p]ublica.³⁵⁶

Die genannten Inschriften, insbesondere aber jene aus Urbis Salvia/Urbisaglia zeigen zudem, dass einige der epigraphischen Texte³⁵⁷ nicht nur Auskunft über Anlass und Urheber der Stiftung geben, sondern durch die Spezifizierung der baulichen Maßnahmen auch über die architektonische und dekorative Ausstattung der Theaterbauten. Die Anzahl derartiger Inschriften und folglich auch Stiftungen stieg den Untersuchungen Blänsdorfs zufolge im 2. Jh. n. Chr. deutlich an, wobei diese besonders häufig in den Provinzen, wie Spanien und Afrika, anzutreffen sind.³⁵⁸ Besonders eindrücklich sind dabei die Inschriften aus Colonia Concordia Iulia/Carthago³⁵⁹, wo ein anonymer Beamter und Priester den Theaterbau, der ebenfalls durch eine *porticus post scaenam* erweitert war, im Jahr 114 n. Chr. mit einem neuen Gebälk, Statuen und einer Marmorverkleidung ausstatten ließ, sowie aus dem Theater von Thugga/Dougga³⁶⁰, welches durch seinen Bauherren P. Marcus Quintus nach seiner Erhebung zum Flamen der Divi Augusti im Jahr 166 und 169 n. Chr. weiterhin mit „*basilicis et porticu et xystis et scaena cum siparis et ornamentis*“ ausgeschmückt und komplettiert wurde.³⁶¹ Auch hier war eine *porticus post scaenam* also seit dieser Zeit Teil der Theateranlage.

Was die weitere Ausstattung der theatralen Anlagen betrifft, ist auch eine aus dem 3. Jh. n. Chr. stammende Inschrift aus dem nordafrikanischen Rusicade/Skigda interessant, auch wenn für dieses bisher noch keine *porticus post scaenam* belegt ist. Sie erwähnt nicht nur die Einrichtung von Schranken aus Marmor, zwei Delphindarstellungen entlang der *viae (aditus/parodoi)* des Theaters, zwei marmorne Logen und eine Marmorpflasterung der *antigradus* (Vorstufen, *proedria?*), sondern möglicherweise auch die bisher aus den archäologischen Befunden nicht bekannten Installationen für eine Beleuchtung der Gewölbe und *compagines* (Verbindungen?).³⁶² Auch die zahlreichen, bereits in den literarischen Texten zur Sprache gekommenen Statuenaufstellungen für die Kaiserfamilie

³⁵⁶ CIL VIII 17867

³⁵⁷ Siehe etwa auch CIL XII 1375 = ILGN 208

³⁵⁸ Blänsdorf 2004, 116.

³⁵⁹ ILAfr 384 = ILPBardo A, 25 = AE 1920, 29 Carthago/Carthago.

³⁶⁰ CIL VIII 26606 sowie CIL VIII 26607.

³⁶¹ Blänsdorf 2004, 116-117.

³⁶² CIL VIII 7994 = ILAlg 2, 40 Numidia: Rusicade/Philippeville; Blänsdorf 2004, 118.

als Teil des Ausstattungsensembles finden in den Inschriften Erwähnung. Einen Eindruck davon liefert erneut eine Inschrift aus Thamugadi/Timgad aus dem Übergang vom 2. zum 3. Jh. n. Chr., die berichtet, dass M. Pompeius Pudentianus nach seiner Weihung zum Flamen für 50.000 Sesterzen Kaiserstatuen von Septimus Severus, Caracalla und Iulia Domna im Theater stiftete, ebenso wie Schauspiele, eine Sportveranstaltung und eine öffentliche Bewirtung.³⁶³ Auch in zahlreichen anderen Theatern mit und ohne anschließender *porticus post scaenam* ließen sich inschriftlich derartige größere und kleinere Statuenstiftungen dokumentieren, doch scheint der monetäre Reichtum in der Provinz Africa proconsularis seit dem 2. Jh. n. Chr. besonders ausgeprägt.³⁶⁴ So ist für das Theater von Leptis Magna/Lepda, auf welches im Laufe der Arbeit noch näher eingegangen wird, für die Jahre um 160 n. Chr. eine Stiftung mit einem Kostenbetrag von 500.000 Sesterzen belegt, aufgewendet für die Ausstattung der Bühne mit Marmor und Säulen sowie für ein *tetrastylum*.³⁶⁵ Neben Stiftungen männlicher Personenkreise berichten die epigraphische Quellen auch immer wieder von vermögenden Frauen, die als wohlwollende Stifterinnen auftraten.³⁶⁶ Grundsätzlich sprechen die Inschriftentexte nach Blänsdorf seit dem 4. Jh. n. Chr. fast ausschließlich noch von Renovierungsarbeiten, während Theaterneugründungen kaum noch belegbar sind.³⁶⁷ So ließen etwa Constantin und Constantius in den Jahren zwischen 333 und 337 n. Chr. das inzwischen renovierungsbedürftige Theater in Augusta Emerita/Mérida, ebenfalls mit einer großen *porticus post scaenam* ausgestattet, wieder in Stand setzen, da es sich zuvor in einem bedauernswerten Zustand befand.³⁶⁸

Neben diesen Inschriften mit Angaben zu den baulichen Aspekten der theatralen Anlagen ist auch eine große Reihe von Inschriften bekannt, die auf die *ludi scaenici*, deren Veranstaltungszahl das Jahr über immens gewesen sein muss³⁶⁹, Bezug nahmen.³⁷⁰ Sie geben unter anderem Informationen über den Anlass und die Durchführung der Spiele. Neben festgesetzten Feiertagen berichten die epigraphischen Quellen so von

³⁶³ AE 1941, 46; Blänsdorf 2004, 117-118.

³⁶⁴ Blänsdorf 2004, 119. Ein Beleg für die Höhe der hierfür aufgewendeten Kosten findet sich auch in der Inschrift aus dem Theater von Narbo/Narbonne, in der die Stiftung einer Silber- und einer Bronzestatue sowie ein Betrag in Höhe von 53.000 HS überliefert wird. (CIL XII 4445)

³⁶⁵ IRT 534 = AE 1951, 86 = AE 1952, 177b = AE 1990, 1030; Blänsdorf 2004, 119.

³⁶⁶ Blänsdorf 2004, 119; Auf diesen Umstand wird in Punkt IX b noch einmal näher eingegangen.

³⁶⁷ U. a. ILAlg 1, 2107 (Madauros/M'Daourouch, um 400 n. Chr.); Blänsdorf 2004, 119.

³⁶⁸ AE 1935, 4 Emerita Augusta/Mérida; Blänsdorf 2004, 119-120.

³⁶⁹ CIL IX 4192 (p. 698) = InscrIT 13,2, p. 185 (Amiternum/San Vittorino). AE 1987, 162 = AE 1991, 304 (Roma/Roma).

³⁷⁰ Blänsdorf 2004, 120.

Ämterverleihungen³⁷¹ sowie Gebäude- und Statuenweihungen³⁷², die beliebte Triebfedern für die Abhaltung von Spielen darstellten. In diesem Zusammenhang ist beispielsweise eine Inschrift aus Teanum Sidicinum/Teano³⁷³ anzuführen, die von Circus- und Bühnenspielen spricht, die im Zuge des Baus der Therme im Jahr 151 n. Chr. abgehalten wurden; auch für Theveste/Tergeste ist überliefert, dass hier die Einweihung eines Saturn-Tempels in antoninischer Zeit von Bühnenspielen und einer öffentlichen Bewirtung begleitet war.³⁷⁴ Die aufgewendeten Kosten wurden dabei mit 63.000 Sesterzen angegeben.³⁷⁵ In Rusicade/Skikda war hingegen die Stiftung einer Statue des Divus Antoninus, eines *tetrastylums* sowie anderen Elementen der Anlass von theatralen Festspielen, bei denen darüber hinaus Geschenke ausgehändigt wurden.³⁷⁶ Während für privat finanzierte *ludi scaenici* die benötigte Spielstätte durch die Magistraten vergeben wurden, bestätigen die Inschriften zudem die Äußerungen aus den literarischen Quellen, dass die von den Kaisern finanzierten Spiele häufig gleich in mehreren Theatern, im Falle von Rom in allen drei stadtrömischen Theatern, zusätzlich in den *odea* und Holztheatern stattfinden konnten.³⁷⁷

Bezüglich der Durchführung und Finanzierung der Spiele, die in den epigraphischen Quellen nur selten spezifiziert wurden, ist zudem überliefert, dass auch Geldstrafen für die Durchführung der *ludi* verwendet werden konnten. So führt Blänsdorf eine Inschrift aus Tarentum/Taranto auf, die davon berichtet, dass erhobene Geldstrafen hinsichtlich eines Vergehens bei einem Bauvorhaben zur Hälfte für die *ludi publici* verwendet werden sollten.³⁷⁸ Für die Provinzen Germania superior, Baetica und Africa proconsularis ist zudem durch Inschriften ein Verfahren bekannt, bei denen die Spiele auf der Grundlage von Darlehenszinsen durchgeführt wurden.³⁷⁹ Abseits dieser Finanzierungsarten finden sich in den Inschriften jedoch auch Belege dafür, dass die spielgebenden Magistrate offenbar einen Zuschuss (*lucar*) des Staates erhielten.³⁸⁰ Auf diesen konnten sie allerdings auch verzichten, wie eine Inschrift auf Ostia/Ostia darlegt. Hier hatte der *curator pecuniae*

³⁷¹ CIL 2,4, 1209 = AE 1953, 21 = AE 1962, 337 Baetica: Morón de la Frontera/ Lucurgentum.

³⁷² Castulo (AE 1976, 351 = AE 1978, 439); Verleihung einer Ehrenstatue mit Festspielen (AE 1909, 162).

³⁷³ AE 1979, 156 = AE 1980, 911.

³⁷⁴ AE 1933, 233; Blänsdorf 2004, 124.

³⁷⁵ Blänsdorf 2004, 124-125.

³⁷⁶ CIL VIII 7963; Blänsdorf 2004, 125.

³⁷⁷ Traian (112 n. Chr.): CIL 14, 4543 = AE 1955, 120 = InscrIT 13,1, p.199; Septimus Severus (um 204 n. Chr.): AE 1932, 70 = AE 1935, 26; Blänsdorf 2004, 122.

³⁷⁸ AE 1896, 93; Blänsdorf 2004, 121.

³⁷⁹ U. a. CIL II 5, 1330 = AE 1997, 836 Mesa de Lora/ Oducia (2./3. Jh. n. Chr.); CIL VIII 1495 (p.938) = CIL VIII 26590 (Thugga/Dougga); Blänsdorf 2004, 121-122.

³⁸⁰ Blänsdorf 2004, 120.

publicae exigendae (Steuereinnahmer) auf das *publicum lucar* verzichtet und den Kostenaufwand privat finanziert.³⁸¹

Dass die *ludi scaenici* dabei oft in ein größeres Festprogramm mit weiteren Darstellungsformen eingebettet waren, bestätigen neben den literarischen Quellen auch mehrere Inschriften.³⁸² Ein Beispiel liefert eine Inschrift aus Colonia Concordia Iulia/Karthago die neben einigen baulichen Stiftungen innerhalb der theatralen Anlage auch von Schauspielen spricht, die durch eine Tierhetze und eine Gladiatorenveranstaltung ergänzt wurden.³⁸³ Interessant ist in dieser Inschrift zudem die Nennung von der Stiftung zweier *silvae* (Parks) mit Statuen, einer dritten Säulenhalle mit *exedrae* sowie weiteren Spenden, die dem Theaterbau zugutekamen und sich möglicherweise mit einer *porticus post scaenam* des Theaters verbinden lassen.

Eine besondere Ehre stellte den epigraphischen Quellen zufolge die Aufstellung einer Statue im Theaterbau während der *ludi* dar ebenso wie das Erbrecht auf Ehrenplätze.³⁸⁴ Hinsichtlich der aufgeführten Dramen und ihrer Autoren fehlen hingegen nach den Untersuchungen Blänsdorfs jegliche Hinweise aus den Inschriften; sie waren für die Dokumentation in den Inschriften eher von geringem Stellenwert.³⁸⁵ Interessant war scheinbar vorrangig, wer, warum und für wen die Spiele veranstaltet wurden, wie prachtvoll und aufwendig die Stiftungen und wie hoch die Kosten für diese Unternehmungen waren, um so den Ruhm, die gesellschaftliche Stellung sowie das Wohlwollen des Stifters den Zeitgenossen und der Nachwelt vor Augen zu führen.³⁸⁶ An einigen Stellen finden sich zudem auch kurze Erwähnungen der Darsteller der Schauspiele.³⁸⁷ Während auch sie von der sozial wie rechtlich niedrigen Stellung der Schauspieler berichten,³⁸⁸ geben sie zugleich Auskunft zu ihrem Zusammenschluss in verschiedene Korporationen, wie den *scaenici Asiaticiani* oder den *scaenici Latini*, zur

³⁸¹ CIL XIV 375 (p. 482, 615) = IPOstie, 335; Blänsdorf 2004, 121.

³⁸² siehe u. a.: AE 1976, 351 = AE 1978, 439; Blänsdorf 2004, 129.

³⁸³ ILAfr 400 = ILAfr 401 = ILPBardo A, 26 (2./3. Jh. n. Chr.); Blänsdorf 2004, 129.

³⁸⁴ AE 1927, 158 = AE 1990, 148 (tiberisch, Cumae/Cuma); Blänsdorf 2004, 127.

³⁸⁵ Blänsdorf 2004, 105: Das einzige Dokument in diesem Zusammenhang ist die Inschrift CIL 2, 4092 = RIT 53 Tarraco (Deo (!) Tutelae Aemilius Severianus mimographus prosuit), die den Mimendichter Aemilianus Severianus aus Tarraco/Tarragona nennt.

³⁸⁶ Blänsdorf 2004, 105.

³⁸⁷ Unter den Mimendarstellern fanden sich auch zahlreiche *mimae*, wie mehrere Inschriften aus unterschiedlichen Provinzen bezeugen (Aeclanum: CIL IX 1325; Augusta Emerita/Mérida: AE 1993, 912); Volubilis: AE 1987, 1126).

³⁸⁸ Siehe Inschriften AE 1978, 145; AE 1995, 354, die das Verbot überliefern, dass römische Bürger auf der Bühne auftreten dürfen. (siehe Blänsdorf 2004, 106; Fugmann 1988, 24-27)

Entwicklung einer strikt hierarchisch gegliederte Gemeinschaft³⁸⁹ und darüber, dass auch sie zu hohem Ansehen aufsteigen konnten.³⁹⁰ Dabei bestätigen auch die Inschriften, dass besonders der Mimus und Pantomimus eine hohe Beliebtheit genossen.³⁹¹

Der hohe Organisationsgrad des Theaterwesens in seinem gesamten Umfang findet auch in einem Protokoll, welches in Zusammenhang mit den von Septimus Severus 204 n. Chr. veranstalteten *ludi saeculares* entstand, seinen Ausdruck.³⁹² In diesem wurde nicht nur die Reihenfolge und Ausschmückung der Spiele festgelegt, sondern auch die Darsteller, darunter Pylades, Marcus, Apolaustus, die zu diesem Anlass auftreten sollten inklusive ihrer Aufführungsorte und der Zeit.³⁹³ Eng mit dem Theater- und Spielwesen verbunden war den Inschriften zufolge auch ein weiterer Apparat von Beschäftigten, zu denen unter anderem die Vorsteher der verschiedenen Schauspielvereine zählten.³⁹⁴

Weitere interessante Indizien bezüglich der Organisation des Spielwesens liefern auch die zahlreichen Erlasse und Gesetzeskorpora der christlichen Kaiser der Spätantike, aus denen hervorgeht, dass den Kaisern auch zu dieser Zeit noch selbstverständlich die Oberaufsicht desselben oblag.³⁹⁵ So überliefert etwa Cassiodor, dass Theoderich diese Aufgabe als Bestandteil seiner *regales sollicitudines* ansah und es als seine Pflicht auffasste, Sorge für die *laetitia populorum* zu tragen.³⁹⁶ Doch bedeutete dies einen Zwiespalt: Denn die *ludi* bzw. Festspiele waren stets eng mit den heidnischen Kulturen verknüpft und letztere waren

³⁸⁹ Unter den Mimendarstellern ist folgende Hierarchie inschriftlich belegt: *archimimus, secundarum, tertiarum, quartarum (partium mimus)* (siehe CIL 6, 10096; CIL 14, 2408; CIL 14, 2988; CIL 6, 10106-10107).

³⁹⁰ Blänsdorf 2004, 106-108. Hierzu zählt u. a. ein „*Marcus...Aurelius...Augusti libertus*“, der von einem Mitschüler aus Mediolanum in Leptis Magna mit einem Denkmal geehrt wurde, vom *princeps* zu den *Italia spectacula* berufen, von drei italischen Städten gewürdigt und auch vom Kaiser in Leptis Magna/Lepda ausgezeichnet wurde (IRT 606 = AE 1953) sowie ein Pylades aus Scythopolis, der zur Zeit des Valerian *temporis sui primus* in Ostia/Ostia mit zwei Ehreninschriften geehrt wurde (CIL 14, 4624b = AE 1998, 272b). Insgesamt scheinen die Inschriften für die *pantomimi* eine vergleichsweise hohe Stellung nahezulegen. (siehe u. a. AE 1956, 67 = AE 1989, 60 = Ae 1994, 142 Roma/Roma; Blänsdorf 2004, 108-111)

³⁹¹ Blänsdorf 2004, 105; Fugmann 1988, 18-23.

³⁹² AE 1932, 70 = AE 1935, 26 Roma; Blänsdorf 2004, 110, 113.

³⁹³ Blänsdorf 2004, 110.

³⁹⁴ Siehe u. a. CIL 12, 1929; CIL 12, 737; Blänsdorf 2004, 113. Inschriftlich bekannt ist etwa ein M. Aurelius Plebeius, kaiserlicher Freigelassener und Vorsteher des *corpus scaeniorum Latinorum* in Albanum, der als Vermieter der Bühnen- und Kostümrequisiten sowie als Lohnschreiber für den Verein fungierte (CIL 14, 2299 = AE 1997, 258). Weiterhin ist das Amt eines *procurator operis theatri Pompeiani* bekannt, welches ein Q. Acilius Fuscus aus Ostia ausübte (CIL 14, 154) sowie das Amt des Steuerbeamten, der nach Blänsdorf auch für die Abgaben für das Theater Sorge zu tragen hatte (CIL 10, 3907). (siehe auch Blänsdorf 2004, 114)

³⁹⁵ Jürgens 1972, 183.

³⁹⁶ Cassiodorus, *variae* I 20; Jürgens 1972, 183.

im Zuge der Erklärung des Christentums zur Staatsreligion abgeschafft worden.³⁹⁷ Der Grund für die weiterhin bestehende Fortdauer der Spiele auch unter den christlichen Kaisern geht nach Blänsdorf eindeutig aus den Erlassen hervor: Ihr Zweck bestand noch immer in der Befriedigung der Schau- und Unterhaltungslust des Volkes, der *laetitia populorum*, der *populi voluptates*.³⁹⁸ Dabei zeigt sich ein interessanter und wichtiger Faktor: Die christlichen Kaiser duldeten die Fortführung des Spielwesens nicht nur, vielmehr erkannten sie in ihnen die staatliche Notwendigkeit für ihre eigene Herrschaft; so lesen wir im Codex Theodosianus etwa: „Zwar haben wir die heidnischen Riten schon durch ein heilsames Gesetz beseitigt, aber wir dulden nicht, dass die festlichen Versammlungen der Bürger und die gemeinsame Freude aller beseitigt wird. Daher verfügen wir, daß –unter Ausschluß jeden Opfers und jedes verdammungswürdigen Aberglaubens – dem Volk die Vergnügungen nach altem Brauch dargeboten und daß sogar die Festgelage, wenn es einmal die öffentlichen Gelübde verlangen, begangen werden.“³⁹⁹ Der Staat benötigte die Schauspiele und ihre Mitwirkenden zwar nicht mehr aus religiösen Gründen, doch aber aus rein profanen.⁴⁰⁰ So ist es nicht verwunderlich, dass auch in der Zeit der Spätantike zahlreiche Erlasse und Gesetzeskorpora verfasst wurden, die auch das Spielwesen zum Inhalt hatten; hierbei stellen der bereits zitierte Codex Theodosianus, der im Jahre 438 n. Chr. erlassen wurde,⁴⁰¹ die unter Justinian im Jahr 528 n. Chr. begonnene Gesetzessammlung sowie die durch Cassiodor nach 537 n. Chr. zusammengetragenen und überarbeiteten Erlasse die aufschlussreichsten und umfassendsten Quellen dar.⁴⁰² Teil dieser waren auch zahlreiche kaiserliche Verordnungen und zum Teil noch in der römischen Republik wurzelnde Rechtsbestimmungen, deren Ziel es war, das Theaterwesen sowie andere öffentliche Veranstaltungsformen zu regeln.⁴⁰³ In diesen wurde nicht nur die Finanzierung und Organisation der Spiele gesetzlich bestimmt, sondern auch die spielgebenden Beamten, die Schauspieler, Zuschauer und anderes Theaterpersonal angesprochen.⁴⁰⁴ So stellte der Kaiser einen Theateretat zur Verfügung und sorgte dafür,

³⁹⁷ Blänsdorf 1990, 262.

³⁹⁸ Cassiodor, *variae* I 20,1; V 25; Blänsdorf 1990, 262.

³⁹⁹ Codex Theodosianus 16.10.17 (399); Blänsdorf 1990, 262-263.

⁴⁰⁰ Siehe Blänsdorf 1990, 268.

⁴⁰¹ Die sechszehnteilige Sammlung kaiserlicher Gesetzesbestimmungen, die bis auf das Jahr 312 n. Chr. zurückgehen, wurde durch Theodosius II (401-450 n. Chr.), dem Enkel Theodosius I. (347-395 n. Chr.), 429 n. Chr. in Auftrag gegeben und schließlich einige Jahre später als Codex Theodosianus veröffentlicht. (Heldt 2008, 56)

⁴⁰² Siehe Blänsdorf 1990, 262.

⁴⁰³ Blänsdorf 1990, 262.

⁴⁰⁴ Blänsdorf 1990, 262.

dass allen größeren Gemeinden die Abhaltung solcher Spiele möglich war.⁴⁰⁵ Mit einer besonders großen Aufmerksamkeit bedachten die Könige der Ostgoten die Schauspiele, wie aus den Briefen des Cassiodor ersichtlich wird.⁴⁰⁶ In ihrem Namen verfasst legen sie dar, dass sie sowohl für die Instandhaltung der Theaterbauten aufkamen,⁴⁰⁷ als auch für die Entlohnung der Schauspieler⁴⁰⁸ und alle weiteren anfallenden Spielkosten.⁴⁰⁹ Die Kaiser konnten darüber hinaus jedoch auch den Beamten die Verantwortung übertragen.⁴¹⁰ So waren etwa die kaiserlichen und munizipalen Beamten verpflichtet, mit den Steuereinnahmen für die ausreichende Finanzierung der Spiele zu sorgen.⁴¹¹ Dabei standen sie unter einem enormen Druck, da sie sogar mit ihrem eigenen Besitz hafteten.⁴¹² Die immensen Kosten und die zum Teil darauf folgende wirtschaftliche Krise der Spielgeber, die bei der Finanzierung der Spiele entstanden und über die wir durch zahlreiche literarische Quellen und Inschriften unterrichtet sind,⁴¹³ zeigt sich im Codex Theodosianus nur an wenigen Stellen.⁴¹⁴ Dort stehen sie stets in Verbindung mit einer Begrenzung der aufzuwendenden Ausgaben.⁴¹⁵ So mussten scheinbar immer wieder Aufführungen entfallen, weil die zu Verfügung stehenden finanziellen Mittel nicht ausreichten.⁴¹⁶ Im Zusammenhang mit den spielgebenden Pflichten der Prätores sollten nicht nur die Kosten begrenzt⁴¹⁷ und die beiden ersten Prätores mit einem Ehrengeschenk von dem Kaiser belohnt werden,⁴¹⁸ sondern die Beamten auch zehn Jahre Zeit bekommen, um sich auf ihr Amt adäquat vorzubereiten.⁴¹⁹ Darüber hinaus konnten Zuschüsse aus der Staatskasse⁴²⁰ oder Einnahmen, die durch Geldstrafen erzielt wurden, die Aufwendungen der Spielveranstalter ergänzen.⁴²¹ Zumeist jedoch waren es private Mittel, mit denen die Veranstaltungen bewerkstelligt wurden.⁴²²

⁴⁰⁵ Codex Theodosianus 6,4,29 (396); 15,5,4 (424); Blänsdorf 1990, 263.

⁴⁰⁶ Jürgens 1972, 190.

⁴⁰⁷ Cassiodorus, *variae* IV 51,12.

⁴⁰⁸ Cassiodorus, *variae* I 20,4; IX 21,8.

⁴⁰⁹ Cassiodorus, *variae* I 31,1; Jürgens 1972, 190.

⁴¹⁰ Blänsdorf 1990, 263.

⁴¹¹ Codex Theodosianus 6,4,4 (339); Codex Theodosianus 6,4,34 (408); 6,4,22; Blänsdorf 1990, 263.

⁴¹² Blänsdorf 1990, 263.

⁴¹³ Ambrosius, *off.* II 21; Augustin, *ep.* XCI 5; *enarrationes in psalmos* CXLVII 7; CXLIX 10; *civ.* III 19.

⁴¹⁴ Jürgens 1972, 189.

⁴¹⁵ Codex Theodosianus 6,4,5; 6,4,24; 6,4,25; 6,4,33 (398?); 15,5,2 (386); 15,9,1 (384); Jürgens 1972, 189.

⁴¹⁶ Codex Theodosianus 6,4,29 (396); siehe auch Augustin, *cons. evang.* I 33,51; Salvian, *de gub.* VI 8,42-44; VI 9,48; Jürgens 1972, 189.

⁴¹⁷ Codex Theodosianus 6,4,5; 6,4,24; 6,4,25; 6,4,33 (398?).

⁴¹⁸ Codex Theodosianus 6,4,19.

⁴¹⁹ Codex Theodosianus 6,4,13 (361); 6,4,22 pr.; Jürgens 1972, 187.

⁴²⁰ Codex Theodosianus 6,4,21.

⁴²¹ *Corpus iuris civilis (leges novellae Iustiniani)* LXIII 1; Jürgens 1972, 190.

⁴²² Jürgens 1972, 190-191.

Während zahlreiche Belege den hohen Druck und die unumgänglichen Verpflichtungen der Beamten seitens der Regierung offenbaren, Spiele zu veranstalten,⁴²³ existieren auch solche Zeugnisse, die vom freiwillig übernommenen Ehrenamt der Spielmagistratur sprechen.⁴²⁴ Der Grund für dieses Engagement lag dabei sicherlich noch immer in der Dankbarkeit, dem Ruhm und den Ehrungen, die die Veranstalter für ihre Leistungen vom Volk erhielten,⁴²⁵ eine Sitte, die bis in die Zeit der römischen Republik zurückreicht, wengleich der damals unmittelbar damit in Zusammenhang stehende Aufstieg in der Ämterlaufbahn im 4. und 5. Jh. n. Chr. nicht mehr bestand.⁴²⁶ Dabei kam es scheinbar so weit, dass dem Streben nach Ansehen und Popularität, welches ihnen die Spielveranstaltungen besonders effektiv ermöglichten, alle weiteren offiziellen Pflichten untergeordnet wurden, ein Missstand, in den etwa Valentinian und Valens im Jahr 364 n. Chr. mit einem Erlass versuchten einzugreifen:⁴²⁷ *„Fern sei es, daß der Statthalter (iudex) sich nur noch seiner Popularität und der Abhaltung der Spiele widmet und den Unterhaltungen mehr Sorge zuwendet als den ernsthaften Tätigkeiten.“*⁴²⁸ Auch ein Dekret aus dem Jahr 386 n. Chr., welches die Anwesenheit der Beamten in den Spielstätten nun nur noch auf die Morgenstunden bei kaiserlichen Festspielen begrenzte, unterstreicht dieses weiterhin bestehende Problem.⁴²⁹ Dieselbe Stelle im Codex bezeugt auch, dass sich allein die Veranstaltungen im Theater vom Vormittag bis über den Mittag ausdehnen konnten.⁴³⁰ Im Jahr 409 n. Chr. fühlten sich Honorius und Theodosius offenbar dazu gezwungen, explizit die Höchstgrenze der Kosten festzulegen: *„Wir aber mahnen alle Provinzgouverneure, der Festlichkeit der überlieferten Spiele beizuwohnen und mit Vergnügen die Gunst des Volkes zu gewinnen, aber an Kosten für den Aufwand von zwei Soldi (für Siegespreise) nicht zu überschreiten und nicht durch das gedankenlose Rasen von Beifallsklatschern [...] die Kraft der Provinz zu entwurzeln.“*⁴³¹ Der Einfluss der Theaterstiftungen auf das Ansehen einer Person und seiner Familie zeigt sich auch darin, dass auch Erbschaften der Gemeinde überlassen wurden, um Theaterbauten und/oder Spiele mit diesen zu finanzieren.⁴³² Dass einige Persönlichkeiten aber auch dazu

⁴²³ Codex Theodosianus 6,4,11; 6,4,21; 6,4,34 (408), 15,5,4 (424).

⁴²⁴ Codex Theodosianus 6,4,21; Cassiodorus, *variae* V 25; Jürgens 1972, 191; Blänsdorf 1990, 263.

⁴²⁵ Codex Theodosianus. 15,9,2 (409); 6,4,19; 1,16,9 (364); 15,5,1 (372); 15,5,3 (409).

⁴²⁶ Jürgens 1972, 191; Blänsdorf 1990, 263.

⁴²⁷ Blänsdorf 1990, 263-264.

⁴²⁸ Codex Theodosianus 1,16,9 (364).

⁴²⁹ Codex Theodosianus 15,5,2 (386); Blänsdorf 1990, 264.

⁴³⁰ Codex Theodosianus 15, 5.2; siehe auch: Chroniken des Marcellinus 501.1; Jürgens 1972, 216.

⁴³¹ Codex Theodosianus 15,9,2 (409); Blänsdorf 1990, 264.

⁴³² *Corpus iuris civilis* (Digesta) XXX 122; Blänsdorf 1990, 264.

übergangen, widerrechtlich aus anderen Gemeinden das Geld für die Spiele zu beschlagnahmen, um sie in ihren eigenen durchzuführen, wird gleich an zwei Stellen im Codex Theodosianus deutlich.⁴³³

Abgehalten wurden die Spiele auch in der Spätantike noch an zahlreichen Tagen im Jahr, doch an kirchlichen Festtagen waren sie etwa seit dem 4. Jh. n. Chr., auch auf das Drängen der Kirche hin, verboten.⁴³⁴ Problematisch stellten sich dabei insbesondere die Definition der christlichen Sonntage dar.⁴³⁵ Diese waren noch im 4. Jh. n. Chr. von dem Verbot ausgenommen, falls einer der Kaisergeburtstage auf eben jenen Wochentag fiel.⁴³⁶ Erst Ende des 4./Anfang des 5. Jh. n. Chr. galt dieses Verbot dann für alle Sonntage, wobei etwaige anfallende Spiele auf einen anderen Tag verschoben wurden.⁴³⁷ Zudem wurde in einem Erlass geregelt, dass alle Kulthandlungen bei den Spielen ab sofort unterlassen werden sollen.⁴³⁸

Obgleich die Kaiser also alles dafür taten, um die Schauspiele auch weiterhin am Laufen zu halten und sich gegen ein gänzlich Verbot derselben aussprachen, waren auch sie sich den Gefahren, die sie nicht nur für die Staatskasse, sondern auch für die öffentliche Ordnung bedeuteten, bewusst. So sind auch solche Themen Bestandteil der Gesetzgebungen der Spätantike, da sich die Kaiser offenbar durch die immer wieder ausbrechenden Unruhen und Schlägereien dazu gezwungen sahen mit Verordnungen und Strafandrohungen bei Totschlag und Beamtenbeleidigungen einzugreifen.⁴³⁹ Die Besorgnis um das sittliche Verhalten des Volkes ging darüber hinaus sogar so weit, dass ein Gesetz erlassen wurde, in dem den Ehemännern das Recht zugestanden wurde, die Theaterbesuche der eigenen Frau zu begrenzen.⁴⁴⁰ Hielt sie sich nicht an das Wort, so geht aus dem Codex Iustinianus hervor, stellte dies einen Scheidungsgrund für die Ehe dar.⁴⁴¹ Zur Aufrechterhaltung der Sittlichkeit gehörten auch Erlasse darüber, dass Ehen mit den bereits

⁴³³ Codex Theodosianus 15,5,1 (372); 15,5,3 (409); Blänsdorf 1990, 264.

⁴³⁴ Codex Theodosianus 15,5,2 (386); 2,8,24 (400 [405]); Codex Iustinianus 3,12,6 (7); Blänsdorf 1990, 271.

⁴³⁵ Blänsdorf 1990, 264.

⁴³⁶ Codex Theodosianus 2,8,20 (392); 2,8,23 (399); Blänsdorf 1990, 265.

⁴³⁷ Codex Theodosianus 2,8,23 (399); 2,8,25 (409); 15,5,5 (425); Codex Iustinianus 3,12,9 (11); Blänsdorf 1990, 265.

⁴³⁸ Codex Theodosianus 16.10.17 (399); Weismann 1972, 105 nach C. Andersen: Altchristliche Kritik am Tanz- ein Ausschnitt aus dem Kampf der alten Kirche gegen heidnische Sitte, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 72, 1961 (217-262, insbesondere 229).

⁴³⁹ Cassiodorus, *variae* I 27,4 (507/511); I 30,1f. (507/511), I 31,2 (507/511); Blänsdorf 1990, 265. Eine andere Gefährdung der öffentlichen Ordnung stellten den Quellen zufolge möglicherweise auch die studentischen Verbindungen in den Städten dar. In diesem Zusammenhang führt Blänsdorf eine Stelle im Codex Theodosianus an. (Codex Theodosianus 14,9,1 (370); Blänsdorf 1990, 265)

⁴⁴⁰ Codex Iustinianus 5,17,8,3 nach A. Müller: Bühnenwesen S. 55; siehe Weismann 1972, 96.

⁴⁴¹ Codex Iustinianus 5,17,8,3 nach A. Müller: Bühnenwesen S. 55; siehe Weismann 1972, 96.

seit der republikanischen Zeit als *infamis* eingestuften Berufsgruppe der Schauspieler⁴⁴² insbesondere für die Beamte des römischen Reiches und ihre Familienangehörige verboten bzw. ungültig waren.⁴⁴³ Dass Kontakte zwischen den Darstellern und der römischen Oberschicht jedoch nicht selten bestanden, zeigt auch ein Beispiel aus dem Kaiserhaus. So musste sich Kaiser Iustinianus für seine Ehe mit der *mima* Theodora erst durch ein Sondergesetz von den Erlassen seiner eigenen Gesetzessammlung entbinden lassen.⁴⁴⁴ Die Ambivalenz, mit der der römische Staat den Schauspielern gegenübertrat, zeigt sich auch an zahlreichen weiteren Stellen in den spätantiken Gesetzessammlungen, die das Verhalten der Darsteller regeln sollten.⁴⁴⁵ So wird etwa im Codex Theodosianus, in dem auch die Benutzung der Sitze geregelt war, darauf verwiesen, dass es verboten sei, den Bühnendarstellern einen Sitzplatz bei den *spectacula* zu geben.⁴⁴⁶ Allerdings berichten die Gesetzestexte auch, dass sie zuweilen ein solches Prestige erreichen konnten, dass sogar Strafandrohungen nötig wurden, um sie vom Aufstieg in die höheren sozialen Kreise abzubringen.⁴⁴⁷ Das Ansehen, welches einige Darsteller errangen, zeigte sich neben der Kleidung auch an zahlreichen öffentlich angebrachten Bildern derselben. So geht aus einem weiteren Erlass des Codex Theodosianus aus dem Jahr 394 n. Chr. hervor, dass Bildnisse von Schauspielern, Pantomimen und Rennfahrern nicht selten die Wände von Theatern, Circus-Anlagen oder Amphitheatern schmückten⁴⁴⁸ und sogar andere staatliche Repräsentationsbauten des Kaiserkultes und Portiken als Anbringungsorte dienten.⁴⁴⁹ Dort waren sie jedoch verboten, denn der römische Staat billigte sie nur in den Eingängen zum Circus und an den *proscenia* der Theater und verfügte in eben diesem Erlass, dass die

⁴⁴² Gleiches galt auch noch in der Spätantike: Corpus iuris civilis (Digesta) III 2,1; III 2,2,5.

⁴⁴³ Siehe; Corpus iuris civilis (Digesta) XXIII 2,44; XXIII 2,42; Codex Iustinianus 5,5,7,2; 5,4,23,1a. 5-6; Blänsdorf 1990, 266; Jürgens 1972, 206. Eine Befreiung dieser Infamie erhielten nach den Überlieferungen des Codex Theodosianus (15,7,5 (380); 15,7,13 (413?)) erst die Enkel der Schauspieler (*histrion* oder *mima*), wenn sie nicht selbst den Beruf ausführten. (Blänsdorf 1990, 266)

⁴⁴⁴ Blänsdorf 1990, 266.

⁴⁴⁵ Siehe auch Blänsdorf 1990, 266.

⁴⁴⁶ Codex Theodosianus 15,13,11; Codex Theodosianus 15,7,12 pr. = Cod. Iust. 11,41,4, Jürgens 1972, 201, 207.

⁴⁴⁷ Blänsdorf 1990, 269. Dabei war es einigen dieser als ehrlos betrachteten Darsteller möglich einen derartigen Reichtum anzuhäufen, dass etwa die prunkvolle Kleidung der *mimae* von denen der wohlhabenden Damen kaum zu unterscheiden waren. Dies bezeugt ein Edikt im Codex Theodosianus, welches gegen diesen Zustand vorging und den Schauspielerinnen das Tragen von goldfadendurchwirkten oder purpurfarbenen Gewändern, Edelsteinen und Brokaten, die sie sich offensichtlich leisten konnten, verbot. (Codex Theodosianus 15,7,11 (393); Blänsdorf 1990, 268. Auch das Tragen der Tracht der Nonnen war ihnen untersagt. (Codex Theodosianus 15,7,12 = Codex Iustinianus 1,4,4; Corpus iuris civilis (novellae Iustiniani) CXXIII 44; Jürgens 1972, 207; Blänsdorf 1990, 268)

⁴⁴⁸ Jürgens 1972, 196-197.

⁴⁴⁹ Codex Theodosianus 15,7,12 (394) = Codex Iustinianus 11,41,4; Blänsdorf 1990, 268; Jürgens 1972, 196-197.

Bilder der Akteure an allen übrigen Orten sofort zu entfernen seien.⁴⁵⁰ Die Bedeutung der Theater, Schauspiele, aber auch der Darsteller und ihre Unentbehrlichkeit für die kaiserliche Politik der Spätantike zeigt sich auch an dem Umstand, dass Fachpersonal der Unterhaltungskunst nicht beliebig für andere Tätigkeitsfelder zweckentfremdet werden durfte.⁴⁵¹ Von ihrem Berufszwang und den strengen Regelungen konnten sich die Schauspieler nur dann lösen, wenn sie sich für den Übertritt zum christlichen Glauben und der Aufgabe ihres Berufes entschieden,⁴⁵² Scheinübertritte aber wurden hart bestraft⁴⁵³:
*„Wenn eine Frau im Namen der Religion eine Befreiung von der Bühne fordert, soll ihr mit Rücksicht auf den Antrag die Erlaubnis nicht verweigert werden. Aber falls (sie) später [...] als Schauspielerin (scaenica) erkannt wird, dann soll sie ohne Hoffnung auf irgendeine Befreiung auf die Bühne zurückgeschleppt werden und dort so lange bleiben, bis sie als lächerliche Alte vom Greisenalter entstellt ist und nicht einmal dann Befreiung erhält, wenn sie etwas anderes als keusch gar nicht mehr sein kann.“*⁴⁵⁴ Diese hier zum Ausdruck gebrachte Härte der Strafe unterstreicht einmal mehr die Ambivalenz und den Zerrissenheit, in dem sich der römische Staat noch bis in die Spätantike hinein befand, und verdeutlicht erneut das dringende Bemühen der Kaiser um die ständige Aufrechterhaltung des staatlichen Unterhaltungsbetriebes.⁴⁵⁵

Ganz zum Leidwesen der christlichen Kirche, die sich entschieden gegen das Theater und die Schauspiele aussprach und diese Thematik sogar auf ihren verschiedenen Konzilen und Synoden diskutierte.⁴⁵⁶ Daher soll abschließend auch kurz auf diese als weitere offizielle Einrichtungen Bezug genommen werden, die in ihrem Rahmen versuchten, das Verhalten der Kirchengemeinde im Hinblick auf die Schauspiele verbindlich zu regeln. So bezeugen

⁴⁵⁰ Codex Theodosianus 15,7,12 (394) = Codex Iustinianus 11,41,4; Blänsdorf 1990, 268; Jürgens 1972, 200, 207.

⁴⁵¹ Corpus iuris civilis (Digesta) VII 1,15,1; VII 4,12,1; Blänsdorf 1990, 266. In diesem Zusammenhang wurde auch die Ausleihe der Schauspieler durch ihre Besitzer konkret geregelt. (Corpus iuris civilis (Digesta) XXXVIII 1,25,1; 27) Eigneten sich Privatleute Schauspieler etwa durch Entführungen für ihr privates Theater an und hielten sie somit unrechtmäßig vor der öffentlichen Unterhaltung zurück, drohten auch ihnen hohe Geldbußen. (Codex Theodosianus 15,7,5 (380); 15,7,10 (385); siehe auch Blänsdorf 1990, 266; Jürgens 1972, 196-197)

⁴⁵² Blänsdorf 1990, 267: Abgesehen von diesen waren lediglich Minderjährige und Töchter von Schauspielern vom strengen Berufszwang befreit.

⁴⁵³ So waren auch Bischöfe gesetzlich zu strengen Prüfungen ihrer Taufanwärter verpflichtet. (Codex Theodosianus 15,7,1 (371 [367]); 15,7,4 (380); 17,7,9 (381); 15,7,12 (394). Dabei sollte etwa geprüft werden, ob der Übertritt aufgrund drohender Lebensgefahr erfolgte. (Blänsdorf 1990, 267)

⁴⁵⁴ Codex Theodosianus 15,7,8 (381); Blänsdorf 1990, 267.

⁴⁵⁵ Blänsdorf 1990, 267.

⁴⁵⁶ Siehe Weismann 1972, 105.

sowohl das Konzil von Elvira (um 302 n. Chr.)⁴⁵⁷ als auch das einige Jahre später stattfindende Konzil von Arles (314 n. Chr.)⁴⁵⁸, dass das Schauspielerdasein und die christliche Kirche unvereinbar waren, sobald die Darsteller ihrem alten Leben jedoch entsagten, die Aufnahme in die Christengemeinde möglich war.⁴⁵⁹

Doch nicht nur für die Schauspieler wurden in den Konzilen und Synoden strenge Richtlinien beschlossen, sondern auch für alle anderen Christen, die auch über das 3. und 4. Jh. hinaus und trotz zahlreicher Mahnpredigten der Kirchenväter nicht von den Schauspielveranstaltungen abzuhalten waren. So fand diese Problematik nicht nur in den literarischen Werken der Kirchenväter, sondern auch in den Konzilien ihren Widerhall. So befassten sich die versammelten Bischöfe im Jahr 397 n. Chr. im Zuge des 3. Konzils von Karthago mit dem Teilnahmeverbot an weltlichen Schauspielen. Im 11. Kanon verfügten sie noch recht allgemein: *„Geistliche sollen sich nicht zu weltlichen Schauspielen hergeben, - denselben nicht einmal anwohnen; denn man soll das nicht einmal einfachen Laien gestatten, weil es Christen niemals erlaubt war, sich an Plätzen einzufinden, wo der Name Gottes entehrt wird.“*⁴⁶⁰ An diesem Beschluss wird ersichtlich, dass nicht nur für die einfachen Christen das Theaterverbot offiziell bestimmt wurde, sondern hier auch die christlichen Würdenträger direkt und als erste angesprochen wurden. Interessant ist dieser Aspekt deshalb, weil hieran deutlich wird, dass das Schauspielwesen nach wie vor so tief in der römischen Gesellschaft verwurzelt war, dass sich auch Geistliche unter den Schauspielbesuchern und Spielgebern⁴⁶¹ fanden und ein offizieller Beschluss nötig war, um auch die Kleriker als Vorbilder für die übrigen Christen ausdrücklich von den Theatern fernzuhalten. Ein Jahr später wurde das Thema der Schauspielbesuche im 4. Konzil von Karthago erneut aufgegriffen, diesmal jedoch hinsichtlich des Verhaltens der Christen an

⁴⁵⁷ Konzils von Elvira (3./4. Jh. n. Chr.), can. 39 nach Alletz/Disch 1843, 233: *„Wenn ein Pferdelenker der Rennbahn, oder ein Pantomimenspieler sich bekehren will, so muß er vor *Allem seinem Gewerbe für immer entsagen. Ist er in die christliche Gemeinschaft aufgenommen worden, und handelt diesem Gebote entgegen, so soll man ihn aus der Kirche jagen.*“*

⁴⁵⁸ Konzil von Arles (314 n. Chr.), can. 4-5 nach Alletz/Disch 1843, 233: *„Gläubige, welche in der Rennbahn Wagen lenken, und Leute vom Theater sollen so lange von der Kommunion ausgeschlossen werden, als sie ihr Gewerbe betreiben.“*

⁴⁵⁹ Weismann 1972, 106-107.

⁴⁶⁰ 3. Konzil von Karthago (397 n. Chr.), can. 11 nach Alletz/Disch 1843, 223.

⁴⁶¹ Weismann führt in einer Anmerkung an, dass es wahrscheinlicher sei, dass eher die Söhne der Kleriker als Spielgeber auftraten. (Weismann 1972, 105, Fußnote 215) Dass allerdings auch einige Kleriker zu den eifrigen Theatergängern zählten, belegen die Worte des Kirchenvaters Hieronymus Ende des 4./Anfang des 5. Jh. n. Chr. (Hieronymus, epistulae 69,9) Als Vergleichsquellen führt Weismann die Beschlüsse des Concilium Veneticum (Corpus Christianorum. Series latina, Turnhout 1953 ff. (148 S. 154)) und des Concilium Aghense (Corpus Christianorum. Series latina, Turnhout 1953 ff. (148 S. 209 f.)) auf. (Weismann 1972, 105 Fußnote 215)

den Feiertagen, wobei nun mit Exkommunikation gedroht wurde: „*Der an einem Feiertag, statt in den Gottesdienst zu kommen, die Schauspiele besucht, soll exkommuniziert werden.*“⁴⁶² Obwohl ein Jahr zuvor das Besuchsverbot offiziell beschlossen wurde, war es scheinbar nicht unüblich, dass die Christen an Feiertagen den Gottesdiensten fernblieben und zu den *spectacula* zogen.

Den hier vielfach zur Sprache gekommenen Kampf gegen die Schauspiele führte die christliche Kirche lange Zeit allein. Unterstützung durch die christlichen Kaiser erhielt sie erst sehr spät, nur in einem gewissen Rahmen und sehr zögerlich. Zu einem erbetenen vollständigen Verbot der Schauspiele waren die Kaiser zu keiner Zeit bereit, auch wenn sie das bestehende Problem der Kirche auf diese Weise am schnellsten gelöst hätten.⁴⁶³ Die Kaiser waren sich durchaus darüber bewusst, dass ein gänzliches Verbot der begehrten Schauspiele harten Widerspruch unter dem Volk provoziert hätte und diese Situation wollten sie unbedingt vermeiden.⁴⁶⁴ Erst in den letzten Jahren des 4. Jh. n. Chr. gaben Theodosius und seine Nachfolger den Wünschen der Kirche ein wenig nach und erließen zumindest für kirchliche Feiertage⁴⁶⁵ und schließlich auch für alle Sonntage ein Aufführungsverbot.⁴⁶⁶ Die Wirkung der Erlasse scheint jedoch sehr überschaubar gewesen zu sein, sodass in der Synode von Karthago von 401 n. Chr. eine Erneuerung und Verschärfung des Erlasses gefordert wurde.⁴⁶⁷ So findet sich der Beschluss des Schauspielverbots an eben jenen Tagen unter anderem auch in den Erlassen des Codex Theodosianus der Jahre 409 und 425 wieder.⁴⁶⁸ In der Regel sieht die Kirche jedoch von Sanktionen gegen die Schauspielbesucher ab und bleibt bei mahnenden Worten an jene Christen.⁴⁶⁹ Wie lange jedoch der Kampf der Kirche gegen die Schauspiele besonders im Osten des römischen Reiches andauern sollte, bezeugt ein Beschluss der Synode von Trullo im Jahr 691 n. Chr., in dem es im 51. Kanon heißt: „*This holy and ecumenical synod altogether forbids those who are called "players," and their "spectacles," as well as the exhibition of hunts, and the theatrical dances. If any one despises the present canon, and*

⁴⁶² 4. Konzil von Karthago (398 n. Chr.), can. 88 nach Alletz/Disch 1843, 233.

⁴⁶³ Weismann 1972, 105.

⁴⁶⁴ Siehe Weismann 1972, 105.

⁴⁶⁵ Codex Theodosianus 15,5,2 (386); 2,8,24 (400 [405]); Codex Iustinianus 3,12,6 (7); Blänsdorf 1990, 265.

⁴⁶⁶ Codex Theodosianus 2,8,20 (392) (Verbot sonntäglicher Wagenrennen); 2,8,23 (399) (allgemeines Verbot von Schauspielen am Sonntag); Weismann 1972, 105.

⁴⁶⁷ Weismann 1972, 105 Fußnote 216 nach J. Geffken: Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums, Heidelberg 1929 (178-197, insbesondere 179 f.).

⁴⁶⁸ Codex Theodosianus 2,8,23 (399); 2,8,25 (409); 15,5,5 (425); Codex Iustinianus 3,12,9 (11); Blänsdorf 1990, 265.

⁴⁶⁹ Sallmann 1990, 250; siehe auch J. Geffken: Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums, Heidelberg 1929 (178-197).

*gives himself to any of the things which are forbidden, if he be a cleric he shall be deposed, but if a layman let him be cut off.*⁴⁷⁰

Auch wenn hier nicht alle Konzilsbeschlüsse, Urkunden, Erlasse der Gesetzessammlungen, Inschriften und literarische Zeugnisse zur Sprache kommen konnten, den angeführten Quellen noch zahlreiche andere Überlieferungen, wie die Konsulardiptychen, das Selbstzeugnis des Konsuls Asterius, Ennodius, Boethius, Caesarius von Arles sowie alle weiteren Schriftquellen aus dem Osten des römischen Reiches, für Hinweise zum antiken Spielwesen zur Seite gestellt werden könnten,⁴⁷¹ ergibt bereits diese Zusammenschau der schriftlichen Überlieferungen ein recht deutliches Bild des römischen Theaterwesens und seine tiefe Verwurzelung in der Lebenswirklichkeit aller Schichten der antiken Bevölkerung. Zugleich verdeutlichen die vielen Schnittstellen in den unterschiedlichen Quellen zu welchem wichtigem Instrumentarium die Theaterbauten und die in ihnen veranstalteten Spiele für Oberschicht und Kaiserhaus erwachsen. Dass auch *porticus post scaenam*-Anlagen integrale und sowohl architektonisch sowie inhaltlich bereichernde Bestandteile dieser prominenten städtischen Bauten sein konnten und bei der Erforschung römischer Theaterbauten nicht übergangen werden sollten, machen die Quellen, trotz der relativen Seltenheit ihrer expliziten Erwähnung, ebenfalls unmissverständlich klar.

ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHE ANALYSE

III Theater und *porticus*: Entstehung und Beurteilung zweier wichtiger städtischer Architekturen

Bevor der für die römische Zeit durch die schriftlichen Quellen konstatierten Verschmelzung von Theater- und *porticus*-Anlage archäologisch weiter nachgegangen wird, sollen zunächst die Anfänge und frühen Ausbauphasen beider Bauten beleuchtet werden. Die zusammengetragenen Informationen werden sodann die Grundlage für die

⁴⁷⁰ Henry Percival, Council in Trullo, Übersetzung nach Ph. Schaff/ H.Wace/A. Roberts/J. Donaldson (Hrsg.): From Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series, Vol. 14, Buffalo 1900, in: K. Knight: New Advent (2009): <http://www.newadvent.org/fathers/3814.htm> (Stand: 27.9.2017). Alletz/Disch führen zu den Konzilsbeschlüssen im Zusammenhang mit den Schauspielen zudem das 3. Konzil von Tours im Jahre 813 n. Chr. an, als das Theater im Westen bereits längere Zeit nicht mehr existierte. Hier heißt es im 7. Kanon: „*Da die Sünde, um zur Seele Zutritt zu erlangen, gewöhnlich durch ihre trügerischen Reize die Augen und Ohren bezaubert; so sollen Priester dergleichen unehrbare und für die Sittlichkeit gefährliche Zerstreuungen sowohl selbst vermeiden, als auch Andere davon abhalten.*“ (3. Konzil von Tours (813 n. Chr.), can. 7 nach Alletz/Disch 1843, 223).

⁴⁷¹ Jürgens 1972, 249.

Analyse der entwicklungsgeschichtlichen Prozesse bilden, die zur Herausbildung der hier als Theater-*porticus*-Komplexe angesprochenen Bauten führte.

Denn klar ist: Beide Architekturen – Theater- und Säulenhalle – nahmen ihre Anfänge unabhängig voneinander und reichen in ihrer Entwicklung weit zurück. Baugeschichtlich finden sich jedoch immer wieder Parallelen, die beide Baukörper getrennt voneinander auszeichneten. So wohnte beiden anfangs rein praktisch angelegten Architekturen, wenn auch in unterschiedlicher Art, ein besonderer multifunktionaler Charakter inne, der sich insbesondere in der Variationsbreite ihrer Einsatzmöglichkeiten ausdrückte. Der sich daraus entwickelnde Bedeutungsgehalt, unter anderem erkennbar an ihrer häufig zu beobachtenden direkten Anbindung an die städtischen oder gesellschaftlich-politisch wichtigen Zentren, an Heiligtümer und wichtige Straßenzüge,⁴⁷² wurde durch die sich im Laufe der Zeit wandelnden gesellschaftlichen Repräsentationsansprüche zusätzlich gesteigert. Im Zuge der Monumentalisierung der städtischen Landschaft zu prachtvollen Anlagen ausgebaut, erfüllten sie dann genau diesen Zweck und trugen zur Selbstdarstellung und Präsentation ihrer Auftraggeber – Stadt, Herrscher oder Privatperson – bei.

III a Theater

Richten wir den Blick zunächst auf die Theater, ist die Beobachtung interessant, dass ihre architektonische Fassung erst relativ spät greifbar ist. Während insbesondere rituelle Schauspiele bereits die frühen Kulturen Ägyptens, Anatoliens und des Nahen Ostens sowie die minoischen und mykenischen Gesellschaften prägten,⁴⁷³ wurde der monumentalen Ausgestaltung der Veranstaltungsstätten selbst lange keine Priorität zuerkannt. Vielmehr bediente man sich in diesen Fällen freier Plätze sowie natürlicher Hänge. Daneben konnten jedoch auch die Stufen von Tempeln oder Palastgebäuden für etwaige rituelle Darstellungen dienen.

Diesen einfachen Anfängen steht heute im gesamten Mittelmeerraum eine große Anzahl monumentaler Theaterbauten gegenüber, die sich seit der griechischen Klassik im 5./4. Jh. v. Chr. herauszubilden begannen und in der Zeit des Hellenismus sowie erneut in der römischen Kaiserzeit eine große Blüte und Verbreitung erfuhren. Zu den bekanntesten und bedeutendsten Theaterstätten der griechischen und römischen Antike zähl(t)en heute wie

⁴⁷² Siehe hierzu auch Nünnerich-Asmus 1994, 32-33.

⁴⁷³ Nielsen 2002, 275-279.

damals sicher das Dionysos-Theater in Athena/Athena, das Theater im Asklepios-Heiligtum von Epidauros/Lyngourio und das Pompeius-Theater in Roma/Roma. Besonders gut erhalten sind heute aus der römischen Zeit darüber hinaus die Theateranlagen von Arausio/Orange, Bosra/Bostra und Aspendos/Belkiz.

- *Griechenland und seine östlichen Provinzen in klassischer und hellenistischer Zeit*

Noch in archaischer Zeit entbehrten jedoch auch die Regionen Griechenlands und des östlichen Mittelmeeres jegliche steinerne Theaterstrukturen, wenngleich der zeitgleiche Einsatz von Stein für Tempel und Altäre durchaus belegt ist⁴⁷⁴ und auch dramatische Darstellungen im rituellen Kontext aufgeführt wurden. Der Beginn des organisierten Theaterbetriebs lässt sich im 6. Jh. v. Chr. fassen, integriert in einen Prozess, der unter anderem mit den (kultur-)politischen Reformen des Peisistratos, der ersten Aufführung einer Tragödie durch Thespis und weiteren Reformen am Ende des Jahrhunderts unter Kleistenes in Zusammenhang stand.⁴⁷⁵ Ihren Ausdruck fanden diese Reformen etwa in der wiederholten Neuordnung und Ausgestaltung der Festprogramme zu Ehren des Dionysos, dem Peisistratos am südwestlichen Hang der Akropolis in Athena/Athina ein Heiligtum errichtet hatte.⁴⁷⁶ Die in den folgenden Jahrzehnten stetig wachsende Bedeutung der Schauspiele findet dann mit der Einrichtung von Schauspielwettbewerben in der Mitte des 5. Jh. v. Chr., dem Ausbau des Athener Dionysos-Theaters sowie der seit der 2. H. d. 5. Jh. v. Chr. dokumentierten vermehrten Integration von theatralen Aufführungen in die ländlichen Dionysien attischer Gemeinden, die zum Teil auch an diesen Orten mit dem Bau erster Theaterstrukturen einhergingen, seinen Widerhall.⁴⁷⁷ Interessant ist, dass die griechischen Theater und Schauspiele neben ihrer religiösen Bedeutungsebene, die sich in der engen Verbindung zum Dionysoskult ausdrückt, schon früh auch politische Aspekte integrierten und im Rahmen politischer Auszeichnungen und Machtdemonstrationen eine wichtige Rolle einnahmen.⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ Moretti 2014, 107. Diesbezüglich liefert Moretti folgende Erklärung: „The choice [...] illustrates a habit well-attested from the earliest moments of Greek architecture: cut stone was reserved for the gods and, secondarily, for the élites of Greek cities who were able to use dining halls.” (Moretti 2014, 107)

⁴⁷⁵ Seidensticker 2010, 11-14.

⁴⁷⁶ Seidensticker 2010, 11-14. Zuvor hatte Peisistratos das hölzerne Kultbild des Dionysos Eleutherai nach Athen holen lassen. (Seidensticker 2010, 11)

⁴⁷⁷ Seidensticker 2010, 14.

⁴⁷⁸ Seidensticker 2010, 11-21. Siehe auch Pappalardo 2007, 10.

Der Begriff Theater bzw. *θέατρον/theatron* bezeichnete im Griechischen wörtlich einen Ort, von dem aus man schaut. Ableiten lässt sich dies von dem Verb *theomai*, welches mit „anschauen“ übersetzt werden kann. Die späteren drei wichtigen Grundelemente des Theaters – *koilon*, *orchestra* und *skéne* – bildeten sich erst langsam heraus und besaßen noch in der Anfangszeit keine bestimmte Ausformung, sodass etwaige Darbietungen auch ohne einen architektonisch definierten Rahmen realisiert werden konnten. Auch hier dienten zunächst Hänge als Zuschauerraum und eine davorgelegene ebene Fläche als *orchestra*. Besonders eindrücklich wird die einfache Ausstattung der frühesten Aufführungsstätten auf griechischem Boden anhand der Etymologie des Wortes *skéne*, die ursprünglich ein Zelt oder eine Hütte bezeichnete und nach Burmeister als ein mit Segeln bespanntes Holzgerüst vorstellbar wäre.⁴⁷⁹

Aus schriftlichen Überlieferungen und zweier Vasendarstellungen aus dem 6. Jh. v. Chr. geht zudem der Gebrauch von temporären hölzernen Sitzstufen, einer sogenannten *ikria*, hervor, die an den Veranstaltungsstätten, etwa der Athener *agora*, bei Bedarf errichtet wurden.⁴⁸⁰ Aufgrund des Baumaterials Holz, das für eben solche temporären Sitzgelegenheiten Verwendung fand, ist eine eher rechteckige oder polygonale Form von Zuschauerraum und *orchestra* anzunehmen.⁴⁸¹ Dies traf auch auf die frühesten steinernen Theaterkonstruktionen zu, die jedoch noch bis in das 5. Jh. v. Chr. hinein äußerst selten und einfach gewesen zu sein schienen.⁴⁸² Die wenigen frühen permanenten Theater, die vermutlich mehrheitlich in das 5. Jh. v. Chr. datieren und der weit entwickelten dramatischen Produktion klassischer Stücke gegenüberstanden, konzentrieren sich dabei vorrangig auf das griechische Mutterland⁴⁸³, während nach Moretti etwaige Hinweise für die griechischen Kolonien im östlichen Mittelmeerraum fehlen.⁴⁸⁴ Auffallend ist, dass diese frühen griechischen Theater noch eine kanonische Lösung entbehrten, wenngleich

⁴⁷⁹ Burmeister 2006, 20, Pappalardo 2007, 10.

⁴⁸⁰ So zeigt etwa das Fragment des Sophilos-Malers, welches in die Jahre zwischen 580 und 560 v. Chr. datiert wird, ein Wagenrennen zu Ehren des verstorbenen Patroklos, zu welchem Zwecke ein solches hölzernes Gerüst aufgestellt war. Auf dieser sog. *ikria* fanden zu zwei Seiten in acht übereinander gestaffelten Reihen die Zuschauer Platz, die dort gestikulierend, den Feierlichkeiten beiwohnten. Eine weitere Darstellung einer *ikria* findet sich auf dem Vasenbild des Castallanischen Malers aus der Zeit um 560 v. Chr., die hier als eine rasterartige Struktur dargestellt ist. Im Unterschied zu der vorherigen Darstellung des Sophilos waren die Stufen hier jedoch nur an einer Seite angebracht. (Burmeister 2006, 20-21; Gogräfe 2013, 20.)

⁴⁸¹ Gogräfe 2013, 21.

⁴⁸² Moretti 2014, 107.

⁴⁸³ Hier zu nennen sind etwa die theatralen Anlagen von Athena/Athena, Ikaria/Ikaria, Thorikos/Thorikos, Argos/Argos, Chaironeia/Chaironeia, Euonymeia/Trachones und Rhamnous/Rhamnous.

⁴⁸⁴ Moretti 2014, 108.

bestimmte Charakteristika übereinstimmten.⁴⁸⁵ So zeichneten sie sich durch eine langgestreckte *orchestra* aus, die oft an drei Seiten von den Zuschauerplätzen umgeben war. Dabei schwankte die Grundform des *koilons* von geradlinigen Sitzreihen (Argos) über elliptische Rundungen an den Extremitäten der Sitzreihen (Thorikos, Thoricus/Torikos) bis hin zu annähernd Π-förmig angeordneten Sitzreihen mit einem größeren Abschnitt und zwei kürzeren seitlichen Sektionen (Trachones/Agios Kosmas). Auch ein steinernes Skenengebäude konnte für diese frühen Theater nicht nachgewiesen werden.⁴⁸⁶ Zudem zeichneten sich alle durch eine begrenzte Sitzplatzkapazität aus, die von wenigen 500 bis zu einigen 1000 Plätzen variieren konnte.⁴⁸⁷

Einen merklichen Wandel in der theatralen Architektur brachte das 4. Jh. v. Chr. mit sich, in deren Folge das Theater spätestens gegen Ende des Jahrhunderts Teil der öffentlichen monumentalen Architektur Griechenlands wurde. So hatten sich die Theaterbauten, die sich durch neue Formen sowie Innovationen auszeichneten, bis in jene Zeit sowohl in Griechenland als auch seinen Kolonien zu zentralen und unverzichtbaren Elementen einer jeden Stadt etabliert, sodass ihnen zusammen mit den Schauspielen ein wesentlicher Anteil hinsichtlich der Qualität der Städte zugesprochen werden kann.⁴⁸⁸ Grundsätzlich können, betrachtet man ihre geographische Verbreitung, die Gebiete von Attika, der Peloponnes⁴⁸⁹ und Sizilien⁴⁹⁰ als die Hauptregionen hinsichtlich der Konstruktion theatraler Neubauten angesprochen werden, während die Kykladen und Asia Minor, Moretti zufolge, noch im 4.

⁴⁸⁵ U. a. Gogräfe 2013, 20, 22; Burmeister 2006, 26.

⁴⁸⁶ Frederiksen 2015, 84.

⁴⁸⁷ Frederiksen 2015, 84.

⁴⁸⁸ Hesberg 2009, 287-288; siehe auch Lauter 1986, 166-167; Moretti 2014, 107. Aus dem 4. Jh. v. Chr. stammt nach Eric Csapo auch eine große Menge an Informationen über das Theater als eine Art Industrie, welches durch einen immer komplexer werdenden Apparat von Beamten gemanagt wurde und durch eine immer größer werdende Zahl an spezialisierten Künstlern geprägt war. „But most spectacular of all”, so fährt der Forscher fort, “is the spread of drama which certainly began in the fifth but was so rapid in the fourth century that by its end there was a theatre and dramatic festival in every self-respecting city and town, not only in Greece, but throughout the Hellenised East – theatre indeed became the main vehicle of Hellenisation.” (Csapo 2014, 4)

⁴⁸⁹ Zu den Theatern des 4. Jh. v. Chr. zählen u. a. die Anlagen in Korinthos/Korinthos, Sikyon/Sikyon, Mantinea/Mantineia, Megalopolis/Megalopolis, Elis/Elis, Tegea/Tripoli und diejenige im Asklepiosheiligtum von Epidauros. Im Unterschied zu der Halbinsel scheint die Konstruktion von Theatern in Zentral- und Nordgriechenland weniger häufig gewesen zu sein, doch können auch hier u. a. das Theater von Thebai, Thebae/Mikrothives (Theben) in Phthiotis, jene zwei in Thessaloniki/Saloniki, die Theater in Kalydon, Calydon/Kalydon, Thasos/Thasos und Philippi/Krinides in das 4. Jh. v. Chr. datiert werden. (Moretti 2014, 109-110)

⁴⁹⁰ Hier können u. a. die Theaterbauten von Morgantina/Serra Orlando, Iaitas, Ietas/Monte Iato, Hippana (?), Katane, Catina/Catania und Herakleia Minoa, Heraclea Minoa/Eraclea Minoa angeführt werden. Mit dem Theater von Locri Epizephyrii/Locri Epirefiri und möglicherweise auch jenen in Rhegion, Rhegium/Rheggio Calabria und Velia/Velia sind auch für Süditalien einige Vertreter greifbar.

Jh. v. Chr. deutlich hinter deren Anzahl zurückblieben.⁴⁹¹ In der Grundanordnung der einzelnen Theaterelemente – *koilon*, *orchestra*, *skéne* sowie weite, offene *parodoi* – wiesen die Theater der 2. H. d. 4. Jh. v. Chr. keine Veränderungen gegenüber ihrer Vorgänger des 5. Jh. v. Chr. auf und auch hölzerne *skénai* sollten noch weiterhin Bestand haben, doch wurden nach und nach immer mehr temporäre Materialien, aber niemals gänzlich, durch permanente Baustoffe, wie Stein ersetzt.⁴⁹² Auch die Sitzanlage zeigt nun immer häufiger eine gerundete Form, was zur einer größeren Distanz zwischen *koilon* und *skéne* führte und auch eine veränderte Form der noch immer bedeutenden *orchestra* zur Folge hatte.⁴⁹³ Insgesamt zeigte sich das an den Hang gelehnte *koilon* nun wesentlich größer sowie mit einem ausgebauten Zirkulationssystem angelegt und kam so den neuen Anforderung an eine erhöhte Sitzplatzkapazität von 10.000 bis 20.000 Sitzen nach.⁴⁹⁴ Unter ihnen erfuhren seit dem 4. Jh. v. Chr. die besonderen, reservierten Plätze für die Priesterschaft oder Magistrate, oft in der ersten Reihe des *koilons* angelegt, einen größeren Bedeutungszuwachs.⁴⁹⁵ Auch hinsichtlich des Skenengebäudes kam es zu deutlichen Neuerungen, zu denen etwa die zweigeschossige Skene von 8-10 m mit *proskenion* zu zählen ist, welches zusätzlich zur *orchestra* eine weitere Spielfläche zur Verfügung stellte.⁴⁹⁶ Das vorgelagerte, mindestens 2 m hohe *proskenion* präsentierte sich Richtung *koilon* dabei mit einer Kolonnadenfassade, oft ionischer oder dorischer Ordnung, deren *intercolumnia* mit bemalten *pinakes* aus Holz sowie ein bis drei Türöffnungen ausgestattet waren.⁴⁹⁷ Zugang zu dem Terrassendach des *proskenions* boten drei bis fünf große Öffnungen im oberen Geschoss des Skenengebäudes.⁴⁹⁸ Das neue bauliche

⁴⁹¹ Moretti 2014, 111. Dennoch griff die Verbreitung der Theaterbauten auch bis in das östliche Mittelmeer über, wie insbesondere die schriftlichen Überlieferungen aus Asia Minor belegen. Zu den dortigen Anlagen zählten etwa das Theater von Kyme, Cyme/Aliağa, Ephesos, Ephesus/Selçuk und Priene/Güllübahçe, Aydın. (Moretti 2014, 111)

⁴⁹² Moretti 2014, 112, 115.

⁴⁹³ Moretti 2014, 112, 115. Moretti stellt jedoch klar heraus, dass für kein Theater vor der 2. H. d. 4. Jh. v. Chr. ein gerundetes Auditorium nachzuweisen ist. (Moretti 2014, 117; siehe hierzu auch: E. Gebhard: The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater, in: *Hesperia* 43, 1974 (428–440))

⁴⁹⁴ Moretti 2014, 116-117. Um innerhalb des durch Erdaufschüttungen und seitliche Stützmauern erweiterten Zuschauerraumes alle Sitzplätze erreichen zu können, wurden große horizontale Passagen angelegt, welche das Auditorium in verschiedene Bereiche untergliederte und über Rampen und Treppen mit dem äußeren Umfeld kommunizierten. (Moretti 2014, 116-117, 120; Brüggemann 2011, 209)

⁴⁹⁵ Beispiele für thronähnliche Sitze finden sich etwa in Athen; Sitzbänke mit Rückenlehnen konnten u. a. für die Theater in Megalopolis/Megalopoli, Sikyon/Kiato, Vasiliko und Epidauros, Epidauros/Epidauros nachgewiesen werden. (Moretti 2014, 120-123)

⁴⁹⁶ Moretti 2014, 112, 132. Die erhöhte Bühne entstand in der Folge einer veränderten Aufführungsweise. (Pappalardo 2007, 14)

⁴⁹⁷ Moretti 2014, 127-129: In manchen Fällen, wie in Sikyon/Kiato, Vasiliko und Epidauros, Epidauros/Epidauros wurde die Fassade durch kurze Vorbauten an seinen beiden Extremitäten ergänzt.

⁴⁹⁸ Moretti 2014, 130: Das Erscheinungsbild des letzteren ist jedoch kaum bekannt, da dieser Teil der *skéne* im archäologischen Befund in keinem Fall erhalten ist.

Erscheinungsbild, das durch weitere dekorative und technische Aspekte ergänzt wurde, verweist auf die in dieser Zeit wachsende Bedeutung der optischen Wirkung jener Bauten und der in ihnen realisierten Inszenierungen.⁴⁹⁹

Diese neuen Entwicklungen hinsichtlich des Theaterbaus datieren jedoch nicht vor die Mitte des 4. Jh. v. Chr. und waren nicht überall einheitlich. So postuliert Moretti „No single theatrical type became dominant throughout Greece in the fourth century.“⁵⁰⁰ Zwar waren die neue Formen Ende des 4. Jh. v. Chr. bereits weit verbreitet, doch bildeten sich unter anderem in Süditalien und Sizilien besondere Eigenheiten heraus, wie etwa eine Skenefassade mit architektonischer Ausschmückung.⁵⁰¹ Grundsätzlich war bis in die hellenistische Zeit jedoch ein verhältnismäßig allgemeingültiges Theaterkonzept entstanden (Abb. 1), welches sich in der Regel durch seine Hanglage, ein meist über den Halbkreis ausgreifendes *koilon*, eine kreisrunde oder hufeisenförmige *orchestra*, ein Abwassersystem, zwei weite und offene von den Seiten zur *orchestra* führende *parodoi* sowie eine autonome, dem *koilon* gegenüberliegende *skéne* mit seitlichen Vorbauten oder einem erhöhten *proskenion* auszeichnete.⁵⁰² Letzteres entsprach in seiner Länge etwa dem Durchmesser der *orchestra* und wies eine Fassade auf, welche durch eine Kolonnade oder aber einer Reihe von Pfeilern mit vorgeblendeten Halbsäulen ionischer oder dorischer Ordnung geprägt war.⁵⁰³

Möglich wurde diese Entwicklung und Errichtung monumentaler theatraler Steinbauten erst durch geänderte politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Rahmenbedingungen in der spätklassischen und hellenistischen Zeit.⁵⁰⁴ Und so führte die Verbindung zwischen den in klassischer Zeit geschaffenen inhaltlichen Voraussetzungen und den strukturellen-organisatorischen Erweiterungen, welche die folgende Zeit prägten, zusammen mit den gesellschaftlich-politischen Entwicklungen dazu, dass das Theater im Hellenismus auch in politischer Hinsicht (städtische Konkurrenzkämpfe, Ehrungen, Herrscherkult) zu einer unerlässlichen Einrichtung und einem Symbol der griechischen Kultur wurde oder wie es Brüggemann ausdrückt, zu einem „gesamtgesellschaftlichen Bedürfnis“ und einem „international erstrebenswerten Element zeitgenössischer Lebensweise“.⁵⁰⁵

⁴⁹⁹ Brüggemann 2011, 211.

⁵⁰⁰ Moretti 2014, 112.

⁵⁰¹ Moretti 2014, 136-137; Pappalardo 2007, 14-15.

⁵⁰² Burmeister 2006, 62.

⁵⁰³ Moretti 2014, 127-130.

⁵⁰⁴ In diesem Zusammenhang sei u. a. die Expansion des griechischen Kulturraumes sowie das ökonomische Wachstum der Städte aufgeführt, aber auch die herrscherliche Kulturpolitik und die private Kulturförderung. Daneben nennt Brüggemann zudem noch weitere Faktoren: Brüggemann 2011, 205, 218-219.

⁵⁰⁵ Brüggemann 2011, 216, 219.

- *Sizilien und Magna Graecia*

Mit der Entwicklung und Verbreitung der klassischen und hellenistischen Steintheater waren, wie bereits kurz erwähnt, auch in Sizilien und Unteritalien,⁵⁰⁶ dem Bereich der sogenannten Magna Graecia, große permanente theatrale Anlagen entstanden, die mehr als 300 Jahre vor den ersten römischen Theatern das Bild jener Landschaften prägten und mögliche frühere Formen ersetzten.⁵⁰⁷ Vorangetrieben wurden diese Baumaßnahmen, die sich mehrheitlich in den Küstenstädten der griechischen Kolonisten fassen lassen, vor allem durch die politischen Kräfte, welche nicht nur für einen wirtschaftlichen und städtebaulichen Aufschwung sorgten, sondern öffentliche Gelder nun, nicht mehr so stark wie zuvor in den Bau von Tempeln investierten, sondern vermehrt in die Errichtung neuer monumentaler Theateranlagen.⁵⁰⁸

So zeigt sich unter anderem in Sizilien, dass die Steintheater, die zwischen dem 4. und 3. Jh. v. Chr. errichtet wurden, nun im Hinblick auf ihre Darstellung von Wohlstand und der Stärke für die jeweiligen Gemeinschaften die Signifikanz erreichten, welche einst die Tempel in der archaischen und klassischen Zeit innehatten.⁵⁰⁹ Neben der wirtschaftlichen Stellung sowie der Beliebtheit der Schauspielveranstaltungen, die sich für jene Zeit anhand der zahlreichen überlieferten Namen sizilianischer Dramatiker sowie der Vielzahl an

⁵⁰⁶ Beide Regionen bildeten bereits seit der Bronzezeit frühe griechische Handelsstützpunkte, doch scheinen diese frühen Kontakte nach Boshier noch nicht stark in die lokale Kultur eingegriffen zu haben.

Möglicherweise aber legten sie den Grundstein für die zweite Migrationswelle von Siedlern verschiedener Städte Griechenlands, Kleinasiens und den griechischen Inseln seit dem 8. Jh. v. Chr. Neben den Kontakten mit der griechischen Kultur wirkten sich jedoch aufgrund ihrer geographischen Lage auch die kulturellen Einflüsse des phönizischen und etruskischen Raumes auf die Regionen Siziliens und Unteritaliens aus. (Boshier 2012, 1; siehe auch: R. Leighton, *Early societies in Sicily: new developments in archaeological research*, *Accordia specialist studies on Italy*, 5 (London 1996).

⁵⁰⁷ Auch im süditalischen und sizilianischen Raum ging der architektonischen Ausformung der Theater eine Phase dramatischer und performativer Entwicklungen bzw. Aktivitäten voraus, die sich in Sizilien bis in die archaische Zeit zurückverfolgen lassen. (Boshier 2012, 2-3; Marconi 2012, 180) Möglicherweise bestand nach Nielsen hier zunächst sogar eine eigenständige schauspielerische Tradition, noch bevor die griechischen Kolonisten ihre eigene Religions- und Schauspieltradition in die neuen Siedlungsgebiete Siziliens und Magna Graecias brachten. So dürfe der Forscherin zufolge auch in diesem Zusammenhang der Einfluss der phönizischen Kultur und Religion nicht unerwähnt bleiben. (Nielsen 2002, 142-143) Die ersten literarischen Zeugnisse von Komödien und Tragödien, wie jene des Epicharmus, lassen sich dann für die 1. H. d. 5. Jh. v. Chr. fassen. (Boshier 2012, 3)

⁵⁰⁸ Mitens 1988, 16; Marconi 2012, 176; Boshier 2012, 2-3, 8. Daneben fanden sich jedoch auch theatrale Baumaßnahmen in einzelnen phönizisch-punisch geprägten Städten im Westen Siziliens (Solus/Solunto, Segesta/Segesta, Ietas/Monte Iato), die nach Mitens aber aufgrund ihrer Nähe zu den griechisch geprägten Nachbarstädten ebenfalls in den urbanistisch-griechischen Kontext integriert waren, sowie in einigen Ortschaften der Bergregionen im Landesinneren (Morgantina/Serra; Agyrium/Agira und Enna/Enna). ((Mitens 1988, 16)

⁵⁰⁹ Marconi 2012, 184, siehe auch: Von Hesberg 2009.

Keramik- und Terrakottafragmenten mit theatralen Motiven nachweisen lassen⁵¹⁰, stellte laut Marconi insbesondere in Sizilien auch die politische Funktion der Theater einen wesentlichen Grund für ihre Etablierung und Verbreitung dar.⁵¹¹ So gibt es Hinweise, die spätestens für die ausgehende klassische und anschließende hellenistische Zeit Theater als Orte politischer Versammlungen definieren.⁵¹² Zugleich ist aber auch auf den zeitlichen Rahmen der Theatergründungen in den Städten Siziliens zu verweisen, die mehrheitlich in die Zeit der Tyrannen- und Königsherrschaft fallen und bereits hier als politische Kommunikationsmedien genutzt wurden.⁵¹³ Und schließlich findet die politische und gesellschaftliche Bedeutungsebene der klassischen und hellenistischen Theater in Unteritalien, besonders aber in Sizilien, ihren Ausdruck auch in ihrer oft dominanten Lage im Umfeld der städtischen Zentren und bedeutender Einrichtungen (*agora, bouleuterion*, kultische Zentren), nicht selten gesteigert durch ihre Anlage am Abhang der *akropoleis*, den herausragendsten Orten der Städte.⁵¹⁴ Auf diese Weise bot sich nicht nur dem im Theater verweilenden Publikum ein besonderes Panorama, auch die Theaterbauten selbst wurden durch diese herausgehobene Lage und ihre Größe bewusst nach außen hin als Repräsentanten der Stadt inszeniert.⁵¹⁵

Errichtet wurden sie mehrheitlich zwischen der Mitte des 4. und der Mitte des 1. Jh. v. Chr. und somit zwischen der Transformation des großen Dionysos-Theaters in Athen und dem Bau des ersten stadtrömischen Steintheaters durch Pompeius Magnus, wie Mitens darlegte und auch neuere Forschungen zu bestätigen scheinen.⁵¹⁶ Insgesamt sind uns allein in

⁵¹⁰ Boshier 2012, 4, 8. Ein Beispiel ist etwa die sog. Pronomos-Vase. (Boshier 2012, 4; siehe auch L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia: testi, immagini, architettura* (Milano 2002).

⁵¹¹ Marconi 2012, 185; siehe auch L. Todisco: *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia: testi, immagini, architettura*, Milano 2002.

⁵¹² Plutarch, *Dion* 38.1-2; Plutarch, *Timoleon* 34.3-4; Marconi 2012, 185.

⁵¹³ Boshier 2012, 8. So waren es gewissermaßen die Tyrannen, welche den Theaterbau im Westen ermöglichten und vorantrieben. Sie brachten nach Boshier Reichtum in die Städte der westlichen Kolonien sowie eine große, wenn auch instabile Kontrolle über weite Regionen. (Boshier 2012, 8) In Sizilien etwa fällt die Entstehung der ersten großen steinernen Theater in die zweite große Blüte der Insel, die oft mit der Machtübernahme des Timoleons in Verbindung gebracht wird. (Marconi 2012, 182) Auch Hieron II. nutzte etwa das Steintheater von Syracusae/Siracusa gezielt für seine politische und dynastische Propaganda, indem er die Namen seiner Familie neben die der Götter in das *diazoma* des Theaters setzen ließ. (Marconi 2012, 186)

⁵¹⁴ Marconi 2012, 187-189; Mitens 1988, 20, 32, 43. Während sowohl für die Theater der Magna Graecia als auch Siziliens häufig die Nähe zu den *agorai* der Städte beobachtet werden kann, scheint die enge Beziehung zu den *bouleuteria* vor allem eine Besonderheit der sizilianischen Vertreter gewesen zu sein. Die genannten kultischen Zentren, die sich in der Nähe einiger Theater dokumentieren ließen, konnten zumeist als Kultorte chthonischer Gottheiten identifiziert werden. (Mitens 1988, 20-21, Fußnote 63. 32, 43; Marconi 2012, 187)

⁵¹⁵ Siehe auch Marconi 2012, 189; Boshier 2012, 5.

⁵¹⁶ Mitens 1988, 12; Marconi 2012, 180. So bestätigen auch neuere Forschungen, dass sich ihre Errichtung im sizilianischen Raum über die ersten großen Bauprogramme im Zuge der neuen Urbanisierungs- und Monumentalisierungswelle im 4. und 3. Jh. v. Chr. hinaus fortsetzte, sodass hier auch nach der römischen

Sizilien heute rund 20 Theater bekannt, von denen drei bisher lediglich durch antike Quellen überliefert sind.⁵¹⁷ Ihnen steht mit den Theatern von Metapontum/Metaponto, Locri Epizephyrii/Locri Epizefiri, Rhegium/Reggio Calabria, Cossa (?)/Castiglione di Paludi, Elea, Velia/Velia, Tarentum/Taranto und Gioiosa Ionica eine deutlich geringere Anzahl von Theatern in der Magna Graecia gegenüber, die mehrheitlich jedoch ebenfalls in das 4. und 3. Jh. v. Chr. datieren.⁵¹⁸

Erschwert wird insbesondere die Erforschung der frühesten Bauphasen durch die später erfolgten römischen Umbauten und die einschneidenden Restaurierungsmaßnahmen im 19. Jh.,⁵¹⁹ sodass für diese nur wenige gesicherte Informationen zur Gestaltung und Datierung vorliegen.⁵²⁰ Betrachtet man aber die wenigen erhaltenen Strukturen aller bekannter Theater der westlichen Kolonien Griechenlands, zeigen sich mancherlei Eigenheiten, welche auf die westliche regionale Theatertradition verweisen und diese Bauten von ihren östlichen Nachbarn unterscheiden.⁵²¹ Eine außergewöhnliche und innovativen Konstruktion ist in diesem Zusammenhang mit dem Theater von Metapontum/Metaponto überliefert, welches anders als für die Theater griechischen Typs üblich nicht an einem natürlichen Hang angelegt wurde, sondern auf flachem Terrain.⁵²² Es erhob sich auf einem

Machtübernahme und der Umwandlung in eine römische Provinz weitere Theater entstanden. (Marconi 2012, 180) Auch im Gebiet der Magna Graecia verweist das Theater von Gioiosa Ionica, welches wohl in das 2./1. Jh. v. Chr. datiert, den Fortlauf der Bauprogramme. Allerdings sind die Datierungsvorschläge zu den einzelnen Theatern noch immer sehr unsicher. (Mitens 1988, 31)

⁵¹⁷ Zu diesen zählen u. a. die Theater von Ietas/Monte Iato, Hippiana (?), Prizzi/Monte dei Cavalli, Heraclea Minoa/Eraclea Minoa, Heloros/Eloro, Morgantina/Serra Orlando und Tyndaris/Tindari sowie jene von Acrae/Palazzolo Acraeide, Tauromenium/Taormina und Syracusae/Siracusa.

⁵¹⁸ Siehe Mitens 1988, 28, Fußnote 100, 102. Auch in diesem Fall ist eines der Theater, genauer dasjenige von Tarentum/Taranto, bisher nur aus Schriftquellen bezeugt. (Siehe auch Mitens 1988, 28, Fußnote 100, 102)

⁵¹⁹ So wurden viele der Theater in der römischen Zeit grundlegend umstrukturiert und erweitert, wobei derart in die klassischen und hellenistischen Strukturen eingegriffen wurde, dass die meisten Hinweise auf frühere Epochen weitestgehend zerstört wurden. Und auch die frühen Jahre der Ausgrabungs- und Forschungskampagnen trugen ihren Teil bei. (Marconi 2012, 177; Mitens 1988, 17) So gingen bereits im 19. Jh. großangelegte Restaurierungsmaßnahmen von statten, die zwar zum weiteren Bestehen der antiken Theater beitrugen, im gleichen Zuge aber auch häufig den Kontext zerstörten, in welchen die Theater einst eingebettet waren. (Marconi 2012, 178)

⁵²⁰ Marconi 2012, 177. Zwar liegen uns ihre Existenz und die Daten zu ihrer ungefähren Errichtung in klassischer und hellenistischer Zeit sowohl durch archäologische Befunde als auch durch schriftliche Überlieferungen vor, doch sind die Hinweise auf ihre genaue Entstehungszeit und ihren ursprünglichen Bauplan sehr begrenzt. (Marconi 2012, 177) So variieren die Daten zu ihrer Errichtung in der Forschung meist gravierend ebenso wie die einzelnen baulichen Beschreibungen.

⁵²¹ Siehe auch Boshier 2012, 7. Isler nennt in diesem Zusammenhang etwa die fehlenden *thyromata*, und die Ausstattung des Bühnenhauses mit Skulpturenschmuck und perspektivischen Elementen. (Isler 2017, 260-262)

⁵²² Mitens 1988, 33; Sear 2006, 48. Das kanonische Theater von Metapontum/Metaponto wurde möglicherweise an der Stelle eines zuvor bestehenden als *ekklesiasterion* bezeichneten Baus errichtet. (Mitens 1988, 33. Fußnote 121; Nielsen 2016, 84). Interessant ist auch der Umstand, dass an dieser Stelle wohl zudem Spuren einer noch älteren Konstruktion nachvollzogen werden, die bisher als Strukturen einer *ikria* (7. Jh. v. Chr.) gedeutet werden. (Mitens 1988, 33; Nielsen 2002, 143; Nielsen 2016, 84) Zu näheren

künstlichen aufgeschütteten Wall gestützt durch polygonale Mauerzüge, wobei das *koilon* im rückwärtigen Bereich durch eine Außenfassade mit einer Architekturgliederung und Treppenaufgängen abgeschlossen wurde – eine Lösung, die in der Ebene angelegte Theaterbauten charakterisierte⁵²³ und im griechischen Kulturkreis nur äußerst selten dokumentiert ist.⁵²⁴ Trotz der Eigenheiten scheint eine große Dynamik zwischen den italischen Koloniegebieten, Athen bzw. dem griechischen Mutterland und sicher auch weiterer Nachbarregionen bestanden zu haben, die nicht nur einseitig, sondern vielmehr wechselseitig verlief.⁵²⁵ Die Grundkonzeption der Theater Süditaliens und Siziliens, ganz gleich ob freistehend oder gestützt durch einen natürlichen Hang, scheint jedoch mit den baulich voneinander unabhängigen Hauptelementen *koilon*, *orchestra* und *skené* prinzipiell denen des Mutterlands entsprochen zu haben.⁵²⁶

- *Kampanien, Samnium und Latium*

Während die Regionen der Magna Graecia und Siziliens im Verlaufe des ausgehenden 3. Jh. v. Chr. ausgelöst durch den 2. Punischen Krieg zunehmend an Bedeutung verloren, kann im südlichen Mittelitalien im 2. Jh. v. Chr. ein florierendes intellektuelles Leben

Informationen siehe D. Mertens – A. De Siena, Metaponto: il teatro-ekklesiasterion, in: Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione, 1982, 1-60.

⁵²³ Mitens 1988, 33, 37; Mertens 1982,4; Mertens 1985, 645,668; Sear 2006, 48. Die Außenfassade bestand aus einer Ordnung dorischer, ca. 4,80 m hoher Säulen gefolgt von einem Triglyphenfries, einem Gesims und einer niedrigen Attika und wird nach Sear als Wegweiser für die spätere „typisch“ römische Theaterfassade angesehen. (Sear 2006, 48)

⁵²⁴ Sear 2006, 48. Zu diesen Sonderfällen zählt etwa Elis, welches in der 2. H. d. 4. Jh. v. Chr. errichtet wurde, sowie der in direkter Nachbarschaft des Theaters von Metapontum errichtete theatrale Bau von Gioiosa Ionica aus dem 2./1. Jh. v. Chr. Die Außenfassade beider Theater blieben vermutlich frei von jeglicher Architekturdekoration. (Sear 2006, 48; Mitens 1988, 33)

⁵²⁵ Siehe auch Bosher 2012, 7. Eine intensive Auseinandersetzung bezüglich des Einflusses dieser frühen Steintheater auf die Entstehung und Ausformung der mittelitalischen Anlagen und folglich des römischen Theaters findet sich in vielfältigen Diskussionen bereits in der Forschungsliteratur, sodass an dieser Stelle darauf verzichtet wird. So sehen etwa die Forscher Isler (1994, 107) und Pappalardo (2007, 15) in dem architektonisch ausgeschmückten Fassadentyp der sizilianischen Theater, wie Segesta/Segesta, Tyndaris/Tindari und Ietas/Monte Iato, einen möglichen Einfluss auf die römische Theaterbautradition.

⁵²⁶ Die meist an den Hang gelehnten, teilweise aber auch freistehenden *koila*, die sich meist in Richtung des Meeres oder Tales öffneten, wiesen zusammen mit der *orchestra* überwiegend eine Hufeisenform auf, in einigen Fällen konnten sie aber auch halbkreisförmig verlaufen. Die Größe der Theater orientierte sich sowohl an der städtischen Population als auch an der des Hinterlandes, wobei ihre Sitzplatzkapazität zwischen 1.200 Plätzen und 14.000 Plätzen schwankte. Den meisten Theatern war in der Front der Sitzstufen eine Prohedrie gemein, sowie seitlich angelegte, offene *parodoi*, durch welche die Zuschauer ihre Plätze erreichen konnten. Von den einstigen Skenengebäuden ist in den meisten Fällen kaum etwas erhalten. Einige Indizien verweisen jedoch darauf, dass in Sizilien Skenentypen mit und ohne *paraskenia* gebräuchlich waren, während nach Mitens in Unteritalien nur der Skenentyp mit *paraskenia* nachzuweisen ist. (Mitens 1988, 21-39, Burmeister 2006, 57)

nachgewiesen werden, welches mit einer wirtschaftlichen Blüte einherging.⁵²⁷ Die regen wirtschaftlichen Handelsbeziehungen brachten die Städte Zentralitaliens dabei immer wieder in engen Kontakt mit der hellenistischen Welt und den großen theatralen Zentren.⁵²⁸ Insbesondere das Theaterleben ihrer unmittelbaren Nachbarn Sizilien und Unteritalien wird ihnen daher vertraut gewesen sein. Eingebettet in den Rahmen großangelegter Bauprogramme lassen sich dann auch für die Regionen Zentralitaliens im Laufe des 2. bis zur 1. H. d. 1. Jh. v. Chr. die Einrichtungen großer steinerner Theaterbauten fassen. Ambitionierte Bauvorhaben dieser Art fanden sich etwa in Pompeii/Pompei, Capua/Santa Maria Capua vetere, Nuceria Alfaterna/Nocera, Cales/Calvi Risorta, Sarnus/Sarno und Tarracina/Terracina.⁵²⁹ Angelegt wurden diese zumeist innerhalb der städtischen Grenzen.⁵³⁰ Aufgrund der direkten Nachbarschaft zu den griechischen Koloniestädten im Süden des Landes wiesen die Theater nach Mitens, Sear, Lauter und Isler einige stilistische Ähnlichkeiten mit den dortigen Vertretern auf.⁵³¹ So lehnten einige Theater, wie jene in Pompeii/Pompei und Sarnus/Sarno, auch hier an einem Hügel und umfassten einen hufeisenförmigen, durch bis zu zwei Umgängen und mehreren Treppenanlagen horizontal und vertikal untergliederten Zuschauerbereich mit einer vorgelagerten Prohedrie.⁵³² Wie bei den sizilianischen Vertretern war letztere auch hier in einigen Fällen, etwa in Sarnus/Sarno und Bovianum vetus/Pietrabbondante, mit Rückenlehnen ausgestattet, bildete jedoch mit ihrer halbkreisförmigen Anlage regionale Eigenheiten heraus.⁵³³ Davor erstreckte sich die ebenfalls hufeisenförmige *orchestra*, in die von der Seite die zunächst noch offenen *parodoi* führten. Leider ist auch in Bezug auf die Theater von Kampanien und Samnium die Kenntnis bezüglich der frühen Skenengebäude begrenzt, da auch sie in den meisten Fällen in späterer römischer Zeit grundlegend erneuert wurden.⁵³⁴ Doch ließen sich nach Mitens auch hier zwei Skenentypen unterscheiden: die *skéné* mit *paraskenia* und die *skéné* ohne eine solche.⁵³⁵

⁵²⁷ Sear 2006, 49.

⁵²⁸ Sear 2006, 50.

⁵²⁹ Mitens 1988, 30; Sear 2006, 50; Vergleich auch Katalog K I c.

⁵³⁰ Mitens 1988, 33.

⁵³¹ Lauter 1976, 413-418; Mitens 1988, 45; Sear 2006, 50; Isler 2017, 259-268.

⁵³² Mitens 1988, 35-36.

⁵³³ Isler 2017, 265. Im *theatrum tectum* von Pompeji, welches in sullanischer Zeit errichtet wurde, wurden die Sitzreihen mit Rückenlehnen dann bereits durch flache Stufen für die Aufstellung der Ehrensitze nach der Art der späteren römischen Theater ersetzt. (Isler 2017, 265)

⁵³⁴ Mitens 1988, 40.

⁵³⁵ Mitens 1988, 40.

Obgleich einiger Gemeinsamkeiten, welche die Forscher trotz der schwierigen Befundlage konstatieren,⁵³⁶ lassen sich doch einige Eigenheiten in der Konstruktion und Struktur der kampanischen und samnitischen Theater feststellen, welche nicht nur die Art der Anlage der Prohedrie betrafen, sondern insbesondere die Entwicklung hin zu einer freistehenden Sitzanlage. Zwar wurden bis zum Ende des 2. Jh. v. Chr. auch hier weiterhin fast alle Theater an einem Hang errichtet, der zum Teil durch künstliche Erdaufschüttungen und Stützmauern zusätzlich erweitert wurde, doch lassen sich zwischen dem Ende des 2. Jh. v. Chr. und der Mitte d. 1. Jh. v. Chr. verstärkt im kampanischen Raum eine Reihe struktureller Experimente nachvollziehen, welche die Art, Theater zu errichten, revolutionierte.⁵³⁷ Während etwa für Capua/ Santa Maria Capua vetere für das Jahr 108 v. Chr. der Bau eines „*theatrum terra exaggerandum*“ bekannt ist, das heißt eines Theaters, welches auf einem künstlichen Wall ruhte,⁵³⁸ lassen sich im Theater in Cales/Calvi Risorta aus dem späten 2. Jh. v. Chr. darüber hinaus neue Techniken nachvollziehen, die in der weiteren Entwicklung zu stabilen freistehenden Theatern führen sollten. So war der Zuschauerraum dieses Theaters gänzlich durch ein System radial verlaufender Gewölbe getragen, die durch konzentrisch verlaufende Mauerzüge ergänzt wurden.⁵³⁹ Im Inneren waren korridorähnliche Umgänge sowie mehrere Treppenaufgänge installiert, die zu den Sitzplätzen des Theaters führten.⁵⁴⁰ Dieses System, welches die Konstruktion außerordentlich hoher Gewölbe nötig machte, scheint bis zur Mitte des 1. Jh. v. Chr. weiter optimiert worden zu sein. Das Ergebnis war, wie Sear ausführt, die weitestgehende Etablierung eines Prinzips, bei welchem der Zuschauerraum auf zwei übereinander lagernden Reihen von Tonnengewölben ruhte, wobei die Enden der radialen Gewölbe nach außen hin die für freistehende Theater typische mehrstöckige Fassade bildete.⁵⁴¹

⁵³⁶ Siehe etwa Lauter 1976.

⁵³⁷ Sear 2006, 50-51. Ähnliche Experimente Theater auf flachem Terrain zu errichten sind in dieser Zeit auch für Unteritalien (Gioiosa Ionica) und Norditalien (Bononia/Bologna) belegt.

⁵³⁸ Mitens 1988 31, Fußnote 110, 35. Leider sind diese bisher die einzigen Hinweise auf die Existenz jenes Theaters der republikanischen Zeit (CIL I 2944 bzw. AE 1952, 55; CIL I 2945 bzw. AE 1958, 266; weiterhin auch CIL X 3782), archäologisch konnte es bisher doch nicht identifiziert werden. (Mitens 1988, 31) Denkbar wäre, dass es sich bei diesem möglicherweise um den Vorgängerbau der archäologisch dokumentierten späteren kaiserzeitlich Anlage handelte. Aufgrund konkreter Hinweise bleibt diese Vermutung jedoch bislang nur hypothetisch. (Tosi 2003, 132-133)

⁵³⁹ Sear 2006, 51; Mitens 1988, 154-155. Siehe auch: Johannowsky 1961, 258-268.

⁵⁴⁰ Sear 2006, 51.

⁵⁴¹ Sear 2006, 51-52. Voraussetzung für die geländeunabhängige Bauweise war die Entwicklung der opus caementicium-Technik, die bereits für 3. Jh. v. Chr. in Kampanien belegt ist und hier ihren Ursprung hat. (Isler 2017, 265)

Und noch eine weitere Besonderheit lässt sich bei einigen der Theater beobachten: Die Schaffung einer Verbindung von Zuschauerraum und Bühne durch die Überdachung der *parodoi* mittels eines Gewölbes, wie die im Folgenden noch zu besprechenden Theater in Pompeii/Pompeji und Bovianum vetus /Pietrabbondante bezeugen.⁵⁴² Interessant ist dabei, dass diese Entwicklung hin zu einer geschlossenen Grundrissform, so Isler, scheinbar wiederum auf die sizilischen Theaterbauten zurückgewirkt habe,⁵⁴³ was erneut auf die Verwobenheit und Vielschichtigkeit der „Theaterentwicklung“ hindeutet und die Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Regionen einmal mehr unterstreicht.

Die Entwicklungen und Experimente in Kampanien und Samnium führen vor Augen, dass in jenen Gebieten zwischen dem späten 2. und frühen 1. Jh. v. Chr. bedeutende Prozesse vorstättengingen, die erheblich auf die Ausformung der folgenden spätrepublikanischen und kaiserzeitlichen Theater des westlich-römischen Typs eingewirkt haben werden.⁵⁴⁴ Die technischen Neuerungen, welche die Verbreitung der freistehenden Theater auf künstlichen Substruktionen ermöglichte, die Neustrukturierung der Prohedrie weg von der griechischen Form mit ihren Steinbänken hin zu flachen Stufen für die individuelle Aufstellung portabler Ehrensitze, die Entwicklung eines Bühnenhaustyps mit gerader Front, welcher auf die üblichen *paraskenia* verzichtete und durch eine nun deutlich niedrigere, vorgelagerte Bühne gekennzeichnet war, sowie schließlich die beginnende Ausformung eines einheitlichen Bauplanes, bei dem die einzelnen Elemente des Theaterkerns baulich miteinander in Verbindung traten – all das sind Innovationen, die hier zum Teil erstmals oder zumindest in diesem Umfang und in jener Deutlichkeit zu beobachten sind und auch die späteren römischen Bauten kennzeichnen sollten.

Natürlich wäre nach dieser kurzen Rekapitulation der Entwicklung der einzelnen Theaterelemente der Schluss falsch und irreführend, all diese baulichen Merkmale in fertiger Ausformung innerhalb eines bereits etablierten und kanonischen Theaterplans vorzufinden. Vielmehr ist zu betonen, dass diese als Experimente, ein Ausprobieren der eigenen Möglichkeiten und Techniken, der Verbindung zwischen äußeren Neuheiten und lokalen Erfordernissen, verstanden werden müssen, um individuellen Bedürfnissen der

⁵⁴² Mitens 1988, 45; Sear 2006, 50. Diesbezüglich muss jedoch erwähnt werden, dass die überwölbten *parodoi* des großen Theaters von Pompeji nicht dem Originalplan angehören. (Sear 2006, 50) Die Bedachung erfolgte erst in sullanischer Zeit, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird.

⁵⁴³ Isler 2017, 264.

⁵⁴⁴ Siehe auch Isler 2017, 262-266.

Auftraggeber und der Geländegegebenheiten gerecht zu werden und dem jeweiligen Geschmack der Zeit Ausdruck zu geben. So verwundert es nicht, wenn die einzelnen Baustile in den verschiedenen Theatern jeweils unterschiedlich zum Tragen kamen und sich die Architekten einmal mehr für die griechische, griechisch-sizilische oder „kampanische“ Form entschieden, verschiedene Bauarten miteinander verbanden und bei weitem nicht alle Theater dieser Regionen etwa geschlossene *parodoi* aufwiesen oder einen freistehenden Zuschauerraum. Dennoch können die Jahrzehnte bis in die 1. H. d. 1. Jh. v. Chr., und die in ihnen nachzuweisenden Aktivitäten im theatralen Bausektor als wegbereitend verstanden werden.

- *Italische Theater-Heiligtümer Zentralitaliens*

Auch die sogenannten Theater-Heiligtümer Zentralitaliens sind an dieser Stelle zu erwähnen.⁵⁴⁵ Interessant sind diese nicht nur hinsichtlich der monumentalen, repräsentativen Ausformung der heiligen Stätten und ihrer zentralen politischen und gesellschaftlichen Rolle, sondern vor allem in Bezug auf die Kreation neuer baulich gefasster Aktionsräume, die durch die Kombination mit anderen Architekturformen, wie halbrunder Sitzstufenanlagen bzw. Theatern, ihren Ausdruck fanden.⁵⁴⁶ Ihre Blütezeit erlebten die Theater-Heiligtümer Zentralitaliens insbesondere im 2. und 1. Jh. v. Chr. in den Gebieten von Latium, Kampanien und Samnium, die zugleich von einer neuen Welle der architektonischen Monumentalisierung begleitet war. So wurden einige der Heiligtümer in dieser Zeit neu gegründet oder aber, wie beispielsweise das von Gabii/Gabi,

⁵⁴⁵ Zentrale Erörterungen zu diesen Anlagen lieferten Hanson (1959) und Nielsen (2002); Geißler (2015).

⁵⁴⁶ Da sich im Zusammenhang mit den theatralen Strukturen nicht immer auch Bühnengebäude nachweisen ließen, wurden jene Anlagen in der Forschung u. a. mit bloßen monumentalen Treppenaufgängen assoziiert, die zum Tempelgebäude hinaufführten. Diese alleinige Funktionszuschreibung erscheint jedoch zu vereinfacht, da in diesem Falle die halbrunde Form für die Stufenanlage unnötig gewesen wäre. Die derzeit allgemein akzeptierte Deutung, in diesen Anlagen vielleicht sogar primär Theaterstrukturen zu sehen, ist daher weitaus naheliegender, nicht zuletzt auch aufgrund der engen Beziehung zum dahinterliegenden Tempel und den mit diesem in Verbindung stehenden Präsentationen ritueller Dramen, wie Nielsen darlegt. Gestützt wird diese These auch durch Hinweise, welche die Existenz von *ludi* etwa für Gabii/Gabi (CIL XIV 2794) und Praeneste/Palestrina (Cassiodorus, *variae* 6.15.2; Cicero, *Att.* 12.2.2; Cicero, *Planc.* 63; *Serv.*, *Aen.* 7.678) nahelegen. Dass auch literarische *ludi scaenici* in Form von Tragödien und Komödien Teil dieser Festlichkeiten sein konnten, ist wahrscheinlich, doch wurden sie Nielsen zufolge nicht speziell für diese errichtet. Darauf deutet der Forscherin zufolge auch das häufige Fehlen von permanenten Bühnenbauten hin. (Nielsen 2002, 180, 189, 191; Nielsen 2013, 86; Nielsen 2016, 82) Anders Hanson, welcher der Auffassung ist, dass die Theater vorrangig für die Aufführung literarischer Dramen errichtet wurden. (Hanson 1959, 9-11)

gegen Mitte oder Ende des 2. Jh. v. Chr. repräsentativ um- und ausgebaut.⁵⁴⁷ Errichtet innerhalb aber auch außerhalb der jeweiligen Städte, jedoch zumeist in Zusammenhang bedeutender regionaler Zentren und infrastruktureller Knotenpunkte, entsprachen diese Komplexe und die in ihnen gewählten Bauformen den Entwicklungen und Trends der Zeit, die sich auch in anderen Teilen der hellenistischen Welt, wie in Griechenland und Kleinasien, in ähnlicher Weise nachvollziehen lassen.⁵⁴⁸ Zwar liegt die genaue Nutzung der Theater-Heiligtümer trotz der verschiedentlich hervorgebrachten Theorien noch weitestgehend im Dunkeln, doch boten sie, wie die italischen Städte selbst, auch in Bezug auf die *porticus*- und Theaterentwicklung Raum und fruchtbaren Boden für architektonische Experimente, die sich, stark durch hellenistische Konzepte und regionale Bedürfnisse geprägt, unmittelbar vor den Toren Roms entfalteten. Dabei ist noch einmal zu betonen, dass Theater und Heiligtümer zusammen mit anderen öffentlichen Bauten in jener Zeit als wichtige Medien innerhalb der innen- und außerpolitischen Konkurrenzkämpfe fungierten sowie als Ausdruck von Lokalpatriotismus, Engagement und Reichtum.⁵⁴⁹ In dieser Funktion als architektonisch gefasste gesellschaftlich-soziale sowie politische Repräsentationsräume gingen damit schon jene Bauten weit über ihre primären Kernaufgaben hinaus.⁵⁵⁰

In ihrem baulichen Plan formten dabei besonders die axial angelegten Theater-Heiligtümer, bei denen Tempel und Theater eine Achse bildeten, architektonisch homogene Komplexe, die sich durch einen hohen Grad an Symmetrie auszeichneten.⁵⁵¹

⁵⁴⁷ Hinsichtlich der Ursprünge dieser Komplexe gibt es in der Forschung verschiedene Theorien, die im Wesentlichen hinsichtlich dreier vermuteter Ursprungsgebiete unterschieden werden können: griechisch, griechisch-sizilisch, griechisch-asiatisch und (latinisch-)italisch. (siehe u. a. Jiménez 1982, 61; Coarelli 1983, 192-194, 216; Nielsen 2002, 191-196, 275-282; Nielsen 2016, 92; D'Alessio 2011, 57-58; Sirano 2011 (II), 31)

⁵⁴⁸ Merz 2001, 21.

⁵⁴⁹ Gros/Torelli 1988, 152-159; Geißler 2015, 20-25; siehe zudem H. Galsterer: Herrschaft und Verwaltung im republikanischen Italien. Die Beziehung Roms zu den italischen Gemeinden vom Latinerfrieden 338 v. Chr. bis zum Bundengenossenkrieg 91 v. Chr., Münchener Beiträge zur Papyrusforschung 68, München 1976.

⁵⁵⁰ Ähnlich siehe auch Geißler 2015, 269. Bezogen auf die Theater-Heiligtümer konnte die beobachtete Monumentalisierung also einerseits, wie bei den weitestgehend von Rom unabhängigen Städten Tibur und Praeneste, Ausdruck der historischen, regionalpolitischen Macht, des eigenen Selbstverständnisses, des Prestigeverlangens und der Präsentation des eigenen Reichtums sein, oder, wie in Gabii, das Ergebnis lokaler religiöser Bedürfnisse. (Geißler 2015, 275-277, 269)

⁵⁵¹ Nielsen 2002, 180, 189; Nielsen 2016, 85. Dabei unterschieden sich die Theater-Heiligtümer dieses Typs im Plan grundlegend von bekannten griechischen Vertretern. So sind zwar auch dort Theater im Umfeld von Tempelanlagen nachgewiesen, doch blieb die topographische Beziehung zwischen beiden Architekturen, wie auch Nielsen und Hanson darlegen, eher locker und unsystematisch. (Hanson 1959, 29; Nielsen 2002, 191, 279) Die bei den italischen Vertretern diesen Typ beobachtete Konzeption mit baulich aufeinander bezogenen Architekturen, der strengen Axialität und Symmetrie stellt also eine Besonderheit jener Anlagen dar und ließ sich bisher nirgends anders nachweisen. Zur Typologie der Kulttheater siehe u. a. Nielsen 2016.

Bei allen bisher dokumentierten Vertretern dieser Gruppe, darunter Gabii/Gabi (Abb. 24), Tibur/Tivoli (Abb. 29), Praeneste/Palestrina (Abb. 30), Teanum Sidicinum/Teano (Abb. 27), Carales/Cagliari (Abb. 25), Pietravairano (Abb. 26) und Bovianum vetus/Pietrabbondante (Abb. 28), wurde die theatrale Struktur dabei vor dem Tempel angelegt⁵⁵² wobei erstere entweder eine Ebene mit dem Tempelgebäude teilte oder aber auf einer niedrigeren Terrasse eingerichtet wurde, sodass der Sakralbau die Heiligtumsanlage in fast allen Fällen dominierte.⁵⁵³ Letzterer wies zumeist eine prominente Frontaltreppe auf, die zum Stufenrund des Theaters hin ausgerichtet war. Zwischen beiden Baukörpern ließ sich in Einzelfällen, wie in Gabii/Gabi und Teanum Sidicinum/Teano, ein Altar lokalisieren.⁵⁵⁴ Auch Wasserbecken sind in diesen heiligen Bezirken häufig anzutreffen. Als Umfassung des *temenos* dienten nicht selten Säulenhallen, die den Tempel an den Seiten (Bovianum vetus/Pietrabbondante) oder von hinten her als triporticus (Gabii/Gabi, Tibur/Tivoli, Teanum Sidicinum/Teano, Carales/Cagliari (?)) umgaben.⁵⁵⁵ Bei letzteren scheinen nach Isler auch bautypologische Tendenzen je nach Zeitstellung der Anlage nachvollziehbar.⁵⁵⁶ Wie häufig auch Gärten bzw. heilige Haine, wie sie etwa für Gabii/Gabi anzunehmen sind, von den Säulenhallen eingefasst und somit integrale Bestandteile dieser Anlagen waren, ist in der Forschung derzeit noch umstritten.⁵⁵⁷

Die halbrunden Stufenanlagen, die sich vor den Tempelbauten der Heiligtümer erstreckten, wiesen im Allgemeinen einen Durchmesser von 40 - 80 m auf und umfassten in ihrem Zentrum eine im Durchmesser oft ca. 10 - 20 m große Freifläche.⁵⁵⁸ Wie bereits erwähnt, lassen sich im Zusammenhang mit den theatralen Strukturen nicht immer auch Bühnengebäude fassen. So bliebe zu fragen, inwiefern in diesen Fällen möglicherweise hölzerne Bühneninstallationen eingerichtet wurden. Zu den wenigen dokumentierten permanenten Skeneneinrichtungen zählen jene in Bovianum vetus/Pietrabbondante,

⁵⁵² Nielsen 2002, 180, 279. Den Ursprung für dieses Modell vermutet Nielsen in Etrurien. In diesem Zusammenhang führt die Forscherin aus: „The tradition for podium temples with frontal staircases might well have led to a further development towards a *theatron / cavea* in front of this staircase and accordingly in front of the temple itself.“ (Nielsen 2002, 279) Siehe hierzu auch Nielsen 2016, 85-87.

⁵⁵³ Siehe auch Isler 2017, 280.

⁵⁵⁴ Nielsen 2002, 191; Nielsen 2016, 85; Sirano/Sirieto 2011, 46; Jiménez 1982, 59.

⁵⁵⁵ Siehe auch Nielsen 2002, 180; Isler 2017, 280-281.

⁵⁵⁶ Isler 2017, 281. Dabei unterscheidet Isler zwischen frühen Anlagen, bei denen der Tempel freistehend im Zentrum des *temenos* errichtet war (Gabii/Gabi) und Anlagen, bei denen der Tempel an die Rückseite des Tempelplatzes und somit an die rückwärtige Säulenhalle verlegt wurde (Tibur/Tivoli). (Isler 2017, 281)

⁵⁵⁷ Coarelli und Nielsen etwa sprechen jene Gartenanlagen als typisch für diese Art von Heiligtümern an. (Nielsen 2002, 183; Coarelli 1987, 90) Geißler tritt dieser Auffassung entgegen und verweist darauf, dass nicht alle diese Heiligtümer einen *lucus* aufwiesen. (Geißler 2015, 281-282)

⁵⁵⁸ Siehe Katalog zu den italischen Theater-Heiligtümern.

Teanum Sidicinum/Teano und vielleicht auch Pietravairano (Monte San Nicola).⁵⁵⁹ Grundsätzlich handelte es sich bei den theatralen Strukturen um verhältnismäßig kleine Anlagen, die eine maximale Kapazität von etwa 500 – 1.500 Zuschauern aufnehmen konnten.⁵⁶⁰ Dennoch zeigen auch sie ähnliche Innovationen und konzeptionelle Ausformungen, wie ihre zeitgenössischen städtischen Vertreter. So fanden sich hier wie dort Vertreter, bei denen die neue caementa-Technik zur Anwendung kam, die freistehende unabhängige Theaterbauten ermöglichte, Skenengebäude, bei denen der Bühnenbau mittels einer niedrigeren Bühne an die lokalen Bedürfnisse angepasst wurden sowie der Versuch unternommen wurde, Zuschauerraum und Bühne durch die Überdachung der *parodoi* baulich miteinander zu verbinden. Exemplarisch sei an dieser Stelle das Theater innerhalb des gegen Ende des 2./Anfang des 1. Jh. v. Chr. errichteten Heiligtums von Teanum Sidicinum/Teano genannt, bei dem sich verschiedene dieser Innovationen – freie Bauweise des Zuschauerrunds, *vomitoria*, steinernes Bühnengebäude – nachvollziehen lassen.⁵⁶¹

Die bisherigen Ausführungen machen also deutlich, dass sich vor den Toren Roms sowohl in näherer als auch etwas weiterer Umgebung architektonische und kulturelle Prozesse, Experimente und Entwicklungen abspielten, die auf die Herausbildung der heute als „römisch“ bezeichnete Theaterbauten nicht ohne Wirkung blieben.

⁵⁵⁹ Zu Bovianum vetus/Pietrabbondante: Tosi 2003, 292; Sear 2006, 153. Zu Teanum Sidicinum/Teano: Tosi 2003, 187; Sirano 2010, 101; Balasco 2011, 74. Zu Pietravairano (Monte San Nicola): Tagliamonte/Sirano/Rendina/Cinque/Panariti/ Zerilli 2012, 13. Auch die hinter der *orchestra* liegende Flächen in Tibur/Tivoli legt die Konstruktion eines Skenengebäuden nahe, doch fehlen derzeit noch Anhaltspunkte, ob und wie diese genau zu rekonstruieren sein könnten. (Tivoli: Sear 2006, 140) In Gabii/Gabi hingegen ist der Befund zu stark zerstört, sodass hier keine gesicherte Rekonstruktion mehr möglich ist. (Geißler 2015, 256; siehe zudem R. Delbrück: Hellenistische Bauten in Latium I. Baubeschreibungen, Straßburg 1907 (insbesondere S. 7))

⁵⁶⁰ Nielsen 2016, 82.

⁵⁶¹ So zählt die theatrale Anlage zu den frühesten Theaterbauten, die auf flachem Terrain errichtet worden sind. Sie war Teil eines terrassenartig konzipierten Heiligtums und ruhte auf der mittleren Ebene, wo sie über seitliche Rampen mit einem tiefergelegenen Platzareal sowie über weitere Rampen, die als überwölbte Galerien konstruiert waren, mit der ca. 10 Meter m höhergelegenen Tempelterrasse, ausgestattet mit einer rahmenden *triporticus* und einem zentralen Podiumstempel, verbunden war. Hinsichtlich der Verwendung des neuen *opus caementicium*-Materials und der daraus folgenden neuen Möglichkeiten, den hufeisenförmigen Zuschauerraum auf Substruktionen unabhängig der natürlichen Gegebenheiten anzulegen und diesen durch ein internes Zugangssystem (*vomitoria*) zu erschließen, nahm das Theater-Heiligtum von Teanum Sidicinum/Teano neben einigen anderen italischen Vertretern eine Vorreiterrolle ein. Zudem war das Skenengebäude hier wohl in Stein errichtet, doch ist dieses heute kaum noch erhalten. (Sirano 2009, 8-9; Sirano 2010, 101; Sirano 2011 (I), 20; Sirano 2011 (II), 31; Sirano/Sirleto 2011, 46-47; Balasco 2011, 75)

Wenden wir uns nun den zeitlich parallel verlaufenden theatralen Aktivitäten in Rom zu, das seit dem 3. und 2. Jh. v. Chr. im Zuge seiner territorialen Machtausdehnung einen Großteil der bis hierin besprochenen Regionen mit ihrem ausgeprägten Theaterwesen und den vielfältigen steinernen Theaterbauten erobert hatte⁵⁶², ist es zunächst erstaunlich, dass innerhalb des stadtrömischen Bausektors ähnlich geartete monumentale Theater-Bauprojekte noch bis in die Mitte des 1. Jh. v. Chr. zu fehlen scheinen.

Dabei war auch die Entwicklung des römischen Schauspiels und folglich auch die des römischen Theaters⁵⁶³ durch einen langen Prozess des facettenreichen Ein- und Zusammenwirkens von Einflüssen aus dem phönizischen, griechischen und etrusischen Raum auf eine sicherlich bestehende genuin römische Tradition geprägt, die über die Jahrhunderte enorme Wandlungen erfuhr und doch bestimmte Eigenheiten noch bis in die Kaiserzeit bewahrte. Grundsätzlich unterteilt Nielsen die Entwicklung des italischen und römischen Dramas in drei Phasen – in eine erste des „dramatic ritual“, in eine zweite des „ritual drama“ und eine dritte Phase des „literary drama“.⁵⁶⁴ Für die antiken Autoren, die sich mit der Frage der Entstehung des römischen „literarischen Dramas“ beschäftigten, scheinen besonders die Einflüsse aus der etrusischen und griechischen Kultur von nachhaltigem Eindruck gewesen zu sein.⁵⁶⁵ Als ein bedeutendes Datum für die Geschichte des römischen Theaters kann nach dem bisherigen Überlieferungsstand in diesem Zusammenhang das von Livius⁵⁶⁶ überlieferte Jahr 364 v. Chr. verstanden werden, welches

⁵⁶² Bereits mit dem Ende des Zweiten Punischen Krieges (218-201 v. Chr.) und weiteren außenpolitischen Erfolgen im östlichen Mittelmeergebiet, u. a. im Zuge der Makedonischen Kriege (215-167 v. Chr.), erreichte der Stadtstaat bis zur 2. H. d. 2. Jh. v. Chr. Dimensionen, die machtpolitisch vom westlichen Mittelmeergebiet bis in dessen Osten reichte. (Polybius 3.4; Christ 2013, 53, 63; Coarelli 2013, 14-15; Geißler 2015, 20-21)

⁵⁶³ Thesen und Überlegungen zur Entstehung und Entwicklung des römischen Theaters und Schauspiels: Hülsemann 1987; Wiseman 1998; Nielsen 2002; Manuwald 2016 sowie weiterhin u. a. F. R. Adrados, *Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theatre* (Leiden 1975); R. Friedrich, *Drama and ritual*, in: J. Redmond (Hrsg.), *Drama and Religion. Themes in Drama 5*, 1983, 159-223; D. Briquel, *Die Frage der etruskischen Herkunft des römischen Theaters bei den Schriftstellern der Kaiserzeit* (Livius, Valerius Maximus, Cluvius Rufus), in: J. Blänsdorf (Hrsg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, (Tübingen 1990) 93-106.

⁵⁶⁴ Nielsen 2002, 159. Ihr Phasenschema basiert auf dem philologisch begründeten Drei-Perioden-Modell Szemerényi's. Siehe hierzu: O. Szemerényi, *The origins of Roman drama and Greek tragedy*, in: *Hermes* 103, 1975, 300-332.

⁵⁶⁵ Die ausführlichste Quelle liefert in dieser Hinsicht Livius (VII 2), dessen Überlieferungen vermutlich auf Varro zurückgehen. Weitere Überlieferungen: Valerius Maximus II 4.4; Horaz, ep. II 1.139-167; Tibullus 2.1.29-60; Tertullian, *de spect.* V 5; Augustin, *civ.* II 8; Orosius 3.4.5.

⁵⁶⁶ Seine Ausführungen gelten in der Forschung als Orientierung für die Schauspielentwicklung. Dennoch ist nach Manuwald zu beachten, dass Details seiner Darstellung wahrscheinlich auf den Rekonstruktionen von spätrepublikanischen und frühaugusteischen Schriftstellern basieren. Zudem lag Fokus des Livius mehr auf

er als Ergebnis einer politischen Entscheidung ansah.⁵⁶⁷ So war dies das Jahr als im Zuge der Bekämpfung einer Pest die *ludi scaenici* aus Etrurien in Rom eingeführt wurden.⁵⁶⁸ Mit einem weiteren bedeutenden Punkt im Entwicklungsverlauf des römischen Schauspiels verband er, jedoch etliche Jahre später, die Person des Livius Andronicus.⁵⁶⁹ Das traditionelle Datum, genauer das Jahr 240 v. Chr., lässt sich aus anderen antiken Quellen entnehmen.⁵⁷⁰ Folgt man also den schriftlichen Überlieferungen war es der aus Tarentum stammende Livius Andronicus, der zu den Festspielen im Jahr 240 v. Chr. ein oder mehrere Stücke von Dramen griechischen Stils ins Lateinische übersetzte, aufführte und das in der Folgezeit teilweise unabhängige „römische literarische Drama“ in Rom etablierte.⁵⁷¹ Die Einführung und die frühe Phase des römischen „literary drama“ war jedoch Manuwald zufolge nicht nur bloß eine „literarische Fortsetzung des zeitgenössischen griechischen Dramas“, sondern ebenfalls eine politische Entscheidung der römischen Oberschicht.⁵⁷² Wie Nielsen und Hülsemann ist aber auch Manuwald in

dem Stil und der Form der Aufführungen und weniger auf den Inhalten. Die dabei erfolgte Auslassung bereits früher griechischer Einflüsse, ein Aspekt der in der Forschung teilweise kritisiert wurde, und die Hervorhebung der etruskischen Strömungen scheint durch linguistische Untersuchungen seine Rechtfertigung zu finden. So scheinen solche Begriffe wie „*histrion*“, „*persona*“, „*ludius*“ und „*scaena*“, welche die praktischen Aspekte der Schauspielaufführungen betreffen, eher über die etruskische Sprache ins Lateinische übergegangen zu sein, während jene der dramatischen Gattungen wie „*comedia*“ und „*tragoedia*“ direkt aus dem Griechischen übernommen wurden. Nach Manuwald scheint der etruskische Einfluss daher mehr die Einrichtungen und die Organisation der *ludi* geprägt zu haben. (Manuwald 2016, 16, 20, 22; siehe auch Nielsen 2002, 163; zur sprachlichen Herleitung theatraler Begriffe siehe O. Szemerényi, *The origins of Roman drama and Greek tragedy*, in: *Hermes* 103, 1975, 300-332)

⁵⁶⁷ Livius II 7; Nielsen 2002, 243; Manuwald 2016, 23. Die bei Livius beschriebene etruskische Herkunft neuer Schauspielinspirationen zu jener Zeit, die die Phase des „ritual drama“ von 364 – 240 v. Chr. einleitete und nach Nielsen besonders durch die *Satura* und *Atellana* geprägt war, werde dabei auch durch die Untersuchung Szemerényi's zu den dramatischen Schlüsselbegriffen gestützt. Diese ursprünglich griechischen Begriffe ließen sich in Latium bereits für die Zeit vor 240 v. Chr. nachweisen, wo sie vermutlich indirekt über die etruskische Sprache eingeführt worden waren. (Nielsen 2002, 159, 163; Szemerényi 1975, 300-332)

⁵⁶⁸ Livius II 7.

⁵⁶⁹ Livius II 7. So galt er auch in der späten Republik als „erster Dramatiker Roms“. (Cicero, *Brutus*, 72-72; Manuwald 2016, 24)

⁵⁷⁰ Cicero, *Brutus* 72; Gellius 17.21.42; Cassiodorus, *chronica*, p. 128 MGH AA 11.2 [zu 239 v. Chr.].

⁵⁷¹ Nielsen 2002, 158-159; Deufert 2002, 18, 85-87; Manuwald 2016, 23. Nach Nielsen ging die Einführung der dritten Phase, d. h. des „literary drama“, vermutlich im Zuge der römischen Eroberungen der griechischen Kolonien in Süditalien vonstatten. (Nielsen 2002, 158-159)

⁵⁷² Manuwald 2016, 24-25. Zu erklären ist dies vermutlich mit den Tendenzen zu Zeiten des beginnenden Hellenismus, als die dominierende griechische Kultur zum Vorbild vieler expandierender und eine internationale Stellung anstrebender Städte wurde und die römische Elite dazu veranlasste die Einführung und Etablierung von Dramen griechischen Stils auf einer institutionalisierten Basis zu fördern. (Manuwald 2016, 25) Hülsemann zufolge sei auch zu bemerken, dass die verschiedenen Etappen der Einflüsse bzw. Einführung neuer szenischer Darbietungsformen stets auch durch Theatergesetze und Repressalien begleitet waren, die gegen einzelne römisch-italische Komponenten des szenischen Vortrages und somit die traditionelle italische „*Posse*“ erlassen wurden. In diesem Zusammenhang bietet sich nach Hülsemann auch die Erklärung für das nur schemenhafte Wissen der späteren römischen Autoren um die Wurzeln ihres Theaterwesens. Die politischen Tendenzen der frühen genuin römischen Spielformen, gegen die die römische

diesem Zusammenhang der Auffassung, dass die dauerhafte Integration von Dramenaufführungen griechischen Stils nicht bedeutete, dass die vorausgehende italische Tradition völlig aufgegeben wurde.⁵⁷³

Integriert waren und wurden jene Schauspiele insbesondere in den offiziellen Festen Roms. Vielleicht war es das älteste uns heute bekannte regelmäßige Fest in Rom, die *ludi Romani*, die unmittelbar mit der Einführung der *ludi scaenici* im Jahr 364 v. Chr. und der Einführung dramatischer Schauspiele im Jahr 240 v. Chr. in Verbindung standen.⁵⁷⁴ Seit dem Ende des 3. Jh. v. Chr. boten dann auch fünf neue eingeführte und regelmäßig stattfindende Feste zu Ehren verschiedener Gottheiten, wie die *Ludi plebei*, die *Ludi Ceriales*, die *Ludi Apollinares*, die *Ludi Megalenses* und die *Ludi Florales*, einen weiteren Rahmen für die Darbietung von Schauspielen, wodurch sich ihre Präsenz immer weiter erhöhte.⁵⁷⁵ Bis in die Zeit der späten Republik stieg die Zahl der Feiertage auf 75 pro Jahr, wovon allein drei Viertel der Festlichkeiten Bühnenspiele umfassten.⁵⁷⁶ Ergänzt man diesen Festkalender regelmäßig durch römische Beamte organisierte offizielle Staatsfeste, den *ludi sollemnes*, mit den überwiegend privat finanzierten gelegentlichen *munera*,⁵⁷⁷ deren Anlass besondere Ereignisse wie Triumphzüge oder Begräbnissen waren, wird auch die Fülle an Bühnenspielen offenbar.⁵⁷⁸

Elite wiederholt einschritt, liefern nach Hülsemann auch den Grund für das jahrhundertelange Verbot permanenter Theatereinrichtungen. (Hülsemann 1987, 18, 22)

⁵⁷³ Manuwald 2016, 25; Vgl. Nielsen 2002, 158, 243; Hülsemann 1987, 11. So bildeten nach Nielsen bspw. auch die nicht-literarische Atellana und Satura weiterhin ein Element der *ludi scaenici*. Hinzu traten des Weiteren die römisch-historische Schauspielform, die *Fabula Praetexta*, die *Fabula Togata* sowie die *Fabula Pallatia*, die römische Variante der griechischen Komödie, sowie der *Mimus*. (Nielsen 2002, 166; siehe hierzu auch: Bieber 1961, 148ff.)

⁵⁷⁴ Nielsen 2002, 166; Beacham 1999, 2; Sear 2006, 54; Manuwald 2016, 29-30. Zwar verbanden die antiken Quellen die Ereignisse des Jahres 364 v. Chr. nicht mit den *Ludi Romani*, doch waren diese nach Manuwald in jener Zeit die einzigen Spiele, die regelmäßig stattfanden. (Manuwald 2016, 30)

⁵⁷⁵ Siehe auch Seidensticker 2010, 85-86. Die seit dem Zweiten Punischen Krieg neu eingeführten Feste lassen sich wohl als Reaktion auf bedeutende politische Ereignisse verstehen. (Manuwald 2016, 30-32) Bühnenspiele umfassten auch die in der späten Republik eingeführten öffentlichen Feste, die *ludi Victoria (Sullanae)* und die *ludi Victoriae Caesaris*. Mit erstgenannten wurde dabei ein regelmäßig stattfindendes Festspiel eingeführt, welches zum ersten Mal nicht einer Gottheit gewidmet war, sondern einem Individuum. (Beacham 1999, 2; Manuwald 2016, 32)

⁵⁷⁶ Beacham 1999, 2.

⁵⁷⁷ Manuwald 2016, 29. Diese vorwiegend privat gesponserten Spiele der Mitglieder der römischen Oberschicht wurden etwa nach militärischen Triumphen (*ludi magni/votivi*), zu Bestattungsfeiern (*ludi funebris*) oder zur Tempelweihen (*ludi ob dedicationem aedis*) veranstaltet. (Manuwald 2016, 29) Darüber hinaus standen sie aber auch in Verbindung mit der Einlösung eines Gelübdes oder Einweihungen anderer öffentlicher Bauten. (Seidensticker 2010, 86-87)

⁵⁷⁸ Neben den *ludi scaenici* konnten öffentlich oder privat organisierte Festspiele aber auch verschiedene andere Spielarten, wie *ludi circensis* mit Wagenrennen, Wettrennen und Tierjagden, umfassen. (siehe Cicero, *de legibus* 2.38; Livius 33.25.1; 40.52.3; 42.10.5) Da die Spiele anfangs in einen religiösen Kontext eingebettet waren, wurden sie stets mit einer Prozession, in der begleitet von musikalischen Klängen die Priester, organisierende Beamten, Wettkämpfer, Schauspieler und Musiker zusammen mit Götterstatuen zum

Trotz der wachsenden Bedeutung des Theaterwesens, dem Bewusstsein um die politische Aussagekraft von Theaterbauten und deren Repräsentationsvermögen, fanden die zahlreichen konstruktiven Experimente steinerner Theater, die unmittelbar vor den Toren Roms und direkt innerhalb seiner Herrschaftsgebiete stattfanden, innerhalb Roms noch lange Zeit keinen bleibenden Niederschlag. Dabei wäre in einer solchen aufstrebenden und dominanten Stadt, die sich nach außen hin in besonderem Maße zu repräsentieren hatte, die Errichtung eines der monumentalsten Steintheater als Zeichen seiner Vormachtstellung und Größe doch nur naheliegend gewesen. Der Grund für das Fehlen früher steinerner Theaterbauten in Rom ist dabei weniger auf ein Unvermögen oder Desinteresse zurückzuführen, sondern liegt besonders in dem Umstand bestehender und immer wieder erneuerter strenger Gesetze der römischen Senatsaristokratie begründet, also einer bewussten politischen Entscheidung gegen permanente Theaterbauten.⁵⁷⁹ Folglich ergab sich im Rom der republikanischen Zeit eine recht paradoxe Situation, bei der eine rege und kreative Produktion dramatischer Stücke mit einer immer größer werdenden Zuschauerzahl einer ausgebremsten architektonischen Schaffensperiode permanenter Theatereinrichtungen gegenüberstand.⁵⁸⁰

So wurden die *ludi scaenici*, die ebenso wie die mit ihnen in Verbindung stehenden Feste in einen religiösen Kontext eingebettet waren, in Rom lange Zeit auf temporären Theaterkonstruktionen aus Holz aufgeführt.⁵⁸¹ Zu den frühesten Orten von Schauspielaufführungen zählten wahrscheinlich das *forum*,⁵⁸² der *cirucs* sowie die Plätze vor den Tempeln der jeweiligen Gottheiten, wie beispielweise bei den Ludi Megalenses und Ludi Apollinares.⁵⁸³ So waren es die Ludi Megalenses, die nahezu von Anfang an literarische *ludi scaenici* integrierten.⁵⁸⁴ Nach Hanson waren sie sogar das Fest, welches die meisten *ludi scaenici* umfasste und bei dem der Veranstaltungsort für die Bühnenaufführungen, den auch Plautus und Terentius nutzten, heute am sichersten belegt

Festplatz zogen, begonnen und mit einem Opfer durch die Würdenträger eröffnet. (siehe u. a. Dionysios von Halikarnassos, ant. Romanae 7.72; Tertullian, de spect. VII 2; Manuwald 2016, 29)

⁵⁷⁹ Velleius Paterculus 1.15.3.

⁵⁸⁰ Siehe hierzu auch Blänsdorf (I) 1990, 9; Manuwald 2016, 38;

⁵⁸¹ Beacham 1999, 25, 27; Sear 2006, 54; Manuwald 2016, 37.

⁵⁸² Als Zentrum der Stadt fanden hier zahlreiche gesellschaftliche Aktionen *sub conspectu populi Romani* statt, wie etwa *contiones*, *comitia*, Prozessionen, gerichtliche Anhörungen, aber auch Gladiatoren- und Schauspieldarbietungen. (Beacham 1999, 25; siehe auch F. G. B. Millar: The last century of the Republic: Whose history?, in: Journal of Roman Studies 85, 1995 (236-243, insbesondere 240).

⁵⁸³ Hanson 1959, 17-18, 25; Manuwald 2016, 39. Nicht immer können die Aufführungsorte jedoch örtlich bestimmt werden.

⁵⁸⁴ Livius 34.54.3; Nielsen 2002, 172.

scheint.⁵⁸⁵ So konnte innerhalb des Heiligtum-Areals der Magna Mater auf dem Palatin eine steinerne Struktur nachgewiesen werden, die in der Forschung als die älteste uns heute bekannte Theatereinrichtung Roms interpretiert wird und wohl bereits der ersten Phase der um 200 v. Chr. errichteten Tempelanlage angehörte.⁵⁸⁶ Bei jener Struktur handelte es sich um acht Reihen von (Sitz)stufen, die entlang der längsten Seite des vor dem Sakralbau liegenden irregulär geschnittenen Tempelplatzes angelegt waren.⁵⁸⁷ Der Platz selbst, in dessen Zentrum sich der Altar befand, umfasste noch zu jener Zeit eine Größe von ca. 32 x 10 m.⁵⁸⁸ Dass als Veranstaltungsort der Megalensia tatsächlich ein Bereich vor dem Tempel fungierte, legt auch die Überlieferung des Cicero nahe, der berichtet, dass die *ludi* „in Palatio nostri maiores ante templum in ipso matris magnae conspectu Megalesibus fieri celebrarique voluerunt“⁵⁸⁹, also vor dem Tempel der Magna Mater und somit direkt vor den Augen jener Göttin, abgehalten wurden.⁵⁹⁰ Leider sind von dem ursprünglichen Heiligtum heute kaum mehr Spuren erhalten, da dieses durch ein Feuer im Jahre 111 v. Chr. zerstört worden ist.⁵⁹¹ Die im Zuge des Wiederaufbaus erfolgten Umstrukturierungs- und Erweiterungsarbeiten gingen dann mit der Entfernung der angesprochenen Sitzreihen einher.⁵⁹² Nach Nielsen könnten jedoch noch in jener zweiten Bauphase der Treppenaufgang des Tempels der Magna Mater sowie des Tempels der Victoria als Sitzplätze gedient haben, eine Nutzung, welche die Forscherin auch für die ersten Jahrzehnte des Heiligtums vorschlägt.⁵⁹³ Zusätzlich bringt sie mit den zahlreichen während der Megalensia stattfindenden *ludi scaenici* auch das im Jahre 154 v. Chr. geplante Bauvorhaben eines permanenten Theaters in Verbindung, welches *a Lupercali in Palatium versus*⁵⁹⁴ errichtet werden sollte, doch noch vor der Fertigstellung auf einen Senatsbeschluss hin wieder abgerissen wurde.⁵⁹⁵ Dass hiermit möglicherweise eine

⁵⁸⁵ Hanson 1959, 13, 16; siehe auch Nielsen 2002, 172.

⁵⁸⁶ Hanson 1959, 14-16; Nielsen 2002, 172; Nielsen 2016, 85-86. Die Originalphase datiert D’Alessio in die Jahre 204 – 191 v. Chr. (D’Alessio 2009, 229) Zu den ersten verschiedenen Bauphasen siehe auch D’Alessio 2006.

⁵⁸⁷ Nielsen 2002, 172; Nielsen 2016, 86.

⁵⁸⁸ Nielsen 2016, 86.

⁵⁸⁹ Cicero, Har. Resp. 12.24)

⁵⁹⁰ Siehe auch Hanson 1959, 13-14, Nielsen 2002, 172.

⁵⁹¹ Tacitus, ann. IV 64.3; Nielsen 2002, 172; D’Alessio 2006, 433-436; D’Alessio 2009, 227; Nielsen 2016, 86.

⁵⁹² Ovid, fast. IV 347-348; Nielsen 2002, 172; D’Alessio 2009, 131, 227, 235; Nielsen 2016, 86.

⁵⁹³ Nielsen 2002, 172, Fußnote 59; Nielsen 2016, 86.

⁵⁹⁴ Velleius Paterculus 1.15.3.

⁵⁹⁵ Tacitus, ann. XIV 20; Nielsen 2002, 174; Nielsen 2016, 86. Auch Hanson hielt diese Verbindung für möglich, bemerkt jedoch auch: “(...) the evidence is not strong enough, nor the text of Velleius sure enough, to make this more than a possible hypothesis.” (Hanson 1959, 25)

Verdopplung der theatralen Kapazität angedacht war, könnte der Forscherin zufolge auch durch eine Textstelle bei Cicero Unterstützung finden,⁵⁹⁶ ist aber nicht zweifelsfrei belegbar. Wahrscheinlich ist jedoch, dass zumindest die rituellen Dramen sowohl in der ersten Bauphase als auch nach der Restauration des Heiligtums Ende des 2. Jh. v. Chr. direkt auf dem Platz vor dem Tempel der Göttin ihre Aufführung fanden.⁵⁹⁷

Einen weiteren Beleg einer bedeutenden theatralen Stätte in Rom, die ebenfalls die räumliche Nähe von Tempel und Theater aufwies, überliefert möglicherweise eine Passage bei Livius bezüglich eines im Jahr 179 v. Chr. im Auftrag des Zensors und bedeutenden Bauherren M. Aemilius Lepidus errichteten „*theatrum et proscaenium ad Apollonis*“.⁵⁹⁸ Dabei könnte die theatrale Anlage mit den baulichen Restaurationsmaßnahmen des städtischen Tempels für Apollo Medicus, vor dessen Tempelfront es möglicherweise zu verorten war, in Zusammenhang gebracht werden.⁵⁹⁹ So hätten auch hier die Spiele, sowohl die *ludi scaenici* als auch die rituellen Dramen,⁶⁰⁰ ähnlich wie im Falle der Magna Mater und der Ludi Megalenses, „*in conspectu dei*“ stattgefunden.⁶⁰¹ Die meisten Forscher gehen daher davon aus, dass es sich bei diesem im Wesentlichen um eine hölzerne Einrichtung gehandelt haben wird;⁶⁰² daneben bestehen jedoch auch Überlegungen in diesem Bau eine semipermanente⁶⁰³ oder gar eine permanente⁶⁰⁴ Anlage zu sehen. Auch

⁵⁹⁶ Cicero, Har. Resp. 12.25-26; Nielsen 2002, 174; siehe auch Hanson 1959, 14 Fußnote 29.

⁵⁹⁷ Siehe auch Nielsen 2002, 174.

⁵⁹⁸ Livius XL 51.3. Zur Diskussion des stadtrömischen Apollon-Tempels in republikanischer Zeit siehe weiterhin Lugli 1942, 55-64; Hanson 1959, 18-24, sowie G. Marchetti-Longhi: Il culto ed i templi di Apollo in Roma prima di Augusto, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 58.1943 (27-47).

⁵⁹⁹ Livius XL 51.6; Siehe auch Lugli 1942, tav. 1; Hanson 1959, 23; Nielsen 2002, 178; Isler 2017, 272.

⁶⁰⁰ Nielsen 2002, 178.

⁶⁰¹ Hanson 1959, 23-24: Diese Positionierung würde sich auch fast exakt mit der des späteren Marcellus-Theaters decken, wenngleich letzterer etwas aus der Achse verschoben war. Dass das Marcellus-Theater möglicherweise die Platzierung und Orientierung eines früheren geplanten Theaters an jener Stelle respektierte, würde auch die gedrungene Lage erklären, sowie den Umstand, dass jenes Theater keine vollständig als *quadriporticus* ausgeformte *porticus post scaenam* erhielt, sondern lediglich eine einflügelige. Schwierigkeiten bezüglich dieser Verortung der Spielstätte „ad Apollonis“ bereitet jedoch das Argument, dass für eine solche Einrichtung an dieser Stelle der Platz fehlte und erst die Abrissarbeiten des Caesar und Augustus die Möglichkeiten für die Errichtung eines neuen Baus schufen. Und tatsächlich ist zumindest die Existenz des Tempels der Pietas, welcher 181 v. Chr. geweiht wurde, bereits zu dieser Zeit belegt. Inwieweit jedoch der Bereich um den Tempel des Apollon bereits im Jahre 179 v. Chr. so eng bebaut war, wie es für die Jahre der ausgehenden Republik belegt ist, und wie viel Raum der frühe theatrale Bau für sich beanspruchte, geht aus den antiken Quellen nicht gesichert hervor. (Hanson 1959, 23 sowie Fußnote 80)

⁶⁰² Gros 1978, 21; Nielsen 2002, 178-179; Isler 2017, 272-273.

⁶⁰³ Gros 1978, 21; Sear 2006, 55; Isler 2017, 272 Fußnote 2667. Die Rekonstruktionen eines solchen semipermanenten Baus gehen dabei jedoch auseinander. Für Isler beispielsweise wären „Stützen aus Stein (denkbar) und Sitzflächen aus Holz, welche für die Aufführungen jeweils angebracht worden wären.“ (Isler 2017, 272 Fußnote 2667) Sear hingegen führt aus, dass die *cavea* möglicherweise permanenter Natur war, die *scaena* jedoch temporär blieb. (Sear 2006, 55)

⁶⁰⁴ Coarelli 1965-67, 68-71; Coarelli 1997, 605-606. Nach Coarelli sei dieses bis zur Errichtung des Pompeius-Theaters das einzige seiner Art geblieben und bis zum Bau des Marcellus-Theaters an eben jener

wenn zumindest eine zeitweilige Bestehenszeit der Theaterinstallation sicher denkbar wäre, steht der Überlegung einer permanenten Anlage der aus der jüngeren Forschung hervorgebrachte berechtigte Verweis auf die Überlieferungen zeitlich späterer Ereignisse gegenüber, bei der geplante Bauvorhaben steinerner Theater in Rom stets auf massive Empörung seitens der Senatsaristokratie stießen und sogar in offiziellen Verboten zur Errichtung von *subsellia* oder der Abhaltung von Theaterveranstaltungen in der Stadt und ihrer näheren Umgebung mündeten.⁶⁰⁵ In diesen und auch folgenden Verboten scheint sich ein stark politisches Motiv widerzuspiegeln, das unter anderem mit den Ängsten der Senatsaristokratie in Zusammenhang zu bringen ist, die nicht nur die öffentliche Ordnung durch etwaige Volksversammlungen gefährdet sahen, sondern auch um den Verlust ihrer politischen Autorität fürchteten.⁶⁰⁶ Die fortwährende angespannte Haltung der politischen römischen Oberschicht drückte sich nur einige Jahrzehnte später in einem weiteren „Theaterverbot“ aus, welches dieses Mal gegen die Theaterspiele selbst gerichtet war und im Jahr 115 v. Chr. zu ihrer Verbannung aus Rom führte.⁶⁰⁷ Interessant ist, dass sich kurz nach der Wiedereinführung des Theaterspiels eine deutliche Steigerung des finanziellen Aufwands nachvollziehen, der für die Errichtung der theatralen Anlagen betrieben wurde.⁶⁰⁸ So zeigen die Überlieferungen aus dem ausgehenden 2. Jh. und beginnenden 1. Jh. v. Chr., wie sehr die einzelnen Persönlichkeiten versuchten sich in Aufbau und Ausschmückung ihrer temporären Theatereinrichtungen zu übertreffen und sie für politisch-gesellschaftlichen Zwecke einzusetzen.⁶⁰⁹ Besonders in den unruhigen Jahren der

Stelle in Benutzung gewesen. Die schriftlichen erwähnten und temporär errichteten *scaenae* seien in diesen permanenten Bau installiert worden. Diese Überlegung würde dem Forscher zufolge auch begründen, dass oft nur die *scaenae* und nicht auch die *theatra* Erwähnung fanden. (Coarelli 1965-67, 68-71; Coarelli 1997, 605-606, siehe hierzu auch Nielsen 2002, 178)

⁶⁰⁵ Nielsen 2002, 178; Isler 2017, 272-273. So wird noch der Bau des Pompeius-Theaters in Rom mehr als 100 Jahre später in den Quellen als etwas Außerordentliches beschrieben. (Cassius Dio XXXIX 38; Plinius, nat. hist. XXXIV 40; Plutarch, Pompeius 40.5; Tacitus, ann. XIII 54.3-4; siehe auch Isler 2017, 273)

⁶⁰⁶ Rumpf 1951, 44-46; Frézouls 1983, 193-214; Beacham 1999, 30; Sear 2006, 56; Isler 2017, 271. Darüber hinaus war, wie bei Beacham zu lesen ist, gerade der provisorische Charakter der Theaterbauten für die römische Elite entscheidend, da sie ein deutlicher Ausdruck ihrer Macht waren und als ein Symbol für die sich kontinuierlich erneuernde Bestätigung ihrer aristokratischen Privilegien und Kontrolle fungierten. (Beacham 1999, 31) So betont auch Gruen: “The ritual of erecting and then dismantling temporary structures gave annual notice that the ruling class held decisive authority in the artistic sphere. A permanent theater, whatever its advantages in cost and convenience, would represent a symbolic relaxation of that authority.” (E. Gruen: Cultural and National Identity in Republican Rome, Ithaka, N. Y. 1992 (insbesondere S. 209); Beacham 1999, 31)

⁶⁰⁷ Cassiodorus, Chronicon 384 B; siehe auch Rawson 1985, 105; Isler 2017, 274.

⁶⁰⁸ Isler 2017, 274.

⁶⁰⁹ Siehe auch Sear 2006, 55; Isler 2017, 273. Schon die früheren Erwähnungen von theatralen Bauten aus dem Anfang des 2. Jh. v. Chr. verdeutlichen, dass diese immer öfter mit einzelnen Namen politischer Führungspersönlichkeiten verbunden waren. (Isler 2017, 272)

späten Republik erwuchs die Bereitstellung von Theaterbauten und Spielen zu einem wesentlichen Instrument, um die eigene politische Karriere zu beflügeln.⁶¹⁰

Am Anfang dieser temporären, hölzernen „Schauarchitekturen“⁶¹¹ des 1. Jh. v. Chr. ist wohl das um 100 v. Chr. errichtete Theater des L. Licinius Crassus zu nennen, welches er als Ädil hatte bauen und mit vier oder sechs Säulen aus Hymettos-Marmor hatte ausstatten lassen.⁶¹² Eine weitere Erwähnung in den antiken Quellen betrifft eine hölzerne *scaena* aus dem Jahr 99 v. Chr., die C. Claudius Pulcher hatte errichten lassen und mit einer derartigen Farbenvielfalt und illusionistischen Malerei - zu denken wäre etwa an den aufkommenden sog. 2. Pompeianischen Stil - ausschmücken ließ, dass den Überlieferungen zufolge selbst Raben irregeführt wurden und sich auf den gemalten Ziegeln niederließen.⁶¹³ Für das Jahr 74 v. Chr. ist dann eine bewegliche hölzerne *scaena* überliefert, welche die Brüder L. Licinius Lucullus und M. Terentius Lucullus in Auftrag gegeben hatten.⁶¹⁴ Noch aufwendigere Maßnahmen zur Ausschmückung der Skenenbauten unternahm schließlich die Bauherren der folgenden Jahre. Während Q. Lutatius Catulus Teile seiner Bühnenfront im Jahre 69 v. Chr. mit Elfenbein dekorieren ließ und, den kampanischen Luxus kopierend, erstmals ein Sonnensegel während der Spiele aufspannte,⁶¹⁵ statteten der *praetor urbanus* des Jahres 66 v. Chr., C. Antoninus Hybrida, sowie jener des Jahres 65 v. Chr., L. Licinius Murena ihre Bühnenfronten mit Silber aus.⁶¹⁶ Diese Aufwendungen versuchte der *praetor urbanus* des folgenden Jahres, M. Petreius, schließlich nochmals zu steigern, in dem er seine Bühnenfront mit Gold ausschmücken ließ.⁶¹⁷ Den vorläufigen Kulminationspunkt dieses Wettfahrens und Übertrumpfens in der Ausstattung temporärer Bühneneinrichtungen bildete dann der Ädil M. Aemilius Scaurus mit seiner nur einen Monat bestehenden *scaena* des Jahres 58 v. Chr.⁶¹⁸ Laut den Beschreibungen des Plinius handelte es sich um eine dreigeschossige *scaenae frons*, deren unteres Geschoss mit Marmor verziert war und das zweite mit Glas.⁶¹⁹ Das Obergeschoss hingegen soll der Überlieferung zufolge vergoldet

⁶¹⁰ Cicero, off. 2.58-59; Beacham 1999, 3.

⁶¹¹ Diesen Begriff prägte Fuchs 1987, 4. Zu den schriftlichen Überlieferungen der Theatereinrichtungen des 1. Jh. v. Chr. siehe auch Punkt II a dieser Arbeit.

⁶¹² Plinius, nat. hist. XVII 6 und XXVI 7; siehe auch Isler 2017, 274.

⁶¹³ Plinius, nat. hist. XXXV 23; Valerius Maximus II 4.6; siehe auch Sear 2006, 55; Isler 2017, 274.

⁶¹⁴ Valerius Maximus II 4.6; siehe auch Sear 2006, 55; Isler 2017, 274.

⁶¹⁵ Valerius Maximus II 4.6; Plinius, nat. hist. XIX 23; siehe auch Sear 2006, 55; Isler 2017, 274-275.

⁶¹⁶ Valerius Maximus II 4.6; Plinius, nat. hist. XXXIII 53; siehe auch Sear 2006, 55; Isler 2017, 275.

⁶¹⁷ Valerius Maximus II 4.6; siehe auch Sear 2006, 55; Isler 2017, 275.

⁶¹⁸ Plinius, nat. hist. XXXIV 36; XXXVI 5; XXXVI 113-116; XXXVI 189.

⁶¹⁹ Vergleich Kapitel II a sowie Sear 2006, 55; Isler 2017, 275. Sear zufolge könnte, Plinius hier möglicherweise Glasmosaik gemeint haben. (Sear 2006, 56)

gewesen sein.⁶²⁰ Insgesamt sollen in der Bühnenfront 360 Säulen errichtet gewesen sein, wobei diejenigen des unteren Geschosses allein eine Höhe von über 11 m aufwiesen.⁶²¹ In den Säulenzwischenräumen fanden weiterhin etwa 3000 bronzene Statuen Aufstellung, die durch weitere kostbare Bildwerke und Ausstattungsgegenstände ergänzt wurden.⁶²² Jener Bau muss derart eindrucklich und überwältigend gewesen sein, dass noch Plinius ihn 100 Jahre später als das größte Bauwerke bezeichnete, das je von Menschenhand errichtet wurde.⁶²³ Möglicherweise ist jener Bau des Scaurus, Stiefsohn des Sulla, auch im Kontext des Konkurrenzkampfes zu einem weiteren außergewöhnlichen Projekt zu verstehen, welches Pompeius Magnus zur selben Zeit auf dem Campus Martius zu realisieren im Begriff war.⁶²⁴ Mit seinen Bestrebungen, die erneut die zunehmende Popularität und Bedeutung von Theatern versinnbildlichen, widersetzte sich Pompeius den bestehenden Gesetzen des Senatorenstandes und wagte in der Mitte des 1. Jh. v. Chr. einen Schritt, der in der Folge zum Bau des ersten permanenten Steintheaters in Rom führte.⁶²⁵ Errichtet nahe des Verlaufs der *pompa triumphalis* und zahlreichen anderen Triumphalbauten weihte Pompeius im Jahr 55 v. Chr. einen Baukomplex, dessen Ausstattung und Konzeption auf seine eigene Person hinwies und die Erinnerung an seinen eigenen Triumphzug auch in Zukunft vergegenwärtigen sollte.⁶²⁶ Diesen Aspekt der Selbstdarstellung verfolgten gewiss auch die Bauherren der zwei anderen stadtrömischen Theater, namentlich des Marcellus- und des Balbus-Theaters, die kurze Zeit nach dem Pompeius-Theater entstanden.⁶²⁷ Alle drei Theater zeichneten sich durch eine neue Monumentalität und ihren großen Reichtum

⁶²⁰ Vergleich Kapitel II a sowie Sear 2006,55; Isler 2017, 275. Nach Sear könnten sich jene vergoldeten Planken auch auf das Bühnendach beziehen. (Sear 2006, 56)

⁶²¹ Im Vergleich dazu erreichten die Säulen der *scaena* des L. Licinius Crassus um 100 v. Chr. „nur“ eine Höhe von etwa 3,50 m. (siehe auch Isler 2017, 275)

⁶²² Vergleich Kapitel II a sowie Sear 2006,55; Isler 2017, 275.

⁶²³ Vergleich Kapitel II a sowie Isler 2017, 275.

⁶²⁴ Isler 2017, 275. Mit diesem endete denn auch weitestgehend die Zeit der hölzernen theatralen Prachtbauten. Zwar wurden laut Vitruv (de arch. V 5.7) auch weiterhin Jahr für Jahr Holztheater in der *urbs* errichtet, doch wird es sich nach Isler hierbei vermutlich vorrangig um kleine Bauten für private Ereignisse, etwa zu Totenfeiern, oder in sakralem Zusammenhang, wie für die *Ludi Palatini* (Flavius Josephus, ant. Iud. 19.90) oder der *Ludi Saeculares* überliefert, gehandelt haben, da von diesen nur noch wenige vereinzelte Vertreter explizite Erwähnung bei den antiken Autoren fanden. Lediglich das 53 v. Chr. erbaute temporäre Theater des C. Scibonius Curio, welches jener für die Trauerfeier seines Vaters einrichtete, wird nach dem Bau des Pompeius-Theaters noch direkt genannt. Für diesen privaten Zweck ließ er eine drehbare Konstruktion aus Holz errichten, welche am Vormittag in Form eines Theaters den Aufführungen der *ludi scaenici* diente und am Nachmittag zu einem Amphitheater zusammengefügt für Gladiatorenspiele genutzt wurde. (Plinius, nat. hist. XXXVI 117; Isler 2017, 275-176)

⁶²⁵ Cicero, fam. 7.1 – 4; Cicero, off. 2.57; Plinius, nat. hist. VII 158, 8.20; Tacitus, ann. III 72.2, XIV 20.2; Sueton, Claud. 21.1; Cassius Dio XXXIX 38.1 – 3; Plutarch, Pompeius 52.5; Gellius 10.1.7; Tertullian, de spect. X 5; Siehe u. a. auch Coarelli (I) 1997, 105-106; Manuwald 2016, 43.

⁶²⁶ Coarelli 1997, 105-106; Nünnerich-Asmus 1994, 51; Beacham 1999, 70; Gleason 1990, 10.

⁶²⁷ Siehe u. a. Manuwald 2016, 43.

bezüglich der Ausstattung und der verwendeten Materialien aus. Diese neue, prachtvolle Erscheinungsform, in der verschiedene Elemente der theatralen Experimente außerhalb Roms aufgegriffen und neu formuliert wurden, fand großen Anklang und wurde seit der augusteischen Zeit in Form eines neuen „römischen“ Theatertyps (Abb. 2) nicht nur in Italien, sondern auch in den Provinzen vielfach kopiert, wo es zum Symbol für die Zugehörigkeit zum Imperium Romanum und dessen Glanz wurde.⁶²⁸ So gehörten jene Theaterbauten bald zur Grundausstattung einer jeden römischen Stadt und selbst kleinste Städte und Gemeinden, die etwas auf sich hielten und ihre Treue zum Imperium bekunden wollten, versuchten diesem Anspruch gerecht zu werden.⁶²⁹ So formuliert Blänsdorf: „Gerade als im 1. Jh. der Kaiserzeit vom römischen Theater keine Impulse für die dramatische Produktion mehr ausgingen, setzte eine stärkere Bautätigkeit ein und erreichte mit der großen Zahl römischer Theaterbauten oder dem rücksichtslosen Umbau griechischer Theater, der schon im 1. vorchristlichen Jahrhundert in Italien begonnen hatte, im 2. nachchristlichen Jahrhundert ihren Kulminationspunkt.“⁶³⁰ Insgesamt sind von diesen heute über 340 Orte mit Theatern und *odea* bekannt.⁶³¹

Die bereits in der Beschäftigung mit den schriftlichen Quellen offenbar gewordene stetig gewachsene Beliebtheit, besonders aber Bedeutung und Präsenz des Theaters von der republikanischen Zeit über die römische Kaiserzeit bis in die Spätantike, spiegelt sich dabei deutlich in der Prachtentfaltung, Dominanz und Permanenz der Bauten sowie ihrer Lage innerhalb der Stadtmauern wider. Und auch die immer weiter steigende Anzahl der Spieltage für die *ludi scaenici*⁶³² sowie der Umstand, dass Theater und Schauspiele auch innerhalb des Sprachgebrauchs⁶³³ und der mythischen Erzählungen⁶³⁴ eingesetzt wurden und sich durch Wandmalereien und Dekorelementen etwa auf Öllampen tief in das Privat-

⁶²⁸ Beacham 1992, 168; Pappalardo 2007, 17; Seidensticker 2010, 111; Manuwald 2016, 44.

⁶²⁹ Blänsdorf 1990 (I), 12; Beacham 1999, 126. Nach Beacham (1999, 126) gab es innerhalb des Imperium Romanum ca. 1000 Städte, jedoch besaßen sie eine relativ niedrige Bevölkerungszahl von meist unter 15 000 Einwohnern. (siehe hierzu auch G. Bejor: L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea, in: Athenaeum 57, 1979 (126-138))

⁶³⁰ Blänsdorf 1990 (I), 9.

⁶³¹ Manuwald 2016, 44.

⁶³² So lassen sich für die augusteischen Zeit 43 Tage allein für Dramenaufführungen errechnen, deren absolute Zahl bis in die Spätantike auf etwa 100 Tage anwuchs, wenngleich die *ludi scaenici* im Laufe der Kaiserzeit innerhalb der Spiele prozentual abnahmen. (Manuwald 2016, 33)

⁶³³ Siehe auch Blänsdorf 1990 (I), 11. Beispielsweise zu Vergleichen oder als Metaphern.

⁶³⁴ Etwa in Zusammenhang mit mythischen Erzählungen zu Ereignissen in der Frühzeit einer Stadt. So lässt Vergil (Aeneas 1.427-429) das vor kurzem gegründete Karthago mit einem säulengeschmückten Theater ausschmücken, während Ovid (ars amat. I 101-114) den Raub der Sabinerinnen in der Frühzeit Roms in einem Theater während musikalischer Darbietungen stattfinden lässt. (Blänsdorf 1990 (I), 12)

und Alltagsleben der Bewohner des Imperium Romanum ausweiteten⁶³⁵, zeigt wie sehr das Theater spätestens seit augusteischer Zeit auch im Westen des Reiches zum Kern der römischen Stadt und Lebenswirklichkeit gehörte. Sowohl die Mitglieder der römischen Oberschicht als auch das Kaiserhaus selbst veranstalteten nun zahlreiche und aufwendige Spiele, gaben immer wieder Theaterbauten in Auftrag oder finanzierten Restaurationen und Umbauten.⁶³⁶ Und auch sie nahmen regelmäßig an den Veranstaltungen teil, ja es gehörte sogar zu ihren gesellschaftlichen Verpflichtungen sich bei den *ludi publici* zu zeigen und ihrer Begeisterung und ihrer Generosität Ausdruck zu geben.⁶³⁷ Noch die spätantiken Quellen legen Zeugnis darüber ab, zu welchem wichtigen Instrumentarium die Theaterbauten und die in ihnen stattfindenden Veranstaltungen für die Oberschicht und das Kaiserhaus geworden waren, wie sehr es in die kaiserliche Politik integriert⁶³⁸ war und wie tief die Einrichtungen als sozialer und kultureller Faktor noch zu Beginn des 6. Jh. n. Chr. in der römischen Gesellschaft verwurzelt waren.⁶³⁹

Als ausdrucksstarke und zentrale Elemente des öffentlichen Lebens, die eine hohe Anziehungskraft auf weite Teile der Bevölkerung ausübten, hatten sich die Theaterbauten

⁶³⁵ Blänsdorf 1990 (I), 11: Diese umfassten nicht nur Teilelemente der Theaterarchitektur, sondern auch Darstellungen von Masken, Schauspielern und Ausstattungsgegenständen. In der Gesamtübersicht der Motive bilden theatrale Themen in den Wandmalereien der Villen von Herculaneum und Pompeji die häufigsten und somit beliebtesten Darstellungen. Diese Ausweitung des Theaterwesens in viele Bereiche des privaten Lebens der Bevölkerung beschränkt sich nicht nur auf dem häuslichen Bereich (hier sei auch auf die Wanddekoration in der *domus* des Augustus verwiesen), sondern lässt sich spätestens in der Kaiserzeit auch im sepulkralen Kontext beobachten, wie häufige Maskendarstellungen auf Sarkophagen dieser Zeit zeigen.

⁶³⁶ Siehe u. a. Blänsdorf 1990 (I), 11. So sind allein für Roma/Roma noch mehrere zumindest schriftlich überlieferte Theater bekannt, die noch im weiteren Verlauf der Kaiserzeit entstehen sollten. Leider bleibt das Erscheinungsbild dieser sechs Theaterbauten heute unbekannt. Unklar bleibt auch, ob diese, abgesehen von dem vermutlich privat genutzten theatrum Neronis (Plinius, nat. hist. XXXVII 19), überhaupt existierten, da vier der Theaternennungen den Überlieferungen der Mirabilia Urbis Romae entstammen und diese als wenig verlässliche Quelle gilt. Namentlich aufgeführt werden ein theatrum Traiani (Historia Augusta (SHA), Hadrian 9,1-2.), ein theatrum Tarquinii et Imperatorum, ein theatrum Titi et Vespasiani, ein theatrum Antonini sowie ein theatrum Alexandri. Hat es diese jedoch gegeben, würde sich für Rom, unabhängig der ersten drei Steintheater, annähernd bis zum Verfall des römischen Reiches eine ähnlich starke Verbreitung und langanhaltende Bedeutung der Institution Theater zeigen, wie im gesamten Imperium Romanum. (Isler 2017, 276-277; zu Text und Wertung der Mirabilia siehe: R. Valentini/G. Zucchetti, Codice topografico della Città di Roma 3, 1946, 3-65; R. Krautheimer, Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308 (München 1996) insbesondere ab S. 221)

⁶³⁷ Blänsdorf 1990 (I), 11.

⁶³⁸ Bereits Augustus erkannte den Nutzen der Theater als Element zur Legitimierung und Stabilisierung seiner Herrschaft. Die enge Bindung des Theaters an den Kaiser und seinen Kult lässt sich dann auch für den weiteren Verlauf der Kaiserzeit nachvollziehen, in dem etwa auf theatrale Bauinschriften nur der Name des Kaisers und des Stifters geduldet wurde, Schauspiele unabdingbarer Bestandteil kaiserlicher Ehrentage (Regierungsantritte, Kaisergeburtstage, Siegesfeiern etc.) war und auch der spätantike Staat trotz der neuen theaterkritisch eingestellten Staatsreligion weiterhin ein großes Interesse am Theaterwesen zum Ausdruck brachte und dieses auch noch in größter finanzieller und außenpolitischer Not förderte (siehe auch Blänsdorf 1990, 261-262; Beacham 1999, 119)

⁶³⁹ Siehe Blänsdorf 1990, 269.

also im Laufe ihrer Entwicklung, verstärkt aber seit der hellenistischen Zeit bis in die römische Kaiserzeit zu monumentalen und komplexen Anlagen herausgebildet, die nicht losgelöst von den politischen, ökonomischen und städtebaulichen Entwicklungen jener Jahrhunderte zu verstehen sind. In den Kontext der beschriebenen politischen Bestrebungen und der Prozesse städtischen Ausbaus lässt sich auch die zunehmende Monumentalität und wachsende Bedeutung der Säulenhallen einbetten. So waren auch sie in ihrer entwickelten Form aus der Planung griechisch-hellenistischer, aber auch römisch-kaiserzeitlicher Städte nicht mehr wegzudenken. Immer häufiger lässt sich in diesem Zusammenhang folglich ein Nebeneinander beider Architekturen feststellen, die im weiteren Verlauf auch zu einer inhaltlichen Verbindung führen wird.

III b *porticus*

Ähnlich wie bei den Theatern gehen auch die Anfänge der Säulenhallenarchitektur in der Geschichte weit zurück. So ist durch archäologische Forschungen belegt, dass Säulen, Säulenhallen und peristyle Hofanlagen schon seit frühester Zeit zur Bautradition verschiedener Kulturen des antiken östlichen Mittelmeerraumes, wie Mesopotamien, Ägypten, Kleinasien, Syrien, Anatolien sowie der minoischen und mykenischen Kultur, gehörten.⁶⁴⁰ Insbesondere Säulen- und Pfeilerhallen bildeten seit dem 4. Jt. v. Chr. einen integralen Bestandteil von Palast – und Tempelarchitekturen, den politischen, sakralen und ökonomischen Zentren der jeweiligen Staaten und symbolisierten, um einen Hof angelegt, den Kern der gesellschaftlichen Macht.⁶⁴¹

- *Griechenland und der griechische Osten von der archaischen bis zur hellenistischen Zeit*

Auch im griechischen Kulturbereich ist die Verwendung von Säulenhallen möglicherweise bereits seit der archaischen Zeit, genauer seit dem 7./6. Jh. v. Chr., und von Peristylbauten spätestens seit dem 5. Jh. v. Chr. in der lokalen Architektur nachzuweisen.⁶⁴² Interessant ist, dass hier neben gebäude- und kontextgebundenen Säulenhallenanlagen etwa in

⁶⁴⁰ Kuhn 1985, 180-183; Coulton 1976, 18-21; Emme 2013, 5.

⁶⁴¹ Kuhn 1985, 184.

⁶⁴² Coulton 1976, 26-38; Kuhn 1985, 185; Emme 2013, 5-6.

Heiligtümern und privaten, gehobenen Wohnhäusern auch autonome, freistehende *stoai*⁶⁴³ bestanden. Diese sind nach Coulton und Kuhn in keiner anderen Kultur dokumentiert und somit für den griechischen Kulturraum einzigartig.⁶⁴⁴ Im sakralen, privaten aber auch öffentlichen Raum – entlang der *agorai* – angelegt, entwickelten sie bis in die hellenistische Zeit immer neue Formen und eine erhöhte Monumentalität.⁶⁴⁵ Das Repertoire reichte dabei von ein- oder mehrgeschossigen, einfachen, L- oder Π-förmigen sowie ein, zwei- oder dreischiffigen Säulenhallen (Abb. 3).⁶⁴⁶ Dabei scheint auch ihre Verbreitung im Laufe der Zeit stark mit den jeweiligen wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen in den verschiedenen Teilen der griechischen Welt in Zusammenhang gestanden zu haben. Während sie seit der archaischen Zeit zunächst in kleiner Anzahl in allen drei Hauptgebieten der griechischen Welt zu finden waren, scheint im 5. Jh. v. Chr. das Zentrum des Reiches, Athen und Umgebung, von entscheidender Wichtigkeit.⁶⁴⁷ Seit dem 4. Jh. v. Chr. kann ihre Verbreitung dann auch in der Region der Peloponnes nachvollzogen werden, während Ionien und Pergamon insbesondere in hellenistischer Zeit eine Vielfalt von Säulenhallen hervorbrachten.⁶⁴⁸ In ihrer Grundform bestanden sie aus einer langen Rückwand, einer gegenüberliegenden Säulenfassade, schmalen Seitenwänden, die beide Elemente miteinander verbanden, sowie einem Dach⁶⁴⁹ und bildeten seit dem Ende der klassischen und deutlicher noch in hellenistischer Zeit mit ihren verschiedenen Formen eines der wichtigsten monumentalen Bauten griechischer Städte.⁶⁵⁰ So überliefert auch der Perieget Herakleides, dass neben Heiligtümern und Theatern weiterhin Gymnasien und Säulenhallen zu den eindrucklichsten Bauten einer modernen hellenistischen Stadt zählten.⁶⁵¹

⁶⁴³ Das Wort *stoá* taucht erstmals auf einer Weihinschrift des frühen 5. Jh. v. Chr. auf, die auf dem Stylobat der „Säulenhalle der Athener“ in Delphi dokumentiert werden konnte. (Kuhn 1985, 171) Bereits im späten 5. Jh. v. Chr. lässt sich, so das Ergebnis der Untersuchung von Kuhn, für den *terminus* keine spezifische Zuordnung zu den freistehenden Säulenhallen nachweisen. Vielmehr konnte der Begriff bereits in dieser Zeit sowohl freistehende Säulenhallen bezeichnen als auch solche, die an ihrer Rückseite mit Räumlichkeiten ausgestattet waren. (Kuhn 1985, 176)

⁶⁴⁴ Coulton 1976, 21; Kuhn 1985, 185-187.

⁶⁴⁵ Coulton 1976, 37-38.

⁶⁴⁶ Coulton 1976, 93.

⁶⁴⁷ Coulton 1976, 8.

⁶⁴⁸ Coulton 1976, 8.

⁶⁴⁹ Als Dachformen führt Coulton (1976, 149) das Terrassendach, Satteldach oder Pultdach auf.

⁶⁵⁰ Coulton 1976, 1, 39.

⁶⁵¹ Herakleides 1, 28-29; Heinle 2009, 49.

Daneben fand auch das angesprochene Peristylmotiv⁶⁵², ein von Säulenhallen gerahmter Hof mit etwaigen dahinter anschließenden Räumlichkeiten, spätestens seit dem Ende des 5. Jh. v. Chr. in der öffentlichen griechischen Architektur Verwendung (Abb. 4).⁶⁵³ Auch seine Entwicklung steht dabei in enger Verbindung mit den allgemeinen urbanistischen Entwicklungstendenzen im griechischen Kulturraum seit dem 6. Jh. v. Chr., welche durch eine zunehmende räumliche Differenzierung, architektonische und funktionale Diversifizierung sowie ein entstehendes monumentaleres Stadtbild gekennzeichnet waren.⁶⁵⁴ Wie der Forschungsarbeit Emme's zu entnehmen ist, entwickelte sich die Peristylarchitektur in den folgenden Jahrzehnten dann derart rasant, dass sie bereits im Verlauf des 4. Jh. v. Chr. für eine Vielzahl von Bauaufgaben eingesetzt wurde und sich freistehend oder in Verbindung mit dahinterliegenden Räumlichkeiten sowohl im Bereich der Wohnbauten als auch der öffentlichen Bauvorhaben zu einem ständigen Element der griechischen Architekturlandschaft etablierte.⁶⁵⁵ Im öffentlichen Bereich prägten auch sie dabei insbesondere die Zentren des städtischen Lebens. So waren sie an den *agorai* ebenso zu finden, wie im baulichen Zusammenhang mit Gymnasien und Heiligtümern; auch Bankettgebäude, Vereinsbauten und *prytaneia* wurden häufig in Form von Peristylanlagen erbaut.⁶⁵⁶ Der Forscher hebt diesbezüglich aber hervor, dass das peristyle Bauschema nicht mit neuen Funktionen in Verbindung stand, vielmehr erhielten bekannte Aktionsfelder und Institutionen der griechischen Gemeinden mit ihnen einen baulich neuen Ausdruck.⁶⁵⁷ Durch die Säulenhallen und Peristylanlagen mit ihren Kolonnaden wurden also städtische Räume einerseits baulich vereinigt und zugleich gegeneinander abgegrenzt, was ein funktional diversifiziertes Stadtbild zur Folge hatte.⁶⁵⁸

Im Laufe der hellenistischen Zeit lässt sich innerhalb der Anlagen selbst dann eine deutliche Steigerung in der Vielfalt der baulichen Struktur und der dort stattfindenden

⁶⁵² Das altgriechische Begriff *περίστυλον* leitet sich aus den Worten *περί* (ringsum, herum) und *στῦλος* (Säule) her, die ganz allgemein das ringsum von Säulen Umgebene beschreiben. So konnte der Begriff auch einen Säulenkranz entlang einer Gebäudefassade bezeichnen, in der Regel aber bezog er sich auf einen von Säulenhallen umgebenen Hof. Dabei ist die Bauform, wie weiter oben im Text angedeutet keine ursprüngliche Erfindung der Griechen. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Erwähnung Emmes, dass die früheste heute bekannte Überlieferung des Begriffs *περίστυλος* mit einem Bau außerhalb des griechischen Kulturraumes verbunden ist. (Emme 2013, 5, 8)

⁶⁵³ Emme 2013, 295: Vorläufer sind dem Forscher zufolge bereits für das 6. Jh. v. Chr. bekannt. Bei diesen handelte es sich meist um unregelmäßige oder nicht ringsum geschlossener Hofanlagen mit oder ohne zum Hof hin gewandter Säulenstellung.

⁶⁵⁴ Emme 2013, 291.

⁶⁵⁵ Emme 2013, 6, 230-232, 295.

⁶⁵⁶ Emme 2013, 219, 290.

⁶⁵⁷ Emme 2013, 294.

⁶⁵⁸ Emme 2013, 290; siehe auch Zimmermann 2009, 25.

Aktivitäten wahrnehmen, wobei insbesondere die peristylen Anlagen immer größer wurden und eine stetig ansteigende Zahl an Räumlichkeiten mit unterschiedlichsten Funktionen integrierten.⁶⁵⁹ So erfüllten sie als öffentliche Räume neben ihren jeweiligen Primärfunktionen, abhängig von den an ihnen angeschlossenen Räumlichkeiten, die Funktion von Verteilungsräumen, Wandelhallen und Interaktionsräumen und etablierten sich gleichzeitig als geeignete Orte für die Aufstellung von Ehrenstatuen.⁶⁶⁰ Ihre repräsentative Wirkung konzentrierte sich aufgrund ihrer baulichen Konzeption - ihrer großen baulichen Abgeschlossenheit und einer meist nicht dekorierten Außenfassade -, abgesehen von ihrer Monumentalität, weitestgehend auf den Innenraum.⁶⁶¹ Antike Schriftquellen und Inschriften⁶⁶² weisen nach Emme darauf hin, dass diese bauliche Abgrenzung nach außen bewusst eingesetzt wurde, um einen exklusiven Charakter der Anlage hervorzurufen.⁶⁶³ Das Streben nach einer immer stärkeren ästhetischen Wirkung und danach, verschiedene Aktivitätsfelder und Nutzformen miteinander zu verbinden, brachte immer größere und komplexere Anlagen hervor – eine Tendenz, die bereits auf grundlegende Aspekte der kaiserzeitlichen Architektur hindeutete.⁶⁶⁴ Bis in die hellenistische Zeit hatte sich die Säulenhallenarchitektur also im griechischen Kulturraum zu einer beliebten und immer wichtiger werdenden Bauform etabliert, die durch ihren raumgebenden, raumteilenden, strukturierenden und verbindenden Charakter in der Lage war eine Vielzahl von Bauaufgaben und Funktionen zu übernehmen.⁶⁶⁵ In ihrer weiterhin einfachen, aber nun monumentalisierten Erscheinung entsprach sie neben ihrer Funktionalität auch den bestehenden ästhetischen Idealen und dem Wunsch nach einer auf optische Wirkung ausgerichteten Architektur, die zum Kennzeichen der griechischen Urbanistik in spätklassischer und hellenistischer Zeit erwuchs und den unterschiedlichen

⁶⁵⁹ Emme 2013, 295-296.

⁶⁶⁰ Emme 2013, 295-296.

⁶⁶¹ Emme 2013, 238-239, 247.

⁶⁶² So existiert etwa eine Inschrift (ID 68), die nach Emme deutlich auf den exklusiven Charakter der peristylen Bauform hinweist. Diese zierte einst den Zugang des in klassischer Zeit errichteten Archegesions auf Delos und trug die Worte: „Für Fremde ist der Zutritt tabu!“. (Emme 2013, 233; siehe auch P. A. Butz, The double publication of a sacred prohibition on Delos. ID 68 A and B, Bulletin de correspondance hellénique 118, 1994, 68-98. Die Datierung des Baus und der etwa zeitgleichen Inschrift würde Emme zufolge dabei nahelegen, dass jene Exklusivität bereits zum Merkmal der frühesten peristylen Anlagen gehörte. (Emme 2013, 233)

⁶⁶³ Emme 2013, 297: Diese Exklusivität konnte unterschiedlich gewichtet sein und sich sowohl in einer sakralen oder sozialen, ebenso wie in einer funktionalen oder lebensweltlichen Exklusivität ausdrücken.

⁶⁶⁴ Emme 2013, 297; Siehe auch Kuhn 1985, 266.

⁶⁶⁵ Coulton 1976, 8-10; Hofmann 1990, 20; Emme 2013, 290-294; siehe auch Lauter 1986.

Lebensbereichen der griechischen Polis einen architektonischen Rahmen zu geben vermochte.⁶⁶⁶

- *Sizilien und Italien*

Jene in Griechenland zu beobachtende Bautradition der Säulenhallen und Peristylanlagen gelangte im Zuge der Ausweitung des griechischen Einflussbereiches auch in die westlichen Kolonien, die Magna Graecia.⁶⁶⁷ Dies belegen neben den schriftlichen Quellen auch verschiedene archäologische Befunde in Unteritalien und Sizilien.⁶⁶⁸ So überliefert etwa Diodorus Siculus⁶⁶⁹, dass die *agora* von Syracusae/Siracusa mit Säulenhallen ausgestattet war, zu denen wohl auch jene Stoa Skytike gehörte, von der Polybius⁶⁷⁰ berichtet.⁶⁷¹ Um wie viele Säulenhallen es sich genau handelte und wie sie angeordnet waren, ist aufgrund fehlender Grabungen ebenso ungewiss wie ihr einstiges Erscheinungsbild.⁶⁷² Archäologisch sind bisher hinaus weitere Säulenhallen im Bereich der *agorai* in Morgantina/Serra Orlando⁶⁷³ und Megara Hyblaia/Augusta belegt.⁶⁷⁴

Neben diesen in das 4.-2. Jh. v. Chr. datierenden Anlagen im süditalischen Raum scheinen etwas weiter im Norden bereits deutlich früher derartige Bauten bestanden zu haben. So gehörten Säulenhallen offenbar bereits seit dem 6. Jh. v. Chr. zum Repertoire der etruskischen Baukunst, wie die Befunde der Ausgrabungen in Murlo (Poggio Civitate)⁶⁷⁵,

⁶⁶⁶ Im Hinblick auf persityle Anlagen siehe: Emme 2013, 290-300.

⁶⁶⁷ Coulton 1976, 8.

⁶⁶⁸ Coulton 1976, 8.

⁶⁶⁹ Diodorus Siculus 14.41.6.

⁶⁷⁰ Polyb. 8.3.2.

⁶⁷¹ Coulton 1976, 8: Auch in Bezug auf Akragas berichtet Polybius (9.27.9) von mehreren *stoai*.

⁶⁷² Coulton 1976, 8.

⁶⁷³ Flankiert wurde die *agora* von zwei Hallenanlagen aus dem 3. Jh. v. Chr. Während es sich bei einer um eine lange, geschlossene Halle handelte, erstreckte sich auf ihrer gegenüberliegenden Seite eine schmale Säulenhalle, die sog. West-Stoa, die einer Reihe von *tabernae* vorgelagert war. (Coulton 1976, 8; siehe u. a. auch: M. Bell, Excavation at Morgantina, 1980-1985. Preliminary report, 12, 1988, 313-342; E. Sjöqvist, Excavations at Morgantina (Serra Orlando). Preliminary report 8 (1963), American Journal of Archaeology, 68.1964, 137-147; R. Stillwell, Excavations at Morgantina (Serra Orlando). Preliminary report 7, 1962, American Journal of Archaeology, 67.1963, 163-171)

⁶⁷⁴ Coulton 1976, 8; Sewell 2010, 64. Coulton bezeichnet jedoch ausschließlich die sog. Nord-Stoa in Megara Hyblaia als „normale“ *stoa*. (Coulton 1976, 8)

⁶⁷⁵ Kuhn 1985, 183: Bekannt ist hier ein ca. 44 x 40 m großer Innenhof, der auf drei Seiten von ca. 5 m tiefen Säulenhallen begrenzt wurde und möglicherweise einem Heiligtum angehörte. Türen innerhalb der Säulenhallen führten in dahinterliegende Räume. Zur Ausgrabung siehe: E. Nielsen – K. M. Phillips Jr., Poggio Civitate (Siena). Gli scavi del Bryn Mawr College dal 1966 al 1974, NSc 30, 1976, 113-147 sowie E. Nielsen – K. M. Phillips Jr., Bryn Mawr College excavations in Tuscany 1975, AJA 81, 1977, 85-100.

Viterbo⁶⁷⁶ und Marzabotto⁶⁷⁷ nahelegen. Doch muss auch hier aufgrund der überschaubaren Befundzahl die Frage nach einer speziellen oder bevorzugten Art der Säulenhalle offen bleiben. Die Beispiele aus Murlo und Viterbo bezeugen jedoch, dass das peristyle Motiv, das heißt die Anordnung der Säulenhallen entlang eines zentralen Hofbereichs mit etwaigen dahinterliegenden Räumlichkeiten auch im mittel- und norditalischen Raum Verwendung fand.

- Rom

In Rom selbst eroberten Säulenhallenanlagen als monumentale und multifunktionale Bauten verstärkt seit der Mitte des 2. Jh. v. Chr. das Bild der Stadt. Hinsichtlich ihrer Entwicklung geht Nünnerich-Asmus davon aus, dass es sich bei der republikanischen *porticus* zunächst um einen „den römischen Bautraditionen verhafteten Bautypus“ handelte, der oft aus lokalem Kalkstein errichtet war und sich durch seine weiten *intercolumnia*, seine geringe Höhe und ein hölzernes Gebälk auszeichnete.⁶⁷⁸ Im Laufe der republikanischen und augusteischen Zeit entwickelten sich jene ursprünglich rein praktischen Anlagen dann beeinflusst durch die hellenistische *stoá*- und Peristylarchitektur zu monumentalen Gebäuden, welche auf unterschiedlichste Weise materiell ausgestattet einen erweiterten Funktions- und Sinngehalt erfuhren.⁶⁷⁹ Tatsächlich scheint zumindest in der Frühzeit Roms eine äußere Abhängigkeit hinsichtlich der Bauform und Nutzung aufgrund der Einfachheit der Anlagen überflüssig, wie es Coulton und Kuhn auch für die Entstehung der griechischen Säulenhallenarchitektur konstatieren.⁶⁸⁰

Die zumeist linearen, später aber teilweise auch gerundeten, ein- bis zweischiffigen Säulenhallen fanden sich im römischen Kontext als Rahmung von vorgelagerten Plätzen, Straßenzügen ebenso wie an einer oder mehreren Seiten von Höfen.⁶⁸¹ Neben ihrer

⁶⁷⁶ Kuhn 1985, 183: Auch hier fand sich das Konzept einer säulenhallenumrahmte Hofanlage mit dahinterliegenden Räumen. Zu weiteren Informationen siehe besonders: C. E. Östenberg, *Case etrusche di Acquarossa* (Rom 1975) 17ff.

⁶⁷⁷ Kuhn 1985, 183-184: Hier wurden Spuren eines hölzernen Säulengangs dokumentiert, die sich im Bereich eines wenig bebauten Platzes fanden. Siehe auch G. A. Mansuelli, Marzabotto, eine etruskische Kolonie in Norditalien, *Antike Welt* 10.1.1979, 36-44.

⁶⁷⁸ Nünnerich-Asmus 1994, 25. Neben Säulenhallen konnte der Terminus *porticus* auch mehrschiffige Magazine bezeichnen (siehe *Porticus Aemilia*, Rom) ebenso wie die *peristasis* eines Tempels und den in *summa cavea* befindlichen Säulenkranz bzw. die Galerie innerhalb von Theatern. (Gros 2001, 106)

⁶⁷⁹ Nünnerich-Asmus 1994, 25.

⁶⁸⁰ Siehe Coulton 1976, 18-22; Kuhn 1985, 185.

⁶⁸¹ Nielsen 2001, 185; Gros 2001, 106.

Einbindung im öffentlichen Raum wurde die *porticus* auch innerhalb der Wohnarchitektur oft verwendet, wo sie zumeist in Form von *peristylia* anzutreffen war.⁶⁸² Auffällig ist bei den römischen *porticus*, dass hier überwiegend solche dominierten, die in einem baulichen Kontext eingebettet waren. So berichtet Livius⁶⁸³ bereits für die Königszeit unter Tarquinius Priscus (616-578 v. Chr.) von *porticus*-Anlagen im Bereich des *forums*, die in einer baulichen Verbindung mit Tabernenkomplexen standen und neben den verschiedenen Sakral⁶⁸⁴- und Atriumsbauten das Areal des *forum Romanum* prägten.⁶⁸⁵ In den Säulenhallen des *forums* drückte sich im 4. Jh. v. Chr. dann auch ein neues Verständnis der städtischen Repräsentation aus. Nachvollziehen lässt sich dies in der 310 v. Chr. verwirklichten repräsentativen Ausschmückung der Nordfassade des *forums*, genauer der *porticus* der *tabernae argentariae*, die sich mit goldenen Schilden präsentierte.⁶⁸⁶ In dieser übergeordneten architektonischen Gesamtkomposition des *forums*, scheint sich auch die neue funktionale Auffassung desselben als hauptsächlich politisches Administrationszentrum widerzuspiegeln.⁶⁸⁷ Die neue Ästhetik und das Streben nach einem einheitlichen Gesamtkörper im Bereich des *forums* lässt sich auch außerhalb Roms in der 273 v. Chr. gegründeten römischen Koloniestadt Cosa nachverfolgen, wo das *forum* an drei Seiten mit acht, etwa gleich großen „Tabernen-Atrien-Komplexen“ gerahmt wurde, die sich zum Platz hin durch eine einschiffige *porticus* öffneten.⁶⁸⁸ Mit dem Weiterentwicklung und Neugestaltung der urbanen Zentren sind für Rom dann auch abseits des *forums* in den wichtigen Vorstadtgebieten Baumaßnahmen mit *porticus*-Architekturen zu dokumentieren.⁶⁸⁹ Während jene in des Handelsemporiums oder an den Handelsfora (*Forum Boarium*, *Forum Holitorium*) als große weiträumige Lagerhallen,⁶⁹⁰ als verbindende trockene Passagen zwischen verschiedenen Bauten sowie

⁶⁸² Nielsen 2001, 185.

⁶⁸³ Livius I, 35,10; Livius XXVI 27,2.

⁶⁸⁴ Zu den Sakralbauten zählten die Tempel der Corncordia, des Saturn und der Dioskuren. (Livius I 35,10; XXXIX 44,7; Dionysios von Halikarnassos III 67,10; Nünnerich-Asmus 1994, 5)

⁶⁸⁵ Nünnerich-Asmus 1994, 5, 8 Fußnote 42; Gros/Torelli 1988, 97. Livius (XXVI 27,2) ordnete die *porticus* und *tabernae* neben den *atria* den *privata aedificia* zu.

⁶⁸⁶ Livius IX 40,16; siehe auch Nünnerich-Asmus 1994, 8-9. Die Schilde entstammten Livius zufolge der Kriegsbeute des L. Papirius Cursor. Selbiger berichtet zudem für das Jahr 179 v. Chr., dass jener Schmuck wieder von allen Säulen und Gebälken abgenommen wurde. (Livius XL 51, 3. Siehe auch: Nünnerich-Asmus 1994, 43)

⁶⁸⁷ Nünnerich-Asmus 1994, 9; Coulton 1976, 258-280.

⁶⁸⁸ Nünnerich-Asmus 1994, 9.

⁶⁸⁹ Nünnerich-Asmus 1994, 25.

⁶⁹⁰ Wie die *porticus Aemilia*, welche den Überlieferungen des Livius (XXXV 10.12) zufolge von den *aediles* M. Aemilius Lepidus und L. Aemilius Paullus im Jahre 193 v. Chr. außerhalb der *Porta Trigemina* in Auftrag gegeben wurde und vermutlich dem Warenumschatz diente. Dieser große Hallenbau war in seinem Inneren mit einer Pfeilerstellung versehen, wick somit vom typischen Aufbau einer *porticus* ab. Dass die Anlage

als Nutzflächen für Händler⁶⁹¹ angelegt hauptsächlich aus Holz und lokalem Kalkstein konstruiert waren und zunächst weiterhin einem mehr praktischen Nutzungskonzept zugunsten der Allgemeinheit nachkamen, entstanden besonders im noch fast unbebauten Bereich des politisch-militärisch bedeutenden Marsfeldes seit der Mitte des 2. Jh. v. Chr. *porticus*-Anlagen mit einem neuen urbanistischen und repräsentativen Anspruch.⁶⁹² Auffällig ist hierbei, dass spätestens jetzt eine deutliche „Rezeption“ der griechisch-hellenistischen Stoen- und Peristylarchitektur spürbar wird.⁶⁹³ So ließ M. Fulvius Nobilior im Jahr 179 v. Chr. unter anderem „[...]eine *porticus* vor der *Porta Trigemina*, als auch eine hinter der *Navalia*, wie am Heiligtum des *Hercules*, als auch hinter dem Heiligtum der *Spes am Tiber* und beim Tempel des *Apollon Medicus*“⁶⁹⁴ anlegen, die nach Nünnerich-Asmus und Wiseman vermutlich den Bereich des zuvor baulich noch recht undefinierten *circus Flaminius* im Areal des südlichen Marsfeldes einheitlich fassten.⁶⁹⁵ So sind in den Baumaßnahmen frühe Ansätze zu erkennen, die dem Streben nach einer geordneten und nach Funktionsbereichen gegliederten Stadtarchitektur nachkamen; auch hier lässt sich also die vereinheitlichende Wirkung des politisch-militärisch sowie theatral geprägten Ortes des *circus Flaminius* und dessen räumliche Abgrenzung zu dem angrenzenden kommerziell genutzten Bereich von *forum Boarium* und *forum Holitorium* fassen.⁶⁹⁶ Darüber hinaus trugen die Säulenhallen gewiss auch zur architektonischen Herausstellung dieses Ortes bei.

Diesem multifunktionalen Anspruch kamen in gewisser Weise auch die zahlreichen straßenbegleitenden Säulenhallen nach, die seit dem beginnenden 2. Jh. v. Chr. in Rom

dennoch als *porticus* bezeichnet wurde, zeigt jedoch, dass der Begriff in der Antike weit gefasst war. (Nünnerich-Asmus 1994, 26)

⁶⁹¹ Livius XXXV 10.12; Livius XXXV 41.10; Nünnerich-Asmus 1994, 26-27; Gros 2001, 107. So ist etwa aus derselben Zeit eine Säulenhalle überliefert, die „*inter lignarios*“ errichtet wurde. Nach Nünnerich-Asmus könnte es sich um eine Passage gehandelt haben, die zwischen den Läden der Holzhändler entlangführte und von diesen auch als Stell- und Handelsfläche genutzt werden konnte. (Nünnerich-Asmus 1994, 27; siehe auch Gros 2001, 107)

⁶⁹² Nünnerich-Asmus 1994, 26-27; Albers 2013, 195.

⁶⁹³ Albers 2013, 194-195; Emme 2013, 240.

⁶⁹⁴ Livius XL 51, 6-7. Vor dem Hintergrund einer großangelegten städtischen Strukturierung gab der Zensor noch weitere Bauwerke in Auftrag, die Livius zufolge, „von größerem Nutzen waren [...].“ (Livius XL 51,6-7). Hierzu zählte der eingeleitete Ausbau des *forums* mit der Errichtung der *Basilica Fulvia et Aemilia* (Livius XL 51,6-7; Nünnerich-Asmus 1994, 28) sowie der Bau der ersten Brücken, die auf der Höhe des *Forum Boarium* über den Tiber führte. (Gros 2001, 107).

⁶⁹⁵ Nünnerich-Asmus 1994, 28, siehe auch: T. P. Wiseman, *The Circus Flaminius*, *Papers of the British School at Rome* 42.1974, 3-26.

⁶⁹⁶ Nünnerich-Asmus 1994, 27, 29; siehe auch Gros 2001, 107.

errichtet wurden.⁶⁹⁷ So dienten sie nach Nünnerich-Asmus nicht nur der witterungsunabhängigen Verbindung zwischen den Kultstätten und dem Stadtareal, sondern darüber hinaus auch dem Ausbau hochfrequentierter Straßenzüge sowie der Neubewertung wichtiger urbaner Knotenpunkte in ästhetischer Hinsicht.⁶⁹⁸

Auch außerhalb Roms lässt sich der Leitgedanke der urbanistischen Gliederung und Heraushebung bestimmter Stadtareale nachvollziehen. So waren etwa im Laufe des 2. Jh. v. Chr. mit der *porticus* entlang des Foro Triangolare, der Säulenhalle hinter dem großen Theater und der peristylen Hofanlage um den Isis-Tempel auch in Pompeii/Pompeii Säulenhallen entstanden, die Emme zufolge als Entlehnungen von Bauformen des griechischen Ostens zu interpretieren sind.⁶⁹⁹ Die urbanistisch wichtige Rolle von Säulenhallen lässt sich am Übergang vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. dann auch im Bereich des republikanischen *forums* der Stadt nachvollziehen, welches im Süden ebenfalls mit einer Säulenhalle ausgestattet wurde.⁷⁰⁰

Innerhalb Roms lässt sich in den folgenden Jahrzehnten der zunehmende Einfluss der griechisch-hellenistischen Kultur und Baukunst ebenso wie der Wandel in der Auffassung

⁶⁹⁷ Nünnerich-Asmus 1994, 31-32: Literarisch überliefert sind durch Livius zwei straßenbegleitende Säulenhallen aus den Jahren 193 v. Chr. und 174 v. Chr. Erstere wurde von den *aediles* M. Aemilius Lepidus und L. Aemilius Paulus errichtet und erstreckte sich von der *Ara Martis* (außerhalb des römischen *pomerium*) bis zur *Porta Fontinalis*. (Livius XXXV 10.12) Bezüglich des Jahres 174 v. Chr. berichtet Livius, dass die Zensoren Q. Fulvius Flaccus und A. Postumius Albinus die Prozessions- und Zugangswege zu den Zentralkultstätten der Stadt ausbauen ließen. (Livius XLI 27.5) Während die straßenbegleitenden Säulenhallen also bereits im 2. Jh. v. Chr. das Stadtbild Roms prägten, erfuhren sie im 2. Jh. n. Chr. dann noch einmal in den Provinzen Nordafrikas und im Osten des Reiches ihre monumentale Blüte. (siehe hierzu Gros 2001, 115-119)

⁶⁹⁸ Nünnerich-Asmus 1994, 32-33: Archäologische Vergleiche für die Architektur dieser Säulenhallen könnten die Prozessionswege zum Heiligtum in Praeneste/Palestrina und Aletrium/Altari (2. Jh. v. Chr.) bieten. Zu Praeneste: Fasolo/Gullini 1953, 88 ff. sowie F. Coarelli, *Il santuario della Fortuna Primigenia. Struttura architettonica e funzioni culturali*, in: *Urbanistica ed architettura dell'antica Praeneste. Atti del convegno di studi archeologici, Palestrina 16 - 17 aprile 1988* (Palestrina 1989), 115-135. Zu Altari siehe F. Zevi, *Altari*, in: P. Zanker (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni* (Göttingen 1976), 84-88; F. Coarelli, *Lazio, Guide archeologiche Laterza* 5 (Roma 1982), 197-198.

⁶⁹⁹ Emme 2013, 240-241. Auch Zanker (1987 (I), 9-14) verknüpft diese Bauten, die auch in ihrer Funktion als Gymnasien oder verbunden mit Heiligtümern jenen Bauten des hellenistischen Ostens ähneln, mit einem Prozess der Einführung von Aspekten griechischen Lebens durch die in Pompeji ansässige Oberschicht.

⁷⁰⁰ Nach Lauter handelte es sich bei dieser vermutlich um eine zweistöckige Säulenhalle, deren Rückwand mit Türöffnungen versehen war. Das untere Stockwerk derselben war dabei durch Säulen dorischer Ordnung geprägt, das obere Stockwerk folgte der ionischen Ordnung. Nünnerich-Asmus zufolge stellte sie einen schrittweisen Übergang zwischen zwei Funktionsräumen des *forums* – dem politisch-administrativen Sektor der südlichen Amtsgebäude und dem übrigen *forums*-Areal – her und grenzte sie gleichzeitig räumlich gegeneinander ab. (Lauter 1979, 416-424; Nünnerich-Asmus 1994, 29; siehe auch Gros 2001, 108; A. Maiuri, *Alla ricerca di Pompei Preromana IV. Saggi nell' area del Foro* (Napoli 1973).

von Platzarchitektur⁷⁰¹ in besonderer Weise auf dem Campus Martius fassen. Ausreichend Land, die Lage außerhalb des *pomeriums* sowie die Nähe zu den zahlreichen Siegestempeln früherer römischer Triumphatoren boten den künftigen Bauherren hier ein geeignetes Feld aber auch die räumlichen Möglichkeiten neuen Formen der Selbstdarstellung Ausdruck zu verleihen und neue Architekturformen einzuführen.⁷⁰² So hatte sich in hellenistischer Zeit vor allem in Kleinasien die Entwicklung der L- und Π-förmigen sowie mehrgeschossigen *stoai* fortgesetzt, wobei die symmetrischen Anordnung der Säulenhallen entlang von Plätzen zum wesentlichen Charakteristikum wurde.⁷⁰³ Die Adaption jenes griechisch-hellenistischen Architekturgedankens in Rom führte in der Folge zusammen mit der Bauinitiative der *virii triumphales*⁷⁰⁴, die sich durch einen harten Konkurrenzkampf getrieben zu immer aufwendigeren Bauprojekten veranlasst sahen, um die Mitte des 2. Jh. v. Chr. schließlich zur Etablierung von monumentalen, reich ausgestatteten Säulenhallen.⁷⁰⁵ Jene meist aus Kriegsbeute finanzierten monumentalen *porticus*-Bauten, die sich bald durch ihre besonderen baulichen Raffinessen, Materialien und Ausstattungsgegenstände auszeichneten, sollten ihren Bauherren vor allem dazu dienen ihre politisch-militärischen Erfolge hervorzuheben und in Erinnerung zu halten, um somit dem Wunsch auf eigene Selbstdarstellung und Repräsentation Genüge zu tun.⁷⁰⁶ Gleichzeitig scheinen sie auch in öffentlicher Hinsicht als *ornamentum urbis* für die Stadt von überaus großer Wichtigkeit gewesen zu sein.⁷⁰⁷ Dass die römischen *porticus*-Anlagen dabei nicht als reine „Rezeption“ der griechisch-hellenistische Säulenhallenarchitektur gewertet werden sollten, geht auch aus den Untersuchungen von Albers, Nünnerich-Asmus und Emme hervor. Vielmehr wurden architektonische Ideen des hellenistischen Kulturkreises an die römische Bautradition angepasst und auf diese Weise ein neues

⁷⁰¹ Diese hatte ihre Vorbilder wohl in den Platzkonzepten des griechischen Ostens. (Nünnerich-Asmus 1994, 9)

⁷⁰² Albers 2013, 195.

⁷⁰³ Coulton 1976, 74.

⁷⁰⁴ Ihre Siege hatten diese vorrangig in Griechenland und in den Gebieten des Vorderen Orients erzielt. (Gros 2001, 108)

⁷⁰⁵ Nünnerich-Asmus 1994, 35-36. Gros verortet die Vorbilder dieser monumentalen *porticus* in den Hauptstädten der Diadochen, insbesondere in Pergamon (Gros 2001,108).

⁷⁰⁶ Nünnerich-Asmus 1994, 36; Gros 2001,108.

⁷⁰⁷ Ovid, *fasti* I 195-196, 223-224; Cicero, *Pro L. Flacco* 28; Sallust, *De coniuratione Catilinae* 52.22. So fungierten öffentliche Gebäude nach der römischen Auffassung stets als Indikator für die Relevanz eines Staates. (Nünnerich-Asmus 1994, 36-37)

Konzept entwickelt, welches vor dem Hintergrund der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der mittel- und spätrepublikanischen Zeit zu verstehen ist.⁷⁰⁸

Zu den bedeutendsten⁷⁰⁹ und am besten erforschten Vertretern dieser *porticus*-Anlagen gehören zweifelsfrei die im Jahre 167 v. Chr. errichtete *porticus Octavia*⁷¹⁰ und die 21 Jahre später erbaute *porticus Metelli*⁷¹¹, die beide als Triumphmonumente im Zuge der siegreichen Rückkehr ihrer Bauherren auf dem *campus Martius* errichtet wurden. Dabei soll besonders erstere nach Nünnerich-Asmus „als Vermittler“ fungiert haben, durch welche „wesentliche[r] Elemente der griechischen Stoenarchitektur in das Repertoire römischer Portikusanlagen“⁷¹² transferiert wurden. Sowohl hinsichtlich ihrer Verortung als auch ihres einstigen Erscheinungsbildes lassen sich den schriftlichen Quellen einige Informationen entnehmen, doch bleibt deren Interpretation viel diskutiert.⁷¹³ So beschreibt Plinius etwa die Form der *porticus Octavia* als korinthische „*porticus duplicem*“ bzw.

⁷⁰⁸ Siehe Nünnerich-Asmus 1994, 35-36; Emme 2013, 240. Zwar erinnern bautypologisch nach Albers einige griechische Bauten wie das Athener Pompeion an die römischen Anlagen, doch sollten sich insbesondere die platzumgebenden *porticus* funktional deutlich von den hellenistischen Vertretern unterscheiden, wie bereits ihre Kontext- und Gebäudegebundenheit zu anderen Architekturen oder vorgelagerten Plätzen nahelegen. (Albers 2013, 195; siehe zudem Nünnerich-Asmus 1994, 25; W. Hoepfner, Das Pompeion und seine Nachfolgebauten, Keremaikos 10 (Berlin 1976)

⁷⁰⁹ Dies unterstreichen die zahlreichen positiven Erwähnungen der Anlagen in den literarischen Quellen, darunter u. a. Cicero (Pro L. Flacco 28), Sallust (De coniuratione Catilinae 52.22), Ovid (fasti I 195-196), Plinius (nat. hist. XXXIV 64), Velleius Paterculus (I 11.3)

⁷¹⁰ Diese wurde von Cn. Octavius nach seinem Sieg über den Makedonenkönig Perseus auf dem südlichen Marsfeld gestiftet. (Livius XLIV 17.10) Zu weiteren schriftlichen Erwähnungen siehe u. a. Festus 188L, Plinius, nat. hist. XXXIV 13, Res Gestae, divi Augusti 19.

⁷¹¹ Bei der *porticus Metelli* handelte es sich um das Triumphmonument des Q. Caecilius Metellus Macedonicus, der diese unmittelbar nach der Annexion Makedoniens und seiner siegreichen Rückkehr in den Jahren 146/145 v. Chr. im Umfeld des *circus Flaminius*, und somit ebenfalls auf dem südlichen Marsfeld, errichten ließ. (Velleius Paterculus I 11.3). Zu antiken literarischen Erwähnungen siehe u. a. Macrobius, Saturnalia 3.4.2, Festus 496L, Plutarch, Gracchus 2, Plinius, nat. hist. XXXIV 31; XXXVI 24; XXXVI 42-43.

⁷¹² Nünnerich-Asmus 1996, 39.

⁷¹³ Bezüglich ihrer Lage sind etwa Ortsangaben wie „Theatro Pompei proximam“ (Festus 178), „ad circum Flaminius“ (Plinius, nat. hist. XXXIV 13) und „in circo“ (Velleius Paterculus II, 1,1-2) überliefert, sodass ihr einstiger Standort für das südliche Marsfeld gesichert scheint. Doch besteht in der Forschung bisher noch Uneinigkeit bezüglich ihrer exakten Position. Der Annahme Olinders (B. Olinder: *Porticus Octavia in circo flaminio. Topographical studies in the Campus region of Rome*, Stockholm 1974 (insbesondere S. 92-94), dass es sich bei der *porticus Octavia* um den Vorgängerbau der späteren *porticus Octaviae* gehandelt haben könnte, wies bereits Richardson (1976, 60-64) auf Grundlage der Quellen (Festus 178) entschieden zurück. Vielmehr sprechen u. a. nach Wisman ([Rez. zu] (Olinder 1974) *Porticus Octavia in Circo Flaminio. Topographical studies in the Campus region of Rome*, Journal of Roman Studies 66, 1976, 246-247) dokumentierte Befunde einer *porticus* ebenso wie die Darstellung der *forma urbis Romae* für eine Verortung direkt westlich der späteren *porticus Philippi*. Coarelli (1997, 403) bringt ihre Lage im Bereich des *circus Flaminius* mit dem dortigen Neptuntempel in Verbindung, wobei er es für möglich hält, dass die *porticus* diesen umschlossen haben könnte. (siehe auch Albers 2013, 262. Zur *forma urbis Romae* siehe: Rodríguez-Almeida 1981, Tafel 23) Nach Nünnerich-Asmus (1994, 38-39) hingegen könnte es sich aufgrund der Ortsangaben in den literarischen Überlieferungen auch um eine straßenbegleitende Säulenhalle gehandelt haben. Dabei rekonstruiert die Forscherin die *porticus* als freistehendes, monumentales Einzelgebäude mit einem einseitigen, fassadenhaften Erscheinungsbild.

„*porticus duplex*“⁷¹⁴, eine Bezeichnung, die sowohl auf eine zweischiffige, eine zweigeschossige oder aber auf eine zu beiden Seiten geöffnete Hallenanlage verweisen könnte.⁷¹⁵ Sicher ist lediglich, dass die *porticus Octavia* in ihrer Ausformung wohl auf Ideen der griechisch-hellenistischen *stoa*-Architektur zurückgriff und zugleich die erste Hallenanlage Roms bildete, die als öffentlicher Ausstellungsort von Beutekunst fungierte und sich somit vermutlich durch eine Art musealen Charakter auszeichnete.⁷¹⁶ Letztgenannter Aspekt lässt sich auch für die etwa 20 Jahre später konstruierte *porticus Metelli* konstatieren (Abb. 5).⁷¹⁷ In architektonischer Hinsicht wird sie in der antiken Literatur als *porticus* beschrieben, die zwei bedeutende republikanische Tempelanlagen - die Tempel des Iuppiter Stator und der Iuno Regina⁷¹⁸ - umgab, sodass sie als platzumschließende, wohl zweischiffige Säulenhallenanlage zu rekonstruieren ist. Uneinigkeit herrscht in der Forschung noch darüber, ob sie das Tempelareal (ca. 119 x 135 m) in Form einer *tri-* oder *quadriporticus* umschloss.⁷¹⁹ Zumindest die südliche Säulenhalle könnte, wie Lauter angibt, jedoch den erhaltenen Fundamentmauern zufolge eine geschlossene Außenfassade präsentiert haben, die in ihrem Verlauf *exedrae* oder ähnliche Vorsprünge aufnahm.⁷²⁰ Diese Möglichkeit schließt zwar auch Nünnerich-Asmus nicht aus, doch betont sie, dass die Fundamente auch andere Konstruktionsweisen zuließen.⁷²¹ Grundsätzlich vermittelte aber auch die *porticus Metelli*, möglicherweise in Form einer hellenistischen peristylen Anlage, mit ihren beiden zentralen Tempeln in architektonischer Hinsicht den Eindruck einer Aneignung von Gedanken griechisch-hellenistischer

⁷¹⁴ Plinius, nat. hist. XXXIV 13.

⁷¹⁵ Coulton 1976, 3f.; Nünnerich-Asmus 1994, 38. So gehen die Meinungen der Forscher hier auseinander. Nünnerich-Asmus (1996, 38) etwa spricht sich in diesem Zusammenhang für eine zweistöckige *porticus* aus. Coulton (1976, 4) argumentiert hingegen für eine zweischiffige *porticus* und verweist u. a. auf Josephus, der nach besagtem Forscher eine *porticus* mit drei Schiffen als *τριπλή* bezeichnet.

⁷¹⁶ Pape 1975, 46-47; Albers 2013, 262. Noch Vitruv führt die Duplizität in seiner Schrift als ein griechisches Charakteristikum an. (Vitruv, de arch. V 1,1; V 9,1-2; V, 11,1)

⁷¹⁷ Plinius, nat. hist. XXXIV 64; Velleius Paterculus I 11,3. So diente auch die *porticus Metelli*, die als Vorgängerbau der *porticus Octaviae* überliefert wird, nach Plinius und Velleius Paterculus vorrangig dem Zweck, die Beutekunst des Metellus zur Schau zu stellen. Zu dieser zählte u. a. auch die von Alexander d. Großen im Zeus-Heiligtum in Dion aufgestellte lysippische Statuengruppe der 24 gefallenen Hetären. (Cicero, Verres 4.126; Emme 2013, 240). Zu weiteren Informationen über die ausgestellte Kriegsbeute in der *porticus Metelli* siehe: Pape 1975, 183-185.

⁷¹⁸ Anzumerken ist hier, dass der Tempel des Jupiter Stator erst zwischen 146 und 143 v. Chr. errichtet wurde, d. h. zeitgleich mit dem Bau der *porticus*. Der Tempel der Juno Regina hingegen bestand bereits zuvor. (Gros 2001, 109)

⁷¹⁹ Siehe auch Albers 2013, 261. Den Ansatz einer *triporticus* vertritt etwa Coarelli (1997, 536-537). Für eine *quadriporticus* sprechen sich hingegen Richardson (1976, 61) und Lauter (1980/1981, 42) aus.

⁷²⁰ Lauter 1980/1981, 42.

⁷²¹ Nünnerich-Asmus 1994, 41 Fußnote 273.

Bauformen.⁷²² Funktional bzw. inhaltlich hingegen lässt sie sich in den Kontext der römisch-republikanischen Siegestempels setzen, wobei der Gedanke der dauerhaften Ausstellung von Beutekunst zwar auch hier weiterhin mit der Tempelarchitektur verknüpft blieb, die Säulenhallenarchitektur stellte sie nun aber auch verstärkt in einen mehr profanen Bauzusammenhang.⁷²³

Gesteigert wurde der besondere und neuartige Eindruck sowohl der porticus Metelli als auch der porticus Octavia auch durch die verwendeten außergewöhnlichen Materialien und deren Kombination sowie durch die zahlreichen Säulen, die dem Bau natürlicherweise eigen waren, aber unabhängig davon stets als Wertemaßstab eines Bauwerkes fungierten – zwei Aspekte, die bis zu diesem Zeitpunkt der römischen *porticus*-Architektur fremd war.⁷²⁴ Augenscheinlich wird dieses neue Erscheinungsbild etwa bezüglich der Beschreibung der porticus Octavia, für welche eine Dekoration mit bronzenen, korinthischen Kapitellen überliefert ist.⁷²⁵ In dieser neuen Komposition und Ästhetik prägten die beiden monumentalen *porticus*-Anlagen seither das Marsfeld entlang des circus Flaminius und der via triumphalis, wo sie nicht nur der persönlichen und politischen Selbstdarstellung ihrer Bauherren nachkamen, sondern als *ornamentum urbis* mit ihrer fassadenartigen Gestaltung diesem Gebiet direkt vor den Toren Roms einen optisch gänzlich neuen und monumentalen Charakter verliehen.⁷²⁶

Das im Verlauf des 2. Jh. v. Chr. zu beobachtende Phänomen der prachtvollen Ausstattung und Gliederung ganzer Stadtteile, in diesem Falle des südlichen Marsfeldes, mit monumentalen Säulenhallen war jedoch nicht nur allein auf Rom beschränkt, sondern ging in ähnlicher Form bereits in Milet, Athen, Delos und Pergamon vonstatten.⁷²⁷ Gegen Ende des 2. Jh. v. Chr. lässt sich in Rom dann ein gewisses Aussetzen der öffentlichen Bautätigkeit beobachten; interessant ist jedoch, dass nach ihrer Wiederaufnahme mit dem Ende der Bundesgenossenkriege eine Ausbildung neuer baulicher Aspekte und Formen zu beobachten ist, wobei die Säulen als Architekturelement weiterhin an Bedeutung

⁷²² Gros 2001, 109. Dabei lässt sich nach Nünnerich-Asmus (1994, 41) in dem Konzept die Fortsetzung der Platzgestaltung nachvollziehen, wie sie aus dem griechischen Osten bekannt war.

⁷²³ Emme 2013, 240; Albers 2013, 195; Nünnerich-Asmus 1994, 41, 44; siehe auch Gros 2001, 109.

⁷²⁴ Nünnerich-Asmus 1994, 42-43: Die Bedeutung der Anzahl und Qualität der Säulen verdeutlicht auch das in Kapitel III a beschriebene temporäre Theater des M. Aemilius Scaurus. (Velleius Paternulus II 4.6; Plinius, nat. hist. VIII 64; 96; IX 11)

⁷²⁵ Nünnerich-Asmus 1994, 8, 43-44. Nach Gros könnte es sich möglicherweise um Spolien von Pydna oder Samothrake gehandelt haben. (Gros 2001, 108)

⁷²⁶ Siehe Albers 2013, 195; Pape 1975, 54; Nünnerich-Asmus 1994, 45.

⁷²⁷ Gros 2001, 110.

gewannen.⁷²⁸ Die Säulenhallenarchitektur selbst wurde dabei in einen inhaltlich veränderten Bauzusammenhang gesetzt, was sich in der Folge wiederum auf die Gestalt der Anlagen auswirkte.⁷²⁹ Ihren Ausdruck fand diese neue Phase der öffentlichen Bautätigkeit ein erstes Mal in dem von Pompeius Magnus um die Mitte des 1. Jh. v. Chr. errichteten (Tempel)-Theater-*porticus*-Komplex⁷³⁰, der entscheidenden Einfluss auf die Architektur der frühen Kaiserzeit nehmen sollte.⁷³¹ Hier wurden auf baulicher Ebene Elemente, die bereits zuvor separat in Zusammenhang mit Triumphfeierlichkeiten verwirklicht wurden, zu einem großen übergeordnet Baukomplex zusammengefügt und auf diese Weise eine Anlage geschaffen, die nicht nur den Wünschen der Allgemeinheit genügte, sondern zugleich der Zurschaustellung der militärischen Erfolge des Pompeius und seines daraus resultierenden gesteigerten Machtanspruches diente.⁷³²

Betrachtet man die bisherige Entwicklung der Säulenhallenarchitektur fällt ihr verhältnismäßig schneller Wandel von rein wirtschaftlichen Zweckbauten zu inhaltlich komplexen und multifunktional angelegten Bauten auf,⁷³³ zu denen auch die 34/33 v. Chr. errichtete *porticus* Philippi zu zählen ist. Ebenfalls entlang des *circus* Flaminius im südlichen Marsfeld errichtet stand sie als platzumschließende *quadriporticus*, die den *aedes* Hercules Musarum umgab, den benachbarten Anlagen der *porticus* Octavia und *porticus* Metelli in vielerlei Hinsicht sehr nah.⁷³⁴ So handelte es sich auch bei dieser *quadriporticus* mit ihren zwei- und dreischiffigen *porticus*-Flügeln um ein

⁷²⁸ Siehe Gros/Sauron 1988, 51; Nünnerich-Asmus 1994, 47-49. Zwischen dem Ende des 2. Jh. v. Chr. und dem Ende der Bundesgenossenkriege konzentrierte sich die Bautätigkeit, bedingt durch die innen- und außenpolitische Situation, vornehmlich auf die private Wohnarchitektur. (Nünnerich-Asmus 1994, 47-49) Seit der Mitte des 1. Jh. v. Chr. kann dann nach Gros und Sauron ein rasanter Anstieg eines architektonischen Euergetismus festgestellt werden, der auf die Machtbestrebungen einzelner militärisch erfolgreicher Persönlichkeiten und deren Konkurrenzkampf zurückgeführt werden kann. (Gros/Sauron 1988, 51)

⁷²⁹ Nünnerich-Asmus 1994, 49.

⁷³⁰ Nünnerich-Asmus 1994, 47, 49; Vergleich Kapitel IV c.

⁷³¹ Gros 2001, 111. Auf die genaue bauliche Gestalt werde ich im Verlauf der Arbeit noch zu sprechen kommen. Vergleich Katalog K I a und K II a zum Pompeius-Theater.

⁷³² Nünnerich-Asmus 1994, 49.

⁷³³ Albers 2013, 263.

⁷³⁴ Siehe Albers 2013, 263: Archäologisch dokumentiert werden konnten Teile im Wesentlichen die südlichen und östlichen Fundamente der Säulenhalle. Nach Castagnoli (1983, 91-92) wurden für die Fundamente Tuffstein und Travertin verwendet, während die freigelegten Säulen aus Peperino gefertigt waren. Den Darstellungen der FUR zufolge war die *porticus*-Anlage sowohl von Norden als auch von Süden zu betreten. Bezüglich der Zugangssituation führt Albers weiter aus, dass im Hinblick auf die ausgestellten Kunstwerke eine Verschließbarkeit der *porticus* anzunehmen wäre oder zumindest eine Regulierung des Zutritts. (Albers 2013, 263).

Triumphmonument, das für die Ausstellung von zahlreichen Kunstwerken in seinem Innenraum bekannt war.⁷³⁵

Zu repräsentativen Gebäuden ausgeformt, die nun auch verstärkt als Wandelhalle mit musealem Charakter fungierten, schienen also auch noch die *porticus*-Anlagen der späten Republik in der Tradition der alten Feldherrenmonumente Roms gestanden zu haben, nun jedoch mit einem Konzept ausgestattet, das sich unter anderem durch neue architektonische Aspekte und ein größeres räumliches Angebot äußerte.⁷³⁶ Insbesondere in dem Theater-*porticus*-Komplex des Pompeius wurde die Säulenhallenarchitektur dabei in einen größeren Bedeutungszusammenhang gesetzt, die weit über den bisher bekannten Repräsentationswunsch der früheren Triumphatoren hinausging und sowohl in architektonischer als auch thematischer Hinsicht ein Gesamtbild ursprünglich eigenständiger Bauten schuf.⁷³⁷ Die Exklusivität und Neuartigkeit der Anlage zeigt sich dementsprechend also sowohl in ihren gewaltigen Dimensionen und ihrer künstlich angelegten Parklandschaft als auch in den zu einem übergeordneten Baukomplex arrangierten Architekturen, der mit seinem Ausstattungsapparat ideologisch auf die Person des Stifters verwies.⁷³⁸ Die Relevanz dieser Aspekte zeigt sich schließlich auch darin, dass jenes in einem übergeordneten Baukomplex inhaltlich und architektonisch aufeinander abgestimmte Konzept von Theater und *porticus (post scaenam)*, welches schon in den zwei nachfolgenden stadtrömischen Anlagen des Balbus und Marcellus wieder aufgegriffen wurde, nachfolgend von Rom ausgehend überall im Imperium Romanum Verbreitung fand - nun aber vorwiegend auf die Person des Kaisers und seine Familie bezogen.

Welche Bedeutung auch das Kaiserhaus der *porticus*-Architektur in seiner Baupolitik beimaß, bezeugen neben der *porticus Octaviae* und *porticus Liviae* auch die verschiedenen Kaiserfora. Die ersten beiden Kaiserfora waren es auch, mit denen das Konzept in sich geschlossener blockhafter säulenhallenflankierter Platzanlagen final aufgenommen wurde.⁷³⁹ So erkannten auch die Kaiser die Möglichkeiten, die ihnen diese Architekturform bot. Durch die platzumschließende *porticus* war es ihnen möglich einen exklusiven Raum

⁷³⁵ Plinius, nat. hist. XXXV 66, XXXV 114, XXXV 144; Albers 2013, 263. So wurde sie von L. Marcius Philippus, Stiefbruder des Octavius/Augustus und spanischer Statthalter, nach einem ihm zuerkannten Triumph errichtet. (Sueton, Aug. 29.5; Ovid, fasti VI 799-812)

⁷³⁶ Albers 2013, 197.

⁷³⁷ Siehe auch Nünnerich-Asmus 1994, 152.

⁷³⁸ Nünnerich-Asmus 1994, 51.

⁷³⁹ Nünnerich-Asmus 1994, 152.

zu kreieren, der nun insbesondere der Darstellung und Legitimation der kaiserlichen Macht dienen sollte.⁷⁴⁰ Hierfür waren wiederum Änderungen in der Gestaltung der *porticus*-Architektur von Nöten. Bereits Caesar hatte zuvor bei der Errichtung seines forum Iulium einige architektonische Neuerungen eingeführt, um mit seiner säulenhallengerahmten Platzanlage mit dem Tempel der Venus Genetrix ein noch plastischeres und ideologisch angefülltes Raumgefühl zu erzeugen.⁷⁴¹ Unter Augustus nun insbesondere wurden Änderungen in der Fassadengestaltung vorgenommen ebenso wie in der des Halleninnenraumes, um auf diese Weise eine Verstärkung und Fokussierung der ideologischen Aussage zu erzielen.⁷⁴² Konzipiert war das forum Augustum als langrechteckige säulenhallenflankierte Platzanlage (125 x 85 m), die an ihrem nordöstlichen Ende den Tempel des Mars Ultor aufnahm (Abb. 7).⁷⁴³ Ihre zwei seitlichen einschiffigen Säulenhallen mit zwei Stockwerken zeichneten sich dabei nicht nur durch eine aufwendige Dekoration mit korinthischen Säulen aus numidischem Marmor sowie weiteren marmornen Zierrats aus, sondern vor dem Hintergrund eines umfassenden statuarischen Ausstattung auch durch eine große Breiten- und Höhenausdehnung, abgeschlossen mit einer gewölbten Decke.⁷⁴⁴ Zu einer gesteigerten Wirkung des Innenraumes und seiner Neubewertung trugen des Weiteren auch die Ausgestaltung der *porticus*-Rückwand mit einer Pfeiler-Halbsäulen⁷⁴⁵-Nischen-Gliederung sowie die auf der Höhe des Tempels angelegten weiten halbrunden *exedrae* bei, die in ihrem Zentrum zusätzlich mit einer rechteckigen Nische ausgestattet waren.⁷⁴⁶ Diese hierarchische Gestaltung fand auch innerhalb des Statuenprogramms ihren Ausdruck, das zusammengesetzt aus Schlüsselfiguren der römischen Geschichte schließlich in dem Bildnis des Augustus im Platzzentrum kulminierte.⁷⁴⁷ Mit dieser neuen architektonischen und ideologischen Aussagekraft, von der sich Aspekte bereits im Theater-*porticus*-

⁷⁴⁰ Emme 2013, 240; siehe auch: H. Kyrieleis, Bemerkungen zur Vorgeschichte der Kaiserfora, in: P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium Göttingen 1974 (Göttingen 1976), 431-438.

⁷⁴¹ siehe Gros 2001, 111; Nünnerich-Asmus 1994, 55-60.

⁷⁴² Nünnerich-Asmus 1994, 55.

⁷⁴³ Gros 2001, 113; Nünnerich-Asmus 1994, 57.

⁷⁴⁴ Nünnerich-Asmus 1994, 61.

⁷⁴⁵ Diese entsprachen den freistehenden Säulen der *porticus*-Front. (Gros 2001, 113)

⁷⁴⁶ Nünnerich-Asmus 1994, 61-62: Die Aufnahme des *exedra*-Motivs führte nach Nünnerich-Asmus dabei quasi zur Auflösung des seit dem 2. Jh. v. Chr. bekannten Grundschemas ‚Rückwand-Gang-Säulenstellung‘.

⁷⁴⁷ Zanker 1968, 12; Nünnerich-Asmus 1994, 62-63: So fanden in den Mittelnischen der *exedrae* vermutlich die Statuen des Romulus und Aeneas ihre Aufstellung. Ergänzt wurde das Statuenprogramm darüber hinaus durch zwei parallele Reihen von Statuen siegreicher Feldherren. Ein ähnliches Schema findet sich nach Gros und Sauron bereits im Heiligtum von Delphi, genauer im ersten Abschnitt der Heiligen Straße (Gros/Sauron 1988, 67).

Komplex des Pompeius fanden, trug das forum Augustum nicht nur zur Inszenierung des neu gegründeten Kaiserhauses sowie des gesteigerten Machtanspruchs Roms bei, sondern auch entscheidend zur weiteren Entwicklung der *porticus*-Architektur.⁷⁴⁸

Der kaiserlichen Repräsentation und Selbstdarstellung des iulischen Geschlechtes dienten in augusteischer Zeit daneben auch die *porticus Octaviae*⁷⁴⁹ sowie die am Rande der Subura errichtete *porticus Liviae*, die jedoch im Vergleich mit dem Augustusforum zurückgenommener wirkten.⁷⁵⁰ Wie bei ersterer handelte es sich auch bei der *porticus Liviae* um eine *quadriporticus*, die sich durch ihre geschlossenen Außenmauern von der Umgebung abgrenzte und auf den Innenraum konzentrierte (Abb. 6).⁷⁵¹ Während die *porticus Octaviae* mit ihren ca. 119 x 132 m auf den Vorgängerstrukturen der *porticus Metelli* errichtet wurde und neben zahlreichen Kunstwerken und den beiden Tempeln des Iuppiter Stator und der Iuno Regina, auch eine *schola*, eine dem Marcellus geweihte Bibliothek und eine *curia* aufnahm,⁷⁵² wurde die *porticus Liviae* inmitten eines unregelmäßigen Straßennetzes angelegt.⁷⁵³ Jene *quadriporticus*, die auf der *forma urbis Romae* mit zwei umlaufenden Säulenreihen dargestellt wird, wies mit ihren 115 x 75 m annähernd die gleichen Maße auf wie das forum Augustum.⁷⁵⁴ Mit *exedrae*, Brunnen, Pflanzen, Promenaden und einem kleinen Altar für Concordia ausgestattet, entstand mit dieser Anlage ein Bau, mit dem nicht nur ein einheitlicheres Stadtbild, sondern mit dem, wie auch hinsichtlich der *porticus Pompei*, eine Parkanlage geschaffen wurde, die der Bevölkerung hier nun aber in einem dicht besiedelten Stadtgebiet zugänglich gemacht

⁷⁴⁸ Nünnerich-Asmus 1994, 64; siehe hierzu auch: J. Ganzert: Augustusforum und Mars-Ulto-Tempel, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik: eine Ausstellung in Martin-Gropius-Bau, Berlin 7. Juni-14. August 1988, Mainz am Rhein 1988 (149-163). Die neue politische Größe drückte sich innerhalb des *Forum Augustum* darüber hinaus auch in der Gestaltung der Attika der *porticus* aus. Diese war mit Statuenkopien der Erechtaion-Koren und Schilden mit Darstellungen von Göttern, wie Jupiter Ammon, versehen und spiegelten hier die Unterwerfung der griechischen Kultur und gleichzeitig die Übermacht des römischen Herrschaftsanspruches wider. (Gros/Sauron 1988, 67, 64)

⁷⁴⁹ Errichtet wurde dieser Bau nach 23 v. Chr. Überliefert ist, dass die Schwester des Augustus, Octavia, die *porticus Metelli* erneuern ließ, ein Projekt, welches zuvor schon von ihrem verstorbenen Sohn Marcellus initiiert hatte. (Velleius Paterculus I 11.3; Plinius, nat. hist. 35.114; Plutarch, Marcellus 30.6) Als Geldgeber des Baus wird bei Sueton (Aug. 29.4) und Cassius Dio (XLIX 43.8) Augustus genannt. Auf wen nun also die Konzeption der Anlage genau zurückging, lässt sich bislang nicht beurteilen. (siehe auch Albers 2013, 262)

⁷⁵⁰ Siehe Gros 2001, 114.

⁷⁵¹ Gros 2001, 114; Albers 2013, 262-263.

⁷⁵² Plinius, nat. hist. XXXV 114; Plutarch, Marcellus 30.6; Iosephus, bell. iud. 7.5.4; Albers 2013, 262-263. Darüber hinaus war sie den archäologischen Forschungen zufolge auf ihrer Südseite Richtung circus Flaminius mit einem Propylon ausgestattet. (Albers 2013, 262)

⁷⁵³ Zanker 1987, 142. Seit dem Jahr 7 v. Chr. erhob sie sich hier auf dem Grundstück des Hauses des Vedius Pollio, welches Augustus in Form eines Erbes erhalten hatte und als Zeichen des Kampfes gegen die *luxuria* abreißen ließ. (Gros 2001, 114; Gros/Sauron 1988, 61)

⁷⁵⁴ Gros/Sauron 1988, 62; Gros 2001, 114; Zanker 1987, 142.

wurde.⁷⁵⁵ Ihr besonderer Wert innerhalb des kaiserlichen Bauprogrammes lag jedoch gewiss in ihrer Funktion als offizielle, an die Kaiserfamilie gebundene Kultstätte.⁷⁵⁶ So diente die *porticus Liviae* als eine Art *augusteum*, ohne offiziell als solche bezeichnet worden zu sein, deutlich dem dynastischen Kult.⁷⁵⁷

Wie auch Nünnerich-Asmus feststellte, brachte die augusteische Zeit für die *porticus*-Anlagen also eine zunehmende Veränderung der traditionellen *porticus*-Konzeption mit sich, durch welche die *porticus* und die ihr zugesprochenen Inhalte mittels einer verstärkten Symbiose von Bauordnungen und Materialien sowie der bestehenden Verschmelzung mit anderen Bauformen im Stadtbild eine neue Art der Inszenierung fand.⁷⁵⁸

An dieser Stelle soll der entwicklungsgeschichtliche Abriss vorerst enden, da dies die Zeit war, zu der sich auch die Verbindung von Theater und *porticus* als bauliche Einheit in der römischen Architektur zu bilden und manifestieren begann. Zugleich konnte mit der bisherigen Darstellung auch der facettenreiche Funktions- und Bedeutungsgehalt, die den *porticus*-Anlagen im Laufe der Zeit zugesprochen wurde, bereits hinreichend deutlich gemacht werden. So verband sie den rein praktischen Nutzen jener einfach zu errichtenden Säulenhallenarchitektur mit den ideellen und ästhetischen Ansprüchen ihrer Auftraggeber, sodass ihnen sowohl in städtebaulicher und wirtschaftlicher Hinsicht als auch auf gesellschaftlich-politischer Ebene eine immer bedeutendere Rolle zukam.

Wie bei den Theatern handelte es sich also auch bei den *porticus*-Anlagen um bedeutende städtische Elemente, die im Laufe der Zeit zu immer komplexeren und monumentaleren Gebäuden ausgebaut wurden und bald aufgrund ihres facettenreichen Funktions- und Bedeutungsgehaltes in keiner Stadt mehr fehlen durften. So waren die durch sie transportierten urbanen Aspekte wie Einheitlichkeit, Ordnung und (städte-)räumliche Strukturierung, projiziert man die Eigenschaften in einen größeren städtebaulichen Kontext, mit keiner anderen Architekturform so trefflich zu erzielen. Wie überaus wichtig unter anderem der Aspekt der systematischen Gliederung einer Ortschaft nach ihren verschiedenen Funktionsbereichen bis in die beginnende Kaiserzeit geworden war,

⁷⁵⁵ Zanker 1987, 142; Gros/Sauron 1988, 61-62.

⁷⁵⁶ Siehe Gros/Sauron 1988, 61; Gros 2001, 114.

⁷⁵⁷ Gros 2001, 114; Gros/Sauron 1988, 62.

⁷⁵⁸ Nünnerich-Asmus 1994, 90.

bezeugen auch die Überlieferungen des Vitruv in seinem ersten Buch „De architectura“. Seinen Worten zufolge war jene Gliederung, verstärkt hervorgerufen durch die Säulenhallen, denen er damit einen hohen Stellenwert in der Städteplanung zusprach, die Grundlage einer jeden gut geplanten Stadt.⁷⁵⁹ Neben ihrem Vermögen der städteräumlichen Differenzierung, stellte die *porticus*-Architektur durch ihr regelmäßiges und harmonisches Fassadenbild aber auch eine perfekte Lösung hinsichtlich einer vereinheitlichenden Wirkung verschiedener Bau- und Funktionsbereiche dar, wobei sie zugleich eine erhöhte repräsentative und ästhetische Wirkung der mit ihr in Zusammenhang stehenden Räume erzeugte. Besonders im römischen Baukontext stand die Säulenhalle nur selten für sich, sondern vielmehr in einer Abhängigkeit zu anderen Gebäuden und Orten, wie *fora* und Marktplätzen, Heiligtümern, Häfen, bedeutenden Straßenzügen, Thermen und Theatern.⁷⁶⁰ Als Multifunktionsanlage war sie also in der Lage eine harmonische Symbiose mit anderen Architekturen, Raumformen und Baukontexten einzugehen und sich in den jeweiligen Funktionszusammenhang einzufügen. Im Hinblick auf ihre repräsentative optische Wirkung führte sie dabei, in Form einer straßenbegleitenden, vorgeblendeten oder platzumschließenden *porticus*, zu einer Auf- und Neubewertung einzelner Bauten oder bedeutenden Straßenzügen sowie städtischen Plätzen bzw. Zentren und entsprach damit dem verstärkten Streben einer auf optische Reize ausgerichteten Architektur.

Auch innerhalb der *porticus*-Anlagen wurden spätestens seit der Kaiserzeit Techniken entwickelt, um hier bedeutende Örtlichkeiten zu kennzeichnen.⁷⁶¹ Um also einer allzu großen Monotonie entgegenzuwirken, optische Akzente zu setzen und einzelne Gebäude trotz ihrer funktionalen Zugehörigkeit zum übergeordneten Baukonzept hervorzuheben, durchbrach man den regelmäßigen Verlauf der Säulenstellung etwa durch erweiterte *intercolumnia*, eine Kombination aus Arkade und Säulenhallenarchitektur, durch den Einsatz unterschiedlicher Materialien oder durch verschiedenartig konzipierte *porticus*-Flügel. Interessant ist, dass eine derartige spezielle Gestaltung bestimmter Abschnitte der

⁷⁵⁹ Vitruv, de arch. I, 7; Nünnerich-Asmus 1994, 27. Die *porticus* nennt er dabei in der Gruppe der öffentlichen Bauten, zusammen mit Häfen, Marktplätzen, Bädern und Theatern und ordnet sie somit vorwiegend dem profanen Bereich zu. Heiligtümer und Tempel weist er (de arch. I 3.1) eine separate Kategorie der öffentlichen Bauten zu.

⁷⁶⁰ Ihre häufige Zugehörigkeit zu einem übergeordneten Baukonzept bezeugen die schriftlichen Überlieferungen des Vitruv und anderer antiker Autoren, bei denen die Säulenhallen stets in Verbindung mit anderen Örtlichkeiten und Bauten des öffentlichen Lebens erwähnt werden. Z. B. Vitruv, de arch. V 1, V 9; Plinius, nat. hist. XXXVI 43; Livius I 35,10; XXXIX 44,7; Dionysios von Halikarnassos III 67,10.

⁷⁶¹ Nünnerich-Asmus 1994, 85, 87.

porticus häufig auf Stätten für den Kaiserkult verwiesen,⁷⁶² wie sich im Folgenden auch hinsichtlich der *porticus post scaenam* im Anschluss an die Theaterbauten zeigen wird. Und schließlich gab sie auch einer weiteren besonderen urbanen Neuerung und Notwendigkeit einen Rahmen. So entstanden in ihr die ersten künstlich gestalteten, öffentlichen Grünanlagen Roms, die der städtischen Bevölkerung nun ausgestattet mit Brunnen, Fontänen, Statuen sowie einheimischen und fremdländischen Pflanzen einen besonderen Raum zum Verweilen und Interagieren zur Verfügung stellte. In Ergänzung all ihrer inhaltlichen Aspekte verwundert es also nicht, dass sie sich auch im römischen Reich zusammen mit weiteren Bauten, wie den *fora*, Thermen und Theatern, zu den Kennzeichen einer jeden römischen Stadt entwickelten und ihr unmissverständlich als Objekte der Repräsentation und Zur-Schaustellung von Macht dienten.

Dabei ist bereits an einigen Stellen angeklungen, dass die beiden Architekturen – Theater und *porticus* - jedoch nicht nur unabhängig voneinander das Bild der antiken Städte prägten, sondern in der Blütezeit ihrer Monumentalisierung auch die Verschmelzung beider Bauten zu einem gemeinsamen großangelegten Baukomplex zu beobachten ist, der in einem ausgeweiteten architektonischen und inhaltlichen Bauzusammenhang die in ihn eingeschriebenen und durch ihn transportierten Botschaften in einer neuen Intensität zu vermitteln vermochte. Als Ausdrucksmittel und Repräsentanten eines gesteigerten Machtbedürfnisses waren die Anlagen dabei besonders seit römischer Zeit eng an die städtische Elite und das Kaiserhaus geknüpft.

IV Die Verschmelzung von Theater und *porticus*

Die bauliche und inhaltliche Symbiose der Theater- und Säulenhallenarchitektur lässt sich vor dem Hintergrund der vorangegangenen Erörterungen also unmissverständlich als ein Ergebnis der architektonischen und städtebaulichen Entwicklungen, des kulturellen Austausches sowie der politischen Ambitionen fassen, die insbesondere seit der hellenistischen Zeit von statten gingen. Entscheidend mitbestimmt wurde dieser Vorgang durch die bauliche und funktionale Erweiterung sowie den Bedeutungsgewinn der Theaterbauten und den besonderen architektonischen Charakter der *porticus*. Durch ihre große bauliche und funktionale Variabilität war sie in der Lage, sich jeder anderen

⁷⁶² Nünnerich-Asmus 1994, 88.

Architektur anzugliedern und sich in fast jeden beliebigen Bauzusammenhang zu integrieren. So zierte sie auch innerhalb der Theaterbauten bald verschiedene Bereiche und diente hier unter anderem als prominente Zugangssituation oder als repräsentativer Abschluss des Zuschauerraumes. Von besonderem Stellenwert aber können sicher jene *porticus*-Anlagen angesehen werden, die als *porticus post scaenam* hinter dem Bühnenhaus angegliedert wurden und in Form einer einflügeligen Säulenhalle oder einer peristylen Anlage den theatralen Kernbau sowohl architektonisch als auch inhaltlich erweiterten. Sowohl Theater als auch *porticus*-Anlage zeichneten sich dabei durch die im vorangegangenen Kapitel beschriebenen architektonischen und inhaltlichen Charakteristika aus, wobei sie in ihren Ausformungen den jeweiligen zeitlichen und regionalen Tendenzen entsprachen.

Doch welche Umstände und Prozesse genau führten zu welchem Zeitpunkt zur Verschmelzung beider Baukörper und zur Etablierung der beeindruckenden monumentalen Theater-*porticus*-Komplexe?

In den folgenden zwei Punkten soll daher zunächst geklärt werden, ob es sich bei diesem übergeordneten Baukonzept um ein Novum der römischen Architekturgeschichte handelte oder ob und inwiefern bereits in den griechisch-hellenistisch geprägten Kulturen eine derartige Konzeption bestand, die einen entscheidenden Einfluss auf die Anlagen der folgenden Zeit ausübte, um daran anschließend die allgemeine Ausformung des römischen Theater-*porticus*-Komplexes eingehend beleuchten zu können.

IV a Rolle und Einfluss Griechenlands und des östlichen Mittelmeerraumes

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel dargestellt, waren Theater und Säulenhallen hier bereits früh integrale Bestandteile wichtiger Zentren des öffentlichen Lebens. Insbesondere in Griechenland hatte dabei eine Entwicklung stattgefunden, die nicht nur zu den Anfängen des organisierten Theaterbetriebs im 6. Jh. v. Chr. führte, sondern auch bald besondere architektonische Bau- und Ausdrucksformen schuf, die einzigartig in ihrer Zeit waren und in ihrer monumentalisierten Form seit spätklassischer und hellenistischer Zeit entscheidenden Einfluss auf alle nachfolgenden Theater- und Säulenhallenarchitekturen benachbarter Kulturen ausübte. Diese Entwicklungen waren eingebettet in die allgemeinen, seit dem 6. Jh. v. Chr. spürbaren und sich seither verstärkenden, urbanistischen Tendenzen griechischer Städte, den öffentlichen Raum mehr und mehr architektonisch zu fassen, ihn

zu differenzieren, durch die Errichtung aufwendiger und funktional unterschiedlicher Bauten, wie Säulenhallen, Gymnasien, Theater oder Amtsgebäude, zu diversifizieren und in der Folge zu monumentalisieren.⁷⁶³ So bezeugen etwa die ab spätklassischer und hellenistischer Zeit neugegründeten Städte, trotz ihrer Unterschiede, stets das gleiche Ensemble von Bauten, zu denen unabdingbar auch Theater und Säulenhallen zählten.⁷⁶⁴ Obwohl also beide Architekturen, das heißt Theater und Säulenhalle bzw. Peristyl, im Laufe der klassischen, verstärkt jedoch seit der hellenistischen Zeit zu den bedeutendsten Bauten der griechischen Städte gehörten, zu ihrem jeweiligen Prestigegewinn beitrugen und insbesondere die peristylen Anlagen darüber hinaus zum Charakteristikum der wichtigsten städtischen Zentren des öffentlichen Lebens⁷⁶⁵ wurden und jenen öffentlichen Einrichtungen einen baulichen Ausdruck gaben, ist die Feststellung interessant, dass gerade die Verbindung zwischen Säulenhallenanlagen und Theatern scheinbar nur sehr selten zu beobachten war. So geben archäologische Befunde diesbezüglich oft nur wenige Anhaltspunkte, wengleich der Erhaltungszustand der Bauten in vielen Fällen als eher desolat beschrieben werden kann. Folglich ist auch in der Forschungsliteratur nur selten von einer Säulenhallenarchitektur im theatralen Bauzusammenhang zu lesen, sodass das typisch griechische Theater klassischer und hellenistischer Zeit bisher ohne anschließende Säulenhalle rekonstruiert wird. Und wie es scheint, auch zu Recht.

Das weitestgehende Fehlen einer solchen Verbindung von Theater und Säulenhalle ist zunächst gerade deswegen verwunderlich, da Theater einerseits zu den unverzichtbaren Bestandteilen einer jeden griechischen Stadt zählten und gleichzeitig als wichtigste Schauplätze der großen Feste nicht nur von regionaler, sondern auch von überregionaler Bedeutung waren, folglich also entsprechend starke Anziehungspunkte für lokale und auswärtige Besucher darstellten.⁷⁶⁶ Ein Theater, welches mit Säulenhallen und/ oder großen Platzanlagen ausgestattet war, hätte, wie es Fiedler und von Hesberg aus heutiger Sicht für das Theater von Apollonia konstatieren, hierfür „einen angemessenen Rahmen“⁷⁶⁷ gebildet.

⁷⁶³ Siehe Emme 2013, 291.

⁷⁶⁴ Herakleides 1.1; Emme 2013, 291-292.

⁷⁶⁵ Hierzu zählen u. a.: *agorai*, *gymnasia*, *bouleuterion* und andere Amtsgebäude sowie Bankettgebäude.

⁷⁶⁶ Siehe auch Fiedler/von Hesberg 2015, 238.

⁷⁶⁷ Fiedler/von Hesberg 2015, 239.

Dass es durchaus eine Lösung gab Anlagen mit Sitzrund und Säulenhallen direkt miteinander zu verbinden, bezeugt eine ähnliche Bauform, genauer das *bouleuterion* von Miletos, Miletus/Balat⁷⁶⁸ (Abb. 8), welches in seiner Axialität von Sitzungssaal, Peristylhof und Propylon bereits gewisse Grundzüge mit dem späteren römischen Theater-*porticus*-Komplex teilt. Gestiftet wurde dieses wohl im 2. Viertel des 2. Jh. v. Chr. von Antiochos IV. Epiphanes⁷⁶⁹ und umfasste insgesamt eine Fläche von 34,84 x 55,90 m.⁷⁷⁰ Den Hauptzutritt zu dem Ensemble gewährte das zentral im Osten gelegene prostyle Propylon, welches direkt in den ca. 26 x 24 m großen Hof mit seinen umgebenen einschiffigen, 4,90 m breiten Säulenhallen an der Ost-, Nord- und Südseite führte.⁷⁷¹ Dieser erweiterte den im Westen gelegenen eigentlichen überdachten Sitzungssaal mit seiner in den anstehenden Hügel eingearbeiteten halbrunden Sitzstufenanlage, die vermutlich ca. 1.200 Personen Platz bot.⁷⁷² Verbunden waren beide an ihren Rückseiten durch fünf Türen, von denen mindestens zwei unmittelbar in die nördliche und südliche Säulenhalle führten.⁷⁷³ Insgesamt erscheint die Hofanlage, wie Emme darstellt, auf den Saalbau ausgerichtet, wobei ersterer dem Forscher zufolge eine Vermittlerrolle zwischen dem Sitzungssaal und dem Propylon zukam. Mit der Realisierung dieses Baukonzeptes mit integriertem Peristyl seien zwei Absichten verbunden gewesen: Einerseits die Schaffung eines baulich differenzierten Zugangssystems, wobei erst mit dem Durchschreiten hintereinander angelegter Übergangsbereiche der eigentliche Sitzungssaal erreicht werden konnte, und andererseits die Ausformung eines zusätzlichen, das *bouleuterion* erweiternden Raumes.⁷⁷⁴ Dieser stand durch Türöffnungen und den übergeordnete Bauplan zwar in direkter Verbindung mit dem Sitzungssaal, doch formte die peristyle Hofanlage einen baulich abgeschlossenen Raum.⁷⁷⁵ In dieser Form schuf sie, so Emme, „die Möglichkeit, innerhalb des Buleuterions zu interagieren, ohne den baulichen

⁷⁶⁸ Weiterführende Publikation: H. Knackfuß, Das Rathaus von Milet, Milet 1, 2 (Berlin 1908).

⁷⁶⁹ Siehe Inschrift am Propylon und Sitzungssaal: IvMilet no. 1.2.

⁷⁷⁰ Emme 2013, 109, 345 (Kat.No. 55). Maßangaben ohne Propylon.

⁷⁷¹ Emme 2013, 109, 345 (Kat.No. 55). Bauglieder, wie Säulen, konnten im Bereich der Säulenhallen nicht dokumentiert werden, sodass ihr genauer Aufbau sowie die Ordnung unbekannt bleiben. Vermutet wird von den Forschern eine dorische Ordnung. (Emme 2013, 110; H. Knackfuß, Das Rathaus von Milet, Milet 1, 2, (Berlin 1908), insbesondere 57)

⁷⁷² Emme 2013, 109-112, 345 (Kat.No. 55). Zwei Türöffnungen scheinen auch in der westlichen Rückwand des Sitzungsraumes angelegt gewesen zu sein, die, mit dahinter angelegten Treppenaufgängen, einen direkten Zugang in den Ratssaal ermöglichten. (Emme 2013, 109)

⁷⁷³ Emme 2013, 109, 345 (Kat.No. 55). Die zentrale Tür, welche in den Hof führte, scheint erst in der römischen Kaiserzeit angelegt worden zu sein. (Emme 2013, 345 (Kat.No. 55))

⁷⁷⁴ Emme 2013, 112.

⁷⁷⁵ Emme 2013, 112.

Einschränkungen des Sitzungssaals unterworfen zu sein.“⁷⁷⁶ Dabei fungierte sie als eine Art Foyer, welches vor oder nach den Sitzungsveranstaltungen für weitere Interaktionen genutzt werden konnte und darüber hinaus eine weitere Schaufläche für Beschlüsse und Ehrungen zur Verfügung stellte.⁷⁷⁷ Auch wenn die gesamte bauliche und funktionale Tiefe des Baus an dieser Stelle möglicherweise noch nicht gänzlich erschlossen ist, ist doch eine gewisse typologische Parallele zu den späteren römischen Theater-*porticus*-Komplexen nicht zu übersehen. Auf diese Ähnlichkeiten in ihren Grundzügen macht auch Emme aufmerksam und sieht in den freistehenden Peristylbauten nahe der Theater von Phlius/Panagia Rahiotoussa, Phlissia und Lindos/Lindos mögliche Vorstufen der Komposition,⁷⁷⁸ auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird. Die Verschmelzung von Sitzrund und Peristylhof bzw. Säulenhalle, wie sie mit dem *bouleuterion* von Miletos, Miletus/Balat fassbar ist, scheint jedoch eine recht seltene Bauentscheidung gewesen zu sein, da *bouleuteria* mit anschließenden Hallen- und Hofarchitekturen nur in wenigen Fällen überliefert sind.⁷⁷⁹ Dies ist nach Emme darauf zurückzuführen, dass ein *bouleuterion* in seiner Hauptfunktion lediglich einen Sitzungssaal benötigte und nicht auf den Anschluss weiterer Räumlichkeiten angewiesen war; die Säulenhallen und Peristyle scheinen daher eher außerordentliche Erweiterungen dargestellt zu haben, die keine unbedingte Notwendigkeit darstellten.⁷⁸⁰ Auch ihre häufig zu beobachtende Lage an den *agorai* der Städte könnte einen Grund für den Verzicht darstellen, da mit jenen zentralen, oft von säulenhallengerahmten Freiflächen bereits ein Raum für etwaige Zusammentreffen und Interaktionen gegeben war.

Möglicherweise waren es auch diese Gründe, weshalb auch Theateranlagen nur in seltenen Fällen die Verbindung zu einer „eigenen“ Säulenhallenarchitektur aufwiesen. Auch hier wäre es aufgrund der ähnlichen Grunddisposition nachvollziehbar, dass keine zwingende Notwendigkeit bestand, den Theaterbau durch die Ergänzung einer Säulenhalle oder eines –hofes architektonisch und funktional zu erweitern.

So sind etwa Theater bekannt, die sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu den städtischen säulenhallenflankierten *agorai* befanden, selbst jedoch keine direkte Verbindung zu einer Säulenhallenarchitektur aufwiesen. Ähnlich, allerdings im Umfeld eines Heiligtums,

⁷⁷⁶ Emme 2013, 112.

⁷⁷⁷ Emme 2013, 112-113.

⁷⁷⁸ Emme 2013, 113 Fußnote 207.

⁷⁷⁹ Emme 2013, 112.

⁷⁸⁰ Emme 2012, 112.

verhält es sich auch mit dem Theater von Samothrake/Samothraki, Semairek (um 200 v. Chr.⁷⁸¹) (Abb. 9) und jenem im Amphiaraiion von Oropos/Oropos (Abb. 10). Zwar erstreckte sich im Falle von Oropos/Oropos direkt hinter dem Theater (4./3. Jh. v. Chr.⁷⁸²) eine lange, zweischiffe Säulenhalle aus dem 4. Jh. v. Chr., die an den Enden von zwei kleinen Räumlichkeiten begrenzt wird,⁷⁸³ doch weisen ihre etwas abgerückte Lage sowie ihre enorme Länge bereits darauf hin, dass beide weder funktional noch architektonisch direkt aufeinander bezogen waren und wohl selbstständige Architekturen innerhalb des Heiligtums bildeten.⁷⁸⁴

Eine deutlich engere Beziehung zwischen Theater und Säulenhalle lässt sich hingegen bei dem Akropolis- bzw. Burgtheater von Pergamon, Pergamum/Bergama feststellen (Abb. 11). Dieses lehnte mit seinem im Durchmesser ca. 80 m großen Zuschauerrund an dem steilen Westabhang der Akropolis und kann wohl an das Ende des 3./Anfang des 2. Jh. v. Chr. datiert werden.⁷⁸⁵ Im Zentrum der Stadt errichtet und nach Pappalardo eine Verbindung zwischen dem oberhalb gelegenen Heiligtum der Athena Polias und dem auf der Theaterterrasse errichteten Dionysos-Tempel schaffend, bot es hier mit seinen insgesamt ca. 78 Sitzreihen, vorrangig aus Andesit erbaut, nahezu 10.000 Zuschauern Platz.⁷⁸⁶ Dem *koilon* gegenüber befand sich der Skenenapparat, der aufgrund des geringen Raumangebots auf der schmalen Terrasse lange Zeit temporärer Natur war.⁷⁸⁷ Die dazwischen gelegene halbkreisförmige *orchestra* nahm einen dem Dionysos geweihten Altar auf.⁷⁸⁸ Ausgerichtet war das Theater nach Westen auf eine Terrasse, die im äußersten Norden von dem Tempel des Dionysos Kathegemon abgeschlossen wurde. Interessant sind nun zwei *stoai*, welche die Terrasse im Osten und Westen säumten. Jene im Osten erstreckte sich ca. 20 m südlich des Theaters und wies die gleiche Ausrichtung auf. Es handelte sich um eine einschiffige dorische Säulenhalle, die eine Größe von 73,8 x 5,24 m

⁷⁸¹ Lehmann 1966, 26; Sear 2006, 351.

⁷⁸² Sear 2006, 402.

⁷⁸³ Coulton 1976, 269. Die Säulenhalle wird im Inneren mit einer ionischen Ordnung und nach außen mit einer dorischen Säulenstellung rekonstruiert. (Coulton 1976, 269)

⁷⁸⁴ So wird die *stoa* u. a. mit Schlafräumen in Verbindung gebracht. (Coulton 1976, 48)

⁷⁸⁵ Sear 2006, 346-347; Pappalardo 2007, 113. Die Wurzeln des Theaters könnten möglicherweise schon im 6./ 5. Jh. v. Chr. liegen. (Helm-Rommel 2009)

⁷⁸⁶ Bohn 1896, 8; Sear 2006, 347; Pappalardo 2007, 113. Dabei unterteilten sich die Sitzstufen wie folgt: unterer Rang – 21 Reihen und 7 *kerides*, mittlerer Rang – 32 Reihen und 6 *kerkides*, oberer Rang – 25 Reihen und 6 *kerkides*. (Bohn 1896, 8; Sear 2006, 346)

⁷⁸⁷ Sear 2006, 347, Helm-Rommel 2009, 283-287. Wurde es aufgebaut verschloss es den Prozessionsweg zum Dionysos-Tempel fast gänzlich. (Pappalardo 2007, 113)

⁷⁸⁸ Helm-Rommel 2009, 252, 262.

erreichte.⁷⁸⁹ Dieser und dem Theater gegenüber lag die sog. West-Stoa, die sich mit ihren ca. 210 m über die gesamte Länge der Terrasse erstreckte und zu den längsten *stoai* ihrer Zeit zählte.⁷⁹⁰ Wie auch die kleinere Ost-Stoa fungierte die westliche sowohl als Säulenhalle als auch als Stütze für die Theaterterrasse.⁷⁹¹ So befand sich von der West-Stoa lediglich das oberste Stockwerk der dreigeschossigen Säulenhalle auf der Ebene der Terrasse, während die beiden anderen unterhalb derselben angelegt waren.⁷⁹² Auch bei dieser handelte es sich um eine einschiffige Anlage (208 x 8,9 m), die, wie die Ost-Stoa, mit einer pergamenischen Variante der dorischen Ordnung ausgestattet war und wohl ebenfalls in das 2. Viertel des 2. Jh. v. Chr. datiert.⁷⁹³ Zwar ist auch im Falle von Pergamon keine direkte bauliche Verbindung zwischen dem Theater und den Säulenhallen gegeben, doch ist hier aufgrund der Ausrichtung und ihrer zeitliche Nähe zueinander dennoch eine funktionale Verbindung vorstellbar. Natürlich bedeutet dies nicht notwendigerweise, dass die Säulenhallen gebaut wurden, um allein dem Theater zu dienen. Diesem Ansatz widerspräche schon allein ihre Anordnung entlang des Prozessionsweges zum Dionysos-Tempel.⁷⁹⁴

Zwei weitere interessante Fälle, bei denen möglicherweise, wenn auch keine bauliche, so doch eine funktionale Beziehung zwischen Theater und Säulenhallenarchitektur angenommen werden kann, liefern die Beispiele aus Lindos auf Rhodos/Lindos und Phlius/Panagia Pahioussa, Phliasia. Emme zufolge könnte es sich hierbei nämlich, wie bereits weiter oben kurz angesprochen, um die Vorläufer der Theater-Peristyl-Komposition handeln. Inwiefern dies tatsächlich der Realität entsprach, lässt sich zum derzeitigen Forschungsstand noch nicht mit Sicherheit klären. Fest steht jedoch, dass sich beide Theater in unmittelbarer Nähe zu peristylen Anlagen befanden, deren Interpretation und Nutzung aber noch offen ist. Beide Theater lehnten am Abhang der städtischen Akropolis. Vom *koilon* des Theaters von Lindos/Lindos, welches vermutlich in hellenistische Zeit datiert, hat sich noch ein Segment mit 25 Sitzstufen erhalten (Abb. 12).⁷⁹⁵ Bekannt sind darüber hinaus der Grundriss der *orchestra* mit einem Durchmesser von 14,20 m sowie ein

⁷⁸⁹ Coulton 1976, 277. Bohn (1896, 21) spricht von einer Länge von 75,25 m.

⁷⁹⁰ Coulton 1976, 68, 277.

⁷⁹¹ Coulton 1976, 68.

⁷⁹² Coulton 1976, 68, 277.

⁷⁹³ Coulton 1976, 68: Erkennbar an den *cyma recta*-Kapitellen. Nach Helm-Rommel (2009, 250-255; 284-287) ist die Osthalle bereits in das 5.-4. Jh. v. Chr. zu datieren. Bereits im 3. Jh. v. Chr. scheinen jedoch Erneuerungsarbeiten notwendig geworden zu sein.

⁷⁹⁴ Zur Funktion von Säulenhallen in Verbindung mit Tempeln/Heiligtümern siehe auch Kuhn 1985.

⁷⁹⁵ Zu Theater und Peristylbau siehe Dyggve 1960; H. Kähler, Lindos (Zürich 1971), insbesondere 22, 50,56.

Fragment eines Friesblockes mit der Inschrift „Athena“.⁷⁹⁶ Unmittelbar im Nordwesten wurde das Theater von einem Peristylbau flankiert, dessen östlicher Mauerzug interessanterweise mit dem Ostabschluss der *skéné* des Theaters fluchtete.⁷⁹⁷ Der Peristylbau besaß insgesamt eine Grundfläche von 37,45 x 31,12 m und folgte der dorischen Ordnung; der Innenhof selbst nahm eine Fläche von 17 x 23 m ein und wurde an vier Seiten von ca. 6 m tiefen Hallen umgeben, deren Front sich mit 9 x 12 Säulen in Richtung Freifläche öffnete.⁷⁹⁸ Dokumentiert werden konnten von dieser noch die Fundamente, Teile des Stylobats sowie Architekturdekoration der dorischen Ordnung.⁷⁹⁹ Der Zugang zum Peristylhof, an den sich keine weiteren Räume angliederten, wird in der Forschung hypothetisch als propylonartiger Torbau an der Nordseite rekonstruiert.⁸⁰⁰ Wie auch das Theater datiert der Bau in die hellenistische Zeit, genauer in das 3./2. Jh. v. Chr..⁸⁰¹ Welche Funktion er jedoch im städtischen Ensemble erfüllte, steht bisher noch offen. Verschiedentlich wurde eine Interpretation des Baus als Gymnasion oder aber als das bei Strabon⁸⁰² erwähnte Smintheion vorgebracht.⁸⁰³ In letzterer Funktion hätte der Bau ebenso wie das Theater, dem Ausgräber zufolge, für Kulthandlungen während der Smintheia gedient.⁸⁰⁴ Nach Aussagen Emmes liegen für beide Interpretationen keine Indizien vor, wenngleich er die Verbindung zwischen Theater und Peristylbau nicht abspricht.⁸⁰⁵ Seiner Meinung nach wäre es denkbar, dass letzterer als Wandelhalle fungierte und somit in einem funktionalen Zusammenhang mit dem Theater stand.⁸⁰⁶ Sicherlich würde die gleiche Ausrichtung beider Bauten sowie die gemeinsame Flucht der Ostseiten von Peristylanlage und *skéné* diese These unterstützen. Auch die vermutlich ähnliche Zeitstellung spräche dafür, wenngleich der genaue Zeitpunkt ihrer Errichtung noch nicht eindeutig zu ermitteln ist. Inwiefern der peristyle Bau jedoch für das Theater errichtet wurde oder ob er mehrere Funktionen in sich vereinte, müssten weitere Untersuchungen an den Bauten klären. Sollte sich jedoch die Vermutung erhärten, dass sich der Hauptzugang an der Nordseite, und damit an der dem Theater abgewandten Seite

⁷⁹⁶ Dyggve 1960, 399-415; Nielsen 2002, 140.

⁷⁹⁷ Emme 2013, 337.

⁷⁹⁸ Emme 2013, 338.

⁷⁹⁹ Emme 2013, 337.

⁸⁰⁰ Emme 2013, 337.

⁸⁰¹ Emme 2013, 338.

⁸⁰² Strabon 13.1.48.

⁸⁰³ Emme 2013, 338; Dyggve 1960, 427-429 sowie 427 Fußnote 36.

⁸⁰⁴ Dyggve 1960, 427-429; Emme 2013, 338.

⁸⁰⁵ Emme 2013, 338.

⁸⁰⁶ Emme 2013, 224, 338.

befand, wäre eine ausschließliche Nutzung als Wandelhalle für die Besucher des Theaters vermutlich nicht aufrecht zu erhalten.

Eine ähnliche Situation liegt im Falle von Phlius/Panagia Rahiotoussa, Phliasia⁸⁰⁷ in der Argolis vor (Abb. 13). Auch hier wurde das Theater, dessen Datierung bisher noch Fragen aufwirft, im Süden durch einen Peristylbau flankiert.⁸⁰⁸ Der Zuschauerraum lehnte auch bei diesem Theater am Hang der Akropolis und war nach Süden ausgerichtet.⁸⁰⁹ Als Bühnengebäude ist möglicherweise das sog. „North-Building“ zu identifizieren, welches wohl mit einem *proskenion* ausgestattet war.⁸¹⁰ Auffallend ist hier allerdings die ungewöhnlich weite Entfernung, die *koilon* und *skené* zueinander aufwiesen.⁸¹¹ In nur 10 m Distanz zum nördlich gelegenen Bühnenbau befand sich schließlich die bereits erwähnte peristyle Anlage vermutlich klassischer oder hellenistischer Zeit.⁸¹² Erhalten haben sich von ihr vor allem die Fundamente sowie einige Basen der Säulenstellung.⁸¹³ Insgesamt nahm die Anlage eine Fläche von 35,80 x 25,50 m ein, wobei dem Hof im Zentrum ein Areal von 21,70 x 12,10 m zugesprochen werden kann.⁸¹⁴ Umgeben wurde dieser von ca. 5,10 m tiefen Säulenhallen dorischer Ordnung, deren Säulenzwischenräume zumindest auf der Südseite vermutlich abgeschrankt waren.⁸¹⁵ Der Zugang wird in der Forschung für die Nordseite angenommen, die leider nicht mehr überliefert ist, doch konnten im Bereich der anderen Seiten keine Türschwellen dokumentiert werden.⁸¹⁶ Auch im Falle des Beispiels von Phlius/Panagia Rahiotoussa, Phliasia scheint die Annahme einer zumindest funktionalen Verbindung von Theater und Peristylanlage aufgrund der unmittelbaren Nachbarschaft der beiden Bauten verlockend, obwohl auch in diesem Fall keine direkte bauliche Verbindung bestand. Hat sich der einstige Zugang tatsächlich auf der nördlichen Seite des Peristylbaus befunden, wäre dieser unmittelbar auf das nur 10 m entfernte

⁸⁰⁷ W. Biers, *Excavations at Phlius 1970*, *Hesperia* 40, 1971, 424-447; W. Biers, *Excavations at Phlius 1972*, *Hesperia* 42, 1973, 102-120; W. Biers, *The theater at Phlius. Excavations 1973*, *Hesperia* 44, 1975, 51-68.

⁸⁰⁸ Biers 1975; 58-59; Emme 2013, 358. So verweist die irreguläre *orchestra* ebenso wie der Umstand, dass der Tragödiendichter Pratinas, welcher die Satyrspiele um 500 in Athen einführte, von hier stammte auf ein verhältnismäßig frühes Errichtungsdatum. Die erhalten Baureste jedoch scheinen alle aus der römischen Zeit zu stammen. (Biers 1975, 58-59, 68; Sear 2006, 404)

⁸⁰⁹ Sear 2006, 404.

⁸¹⁰ Biers 1975, 60; Sear 2006, 404.

⁸¹¹ Sear 2006, 404.

⁸¹² Biers 1975, 67 fig. 7; Emme 2013, 224, 358-359.

⁸¹³ Emme 2013, 358.

⁸¹⁴ Emme 2013, 358.

⁸¹⁵ Emme 2013, 358; Erkennbar an den Einarbeitungen an den Säulenschäften.

⁸¹⁶ Emme 2013, 359.

Theater ausgerichtet gewesen, sodass eine enge Kommunikation beider Bauten angelegt gewesen wäre. Doch auch hier lassen die ungenaue Datierung der beiden Anlagen sowie der fragmentarische Erhaltungszustand noch zahlreiche Fragen offen, die möglicherweise durch weitere Untersuchungen geklärt werden könnten.

Doch wie verhält es sich nun im griechisch-hellenistischen Kulturraum mit etwaigen Vertretern unmittelbar baulich und somit auch funktional verbundener Theater-Säulenhallen-Ensemble? Hat es solche gegeben und auf welche Weise kommunizierten beide Architekturen miteinander? Die Frage ihrer Existenz kann mit einem klaren „Ja“ beantwortet werden, wenngleich ihre Anzahl nach dem bisherigen Forschungsstand recht überschaubar ist. Als das Beispiel eines Theaters mit anschließender Säulenhalle wird dabei gern das berühmte Theater des Dionysos in Athen genannt. Das Theater selbst, welches häufig mit der Geburtsstunde des griechischen Theaters in Verbindung gebracht wird, galt stets als der Kernbau des griechischen Theaterlebens.

- *Dionysos-Theater in Athena/Athina*

Angelegt wurde es vermutlich im Zuge einer städteräumlichen Reform und der Reorganisation der großen dionysischen Feste am Südostabhang der Athener Akropolis innerhalb des Heiligtums des Dionysos Eleuthereus.⁸¹⁷ Wann genau jedoch an dieser Stelle die ersten baulichen Strukturen verankert wurden, ist in der Forschung noch viel diskutiert. Allgemein kann seine Errichtung mit dem 6./5. Jh. v. Chr. verknüpft werden, da spätestens für diese Zeit Überlieferungen aus den schriftlichen Quellen bezüglich einer *ikria* belegbar sind.⁸¹⁸ Bei diesem ersten Bau wird es sich um eine recht einfache, hölzerne und vermutlich II-förmige Anlage gehandelt haben,⁸¹⁹ die im Laufe des 5. Jh. v. Chr. eine große hölzerne *skéné* erhielt,⁸²⁰ bei der die Säulenhalle jedoch noch nicht Teil des Ensembles gewesen ist.

⁸¹⁷ Dörpfeld/Reisch 1896, 6; Gogos 2008, 15; Papastamati-von Mook 2015, 42-44.

⁸¹⁸ Papastamati-von Mook 2015, 39-42. Auf der Grundlage des ersten erwähnten Zusammensturzes dieser *ikria* am Anfang des 5. Jh. v. Chr. hält Papastamati-von Mook eine Datierung dieser frühesten theatralen schon im späten 6. Jh. v. Chr. für wahrscheinlich. (Papastamati-von Mook 2015, 42, 56)

⁸¹⁹ Papastamati-von Mook 2014, 22; Papastamati-von Mook 2015, 44, 71 fig. 18. Das hölzerne Theater respektierte dabei den alten Straßenzug zur Akropolis und gab nach Papastamati-von Mook die Form der Westseite des Theaters vor. Dabei schien das Theater jedoch nicht beweglich gewesen zu sein, sondern von Anbeginn als permanenter, wenn auch hölzerner Bau gedacht gewesen zu sein. (Papastamati-von Mook 2015, 56-57)

⁸²⁰ Xenophon, *Cyropaedia* 6.1.54; Papastamati-von Mook 2015, 44-45.

Diese trat erst in der 2. H. d. 4. Jh. v. Chr. hinzu, als die Anlage nach den ersten Umbau- und Erweiterungsmaßnahmen unter Perikles schließlich in lykurgischer Zeit sein vollständiges monumentales, steinernes Erscheinungsbild erhielt.⁸²¹ (Abb. 14) Dabei entsprach die räumliche Aufteilung der neuen dreiteiligen Anlage des Dionysos-Theaters, wie sie zu dieser Zeit realisiert wurde, nach neueren Forschungen scheinbar grundsätzlich den unvollendeten Umbauarbeiten des perikleischen Planes, der bereits ein monumentales steinernes Theater vorsah.⁸²² So ist vermutlich auch die kanonische Form des halbrunden griechischen Theaters in Grundzügen auf die perikleische Periode zurückzuführen.⁸²³ Hintergrund hierfür war wahrscheinlich das Ziel eine immer größer werdende Menge an Zuschauern zu beherbergen und die optischen und akustischer Aspekte zu verbessern; gleichzeitig diente die Monumentalität des Bauwerks auch dazu, die Funktion des Theaters im Hinblick auf die kulturelle Vormachtstellung Athens zu unterstreichen.⁸²⁴ So ergab sich für den Besucher des Theaters spätestens im 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr. folgendes Bild: Am Hang der Akropolis erstreckte sich in weitem Umfang der nun steinerne Zuschauerraum, der wohl aufgrund der topographischen Gegebenheiten ebenso wie der Nähe zum benachbarten Odeions des Perikles (um 440 v. Chr.) eine ungewöhnliche Geometrie aufwies und bis zu 17.000 Zuschauern Platz bot.⁸²⁵ Interessant ist, dass die oberen Sitzreihen nach der Neugestaltung des *koilons* die *orchestra* nicht kreisförmig umgaben, sondern in bogenförmige Segmente erschienen.⁸²⁶ Vermutlich wurde das *koilon* horizontal durch zwei Umgänge in drei Ränge unterteilt, wenn auch von dem unteren jede Spur fehlt.⁸²⁷ Besonders auffällig ist die ungewöhnliche Breite des oberen Umgangs, der vermutlich einen bereits früher dort bestehenden öffentlichen Weg

⁸²¹ Papastamati-von Mook 2015, 63-72.

⁸²² Papastamati-von Mook 2015, 71. Diese Renovierungen scheinen nach Papastamati-von Mook von der Seite durchgeführt worden zu sein, um die Abhaltung der jährlich stattfindenden Dionysischen Feste zu gewährleisten. Seine Fertigstellung in Stein sollte jedoch noch bis in das 4. Jh. v. Chr. hinein dauern. Solange war das hölzerne Theater weiterhin in Benutzung. Zwar konnten bei den neueren Forschungen definitive Umbaumaßnahmen im Bereich der *ikria* für die perikleische Phase bestätigt werden, etwa die Anlage steinerner Sitze in der Prohedrie, aber ob das alte hölzerne Theater bereits in dieser Zeit gänzlich renoviert wurde oder lediglich angepasst und erweitert wurde, kann bisher noch nicht mit Sicherheit bestimmt werden. (Papastamati-von Mook 2015, 44-45, 57, 62; Papastamati-von Mook 2014, 21)

⁸²³ Papastamati-von Mook 2014, 21; Papastamati-von Mook 2015, 71-72.

⁸²⁴ Papastamati-von Mook 2014, 34.

⁸²⁵ Gogos 2008, 69; Dörpfeld/Reisch 1896, 44; Wurster 1979, 62.

⁸²⁶ Gogos 2008, 69.

⁸²⁷ Burmeister 2006, 33; Dörpfeld/Reisch 1896, 40 ff., Tafel 1; Wurster 1979, 62.

zum Eingang der Akropolis integrierte, der nicht aufgehoben werden konnte.⁸²⁸ Vertikal wurde der untere Bereich des *koilons* durch 14 Treppenaufgänge in 13 *kerkides* unterteilt, während für den oberen Bereich die doppelte Anzahl anzunehmen ist.⁸²⁹ In der Prohedrie waren 67 Throne aus pentelischem Marmor für die Priester und Würdenträger aufgestellt, die durch ihre Inschriften auf ihren Besitzer hinwiesen.⁸³⁰ Die *orchestra*, die mit Kalksteinplatten umgeben war, bestand auch zu dieser Zeit noch aus Erde.⁸³¹ Die Begrenzungsplatten bildeten gleichzeitig das obere Ende der inneren Wandung des *orchestra*-Kanals, der teilweise sichtbar um die *orchestra* verlief und das Regenwasser aus dem Theater leitete.⁸³² In den Verlängerungen der Treppenaufgänge war er mit zwölf Trittsteinen überdeckt, um den Zuschauern einen problemlosen Zugang zu ihren Sitzplätzen zu ermöglichen.⁸³³ Getrennt wurde der Kanal von dem Bereich der Prohedrie durch einen zu den Enden breiter werdenden Umgang, der mit Steinplatten ausgelegt war.⁸³⁴ Den Zugang in die *orchestra* gewährten die seitlich angelegten *parodoi*, welche vermutlich mit hölzernen Toren verschlossen werden konnten.⁸³⁵

Erst für diese sog. lykurgische Bauphase kann sowohl literarisch als auch archäologisch ein steinernes Skenengebäude nachgewiesen werden.⁸³⁶ Bei diesem handelte es sich um ein einstöckiges Gebäude, das jedoch ausschließlich als gebauter Hintergrund für die Schauspiele in der *orchestra* errichtet wurde.⁸³⁷ Dieser Bau scheint der direkte Vorgänger der hellenistischen Skene gewesen zu sein, in welche ein Großteil des lykurgischen Bühnengebäudes integriert wurde.⁸³⁸ Dies gilt jedoch nicht für den vorderen Teil, da dieser aufgrund der topographischen Gegebenheiten und der baulichen Enge in hellenistischer

⁸²⁸ Burmeister 2006, 33; Gogos 2008, 69; Wurster 1979, 62. Allerdings wurde der alte Weg um mindestens 8 m erhöht, sodass Rampen den Höhenunterschied überwinden mussten. (Dörpfeld/Reisch 1896, 41)

⁸²⁹ Burmeister 2006, 33; Gogos 2008, 69-70.

⁸³⁰ Gogos 2008, 70; Wurster 1979, 62. Der mittlere scheint für den Priester des Dionysos Eleuthereus bestimmt gewesen zu sein, da sich dieser durch seine reiche Verzierung von den anderen abhob. (Gogos 2008, 71)

⁸³¹ Dörpfeld/Reisch 1896, 56.

⁸³² Burmeister 2006, 33; Gogos 2008, 73.

⁸³³ Burmeister 2006, 33; Gogos 2008, 74.

⁸³⁴ Burmeister 2006, 33; Gogos 2008, 74.

⁸³⁵ Papastamati-von Moock 2014, 42. Das marmorne *propylon*, welches zumeist mit der lykurgischen Bauphase des Theaters in Zusammenhang gebracht wird, datiert nach den neueren Untersuchungen von Papastamati-von Moock vermutlich erst in die römische Zeit. (Papastamati-von Moock 2014, 42-46)

⁸³⁶ Wurster 1979, 62; Papastamati-von Moock 2014, 47; Papastamati-von Moock 2015, 69. Das Fundament des Skenenbaus wurde jedoch vermutlich schon im 5. Jh. v. Chr. aus Stein errichtet, ebenso wie ihre Rückwand (Papastamati-von Moock 2015, 69)

⁸³⁷ Gogos 2008, 75.

⁸³⁸ Dörpfeld/Reisch 1896, 1-3.

Zeit abgerissen werden musste.⁸³⁹ Nach einer Rekonstruktion von Dörpfeld bestand das spätklassische Bühnengebäude aus einem großen, länglichen Hauptraum, dessen Decke möglicherweise zusätzlich auf Stützen ruhte.⁸⁴⁰ Er war 33 - 46,50 m lang und ca. 6,40 m breit.⁸⁴¹ Im Inneren befand sich, an die Rückwand gerückt, ein massives 7 x 3 m großes Fundament aus Breccia,⁸⁴² dessen Funktion bisher noch ungeklärt ist.⁸⁴³ Nach Fiechter scheint es jedoch sicher, dass die Sichtbarkeit des Fundaments nicht angestrebt war.⁸⁴⁴ Den neueren Forschungen zufolge könnte es mit der Bühnenmaschinerie in Verbindung gebracht werden.⁸⁴⁵ An den Seiten der *skéné* traten zwei *paraskenia* in Form von offenen Säulenhallen etwa 5,20 m weit hervor, die die zentrale, ca. 20,95 m lange, mit dorischen Säulen geschmückte geradlinige Gebäudefront flankierten.⁸⁴⁶ Zwei Treppen an den Seiten des Gebäudes führten auf das Dach, das nach Sear möglicherweise als *theologeion* oder höhere Bühne genutzt wurde.⁸⁴⁷ Die Vorderansicht hätte jedoch nur kleinformatige Gemäldetafeln in den engen *intercolumnia* präsentieren können.⁸⁴⁸ Dieses Skenengebäude der klassischen Zeit wurde dann in hellenistischer Zeit⁸⁴⁹ an die neuen Praktiken des Schauspiels angepasst, wobei große Teile des bereits bestehenden Bühnengebäudes in den neuen zweistöckigen Bau mit dem vorspringenden, überhöhten *logeion* integriert wurden.⁸⁵⁰ Die größten Veränderungen erfuhr in diesem Zuge die Vorderfront der *skéné*,

⁸³⁹ Gogos 2008, 81.

⁸⁴⁰ Dörpfeld/Reisch 1896, 60.

⁸⁴¹ Dörpfeld/Reisch 1896, 60.

⁸⁴² An seinen Ecken sind zwei rechteckige Einlassungen für hölzerne Stützen erkennbar, während es im Süden eine 4,75 m lange Rinne aufweist. Die Rückwand der *skéné* schien zunächst eine Öffnung Richtung *stoa* besessen zu haben, die nach Papastamati-von Moock ebenfalls mit der Bühnenmaschinerie in Verbindung gebracht werden kann. (Papastamati-von Moock 2014, 64; Papastamati-von Moock 2015, 69)

⁸⁴³ Dörpfeld/Reisch 1896, 61; Papastamati-von Moock 2015, 68-70. Für Dörpfeld kommen mehrere Möglichkeiten der Nutzung in Frage: So könnte das Fundament für einen im oberen Stock befindlichen Aufbau fungiert haben, für eine nach oben führende Treppe oder eine dort aufgestellte Theatermaschine. Papastamati-von Moock hält letztere Vermutung für wahrscheinlich. (Papastamati-von Moock 2015, 68-70)

⁸⁴⁴ Fiechter 1935, 16.

⁸⁴⁵ Papastamati-von Moock 2015, 68-70.

⁸⁴⁶ Dörpfeld/Reisch 1896, 60; Sear 2006, 389.

⁸⁴⁷ Sear 2006, 389.

⁸⁴⁸ Gogos 2008, 78. Zwar ist nach Gogos dies nur eine hypothetische Rekonstruktion, doch würden auch die relativ reichen Ausgrabungsbefunde der Theater von Vergina, Dodona und Oiniadai die Existenz einer entsprechenden Schauseite nahelegen. (Gogos 2008, 80)

⁸⁴⁹ Hier variieren die Angaben. Während Bulle (1928, 80) und Wurster (1979, 66) eine zeitliche Einordnung in das 1. Jh. v. Chr. nahelegen, hält Fiechter (1936, 76-77) nach seiner analytischen Gegenüberstellung der technischen Details eine Datierung in das 2. Jh. v. Chr. für wahrscheinlicher. Gogos (2008, 93-94) bemerkt diesbezüglich jedoch, dass die Einführung der zweistöckigen, hellenistischen Skene aus den Gegebenheiten der Theaterpraxis des 4. Jh. v. Chr. hervorgehen. Er nimmt eine Datierung der hellenistischen *skéné* in das Ende des 4. bzw. Anfang des 3. Jh. v. Chr. vor. In diesem Fall hätte sie auch das Vorbild für die hellenistischen Theater der Peripherie dargestellt.

⁸⁵⁰ Gogos 2008, 87. Die Integration und Beibehaltung des alten Bühnengebäudes in hellenistischer Zeit kann auch in den Theatern von Dodona und Oiniadai festgestellt werden. (Gogos 2008, 87) Zuschauerraum und

die gänzlich erneuert und mit ihrer neuen *proskenion*-Fassade bestehend aus 14 dorischen Säulen und den seitlichen *paraskenia* sowohl architektonisch als auch ästhetisch aufgewertet wurde.⁸⁵¹

Spätestens seit lykurgischer Zeit war auch eine Säulenhalle Teil des Theater-Heiligtum-Ensembles. Diese kann vermutlich, wie auch der spätklassische Skenenbau, an dessen Rückwand sie sich anschloss, in das 3. Viertel d. 4. Jh. v. Chr. datiert werden.⁸⁵²

Nachgewiesen werden konnten von der Säulenhalle nur noch die Steinquader des Fundaments des Stylobats sowie einige Stufensteine an der Vorderseite des Gebäudes (Abb. 15).⁸⁵³ Auch einige hochkantige Platten aus Piräus-Kalkstein, die den übrigen Wänden zuzuordnen sind, konnten bei den Grabungen dokumentiert werden.⁸⁵⁴ Anhand der Analyse der überlieferten Funde und Befunde kann den Forschern zufolge eine einschiffige Säulenhalle dorischen Typs rekonstruiert werden, die sich in einer Länge von etwa 62,30 m erstreckte und eine ungefähre Tiefe von ca. 6,60 m aufwies.⁸⁵⁵ Dabei schien sich die Nordwand der Säulenhalle ein Fundament mit der Rückwand der *skené* geteilt zu haben.⁸⁵⁶ Auf der gegenüberliegenden Südseite hingegen öffnete sich die Halle über eine dorische Säulenstellung Richtung Heiligtum, dessen Platz über drei Stufen aus bläulichem Hymettos-Marmor erreicht werden konnte.⁸⁵⁷ Die genaue Zahl der Säulen der südlichen Hallenfront ist nicht mehr bekannt, da heute leider keine Spuren der Säulen mehr überliefert sind.⁸⁵⁸ Durch die umliegende Bebauung lassen sich jedoch Rückschlüsse auf

orchestra des Dionysos-Theaters blieben in hellenistischer Zeit annähernd unverändert. (Wurster 1979, 62-66)

⁸⁵¹ Gogos 2008, 78, 87-88, 90; Wurster 1979, 62. Abgeschlossen wurde das ca. 3,59 m hohe *proskenion* mit einem dorischen Gebälk, das vermutlich jeweils über der Zentralachse der Säulen die Querbalken des *proskenion*-Daches aufnahmen. Der obere Aufbau der *skené* ist hingegen nicht mehr bekannt. (Gogos 2008, 89, 91) Auch in römischer Zeit setzten sich die Umbau- und Erneuerungsarbeiten am Theater weiter fort, wie u. a. eine Weihinschrift aus der 2. H. d. 1. Jh. n. Chr. belegt. (Dörpfeld/Reisch 1896, 82; Gogos 2008, 99) Zu den letzten Baumaßnahmen gehörte wohl im späten 4. Jh. n. Chr. die Errichtung des sog. Bema des Phaidros, das aus Spolien erbaut wurde und durch eine Inschrift auf der obersten Stufe der Aufgangstreppe überliefert ist. (Wurster 1979, 66-67)

⁸⁵² Papastamati-von Moock 2014, 47; Papastamati-von Moock 2015, 62, 68. So ähneln sich die Steine des Gebälks von Säulenhalle und spätklassischem Skenenbau stilistisch. (Papastamati-von Moock 2015, 62)

⁸⁵³ Dörpfeld/Reisch 1896, 11-12; Gogos 2008, 60. Das Fundament des Stylobats lag zum Teil über der Oberfläche der Krepis der nördlichen Mauerseite des alten Dionysos-Tempels. (Gogos 2008, 60)

⁸⁵⁴ Dörpfeld/Reisch 1896, 11-12; Gogos 2008, 60.

⁸⁵⁵ Fiechter 1935, 14; Fiechter 1936, 19; Gogos 2008, 60.

⁸⁵⁶ Dörpfeld/Reisch 1896, 12.

⁸⁵⁷ Dörpfeld/Reisch 1896, 12. So fanden sich bspw. hinter dem alten Dionysos-Tempel noch zwei Marmorplatten. (Fiechter 1936, 13)

⁸⁵⁸ Die Kalkulationen der Forscher Dörpfeld und Fiechter hinsichtlich der Säulenstellung verhalten sich folgendermaßen: So rekonstruiert ersterer (1896, 13 sowie Tafel V) anhand der Länge der Steine des Unterbaus und in Analogie zu anderen Bauwerken jener Zeit einen Säulenabstand von ca. 1,86 m. Demnach hätte sich die Südseite der Säulenhalle aus 34 Stützen zusammengesetzt – bestehend aus 32 Säulen und zwei Eckpfeilern. Zu einem abweichenden Ergebnis gelangte Fiechter (1936 (III), 19-20) bei seinen

das Aussehen der beiden Kurzseiten der Säulenhalle ziehen. So grenzte an der Südostecke des Dreistufenbaus eine Breccia-Stützwand an, sodass anzunehmen ist, dass die Halle nach Osten wohl durch eine Wand verschlossen war.⁸⁵⁹ Gleiches trifft auch auf die gegenüberliegende Westseite zu. Hier erhob sich in unmittelbarer Nähe des westlichen Endes der Hallensüdseite der alte Dionysos-Tempel, was zu baulichen Einschränkungen führte.⁸⁶⁰ Aufgrund des begrenzten Raumangebotes konnte hier nur die Flucht der oberen Stufe ausgeführt werden.⁸⁶¹ Da der Stufenbau an der Westseite keine Fortführung fand, muss nach Fiechter auch hier mit einer geschlossenen Wand gerechnet werden.⁸⁶² Das Innere der Säulenhalle, das mit Marmor ausgekleidet war, scheint durch eine Trennwand in zwei Bereiche untergliedert gewesen sein, sodass im westlichen Abschnitt ein kleiner, geschlossener Raum entstand.⁸⁶³ Diese scheint aufgrund des fehlenden Platzes zwischen Tempel und Säulenhalle nach Süden nicht durch eine offene Säulenstellung geprägt gewesen zu sein, sondern ebenfalls durch eine geschlossene Wand, die nach Dörpfeld mit Halbsäulen geschmückt war.⁸⁶⁴ Ob die Halle durch ein weiteres Stockwerk erweitert war, lässt sich aus dem Grabungsbefund heute leider nicht mehr ermitteln.⁸⁶⁵

Welche Rolle übernahm nun jene Säulenhalle, die direkt zwischen dem Theater und dem Tempel des Dionysos errichtet wurde? Hierbei gehen die Meinungen in der Forschung auseinander. Dies ist unter anderem auch auf die fehlenden direkten Verbindungswege zwischen Theater und Säulenhalle zurückzuführen. Zwar existierte in der Rückwand des Skenengebäudes im Bereich des Fundaments T noch im 5. Jh. v. Chr. eine Öffnung, doch wurde diese in einer folgenden Bauphase wieder vermauert, wie dokumentierten

Untersuchungen, innerhalb derer das Gebälkstück IV, das er eindeutig der Halle zuschreibt, ausschlaggebend war. Seinen Untersuchungen zufolge ergäbe sich auf Grundlage der Gesamtlänge der Halle von 62,30 m, der Wandstärke der Ostecke „sowie aus der Notwendigkeit einer regelmäßigen Teilung im Triglyphen-Fries (...) die Form eines Eckpfeilers von rund 1,05 m Breite und ein Abstand der ersten Säulenachse von der Ecke von rund 2,91 m“ (Fiechter 1936 (III), 19. Übrig bliebe zwischen beiden Enden ein Längenmaß von 56,48 m, was genau 27 *intercolumnia* zu 2,092 m entspräche und genau mit dem geborgenen Architravstück übereinstimme.

⁸⁵⁹ Fiechter 1936, 19.

⁸⁶⁰ Fiechter 1936, 19.

⁸⁶¹ Da beide Bauten jedoch so dicht aneinander standen, war es nach Dörpfeld sogar nötig, die Stufe der Halle abzuschragen. (Dörpfeld/Reisch 1896, 13)

⁸⁶² Fiechter 1936, 19.

⁸⁶³ Fiechter 1935, 18.

⁸⁶⁴ Dörpfeld/Reisch 1896, 13.

⁸⁶⁵ Dörpfeld/Reisch 1896, 13.

Breccia-Quader an dieser Stelle beweisen.⁸⁶⁶ Zudem ist nicht geklärt, ob es sich tatsächlich um eine Zugangssituation handelte⁸⁶⁷ oder ob diese, wie Papastamati-von Moock annimmt, in Zusammenhang mit einer etwaigen Bühnenmaschinerie zu verstehen ist.⁸⁶⁸ Fest steht, dass diese vermutlich nicht lange Bestand hatte und keine weiteren Verbindungswege angelegt wurden. Folglich war die Säulenhalle nur über die Südseite zugänglich, mittels derer die Halle über eine Säulenstellung und drei Stufen mit dem Festplatz des Heiligtums in Verbindung stand.⁸⁶⁹ In diesem Zusammenhang spricht sich auch ein Teil der Wissenschaftler dafür aus, dass die Säulenhalle funktional in engerer Beziehung zum Heiligtum, das heißt zum Tempel und Kultplatz gestanden habe.⁸⁷⁰ So nimmt auch Papastamati-von Moock in ihren neuesten Forschungen die Säulenhalle, trotz ihrer baulichen Verbindung mit dem Skenengebäude, eher als trennendes Element zwischen dem Theater und dem Kultareal wahr.⁸⁷¹ Ganz anders Gogos, der von der Schaffung einer baulichen Verbindung zwischen Theater und Heiligtum durch die Säulenhalle spricht.⁸⁷² Ihre Anlage habe dabei zu einer „bedeutenden Verminderung der architektonischen und topographischen Eigenständigkeit des alten Tempels als Zentrum der Kulthandlungen und –veranstaltungen zu Ehren des Dionysos Eleuthereos“⁸⁷³ geführt. Diesen Eingriff in das bestehende Konzept, bei welchem die *stoa* die ursprüngliche Beziehung zwischen Tempel und Theater veränderte, setzt Gogos darüber hinaus zeitlich mit einem weiteren bedeutenden Ereignis innerhalb des Heiligtums gleich – der Errichtung des neuen Dionysos-Tempels einige Meter weiter westlich des älteren.⁸⁷⁴ So zeigen die im Inneren des Grabens versetzten Fundamente der Nordmauer der Säulenhalle große Ähnlichkeiten mit denen des neu errichteten Tempels, was auf eine ähnliche Datierung beider Bauten,

⁸⁶⁶ Fiechter 1935, 17-18; Papastamati-von Moock 2015, 69.

⁸⁶⁷ Fiechter 1935, 17.

⁸⁶⁸ Papastamati-von Moock 2015, 69-70.

⁸⁶⁹ Dörpfeld/Reisch 1896, 12.

⁸⁷⁰ Zu nennen wären hier etwa Papastamati-von Moock (2014, 18) und Dörpfeld. Letzterer ordnet die Säulenhalle zweifelsfrei dem Heiligtum zu und betont, dass sie „mit dem Skenengebäude nichts zu tun (hatte)“. (Dörpfeld/Reisch 1896, 60)

⁸⁷¹ Papastamati-von Moock 2014, 18.

⁸⁷² Gogos 2008, 60.

⁸⁷³ Gogos 2008, 60.

⁸⁷⁴ Gogos 2008, 60. Diese zeitliche Einordnung des Tempelbaus würden auch einzelne Befunde der Grabungen bestätigen, für den zwei Bauweisen am östlichen und westlichen Fundament festgestellt werden konnten, die wiederum zwei Bauphasen nahelegen. Auch die dokumentierte Keramik aus den Fundamentgräben sprechen dem Forscher zufolge von einer älteren Phase in der 2. H. d. 4. Jh.s v. Chr. und eine jüngere zu Beginn des 3. Jh.s v. Chr. (Aus den Grabungsberichten von Kalligas 1963, 14-15 bei Gogos 2008, 60)

trotz der leichten Orientierungsabweichung, hindeuten könnte.⁸⁷⁵ Mit den langandauernden, fast ein Jahrhundert lang bestehenden Baumaßnahmen, zeigte sich das Heiligtum nun in der 2. H. d. 4. Jh. v. Chr. mit einem gänzlich neuen Gesicht, welches von Monumentalität geprägt war und den neuen Anforderungen der Zeit gerecht werden sollte. Inwiefern die Säulenhalle dabei als trennendes oder verbindendes Element wirkte, bleibt zwar weiterhin fraglich, doch steht fest, dass sie das Heiligtum durch eine neue architektonische sowie funktionale Komponente erweiterte. Die fehlenden Verbindungswege zwischen Theater und Säulenhalle mögen tatsächlich eine engere funktionale Beziehung zum Kultareal hinter dem Theater nahelegen, etwa zur Systematisierung des Platzes, für Bankette oder für die Aufnahme der Teilnehmer während der kultischen Handlungen im Bereich des Tempels, doch ist gleichsam eine Nutzung während der Schauspielveranstaltungen nicht gänzlich auszuschließen, zumal das Theater integraler Bestandteil des Heiligtums war. Darüber hinaus wäre sicherlich auch eine Änderung in der Nutzung der Halle über die Jahrhunderte und je nach praktischen Erfordernissen vorstellbar.

- *Theater in Argos/Argos*

Auch in Argos/Argos war die Säulenhalle hinter dem Skenengebäude des großen Theaters noch nicht von Anfang an Teil des theatralen Komplexes, sondern ist in erst späterer Zeit ergänzt worden (Abb. 16). Angelegt wurde das Theater zwischen dem Ende des 4. Jh. und dem 3. Jh. v. Chr. nördlich neben dem bereits bestehenden archaischen Theater von Argos/Argos.⁸⁷⁶ Entsprechend dem älteren Theater lehnte auch dieses gegen die Larissa-Anhöhe, sodass der zentrale Teil des *koilons* ebenso wie die Prohedrie in den Fels gehauen wurde.⁸⁷⁷ Die seitlichen Flügel des Sitzrunds wurden hingegen durch künstliche Stützen

⁸⁷⁵ Aus den Grabungsberichten von Kalligas 1963, 14-15 bei Gogos 2008, 60; W. B. Dinsmoor, The Athenian Theater of the Fifth Century, in: G. E. Mylonas (Hrsg.), Classical Studies presented to D. M. Robinson I (St. Louis 1951) 309-330, insbesondere 316). In diesem Zusammenhang ist auch die Erwähnung Dörpfelds hinsichtlich der erhaltenen |—| förmigen Eisenklammern interessant, die dem Typ vom Ende des 5. bis in das 3. Jh. v. Chr. entsprechen und somit eine Datierung in das 4. Jh. v. Chr. untermauern würden. (Dörpfeld/Reisch 1896, 12)

⁸⁷⁶ Sear 2006, 386. Oberhalb des Theaters erhob sich, dort wo heute die kleine Kirche des heiligen Georg steht, ein Aphrodite-Tempel. In der Nachbarschaft befand sich zudem die alte *agora*, in deren Bereich im 5. Jh. v. Chr. ein großer Bau errichtet wurde, der als *bouleuterion* bzw. *telesterion* interpretiert wird. Anstelle des alten Theaters trat in römischer Zeit ein *odeion*. (Paraskevaidis 1960, 38; Chlepa 2004, 632)

⁸⁷⁷ Dilke 1950, 39; Moretti 1989, 717; Roux 1956, 377; Burmeister 2006, 42; Sear 2006, 386.

getragen.⁸⁷⁸ Insgesamt umfasste der Zuschauerraum 81⁸⁷⁹-83⁸⁸⁰ Sitzreihen, sodass das Theater von Argos zu den größten griechischen Theatern zählte und ca. 20.000 Zuschauer aufnehmen konnte.⁸⁸¹ Das *koilon* war nach Ost-Nord-Osten orientiert und wurde durch acht Treppenaufgänge in sieben *kerkides* unterteilt, von denen heute noch fünf sichtbar sind.⁸⁸² Horizontal konnte eine Gliederung in drei Ränge nachvollzogen werden.⁸⁸³ Wie für griechische Theater üblich, beschrieb die *orchestra* einen fast kreisrunden Grundriss, um deren Zentrum eine ebenfalls kreisrunde Steinsetzung angelegt war.⁸⁸⁴ Bereits seit hellenistischer Zeit verlief um die im Durchmesser 26,90 m große *orchestra*⁸⁸⁵ ein in den Fels gehauener Kanal, der auch in der römischen Zeit weiterhin in Benutzung war⁸⁸⁶ sowie unter dieser ein unterirdisches Gangsystem, das mit der *skené* in Verbindung stand.⁸⁸⁷ Flankiert wurde sie durch zwei im Norden und Süden anschließende *parodoi*, von denen der südliche ca. 11 m lang war.⁸⁸⁸ Hinter der *orchestra* erhob sich der hellenistische ca. 24,41 m lange Bühnenkomplex, über den jedoch kaum mehr Aussagen getroffen werden können, da sich durch die späteren römischen Umbauten nur noch wenige Strukturen erhalten haben.⁸⁸⁹ So sind von diesem nur die Fassade sowie die Fundamente der Rückwand überliefert.⁸⁹⁰ Fest steht, dass das hellenistische *proskenion* ca. 2,50 m östlich des römischen errichtet wurde und einst von dorischen Säulen getragen wurde.⁸⁹¹ Wie sich der übrige Teil des Bühnenbaus gestaltete, ist leider nicht näher bekannt. Es gibt jedoch Hinweise, dass der hellenistische Bau schon seit dem 2. Jh. v. Chr. an verschiedenen Stellen

⁸⁷⁸ Roux 1956, 377; Burmeister 2006, 42.

⁸⁷⁹ Roux 1956, 377; Sear 2006, 386.

⁸⁸⁰ Dilke 1950, 41; Paraskevaidis 1960, 38.

⁸⁸¹ Roux 1956, 377; Paraskevaidis 1960, 38; Chlepa 2004, 632; Burmeister 2006, 42. Somit kann es noch vor Epidauros (52 Sitzreihen) als das größte bekannte griechische Theater gelten. Heute sind nach Paraskevaidis (1960, 38) noch Sitzplätze für ca. 10.000 Zuschauer vorhanden.

⁸⁸² Dilke 1950, 39; Chlepa 2004, 632.

⁸⁸³ Roux 1956, 377; Sear 2006, 386. Dilke geht von 83 Sitzreihen für das Theater aus und erhält so für den unteren Rang 49 Stufen, für den mittleren 16 Stufen und für den oberen 19 Stufen. (Dilke 1950, 41)

⁸⁸⁴ Sear 2006, 386; Chlepa 2004, 632.

⁸⁸⁵ Moretti 1987, 605; Sear 2006, 386; Vollgraff 1951, 195.

⁸⁸⁶ Moretti 1987, 605: Dies ist anzunehmen, da innerhalb des Theaters kein anderes Abwassersystem festgestellt werden konnte.

⁸⁸⁷ Ashby 1999, 11; Roux 1957, 645; Moretti 1988, 716; Chlepa 2004, 632. Jene unterirdische Passagen führten von der *orchestra* zur *skené* und standen vermutlich in Verbindung mit den chthonischen Gottheiten. (Ashby 1991, 11)

⁸⁸⁸ Sear 2006, 386. In dem nördlichen *parodos* fanden sich Fragmente dorischer Elemente aus Marmor, wie bspw. ein Kapitell, ein Architrav und das Fragment einer Triglyphe und einer Metope, die alle in hellenistische Zeit datieren. (Roux 1956, 391)

⁸⁸⁹ Moretti 1987, 605; Sear 2006, 386; Chlepa 2004, 633.

⁸⁹⁰ Moretti 1987, 605; Sear 2006, 386.

⁸⁹¹ Sear 2006, 386.

modifiziert und restauriert wurde.⁸⁹² Diese ersten Arbeiten sollten sich bis in das 1. Jh. n. Chr. fortsetzen.⁸⁹³ Zu den ersten Maßnahmen im 2. Jh. v. Chr. zählten unter anderem einige Umbauarbeiten im Bereich der *parodoi*, welche die Erhöhung des Bodenniveaus und die Anbringung von verschließbaren Toren umfassten, wie auch die Errichtung einer Säulenhalle direkt hinter dem Bühnengebäude.⁸⁹⁴

Diese lehnte vermutlich direkt an das hellenistische Bühnengebäude an und wies eine Länge von 23 m auf, was in etwa der Länge der Bühne entsprach.⁸⁹⁵ Es handelte sich um einen großen rechteckigen Saal (Abb. 17), dessen östliche Begrenzung parallel zur *skené* verlief.⁸⁹⁶ *In situ* konnten von diesem noch Teile der Fundamente sowie die erste Schicht einer Kalksteinmauer dokumentiert werden.⁸⁹⁷ Auffallend ist dabei, dass das Fundament der Ostseite nur aus drei Schichten bestand, das der Westseite hingegen aus sieben.⁸⁹⁸ Daraus ergibt sich die Annahme, dass die West- ebenso wie die Nord- und Südseite der Halle durch eine Mauer geprägt war, während sich die Ostseite durch eine Kolonnadenreihe öffnete.⁸⁹⁹ Diese These würden auch die gefundenen Säulentrommeln, die entlang der Ostseite geborgen wurden, unterstützen.⁹⁰⁰ Gemeinsam mit einem in der mittleren Wand der römischen *scaena* vermauerten Kapitell, welches ebenfalls diesem Ensemble zugeschrieben werden kann, liefern diese zudem einen Hinweis auf die Art der Säulenhalle.⁹⁰¹ So erhob sich direkt hinter dem Bühnenbau eine ca. 23 x 4,50 m große Säulenhalle dorischer Ordnung,⁹⁰² die aufgrund ihrer Lage eine enge Verbindung mit dem Theaterkern aufzuweisen schien und sich mit ihrer Säulenstellung nach Osten Richtung Stadt öffnete. Wie genau sich die Zugangssituation gestaltete, ist derzeit jedoch schwer zu bestimmen, da das Bühnengebäude im 2. Jh. n. Chr., wohl unter der Regentschaft des Hadrian, komplett erneuert und in diesem Zuge erheblich erweitert wurde.⁹⁰³ Interessant

⁸⁹² Chlepa 2004, 633.

⁸⁹³ Chlepa 2004, 633.

⁸⁹⁴ Moretti 1987, 605; Chlepa 2004, 632-633; Sear 2006, 386.

⁸⁹⁵ Siehe Moretti 1988, fig. 21; Roux 1957, fig. 8; Sear 2006, 386.

⁸⁹⁶ Roux 1956, 386; Roux 1957, 643.

⁸⁹⁷ Moretti 1988, 716, 720; Roux 1957, 643. So konnte im südlichen Bereich der Säulenhalle noch das Fundament des westlichen Mauerzuges in einer Länge von 2,75 m Richtung Norden nachvollzogen werden sowie ein weiterer von 5,50 m Länge, der sich von Osten nach Westen erstreckte. (Moretti 1988, 716, 720) Die unterste Lage der Kalksteinmauer hat sich auf dem Fundament des nördlichen Abschlusses erhalten. (Roux 1957, 643)

⁸⁹⁸ Roux 1957, 643.

⁸⁹⁹ Roux 1957, 643.

⁹⁰⁰ Siehe Roux 1956, 386.

⁹⁰¹ Siehe Roux 1956, 386.

⁹⁰² Moretti 1988, 716; Sear 2006, 386.

⁹⁰³ Chlepa 2004, 633. Die Datierung basiert im Wesentlichen auf einer Inschrift die den Neubau der Bühne mit Hadrian in Verbindung bringt. (Chlepa 2004, 633)

ist, dass auch die Säulenhalle zu diesem Zeitpunkt wohl noch existierte, wie die Verdopplung des hellenistischen Porosstylobats in *opus caementicium* an der Ostseite der Halle nahelegt.⁹⁰⁴ Im heute überlieferten Zustand können zwischen der Säulenhalle und dem Skenengebäude drei Verbindungswege nachvollzogen werden. So sind etwa zwei Türöffnungen an der Westseite der Säulenhalle bekannt, die direkt in das *postscaenium* führten.⁹⁰⁵ Dabei befand sich einer der Zugänge direkt in der Theaterachse, während der zweite weiter im Norden, etwa auf der Höhe der späteren nördlichen *porta hospitalia* der römischen *scaenae frons* angelegt war.⁹⁰⁶ Eine weitere Verbindung öffnete sich in der Südmauer der Säulenhalle, die direkt in den Raum C führte, welcher ebenso wie die Säulenhalle im Osten über einen Straßenzugang verfügte.⁹⁰⁷ Ob all diese Zugänge bereits in hellenistischer Zeit bestanden, entzieht sich bisher jedoch jeglicher Kenntnis.

- *Theater in Sikyon/Kiato, Vasiliko*

Im Unterschied zu den beiden zuvor besprochenen Beispielen entstammten Theaterkern und Säulenhalle von Sikyon/Kiato, Vasiliko einem gemeinsamen Originalplan.⁹⁰⁸ Vermutlich kann ihre Errichtung noch in die Anfangsjahre der Neugründung der Stadt durch Demetrios Poliorkretes datiert werden, welcher die Stadt 303 v. Chr. von der Küste weiter ins Landesinnere verlegte.⁹⁰⁹ Innerhalb der Stadt nahm das Theater eine herausgehobene Position ein und galt noch zur Zeit seiner Errichtung als eines der größten in der griechischen Welt.⁹¹⁰ Nach Hayward und Lolos war es vermutlich auch die dominanteste Architektur innerhalb des Stadtensembles, die sich dem Besucher offenbarte, der sich von Osten aus dem städtischen Zentrum näherte.⁹¹¹ Errichtet wurde das Theater in

⁹⁰⁴ Moretti 1989, 717.

⁹⁰⁵ Siehe Moretti 1988, fig. 21; Roux 1957, fig. 8.

⁹⁰⁶ Siehe Moretti 1988, fig. 21; Roux 1957, fig. 8.

⁹⁰⁷ Siehe Moretti 1988, fig. 21: Zwar grenzten im Norden auch die Räumlichkeiten G, F, I und H an die Säulenhalle, doch scheinen sie nicht direkt mit dieser kommuniziert zu haben.

⁹⁰⁸ Siehe Fossum 1905, 271; Fiechter 1931, 31.

⁹⁰⁹ Diodor 20.102.2-4; Plutarch, Demetrios 25.3; Pausanias 2.7.1; Fossum 1905, 272; Hayward/Lolos 2015, 161-162. Genaue Errichtungsdaten des Theaters sind weder durch literarische noch durch archäologische Hinweise gesichert. Die relative Datierung basiert bisher stark auf historischen Ereignissen und stilistischen Vergleichen mit anderen frühhellenistischen Theatern ab. Die früheste bezeugte schriftliche Erwähnung, die mit dem Theater verbunden wird, stammt von Plutarch, Im „Leben des Aratos von Sikyon“ berichtet er von einem Treffen ebendort im Jahre 251 v. Chr.. (Plutarch, Aratos 8) Da Demetrios zu Ehren jedoch Spiele und Feste veranstaltet wurden, ist nach Hayward und Lolos jedoch davon auszugehen, dass das Theater vermutlich schon kurz nach der Stadtgründung 303 v. Chr. errichtet wurde. (Hayward/Lolos 2015, 164)

⁹¹⁰ Hayward/Lolos 2015, 162.

⁹¹¹ Hayward/Lolos 2015, 162.

frühhellenistischer Zeit am Nordabhang der Hochterrasse von Sikyon nahe der östlich gelegenen *agora* und in unmittelbarer Nachbarschaft zum städtischen Stadion.⁹¹² Für den Bau des Theaters (Abb. 18) wurde die Mulde des natürlichen Abhangs des Akropolisfelsens noch einmal künstlich vertieft.⁹¹³ Das *koilon* selbst, welches einen Bogen von 204° beschreibt und nach Nordosten ausgerichtet war, wurde dabei in die gesamte Höhe des Hanges (25 m) eingeschnitten, der das untere und das obere Plateau des Sikyon-Plateaus teilte.⁹¹⁴ Lediglich für die östliche Extremität des Zuschauerraumes war eine künstliche Erdaufschüttung nötig.⁹¹⁵ In den Zuschauerraum führten von außen zwei überwölbte Passagen.⁹¹⁶ Im unteren Bereich des *koilons* konnten noch die Unterteilung durch 16 Treppenaufgänge in 15 *kerkides* dokumentiert werden.⁹¹⁷ Die Zone vor der ersten Reihe des Sitzraumes war für die Prohedriebänke vorgesehen, die sich durch eine niedrige Rückenlehne, eine nach vorn ragende Sitzfläche sowie Armlehnen mit volutenähnlich geschwungenen Details an den Enden auszeichneten.⁹¹⁸ Insgesamt wies der Zuschauerraum wohl einen maximalen Durchmesser von 96 m auf und konnte zwischen 9.000 und 10.000 Besuchern Platz bieten.⁹¹⁹ Vor diesem erstreckte sich die im Durchmesser ca. 24 m große *orchestra*,⁹²⁰ die von den seitlichen und durch Doppeltore verschließbare *parodoi* zugänglich war.⁹²¹ Umgeben wurde sie von einem Kanal, der jeweils auf der Höhe der Treppenaufgänge des Zuschauerraumes durch Brückensteine bedeckt war.⁹²² Zusätzlich verlief durch die *orchestra* ein Drainagesystem, welches seinen

⁹¹² Fiechter 1931, 10; Hayward/Lolos 2015, 174. Die *agora* lag nur 130 m östlich des Theaters. Letzteres ebenso wie das Stadion wich in seiner Orientierung von dem regelmäßigen Stadtplan ab. Beide waren mit ihrer zentralen Achse etwa im rechten Winkel zum allgemeinen Verlauf des Akropolisfelsens angelegt (Hayward/Lolos 2015, 162, 174)

⁹¹³ Fiechter, 1931, 10; Hayward/Lolos 2015, 162.

⁹¹⁴ Hayward/Lolos 2015, 162, 165, 167 fig. 6.

⁹¹⁵ Hayward/Lolos 2015, 166.

⁹¹⁶ Fossum 1905, 264.

⁹¹⁷ Fossum 1905, 264; Fiechter 1931, 27; Hayward/Lolos 2015, 165. Nach Hayward und Lolos ist anzunehmen, dass das gesamte *koilon* vermutlich mit zusätzlichen steinernen Sitzblöcken ausgestattet war, da die Felseinschnitte für ca. 60 Sitzreihen nicht tief genug in den Felsen getrieben waren. Diese Ausführung war für die Theater der spätclassischen und hellenistischen Periode sehr typisch. (Hayward/Lolos 2012, 165; siehe auch Fossum 1905, 264; O. A. W. Dilke, *The greek theatre cavea*, *The annual of the British School at Athens*, 43, 1948, 125-192 insbesondere 153); R. Frederiksen, *Typology of the greek theatre building in late classical and Hellenistic times*, *Proceedings of the Danish Institute at Athens*, 3(3), 2000, 135-175 insbesondere 145))

⁹¹⁸ Fiechter 1931, 27.

⁹¹⁹ Hayward/Lolos 2015, 165, 174.

⁹²⁰ Fiechter 1931, 30; Hayward/Lolos 2015, 165. Sie zählt zum Typ der "versunkenen *orchestra*". (Hayward/Lolos 2012, 165)

⁹²¹ Fossum 1905, 270; Fiechter 1931, 21. Der kleinere Zugang führte dabei zu den anschließenden Rampen, der größere hingegen fungierte als Zutritt in die *parodoi*. (Fiechter 1931, 21)

⁹²² Fiechter 1931, 27.

Weg unterhalb der *skené* fortsetzte.⁹²³ Letztere besaß ein *proskenion* und ein vermutlich zweigeschossigen Bühnenbau.⁹²⁴ Von dem *proskenion* haben sich noch zwei Schwellen erhalten, die sich in Material, Bearbeitung und zeitlicher Stellung voneinander unterscheiden.⁹²⁵ In seiner hellenistischen Form maß das *proskenion* ca. 24 m Länge und erreichte eine ungefähre Höhe von 3,00-3,10 m.⁹²⁶ Für das Skenengebäude konnten noch die Fundamente der Rückwand sowie einer parallel verlaufenden Mittelwand festgestellt werden.⁹²⁷ Rückwand, Mittelwand ebenso wie die Front des Baus, wiesen eine große zentrale Öffnung auf, die jeweils in einen breiten mittleren Querraum führte.⁹²⁸ Letzterer wurde an beiden Seiten durch je zwei Räumlichkeiten flankiert.⁹²⁹ Eingefasst wurde das Bühnengebäude durch zwei doppelte Rampen, die in den Fels gehauen waren und in das *episkenion* sowie das obere Stockwerk führten.⁹³⁰ Hinter den Rampen schloss sich jeweils eine Raumstruktur an, die das Bühnengebäude ebenfalls flankierten.⁹³¹ Die südöstliche beschreibt einen quadratischen Saal, der entlang der stuckierten Innenwände mit Sitzbänken versehen war und wohl nur nach Nordosten eine Türöffnung aufwies; die Struktur auf der gegenüberliegenden Seite wird in der Forschung als Brunnenhaus mit einer kleinen vorgelagerten Säulenhalle angesprochen und nahm ein halbkreisförmiges Wasserbecken auf.⁹³²

In den Skenenkomplex wurde auf der Rückseite, direkt zwischen Brunnenhaus und dem Saalbau mit Sitzbänken, eine einschiffige Säulenhalle integriert, die sich Richtung Nordosten, zum Tal hin öffnete. Erhalten ist von ihr noch der Stylobat aus Konglomerat, welcher noch die Einlassungen für die Säulenstellung zu erkennen gibt.⁹³³ So erstreckte sich auf einer Länge von ca. 24 m nach Fiechter eine Front aus 13 Säulen und 2 Eckpfeilern.⁹³⁴ Das im Jahre 1886 *in situ* dokumentierte Schaftstück einer Säule verweist

⁹²³ Fossum 1905, 265; Fiechter 1931, 22-25; Hayward/Lolos 2015, 166.

⁹²⁴ Fossum 1905, 271; Hayward/Lolos 2015, 166. Sie erhob sich auf felsigem Untergrund, sodass einige Mauerzüge ebenso wie die Rampen direkt in den Fels geschnitten waren. (Fossum 1905, 265)

⁹²⁵ Fiechter 1931, 12. Die ältere der beiden bestand aus Poros und war nach Fiechter beidseitig durch den Paraskenionsstylobat eingefasst, während der jüngere aus Marmor bestand und wohl der römischen Zeit zugesprochen werden kann. (Fiechter 1931, 12-13, 31-32)

⁹²⁶ Fossum 1905, 270; Fiechter 1931, 21, 28; Hayward/Lolos 2015, 166.

⁹²⁷ Fiechter 1931, 11.

⁹²⁸ Fiechter 1931, 11.

⁹²⁹ Fiechter 1931, 11.

⁹³⁰ Fossum 1905, 271; Hayward/Lolos 2015, 166.

⁹³¹ Fiechter 1931, 10, 22.

⁹³² Fiechter 1931, 22. Brunnenhäuser zählten nach Fiedler und von Hesberg zu den Zeichen einer modernen hellenistischen Stadt. So wurde eine gute Wasserversorgung als eine der wichtigsten städtischen Einrichtungen wahrgenommen. (Fiedler/von Hesberg 2015, 232)

⁹³³ Fiechter 1931, 10.

⁹³⁴ Fiechter 1931, 10.

dabei auf eine Säulenhalle dorischer Ordnung.⁹³⁵ Von der Ausstattung der ca. 2,50 m tiefen Säulenhalle⁹³⁶ ist leider nichts weiter bekannt, doch besteht hier der glückliche Umstand, dass der Befund Aufschluss über die Verbindung zwischen Bühnenbau und Säulenhalle bietet. So waren beide durch eine große zentrale Öffnung in ihrer Rückwand miteinander verbunden, die durch eine Pfeilerstellung zusätzlich betont wurde.⁹³⁷ Eine weitere Öffnung scheint sich weiter südlich befunden zu haben, die wiederum Zugang zu einem der seitlichen Räume des Skenengebäudes erlaubte.⁹³⁸ Aufgrund ihrer baulichen Einbindung und ihre direkte Wegeverbindung mit dem übrigen Skenenapparat wird somit ihre unmittelbare Zugehörigkeit zum Theaterbau deutlich.⁹³⁹

- *Theater in Apollonia/Pojani*

Eine interessante Verbindung zu einer anschließenden Säulenhalle kann schließlich auch für das jüngst erforschte Theater von Apollonia/Pojani nachvollzogen werden, wengleich die Forschungen zu diesem Bau noch nicht abgeschlossen sind.

Errichtet wurde das Theater von Apollonia (Abb. 19) zu einem Zeitpunkt, als die Stadt eine weitere Blüte erlebte⁹⁴⁰ und in diesem Zuge durch die Unterstadt umfangreich erweitert wurde.⁹⁴¹ Auch der öffentliche Raum erhielt in dieser Zeit mit der Anlage neuer zentraler städtischer Bauten, wie terrassenartigen Platzanlagen, Brunnen, Tempeln und Säulenhallen ein zeitgemäßes Erscheinungsbild.⁹⁴² Zu den Zeichen der Moderne zählte freilich auch das Theater, dem mit seiner Errichtung im 3. Jh. v. Chr. am Westabhang der Südakropolis quasi eine Vermittlerrolle zwischen der älteren, traditionelleren Oberstadt mit ihren engen *insulae* und der neuangelegten Unterstadt mit ihrer weiträumigeren Konzeption von

⁹³⁵ Fossum 1905, 266; Fiechter 1931, 10.

⁹³⁶ Siehe Fiechter 1931, Tafel 2.

⁹³⁷ Fiechter 1931, 11.

⁹³⁸ Siehe Fiechter 1931, Tafel 1-2.

⁹³⁹ Fiechter 1931, Tafel 1-2.

⁹⁴⁰ Fiedler/von Hesberg 2015, 213. Die Blütezeit Apollonias wird von Fiedler und von Hesberg in das 3. und 2. Jh. v. Chr. gesetzt. (Fiedler/von Hesberg 2015, 213) Die Stadt selbst, im Bereich zweier Hügel angelegt, war bereits Ende des 7./Anfang des 6. Jh. v. Chr. im Zuge der griechischen Kolonisation an einer strategisch günstigen Stelle gegründet worden und entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte mit seinem Flusshafen am Aaos sowie dem Anschluss zum Meer zu einer der wichtigsten griechischen Städte im Bereich des Adriatischen Meeres, wo es bald als Mittler zwischen der zunehmenden Macht Roms und seinen westlichen Verbündeten sowie den verschiedenen Kräften des östlichen Mittelmeerraums fungierte. Diese geographische Position nahe der Stelle, wo sich die Küsten des Balkans und der Apenninenhalbinsel am nächsten sind, hatte nicht nur politische Folgen, sondern führte sicherlich auch zu vielfältigen kulturellen Kontakten. (Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 17; Fiedler/von Hesberg 2015, 213-215)

⁹⁴¹ Fiedler/von Hesberg 2015, 213.

⁹⁴² Von Hesberg/Eck 2009, 87; Fiedler/von Hesberg 2015, 213, 228.

insulae und Straßenzügen zukam.⁹⁴³ Vom Zuschauerraum des hellenistischen Theaters ist heute kaum noch etwas erhalten, doch nahm er vermutlich den gesamten Hang in einer Höhe von 22 m ein und ging in seiner Form über den Halbkreis hinaus.⁹⁴⁴ Sein ungefährer Durchmesser kann auf etwa 120 m ermittelt werden.⁹⁴⁵ Damit zählte es einst zu den größten bekannten theatralen Anlagen im Adriaikum und konnte zwischen 11.000-13.000 Zuschauern Platz bieten.⁹⁴⁶ Es war nach Westen orientiert und im unteren Rang in 12 *kerkides* unterteilt.⁹⁴⁷ Nach Angelinoudi und Bäuerlein könnte der Zuschauerraum darüber hinaus durch einen Umgang über der 32. Sitzreihe unterteilt gewesen sein, über dem noch einmal 25 Sitzreihen angenommen werden könnten.⁹⁴⁸ Somit erhielt man insgesamt 57 Reihen für die Zuschauer,⁹⁴⁹ denen vermutlich eine Reihe für die Sitze der Prohedrie vorgestellt war.⁹⁵⁰ Um der Anlage ausreichend Stabilität zu bieten und den wasserführenden Schichten des Berghanges entgegenzuwirken, wurde unterhalb des *koilons* ein weitläufiges Kanalsystem angelegt.⁹⁵¹ Vor dem Zuschauerraum erstreckte sich die *orchestra* mit einem Durchmesser von 20,80 m,⁹⁵² die ebenfalls von einem Kanal umgeben wurde.⁹⁵³ Zugang in die *orchestra* gewährten beidseitig die *parodoi*, wobei für den nördlichen eine Breite von 7 m dokumentiert werden konnte.⁹⁵⁴ Auf der Westseite wurde die *orchestra* von dem ca. 26,10 m langen Skenenapparat flankiert.⁹⁵⁵ Dabei war die Front des etwas kürzeren *proskenions* durch eine Pfeilerstellung mit vorgeblendeten

⁹⁴³ Franz/Hinz 2015, 335; Fiedler/von Hesberg 2015, 218-223, 239. Dabei wies die Unterstadt nach Fiedler und von Hesberg ein völlig anderes Raster mit ungewöhnlich großen *insulae* auf. Die NO-SW orientierten Hauptstraßen umfassten eine Breite von 9 m, die orthogonal zu diesen angelegten Wohnstraßen noch ca. 6 m. Vermutlich wurde die Unterstadt noch vor der Errichtung des Theaters angelegt. Der genaue Zeitpunkt ist jedoch nach Fiedler/von Hesberg noch nicht bekannt. (Fiedler/von Hesberg 2015, 221-223)

⁹⁴⁴ Fiedler 2011, 67; Franz/Hinz 2015, 335. Für den Bau des Theaters wurde hinter dem *koilon* ein freier Platz benötigt, sodass ein Teil eines älteren Wohnquartiers weichen musste. (Fiedler/von Hesberg 2015, 220; siehe auch M. Fiedler, Aspekte der städtebaulichen Entwicklung Apollonias. Die deutsch-albanischen Forschungen 2006-2013, in: L. Përzhita u. a. (Hrsg.), Proceedings of the International Congress of Albanian Archaeological Studies. 65th Anniversary of Albanian Archaeology, Tirana 21.-22. November 2013 (Tirana 2014) 253-265 insbesondere 254-255, Abb. 2-4) Möglicherweise befand sich den Forschern Angelinoudi und Bäuerlein zufolge an dieser Stelle zudem ein vorhellenistischer Theaterbau, der eine andere Orientierung aufwies und von dem neuen hellenistischen Bau überlagert wurde. (Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 20)

⁹⁴⁵ Fiedler/von Hesberg 2015, 235.

⁹⁴⁶ Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 17-18; Fiedler/von Hesberg 2015, 235.

⁹⁴⁷ Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 18, 27; Fiedler 2011, 68; Franz/Hinz 2015, 335.

⁹⁴⁸ Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 18, 27.

⁹⁴⁹ Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 18, 27.

⁹⁵⁰ Franz/Hinz 2015, 335.

⁹⁵¹ Fiedler/von Hesberg 2015, 235-236.

⁹⁵² Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 18, 27.

⁹⁵³ Franz/Hinz 2015, 345.

⁹⁵⁴ Fiedler u. a. 2011, 69.

⁹⁵⁵ Fiedler u. a. 2011, 95.

ionischen Halbsäulen geprägt.⁹⁵⁶ Den Forschern zufolge nahmen die *intercolumnia* neben drei Türöffnungen die *pinakes* auf.⁹⁵⁷ Abgeschlossen wurde das 3,35 m tiefe *proskenion* nach oben durch einen ionischen Fries mit Zahnschnitt.⁹⁵⁸ Das Obergeschoss des Skenengebäudes hingegen war durch eine 4 m hohe dorische Säulenstellung mit einem Triglyphen-Metopen-Fries, dekoriert mit Blüten, *kantharoi* und Bukranien,⁹⁵⁹ aufwendig ausgestattet und konnte nach Hinz und Franz ebenfalls *pinakes* in den Säulenzwischenräumen aufnehmen.⁹⁶⁰ Von Hesberg und Fiedler erwähnen bezüglich der Ausschmückung des Theaters zudem einen Fries mit Masken von besonderer Qualität, die ein Ensemble aus tragischen Stücken wiedergeben, und somit ebenfalls das dionysische Thema aufgriffen.⁹⁶¹ Das Untergeschoss wurde durch einen großen langrechteckigen Saal gebildet, der durch eine Reihe von Rechteckpfeilern mit erweitertem Mitteljoch in zwei Schiffe untergliedert wurde.⁹⁶² Westlich dahinter schloss sich eine Reihe von sechs Kammern an, wie Quaderfundamente an dieser Stelle nahelegen.⁹⁶³ Dabei schien die Nordmauer des Kammerbaus mit dem nördlichen Mauerzug der *skéné* zu fluchten.⁹⁶⁴ In der Theaterachse wurde die Kammerreihe durch eine ca. 1,40 m schmale Zentralpassage untergliedert, welche den großen Saal des Skenengebäudes mit der anschließenden Säulenhalle verband.⁹⁶⁵ Ob letztere bereits zum Originalplan des Theaters gehörte oder erst zeitlich nach dem Theaterkern errichtet wurde, ist zum derzeitigen Forschungsstand noch nicht eindeutig geklärt. Angelinoudi und Bäuerlein etwa ordnen ihre Errichtung einer ersten Umbauphase zu, in dessen Zuge die Säulenhalle an die Rückseite des Kammerbaus angesetzt und die einstige Westwand teilweise mit Spolien erneuert wurde.⁹⁶⁶ Hinz und Franz sprechen in ihren Ausführungen davon, dass „Säulenhalle und Kammeranbau (...)

⁹⁵⁶ Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 22, 24; Hinz/Franz 2011, 92; Franz/Hinz 2015, 335. Von dem *proskenion* ist noch der Stylobat vollständig erhalten. Die Pilaster-Halbsäulen-Stellung belegen die Einlassung sowie die dokumentierten Architekturelemente. (Fiedler u. a. 2011, 61, 85)

⁹⁵⁷ Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 22, 24; Fiedler u. a. 2011, 92; Franz/Hinz 2015, 335.

⁹⁵⁸ Fiedler u. a. 2011, 92-93, 99.

⁹⁵⁹ Von Hesberg/Eck 2009, 31; Franz/Hinz 2015, 335.

⁹⁶⁰ Hinz/Franz 2011, 93; Franz/Hinz 2015, 339; siehe auch Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 22, 24.

⁹⁶¹ Fiedler/von Hesberg 2015, 236. Von Hesberg und Eck erwähnen darüber hinaus eine weibliche Ehrenstatue, die vermutlich im 2. Jh. v. Chr. die Ausstattung des Theaters erweitert hat. (Von Hesberg/Eck 2009, 85)

⁹⁶² Hinz/Franz 2011, 93; Fiedler 2011, 83.

⁹⁶³ Fiedler u. a. 2011, 86; Franz/Hinz 2015, 335. Für diese geben Hinz und Franz eine lichte Raumweite von 3,60 m an. (Fiedler u. a. 2011, 100)

⁹⁶⁴ Fiedler u. a. 2011, 86.

⁹⁶⁵ Fiedler u. a. 2011, 93, 100; Franz/Hinz 2015, 335; Fiedler/von Hesberg 2015, 221 Abb. 7.

⁹⁶⁶ Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 22: In ihrer chronologischen Aufstellung datiert die *stoa* in die Bauphase III, wobei Phase II die Errichtung des hellenistischen Theaterbaus bezeichnet.

auf einen einheitlichen Grundrissentwurf zurückzugehen (scheinen).⁹⁶⁷ Leider sind von der Säulenhalle selbst nur spärliche Reste erhalten geblieben.⁹⁶⁸ Hierzu zählt etwa der Stylobat, auf dessen Oberseite noch das Rund einer Säulenstellung erkennbar ist.⁹⁶⁹ Die Ergebnisse der bisherigen Befundanalyse legen nahe, dass es sich um eine einschiffige dorische Säulenhalle handelte,⁹⁷⁰ die deutlich über den Skenenbau mit Kammerreihe hinaus reichte.⁹⁷¹ In ihrer vollen Länge von ca. 77 m, die sie spätestens seit späthellenistischer oder augusteischer Zeit aufwies,⁹⁷² öffnete sie sich mit ihrer Säulenfront an ihrer Westseite über eine Stufe in Richtung eines öffentlichen Platzes, der nach Fiedler und von Hesberg in Verbindung mit den flankierenden Straßen „so etwas wie ein Vestibül für das Theater bildete“ und einen öffentlichen Bau, möglicherweise einen Tempel, aufnahm.⁹⁷³ Direkt vor der Front der Säulenhalle konnten bei den Grabungen darüber hinaus drei Reihen eines Ziegelpflasters dokumentiert werden, welches nach Fiedler wohl einer nachfolgenden Bauphase zuzuordnen ist und möglicherweise als Spritzwasserschutz für das vom Dach herabtropfende Regenwasser gedient haben könnte.⁹⁷⁴ Zu fragen bleibt an dieser Stelle, inwiefern die monumentale Säulenhalle mit dem Theaterkern kommunizierte. Hierauf eine Antwort zu geben, ist recht schwierig, da die Rückwand des Skenengebäudes einst abgetragen wurde und somit nach Hinz und Franz nicht mehr geklärt werden kann, ob die Räume des Kammerbaus ursprünglich über Türöffnungen mit der Säulenhalle in Verbindung standen.⁹⁷⁵ Nach Angelinoudi und Bäuerlein wurden mehrere Türöffnungen an der Westseite des Kammerbaus mit der Angliederung der Säulenhalle angelegt,⁹⁷⁶ bei Franz und Hinz zu lesen ist, dass die heute im Befund sichtbaren Schwellen an der Westseite der Kammern eher sekundäre Modifikationen gewesen zu sein scheinen.⁹⁷⁷ Möglicherweise könnte jedoch die zentrale Passage im Skenengebäude zeitgleich mit dem Bau der Säulenhalle bestanden haben,

⁹⁶⁷ Fiedler u. a. 2011, 104.

⁹⁶⁸ Franz/Hinz 2015, 343.

⁹⁶⁹ Fiedler u. a. 2011, 102.

⁹⁷⁰ Innerhalb der Halle fanden sich mehrere Abschlüge dorischer Architrave. Des Weiteren konnte der Halle auch ein kleines dorisches Kapitell zugeordnet werden. (Fiedler u. a. 2011, 103)

⁹⁷¹ Hinz/Franz 2011, 102, 104; Fiedler 2011, 87; Fiedler/von Hesberg 2015, 232.

⁹⁷² Fiedler/von Hesberg 2015, 232.

⁹⁷³ Fiedler/von Hesberg 2015, 238; siehe auch Franz/ Hinz 2015, 343.

⁹⁷⁴ Fiedler u. a. 2011, 87, 103; siehe auch Franz/ Hinz 2015, 343.

⁹⁷⁵ Fiedler u. a. 2011, 101.

⁹⁷⁶ Angelinoudi/Bäuerlein 2009, 22.

⁹⁷⁷ Franz/Hinz 2015, 343.

sodass über sie eine Verbindung beider Baukörper zur Verfügung stand.⁹⁷⁸ Aufgrund der Länge der Säulenhalle gibt es unter den Forschern zudem die Überlegung, dass es möglich war, direkt von dieser aus, von außen am Skenengebäude vorbei, die *parodoi* zu erreichen, doch betonen Franz und Hinz, dass es sich hierbei zunächst nur um eine Hypothese handeln kann.⁹⁷⁹ Auch wenn also noch weitere Untersuchungen zu dem Theaterbau ausstehen, die zur Klärung der bestehenden Befunde beitragen werden, ist die Halle nach Fiedler und von Hesberg bereits zum derzeitigen Stand als *porticus post scaenam* zu verstehen, wie sie für zahlreiche spätere römische Theateranlagen typisch war.⁹⁸⁰ Dabei gliederte sie sich in ein reiches Repertoire an neuerrichteten Hallenbauten im Rahmen von Plätzen zu jener Zeit in Apollonia ein.⁹⁸¹ Am Hang der Südakropolis auch von der Distanz gut sichtbar, werden Theater und Säulenhalle im Laufe der hellenistischen Zeit also ein beeindruckendes Architekturkomposition geformt haben,⁹⁸² welches jenen der Residenzstätte in nichts nachstand und die Stadt nach innen und außen repräsentierte.⁹⁸³ Da im 3. Jh. v. Chr. Veranstaltungen, wie die Nymphaia in Apollonia, darüber hinaus eine besondere überregionale Bedeutung erhielten, verwundere nach Fiedler und von Hesberg auch die Kombination von Theater und Säulenhalle bzw. Platzanlage nicht, da sie in diesem Zusammenhang nur einen geeigneten Rahmen geboten hätte⁹⁸⁴ Durch ihre Lage an einer der großen Hauptverkehrsadern (Straße H) der Stadt, welche das Theaterareal mit der hellenistischen *agora* und dem Osttor verband,⁹⁸⁵ hätte die Anlage folglich nicht nur eine adäquate Zugangssituation und Sitzplatzkapazität innerhalb des Komplexes geboten, sondern zugleich auch eine geeignete infrastrukturelle Anbindung für den Zu- und Abstrom der Besucher.

Noch nicht gesichert ist hingegen die Befundlage in Bezug auf die Theater von Peiraieus, Piraeus/Pireas und Kedreai, Cedrae/Şehir Adaları. Während die Existenz einer Säulenhalle hinter dem Theater von Peiraieus, Piraeus/Pireas (um 150 v. Chr.) fast ausschließlich aufgrund der Vorbildfunktion des Athener Dionysos-Theaters vermutet

⁹⁷⁸ Angelinoudi/Bauerlein 2009, 22.

⁹⁷⁹ Fiedler u. a. 2011, 104; Franz/Hinz 2015, 343.

⁹⁸⁰ Fiedler/von Hesberg 2015, 238.

⁹⁸¹ Fiedler/von Hesberg 2015, 232, 238.

⁹⁸² Franz/Hinz 2015, 343.

⁹⁸³ Fiedler/von Hesberg 2015, 239.

⁹⁸⁴ Fiedler/von Hesberg 2015, 238-239.

⁹⁸⁵ Fiedler/von Hesberg 2015, 223; siehe zu näheren Informationen zum Straßennetz in Apollonia B. Dautej, Një rrugë kryesore në Apoloni, Monumentet 7, 1974, 55-69; B. Dautej: Vështrim mbi rrjetin rrugor antik të zbuluar në Apoloni, Illiria 31, 2003/2004, 229-237).

wird,⁹⁸⁶ ist auch das Theater von Kedraai, Cedreae/Şehir Adaları zu wenig ergraben und erforscht, als das genauere Aussagen zum Skenenbereich oder dem dahinter anschließenden Areal getroffen werden können. Nach Sear ist allerdings bekannt, dass sich hinter dem hellenistischen Theater des 2. Jh. v. Chr. eine große Platzanlage anschloss.⁹⁸⁷ Unsicher ist auch die Verbindung zwischen dem Theater von Seleukia am Tigris/Tell ‘Umar und einer etwa 10 m entfernt gelegenen peristylartigen Struktur, da der Bereich der *skené* aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes und somit der Übergang zwischen Theater und Peristyl nicht eindeutig belegt ist. Unklar ist darüber hinaus, ob es sich bei diesem Ensemble, welches zumeist als „Tempel A“ angesprochen wird, um die Bestandteile eines Heiligtums handelte oder eher um eine „profane“ Architektur.⁹⁸⁸ Angelegt im Osten der Stadt in der Nähe des Tigris und unmittelbar am Verlauf des Ost-West-Kanals, befanden sich Theater und Peristylanlage möglicherweise im repräsentativen Areal Seleukias; datiert werden können die Bauten vermutlich in das 2. Jh. v. Chr. und somit in die hellenistische Zeit.⁹⁸⁹ Das Theater, welches nur zum Teil ergraben ist und wohl eine Fläche von 14 x 21,50 m einnahm, wurde vermutlich ganz aus Lehmziegeln errichtet und war nach Nordosten orientiert.⁹⁹⁰ Von dem *koilon* haben sich heute nur noch 10 Sitzreihen erhalten, die die halbrunde *orchestra* einfassten.⁹⁹¹ Von dem Bühnengebäude konnten zum derzeitigen Stand noch keine Spuren dokumentiert werden.⁹⁹² In nur ca. 10 m nordöstlicher Entfernung sowie parallel und in einer Achse zum Theater ausgerichtet erhob sich die große peristyle Hofanlage.⁹⁹³ Zwischen beiden Bauten konnte eine Pflasterung dokumentiert werden.⁹⁹⁴ Die Hofanlage selbst wurde an allen vier Seiten von ca. 5,10 – 5,60 m breiten Hallen umgeben, die vermutlich mit einem Holzdach versehen waren und im Zentrum eine 28 x 26 m große Freifläche umschlossen, die ebenfalls mit einer Bodenpflasterung ausgestattet war.⁹⁹⁵ Dort konnten auch die Fundamente einer kleinen rechteckigen Struktur freigelegt werden, die nach Downey möglicherweise als Altar

⁹⁸⁶ Isler in Scaparro/DeSeptis/Ciancio Rossetto 1994 (II), 277; Fiechter 1950. Isler spricht zudem von einigen Einschnitten der Fundamente im felsigen Untergrund, die in diesem Bereich beobachtet werden konnten. (Isler in Scaparro/DeSeptis/Ciancio Rossetto 1994 (II), 277)

⁹⁸⁷ Sear 2006, 331: Getrennt wurden *koilon* und Platzareal durch eine Wand aus falschem polygonalen Mauerwerk.

⁹⁸⁸ Downey 1988, 60.

⁹⁸⁹ Downey 1988, 60.

⁹⁹⁰ Hopkins 1972, 120; Downey 1988, 60.

⁹⁹¹ Hopkins 1972, 120; Downey 1988, 60.

⁹⁹² Downey 1988, 60.

⁹⁹³ Downey 1988, 60.

⁹⁹⁴ Downey 1988, 60.

⁹⁹⁵ Hopkins 1972, 120; Downey 1988, 60.

identifiziert werden könnten.⁹⁹⁶ Ausgestattet war die Peristylanlage wohl mit einer Säulen- und Pfeilerstellung aus Ziegeln sowie mit verzierten Architekturelementen mit Greifen und einem Blatt- sowie Traubendekor, wie die dokumentierten Fragmente nahelegen.⁹⁹⁷ Auch eine Ausschmückung mit bronzenen und marmornen Statuen im Inneren des Hofbereiches gehörte zum Ensemble der Anlage.⁹⁹⁸ Wie auch bei den anderen Anlagen stellt sich hier natürlich die Frage nach der Verbindung zwischen Peristyl und Theater. Aufgrund der schlechten Forschungs- und Erhaltungslage ist es schwer, hierüber gesicherte Aussagen zu treffen. Nach Downey könnte ein dokumentierter Vorsprung im Zentrum der östlichen Außenfassade der Peristylanlage mit einem Eingangsbereich in Zusammenhang gebracht werden.⁹⁹⁹ Träfe diese Annahme zu, wäre dieser nicht direkt auf das Theater, welches sich im Süden an den Hof anschloss, ausgerichtet gewesen, wengleich dies nicht notgedrungen eine funktionelle Verbindung beider Bauten negieren müsste. Weitere Forschungen wären jedoch nötig, um genauere Aussagen zu erhalten und die Fragen zu klären, ob es sich bei der Hofanlage tatsächlich um ein Heiligtum handelte oder um eine Anlage mehr profaner Nutzung. Widerlegt scheint dagegen die Rekonstruktion einer Säulenhalle hinter dem Theater von Ephesos aus dem 3./2. Jh. v. Chr., wie sie noch Heberdey/Niemann/Wilberg in ihrer Publikation von 1912 anlegten (Abb. 20+21).¹⁰⁰⁰ Jüngste Forschungen verweisen darauf, dass weder der Befund gesicherte Hinweise für die Anlage einer *stoa* auf der schmalen Terrasse hinter dem Theater gäbe, noch etwaige Architekturteile, die einer solchen zuzuordnen wären.¹⁰⁰¹

Und schließlich sollten auch zwei weitere interessante Theater nicht unerwähnt bleiben, das Gebäude mit Zuschauerrund und Bühne in Kassope, Cassope/Zalongo sowie das Theater im Heiligtum der Dea Syria in Delos/Dilos. Die Besonderheit dieser zwei Bauten liegt in der Anlage der mit ihnen verbundenen Säulenhallen begründet, welche sich nicht hinter dem Skenenapparat, sondern hinter dem Zuschauerrund anschlossen. Leider ist die genaue Bestimmung des Gebäudes in Kassope, Cassope/Zalongo (Abb. 22) aus dem 3. Jh. v. Chr. noch recht umstritten.¹⁰⁰² So gibt es Vorschläge, die den Bau als *bouleuterion*

⁹⁹⁶ Hopkins 1972, 120; Downey 1988, 60.

⁹⁹⁷ Hopkins 1972, 121; Downey 1988, 60.

⁹⁹⁸ Downey 1988, 60.

⁹⁹⁹ Downey 1988, 60; siehe auch Hopkins 1982, 120.

¹⁰⁰⁰ Heberdey/Niemann/Wilberg 1912.

¹⁰⁰¹ Kritzinger/Ruggendorger/Akar-Tanriver 2017, 437.

¹⁰⁰² Sear 2006, 411.

interpretieren oder aber als kleines städtisches Theater.¹⁰⁰³ Angelegt war der Bau im Südosten des städtischen Zentrums, direkt an der *agora*.¹⁰⁰⁴ Der Zuschauerbereich lagerte teilweise am natürlichen Felsen, war nach Westen orientiert und wies einen Durchmesser von ca. 46 m auf; vor dieser befand sich die im Durchmesser ca. 16,3 m große *orchestra*, die Richtung *agora* durch das ca. 15,4 m lange Skenengebäude begrenzt wurde.¹⁰⁰⁵ Für die *agora*, welche sich in nur etwa 15-20 m nordwestlicher Entfernung fand, konnte eine Ausstattung mit einer Säulenhalle dokumentiert werden. Diese zweischiffige sog. Nord-Stoa öffnete sich durch eine dorische Kolonnade Richtung Süden auf den vor ihr liegenden Platz der *agora*¹⁰⁰⁶ und wird mit dem Theater, sollte die Bezeichnung Bestätigung finden, nur mittelbar in Beziehung gestanden haben. Interessanter hingegen ist eine auf dem Plan von Emme¹⁰⁰⁷ angegebene langrechteckige Struktur, welche sich im Osten hinter dem Zuschauerbereich anschloss. Letzterer war an mehreren Seiten durch asymmetrische angelegte Wände begrenzt.¹⁰⁰⁸ An den östlichen Mauerzug hinter dem *koilon* schloss sich nun also eine hallenartige Struktur an, die mit ca. 40 m Länge nicht die gesamte Länge der *koilon*-Rückwand erreichte, mit der nördlichen Einfassungsmauer jedoch einen gemeinsamen Abschluss fand. Es scheint jedoch, als habe sich die Halle, welche eine Tiefe von ca. 10 m erreichte und im Inneren in voller Länge durch eine Trennwand mit zwei Öffnungen gegliedert war, nach Osten geöffnet. Eine Säulenfront ist hier nicht angegeben, doch ist für den östlich gelegenen Hallenteil nochmals eine Punktreihe angegeben, die möglicherweise als Säulen oder Pfeiler interpretiert werden könnten. Ob eine Beziehung zu dem Theater bestand und welche Funktion diese Halle erfüllte, bleibt noch zu klären. Verbindungen durch Türöffnungen scheinen nach Angaben des Planes von Emme nicht vorzuliegen.

Eindeutiger ist hingegen die Lage im Falle von Delos/Dilos, wengleich das Theater hier in den Kontext eines Heiligtums, genauer jenem der Dea Syria, eingebettet war und somit mit der Ausübung des Kultes der Göttin in Zusammenhang stand (Abb. 23). Der Zuschauerbereich des Theaters selbst, welches in die Jahre um 108/107 v. Chr. datiert,

¹⁰⁰³ Am nordöstlichen Rande der Stadt existierte ein weiteres größeres Theater, welches, wie dieser Bau ebenfalls in das 3. Jh. v. Chr. datiert. (Sear 2006, 411)

¹⁰⁰⁴ Siehe Plan Emme 2013, 437, Tafel 49.

¹⁰⁰⁵ S. Dakaris, Cassopaia and the Elean Colonies, *Ancient Greek Cities* 4, (Athen 1971) 124-126; W. Höpfner – E. L. Schwandner, *Haus und Stadt im klassischen Griechenland, Wohnen in der klassischen Polis* 1, (München 1994) 139-140.

¹⁰⁰⁶ Coulton 1976, 244.

¹⁰⁰⁷ Siehe Plan Emme 2013, 437, Tafel 49.

¹⁰⁰⁸ Sear 2006, 411.

lehnte an einem natürlichen Hang und war nach Westen auf eine Terrasse hin orientiert.¹⁰⁰⁹ Das *koilon* mit einem Durchmesser von ca. 27 m umfasste 12 Sitzreihen, welche in 5 *kerkides* untergliedert waren und wohl ca. 400-500 Zuschauern Platz boten.¹⁰¹⁰ Die im Durchmesser ca. 11 m große und mit einem Mosaikbelag ausgestattete *orchestra* wurde in diesem Falle gegenüber des Zuschauerbereiches jedoch nicht durch ein permanentes Bühnengebäude begrenzt. Stattdessen öffnete sich das Theater auf eine vor ihr liegende Terrasse, welche zwischen 112 und 104 v. Chr. errichtet wurde und unmittelbar vor der *orchestra* ebenfalls auf einer Fläche von ca. 9 m Länge mit einem Mosaik ausgestattet war, das eine Weihinschrift des Phormion aufnahm.¹⁰¹¹ Flankiert wurde die Terrasse direkt gegenüber des Theaters und in nur geringer Entfernung zu diesem durch eine *stoa*, die sich durch eine Säulenstellung nach Osten in Richtung Theater hin öffnete.¹⁰¹² An ihrer westlichen Rückseite befand sich, in der Theaterachse gelegen, ein Portal mit zwei korinthischen Säulen, welches Zugang zu einer rückwärtigen Räumlichkeit gewährte; diese war durch einen Bodenbelag aus polychromem, geometrischem Mosaik gekennzeichnet und öffnete sich an ihrer westlichen Rückseite erneut auf einen weiteren Raum, der in der Forschung als *oikos* angesprochen wird und einem gewissen Midas geweiht war.¹⁰¹³ Unabhängig von den verschiedenen Funktionen, welche die *stoa* im Kontext des Kultes der Göttin erfüllt haben wird, scheint doch zumindest eine funktionale Beziehung auch zwischen Theater und *stoa* naheliegend. Eine baulich noch engere Verbindung scheint das Theater mit einer hinter dem Sitzrund verlaufenden pi-förmigen Säulenhalle eingegangen zu sein, welche das *koilon* an drei Seiten umgab; ihre Beziehung wird allein daraus offenbar, dass die *stoa* ausschließlich vom Theater aus zugänglich war; ausgestattet war diese mit stuckierten Porosäulen und marmornen Kapitellen; der südliche Flügel nahm im Inneren darüber hinaus zwei runde Strukturen auf, deren genaue Deutung noch aussteht.¹⁰¹⁴ Der lange Ostflügel hingegen öffnete sich, ebenfalls direkt in der Theaterachse, an seiner Rückseite in zwei anschließende Räumlichkeiten, von denen der nördliche größer war als der südliche, zudem war der Zugang zum nördlichen durch eine

¹⁰⁰⁹ Sear 2006, 395. Die Datierung ergibt sich aus einer Inschrift (ID 2628), die sich auf die Weihung des Zuschauerraums durch den vom Priester Nikostratos bezieht. Weitere Inschriften des Theaters stehen mit dem Mosaikausstattung der Terrasse (ID 2275), und dem *oikos* des Midas in Verbindung (ID 2253-2254, ID 2288).

¹⁰¹⁰ Sear 2006, 395; zu näheren Angaben siehe zudem: E. Will, *Le sanctuaire de la déesse syrienne. Exploration archéologique de Délos 35* (Paris 1985) insbesondere 61-114, Tafel 17-19.

¹⁰¹¹ Sear 2006, 395. Auf der Terrasse fanden sich zudem Fundamentmauern. (Sear 2006, 395)

¹⁰¹² Sear 2006, 395.

¹⁰¹³ Sear 2006, 395.

¹⁰¹⁴ Sear 2006, 395: Sie könnten vielleicht mit Bassins in Verbindung gebracht werden.

Säulenstellung deutlich von dem südlichen abgesetzt.¹⁰¹⁵ In seinem Inneren konnten noch mit Stuck verzierte Wände nachgewiesen werden.¹⁰¹⁶ Welche Funktion diesem zukam, ist noch nicht geklärt. Der kleinere südlich anschließende Raum kann hingegen mit Banketten in Verbindung gebracht werden, da dieser an drei Seite mit Klinen ausgestattet war und im Zentrum einen Mosaikboden aufnahm.¹⁰¹⁷ Dass derartige *post caveam* angelegte *stoai* im Zusammenhang mit Heiligtümern insbesondere im 2./1. Jh. v. Chr. keine Einzelfälle darstellen und, zwar im theatralen Zusammenhang, doch aber in einem größeren Rahmen der sakralen Aktivitäten innerhalb der Heiligtümer gesehen werden müssen, zeigt sich auch im westlichen Mittelmeerraum anhand der italischen Theater-Heiligtümer.

Zusammenfassend konnte innerhalb der vielschichtigen und variantenreichen Entwicklung der Theater des griechischen Kulturraumes, denen ebenso wie der Säulenhalle seit spätklassischer und hellenistischer Zeit eine große städtebauliche sowie gesellschaftliche und politische Bedeutung zukam, aufgezeigt werden, dass beide Bauten nicht nur unabhängig voneinander das Bild der Städte prägten, sondern auch eine Verbindung beider Bauten, direkt oder indirekt, bekannt war. Allerdings handelt es sich bei den Theatern, die eine direkte bauliche sowie funktionale Verbindung mit einer hinter dem Skenengebäude anschließenden Säulenhalle eingingen, zum derzeitigen Forschungsstand nur um sehr wenige Vertreter, die mehrheitlich in das späte 4.-2. Jh. v. Chr. zu datieren sind. Dabei entstammten beide Bauelemente jedoch nicht in allen Fällen einem gemeinsamen originalen Bauplan, sodass die Säulenhallen zum Teil erst nachträglich an das Theater angefügt wurden.¹⁰¹⁸ So konnte bei den hier untersuchten Theaterbeispielen nur eines ermittelt werden, nämlich dasjenige in Sikyon, bei dem Theater und Säulenhalle mit hoher Wahrscheinlichkeit zeitlich in dieselbe Phase datierten.¹⁰¹⁹ Interessant ist jedoch, dass alle vier hier als „gesicherte Theater-Säulenhallen-Anlagen“ beschriebenen Vertreter stets eine einfache¹⁰²⁰, einschiffe Säulenhalle hinter dem Skenengebäude aufnahmen. Zwar sind auch peristyle Anlagen in der näheren Umgebung von hellenistischen Theaterbauten bekannt, doch wirft ihre Beziehung zueinander noch Fragen auf, die erst durch weitere gezielte Grabungen geklärt werden können. Grundsätzlich schien die Verbindung von Theater und

¹⁰¹⁵ Sear 2006, 395.

¹⁰¹⁶ Sear 2006, 395.

¹⁰¹⁷ Sear 2006, 395.

¹⁰¹⁸ Zu nennen sind hier Athen und Argos.

¹⁰¹⁹ Für Apollonia liegen noch keine gänzlich gesicherten Daten vor, sodass in diesem Fall erst die künftigen Untersuchungsergebnisse weiteren Aufschluss geben.

¹⁰²⁰ Diese Bezeichnung wird im Rahmen der Arbeit für jene Säulenhallen verwendet, die nur einen Flügel aufwiesen.

Säulenhalle nach dem bisherigen Forschungsstand jedoch kein fest etabliertes sowie unbedingt notwendiges Baukonzept in klassischer und hellenistischer Zeit gewesen zu sein, wenngleich diese Aussage aufgrund der fehlenden schriftlichen Überlieferungen und der schwierigen Forschungs- und Erhaltungssituation sicherlich nur mit Vorsicht getroffen werden kann. Zu klären bleibt darüber hinaus auch, welche Funktionen die Säulenhallen im Kontext griechischer Theater erfüllten und wie diese ausgeschmückt waren. Kann für sie möglicherweise ebenfalls eine Ausstattung mit Standbildern, Gemälden oder Kriegsbeute angenommen werden, wie sie etwa für einige *stoai* aus anderen Kontexten literarisch¹⁰²¹ bezeugt ist? Leider wird diese letzte Frage für die meisten Theater wohl aufgrund der schlechten Befundsituation weiterhin offen bleiben.

IV b Früheste Nachweise der Verbindung beider Architekturen außerhalb Roms im Kontext theatraler Bauaktivitäten des italischen Raumes

Ergänzend zu den zuvor durchgeführten Erörterungen soll an dieser Stelle in Bezug auf die Verschmelzung von Theater und Säulenhalle auch ein Blick auf die frühen Aktivitäten und Entwicklungen im italischen Raum folgen. Denn wie in Kapitel III a und b aufgezeigt, waren hier bereits lange vor der Errichtung des ersten stadtrömischen Steintheaters im süd- und mittelitalischen Raum sowie in Sizilien bauliche Projekte realisiert worden, deren Konzepte und Innovationen einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Ausformung des „typisch römischen Theaters“ der späten Republik und römischen Kaiserzeit hatten.¹⁰²² Ziel ist auch hier also die Klärung der Frage, ob und inwiefern diese Entwicklungen des italischen Raumes bereits zu Theateranlagen führten, die eine direkte und intensive Beziehung zwischen Säulenhalle und Theater erkennen lassen.

- *Sizilien und Magna Graecia*

Die frühesten archäologisch nachvollziehbaren großangelegten Theaterbauten auf italischem Boden ließen sich für die westlichen Kolonien des griechischen Kulturraumes nachweisen. Dabei schien ihre Errichtung etwa in derselben Zeit erfolgt zu sein, in der

¹⁰²¹ Siehe u. a. Pausanias 1.15.1; 1.3.3; 2.31.7; 5.21.17; 6.24.4; 8.30.6; 8.37.11; 10.11.16; Diodorus Siculus 12.70.5; Aischines 3.183

¹⁰²² Siehe Mitens 1988, 9.

auch die ersten „kanonischen“ Steintheater des griechischen Typs in Griechenland und den östlichen Kolonien entstanden waren.¹⁰²³ Im Laufe ihrer weiteren Entwicklung erwuchsen auch sie zu bedeutenden städtischen Bauten, die häufig mit prominenten urbanen Zentren in Verbindung standen. In ihrer Grundkonzeption scheinen jene Theater Süditaliens und Siziliens dabei mit den baulich voneinander unabhängigen Hauptelementen von *koilon*, *orchestra* und *skéné* prinzipiell denen des griechischen Mutterlandes entsprochen zu haben, auch wenn sie einige spezielle Eigenheiten hervorbrachten, die wohl der westlichen regionalen Theatertradition entsprangen.¹⁰²⁴ Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass eine Ergänzung durch eine etwaige Säulenhallenanlage dem bisherigen Forschungsstand zufolge aber auch hier nicht als Notwendigkeit verstanden worden zu sein scheint. Vielleicht war es ebenfalls die häufiger zu beobachtende Verbindung zwischen den theatralen Bauten und der *agora*, die eine solche Ergänzung überflüssig machte. So fanden sich etwa die Theater von Messene/Mavromati, Messenia (ca. 3. Jh. v. Chr.¹⁰²⁵), Soluntum, Solus/Solunto (4. Jh. v. Chr.) und Morgantina/Serra Orlando (4./3. Jh. v. Chr.¹⁰²⁶) in unmittelbarer Nachbarschaft zu den städtischen säulenhallenflankierten *agorai*,¹⁰²⁷ wenngleich sie selbst keine direkte Verbindung zu einer theatralen Säulenhallenarchitektur aufwiesen.

Grundsätzlich ließ sich noch keine Theateranlage der griechisch-hellenistischen Zeit in Sizilien und Unteritalien nachweisen, die in ihrer ersten Bauphase mit einer Säulenhalle ausgestattet war. Diese Verbindung wurde augenscheinlich erst in römischer Zeit vollzogen, als einige der Bauten mit einer solchen versehen wurden.¹⁰²⁸ Ausnahmen bildeten lediglich das griechische Theater von Iaitas, Ietas/Monte Iato¹⁰²⁹ (Abb. 32), welches hinter dem Bühnenhaus möglicherweise um 200 v. Chr. mit einem Annexbau in Form einer *porticus* ergänzt wurde, und das Theater von Syracusae/Siracusa, bei welchem das *koilon* im rückwärtigen Bereich an zwei Seiten durch eine L-förmige Säulenhalle flankiert wurde (Abb. 31),¹⁰³⁰ auch wenn die strukturelle bzw. bauliche Verbindung bisher nur schwer beurteilt werden kann.

¹⁰²³ Mitens 1988, 16.

¹⁰²⁴ Siehe auch Bosher 2012, 7; Isler 2017, 260-262.

¹⁰²⁵ Sear 2006, 401.

¹⁰²⁶ Sear 2006, 189.

¹⁰²⁷ Zu Morgantina siehe: Coulton 1976, 262-263; zu Messene: Emme 2013, 447 Tafel 59.

¹⁰²⁸ Hierzu zählen etwa die Theater von Tauromenium/Taormina.

¹⁰²⁹ Mitens 1988, 96-99; Isler 2000, 201-220; Isler 2017 (I), 351-353.

¹⁰³⁰ Pappalardo 2003, 47. Dieses nahm ein eine Kultstätte für die Musen (Mousaion, Höhlenheiligtum) auf. (Nielsen 2002, 147; Pappalardo 2003, 47) Oberhalb der Säulenhalle befand sich darüber hinaus das Heiligtum der Demeter und Kore, welches möglicherweise mit dem Theater in Verbindung stand. (Nielsen

Folglich scheinen die Theater Siziliens und der Magna Graecia nach dem aktuellen Kenntnisstand hinsichtlich der Etablierung der Verbindung von Theater und Säulenhalle keine Rolle gespielt zu haben. Dennoch muss dieser Region mit ihrer ausgeprägten Theaterkultur und ihren monumentalen Steintheatern, die derzeit als früheste auf italischem Boden gelten, eine gewisse Bedeutung und Inspirationskraft hinsichtlich der weiteren Entwicklung des Theaterlebens und des Baustils der theatralen Anlagen im italischen Raum zugesprochen werden.

- *Kampanien, Samnium und Latium*

Wegweisender für die Verbindung von Theater und Säulenhallenanlagen scheinen hingegen die theatralen Experimente in den Regionen Zentralitaliens gewesen zu sein. Begünstigt durch die prosperierende wirtschaftliche Situation waren auch hier im Rahmen vielfältiger städtebaulicher Projekte seit dem 2. Jh. v. Chr. vermehrt ambitionierte theatrale Bauvorhaben entstanden.¹⁰³¹ Diese wiesen zwar aufgrund der direkten Nachbarschaft und den engen Handelsbeziehungen mit den Regionen Süditaliens und Siziliens einige stilistische Ähnlichkeiten auf, doch ließen sich bereits seit dem späten 2./frühen 1. Jh. v. Chr. zahlreiche Experimente und die Erprobung technischer Neuerungen konstatieren, die im Ergebnis zu Innovationen führten, die auch in den späteren spätrepublikanischen und kaiserzeitlichen Theater des westlich-römischen Typs wieder aufgegriffen wurden.¹⁰³² Diese bis in die 1. H. d. 1. Jh. v. Chr. nachzuweisenden Aktivitäten in diesem Sektor aber auch im Kontext der Säulenhallenarchitekturen führten in der Folge auch zur frühesten Ausbildung einer in dieser Art gesicherten baulichen Einheit von Theater und Säulenhalle auf italischem Boden, wobei sich letztere meist in Form einer hinter dem Skenengebäude liegende Architektur – in den Fällen von Sarnus/Sarno, Pompeii/Pompeii und Tarracina/Terracina als *quadriporticus* zu rekonstruieren - darstellte. Ihre architektonische und inhaltliche Verschränkung wird spätestens mit dem Umbau des pompejianischen

2002, 147) Zu näheren Informationen zum Theater siehe: Polacco/ Anti 1981; L. Polacco, *Il teatro antico di Siracusa* (Padova 1990) sowie G. Voza, *Teatro greco di Siracusa: stato delle conoscenze*, in: G. Meli (Hrsg.), *Teatri antichi nell'area del Mediterraneo: conservazione programmata e fruizione sostenibile: contributi analitici alla carta del rischio : atti del II convegno internazionale di studi La materia e i segni della storia, Siracusa 13-17 ottobre 2004 / Centro regionale per la progettazione ed il restauro e per le scienze naturali ed applicate ai beni culturali* (Palermo 2007) 72-80.

¹⁰³¹ Siehe auch Mitens 1988, 30; Sear 2006, 50; siehe zudem: T. P. Wiseman, *Domi nobiles and the Roman cultural elite*, in: *Les 'Bourgeoisies' municipales italiennes aux IIe et Ier siècles av. J-C*, [Colloque] 7-10 décembre 1981, Centre Jean Bérard, Institut français de Naples (Paris 1983) 299-307.

¹⁰³² Siehe auch Lauter 1976, 413-418; Mitens 1988, 45; Sear 2006, 50; Isler 2017, 259-268.

Theaters in sullanischer Zeit sowie dem Bau desjenigen in Tarracina/Terracina offenkundig, welche unter anderem durch die verschiedenen Verbindungswege zwischen beiden Baukörpern zusätzlich betont wurde.

Pompeii/Pompei

Das Theater von Pompeii/Pompei (Abb. 33) wurde bereits in der 1. H. d. 2. Jh. v. Chr. im Süden der antiken Stadt nahe der südlichen Stadtmauer und in unmittelbarer Nachbarschaft des ältesten städtischen Bezirkes, dem Foro Triangolare, mit seinem dorischen Tempel errichtet.¹⁰³³ Am Rande des dortigen Plateaus erhob es sich zusammen mit dem alten Tempel die Talebene sowie den Fluss und bot sowohl dem Publikum als auch den Vorbeiziehenden ein eindruckliches Panorama.¹⁰³⁴ Vermutlich zunächst nach griechisch-hellenistischem Vorbild konstruiert, nutzte man für den Bau des Theaters die natürlichen Gegebenheiten¹⁰³⁵ und arbeitete einen Großteil seines steil ansteigenden Zuschauerraumes direkt in den Fels ein.¹⁰³⁶ In seinem originalen Bauplan umfasste dieser vermutlich 20 Sitzreihen aus Kalkstein und wies einen Durchmesser von ca. 50 m auf.¹⁰³⁷ Vor ihm lag die über den Halbkreis hinausgehende *orchestra*, deren Seiten so verlängert waren, dass sie ein U zeichnete.¹⁰³⁸ Nach Mau nahm diese zu allen Zeiten ein Wasserbecken auf,¹⁰³⁹ in dem möglicherweise parfümiertes Wasser gesammelt wurde.¹⁰⁴⁰ Im Süden erhob sich die *skéné*, die in ihrer ersten Phase durch seitliche *paraskenia* eingefasst war und eine geradlinige Skenenfront mit drei Türöffnungen aufnahm.¹⁰⁴¹ Die Wände der *paraskenia* selbst waren zum Theaterinnenraum hin abgeschrägt und mit kleinen Türöffnungen versehen.¹⁰⁴² Der gesamte hintere Bereich des Bühnenbaus wurde durch einen langrechteckigen Saal

¹⁰³³ Overbeck 1884, 75; Burmeister 2006, 89.

¹⁰³⁴ Capasso 2005, 7.

¹⁰³⁵ Maiuri 1928, 39.

¹⁰³⁶ Bartetzko 2003, 144.

¹⁰³⁷ Tosi 2003, 164; Sear 2006, 130.

¹⁰³⁸ Burmeister 2006, 89; Tosi 2003, 164.

¹⁰³⁹ Mau 1908, 158: Nach Mau konnten Reste von sechs Bassins nachgewiesen werden, die nacheinander in der Orchestra errichtet wurden. Ausführliche Erläuterungen zu Größe, Form und Baumaterial siehe auch: Mau 1906, 45-46.

¹⁰⁴⁰ Plinius, nat. hist. XXI 17, 33. Das dafür benötigte Wasser wurde zu diesem Zweck aus einen in *opus incertum* erbauten Reservoir nordöstlich der oberen Galerie über einen Kanal in das Becken geleitet, das mit *opus signinum* ausgekleidet war. (Mau 1906, 46-47; Pappalardo 2010, 106)

¹⁰⁴¹ Mau 1906, 14; Lauter 1976, 416; Tosi 2003, 164; Sear 2006, 50. In der Bühnenanlage mit ihren abgeschrägten *paraskenia* sehen die Forscher, darunter Isler, Hinweise auf die Beeinflussung jener Theateranlage durch sizilische Vorbilder. Zugleich betont Isler jedoch, dass es in seinen Einzelheiten doch Eigenheiten aufweist (Isler 2017, 262)

¹⁰⁴² Mau 1906, 14; Tosi 2003, 164; Sear 2006, 50.

eingenommen, an dessen Rückseite wiederum fünf Türöffnungen angebracht waren.¹⁰⁴³ Zwischen Zuschauerraum und Bühne verliefen noch zu jener Zeit die typischen, von der Seite in das Theater hineinführenden offenen *parodoi*.¹⁰⁴⁴ Im Zuge der ersten Umbauarbeiten am Theater, die durch die Erhöhung des *orchestra*-Niveaus geprägt waren, aber auch mit der Errichtung des benachbarten *theatrum tectums* in sullanischer Zeit einhergingen, wurden die einst offenen *parodoi* dann jedoch mit einem Gewölbe überdeckt.¹⁰⁴⁵ Auf diese Weise wurde eine architektonische Verbindung zwischen Zuschauerraum und Bühnengebäude hergestellt und somit baulich eine Einheit im Sinne des späteren römischen Theaters geschaffen.¹⁰⁴⁶ Daneben wurden auch im Bereich der *skené* selbst Eingriffe vorgenommen, wobei das Paraskenien-Bühnenhaus durch eine einfachere Skenenanlage mit vorgelagerter Bühne ersetzt wurde; dabei lag die *skéné* durch die Erhöhung des Bodenniveaus nun im Verhältnis deutlich niedriger.¹⁰⁴⁷ Die seitlichen *paraskenia* scheinen beseitigt und durch zwei monumentale Seiteneingänge ersetzt worden zu sein¹⁰⁴⁸. Zugleich wurde die ca. 24,75 x 4,50 m große Bühne derart vergrößert, dass sie die gesamte Länge des Bühnengebäudes einnahm.¹⁰⁴⁹ Letzteres erhielt eine architektonisch ausgestaltete Fassade, „deren Schmuck“, so Mau, „in Umrahmungen der Thüren mit Säulen und Gebälk bestanden haben muss.“¹⁰⁵⁰

Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang nun der Bereich, der sich hinter dem Bühnengebäude anschloss und mit einem Bauelement versehen war, welches bei den klassisch-hellenistischen Theatern des großgriechischen Kulturraumes nur selten anzutreffen war und bei den süditalischen und sizilischen Theatern zum derzeitigen Forschungsstand sogar nahezu gänzlich fehlte. So hat bereits der Originalplan des großen Theaters von Pompeii/Pompeii eine Hofanlage umfasst, die unregelmäßig geschnitten, den Bereich hinter der *skéné* einnahm.¹⁰⁵¹ Begrenzt wurde der ca. 14 m breite Hof an seiner Nordseite durch die wohl mit Pilastern gegliederte Rückwand des Skenengebäudes, die

¹⁰⁴³ Mau 1906, 7 und 14.

¹⁰⁴⁴ Burmeister 2006, 89.

¹⁰⁴⁵ Tosi 2003, 164; Sear 2006.

¹⁰⁴⁶ Burmeister 2006, 89.

¹⁰⁴⁷ Mau 1906, 13-14; Byvanck 1925, 124.

¹⁰⁴⁸ Mau 1906, 9-14.

¹⁰⁴⁹ Mau 1906, 9-14.

¹⁰⁵⁰ Mau 1906, 11.

¹⁰⁵¹ Mau 1906, 55.

noch in ihrer ersten Bauphase nach Mau mit fünf Türöffnungen versehen war, während die übrigen drei Seiten durch dorische Säulengänge gerahmt wurden.¹⁰⁵²

Auch eine dahinter liegende *quadriporticus* (Abb. 35+36) ist aufgrund von Hinweisen auf der Westseite der Anlage in das 2. Jh. v. Chr. zu datieren,¹⁰⁵³ ihre ursprüngliche funktionelle Zuordnung hingegen ist noch umstritten. Jene aus Kalk- und Tuffstein errichtete quadriporticus erstreckte sich auf einer Fläche von ca. 69,3 x 66,4 m¹⁰⁵⁴ und setzte sich aus vier ca. 4,40 bis 4,80 m breiten Säulenhallen zusammen,¹⁰⁵⁵ die sich an ihren Kurzseiten mit 17 und an ihren Langseiten mit 22 stuckierten Säulen¹⁰⁵⁶ auf die ca. 1.530 m² große Innenfläche mit einem Gartenareal öffnete.¹⁰⁵⁷ Bereits in ihrem Originalplan nahm die *porticus* zumindest auf ihrer nördlichen Westseite rückwärtige Räumlichkeiten auf, deren Funktion noch zu klären sein wird.¹⁰⁵⁸ Ausgestattet mit Auffangbecken, Zisternen und einer zu vermutenden Statuenausstattung¹⁰⁵⁹ bildete die peristyle Anlage das fünftgrößte Gebäude von Pompeji.¹⁰⁶⁰ Zugänglich war sie stets durch eine monumentale Treppe im Nordwesten, die sie mit dem höhergelegenen Tempelbezirk des Foro Triangolare verband und zugleich Bestandteil ihres Nordabschlusses war,¹⁰⁶¹ sowie durch ein monumentales *propylon* im Nordosten der Anlage mit dem bedeutenden infrastrukturellen Anschluss an die *via Stabiana*.¹⁰⁶² Beide Zugänge standen nach Poehler und Ellis durch einen schmalen Korridor, der zwischen der kleinen Hofanlage und der großen *quadriporticus* verlief, in direkter (visueller) Verbindung (Abb. 34).¹⁰⁶³ Baulich

¹⁰⁵² Mau 1906, 56; Richardson 1988, 82. Weitere Aussagen zum Erscheinungsbild der Anlage lassen sich heute aufgrund der vielen Um- und Überbauten nicht mehr treffen. So ist von einer einstigen Ausstattung, abgesehen von einigen Basen, Säulen aus Ziegelmauerwerk, einem Rinnstein aus Tuff sowie Kalkstein- und Tuffblöcken, kaum etwas bekannt und erhalten. (Richardson 1988, 82)

¹⁰⁵³ Overbeck/Mau 1884, 197. So wurde die Rückwand der Zellen der späteren Gladiatorenkaserne nach Overbeck zumindest im Westen aus der alten Futtermauer des Hügels gebildet, auf dem das sog. Foro Triangolare angelegt war. (Overbeck 1884, 197) Zwar wich sie in ihrer Orientierung leicht von der des Theaters ab (La Rocca 1990, 200; Zanker 1995, 54), doch scheinen die Maßeinheiten beider, den neueren Untersuchungen Poehler und Ellis zufolge, übereinzustimmen, was einen einheitlichen Plan des Areals neben dem Foro Triangolare bestätigen würde. (Poehler/Ellis 2011, 5; Poehler/Ellis 2013, 11)

¹⁰⁵⁴ Poehler/Ellis 2014, 2.

¹⁰⁵⁵ Overbeck/Mau 1884, 194 und 196.

¹⁰⁵⁶ Mau 1908, 165; Richardson 1988, 84; Zanker 1995, 145. Die Höhe der Säulen selbst betrug 3,60 m. (Overbeck 1884, 196) Ihr unteres Drittel war unkanneliert und gekantet. (LaRocca 1990, 200) Sie erhoben sich auf einem ebenfalls aus Tuffstein bestehenden Stylobat, vor dem ein Rinnstein verlief. (Richardson 1988, 84)

¹⁰⁵⁷ Poehler/Ellis 2012, 3; Eschebach 1978, 57; Eschebach 1995, 69.

¹⁰⁵⁸ Overbeck/Mau 1884, 197; Poehler/Ellis 2011, 5.

¹⁰⁵⁹ Richardson 1988, 84.

¹⁰⁶⁰ Poehler/Ellis 2014, 2.

¹⁰⁶¹ Carafa 2011, 96; Poehler/Ellis 2012, 5-7.

¹⁰⁶² Richardson 1988, 84.

¹⁰⁶³ Poehler/Ellis 2012, 11.

wäre hier den Forschern zufolge, aufgrund fehlender Spuren früher Mauerzüge, eine *stoa*-ähnliche Anlage vorstellbar, die zusätzlich mit einer inneren Säulenstellung als Stützen für das Dach ausgestattet war.¹⁰⁶⁴ Zusammen mit der großen Freitreppe könnte dieser monumentale Durchgang mit Prozessionszügen in Verbindung gebracht werden, die an hohen Festtagen vom Tempel ausgehend in das tiefergelegene Areal von Theater und *quadriporticus* geführt und etwaigen kultischen Aufführungen im Theater gedient hat.¹⁰⁶⁵ Das erwähnte monumentale *proyplon* auf der gegenüberliegenden Seite der *quadriporticus* ist hingegen als repräsentativer Zugang zum städtischen Straßennetz zu verstehen, welches aus drei ionischen Säulen bestand, die noch im Originalplan nach Richardson im gleichen Abstand zueinander aufgestellt waren.¹⁰⁶⁶ Erst als das benachbarte *theatrum tectum* errichtet wurde und der östliche Straßenzug ausgebaut wurde, scheint das südliche *intercolumnium*, wie es auch heute noch überliefert ist, erweitert worden zu sein.¹⁰⁶⁷ Spätestens in den Rahmen dieser Umbauarbeiten¹⁰⁶⁸ von Theater und *quadriporticus*¹⁰⁶⁹ lässt sich auch die inhaltliche Verbindung beider Baukörper setzen. Denn welche Funktion die *quadriporticus* ursprünglich zum Zeitpunkt ihrer Errichtung erfüllte, ist ungewiss. So wäre es nach Meinung einiger Forscher möglich, dass sie nicht von Anfang an integraler Teil des Theaters war,¹⁰⁷⁰ sondern zunächst einem anderen Zweck diene. Darauf könnte nach LaRocca die leichte Abweichung in der Orientierung beider Bauten – Theater und *quadriporticus* - hinweisen.¹⁰⁷¹ Inwiefern in diesem Zusammenhang in dieser frühen Phase vielleicht auch eine Art Mehrfachnutzung der *quadriporticus* denkbar wäre, die auch für die Pausengestaltung der Besucher des benachbarten Theaters dienlich war,¹⁰⁷² oder ob beide Bereiche strikt voneinander getrennt waren, muss weiterhin offen bleiben. Fest steht jedoch, dass mit der Verschmelzung von Theater und *quadriporticus*, einhergehend mit der

¹⁰⁶⁴ Poehler/Ellis 2012, 11.

¹⁰⁶⁵ Zu einem möglichen Prozessionsweg siehe u. a.: Mau 1908, 134; Bartetzko 2003, 144; Carafa 2011, 96. Nach De Caro wäre auch eine Beeinflussung des Theaters auf das Kultleben des direkt hinter der *cavea* errichteten Iseums denkbar. (De Caro 1997, 342)

¹⁰⁶⁶ Richardson 1988, 84.

¹⁰⁶⁷ Richardson 1988, 84.

¹⁰⁶⁸ Poehler/Ellis 2013, 11: Die Parallelen zum *theatrum tectum* durch die Verwendung des gleichen Konstruktionsstils und Materials (Mörtel) sowie der Wechsel zu römischen Fuß macht den Forschern zufolge eine Datierung der zweiten Phase in die Jahre 80-70 v. Chr. wahrscheinlich.

¹⁰⁶⁹ Poehler/Ellis 2011, 5: Diese Veränderungen im Bereich der *quadriporticus* betrafen im Wesentlichen die Neustrukturierung der westlichen Räumlichkeiten. Die neuen Räume hatten eine ungefähre Tiefe von 2,30 – 2,40 m. Höhe 2,50 m.

¹⁰⁷⁰ Zanker 1995, 54.

¹⁰⁷¹ La Rocca 1990, 200.

¹⁰⁷² Daneben wurde in der Forschung auch die Nutzung als *gymnasium* für die Jünglinge Pompejis diskutiert. (Zanker 1995, 146)

Erneuerung des Schauspielhauses und der Errichtung des benachbarten *theatrum tectum*, spätestens im 1. Jh. v. Chr. eine Anlage entstand,¹⁰⁷³ die in ihrer Kombination zu den größten Gebäudeensembles der Stadt zählte. Im Zuge des neuen wirtschaftlichen Aufschwunges und der Neuorganisation der Stadt errichtet¹⁰⁷⁴ waren beide Architekturen getrennt, aber auch in ihrer Verbindung ein Ausdruck eines neuen urbanistischen Leitgedankens, der sich nach Emme neben dem *forums*-Areal insbesondere in diesem Stadtviertel durch das Nebeneinander verschiedener Funktionsräume und Peristylbauten darstellte und vom Einfluss und der Aufnahme neuer städtischer hellenistischer Lebensformen angepasst an die eigenen regionalen Bedürfnisse zeugte.¹⁰⁷⁵

Theater in Sarnus/Sarno

Auch im benachbarten Sarnus/Sarno (Abb. 37) konnte in unmittelbarer Nachbarschaft des städtischen Theaters eine *quadriporticus* dokumentiert werden.¹⁰⁷⁶ Vom Theater selbst, welches ebenfalls in das Ende des 2. Jh. v. Chr. datiert, haben sich leider nur noch der Bereich der *orchestra*, die Grundmauern des Skenengebäudes sowie die Sitze der Prohedrie erhalten, während ein Großteil des Zuschauerraumes bei seiner Entdeckung zerstört wurde.¹⁰⁷⁷ Anzunehmen ist nach Tosi und Isler, dass das *koilon*, welches an einem Hang lehnte, eine Hufeisenform aufwies und einen Durchmesser von 64 m.¹⁰⁷⁸ Vorgelagert war dieser eine Prohedrie aus drei Stufen aus grauem Nucera-Tuff, deren Sitzreihen an den Seiten mit figürlichen Armlehnen in Form von Löwen und Sphingen endeten.¹⁰⁷⁹ Die dritte Reihe der Prohedrie war darüber hinaus durch eine erhöhte Rückenlehne gekennzeichnet, die zugleich den Abschluss der Ehrenplätze symbolisierte.¹⁰⁸⁰ Dahinter verlief ein Umgang, der über zwei Treppen à sechs halbrunde Stufen von der *orchestra* aus zu erreichen war.¹⁰⁸¹ Letztere umfasste einen Durchmesser von ca. 10 m und war durch die

¹⁰⁷³ Eschebach 1995, 69, 85-86.

¹⁰⁷⁴ Ellis 2011, 59.

¹⁰⁷⁵ Emme 2013, 241.

¹⁰⁷⁶ Tosi 2003, 181.

¹⁰⁷⁷ Tosi 2003, 181; Sear 2006, 138; Isler 2017, 684-685. Letzteres geschah in Zusammenhang mit Bauarbeiten, in deren Zuge die Strukturen des Theaters ans Tageslicht kamen. Aktuell befindet sich das Theater neben dem Konvent S. Maria della Foce. (Tosi 2003, 181)

¹⁰⁷⁸ Tosi 2003, 181; Isler 2017, 685.

¹⁰⁷⁹ Hermann 1966, 357; Sear 2006, 50, 138; Tosi 2003, 181. Diese figürliche Dekoration der Prohedrie ist in ähnlicher Weise auch aus dem Theater von Iaitas, Ietas/Monte Iato bekannt. (Sear 2006, 50; zu Iaitas siehe Isler 2000)

¹⁰⁸⁰ Sear 2006, 50.

¹⁰⁸¹ Sear 2006, 138; Tosi 2003, 181.

seitlichen 3 m weiten *parodoi* zugänglich.¹⁰⁸² Bei der *skené* handelte es sich wohl ebenfalls um den Skenentyp mit abgeschrägten *paraskenia* und einer anfangs noch erhöhten Bühne, die durch Säulen getragen wurde.¹⁰⁸³ Das geradlinige Skenengebäude öffnete sich durch fünf Türen, die Zugang in einen langrechteckigen Saal gewährten.¹⁰⁸⁴ Auch hier wurden in römischer Zeit größere Änderungsmaßnahmen vorgenommen, bei denen unter anderem die Bühne niedriger angelegt wurde.¹⁰⁸⁵

Von Interesse ist das Theater an dieser Stelle nicht nur wegen der geographischen Nähe zu Pompeii/Pompeji und den Ähnlichkeiten, die innerhalb der Theater beider Städte auszumachen sind, sondern vor allem aufgrund der Beobachtung, dass das Theater von Sarnus/Sarno zumindest noch in der ersten Phase mit einer *porticus post scaenam* ausgestattet war, die wohl über vier Öffnungen mit dem Bühnengebäude in Verbindung stand.¹⁰⁸⁶ Aufgrund der bisherigen Untersuchungsergebnisse der Anlage kann für diese eine *quadriporticus* oder ein dreiseitiger Peristylhof angenommen werden, der zusammen mit dem Skenengebäude in der Kaiserzeit Veränderungen erfuhr.¹⁰⁸⁷ Leider fehlen derzeit noch genauere Untersuchungsergebnisse in diesem Areal, die gesicherte Daten zum Aufbau der *porticus*-Anlage, ihrer Größe sowie etwaiger Transformationen liefern könnten.¹⁰⁸⁸ Zu klären bliebe auch, inwiefern Theater und *quadriporticus* in Verbindung mit einem kultischen Areal standen, dessen Existenz durch zahlreiche Funde aus einem Votivdepot aus dem 4. und 3. Jh. v. Chr. naheliegend scheint.¹⁰⁸⁹

Theater von Cales/Calvi Risorta

Wenig bekannt ist auch die für das Theater von Cales nachgewiesene *porticus post scaenam*, die ebenfalls noch in die spätrepublikanische Zeit datiert werden kann. Damit gliederte sie sich an einen Theaterbau an, der, Ende des 2./Anfang des 1. Jh. v. Chr.

¹⁰⁸² Sear 2006, 138; Tosi 2003, 181.

¹⁰⁸³ Lauter 1976, 416; Sear 2006, 50, 138; Tosi 2003, 181.

¹⁰⁸⁴ Lauter 1976, 416; Tosi 2003, 181; Sear 2006, 138.

¹⁰⁸⁵ Hermann 1966, 357; Sear 2006, 138; Tosi 2003, 181. Münzfunde aus claudischer Zeit sprechen nach Hermann von einer ersten Erneuerung des Skenenbaus in der frühen Kaiserzeit. (Hermann 1966, 357) Die im Bereich des *pulpitums* dokumentierte Inschrift „D(e) S(ua) P(ecunia) F(aciendum) C(uravit) I(terum)“ kann wohl dem 1. und 2. Jh. n. Chr. zugeordnet werden. (Sear 2006, 138; Tosi 2003, 181)

¹⁰⁸⁶ Tosi 2003, 181; Isler 2017, 685.

¹⁰⁸⁷ Tosi 2003, 181-182; Isler 2017, 685. Diese Veränderungen werden von einigen Forschern mit der augusteischen Zeit in Verbindung gebracht. (Courtois 1989, 125; Tosi 2003, 181-182) So spricht Tosi (2003, 181-182) etwa von der Umwandlung in einen *temenos*.

¹⁰⁸⁸ Tosi 2003, 182.

¹⁰⁸⁹ Tosi 2003, 181; Mitens 1988, 170-171; Isler 2017, 685.

errichtet, bereits hinsichtlich der Konstruktion der *cavea* eine Besonderheit darstellte.¹⁰⁹⁰ Mit der vollständig geländeunabhängigen Errichtung auf radialen Substruktionen zählt das Theater zu den frühesten dieser Art in Italien (Abb. 38). Interessant ist dabei, dass die zehn bis zwölf radialen Mauerzüge, die von der *orchestra* ausgehend zur Außenfassade des Sitzrunds führten, auf halber Strecke nach außen hin verdoppelt wurden, um der Konstruktion mehr Stabilität zu geben.¹⁰⁹¹ Hier präsentierte sich die Außenfassade des Zuschauerrunds durch eine Arkadengliederung. Die Innenaufteilung der im Durchmesser etwa 70 - 75 m großen *cavea* ist heute leider nicht mehr überliefert; schlecht erhalten ist auch die *orchestra* des Theaters, in die von den Seiten her vermutlich zunächst unüberdachte *parodoi* führten.¹⁰⁹² Der heute besser bekannte Skenenbau in *opus latericium* gehörte erst einer späteren Bauphase, wohl des frühen 1. Jh. n. Chr. an.¹⁰⁹³ In dieser Zeit war es möglicherweise auch, als die ursprünglich aus grauen Tuffsäulen bestehende *porticus post scaenam* erneuert wurde und mit neuen Säulen in *opus latericium* ausgestattet wurde; letztere wiesen eine Stuckverkleidung auf; neben den Säulenfragmenten konnte von der *porticus post scaenam* auch der Stylobat dokumentiert werden.¹⁰⁹⁴

Theater von Alba Fucens/Alba Fucense

Ein weiterer möglicher früher Vertreter einer solchen Verbindung von Theaterkern und rückwärtiger Platzanlage bzw. *porticus post scaenam* in Italien könnte auch in dem Theater von Alba Fucens/Alba Fucense gesehen werden (Abb. 39), doch lassen die fehlenden detaillierten Aussagen zum architektonischen Aufbau dieses Sektors noch keine gesicherte Zuweisung zu.

Errichtet wurde das Theater Ende des 2./1. Jh. v. Chr. am Hang des Colle Pettorino, wobei die *cavea* zum größten Teil aus dem Felsuntergrund herausgearbeitet wurde.¹⁰⁹⁵ Letztere bestand in ihrer ersten Phase aus zwei *maeniana*. Die ca. 20 m große *orchestra* wurde an den Seiten von den *aditus/parodoi* flankiert, die zusammen mit dem Skenengebäude auf einer massiven Terrasse eingerichtet waren.¹⁰⁹⁶ Der Bereich des Skenenbaus ist heute

¹⁰⁹⁰ Ødegård 1997, 201-206; Pensabene 2005, 87; Isler 2017 (I), 194.

¹⁰⁹¹ Ødegård 1997, 201-206, Johannowsky 1961, 263; de Caro 2000, 619-629; Tosi 2003, 127-128; Sear 2006, 121; Isler 2017 (I), 193-194.

¹⁰⁹² Ødegård 1997, 201-206; Sear 2006, 121.

¹⁰⁹³ Pensabene 2004, 87-88; Sear 2006, 121; Isler 2017 (I), 194.

¹⁰⁹⁴ Pensabene 2005, 88-90; Isler 2017 (I), 194.

¹⁰⁹⁵ Mertens 1969, 78; Tosi 2003, 263; Sear 2006, 149-150; Isler 2017 (I), 42-43.

¹⁰⁹⁶ Mertens 1969, 78; Tosi 2003, 263, 266; Sear 2006, 150.

leider stark zerstört, sodass seine genaue Gestalt heute nicht mehr geklärt werden kann. Der Forschung zufolge erhob sich hinter der Bühne eine zunächst hölzerne *scaenae frons*; seitliche Räumlichkeiten konnten nicht nachgewiesen werden, doch bestand zu einem bestimmten Zeitpunkt ein mehrräumiges *postscaenium*.¹⁰⁹⁷

Die angesprochene unregelmäßig Terrasse (48,60 x 34 m), auf der sich der Skenenbau erhob, erstreckte sich 6,60 m über dem Niveau der sie flankierenden „Via dei Pilastri“ und war so ausgeformt, dass neben und hinter dem Skenenbau eine freie Fläche zur Verfügung stand.¹⁰⁹⁸ Erreichbar war die Terrasse über zwei externe Straßenzugänge in Form von Treppen und Rampen im Süden und Nordwesten; auch der nordwestliche *parodos* öffnete sich zu dieser durch eine Pilaster- oder Arkadenstellung.¹⁰⁹⁹ Nicht geklärt ist derzeit, inwiefern die Plattform architektonisch gegliedert, möglicherweise sogar durch Säulenhallen gerahmt war. Der Platz und den Freiraum den sie jedoch bot, lässt an eine Funktion denken, die der einer *porticus post scaenam* durchaus entsprochen haben könnte.

Theater in Tarracina/Terracina

Eine gesicherte und etwas jüngere Verbindung zwischen Theater und *porticus* lässt sich schließlich bezüglich der städtischen Theateranlage von Tarracina/Terracina bezeugen, deren Originalplan wohl in die 1. H. d. 1. Jh. v. Chr., genauer in die 60/70er Jahre des 1. Jh. v. Chr., zu datieren ist (Abb. 40).¹¹⁰⁰ Damit fällt ihre Errichtung in eine Zeit, als auch in anderen Teilen des südlichen Latiums Erneuerungsarbeiten stattfanden.¹¹⁰¹ Etwa 100 - 150 km nordwestlich der Städte Cales/Calvi Risorta, Sarnus/Sarno und Pompeii/Pompeii gelegen und weitere rund 100 km vom weiter nördlich gelegenen Roma/Roma entfernt, wurde hier im Zentrum der Oberstadt und in unmittelbarer Nachbarschaft des städtischen *forums* und der Via Appia als Teil der sullanischen Bauprogramme ein Theaterkomplex realisiert, der bereits von Anfang an die bauliche und gestalterische Verbindung beider Elemente – Theater und *porticus* - vorsah.

¹⁰⁹⁷ Tosi 2003, 263; Sear 2006, 149-150; Isler 2017 (I), 43.

¹⁰⁹⁸ Mertens 1969, 78; Tosi 2003, 266.

¹⁰⁹⁹ Tosi 2003, 266.

¹¹⁰⁰ Cassieri 2004/2005, 511, 524. Die Datierung dieser ersten Bauphase ergibt sich hinsichtlich der Mauer- bzw. Bautechnik, der Charakteristika der Verkleidung und der Typologie der Architekturelemente. So können ihr u.a. einige Architekturfragmente (Gesims- und Säulenfragmente) aus lokalem Kalkstein sowie ein spätrepublikanisches männliches Portrait zugeordnet werden. (Cassieri 2004/2005, 524)

¹¹⁰¹ Cassieri 2004, 280.

Handelte es sich bei der *porticus post scaenam* schon im Ursprungsplan um eine *quadriporticus* und kann die Datierung mit neuen Belegen weiterhin untermauert werden, wurde hier ein theatrales Bauensemble geschaffen, das bereits einige Jahre vor dem ersten stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplex des Pompeius Magnus in Roma/Roma zahlreiche Elemente der späteren typisch römischen Theateranlagen mit anschließender *porticus post scaenam* in sich vereinte. Das Theater von Tarracina/Terracina dominierte auf einer Fläche von ca. 70 x 70 m das nördliche Areal des *forums*, von welchem es durch die direkt hinter der *porticus post scaenam* verlaufenden Via Appia, den *decumanus maximus* der Stadt, geschieden war (Abb. 41+42)¹¹⁰²

Nach NO/SW orientiert, wurde sein Zuschauerbereich an einem natürlichen Hang angelegt.¹¹⁰³ Aufgrund der noch heute bestehenden mittelalterlichen und neuzeitlichen Überbauung besonders der westlichen Bereiche des Theaters, liegt eine vollständige Dokumentation des Baus noch nicht vor.¹¹⁰⁴ So stützen sich die bisherigen Forschungsergebnisse überwiegend auf die Befunde des Ostsektors der Anlage.¹¹⁰⁵ Diese Situation gilt auch für den Zuschauerraum des Theaterbaus,¹¹⁰⁶ von dem bis heute lediglich ein Abschnitt zweier *cunei* mit 14 Stufen am östlichen Rand, die durch drei Treppenaufgänge unterteilt wurden, näher bekannt ist sowie der Verlauf zweier ringförmiger Korridore, die den Zuschauerraum horizontal unterteilten.¹¹⁰⁷ Der untere Bereich der Sitzstufen wurde durch eine niedrige Mauer begrenzt, doch konnten von einer etwaigen Prohedrie keine Spuren nachgewiesen werden.¹¹⁰⁸ Während auch von der *orchestra* bisher nur Teilbereiche bekannt sind, konnte der östliche der beiden Zugänge in die *orchestra* in seiner ursprünglichen Form und in einer Länge von 9,50 m freigelegt werden.¹¹⁰⁹ Er wies eine Breite von 2,20 m auf und nahm entlang seiner Ostfassade eine

¹¹⁰² Cassieri 2004/2005, 510; Innico 2004/2005, 591, 600 sowie Fig. 8. Heute wird es durch den vico della Scifa im Norden, der im Süden liegenden Piazza Municipio, dem ehemaligen *forum*, der Porta Nuova im Westen und dem Tempio in via Pertinace im Osten begrenzt. (Cassieri 2004/2005, 510; Innico 2004/2005, 600)

¹¹⁰³ Cassieri 2004/2005, 510, 515; Innico 2004/2005, 600.

¹¹⁰⁴ Während der Ostsektor des Theaters mit *tribunalium*, *parodos*, *parascaenium* und *basilica* bereits großflächig freigelegt und erforscht werden konnte, ist dies für die Westseite bisher noch nicht möglich. (Siehe Plan Cassieri 2004, 278 fig. 2)

¹¹⁰⁵ Siehe Plan Cassieri 2003, 278 fig. 2.

¹¹⁰⁶ So ist der Großteil des Zuschauerraumes durch die darüber liegenden neuzeitlichen Wohnhäuser kaum bekannt, wobei davon auszugehen ist, dass insbesondere der obere Bereich desselben zugunsten der späteren Bebauung in Teilen abgetragen worden ist. (siehe auch Cassieri 2004/2005, 516)

¹¹⁰⁷ Cassieri 2004, 283; Cassieri 2004/2005, 516.

¹¹⁰⁸ Cassieri 2004, 283; Cassieri 2004/2005, 516.

¹¹⁰⁹ Cassieri 2004/2005, 514, 517: Es handelt sich um eine Fläche von 10,40 x 2,75 m.

kleine Rinne bzw. Kanal auf.¹¹¹⁰ Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung Cassieris, dass der Ost-*parados* in seinem vorderen Abschnitt mit einem Tonnengewölbe bedeckt war, von wo aus eine Rampe in die *orchestra* führte.¹¹¹¹ Folglich bestand auch hier bereits in einer frühen Phase des Theaterbaus eine engere Verbindung von Zuschauerraum und Bühne und somit die Ausprägung eines Aspekts, der für die späteren römischen Theater charakterisierend werden sollte. Über dem Tonnengewölbe können heute die Strukturen eines *tribunaliums* festgestellt werden, dessen Boden einst mit Kalksteinplatten versehen war.¹¹¹² Der westliche *parodos* korrespondierte hinsichtlich der Symmetrie mit dem Ost-*parodos*, wies jedoch auch Unterschiede auf; wegen der unterschiedlichen Gegebenheiten des Terrains bestand hier im Gegensatz zum östlichen *parodos* ein Gefälle von 20°. ¹¹¹³ Die Südwand zeigt dabei noch zwei Rundbögen, die mit einem doppelten Eingang korrespondierten¹¹¹⁴.

Südlich der *orchestra* schloss der Skenenapparat an, dessen Bühne nach Cassieri ursprünglich wohl aus Holz errichtet war und erst in einer späteren Umbauphase der mittleren Kaiserzeit in Stein ausgebaut wurde.¹¹¹⁵ Da auch die Untersuchungen in diesem Bereich des Theaters durch moderne Bauten nur eingeschränkt möglich sind, liegen auch für den Skenenbereich nur wenige Daten vor.¹¹¹⁶ Anzunehmen ist, dass sich dieser durch eine geradlinige Skenenfront auszeichnete, die möglicherweise bereits von Anbeginn mit drei Türöffnungen - einer 3,25 m breiten zentralen und den ca. 2,70 m breiten seitlichen – und einer roten Wandmalerei versehen war.¹¹¹⁷ Seitlich begrenzt wurden Bühne und Skenenfront durch die *paraskenia* sowie die dahinterliegenden *basilicae*, von denen ebenfalls nur jene der Ostseite bekannt sind. Erstere stand über eine 3,80 m breite Öffnung

¹¹¹⁰ Cassieri 2004, fig. 8; Cassieri 2004/2005, 514.

¹¹¹¹ Cassieri 2004/2005, 514.

¹¹¹² Cassieri 2004/2005, 514.

¹¹¹³ Cassieri 2004, 284; Cassieri 2004/2005, 517.

¹¹¹⁴ Cassieri 2004, 284; Cassieri 2004/2005, 517. Zum Muster des Marmorbelags siehe Cassieri 2004, 284.

¹¹¹⁵ Cassieri 2004, 286; Cassieri 2004/2005, 523.

¹¹¹⁶ Cassieri 2004, 282; Cassieri 2004/2005, 518.

¹¹¹⁷ Cassieri 2004/2005, 519, 521. So konnten im Skenenbereich zwei Mauerzüge dokumentiert werden, von denen einer vermutlich der *scaenae frons* zugeschrieben werden kann. Durch die Ausgrabungen konnte der Mauerverlauf (f) in ca. 12,40 m Länge freigelegt werden, während in einem Keller eines angrenzenden modernen Gebäudes weiter im Westen der Mauerzug noch einmal in einer Länge von 6-7 m dokumentiert werden konnte. Von den drei *portae* sind bisher lediglich die *porta regia* sowie die östliche *porta hospitalia* dokumentiert. (Cassieri 2004/2005, 519) Beobachtete Spuren roter Farbe können Cassieri zufolge in den Türzwischenräumen zugewiesen werden. (Cassieri 2004/2005, 521)

mit der Bühne in Verbindung, während eine gegenüberliegende anfangs Zugang zur östlichen *basilica* bot.¹¹¹⁸

Dem Theaterkern gegenüber lag die *porticus post scaenam*, welche sich auf ganzer Breite hinter dem Skenenapparat erstreckte. Bemerkenswert ist hier, dass sich bereits bei diesem Bau der Übergang zwischen beiden Architekturen stilistisch und baulich fließend gestaltete. Zusätzlich betont wurde diese Symbiose auch durch die verschiedenartigen Verbindungswege. So ist anzunehmen, dass eine dieser Übergangszonen im Bereich der *scaenae frons* bestand, eine weitere über einen kleinen Bogendurchlass im östlichen Bereich der Bühne oder des östlichen *paraskenions* sowie über letzteres weiter durch die östliche *basilica* und einen Bogendurchlass mit marmorner Schwelle hinein in den Ostflügel der *porticus post scaenam*.¹¹¹⁹ Ähnlich gestaltete sich die Situation vermutlich auch auf der Westseite der Anlage.¹¹²⁰ Von der *porticus post scaenam* selbst sind derzeit lediglich der östliche *porticus*-Flügel sowie möglicherweise ein Abschnitt des Nordflügels freigelegt und erforscht.¹¹²¹ Es ist jedoch naheliegend, dass das Ambiente als eine ca. 60 m breite und 30 m lange *quadriporticus*¹¹²² rekonstruiert werden kann, die im Inneren einen noch nicht näher identifizierten Hofbereich aufnahm.¹¹²³ Dass die *porticus*-Anlage im rückwärtigen Bereich des Skenengebäudes mit einiger Sicherheit der Gründungsphase des Theaters zuzuordnen ist, ergaben die Untersuchungen entlang der östlichen Außenfassade der *porticus post scaenam*, deren Mauertechnik und andere strukturelle Charakteristika ebenfalls für eine Datierung in die 1. H. d. 1. Jh. v. Chr. sprechen.¹¹²⁴ Auch die entlang des Mauerzugs festgestellte Ausstattung mit mehreren Halbsäulen aus Kalk- und Ziegelsteinen in *opus incertum* kann dieser ersten Phase zugeordnet werden.¹¹²⁵ Einen *terminus ante quem* für die Konstruktion der *porticus post scaenam* geben dabei mehrere figürliche und besonders inschriftliche Graffiti in der Verputzschicht der Ostfassade des östlichen *porticus*-Armes, da diese auf Ereignisse der Jahre zwischen 52 und 44 v. Chr. Bezug

¹¹¹⁸ Cassieri 2004/2005, 514; Cassieri 2004, 281. Letztere wurde jedoch zu einem späteren Zeitpunkt vermauert. (Cassieri 2004, 281)

¹¹¹⁹ Siehe Plan Cassieri 2004/2005, 512, sowie S. 511, 513-514.

¹¹²⁰ Cassieri 2004, 281, 284; Cassieri 2004/2005, 514, 517.

¹¹²¹ Cassieri 2004/2005, 511 sowie 512 (Abbildung).

¹¹²² Siehe Plan Cassieri 2004, fig. 2. Maßangaben inklusive Treppe Richtung Via Appia.

¹¹²³ Die Entscheidung, ob es sich um ein Gartenareal handelte oder vielleicht um einen gepflasterten Platz, kann erst durch weitere Freilegungen der Strukturen vor Ort getroffen werden, doch liegt ein großer Teil der *porticus post scaenam* noch unter einer neuzeitlichen Bebauung begraben.

¹¹²⁴ Cassieri 2004/2005, 511.

¹¹²⁵ Cassieri 2004, 281; Cassieri 2004/5, 511. Jene Halbsäulen korrespondieren mit einer Halbsäule und einer weiteren Säule im Zugangsbereich zur östlichen *basilica*. (Cassieri 2004, 281)

nehmen.¹¹²⁶ Der innerhalb des östlichen *porticus*-Flügels nachgewiesene Bodenbelag aus einem monochromen, weißen Mosaik, dessen Typus insbesondere für das 2. und 1. Jz. d. 1. Jh. v. Chr. bekannt ist,¹¹²⁷ scheint folglich erst einige Jahre nach der Errichtung der *porticus* oder aber im Zuge ihrer endgültigen Fertigstellung verlegt worden zu sein. Interessant ist dabei die Tatsache, dass eben jener weiße Mosaikboden auch innerhalb der *orchestra* Verwendung fand, was wiederum die enge bauliche und inhaltliche Verschränkung beider Architekturen unterstreicht.¹¹²⁸ Leider sind für einen großen Teil der *porticus post scaenam*, aufgrund der modernen Überbauung, noch keine weiteren Aussagen möglich¹¹²⁹. Fest steht nur, dass sie im Süden durch ein weites Treppenplateau mit einer Säulenstellung abgeschlossen wurde, das zugleich einen repräsentativen Zugang zur Via Appia, der Verbindungsstraße zwischen Latium und Kampanien, formte.¹¹³⁰ Die Frage, ob auch dieser Zugang bereits dem Originalplan entstammte, bleibt jedoch künftig noch zu klären. Die bisher dokumentierten Strukturen des Theater-*porticus*-Ensembles sprechen dafür, dass zusammen mit den Erneuerungsarbeiten innerhalb des Theaterkerns, insbesondere im Bereich der *scaenae frons* und der östlichen *basilica*, in der frühen Kaiserzeit auch die *porticus post scaenam* modifiziert und monumentalisiert wurde.¹¹³¹ Folglich lässt sich bezüglich der bisherigen Ergebnisse ein klarer Zusammenhang innerhalb der Bau- und Ausstattungsphasen zwischen beiden Architekturen erkennen. Gemeinsam formten beide also einen der frühesten heute bekannten Theater-*porticus*-Komplexe auf italischem Boden, der scheinbar von Anfang an viele Aspekte mit den späteren römischen Vertretern teilte. Im Zentrum der Oberstadt, direkt am *forum* und im Umfeld mehrerer städtischer Heiligtümer¹¹³² gelegen, bildete die Anlage sicher, ausgestattet mit Statuen- und anderen Dekorationselementen,¹¹³³ seit republikanischer Zeit

¹¹²⁶ Mannino 2004/2005, 713-719. Zu näheren Informationen verweise ich auf den entsprechenden Katalogeintrag dieses Theaters.

¹¹²⁷ Cassieri 2004, 281.

¹¹²⁸ Cassieri 2004, 282; Cassieri 2004/2005, 517.

¹¹²⁹ Cassieri 2004, 281.

¹¹³⁰ Siehe Plan Cassieri 2004, fig. 2; Innico 2004/2005, 600 fig. 8.

¹¹³¹ Cassieri 2004/2005, 512-13, 522.

¹¹³² Östlich des Theaters befand sich der sog. Tempio in via Pertinace, der nach Innico eine enge Verbindung zur *porticus post scaenam* aufwies. Vermutlich von Aulus Aemilius in der 1. H. d. 1. Jh. v. Chr. finanziert, könnte er dem Forscher zufolge der Roma und Augustus geweiht gewesen sein. (Innico 2004/5, 600 fig. 8 sowie 602)

¹¹³³ Cassieri 2004/2005, 521, 524. Hinweise auf eine bestehende Statuenausstattung liefert ein freigelegtes spätrepublikanisches männliches Portrait. (Cassieri 2004/2005, 521, 524)

einen dominanten und repräsentativen Baukörper, der über zahlreiche Straßenzüge optimal mit seinem äußeren Umfeld verbunden war.¹¹³⁴

Anhand der fünf aufgeführten Theaterbeispiele von Pompeii/Pompei, Sarnus/Sarno, Cales/Calvi Risorta, Alba Fucens/Alba Fucense und Tarracina/Terracina konnte also bereits belegt werden, dass die theatralen Experimente in Zentralitalien auch mit der Verschmelzung der Architekturen Theaterbau und Säulenhalle einhergingen. Ob es sich jedoch hierbei um Lösungen nur einzelner Theateranlagen handelte oder das Konzept von Theater und *porticus*, in diesen Regionen bereits in größerem Maßstab zur Ausführung kam, bliebe künftig noch zu klären. Derzeit reichen die schriftlichen Überlieferungen und archäologischen Forschungen leider noch nicht aus, um hierzu gesicherte Aussagen treffen zu können. Klar ist lediglich, dass zumindest all die anderen Innovationen (freistehender Zuschauerraum, überdachte *parodoi*, etc.) in den verschiedenen Theatern jeweils unterschiedlich zum Tragen kamen, gesteuert unter anderem durch die lokalen Erfordernisse, die jeweiligen Geländegegebenheiten, die individuellen Ambitionen der Auftraggeber sowie den Geschmack der Zeit.

Auch wenn mit der Errichtung des Theaters von Tarracina/Terracina, bestätigen sich die bisherigen Daten, nicht nur baulich ein erster Höhepunkt im Hinblick auf die Komposition von Theater und *porticus* erreicht war, sondern auch zeitlich genau jener Punkt gekommen war, der auch für Roma/Roma und seine Theaterentwicklung mit einem Schlüsselereignis verbunden war, darf ein letzter Aspekt innerhalb der theatralen Landschaft des italischen Raumes nicht übergangen werden. Denn auch in einigen Heiligtümern von Latium, Kampanien, Samnium und Sardinien spielten sich im 2. und 1. Jh. v. Chr. direkt vor den Toren Roms bauliche Prozesse ab, die unmittelbar mit den zuvor beschriebenen Entwicklungen und Experimenten verbunden waren und aufgrund der Integration einer theatralen Architektur in der Forschung zumeist unter der Begrifflichkeit der „Theater-Heiligtümer“ zusammengefasst werden.

¹¹³⁴ Siehe auch Innico 2004/2005, 592 fig. 1 sowie 600 fig. 8. Zwei kleine Nebenstraßen verliefen etwa auf der Westseite zwischen dem Theater und einem benachbarten Tempel mit drei *cellae*, während sich der *decumanus maximus* bzw. via Appia an der Südseite des Theaters erstreckte. (Innico 2004/2005, 600 fig. 8 sowie 602; Plan Cassierie 2004, fig. 2; Cassieri 2004/2005, 517)

- *Italische Theater-Heiligtümer Zentralitaliens*

Wie bereits in Kapitel III a ausgeführt, handelte es sich bei diesen komplexen Anlagen um eine bauliche Lösung, bei der eine Tempelanlage direkt oder indirekt mit einer theatralen Struktur in Verbindung stand. In dieser Form verweisen sie als bauliche Ensemble von regionaler und möglicherweise auch überregionaler Bedeutung somit auf die enge Beziehung zwischen dem in ihnen stattfindenden religiösen Kultgeschehen, etwaigen rituellen Handlungen und den Raum, den die theatralen Bauten unter anderem hierfür boten, wenngleich die genaue Nutzung letzterer in der Forschung noch viel diskutiert und folglich noch nicht zufriedenstellend geklärt werden konnte. Errichtet innerhalb aber auch außerhalb der jeweiligen Städte und meist im Kontext bedeutender regionaler Zentren und infrastruktureller Knotenpunkte, waren auch diese Anlagen, wie jene zuvor beschriebenen, einerseits stark durch die Strömungen der hellenistischen Kultur und die regionalen Bedürfnisse und Neuerungen geprägt sowie andererseits durch die sich immer weiter ausdehnende Macht Roms.¹¹³⁵ So verwundert es nicht, dass sich innerhalb der Anlagen zum Teil ähnliche bauliche Entwicklungen und Entscheidungen nachvollziehen lassen, die bereits in Zusammenhang der Beispiele von Pompeii/Pompei und anderer Orte des mittleren und süditalischen/sizilischen Raums zur Sprache kamen.

Von Interesse sind die seit dem 2./1. Jh. v. Chr. zu monumentalen Repräsentationsanlagen ausgebauten Theater-Heiligtümer Zentralitaliens mit einem axialen Plan an dieser Stelle jedoch besonders hinsichtlich ihrer stets anzutreffenden Kombination mit Säulenhallenanlagen. In diesem Zusammenhang ließen sich neben den den Tempelplatz an mehreren Seiten rahmenden Säulenhallen (Gabi, Tivoli, Teano, Pietrabbondante)¹¹³⁶ in Einzelfällen auch zwei weitere Formen nachweisen: die *porticus post scaenam* und die *porticus in summa cavea*. Ein entscheidender Unterschied lässt sich bei diesen beobachten. Während die großangelegten platzrahmenden Säulenhallen funktional aufgrund ihrer Anordnung mit einiger Sicherheit primär dem gesamten Heiligtumsensemble zuzuordnen sind, lassen sich die beiden letztgenannten Säulenhallenarten ihrer Lage und funktionellen Beziehung zufolge direkt mit dem Theater verbinden. Dieser Beobachtung folgend und vor dem Hintergrund der Kenntnis der zuvor besprochenen städtischen Theater mit anschließender Säulenhalle, schließen sich gleich mehrere Fragestellungen an: Deckt sich

¹¹³⁵ Siehe auch Merz 2001, 21.

¹¹³⁶ Siehe auch Nielsen 2002, 180; Isler 2017, 280-281.

ihre Errichtung zeitlich mit jener der städtischen Beispiele aus republikanischer Zeit?
Welcher Bauphase können sie zugeschrieben werden und inwiefern tragen sie zur weiteren Beurteilung der Beziehung von (Tempel), Theater und Säulenhalle bei?
Einen ersten Beitrag zur Klärung dieser Fragen soll das Heiligtum von Bovianum Vetus/Pietrabbondante liefern, da sein Theater nicht nur einen spannenden Einblick hinsichtlich des Ineinandergreifens der verschiedenen kulturell begründeten Einflüsse in der Architektursprache und der mit diesen zusammenhängenden Experimentierfreudigkeit gibt, sondern zugleich zu den frühesten Beispielen mit angeschlossener Säulenhalle gehört.¹¹³⁷

Theater-Heiligtum von Bovianum Vetus/Pietrabbondante

Wie das Heiligtum der Juno in Gabii/Gabi, ruhte das von Bovianum Vetus/Pietrabbondante (Abb. 28) vermutlich auf den Resten eines älteren Heiligtums.¹¹³⁸ Am Südabhang des Monte Caraceno, oberhalb des Trigno-Tales errichtet, galt es als zentrale Kultstätte des antiken Samnium und somit als einer der bedeutendsten Orte dieser Region.¹¹³⁹ Der heute bekannte Theater - Tempel B – Komplex geht vermutlich auf Erneuerungs- bzw. Wiederaufbauarbeiten des späten 2./frühen 1. Jh. v. Chr. zurück.¹¹⁴⁰ Wie für die Theater-Heiligtümer dieses Typs üblich, wurden Theater und Tempel auch hier in einer Achse angelegt, wobei sich zwischen dem Niveau des Tempels und dem Level der *orchestra* ein Höhenunterschied von ca. 5 m ergab.¹¹⁴¹ Das obere Areal des Heiligtums, welches auch den Tempel umfasste, wurde an seiner Rückseite durch einen Mauerzug und an den Seiten von jeweils einer Säulenhalle gerahmt, die in ihrem rückwärtigen Bereich mit sechs Räumlichkeiten ausgestattet war.¹¹⁴² Zwischen den Säulenhallen und dem Tempel verlief eine Art unbedachter Korridor.¹¹⁴³ Der Tempel selbst, welcher an die Rückseite des Platzes gerückt war und mit seiner Säulenstellung das Heiligtum dominierte, erhob sich nach Südosten ausgerichtet auf einem 35 m langen, 22 m breiten und 3,50 m hohen Podium.¹¹⁴⁴ Unterteilt war der Bau in einen 22 x 21 m großen *pronaos* mit acht korinthischen Säulen

¹¹³⁷ Frézouls 1982, 384; Tosi 2003, 294.

¹¹³⁸ Coarelli/La Regina 1984, 242; La Regina 1976, 223; Tosi 2003, 292.

¹¹³⁹ Di Iorio 1974, 15, 33.

¹¹⁴⁰ Coarelli/La Regina 1984, 242; La Regina 1976, 241-243; Courtois 1989, 48-100; Tosi 2003, 293. Nach La Regina könnte sich bereits hinter dem älteren Tempel A (1. H. 2. Jh. v. Chr. ein älteres Theater befunden haben. (La Regina 1976, 226, 233)

¹¹⁴¹ Di Iorio 1974, 41.

¹¹⁴² Di Iorio 1974, 44.

¹¹⁴³ Di Iorio 1974, 44.

¹¹⁴⁴ Di Iorio 1974, 41.

und einem dahinter liegenden *cella*-Bereich.¹¹⁴⁵ In der Front des Tempels war eine ca. 4,60 m breite Treppenanlage mit 13 Stufen platziert, die zum Theater hin ausgerichtet war.¹¹⁴⁶ Letzteres war in etwa 9 m Distanz und in strenger Axialität angelegt.¹¹⁴⁷ Dieses angesprochene höhergelegene Tempelareal schien auch separat zu betreten gewesen zu sein, nämlich mittels zweier externer Zugänge, von denen je einer auf der Nordost- und einer auf der Südwestseite im Bereich der polygonalen Mauer angelegt war.¹¹⁴⁸

Vor dem Tempelbau, in nur wenigen Metern Entfernung erhob sich die theatrale Struktur, die durch eine Öffnung am oberen Scheitelpunkt des Zuschauerraumes mit dem Tempelareal kommunizierte.¹¹⁴⁹ Während der untere Bereich des im Durchmesser 54 m großen Zuschauerrunds an dem natürlichen Hang lehnte, lagerte der obere Teil auf einem künstlichen, durch konzentrische Wände gestützten Wall.¹¹⁵⁰ Wie beim großen Theater von Pompeii/Pompei wies auch dieser Zuschauerraum eine U-Form auf, die sich aus der geradlinigen Verlängerung seiner Extremitäten ergab.¹¹⁵¹ Unterteilt war er horizontal vermutlich in drei Ränge.¹¹⁵² Dem Sitzrund vorgelagert war die im Durchmesser etwa 11 m große und ebenfalls U-förmige *orchestra*, die an ihrem Rand mit einer Prohedrie ausgestattet war.¹¹⁵³ Diese bestand aus drei steinernen Sitzreihen mit Rückenlehnen und dekorativ ausgearbeiteten Armlehnen in Form von Greifenfüßen.¹¹⁵⁴ Getrennt war diese von dem ersten Rang des Zuschauerraumes durch einen Umgang, der über zwei halbrunde Treppenaufgänge an den Enden der *orchestra* erreichbar war.¹¹⁵⁵

¹¹⁴⁵ Di Iorio 1974, 41. Letzterer war dem Forscher zufolge in drei Räumlichkeiten unterteilt, wobei der größere mittlere (11 x 7 m) von jeweils einem kleineren, seitlichen Raum (4,80 x 7,50 m) flankiert wurde.

¹¹⁴⁶ Di Iorio 1974, 41. Nach Di Iorio blieben nur noch drei der Stufen erhalten. (Di Iorio 1974, 41)

¹¹⁴⁷ Di Iorio 1974, 41.

¹¹⁴⁸ Siehe Plan La Regina 1976, 227 Plan VII; Di Iorio 1974, 41.

¹¹⁴⁹ Tosi 2003, 292.

¹¹⁵⁰ Tosi 2003, 291-292; Sear 2006, 153.

¹¹⁵¹ Di Iorio 1974, 38.

¹¹⁵² Di Iorio 1974, 38; Tosi 2003, 292. Dabei nahm der untere nach Di Iorio zwei bis drei Stufenreihen auf.

Dahinter erstreckte sich der mittlere Rang, der durch fünf bis sieben Treppenaufgänge in sechs Sektoren unterteilt war und durch einen Umgang von dem oberen Rang des Zuschauerraumes getrennt war.

Möglicherweise waren die Sitzreihen der beiden oberen Ränge aus Holz konstruiert oder bestanden lediglich aus dem natürlichen Hang. (Di Iorio 1974, 38, Tosi 2003, 292)

¹¹⁵³ Tosi 2003, 291-292.

¹¹⁵⁴ Di Iorio 1974, 38; Tosi 2003, 292.

¹¹⁵⁵ Di Iorio 1974, 38; Tosi 2003, 292. Beide Merkmale – die dekorativ ausgearbeiteten Sitzbankenden und die halbrunden Stufen hinauf zum ersten Umgang – sind auch für das einige Jahre später errichtete *Theatrum Tectum* von Pompeii/Pompei sowie das Theater von Sarnus/Sarno überliefert. (Di Iorio 1974, 38; Sear 2006, 153) Gleiches gilt auch für die knieenden *Telamones*, welche, wie in Pompeii/Pompei, die Seitenzugänge ins Theater, im Bereich des Übergangs zur *orchestra*, schmückten. (Di Iorio 1974, 38; Tosi 2003, 292; Sear 2006, 153)

Das Skenengebäude, welches zu den wenigen bekannten Beispielen innerhalb der italischen Theater-Heiligtümer zählte, umfasste ein noch mehr als 2 m hohes *proskenion* mit 5 Türöffnungen, die von kannelierten Halbsäulen und einem Gesims gerahmt waren.¹¹⁵⁶ Hinter der ca. 37,30 x 3-5 m großen Bühne, unter der sich das *hyposkenion* ausgestattet mit einer Reihe von 10 Blöcken für die Bühnentechnik befand, erhob sich die geradlinige Skenenfront.¹¹⁵⁷ Diese war durch drei Türen gegliedert, die sich in das Innere des Skenenhauses öffneten.¹¹⁵⁸ Unterteilt war dieser 37,30 x 6,70 m große Bereich in sechs Räumlichkeiten, die durch drei Passagen voneinander geschieden waren.¹¹⁵⁹ Letztere kommunizierten nicht nur mit der Bühne, sondern auf der gegenüberliegenden Seite auch mit der direkt hinter dem Skenengebäude anschließenden Säulenhalle, von der sich noch Spuren der einstigen Säulenstellungen erhalten haben.¹¹⁶⁰ Auch wenn aus diesen nicht mehr ihr vollständiges Erscheinungsbild rekonstruiert werden kann und Ausmaße bzw. Form derselben offen bleiben müssen, handelte es sich bei dieser, wie bereits erwähnt, um eines der frühesten Beispiele ihrer Art auf italischem Boden.¹¹⁶¹ Dass die Säulenhalle jedoch zweifelsfrei dem Theaterbau zugeordnet werden kann, bezeugen die verschiedenen Verbindungswege zwischen beiden Baukörpern. Neben den bereits angesprochenen drei Zugängen zum Skenengebäude bestanden zwei weitere Verbindungswege über die L-förmig angelegten *parodoi*, die mit einer Arkade ausgestattet und auf der Höhe der *skéné* mittels einer Tür verschließbar waren.¹¹⁶² An die *parodoi* waren auch die zwei seitlich neben der Bühne angelegten, aber baulich unabhängigen Räumlichkeiten angeschlossen, die in der Forschung als Frühform der *basilica* interpretiert werden.¹¹⁶³

Mit dem Heiligtum von Pietrabbondante haben wir auf italischem Boden also erstmals, basierend auf dem derzeitigen Forschungsstand, einen Baukomplex vorliegen, der in strenger Axialität die Elemente Sakralbau – Theateranlage - Säulenhalle bzw. *porticus post scaenam* miteinander verband – eine Komposition, die auch die späteren römischen Theater-*porticus*-Komplexe charakterisieren sollte. Wenngleich das Theater möglicherweise einige Jahre vor dem neuen Tempel B errichtet wurde, ist die Anlage als

¹¹⁵⁶ Tosi 2003, 292; Sear 2006, 153. Von diesem haben sich nur noch die Fundamente *in situ* erhalten. (Sear 2006, 153)

¹¹⁵⁷ Tosi 2003, 292; Sear 2006, 153.

¹¹⁵⁸ Tosi 2003, 292.

¹¹⁵⁹ Tosi 2003, 292; Sear 2006, 158.

¹¹⁶⁰ Sear 2006, 158.

¹¹⁶¹ Frezouls 1982, 384.

¹¹⁶² La Regina 1976, 227 Plan VII; Tosi 2003, 292; Sear 2006, 153.

¹¹⁶³ Courtois 1989, 48-100; Tosi 2003, 292; Sear 2006, 153.

einheitlicher Bauplan zu verstehen, bei dem das Theater etwa die Hälfte des Heiligtumareals einnahm.¹¹⁶⁴ Mit seiner Datierung in die Jahre zwischen 110 und 91 v. Chr. fällt es zudem, nur mit wenigen Jahren zeitlichen Vorsprungs, in etwa in die Zeit, zu der auch in Pompeii/Pompei die große *quadriporticus* mit dem Theater verbunden wurde.¹¹⁶⁵ Möglicherweise war es auch ein aus Kampanien stammender Baumeister, der das Theater des samnitischen Heiligtums konzipierte, da in diesem einige Ähnlichkeiten mit den Theatern aus Pompeii/Pompei und Sarnus/Sarno zu beobachten sind.¹¹⁶⁶ Grundsätzlich zeigt sich innerhalb des Heiligtums eine Bandbreite verschiedener stilistischer Einflüsse des hellenistischen, kampanischen und latinischen Raumes, die in dieser Anlage miteinander verbunden wurden.¹¹⁶⁷

Weitere Anlagen mit einer archäologisch *in situ* nachzuweisenden Säulenhallenanlage hinter dem Skenenbau sind für die republikanische Zeit bisher leider nicht dokumentiert worden. Zwar konnte auch im nördlichen Kampanien im Zusammenhang mit den Grabungen des terrassenartig angelegten Theater-Heiligtums von Teanum Sidicinum/Teano (Abb. 27) ein großer von Säulenhallen umfasster Platz hinter dem Theater und etwa 3 m unterhalb von diesem nachgewiesen werden, doch scheint sein monumentaler Ausbau erst in spätere Zeit zu datieren.¹¹⁶⁸ Im Moment der severischen Zeit wurde jedenfalls ein umfangreiches Erneuerungsprojekt durchgeführt, in dessen Zuge nicht nur das Theater großzügig erweitert und unter anderem mit einem neuen Skenengebäude ausgestattet wurden, sondern man sich auch entschied, den alten Tempel auf der oberen Terrasse abzureißen.¹¹⁶⁹

Inwiefern der angesprochene Platz, der sich bereits zuvor an das gegen Ende des 2./Anfang des 1. Jh. v. Chr. errichteten Theater-Heiligtum anschloss,¹¹⁷⁰ baulich zu diesem gehörte und sich in dieses integrierte, muss derzeit noch offen bleiben. Es scheint jedoch, als habe

¹¹⁶⁴ La Regina 1976, 219-243; Tosi 2003, 293.

¹¹⁶⁵ La Regina 1976, 219-243; Tosi 2003, 293.

¹¹⁶⁶ La Regina 1976, 242.

¹¹⁶⁷ Während die Hufeisenform des Theaters, die erhöhte Bühne und die dekorativen Elemente der Prohedrie mit dem Greifenmotiv, der *analemmata* mit den knieenden Telamonen und die halbrunden Stufen zwischen *orchestra* und erstem Umgang die hellenistisch-kampanische Tradition verdeutlicht, drücken u. a. der Podiumstempel mit seinen drei *cellae*, die strenge Axialität der Anlage und das Fehlen der *paraskenia* die latinischen Einflüsse aus. (Di Iorio 1974, 38-39; La Regina 1976, 233; Tosi 2003, 293-294)

¹¹⁶⁸ Sirano/Beste 2006, 402; Sirano 2010, 101; Sirano 2011 (II), 31, 33; Sirano/Sirleto 2011, 45.

¹¹⁶⁹ Tosi 2003, 187; Sirano/Beste 2006, 402-406; Sear 2006, 139; Sirano 2010, 101, 103; Sirano 2011 (II), 33; Balasco 2011, 77.

¹¹⁷⁰ Sear 2006, 139; Sirano 2009, 9; Sirano 2010, 101; Sirano 2011 (I), 16; Sirano 2011 (II), 32.

Möglicherweise existierte auch hier bereits zuvor eine Kultstätte für Apollon. (Sirano 2009, 8)

jener Platz der unteren Terrasse, der nach Sirano und Sirleto möglicherweise gelegentlich von kurzlebigen Strukturen okkupiert wurde, über seitliche Treppen oder Rampen mit der mittleren Terrasse des Theaters kommuniziert.¹¹⁷¹

Von beträchtlicher Bedeutung für die Präsenz einer hinter dem Skenenbau anschließenden Säulenhallenanlage ist jedoch eine Inschrift, die innerhalb des Heiligtums des Hercules Victor in Tibur/Tivoli und somit innerhalb eines der jüngsten der hier besprochenen Theater-Heiligtümer dokumentiert werden konnte. Sie bildet sogleich die erste inschriftliche Benennung dieses im Zusammenhang mit einem Theater errichteten Baukörpers und den frühesten schriftlichen Beleg für seine Existenz.

Theater-Heiligtum von Tibur/Tivoli

Das genannte Theater war Teil eines ursprünglich 162 x 212 m¹¹⁷² großen, monumentalen Heiligtumkomplexes in Latium (Abb. 29),¹¹⁷³ welches 300 m außerhalb des antiken Tibur,¹¹⁷⁴ seit der Frühzeit neben Rom eine der prominentesten Städte der Region sowie seit spätrepublikanischer Zeit beliebte Residenz reicher Patrizier, und an einer strategisch bedeutenden Position direkt über dem Straßenzug der antiken via Tiburtina angelegt

¹¹⁷¹ Sirano 2009, 8; Sirano/Sirleto 2011, 45; siehe auch: Sirano/Beste 2005/6, 402; Sirano 2011 (II), 31. Die Grabungen im Gebiet des *post scaeniums* fanden in den Jahren 2002-2004 statt. Gegenstand systematischer Grabungen ist das Theater-Heiligtum bereits seit den 1960er Jahren. (Sirano/Sirleto 2011, 39)

¹¹⁷² Nach Geißler 2015, 113. Sear 2006 (139) gibt eine Größe von 152 x 119 m an.

¹¹⁷³ Möglicherweise existierte bereits zuvor mindestens ein Vorgängerbau, was von einigen Forschern mit dem hohen Alter des Kultes, der unterirdischen Kammer und den dokumentierten Travertinblöcke aus dem Bereich des Zuschauerraumes begründet wird, welche zu einem Mauerwerk aus *opus quadratum* aus dem 4./3. Jh. v. Chr. gehört haben könnten. (Giuliani 1998/1999, 93; Giuliani 2010, 29; Mitens, Karina, Tibur/Tivoli, in: The Pompey Project, King's Visualisation Lab, King's College London, 2000: http://www.pompey.cch.kcl.ac.uk/Italian%20Theatres_files/tivoli.htm (Stand: 23.02.2019); Geißler 2015, 110; siehe auch: G. Gullini, L'architettura e l'urbanistica, in: B. Andreae (Hrsg.), *Princeps urbium: cultura e vita sociale dell'Italia romana*, Antica madre (Milano 1991) 419-736 insbesondere 489) Der Neubau schien dann durch das auch finanzielle Engagement der tiburtinischen Oberschicht sowie aus dem Besitz des Heiligtums selbst erfolgt zu sein. (Coarelli 1987, 101; Geißler 2015, 11-12)

¹¹⁷⁴ Zwar befand sich das Heiligtum offiziell außerhalb des *pomeriums*, seine Nähe zu Tibur förderte jedoch enge Bindung an die Stadt. (siehe hierzu auch: Sueton, *Cal.* 8.1-2; Martial 4.62; Propertius II 32.3-10; Geißler 2015, 97; siehe auch: C. Pierattini, *Aspetti, funzioni e fortuna dell'Ercole Tiburtino*, *Atti e memorie della Società tiburtina di storia e d'arte*, 54, 1981, 7-40 insbesondere 19; M. G. Fiore/Z. Mari, *Il Santuario Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli*, in: S. Gatti (Hrsg.), *Il Lazio. Regione di Roma. Palestrina, Museo archeologico nazionale*, 12 luglio-10 dicembre 2002 (Rom 2002) 68-71). Sowohl Tibur als auch das Heiligtum waren dabei an einem strategischen und wirtschaftlichen Knotenpunkt verortet. Landschaftlich und kulturell betrachtet befanden sie sich zudem in einer Grenzlage bzw. Schnittstelle, was u.a. eine hohe Präsenz verschiedener Einflüsse mit sich brachte. (Cornell 2000, 224; Geißler 2015, 97) Noch Appian (*civ.* 5.24.97) zählte das Heiligtum in der 2. Jh. n. Chr. zu den wohlhabendsten Sakralstätten Italiens. (Geißler 2015, 99)

wurde.¹¹⁷⁵ Möglicherweise stand auch der Beginn der ersten Bauphase der Anlage mit der allgemeinen Transformation der nahegelegenen Stadt nach hellenistischem Vorbild Ende des 2. Jh. v. Chr. in Verbindung, die unter anderem durch einen starken wirtschaftlichen Aufschwung Tiburs seit dem ausgehenden 3. Jh. v. Chr. ermöglicht wurde.¹¹⁷⁶ Das begonnene Großbauprojekt kam dann jedoch recht bald, vermutlich bedingt durch den Ausbruch des Bundesgenossenkrieges (91-89 v. Chr.) und der folgenden rechtlichen Umwandlung Tiburs in ein *municipium*, zum Stocken und wurde erst im Anschluss dieser Ereignisse weitergeführt und vollendet.¹¹⁷⁷

Die Heiligtumsterrasse war nach WSW ausgerichtet und lagerte auf einer massiven Konstruktion überwölbter Substruktionen und Arkaden, die den Erhalt der *via Tiburtina* an dieser Stelle in Form einer *via tecta* erlaubte und die Anlage durch ihre herausgehobene

¹¹⁷⁵ Plinius, nat. hist. XVI 237; Propertius III 16.2-4; Statius, silv. 1.3.70-80; Tosi 2003, 306; Sear 2006, 139; Geißler 2015, 97, 99; siehe auch: E. T. Salmon: *The Making of Roman Italy*, London 1982 (insbesondere S. 53); J. W. Mayer – C. Winkle: *Umland der Stadt Rom. Von der tyrrhenischen Küste bis zu den Albaner Bergen* (Mainz 2010) besonders 102-106. So wurde die Nordwestseite der Heiligtumsanlage direkt über einem Abschnitt der alten *via Tiburtina* errichtet, welche diese Region mit Rom verband. Da Funktion und Verlauf letzterer jedoch beibehalten werden sollte, wurde sie in eine *via tecta* umgewandelt. Entlang dieses Straßenzuges waren in den Substruktionen des Heiligtums insgesamt ca. 50-60 Räumlichkeiten eingerichtet, die in der Forschung (u. a. H. von Hesberg, *Die Hierarchie der Räume. Strassen und Plätze in Städten und Militärlagern zur Zeit der römischen Republik*, in: D. Mertens (Hrsg.): *Stadtverkehr in der antiken Welt. Internationales Kolloquium zur 175-Jahrfeier des Deutschen Archäologischen Instituts Rom*, 21-23. April 2004 (Wiesbaden 2008) 71-86 insbesondere 82; L. Ceccarelli – E. Marroni, *Repertorio die santuari del lazio* (Rom 2011) besonders 541) zumeist als *tabernae* angesprochen werden. Während die Südostseite der *via tecta* durch eine Reihe kleinerer Räume gekennzeichnet war, öffneten sich auf ihrer Nordwestseite hingegen vier größeren Räumlichkeiten mit Tonnengewölbe, zwischen denen wiederum mehrere kleinere angelegt waren. Aufgrund einer fehlenden Binnengliederung sprechen sich Reggiani (1998, 32) und Geißler (2015, 114) gegen eine Interpretation als *tabernae* aus und vermuten in ihnen eher Lagerräume bzw. einen Warenumschlagsplatz. Unbestritten ist jedoch, dass das Heiligtum neben seiner religiösen Funktion auch eine bestimmte wirtschaftliche Bedeutung innehatte, wie die Platzwahl und bauliche Gestaltung der Anlage sowie die ursprünglichen Charaktereigenschaften des Herkules nahelegen. (Giuliani 1998/1999, 71; Geißler 2015, 97-124)

¹¹⁷⁶ Coarelli 1987, 101; Geißler 2015, 98, 111. Bereits zuvor war Tibur eine durchaus einflussreiche Stadt, die ihre Unabhängigkeit, ähnlich wie Praeneste, auch nach dem verlorenen Latinerkrieg zumindest innenpolitisch weitestgehend wahren konnte. (Geißler 2015, 98, siehe hierzu auch: E. T. Salmon: *The Making of Roman Italy*, London 1982 (insbesondere S. 54)) Der erneute wirtschaftliche Aufschwung stand in Zusammenhang mit der Eroberung des östlichen Mittelmeerraums an der Seite Roms und der Ausweitung des Handels mit den dortigen Regionen. (Coarelli 1987, 101; Geißler 2015, 98) Ihre eigene (Agrar-) Wirtschaft erfuhr ebenfalls eine Neuausrichtung, wobei die vorherrschende Getreideproduktion auf die Produktion von Luxusgütern umgestellt wurde, die zusammen mit dem abgebauten Travertin der Region insbesondere nach Rom gehandelt wurde. (Geißler 2015, 98; siehe hierzu auch: Z. Mari, *Tibur. Pars quarta. Forma Italiae 35* (Firenze 1991) insbesondere 44-48)

¹¹⁷⁷ Tosi 2003, 307; Geißler 2015, 98, 111; siehe auch E. Buchet, *Tiburnus, Albunea, Hercules Victor: The Cults of Tibur Between Integration and Assertion of Local Identity*, in: S. T. Roselaar (Hrsg.), *Processes of Integration and Identity Formation in the Roman Republic* (Leiden 2012) 355-364 insbesondere 357. Dem ersten Abschnitt des Bauprojektes könnten dabei nach Giuliani die Mauerzüge innerhalb des Heiligtums in *opus incertum*, inklusive des Podiumsockels, zugeordnet werden, während die Fortführung und Fertigstellung in *opus reticulatum* erfolgte. (Giuliani 1998/1999, 105-107; Giuliani 2004, 40, 88; Geißler 2015, 111)

Lage szenografisch hervorhob.¹¹⁷⁸ Den Hauptzugang zu diesem Komplex bildete eine doppelte Rampen- oder Treppenanlage zu beiden Seiten der Theaterstruktur.¹¹⁷⁹ Diese führte zunächst von der hinter dem Theater liegenden Straße auf die Ebene von *orchestra* und Skenengebäude und von hier aus weiter auf die obere Terrasse des Tempels.¹¹⁸⁰ Umgeben war die rechteckige Plattform der Heiligtumsterrasse auch hier von einer dreiflügeligen, in diesem Fall zweistöckigen Säulenhallenanlage, die sich von hinten her Π-förmig um den Platz legte.¹¹⁸¹ In dessen Mitte erhob sich auf einem hohen Podium der dem Hercules geweihte Tempelbau, der jedoch nicht frei auf dem Platz stand, sondern an die Säulenhalle der Heiligtumsrückseite geschoben war.¹¹⁸² Nach Coarelli und Mitens war der Tempel jedoch nicht exakt in der Achse des Heiligtums errichtet worden, sondern etwa um 1-2 m aus dieser verschoben.¹¹⁸³ Den Grund hierfür könnte eine unterirdische Kammer liefern, die vor dem *adyton* mittels einer Treppe erreicht werden konnte und möglicherweise bereits Teil eines älteren Heiligtums an dieser Stelle war.¹¹⁸⁴ Der neue ca. 36 x 25 m große Tempelbau wäre dann nach dieser ausgerichtet worden.¹¹⁸⁵ Im Inneren nahm der neue, auf einem hohen Podium ruhende Tempel eine *cella* auf, deren Rückwand als *exedra* ausgeformt war und vermutlich die Statue des Hercules aufnahm.¹¹⁸⁶ Die Front des ca. 18 m hohen Tempels war durch acht Säulen und eine monumentale ca. 24 m breite

¹¹⁷⁸ Hanson 1959, 31; Tosi 2003, 308; Sear 2006, 139; Ten 2009, 166.

¹¹⁷⁹ Mitens, Karina: Tibur/Tivoli, in: The Pompey Project, King's Visualisation Lab, King's College London, 2000: http://www.pompey.cch.kcl.ac.uk/Italian%20Theatres_files/tivoli.htm (Stand: 23.02.2019)

¹¹⁸⁰ Ähnlich auch Ten 2009, 166.

¹¹⁸¹ Coarelli 1987, 87-89; Giuliani 1998/1999, 56; Sear 2006, 139; Geißler 2015, 113. Coarelli zufolge wiesen die Nordwest- und Südostseite eine Länge von ca. 101 m auf und die Nordostseite eine Länge von 181,50 m. (Coarelli 1987, 87-89, siehe auch Geißler 2015, 113) Rekonstruiert wird die zweistöckige Säulenhalle mit einer unteren dorischen Ordnung und einer oberen ionischen mit weiten *intercolumnia*. Das Obergeschoss schien zusätzlich mit einer inneren dorischen Säulenstellung ausgestattet gewesen zu sein. Spuren der Säulenhalle konnten auf der Nordostseite der Anlage nachvollzogen werden. (Giuliani 1998/1999, 56, Giuliani 2004, 36, 73, 77; Giuliani/Sciarretta 2010, 26 Abb. 14; Geißler 2015, 113)

¹¹⁸² Hanson 1959, 31; Sear 2006, 139. Dies ist auch der Grund, weshalb er nur an drei Seiten mit einer Säulenstellung ausgestattet war. (Ten 2009, 166)

¹¹⁸³ Coarelli 1987, 91-93; Mitens, Karina: Tibur/Tivoli, in: The Pompey Project, King's Visualisation Lab, King's College London, 2000: http://www.pompey.cch.kcl.ac.uk/Italian%20Theatres_files/tivoli.htm (Stand: 23.02.2019). Obgleich der dezentralen Lage, wurde die rückwärtige Säulenhalle des Tempelplatzes so angelegt, dass sich die Anzahl von Bögen auf beiden Seiten des Tempels ergab und somit der Eindruck einer mittigen Positionierung des Letzteren. (Geißler 2015, 111)

¹¹⁸⁴ Mitens, Karina: Tibur/Tivoli, in: The Pompey Project, King's Visualisation Lab, King's College London, 2000: http://www.pompey.cch.kcl.ac.uk/Italian%20Theatres_files/tivoli.htm (Stand: 23.02.2019); Geißler 2015, 111. Nach Mitens könnte diese möglicherweise ein Orakel aufgenommen haben, da sich hierfür Anhaltspunkte in den antiken Schriftquellen finden. (Statius, *silvae* 1,2; Inschrift CIL XIV 4241). Geißler (2015, 107-110, 117) zufolge bieten die in der Forschung vorgebrachten Belege jedoch keine gesicherte Grundlage für die Interpretation des Ambientes als Orakel.

¹¹⁸⁵ Giuliani 1998/1999, 94; Mitens, Karina: Tibur/Tivoli, in: The Pompey Project, King's Visualisation Lab, King's College London, 2000: http://www.pompey.cch.kcl.ac.uk/Italian%20Theatres_files/tivoli.htm (Stand: 23.02.2019)

¹¹⁸⁶ Geißler 2015, 116.

Fronttreppe gekennzeichnet, die an den Seiten von Wasserbecken oder Fontänen- bzw. Brunnennischen flankiert wurde.¹¹⁸⁷ Südöstlich neben dem Tempel konnten darüber hinaus Strukturen gefunden werden, die von Blanco und Rose mit einem *thesaurus* und einem altarähnlichen Bau in Verbindung gebracht werden, sowie ein im Durchmesser 38 m großer kreisrunder Mauerzug mit wasserfester Verkleidung, der möglicherweise als Becken interpretiert werden könnte.¹¹⁸⁸ Ob der Tempelplatz, wie für Gabii/Gabi angenommen, um den Tempel einen heiligen Hain formte, muss weiterhin offen bleiben.¹¹⁸⁹

Vor dem Tempel erstreckte sich die halbrunde Stufenanlage des Theaters, das mit einer Gesamtfläche von ca. 1.600 m² rund 3.600 Sitzplätze bot.¹¹⁹⁰ Dieses war, wie auch bei den zuvor genannten Anlagen direkt in der Achse des Heiligtums angelegt und ruhte teilweise an einem natürlichen Hang und auf Substruktionen; es war aus *opus caementicium* und *incertum* errichtet und umfasste einen im Durchmesser ca. 65-70 m großen Zuschauerraum.¹¹⁹¹ Vor diesem lag die im Durchmesser etwa 10-15 m große *orchestra*, die entlang des Zuschauerrunds eine zweistufige Prohedrie und vor dem Skenenbau ein Becken aufnahm.¹¹⁹² Dort, wo für gewöhnlich der Bereich der *skené* zu verorten ist, befindet sich heute jedoch lediglich eine Plattform, die von neun, ursprünglich aber elf unter dieser liegenden, tonnenüberwölbten Räumlichkeiten getragen wurde.¹¹⁹³ Flankiert wurde dieser Bereich von einer *cryptoporticus*.¹¹⁹⁴ Inwiefern auf der Plattform ein steinernes Bühnengebäude oder ein temporäres hölzernes vorstellbar wäre, ist noch nicht geklärt, aber denkbar.¹¹⁹⁵ Auch von der inschriftlich erwähnten Säulenhalle hinter dem Skenenbau konnten bisher noch keine Spuren gefunden werden, sodass ihr einstiges Aussehen archäologisch nicht ermittelt werden kann und nur die Worte einer Inschrift Aufschluss über ihre Präsenz vermitteln. So heißt es:

¹¹⁸⁷ Mitens, Karina: Tibur/Tivoli, in: The Pompey Project, King's Visualisation Lab, King's College London, 2000: http://www.pompey.cch.kcl.ac.uk/Italian%20Theatres_files/tivoli.htm (Stand: 23.02.2019); Fiore 2011b, 34; Geißler 2015, 116. Rekonstruiert wird der Tempel als *peripteros sine postico* mit 8 x 10 Säulen korinthischer Ordnung. (Giuliani 1998/1999, 94, Fiore 2011, 34; Geißler 2015, 116)

¹¹⁸⁸ Blanco/Rose 2011, 35-37; Geißler 2015, 108, 117.

¹¹⁸⁹ Für die Existenz eines Haines spricht sich etwa Coarelli (1987, 90-91) aus. Geißler (2015, 118-119) hält sie eher für unwahrscheinlich.

¹¹⁹⁰ Giuliani 1998/1999, 90; Sear 2006, 139; Ten 2009, 162, 166, Geißler 2015, 116. Das Theater scheint erst der 2. Bauphase anzugehören (1. H. 1. Jh. v. Chr.). (Giuliani 2004, 53; Ten 2009, 162, 166)

¹¹⁹¹ Giuliani 1998/1999, 87; Giuliani 2004, 47-49; Tosi 2003, 306; Sear 2006, 139.

¹¹⁹² Giuliani 2004, 49, 52-53; Tosi 2003, 306-307.

¹¹⁹³ Giuliani 1970, 195; Sear 2006, 140.

¹¹⁹⁴ Tosi 2003, 306; Sear 2006, 140;

¹¹⁹⁵ Für ein Bühnengebäude spricht sich etwa Hanson (1959, 31) aus.

*C(aius) Luttius L(uci) f(ilius) Aulian(us) Q(uintus) Plausurnius C(ai) f(ilius) Varus
L(ucius) Ventilius L(uci) f(ilius) Bassus C(aius) Octavius C(ai) f(ilius) Graechin(us)
IIIvir(i)*

*porticus p(edum) CCLX et exsedram et pronaon
Et porticum pone scaenam long(am) p(edes) CXL
s(enatus) c(onsulto) f(aciundum) c(uraverunt)¹¹⁹⁶*

Auffällig ist, dass die Inschrift von zwei Säulenhallenarchitekturen spricht – einer *porticus* und einer *porticus pone scaenam*, welche durch die nähere Erläuterung der zweitgenannten räumlich und somit auch funktional klar voneinander unterschieden wurden. Dabei könnte mit der Bezeichnung „*porticus*“ die auch archäologisch nachgewiesene triporticus entlang des *temenos* angesprochen worden sein, die als Umrahmungsarchitektur wohl vorrangig dem gesamten Heiligtum zugeordnet war, während der Terminus *porticus post scaenam* bzw. *porticus pone scaenam* eindeutig eine hinter der Bühne zu verortende Säulenhalle benennt, die möglicherweise primär dem Theater angehörte. Mit dieser Inschrift haben wir also erstmals eine fachliche Bezeichnung für diesen Baukörper vorliegen, der archäologisch auch an anderen zeitgenössischen Theatern innerhalb und außerhalb von Heiligtümern nachgewiesen werden konnte und auch später bei Vitruv Verwendung finden wird.

Zwar lassen sich aus dieser frühen inschriftlichen Nennung Aussehen und Nutzung dieser Architektur nicht ermitteln, doch überliefert sie mit einer beigestellten Maßangabe von ca. 41,45 m deren ungefähre Länge.¹¹⁹⁷ Legt man diese Maße auch dem zu vermutenden, vor ihr liegenden Skenengebäude zugrunde, ergäbe sich für letzteres eine Länge, die sich hinsichtlich ihrer Proportionen mit ähnlich großen Theatern, etwa dem in Teanum Sidicinum/Teano, decken würde.¹¹⁹⁸ Da die Heiligtumsterrasse direkt hinter der Plattform endete, auf der das Skenengebäude sowie die *porticus pone scaenam* anzunehmen wären, hätte letztere zugleich den szenografischen Abschluss des Heiligtums auf dieser Seite gebildet.

Mit der Datierung der Inschrift, die Coarelli etwa in die Jahre zwischen 87 und 82 v. Chr. setzt, erhalten wir darüber hinaus eine zeitliche Einordnung für die Errichtung bzw.

¹¹⁹⁶ CIL XIV 3664; CIL I2 1492; ILS 5546; Siehe Coarelli 1987, 95; Giuliani 1970, 194 Fußnote 1.

¹¹⁹⁷ Tosi 2003, 306.

¹¹⁹⁸ Siehe auch Tosi 2003, 306.

Fertigstellung von *porticus pone scaenam* und Theater-Heiligtum,¹¹⁹⁹ welche den Komplex nicht nur in einen chronologischen Zusammenhang mit den anderen Theater-Heiligtümern Zentralitaliens stellt, sondern auch die Etablierung einer theatralen *porticus*-Architektur hinter dem Skenenhaus spätestens für die 1. H. d. 1. Jh. v. Chr. auch schriftlich belegt.

Nicht direkt als Vertreter eines Theaters mit *porticus post scaenam* zu verstehen, doch aber hinsichtlich seiner Architekturkomposition von Tempel, *cavea*-förmiger Struktur und säulenhallengefasstem Hofbereich von Interesse ist schließlich auch das in den Jahrzehnten um 100 v. Chr. errichtete Fortuna-Heiligtum von Praeneste/Palestrina. Auch findet sich hier derzeit der früheste Beleg einer weiteren Säulenhallenart auf italischem Boden, die in engem baulichem und inhaltlichem Zusammenhang mit einer *cavea*-förmigen Struktur dokumentiert werden konnte. Hierbei handelt es sich um eine als *porticus in summa cavea* zu bezeichnende Architektur, einer Säulenhalle also, die den oberen, bekrönenden Abschluss der halbkreisförmigen Sitzstufenanlage eines theatralen Baus bzw. Baukörpers bildete. Da sich diese Säulenhallenart im Folgenden ebenfalls zu einem Charakteristikum der römischen Theater bzw. Theater-*porticus*-Komplexe herausbildete und die Anlage von Praeneste schon für sich eine außergewöhnliche Architekturkomposition darstellte, sollen die verbleibenden Zeilen dieses Abschnitts jenem Heiligtum gelten.

Theater-Heiligtum von Praeneste/Palestrina

Bei diesem handelte es sich um eine der bisher größten bekannten Tempelanlagen auf italischem Boden, welche, ca. 40 km südöstlich von Rom entfernt am Hang des Monte Ginestro, das Resultat eines in den Jahrzehnten um 100 v. Chr. ausgeführten Neubauprojektes war (Abb. 30).¹²⁰⁰ Dieses gliederte sich wohl ebenfalls in den Rahmen einer allgemeinen Stadterneuerung, die nach Merz ab der Mitte des 2. Jh. v. Chr. zu

¹¹⁹⁹ Weitere Datierungsvorschläge, die den Komplex etwas jünger datieren, stammen u. a. von Hanson (1959) und Gullini (1973). Hierzu verweise ich auf die Beschreibungen innerhalb des tabellarischen Katalogs der italischen Theater-Heiligtümer.

¹²⁰⁰ Merz 2001, 11, 28; Frateantonio 2011, 174. Die genaue Datierung des Neubaus war in der Forschung lange Zeit stark umstritten. Aufgrund einer Stelle bei Plinius (nat. hist. XXXVI 64) ging die ältere Forschung davon aus, dass Sulla sowohl planerisch als auch finanziell in den Bau des neuen Terrassenheiligtums eingebunden war. Die neuere Forschung ist derzeit der Ansicht, dass es sich um ein Projekt der Praenestiner handelte, die aufgrund ihrer wirtschaftlichen Stärke durchaus dazu in der Lage gewesen wären. (Frateantonio 2011, 191) So könnte auch hier der Neubau durch die Oberschicht der Stadt vorangetrieben worden sein. (Geißler 2015, 72)

erwarten ist und ähnliche Bestrebungen anderer latinischer Städte deutlich übertraf.¹²⁰¹ Dabei war sie Ausdruck des besonderen Wohlstands Praenestes und eines selbstbewussten Auftretens gegenüber Rom, die insbesondere in Folge der Beteiligung am florierenden Orienthandel kurz nach dem 3. Makedonischen Krieg die Stadt kennzeichnete.¹²⁰² Für die Anlage des monumentalen praenestischen Terrassenheiligtums, welches der Göttin Fortuna geweiht war, wählte man einen großen zentralen, noch freien Bereich direkt im Inneren der Stadt, mit deren Bebauung sie eng verbunden war.¹²⁰³ Die Ursprünge des städtischen Kultes scheinen jedoch schon deutlich älter gewesen zu sein und möglicherweise schon für das 4. Jh. v. Chr. in Form eines Losorakels nachweisbar.¹²⁰⁴ Darüber hinaus existierte vermutlich spätestens seit der 1. H. d. 2. Jh. v. Chr. auch ein älteres Fortuna-Heiligtum,¹²⁰⁵ wobei dessen Lage und Gestalt aufgrund fehlender gesicherter Daten derzeit noch nicht genauer rekonstruiert werden konnte.¹²⁰⁶

¹²⁰¹ Zevi 1979, 7; Merz 2001, 26; siehe auch: D. Vaglieri, *Praeneste e il suo Tempio della Fortuna*, *Bulletino della Commissione Archaeologica* 37, 1909, 212-274 insbesondere 215.

¹²⁰² Appian, *bell. civ.* I 94; Plinius, *nat. hist.* XXXIII 19.61; Merz 2001, 18; siehe auch: E. Gabba: *Considerazioni politiche e economiche sullo sviluppo urbano in Italia nei secoli II e I a. C.*, in: *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974* (315-326). Aufgrund seiner strategisch günstigen Lage und seiner wirtschaftlichen Stärke zählte es innerhalb Latiums stets zu einem der bedeutendsten Kontrahenten Roms. Praeneste besondere Rolle spiegelte sich dabei insbesondere nach der Niederlage im Latinischen Krieg wider, da die Stadt, ebenso wie Tibur, nicht direkt von Rom inkorporiert wurde und eine gewisse Unabhängigkeit für sich wahren konnte. Hinsichtlich seines eingeschränkten außenpolitischen Handlungsspielraumes war aber auch Praeneste nun von Rom abhängig. Durch den Status als *socius*, mit dem sie an der Seite Roms den Sieg über den östlichen Mittelmeerraum errang und den Handel mit den dortigen Regionen ausbauten, konnte die Stadt aber auch weiterhin ihren eigenen Machtanspruch aufrechterhalten. (Geißler 2015, 49-50; Wallace-Hadrill 2008, 108-113; Cornell 2000, 218.

¹²⁰³ Merz 2001, 11, 15, 27. Inwiefern die am Fuße des Berges liegenden Strukturen möglicherweise ebenfalls als Teile eines unteren Heiligtums interpretiert werden könnten, ist in der Forschung noch viel diskutiert. (Befürworter der These u. a.: Hanson 1959, 34; Merz 2001, 29; Gegner u. a.: Geißler 2015, 81-92)

¹²⁰⁴ Frateantonio 2011, 178. Die exakten Ursprünge des Kultes sind jedoch nicht mehr mit Sicherheit nachzuvollziehen. (Geißler 2015, 54)

¹²⁰⁵ Die Verehrung der Fortuna und die Präsenz eines Heiligtums sind durch zahlreiche Inschriften und literarische Zeugnisse überliefert. Der älteste inschriftliche Beleg (CIL 14,2863) aus Praeneste für Fortuna stammt vermutlich aus dem 3. Jh. v. Chr. und nennt *Fortuna Divo(s) fileia Primocenia*. Während sie hier also noch als erstgeborene Tochter des Jupiter erwähnt wird, taucht sie in späteren Inschriften nur noch als Fortuna Primigenia, also Erstgeborene, auf. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die verschiedenen dokumentierten Terrakottafiguren, die in das 3. und 2. Jh. v. Chr. datiert werden und eine Frau zeigen, die ein Kind auf dem Schoß trägt. Livius (*Livius* XLII 1.7; XLV 44.4-9) ist es dann, der für das Jahr 173 v. Chr. einen Tempel für Fortuna Primigenia an diesem Ort bestätigt. Ciceros Überlieferungen (*de div.* 2.85-87) beziehen sich hingegen scheinbar eher auf die Zeit nach dem Um- und Neubau der Anlage, die zugleich mit einer Erneuerung der Kult- und Orakelpraktiken um 100 v. Chr. einhergingen. Weitere literarischen Quellen zur Fortuna und ihrem Heiligtum sind u. a.: Valerius Maximus I 3.1-4, Sueton, *Tib.* 63.1-3, Iuvenal 14.88-90, Propertius II 32. (Frateantonio 2011, 179-187)

¹²⁰⁶ Merz 2001, 27; Frateantonio 2011, 178. Aufgrund der unbekanntenen Lage ist auch offen, in welcher Beziehung die alte und neue sakrale Stätte zueinander standen. (Frateantonio 2011, 178) Merz vermutet die frühere Anlage etwa nahe des *forums*. Auch die ältere Forschung interpretierte die dort dokumentierten Strukturen (ein hinter einem Tuffsteinbau liegender querrrechteckiger Hof mit einer anschließenden Grotte im Westen und Saal mit Apsis im Osten) als sog. unteres Fortuna-Heiligtum. (Merz 2011, 27-28) Grundsätzlich ist jedoch die funktionale Bewertung jener Strukturen des sog. *santuario inferiore* höchst umstritten. Geißler etwa sieht in diesen Strukturen eher öffentliche Bauten profaner Bestimmung. (Geißler 2015, 81-92)

Der repräsentative Neubau, bei dem bewusst mit visuellen und optischen Effekten, einer strengen Symmetrie sowie einer Vielzahl von Säulenhallen gearbeitet wurde, entstand vermutlich auf vier Terrassen, die sich nach oben hin verjüngten und durch zwei monumentale aufeinander zulaufende Rampen, eine zweiläufige zentral angelegte Treppenanlage und verschiedene seitliche rampenartige Aufgänge zu erreichen waren.¹²⁰⁷ Die unteren 67,31 m langen Monumentalrampen, die ihren Anfang auf einer ca. 7 m hohen Basisterrasse¹²⁰⁸ hatten und sich durch ihre Bautechnik deutlich von dieser unterschieden, waren auf ihrer äußeren Hälfte mit gewölbten dorischen Richtung Tal verschlossenen Säulenhallen ausgestattet.¹²⁰⁹ Dies hatte zur Folge, dass sich erst auf der zweiten, sog. Exedren-Terrasse mit ihrer Säulenhallen-Exedra-Wandgliederung der Blick öffnete und das Panorama der Landschaft sichtbar wurde.¹²¹⁰ Vor der westlichen der beiden Exedren konnte ein Rundaltar nachgewiesen werden, während die östliche der beiden in ihrer Achse eine Plinthe aufnahm und links daneben Zugang zu einem Schacht gewährte, über dem ein Monopteros angelegt war.¹²¹¹ Diese Stelle ist von besonderer Bedeutung, da hier in der Forschung oft der Fundort der Orakellose mit dem Kultbild der Fortuna lokalisiert wird.¹²¹² Von hier aus führte der Weg über eine 4,60 m breite, steile, zentral angelegte Freitreppe mit seitlichen Brunneneinrichtungen über eine schmale dritte Terrasse mit einer alternierenden Wandgliederung offener und geschlossener Räumlichkeiten zum Hauptplatz der Anlage.¹²¹³ Dessen repräsentativer Charakter zeigt sich bereits an seiner beachtlichen Größe von ca. 46 x 100 m.¹²¹⁴ Seine Konstruktion ermöglichten aufwendige, massive

¹²⁰⁷ Merz 2001, 19; Frateantonio 2011, 178-179; siehe auch Kähler 1958, 200; F. Zevi, Considerazione vecchie e nuove sul santuario della Fortuna Primigenia: l'organizzazione del santuario, i Mucii Scaevolae e l'architettura „Mariana“, in: C. Boari (Hrsg.), Le fortune dell'età arcaica nel Lazio ed in Italia e loro prosperità, Atti di 3° Convegno di Studi Archeologici, Palestrina 1994 (Palestrina 1994) 137-183 insbesondere 138-142.

¹²⁰⁸ Zugänglich war diese über weitere Treppenanlagen von den tiefergelegenen Terrassen aus. (Merz 2001, 20)

¹²⁰⁹ Merz 2001, 19- 20; Geißler 2015, 63. In der Fassade dieser monumentalen Rampen und genau in ihrer Achse befanden zwei große, übereinanderliegenden Nischen. Ihre Funktion ist bisher jedoch noch nicht bekannt. (Merz 2001, 19; Geißler 2015, 64)

¹²¹⁰ Fasolo/ Gullini 1953, 89-108, 394-397; Merz 2001, 19; Geißler 2015, 63-64. Die Exedren-Terrasse wird in der Forschung überwiegend mit einer kommerziellen Nutzung verbunden (siehe rückwärtige Räumlichkeiten). (Fasolo/ Gullini 1953, 165; Kähler 1958, 204; Coarelli 1987, 52; Geißler, 2015, 71)

¹²¹¹ Fasolo/ Gullini 1953, 147; Merz 2001, 21; Geißler 2015, 64.

¹²¹² Cicero, de div. 2.86; Fasolo/ Gullini 1953, 147-153; Kähler 1958, 202.204; Merz 2001, 21.

¹²¹³ Fasolo/ Gullini 1953, 118-123, 155-165; Merz 2001, 19; Geißler 2015, 64. Nach Merz könnten in den offenen Räumen Läden untergebracht gewesen sein. (Merz 2001, 19)

¹²¹⁴ Merz 2001, 19.

Substruktionen und Stützmauern.¹²¹⁵ Gerahmt wurde der Platz durch doppelte Säulenhallen korinthischen Typs, die ihn von hinten her II-förmig umgaben, wobei die Front des Platzes unbebaut blieb und den Blick in die Landschaft freigab.¹²¹⁶ Der Nordflügel der Säulenhalle zeigt dabei eine Besonderheit, da sie zwei triumphbogenartige Vorsprünge ausbildete, zwischen denen Arkaden mit rahmenden ionischen Halbsäulen verliefen.¹²¹⁷ Etwa 6,60 m über diesem Platz, auf einer noch höheren Terrasse, schloss sich in der Achse eine halbrunde Stufenanlage an, die einen Durchmesser von 59 m aufwies.¹²¹⁸ Diese öffnete sich auf den tiefergelegenen Platz, von wo aus ein zentraler Treppenaufgang in die relativ kleine *orchestra* führte.¹²¹⁹ Bekrönt wurde das Stufenrund in der Höhe durch die bereits angesprochene, ebenfalls halbrund angelegte doppelte Säulenhalle korinthischer Ordnung, hinter der sich, im Scheitel des Heiligtums und etwa 4 m höher, die eigentliche sakrale Stätte befand.¹²²⁰ Ausgeformt war sie vermutlich als kleiner Rundbau, der teilweise in den natürlichen Fels eingearbeitet war und vermutlich ebenfalls mittels einer zentralen Treppe mit der halbrunden Säulenhalle des Stufenrunds kommunizierte.¹²²¹ Somit folgte die gesamte Anlage mit ihren Terrassen sowie Rampen- und Treppenaufgängen, orientiert an und vereinheitlicht durch eine zentralen Achse, einem effektvollen visuellen Konzept, dessen Ziel es war, stets auf die Spitze des Komplexes mit dem kleinen Rundtempel zu verweisen und diesen hinsichtlich seines Stellenwertes hervorzuheben.¹²²² Das Bemerkenswerte dieser Anlage war jedoch, dass der Tempel nicht, wie in den anderen Theater-Heiligtümern, als Podiumstempel den Hauptplatz dominierte, sondern vielmehr als kleiner Rundbau physisch hinter der bekrönenden Säulenhalle der theaterartigen Anlage zurücktrat.¹²²³ Dass es sich bei letzterer allerdings um eine bloße Treppenanlage hinauf

¹²¹⁵ Fasolo/ Gullini 1953, 242-248; Merz 2001, 20. Neben seinem Hauptzugang über die monumentale zentrale Treppenanlage, existierte noch ein weiterer Aufstieg, der von den Seiten der zweiten Terrasse über Rampen in die doppelten Säulenhallen des Platzes führte. (Merz 2001, 19)

¹²¹⁶ Merz 2001, 19.

¹²¹⁷ Lauter 1979, 402. Geißler 2015, 65.

¹²¹⁸ Merz 2001, 19; Sear 2006, 134. Angenommen werden 13-15 Stufenreihen. (Nielsen 2002, 183; Geißler 2015, 68)

¹²¹⁹ Hanson 1959, 34; siehe auch Fasolo/ Gullini 1953, 169-170. Nach Lauter habe sich innerhalb der *orchestra* ein Schacht befunden. (Lauter 1979, 400; Geißler 2015, 71)

¹²²⁰ Hanson 1959, 34; Sear 2006, 134; Geißler 2015, 65.

¹²²¹ Hanson 1959, 34; Merz 2001, 19; Geißler 2015, 66; siehe auch G. Gullini, Guida del Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina (Rom 1956). In Bezug auf die genaue architektonische Gestaltung des Baus herrscht in der Forschung jedoch keine Einigkeit. (überkuppelter Rundbau mit *opaion*: u.a. Fasolo/Gullini 1953, 405; Lauter 1979, 396-398; Rundbau mit darüberliegendem Monopteros: u.a. Kähler 1958, 207; Coarelli 1987, 54-61) Einstimmig wird der Rundbau als Ursprungsort des mythischen Olivenbaums und des vergoldeten Kultbildes der Göttin bestimmt. (siehe u.a. Kähler 1958, 234; Lauter 1979, 395; Coarelli 1987, 68; Geißler 2015, 66)

¹²²² Siehe Hanson 1959, 34.

¹²²³ Hanson 1959, 35; Merz 2001, 24.

zum sakralen Kern des Heiligtums handelte, hielt bereits Hanson für abwegig, wenngleich auch eine Interpretation des Stufenhalbrund als Theater im herkömmlichen Sinne nicht gesichert ist.¹²²⁴ Grund hierfür ist insbesondere das begrenzte Platzangebot der Terrasse, welche vermutlich keine Möglichkeit für den Aufbau eines Bühnenapparates bot.¹²²⁵ Dennoch ist eine Nutzung der Stufen, wie es Hanson formuliert, für „spectacula of some nature“, etwa ritueller Schauspiele, Reden und anderer Präsentationen, nicht grundsätzlich auszuschließen und hinsichtlich der benachbarten zeitnahen Theater-Heiligtümer sogar vorstellbar.¹²²⁶ Auch eine zumindest zeitweilige Nutzung der Anlage für politische Versammlungen wäre hinsichtlich der Stellung der Stadt durchaus denkbar.¹²²⁷ Unabhängig der genauen Kenntnis zur Nutzung der Stufenanlage und hinsichtlich der Möglichkeit einer auch rein dekorativen Funktion bleibt doch festzuhalten, dass diese Struktur zumindest äußerlich an eine theatrale Einrichtung erinnert.¹²²⁸ Insbesondere die Verbindung mit der hier nachgewiesenen bekrönenden *porticus* über den Stufenreihen scheint eine gewisse Parallele und vielleicht sogar Verbindungslinie zu den späteren römischen Theaterbauten nahezulegen.¹²²⁹ Gleiches gilt auch für die besondere Verbindung von Tempel und Theater, die zwar auch in den anderen italischen Theater-Heiligtümern bestand, hier aber baulich ausgesprochen eng miteinander interagierten und zudem eine interessante Eigenart zeigen. So dominierte im praenestischen Fortuna-Heiligtum nicht der Tempelbau Theater bzw. *cavea*-Anlage und Heiligtum, sondern

¹²²⁴ Hanson 1959, 34. S. 61: Zwar sind für Praeneste *ludi* dokumentiert, die vermutlich zu Ehren der Göttin abgehalten wurden (Cassiodorus, *variae* 6.15.2; Cicero, *Att.* 12.2.2; Cicero, *Planc.* 63; Servius, *Aen.* 7.678), doch ist nach Geißler aufgrund der fehlenden Spezifizierung der *ludi* ihre Beziehung zur Göttin nicht klar nachzuvollziehen. Unbekannt ist auch, wie diese Spiele organisiert waren. (Geißler 2015, 61 sowie Fußnote 382; siehe auch J. Champeaux, *Fortuna. Recherches sur le culte de la fortune à Rome et dans la monde romain des origines à mort de César I. Fortuna dans la religion archaïque* (Rom 1982) besonders 57, Fußnote 243)

¹²²⁵ Hanson 1959, 34.

¹²²⁶ Hanson 1959, 35. So rekonstruiert Hanson drei mögliche Szenarien. 1) Die Darstellungen geringerer Ausmaße fanden auch hier in der kleinen *orchestra* statt, wobei das Publikum stehend im Stufenhalbrund sowie der darüber liegenden Säulenhalle Platz fand. 2) Für größere Zeremonien und kultische Schauspiele könnte der große Hauptplatz gedient haben. Solange sich die Handlungen auf die vordere Hälfte des Platzes beschränkt hätten, wären sie auch von den Zuschauern im darüber liegenden Stufenrund zu sehen gewesen. 3) Schließlich wäre nach Hanson auch vorstellbar, dass das Stufen-Halbrund selbst als Schauplatz für den Auftritt von Priestern und wichtigen Persönlichkeiten genutzt wurde, denen die Menge von dem großen Platz aus zusah. (Hanson 1959, 34-35; Fasolo/ Gullini 1953, 192) Lauter hingegen geht davon aus, dass das Stufenhalbrund durch eine Wand, geziert mit Karyatiden, und einem Gebälk, abgeschlossen wurde und somit keine Kommunikation zwischen jener Terrasse und der darunter liegenden Platzanlage möglich war. (Lauter 1979, 399-400) Auch Geißler spricht sich gegen die Funktion einer Nutzung im Rahmen von Darbietungen ritueller Dramen aus. (Geißler 2015, 68-70)

¹²²⁷ Hülsemann 1987, 143; Geißler 2015, 70; zur Funktion von Heiligtümern als Stätte der Bundesversammlungen in der frühen Republik siehe auch Sueton, *Iul. Caes.* 80.

¹²²⁸ Siehe auch Hanson 1959 35.

¹²²⁹ Hanson 1959, 35.

vielmehr andersherum das Theater bzw. die *cavea*-Anlage den Tempel – eine bauliche Konzeption, die auch in einigen späteren römischen Theatern seine Parallelen findet und hier möglicherweise seine Inspiration bezog.¹²³⁰ Noch in republikanischer Zeit jedoch blieb sie in dieser Form unter den Heiligtümern ein Sonderfall.¹²³¹ Und schließlich ist auch auf die Verbindung zwischen der *cavea*-förmigen Struktur und der an sie grenzenden säulenhallengerahmten Platzanlage zu verweisen, auch wenn diese unterhalb derselben auf einer tiefergelegenen Terrasse angelegt war. Zwar scheint sie in ihrer Grunddisposition eher dem übergeordneten Baukonzept der Heiligtumsanlage und nicht ausschließlich der *cavea*-förmigen Struktur zuzuordnen zu sein, doch findet sie sich mit ihrer Lage gegenüber der halbkreisförmigen Stufenanlage an eben jener Stelle, die bei den späteren römischen Theater-*porticus*-Anlagen von der *porticus post scaenam* eingenommen wurde, sodass das Fortuna-Heiligtum auch in diesem Zusammenhang – der Komposition von (Tempel), Theater und säulenhallenflankierter Platzanlage und der in ihr realisierten Axialität, Monumentalität und Kompaktheit – als Inspiration für folgende theatrale Projekte mit anschließender Säulenhallenanlage gedient haben könnte.

In der Betrachtung all jener theatralen Bauprojekte, die bis in die Mitte des 1. Jh. v. Chr. verwirklicht wurden, lässt sich also festhalten, dass die Herausbildung der Kombination von Theater und Säulenhalle, insbesondere der rückwärtigen an das Skenengebäude anschließenden, auf italischem Boden eng mit den verschiedenen theatralen Experimenten Zentralitaliens zu sehen ist. Ihre Verschmelzung, untrennbar mit der Etablierung und Monumentalisierung beider Bauformen in hellenistischer Zeit verbunden, lässt sich nach dem derzeitigen Forschungsstand seit der 2. H. des 2. Jh. v. Chr. erstmals antreffen und ist seit 1. H. d. 1. Jh. v. Chr. sowohl archäologisch als auch inschriftlich mehrfach bezeugt. Aufgrund der zumeist schwierigen Befund- und Dokumentationslage der republikanischen Bauten fällt es bisher jedoch noch schwer, den Grad ihrer Etablierung innerhalb des italischen Raumes abzuschätzen. Ob folglich noch zu jener Zeit von nur einzelnen Vertretern auszugehen ist, oder ob mit einer deutlich größeren Verbreitung dieser architektonischen Verbindung innerhalb der theatralen Bauprojekte rechnen ist, als die

¹²³⁰ Fasolo/Gullini 1953, 405; Hanson 1959, 35.

¹²³¹ Siehe auch Merz 2001, 29. Merz (2001, 29) sieht das Fortuna-Heiligtum in diesem Zusammenhang sogar als „Kulminationspunkt einer selbstständigen Entwicklung der Sakralarchitektur in den italischen Landschaften“.

Forschungsdaten zum jetzigen Zeitpunkt zu erkennen geben, kann erst durch neue Untersuchungen und Befunde beantwortet werden. Auch bezüglich des Erscheinungsbildes und des Aufbaus der rückwärtigen Säulenhallenanlagen lassen lediglich drei der hier untersuchten Anlagen einige wenige Aussagen zu, während die übrigen Beispiele aufgrund der aktuell nur geringen Spuren bzw. Kenntnisse, lediglich die Existenz einer *porticus post scaenam* bezeugen oder möglich erscheinen lassen. Hinzu kommt, dass sich unter den drei besagten, informationsreicheren Beispielen mit Tivoli ein Vertreter befindet, bei dem eine *porticus post scaenam* lediglich inschriftlich bekannt ist, was die herausfordernde Untersuchungslage verdeutlicht. Nichtsdestotrotz lässt sich konstatieren, dass es sich bei den Säulenhallenanlagen sowohl um einfache, einflügelige Bauten handeln konnte als auch um ganze *quadriporticus*-Komplexe mit einem zentralen Hofareal. Ihre Ausmaße reichten dabei von ca. 41,45 m, wie die einfache, einflügelige Säulenhalle in Tibur/Tivoli¹²³², bis zu 69,30 x 66,40 m großen *quadriporticus*-Anlagen, wie in Pompeii/Pompei, welche spätestens seit sullanischer Zeit Teil des großen Theaters war.¹²³³ Ob die ca. 60 m lange Säulenhalle hinter der Bühne des Theaters von Tarracina/Terracina schon in republikanischer Zeit auf eine 60 x 20-30 m große *quadriporticus*-Anlage erweitert werden kann, ist noch nicht gesichert geklärt, aber durchaus vorstellbar. Die Breite der Säulengänge lässt sich dabei in Tarracina/Terracina und Pompeii/Pompei auf ca. 4,50 m berechnen, die im Inneren keine weitere Säulenstellung auswiesen.¹²³⁴ Dabei zeigt sowohl die Rückseite des Skenengebäudes und damit auch die Rückwand der daran anschließenden Säulenhalle der Theater von Pompeii/Pompei als auch von Tarracina/Terracina, hier im Bereich der *porta regia*, eine Wandgliederung, die durch Halbsäulen geprägt war.¹²³⁵ Bezüglich der äußeren Säulenstellung gibt nur der kleine Hof und die *quadriporticus* im Anschluss an das große Theater von Pompeii/Pompei Auskunft. So war Ersterer mit einer dorischen *porticus* ausgestattet, während die *quadriporticus* stuckierte, 3,60 m hohe Säulenschäfte belegt, deren unteres Drittel unkanneliert war.¹²³⁶ Letztere umschloss im Inneren ein vermutlich begrüntes Hofareal, während sich entlang des nördlichen Abschnitts der westlichen Säulenhalle rückwärtige Räumlichkeiten

¹²³² Tosi 2003, 306.

¹²³³ Eschebach 1995, 69, 85-86; Poehler/Ellis 2014, 2.

¹²³⁴ Zu Tarracina/Terracina: siehe Plan Cassieri 2004; zu Pompeii/Pompei: Overbeck 1884, 194 und 196.

¹²³⁵ Zu Tarracina/Terracina: Cassieri 2004, 285; Cassieri 2004/2005, 518; zu Pompeii/Pompei: Mau 1906, 56.

¹²³⁶ Overbeck 1884, 194 und 196; Richardson 1988, 82; LaRocca 1990, 200; Poehler/Ellis 2014, 2.

anschlossen.¹²³⁷ Während diese Angaben vornehmlich nur den Aufbau zweier einzelner Anlagen widerspiegeln und diese nicht als allgemeingültig verstanden werden dürfen, lässt sich sowohl die strenge Axialität und Systematisierung der hier aufgenommenen Theateranlagen als auch die enge bauliche und inhaltliche Verbindung der Baukörper Theater und Säulenhalle, die unter anderem durch die verschiedenen internen Verbindungswege zusätzlich unterstrichen wird, als übergreifend bestimmen. Bis zur Mitte des 1. Jh. v. Chr. kamen besonders in den infrastrukturell, politisch und/oder ökonomisch bedeutenden Zentren des mittelitalischen Raumes und somit im unmittelbaren politischen Einflussgebiet Roms¹²³⁸ also verschiedenste Bauprojekte zur Ausführung, bei denen das Prinzip der Kombination Theater – Säulenhalle bzw. Tempel – Theater – Säulenhalle bereits in der ein oder anderen Form präsent war und in neuem Gewand auch für die späteren Theateranlagen charakterisierend werden sollte. Sie waren Ausdruck eines neuen Zeitgeschmacks, der durch die Verschmelzung hellenistischer Trends und Konzepte, etwa abgeschlossene Funktionsräume zu schaffen und Städte mit Säulenhallen- und Peristylanlagen zu gestalten,¹²³⁹ mit italischen Innovationen und Bedürfnissen gekennzeichnet war.

IV c Etablierung und Manifestierung des Theater-*porticus*-Konzeptes in Rom

Interessant sind nun die Entwicklungen innerhalb Roms, der Hauptstadt des stets expandierenden römischen Reiches, das bis in die Mitte des 1. Jh. v. Chr. aufgrund strenger Senatsbeschlüsse keine permanente Theaterlandschaft mit steinernen Bauten ausgebildet hatte. Gewissermaßen frei von einem fest verankerten Theaterbaukonzept, zugleich aber eingebettet in die verschiedenen architektonischen, technischen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen außerhalb aber auch innerhalb Roms konnte hier mit drei in kurzer Folge errichteten steinernen Theatern eine theatrale Bauform realisiert und herausgebildet werden, die nicht nur ein Spiegel des technischen Knowhows, der Bedürfnisse und des Zeitgeschmacks war, sondern auch den individuellen Selbstdarstellungswünschen ihrer jeweiligen Bauherren nachkam und zugleich dem

¹²³⁷ Overbeck 1884, 197; Poehler/Ellis 2011, 5; Poehler/Ellis 2012, 3; Eschebach 1978, 57; Eschebach 1995, 69.

¹²³⁸ Darüber hinaus waren viele der Orte, wie Pompeii/Pompei, Tibur/Tivoli und Praeneste/Palestrina auch beliebte Villenorte reicher Römer. (siehe u. a. Geißler 2015, 290)

¹²³⁹ Vergleich Kapitel III; sowie Emme 2013.

Repräsentations- und Machtanspruch der Hauptstadt des Reiches gerecht wurde. Die vielschichtigen Anforderungen an eine solche theatrale „römische“ Architektur scheint mit der baulichen Verbindung der zwei bedeutenden städtischen Architekturen – Theater und Säulenhalle – gefunden worden zu sein. Angefügt an den Skenenbau war es durch die sog. *porticus post scaenam* möglich, die theatrale Anlage nicht nur architektonisch, sondern auch inhaltlich zu erweitern und den in sie eingeschriebenen Botschaften zusätzlich Nachdruck zu verleihen.

Dieses in einem übergeordneten Baukomplex inhaltlich und architektonisch aufeinander abgestimmte Konzept von Theater und *porticus (post scaenam)* fand, wie in Kapitel III kurz angesprochen, bereits in dem ersten stadtrömischen permanenten steinernen Theaterbau des Pompeius Magnus seinen Ausdruck, der in seinem gestalterischen Gesamtbild eine entscheidende Schlüsselrolle in der weiteren Entwicklung der römischen Theaterarchitektur einnahm.

- *Pompeius-Theater*

So hatte Gnaeus Pompeius Magnus Ende der 60er/Anfang der 50er Jahre des 1. Jh. v. Chr. und auf dem Höhepunkt seiner Karriere im mittleren Bereich des Marsfeldes mit einem Projekt begonnen, das nicht nur für Rom eine außerordentliche Bedeutung erlangen sollte und sowohl in architektonischer als auch in politisch-gesellschaftlicher Hinsicht ein einschneidendes Ereignis darstellte, sondern im weiteren Verlauf auch außerhalb derselben die Theaterbautradition entscheidend mitprägen sollte. Jener beeindruckende Bau (Abb. 43), der weit mehr als nur Zuschauerraum und Bühne umfasste und mit einer imposanten Gesamtgröße von rund 40.000 - 48.750 m²¹²⁴⁰ noch rund 40 Jahre lang das einzige Steintheater in Rom bleiben sollte, stand mit einem dreifachen Triumph des Feldherrn in Zusammenhang, den Pompeius im Osten erzielt hatte.¹²⁴¹ Im Kontext seiner siegreichen Rückkehr im Jahre 61 v. Chr. ist die Errichtung eben jener Theateranlage zu sehen, die er kurz darauf in Auftrag gab und bereits während seines zweiten Konsulats im Jahre 55 v. Chr. einweihete.¹²⁴² Die Feierlichkeiten gingen mit zwei Tage andauernden Spielen einher, die den antiken Quellen zufolge durch eine enorme Prachtentfaltung gekennzeichnet

¹²⁴⁰ Vergleich Katalog K II b.

¹²⁴¹ Plutarch, Pomp. 42.3; 45; Hanson 1959, 43; Coarelli 1997 (I), 105-106; Albers 2013, 88.

¹²⁴² Plutarch, Pomp. 45; Cassius Dio XXXIX 38; Cicero ad fam. VII 1; Hanson 1959, 43; Sear 2006, 57; Isler 2017, 278.

waren.¹²⁴³ Sowohl das Theater als auch die Festspiele des Pompeius reihten sich somit also nahtlos in die Gepflogenheiten des übermäßigen Wetteiferns und Repräsentationsdrangs einzelner Persönlichkeiten der neuen aufstrebenden *nobiles*¹²⁴⁴ in Rom ein.

Für sein Bauvorhaben auf dem Campus Martius, für das er Ende der 60er Jahre des 1. Jh. v. Chr. ein beachtliches Areal erworben hatte,¹²⁴⁵ wählte Pompeius ein Gebiet, welches sich noch zu dieser Zeit außerhalb des *pomeriums* befand und es ihm, wie auch seinen Vorgängern, erlaubte in gewissen Grenzen Innovationen durchzuführen, die nicht im Einvernehmen mit dem *mos maiorum* standen.¹²⁴⁶ Gleichzeitig wohnte diesem extrapomerialen Areal schon früh ein hoher Traditions- und Bedeutungsgehalt inne¹²⁴⁷: hier fand sich der Verlauf der *via triumphalis* und der mit dieser in Verbindung stehende circus Flaminius ebenso wie die Tempel der *area sacra* und zahlreiche auf Repräsentation angelegte Monumente früherer *virii triumphalis*, wie Feldherrentempel und *porticus*-Anlagen.¹²⁴⁸ In diesen auch inhaltlich engen Zusammenhang jener Bauten sowie der *pompa triumphalis* muss also die Anlage des Pompeius verstanden werden,¹²⁴⁹ wenngleich sie mit ihren enormen Dimensionen zwischen den älteren Nachbarbauten, insbesondere der

¹²⁴³ Cass. Dio XXXIX 38; Plinius, nat. hist. VIII 7; Plutarch, Pomp. 52; Cicero, fam. VII 1; Cicero, in Pis. 27.65; siehe u. a. auch Hanson 1959, 43; Sear 2006, 57-58.

¹²⁴⁴ Als Sohn eines Konsuls galt Pompeius nicht mehr im eigentlichen Sinne als *homo novus*; nach Coarelli wurde er jedoch stets als Provinzialer wahrgenommen, der v. a. durch seine militärischen Erfolge und politischen Entscheidungen an die Macht kam. (Coarelli 1997 (I), 116)

¹²⁴⁵ Vermutlich war es Privatpersonen seit der Zeit Sullas möglich geworden, Grundstücke auf dem zuvor in öffentlicher Hand liegenden Marsfeldes anzukaufen (Oros. 5.18.27; Coarelli 1997 (I), 106; Albers 2013, 87). Dabei eignete sich Pompeius große Teile des noch unbebauten südlichen und mittleren Marsfeldes an. (Coarelli 1997, 550-553; Albers 2008, 20; Rehak 2006, 20; Albers 2013, 87) Neben dem Theater ließ er hier auch seine *horti* sowie eine Residenz errichten. (Plutarch, Vit. Pomp. 40,9; Coarelli 1997 (I), 106, 122)

¹²⁴⁶ Albers 2013, 37, 197; Coarelli 1997 (I), 106. Zwar gehörte es als *ager publicus populi Romani* rechtlich noch zum Land Roms, allerdings nicht zur Stadt als solche. Livius (2.5.2) und Dionysios von Halicarnassos (ant. 5.15.2) etwa bezeichnen den *campus Martius* als Land zwischen *urbs* und Tiber. (siehe auch Albers 2013, 37, 43)

¹²⁴⁷ Albers 2013, 37, 189. Bereits seit der Frühzeit Roms war dieser Ort mit dem mythischen Gründer der Stadt Romulus verbunden. Auch militärische Zusammenkünfte und Wahlen fanden hier statt. (Albers 2013, 37, 52.)

¹²⁴⁸ Vergleich Kapitel III b. Siehe auch Albers 2013, 45 Abb. 6. Letztere traten, wie bereits im Verlauf der Arbeit beschrieben, insbesondere im 2. Jh. v. Chr. im südlichen und mittleren Marsfeld in Erscheinung und wandelten das Aussehen dieses zuvor durch eine lockere Bebauung charakterisierten Gebietes. (Albers 2013, 32, 52) Die gestifteten Tempelanlagen waren dabei ebenfalls den Schutzgottheiten der jeweiligen siegreichen Feldherren geweiht. (Coarelli 1997, 275-292; Isler 2017, 277) Ebenfalls meist aus der Kriegsbeute finanziert, fungierten sie dabei besonders seit dem 2. und 1. Jh. v. Chr. mit ihren stetig aufwendiger werdenden Einzelformen, Ausstattungsgegenständen und Materialien immer stärker als Projektionsflächen der politisch-militärischen Erfolge ihrer Bauherren, die durch diese in Erinnerung gehalten werden sollten und dem Wunsch des jeweiligen Stifters nach Selbstdarstellung Ausdruck verliehen. Zu denken ist etwa an die bereits in einem der früheren Kapitel genannten Anlagen der *porticus Octavia* und *porticus Metelli* aus dem 2. Jh. v. Chr. (siehe auch Pape 1975, 38-43; Coarelli 1997, 515-538; Nünnerich-Asmus 1994, 36; Gros 2001, 108; Isler 2017, 277)

¹²⁴⁹ Coarelli 1997 (I), 106; Isler 2017, 277.

unmittelbar im Osten anschließenden *area sacra*, sicherlich einen starken Kontrast bildete und nach Albers mit ihrer exponierten Lage und ihrer beeindruckenden Fassadenarchitektur zugleich einen neuen Blickfang schuf, der alle von Norden kommenden Reisende beeindrucken musste (Abb. 44 a).¹²⁵⁰

Im Hinblick auf seine bauliche Gesamtkomposition – eine Verbindung von Tempel - Theater - *porticus (post scaenam)* - Senatsgebäude – wird das ambitionierte Bauprojekt des Pompeius mit seiner gewaltigen Größe aus den verschiedenen zuvor ausgeführten baulichen Experimenten und Errungenschaften der griechisch-hellenistischen Zeit, insbesondere auch im italischen Raum, geschöpft haben.¹²⁵¹ Darüber hinaus dürfen auch die Einflüsse der zahlreichen stadtrömischen Initiativen zur Gewährleistung eines regen und bereits zu dieser Zeit unerlässlichen Theaterlebens, wenn auch zumeist nur in Form temporärer Installationen, nicht unterschätzt werden.¹²⁵² Fragen wirft derzeit noch die Überlieferung des antiken griechischen Schriftstellers Plutarch¹²⁵³ auf, demzufolge es im östlichen Mittelmeerraum, genauer in Mytilene auf der griechischen Insel Lesbos, einen Vorreiterbau für das Pompeius-Theater gegeben haben soll; bauliche Gemeinsamkeiten ließen sich bislang jedoch archäologisch nicht gesichert nachweisen.¹²⁵⁴ Hanson zufolge

¹²⁵⁰ Albers 2013, 57, 98, 191: Obgleich seiner weithin sichtbaren Präsenz im urbanistischen Gefüge des Campus orientierte sich der Bau des Pompeius Albers zufolge in seiner Ausrichtung an dem vorherrschenden Achsensystem.

¹²⁵¹ Vergleich Kapitel III und IV a-b. Zwar scheint es zum derzeitigen Wissensstand, bis zur Mitte des 1. Jh. v. Chr. offenbar keinen dominierenden Theatertyp im gesamten italischen Raum gegeben zu haben, doch waren auch hier bereits Bauformen, -kompositionen und -techniken vereinzelt oder in Kombination zur Ausführung gekommen, welche die theatralen Entwicklungen in Rom entscheidend prägen sollten, darunter die geländeunabhängige Konstruktion der *cavea* auf Substruktionen, flache Sitzstufen der Prohedrie, die bauliche Verbindung von Zuschauerraum und Bühne durch überdachte *parodoi*. Auch fanden sich bereits einige Vertreter, bei denen das Bestreben erkennbar ist, die Kombination verschiedener Architekturen bzw. Funktionsbereiche – etwa Tempel und Theater oder Theater und *porticus* – zu einer architektonischen Einheit zu verbinden.

¹²⁵² Zwar ist der Einfluss der architektonischen Dimension aufgrund nur weniger schriftlicher Überlieferungen diesbezüglich kaum abzuschätzen, doch wird zumindest der Ausstattungsreichtum ebenso wie die inhaltlich-ideologische Komponente zum Zweck der Selbstdarstellung eines einzelnen Individuums in der ein oder anderen Weise auch im Pompeius-Theater seinen Niederschlag gefunden haben.

¹²⁵³ Plutarch, Pompeius 42.9. So berichtet selbiger, dass Pompeius auf seiner Rückreise aus dem Osten im Jahre 62 v. Chr. in eben jener Stadt weilte und das dortige Theater besonderen Eindruck auf ihn ausübte. Aus diesem Grund soll er beschlossen haben, nach seinem Vorbild, jedoch größer und prächtiger, nach seiner Ankunft in Rom eine ebensolche Anlage bauen zu lassen.

¹²⁵⁴ Isler 2017, 283-284. Archäologisch ist von dem Theater in Mytilene heute nur wenig bekannt, doch ist interessant, dass die dokumentierten Strukturen ein an einem Hang lehndes Theater griechischen Typs mit einer über den Halbkreis hinausgehenden *orchestra* zu überliefern scheinen. (Isler 2017, 283 sowie Fußnote 2803) Zahlreiche Diskussionen und Versuche verschiedener Forscher, die Überlieferungen des Plutarch dennoch wissenschaftlich zu stützen, blieben bislang aufgrund fehlender gesicherter Belege stets nur hypothetischer Natur. Vorschläge hierzu stammten etwa von Bieber (1961, 182), Lauter (1986, 174-175) und Rumpf (1950, 50). Etienne (1977, 76) etwa versuchte die Überlieferungen des Plutarch mit der Verbindung des mytilenischen Theaters mit einer *quadriporticus* zu erklären, welche jedoch bislang archäologisch nicht dokumentiert werden konnte. Auch Coarelli (1997, 559-562) spricht der Überlieferung des Plutarch einen historischen Kern zu und sieht sowohl die Verbindung von Theater und *porticus post scaenam* als auch

könnte Pompeius daher vielmehr die Idee der „religio-political glorification“, als die architektonische Ausführung des Theaters in Mytilene beeindruckt haben, welche er, wie Isler¹²⁵⁵, eher in der italo-römischen Welt verwurzelt sieht.¹²⁵⁶

Fest steht, dass Pompeius im Jahr 55 v. Chr., trotz des in Rom noch immer bestehenden Verbotes zur Errichtung permanenter theatraler Sitzreihen, einen monumentalen steinernen Theaterkomplex einweihte, der, auf ebener Fläche errichtet, eine für diese Zeit sowohl aufsehenerregende Maßnahme als auch einen außerordentlichen technischen und planerischen Erfolg darstellte.¹²⁵⁷ Die Konzeption der gesamten Anlage basierte dabei auf einem hohen Maß an Symmetrie und Axialität, bei der nicht nur verschiedene Architekturen – Tempel, Theater, *porticus*-Anlage und Senatsgebäude –, sondern auch (landschaftliche) Gestaltungselemente und Funktionsbereiche zu einer baulichen Einheit verschmolzen.

Zwar weitestgehend von der mittelalterlichen und neuzeitlichen Bebauung überlagert und archäologisch nur wenig bekannt, geben die verschiedenen literarischen Schriftquellen, die fragmentarisch überlieferte Darstellung der severischen *forma urbis Romae*, aber auch einzelne bauliche Strukturen in den Kellern einiger Gebäude sowie die Luftbildaufnahmen des Areals noch einige Anhaltspunkte zum Bauplan jener Anlage.¹²⁵⁸ So wurde ihr

Theater und Tempel in der griechischen Kultur verwurzelt. Dem widerspricht Isler (2017, 280-284) und verweist hierfür auf „näher liegende Vorbilder in Italien“. Zur Erörterung der Verbindung von Theatern griechischen Typs und etwaiger Säulenhallen sowie deren Seltenheit verweise ich auf Kapitel IV a dieser Arbeit. Bis heute bleibt daher ungeklärt, wie viel Wahrheitsgehalt der Nachricht zugeschrieben werden kann bzw. welche Vorbildhaftigkeit von Mytilene bezüglich des Pompeius-Theaters ausging. (siehe auch Courtois 1989, 84; Gros 1978, 67; Hanson 1959, 53; Temelini 1993, 65; Isler 2017, 284)

¹²⁵⁵ So ist bei Isler zu lesen: „Hätte man die Nachricht des Plutarch nicht, wäre die Herleitung des Pompeius-Theaters von den monumentalen italischen Vorbildern für die Forschung wohl schon immer selbstverständlich gewesen. Die Herleitung behält ihre Richtigkeit, auch neben dem Plutarch-Zeugnis.“ (Isler 2017, 283)

¹²⁵⁶ Hanson 1959, 54. So verweist der Forscher etwa auf bestehende Hinweise einer Verknüpfung von hellenistischem Herrscherkult und dem Theaterbau inklusive seines Umfeldes. So wäre es möglich, dass Pompeius diese Verbindung bei seinen Aufenthalten im östlichen Mittelmeergebiet immer wieder wahrgenommen hat. Die anschließende persönliche Verherrlichung und Glorifizierung seiner eigenen Person, welche er im Theater von Mytilene als Befreier der Stadt erfuhr, könnte ihm dann den Wert eines Theaterbaus für die persönliche Propaganda nahegebracht haben, die sich wenn auch entfernt, so Hanson, der „ultimate deification of the Roman princeps“ näherte. (Hanson 1959, 54-55)

¹²⁵⁷ Gros 1978, 68-69; Isler 2017, 278. Will man der Überlieferung des theaterkritischen, christlichen Apologeten Tertullian aus dem 2./3. Jh. n. Chr. Glauben schenken, verteidigte Pompeius seinen Bau jedoch mit der Erklärung, dass es sich bei diesem im eigentlichen Sinne um eine Tempelanlage handele, zu dessen Heiligstem im Halbkreis angelegte monumentale Treppenstufen hinaufführten, die zugleich als Sitzreihen bei Schauspielen genutzt werden könnten. (Tertullian, de spect. X 5; zudem Gellius, noctes atticae X 1.6-9; Siehe u. a. auch Hanson 1959, 44; Nielsen 2002, 199-202; Sear 2006, 58; Isler 2017, 284) Zum Verbot theatraler Sitzreihen in Rom und Umgebung: Tacitus, ann. XIV 20.2-4, 21.2; tabula Heracleensis (CIL I² 593, Z. 77-79).

¹²⁵⁸ Zu näheren Informationen hierzu verweise ich auf den entsprechenden Katalogartikel zum Pompeius-Theater. Siehe hierzu u. a. auch Lanciani 1903, 244; Lanciani 1907, 122-124, 234; Hanson 1959, 43; Sear 2006, 59-61; Packer 2014, 9-14.

halbrunder und im Durchmesser etwa 156¹²⁵⁹ -158 m¹²⁶⁰ großer Zuschauerraum auf einem Substruktionssystem von Radialkammern angelegt, von denen noch *opus-quasi-reticulatum*-Mauerzüge dokumentiert werden konnten.¹²⁶¹ Seine massiven Außenmauern wurden aus Tuff- und Travertinblöcken gebildet.¹²⁶² Nach außen hin präsentierte sich das freistehende Zuschauerrund mittels einer Arkadenfassade, welche auch für die späteren römischen Theater tybildend wurde.¹²⁶³ Die Pfeiler der Arkaden waren mit dorisch-tuskischen Halbsäulen geschmückt.¹²⁶⁴ Ungesichert ist bislang jedoch, mit wie vielen übereinander lagernden Arkadenreihen und Säulenordnungen zu rechnen ist.¹²⁶⁵ Insgesamt hält Monterroso für den Zuschauerraum eine Höhe von 45 m für denkbar.¹²⁶⁶ Zwei große weite Treppen, die das Niveau einer vor dem Theaterrund verlaufenden antiken Straße mit jenem des theatralen Baus verband, gaben, die Arkadenfassade durchkreuzend, Zugang in einen dahintergelegenen 6 m breiten Umgang.¹²⁶⁷ Während die Innenarkaden jenes *ambulacums* wohl aus Peperinoblöcken bestanden, scheint für den Bodenbelag eine Pflasterung aus Travertinplatten belegt.¹²⁶⁸ Von hier aus gelangte man nach Packer vermutlich durch ein internes Wegesystem und über weitere Treppenaufgänge aus Travertin in die oberen Stockwerke bzw. Ränge der *cavea*.¹²⁶⁹ Zwar konnten sowohl nach Monterosso-Checca als auch Packer von den Sitzblöcken der *cavea* noch Strukturen aus mehr als drei verschiedenen Sektoren identifiziert werden, doch ist es aufgrund des schwierigen Forschungs- und Erhaltungszustandes der Anlage bisher nicht möglich die genaue Unterteilung der *cavea* ebenso wie die Anzahl der Stufenreihen zu ermitteln.¹²⁷⁰ Leider liefert auch die *forma urbis Romae* hierzu keine weiteren Anhaltspunkte. Folglich

¹²⁵⁹ Schröter 2008, 31. Packer gibt für die *cavea* einen Durchmesser von 156,80 m an (Packer 2014, 9).

¹²⁶⁰ Gagliardo/Packer 2006, 113.

¹²⁶¹ Packer 2007, 516f.

¹²⁶² Gagliardo/Packer 2006, 93; Packer 2014, 14. Einige Bereiche der Außenmauern weisen spätere Umbauarbeiten auf, die in der *opus caementium*-Technik durchgeführt wurden. (Schröter 2008, 31)

¹²⁶³ Tosi 2003, 22; Gagliardo/Packer 2006, 98; Packer 2007, 511f.; Schröter 2008, 31; Packer 2014, 9, 23; Isler 2017, 278.

¹²⁶⁴ Tosi 2003, 22; Gagliardo/Packer 2006, 98; Packer 2007, 511-512.; Packer 2014, 23; Isler 2017, 279. So konnten einige Halbsäulen aus parischem und numidischem Marmor sowie aus Granit und Porphyrt dokumentiert werden. (Tosi 2003, 22)

¹²⁶⁵ Schröter 2008, 31; Packer 2014, 9; Isler 2017, 278-179. Schröder (2008, 31) etwa spricht sich für drei Arkadengeschosse aus, Packer (2014, 9) hingegen rekonstruiert eine sogar viergeschossige Fassade.

¹²⁶⁶ Monterroso 2009, 37.

¹²⁶⁷ Packer 2014, 23. J. Packer: A New Excavation. Conclusion, in: King's Visualisation Lab. The Pompey Project (2006): <http://www.pompey.cch.kcl.ac.uk/Conclusion.htm> (Stand: 01.04.2017): Dem Autor zufolge wäre das *ambulacrum* damit zweimal so breit gewesen, wie das des Marcellus-Theaters.

¹²⁶⁸ Packer 2014, 20; siehe auch: V. Baltard, Mémoire explicatif de la restauration du Théâtre de Pompée, Ms. No. 268, acc. no. 2200 (Paris 1837) Abb. 3.

¹²⁶⁹ Packer 2007, 516-517; Packer 2014, 23. Leider ist über jenes Wege- und Treppensystem hinauf zu den einzelnen Rängen aufgrund der schlechten Erhaltung nur wenig bekannt. (Schröter 2008, 31)

¹²⁷⁰ Monterroso-Checca 2010, 134-139; Packer 2014, 33.; siehe auch Schröter 2008, 31.

schwanken auch die in der Literatur zu findenden Angaben bezüglich der ungefähren Sitzplatzkapazität zum Teil erheblich. Diese reichen von etwa 9.000 Plätzen für die Zuschauer bis hin zu 20.500 Plätzen.¹²⁷¹ Folgt man der antiken Überlieferung des Plinius, der seine *Naturalis historia* etwa 100 Jahre nach dem Bau des Pompeius-Theaters verfasste, habe die Anlage sogar einer Menge von 40.000 Zuschauern Platz bieten können.¹²⁷² Jener monumentale Zuschauerraum, der offenbar noch 100 Jahre später seine Wirkung nicht eingebüßt hatte, bot darüber hinaus einer weiteren Architektur einen Rahmen – der Verehrungsstätte der Venus Victrix, der Schutzgottheit des Pompeius, zu deren Ehren er den theatralen Bau geweiht hatte.¹²⁷³ Auch wenn die Lage und das Erscheinungsbild dieser vermutlich erst 52 v. Chr. fertiggestellten sakralen Stätte¹²⁷⁴ heute nicht mehr genau überliefert ist und eine im 19. Jh. im Scheitelpunkt der *cavea* nach außen vorgelagerte, dokumentierte Struktur in der älteren Forschung mit dem Unterbau jenes Tempels identifiziert wurde,¹²⁷⁵ spricht sich die Forschung heute mehrheitlich für eine Verortung innerhalb der *cavea* aus.¹²⁷⁶ Denkbar wäre, dass diese, wie einige spätere *cavea*-Tempel anderer Theater, im Bereich des obersten Umgangs des Zuschauerraums angelegt war.¹²⁷⁷ Unabhängig ihrer genauen Ausformung, ist die Existenz einer Kultstätte im oberen Bereich der *cavea* literarisch¹²⁷⁸ bezeugt, sodass mit dieser erstmals eine unmittelbare architektonische Verschmelzung zwischen Sakralbau und theatralem Baukörper greifbar ist, die auch bei einigen nachfolgenden römischen Theateranlagen zur Ausführung kam. Doch stand jener Sakralbau der Venus Victrix nicht allein, vielmehr wurde er den *fasti*

¹²⁷¹ Angaben hierzu finden sich etwa bei Burmeister (2006, 92), der von einer Aufnahme von 9.000 Zuschauern ausgeht oder bei Pappalardo (2007, 58), der von 17.580 Plätzen spricht. Für eine noch höhere Sitzplatzkapazität spricht sich Monterroso (2009, 37) aus, der von einer Kapazität von etwa 20.500 Plätzen ausgeht.

¹²⁷² Plinius, nat. hist. 36.115.

¹²⁷³ Tertullian, de spect. X; Gellius 10.1.7.; Valerius Maximus II 4.4; siehe auch Gleason 1990, 8; Richardson 1987, 123; Albers 2008, 20; Sande 2014, 41.

¹²⁷⁴ Gagliardo/Packer 2006, 93; Albers 2013, 88-89; Sande 2014, 41. Hinweise auf die spätere Fertigstellung des Venus-Tempels liefert nach Richardson und Albers eine Weihinschrift. (Richardson 1987, 411; Albers 2013, 89)

¹²⁷⁵ Canina 1835, 22-23.

¹²⁷⁶ U. a. Richardson 1987, 125; Monterroso Checa 2007, 137 f.; Monterroso Checa 2010, 203- 211, 267-292; Albers 2013, 89; Isler 2017, 279. Die angesprochene im Scheitel der äußeren *cavea*-Fassade dokumentierte Struktur, vor der wohl zwei quadratische Travertinbasen Aufstellung fanden (Packer 2014, 22; siehe auch: U. Köhler: Scavi. Statua di Ercole in bronzo scoperta nel cortile del Palazzo Pio, in: *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 1864 (227-230, insbesondere 228), bringt Monterroso Checa im Ergebnis seiner Untersuchungen mit den Substruktionen eines monumentalen äußeren Treppenaufgangs in Verbindung. (Monterroso Checa 2010, 203- 211, 267-292) Auch Albers hält diese Theorie für möglich. (Albers 2013, 89).

¹²⁷⁷ Siehe auch Schröter 2008, 33; Isler 2017, 279; Albers 2008, 20; Monterroso Checa 2007, 136 Abb. 6b; Gleason 1990, 8; Richardson 1987, 123.

¹²⁷⁸ Sueton, Claud. 21.

Allifanti und *fasti Amiterni* zufolge von vier weiteren Verehrungsstätten, darunter eine für Honos, Virtus, Felicitas und V(ictoria), ergänzt.¹²⁷⁹

Vor dem Zuschauerraum erstreckte sich die im Durchmesser ca. 44 m große halbrunde *orchestra*.¹²⁸⁰

Problematisch stellt sich die Klärung der Frage hinsichtlich der Existenz sowie des etwaigen Aufbaus des Bühnengebäudes dar. So überliefert zwar der Marmorplan aus der Zeit des Septimus Severus einen monumentalen Skenenkörper mit einem sehr langen *pulpitum* und einer reich mit Nischen und Säulen gegliederten Bühnenfassade, doch kann diese erst den Restaurierungsarbeiten Domitians nach dem Brand im Jahre 80 n. Chr. zugeschrieben werden.¹²⁸¹ In Bezug auf die Zeit vor jenem Ereignis reichen die gesicherten Indizien für die Existenz einer festen *scaena* lediglich bis in die augusteische Zeit zurück.¹²⁸² Da sich auch die wenigen archäologisch dokumentierten Strukturen aus diesem Bereich wohl eher auf das spätere Skenengebäude beziehen, muss für den spätrepublikanischen Bau die viel diskutierte Frage offen bleiben, ob bereits Pompeius eine steinerne *scaena* errichten ließ, oder ob er möglicherweise einem temporären Holzbau den Vorzug gab.¹²⁸³

Klar ist, dass der Bau des Pompeius nicht an dieser Stelle abgeschlossen war, auch wenn bereits alle wesentlichen Hauptelemente eines Theaters zur Verfügung standen. Wie bereits erwähnt und bei einigen wenigen früheren italischen Vertretern, vornehmlich des 1. Jh. v. Chr., zu beobachten, entschied sich Pompeius bei der Konzeption seines Theaters dazu, die Anlage durch die Angliederung einer *porticus*-Anlage sowohl baulich als auch funktional beträchtlich zu erweitern. Mit dieser Maßnahme gelang es Pompeius, seinen

¹²⁷⁹ *Fasti Amit.* (CL I²,244); *Fasti Allif.* (CL I²,417); *Inscript. Ital.* 13.2.493-494); siehe zudem Gellius 10.1.7.

¹²⁸⁰ Coarelli (I) 1997, 114; Gagliardo/Packer 2006, 113.

¹²⁸¹ Cassius Dio LXVI 22.2; Sear 1993, 687; Gleason 1990, 7-9; Rodriguez-Almeida 1981, 148, Schröter 2008, 32. Für diesen kaiserzeitlichen Bau überliefern die renaissancezeitlichen Zeichnungen einen monumentale Bühnenbau mit einer zentralen rechteckigen *valva regia* sowie einer südlich und vermutlich auch nördlich gelegenen halbrunden *valva hospitalia*, deren *portae* sich sowohl zur *scaena* als auch in die *porticus post scaenam* öffneten. (Siehe Marmorplan bei Tosi (II) 2003, Tav. I fig. 14)

¹²⁸² Suet. Aug. 31.5; siehe auch: Cicero, div. 2.23; Plutarch, Brut. 14.1-3. So ist bei Sueton zu lesen, das zu jener Zeit die Pompeius-Statue aus der *curia* in den Bereich der *porta regia* transferiert wurde. (Sueton, Aug. 31.5)

¹²⁸³ Gleason 1990, 7; Rodriguez-Almeida 1981, 148; Gros 2006, 17; Schröter 2008, 32; Packer 2014, 9, 33; Sear 2006, 58-59. Gleason bspw. plädiert gegen eine massive *scaena*, da diese die Sichtachse von der *porticus post scaenam* auf den Tempel der Venus-Victrix verstellen hätte (Gleason 1994, 21, 24). Mit einem Blick auf die republikanischen Theater in Pompeii/Pompeji und Tusculum/Tuscolo, die bereits eine steinerne *scaenae frons* aufwiesen, wäre eine solche nach Sear jedoch durchaus auch für das große und bedeutende stadtrömische Theater des Pompeius anzunehmen. (Sear 1993, 687) Der Form nach könnte diese nach Albers geradliniger Natur gewesen sein, die vornehmlich der Ausstellung von Beutekunst diente und mit Wandmalerei geschmückt war. (Albers 2013, 90) Von einer ursprünglich geradlinigen *scaenae frons* spricht auch Isler, der eine feste *scaena* ebenfalls für wahrscheinlicher hält. (Isler 2017, 279 280)

Bau noch einmal um mehr als die Hälfte seiner Kerngröße auszuweiten, was sich entscheidend auf die Ausstrahlungskraft und Wahrnehmung des Monumentalbaus auswirkte. Mit ihrer immensen Größe von ca. 180 x 135 m erreichte die *porticus*-Anlage dabei solche Dimensionen, die alle früheren Anlagen dieser Art in den Schatten stellten und auch von den späteren kaiserzeitlichen *fora* Roms kaum übertroffen wurden.¹²⁸⁴ Gesteigert durch ein gezieltes auf den Bauherrn ausgerichtetes Ausstattungskonzept, welches durch das Bildnis seiner selbst innerhalb der am Ende der *porticus*-Anlage gelegenen curia Pompei seinen Höhepunkt fand, sowie einem strikten Achsensystem, durch welches die einzelnen Kernelemente in ihrer Bedeutung innerhalb des gesamten Komplexes noch einmal deutlich hervorgehoben wurden, formulierte Pompeius eine klare auf seine eigene Selbstdarstellung ausgerichtete politische Botschaft, für welche insbesondere die *porticus*-Anlage als eine Art Schauplatz mit einem musealen Charakter einen geeigneten Rahmen bot.

Aufschlüsse zum Aussehen jener Säulenhallenanlage, die sich direkt im Osten an den Theaterkern anschloss, liefern neben den wenigen archäologisch dokumentierten Befunden¹²⁸⁵, insbesondere die antiken Schriftquellen sowie die erhaltenen Fragmente der *forma urbis Romae*. Zwar spiegelt letztere, wie bereits mehrfach erwähnt, erst eine deutlich spätere Bauphase wider, doch ist Gleason zufolge davon auszugehen, dass das Grundkonzept der Garten-*porticus* in diesen 250 Jahren, trotz mehrerer Jahrhunderte Restaurierungsgeschichte, relativ konstant blieb.¹²⁸⁶ So lässt sich auf der Grundlage des derzeitigen Wissensstandes eine von West nach Ost erstreckende, alle vier Seiten umlaufende, einschiffige, ca. 7,50 - 9,14 m breite Säulenhalle¹²⁸⁷ rekonstruieren, deren Außenwände periodisch durch quadratische und halbrunde Nischen bzw. *exedrae*

¹²⁸⁴ Gleason 1990, 7; Gros 1999, 149. Zum Vergleich: porticus Liviae: 120x70 m; porticus Octaviae: 132x119 m; Divorum: 194x77 m; Templum pacis: 134x137 m; Templum Divi Claudii: 180x200 m; *porticus post scaenam* des Balbus Theaters: ca. 93,60 x mind. 63,90 m. (siehe auch: Macaulay-Lewis 2011, 276 Tab. 11.2).

¹²⁸⁵ Auch an dieser Stelle verhindert die neuzeitliche Überbauung gezieltere Forschungen. (Gleason 1990, 7; Gros 1999, 149) Archäologisch dokumentiert ist insbesondere der Ostabschluss der *porticus* Pompei und der dahinter anschließende Bereich der Area Sacra del Largo Argentina. (Gianfrotta 1968/1969, 25-36; Albers 2013, 91)

¹²⁸⁶ Gleason 1990, 9. Allerdings muss erwähnt werden, dass auch die Darstellung der *forma urbis Romae* nur fragmentarisch erhalten sind, zum Teil nur als renaissancezeitliche Zeichnungen. (Gleason 1994, 14.)

¹²⁸⁷ Macaulay-Lewis 2011, 277 Tab. 11.3: Mit diesen Maßen waren die Säulenhallen der *porticus* Pompei der Forscherin zufolge einerseits deutlich breiter (ca. 3-4 m) als die Bürgersteige und straßenbegleitenden porticus, darüber hinaus aber auch ca. 0,5-1,5 m breiter als eine durchschnittliche römische Straße.

gegliedert waren.¹²⁸⁸ Im Norden, direkt an die nördliche Außenfassade der porticus Pompei angrenzend, ist auf dem severischen Marmorplan eine weitere, in mehrere Schiffe untergliederte Säulenhalle dargestellt, in der noch die Buchstaben OSTYLUM zu lesen sind,¹²⁸⁹ die wahrscheinlich mit dem literarisch bezeugten *hecatostylum* identifiziert werden können. Anders gestaltete sich der Südabschluss der *quadriporticus*, hinter dem sich zwei sich gegenüberliegende Reihen kleinerer Räumlichkeiten (Läden?) befanden, die möglicherweise durch Passagen mit der *porticus post scaenam* des Pompeius-Theaters verbunden waren.¹²⁹⁰ Für den Ostabschluss kann folgendes Bild rekonstruiert werden: Hier, im Zentrum der Ostseite, geben die Fragmente der *forma urbis Romae* eine rechteckige Struktur wieder, die im Norden von einer halbrunden und einer weiteren rechteckigen Nische flankiert ist, eine Komposition, die sich in ähnlicher Weise auch für die Südseite rekonstruieren lässt.¹²⁹¹ Archäologische Untersuchungen in diesem Bereich bestätigten im Zentrum der Ostseite ein etwa 24 m breites Podium aus *opus quadratum*, welches allgemein der literarisch bezeugten curia Pompei zugesprochen wird.¹²⁹² Diese bildete einst in Form einer 24 x 20 m großen rechteckigen *exedra* den zentralen Abschluss der *porticus*-Anlage im Osten. Als *templum* inauguriert,¹²⁹³ diente sie als Tagungsstätte des Senats¹²⁹⁴ und nahm in ihrem Inneren die bereits erwähnte Statue des Pompeius auf, dargestellt in heroischer Nacktheit und mit einer Weltkugel in der Hand.¹²⁹⁵ Vor diesem Bau, über dessen Eingang wohl ein großes Gemälde eines Kriegers angebracht war,¹²⁹⁶ erstreckte sich Richtung Westen eine 12 m breite zentrale Passage, die zu ihren Seiten nach Martial von einem *nemus duplex*¹²⁹⁷ bzw. nach den Worten des Propertius von

¹²⁸⁸ Hanson 1959, 53; Gros 1999, 148-149; Rodriguez-Almeida 1981, 148. Die Nischengliederung findet sich nicht nur in der Darstellung der *forma urbis Romae*, sondern scheint nach Canina auch durch die dokumentierten *opus reticulatum*-Mauerzüge am Ende der *porticus*-Anlage seine Bestätigung zu finden. (Canina 1835, 30-31; Packer 2014, 14, 19)

¹²⁸⁹ Siehe Marmorplan bei Tosi (II) 2003, Tav. I fig. 14.

¹²⁹⁰ T. Najbjerg: The Severan Marble Plan of Rome (Forma Urbis Romae) - Porticus of Pompey (*porticus Pompeiana*), in: Stanford Digital Forma Urbis Romae Project, 2016: <https://formaurbis.stanford.edu/fragment.php?record=1&field0=stanford&search0=37e&op0=and&field1=all> (Stand: 21.05.2017). Dargestellt ist diese Seite auf dem Fragment 37e sowie auf den Renaissancezeichnungen Cod. Vat. Lat. 3439 - 22r und Cod. Vat. Lat. 3439 - Fo 23r. Auch Beacham nimmt für diesen Bereich eine Reihe von Märkten und Läden an. (Beacham 1999, 70)

¹²⁹¹ Siehe Marmorplan bei Tosi (II) 2003, Tav. I fig. 14, siehe auch: Beacham 1999, 69.

¹²⁹² Marchetti-Longhi 1937, 267-279; Gros 1999, 149; Albers 2013, 91.

¹²⁹³ Gellius 14.7.7.

¹²⁹⁴ Belege für die Nutzung der *curia* als Senatssitz: Sueton, Iul. Caes. 80.4; Livius, periocha 116; Appian., civ. 2.116.

¹²⁹⁵ Pappalardo 2007, 53. Die Statue wurde Pompeius zu Ehren errichtet, nachdem er die Stadt mit dem Theaterkomplex ausgestattet hatte. (Plutarch. Vit. Brut. 14; Packer 2014, 13).

¹²⁹⁶ Plinius, nat. hist. XXXV 59; Gleason 1994, 19.

¹²⁹⁷ Martial. 2.14. Dieser bei Martial verwendete Begriff wird im Allgemeinen mit einer doppelten Parkanlage interpretiert.

Platanenreihen und Brunnenanlagen¹²⁹⁸ flankiert wurde.¹²⁹⁹ Nach Gleason wäre es möglich, dass jene Park- bzw. Gartenanlage mit verschiedenen Baumarten ausgestattet war, darunter etwa die sowohl in Asia Minor als auch bei den Römern beliebten Platanen¹³⁰⁰ ebenso wie Myrthe und Lorbeerbäume.¹³⁰¹ Der Forscherin zufolge ist jene Parkanlage, die sie auch als heiligen Hain anspricht, zugleich mit der Göttin des Komplexes in Verbindung zu bringen, „who protected gardens as well as Pompey in his military conquests“.¹³⁰² Gesäumt war die Promenade bereits in der Zeit des Pompeius in regelmäßigen Abständen durch artifizielle Einrichtungen, von denen Strukturen entlang eines spätrepublikanischen Mauerzuges nachgewiesen werden konnten.¹³⁰³ Zwar ist ihre genaue Ausformung (Postamente für die Zur-Schau-Stellung von Trophäen und Waffen?¹³⁰⁴) nicht bekannt, doch scheint weitestgehend gesichert, dass die Zentralpassage bereits in der Zeit des Pompeius nicht nur von Baumreihen, sondern auch von weiterer Dekoration gesäumt war.¹³⁰⁵ Ergänzt wurde jenes besondere Erscheinungsbild der porticus Pompei durch verschiedenen Statuen und Kunstgegenstände sowie die zahlreichen, von Propertius, beschriebenen Brunnen und Fontänen, die sich überall im Park erhoben, zu einer Zeit, als die Aqua Virgo noch nicht bestand.¹³⁰⁶

Mit der Komposition verschiedener funktional und formal differenzierter Gebäude, dem zentralen öffentlichen Gartenbereich und den verbindenden Säulenhallen schuf Pompeius eine symbiotische Einheit und, wie auch Gleason betont, etwas völlig Neues, wenngleich einzelne Bestandteile in anderen baulichen Zusammenhängen durchaus

¹²⁹⁸ Propertius II 32.11-16.

¹²⁹⁹ Beacham 1999, 70; Gleason 1990, 10; Gleason 1994, 19, Gros 1999, 148. Die *forma urbis Romae* gibt das Innenareal der *quadriporticus* durch eben jene zentrale Passage und zwei seitlich anschließende lange Rechteckige wieder. Letztere werden von kleinen Quadraten mit einem Punkt in der Mitte gesäumt. (Siehe Marmorplan bei Tosi (II) 2003, Tav. I fig. 14; zur Deutung dieser Symbole verweise ich auf den Katalogeintrag des Pompeius-Theaters) Auch die Ausgrabungen der Jahre 1968-1969 unter dem modernen Teatro Argentina, konnten angereicherte braune Erde und Hinweise auf ein bepflanztes Areal innerhalb der *quadriporticus* nachweisen. (Gleason 1990, 11) Diese Farbe des entnommenen Bodens sowie die geborgene datierbare Keramik scheinen eine pompeianische und eine augusteische Bauphase nahezulegen. (Gleason 1990, 11)

¹³⁰⁰ Gleason 1994, 19, siehe auch Kuttner 1999, 347; R. Meiggs, *Trees and timber in the ancient mediterranean world* (Oxford 1982) insbesondere 276-278.

¹³⁰¹ Sueton, Iul. Caes. 81.3, Gleason 1994, 19.

¹³⁰² Gleason 1994, 19.

¹³⁰³ Gleason 1994, 19.

¹³⁰⁴ Gleason 1994, 19. Hierfür verweist Gleason auf C. Picard (*Les trophées romains* (Paris 1957) 185-186) sowie auf Indizien von skulpturalen Trophäen im Bereich der *porticus post scaenam*, von denen Ende des 16. Jh. Flaminio Vacca (*Memorie di Varie Antichita travate in diversi luoghi della citta di Roma* (Roma 1594) 7.21) berichtet.

¹³⁰⁵ Siehe Gleason 1994, 19.

¹³⁰⁶ Gleason 1994, 19.

bekannt waren.¹³⁰⁷ Dabei scheint zwischen der *porticus*-Anlage und dem Theaterkern eine enge architektonische und inhaltliche Verbindung angestrebt worden zu sein, welche die ideologische auf den Bauherrn bezogene Aussagekraft des Komplexes für jeden offensichtlich machte. Denn dass es Pompeius' Anliegen war, seine eigene Person und Verdienste mit und innerhalb dieser Architekturkomposition herauszustellen, liegt auf der Hand. In diesem Zusammenhang schuf möglicherweise auch die zentrale Mittelpassage der *porticus post scaenam*, die von zwei Grünanlagen, Brunnen und Kunstwerken flankiert wurde, eine Art Prozessionscharakter, der der Erinnerung an Pompeius' eigenen Triumphzug dienen sollte.¹³⁰⁸

Die bewusst gewählte monumentale Achse, die dem gesamten Gebäudekomplex innewohnte, spiegelt neben der politischen Natur aber auch die in der römischen Lebenswelt bestehende enge Verknüpfung mit der religiösen Ebene wider, die durch die Verehrungsstätte der Venus Victrix und die anderen vier sakralen Stätten innerhalb der *cavea* betont wurde. Zwar werden sich diese hinsichtlich ihrer Größe dem Theaterbau untergeordnet haben, doch kam zumindest dem Sakralbau der Venus Victrix mit seiner erhöhten Positionierung innerhalb des Gesamtensembles gewiss eine besondere Bedeutung zu.¹³⁰⁹ So ist die monumentale Achse in diesem Zusammenhang vielleicht auch als eine

¹³⁰⁷ Gleason 1994, 19. In diesem Zusammenhang nicht nur an die italischen *fora* zu denken, sondern auch an die Siegesmonumente früherer Feldherren. Gleason verweist darüber hinaus auch auf die *horti* der reichen Feldherren und Politiker des frühen 1. Jh. v. Chr. an eben jenen Grenzen des antiken Roms mit ihren Pavillons, Promenaden und architektonisch reich geschmückten Gärten. (Gleason 1994, 13, 19)

¹³⁰⁸ Beacham 1999, 70; Gleason 1990, 10.

¹³⁰⁹ Hinsichtlich der Dominanz des Tempels innerhalb der theatralen Anlage bestehen in der Forschung verschiedene Ansätze. So geht Gleason etwa davon aus, dass ursprünglich der Tempel den auf Axialität und Blickachsen angelegten Komplex dominierte, sodass das eigentliche Theater wie ein Treppenaufgang wirkte. Auch die sich vor jener Stufenanlage erstreckende Gartenporticus, die nur temporär durch eine hölzerne *scaena* von ersterer getrennt gewesen sei, war damit nicht säkular intendiert, sondern vielmehr als ein *temenos* mit heiligem Hain, der in einer direkten Beziehung zum Tempel oberhalb der Stufenanlage stand. (Gleason 1994, 19-26) Vor dem Hintergrund jener postulierten Dominanz des Tempels und der Überlieferung des Tertullian (*de spect.* X 5) stellt der Bau des Pompeius für Nielsen eine Art „transitional type“ dar, einer Übergangsform zwischen den in einem Heiligtum oder in Verbindung zu einem übergeordneten Tempel errichteten Theater und den späteren, von Hanson beschriebenen „Roman theater-temples“, bei denen der Tempel bzw. reguläre Kult in den Hintergrund trat und die Funktion des Theaters eher profaner Natur war. So könnte die Theateranlage nach Nielsen als eine Art Systematisierung und Erweiterung des italischen Theater-Tempel-Typs angesehen werden. Als Vorbild könnte der Forscherin zufolge möglicherweise das Heiligtum von Praeneste/Palestrina gedient haben. (Nielsen 2002, 199-204; Nielsen 2016; 87) Mit dieser These formulierte die Forscherin nach Hanson einen neuen Ansatz. Letzterer hatte das Pompeius-Theater noch einige Jahrzehnte zuvor als ersten Vertreter der sogenannten „Roman theater-temples“ ausgewiesen, bei dem das Theater nun das dominierende Element des Ensembles darstellte. So wäre seiner Ansicht nach zwar das Theater allein vor einem religiösen Hintergrund erklärbar, nicht jedoch die mit diesem zu einer architektonischen Einheit verschmolzenen Architekturen, welche es umgab und zu einem der berühmtesten Schauplätze machten. Hanson zufolge ist hierin der Versuch des Pompeius erkenntlich, religiöse Konzepte in eine enge Verbindung mit seinen politischen Ambitionen zu bringen. In diesem Sinne wies er nach Hanson bereits den Weg zu den folgenden kaiserlichen Herrschern. (Hanson 1959, 47-48)

den gesamten Bau durchziehende direkte oder sinnbildliche religiös-politische Kommunikationsachse zu verstehen, die durch jene Stätte und die *curia* am gegenüberliegenden Achsenendpunkt der *porticus post scaenam* geschaffen wurde und zur Glorifizierung ihres Stifters gereichte.¹³¹⁰ Folglich sind die einzelnen hier zu einer Gesamtkomposition zusammengefügte Elemente – religiöse Verehrungsstätte, Theater, *porticus post scaenam*, Garten und *curia* – nicht getrennt voneinander zu verstehen, sondern als inhaltliche und architektonische Einheit.

Insgesamt ist die Anlage des Pompeius deutlich als politisches Statement seines Bauherrn konzipiert, wenngleich es sich mit seiner Statuenausstattung noch anders präsentierte, als die nachfolgenden kaiserlichen Anlagen.¹³¹¹ Politisch und religiös bedeutende Punkte sowie ideologisch aussagekräftige Aspekte in Form von Architektur- und Gartenelementen wurden hier im Kleinen sowohl im Theaterkern als auch der *porticus post scaenam* hervorgehoben und kulminierten in ihrem Arrangement schließlich in einem einheitlichen Ganzen.¹³¹² In jener „baulichen Verbindung verschiedener Architekturen zu einem einzigen übergeordneten Baukomplex“ mit seinen Perspektiven und dem ideologisch intendierten Ausstattungsprogramm lag nach Nünnerich-Asmus auch das Außergewöhnliche dieses Projektes.¹³¹³ Als Repräsentationsbau ausgeformt, hatte Pompeius mit dieser Anlage dabei nicht nur einen Ort zur Preisung seiner eigenen Person geschaffen, sondern zugleich auf die Zeichen der Zeit reagiert und der Bevölkerung die erste permanente theatrale Spielstätte sowie öffentliche Parkanlage der Stadt und einen alternativen Fokus für das öffentliche Leben zu Verfügung gestellt, der in seiner höchst vielschichtigen architektonischen und funktionalen Ausführung eine große Faszination auf seine zeitgenössischen und nachfolgenden Betrachter ausübte.

Die sowohl politisch als auch gesellschaftlich große Bedeutung dieses stadtrömischen Theater-Komplexes war offenbar auch Augustus bewusst, der die Anlage, wie viele seiner kaiserlichen Nachfolger, für seine Zwecke erneuern und instand halten ließ.¹³¹⁴ So hatte der beschriebene Originalplan des Pompeius nur etwa 20 Jahre Bestand. Denn schon im

¹³¹⁰ Coarelli 1997, 118; Beacham 1999, 71; siehe auch Gleason 1990, 9.

¹³¹¹ Sande 2014, 51-52. Zu denken wäre etwa an das forum Augustum oder das forum Traiani, die fast ausschließlich mit den Bildnissen der Kaiserfamilie oder mit diesen in Zusammenhang stehenden Figuren geschmückt waren und auf diese Weise die Erhabenheit und Dominanz des Kaiserhauses für jeden sichtbar machte. (ähnlich siehe auch Sande 2014, 51-52)

¹³¹² Siehe auch Gleason 1994, 13.

¹³¹³ Nünnerich-Asmus 1994, 51.

¹³¹⁴ Sande 2014, 39-43.

Jahre 32 v. Chr. gab Augustus, damals noch Octavianus, Erneuerungsmaßnahmen in Auftrag, die laut Sueton mit der Inbrandsetzung der *curia* durch das Volk nach dem dortigen Caesarmord 44 v. Chr. in Zusammenhang standen.¹³¹⁵ Die Arbeiten, die auch eine Marmordekoration aus lunesischen Marmor umfassten, betrafen dabei sowohl die Bereiche der *cavea* und *scaenae frons*, als auch denjenigen der *porticus post scaenam*.¹³¹⁶ So ließ Octavianus etwa den prominenten Bau der *curia* als zentralen Achsenendpunkt der Anlage schließen und gab der ehemals dort prominent aufgestellten Statue des Pompeius auf der gegenüberliegenden Seite im Bereich der *scaena* einen neuen Bestimmungsort.¹³¹⁷ Diese Transformation hatte gewiss einen großen Einfluss auf die politische Aussagekraft der Anlage und durchbrach die zu vermutende ideologische auf die Person des Pompeius ausgerichteten Kommunikation und machte sie für Octavianus, seine *gens* und das angestrebte neue Herrschaftssystem nutzbar.¹³¹⁸ Ob Octavianus dabei auch die Errichtung des permanenten Skenenbaus initiiert hatte und so nach Nielsen durch die visuelle Trennung der Bereiche Tempel/*cavea* und *porticus post scaenam*-Anlage eine Säkularisierung des Komplexes vollzogen hatte, bei dem der Tempel zu einer Art Ornament herabgesetzt wurde,¹³¹⁹ lässt sich derzeit nicht abschließend beantworten. Rein technisch und hinsichtlich seines Anspruches auf Monumentalität und Repräsentation wäre eine solche auch schon für die Zeit des Pompeius denkbar. Offen bleibt auch, ob neben weiteren kleineren Eingriffen im Gartenbereich, welche die archäologischen Untersuchungen nahelegen,¹³²⁰ auch das Umfeld des Theaters unter Octavianus/Augustus durch eine Ausstattung mit (Boden?) Platten mit komischen *didascaliae* zu jener Zeit aufgewertet wurde.¹³²¹

Im Hinblick auf die weitere stadtrömische Theaterentwicklung zeigt sich jedoch, dass die von Pompeius visualisierte und schließlich realisierte theatrale Anlage, die sich der Kombination verschiedener Architekturen zu einem übergeordneten Baukonzept zu eigen

¹³¹⁵ Sueton, Iul. Caes. 88; Sueton, Aug. 31; Appian, bell. civ. 2.147; Gleason 1994, 24; Coarelli (I) 1997, 118; Gagliardo/Packer 2006, 95; Packer 2014, 13.

¹³¹⁶ Monterroso 2009, 35-36; Packer 2014, 9; Sande 2014, 39-41.

¹³¹⁷ Sueton, Iul. Caes. 88; Sueton, Aug. 31; Gleason 1994, 24; Kuttner 1999, 350; Packer 2014, 13.

¹³¹⁸ Siehe auch Coarelli (I) 1997, 118, 121.

¹³¹⁹ Nielsen 2002, 199; Nielsen 2016, 87.

¹³²⁰ Gleason 1994, 24. So konnte im Gartenbereich archäologisch etwa das Auftragen einer weiteren Erdschicht in augusteischer Zeit dokumentiert werden. (Gleason 1990, 11) Möglicherweise wurde in diesem Zuge auch die zentrale Passage erneuert und mit neuen, sie flankierenden dekorativen Elementen versehen, welche die *forma urbis Romae* zeigt. (Siehe Gianfrotta 1968/1969; Gleason 1990, 12; Gleason 1994, 19)

¹³²¹ Siehe Moretti 1960, 269-281; Coarelli 1971-1972, 105; Sande 2014, 55-56. Diese griechischen Inschriften fanden sich nahe der Via Arenula; viele von ihnen waren im Bodenbelag der Kirche S. Paolo fuori le Mura eingearbeitet. (Moretti 1960, 269-279; Sande 2014, 55)

gemacht hatte und von Octavinaus/Augustus den zeitlichen und ideologischen Ansprüchen seiner Zeit angepasst wurde, in Form einer (Tempel)-Theater-*porticus*-Anlage zum direkten Vorbild aller weiteren römischen Theaterbauambitionen erwuchs. Zu jenen Theatern zählte auch das zweite stadtrömische theatrum Marcelli, welches ca. 30-40 Jahre nach dem Pompeius-Theater im Rahmen des augusteischen Erneuerungsprogrammes des Campus Martius durch Augustus selbst realisiert wurde.¹³²² Dabei griff auch der *princeps* erneut die Kombination von Theater und porticus (*post scaenam*) für sein theatrales Projekt auf und machte von ihren Vorteilen Gebrauch.

- *Marcellus-Theater*

Wann genau mit dem Bau des zweiten stadtrömischen Steintheaters begonnen wurde, ist heute leider nicht mehr überliefert. Erstmals findet es im Jahr 17 v. Chr. in den Inschriften anlässlich der dort abgehaltenen Saecularspiele Erwähnung.¹³²³ Fertiggestellt zwischen 13 und 11 v. Chr. durch Augustus wurde es mit großen Festspielen dessen verstorbenen Neffen Marcellus geweiht.¹³²⁴ Letzteren hatte Augustus möglicherweise bereits als seinen künftigen Thronfolger auserkoren, doch verstarb dieser bereits vorzeitig im Jahr 23 v. Chr.¹³²⁵ Nach Gros¹³²⁶ und Isler muss das Projekt noch zu Lebzeiten des Marcellus konzipiert worden sein, da der Komplex, so Isler, „mit den Namen des Marcellus und seiner Mutter Octavia, eine dynastische Konstellation (spiegelt), die nach dem unerwarteten Tod des in Aussicht genommenen, erst neunzehnjährigen Nachfolgers nicht mehr weiter bestand.“¹³²⁷

¹³²² Chini 2002, 5; Albers 2013, 132.

¹³²³ CIL VI 32323. 156-158; Hanson 1959, 23; Albers 2013, 276.

¹³²⁴ Cassius Dio LIV 26.1; Plinius, nat. hist. VIII 64-65; Res Gestae 4.21; Sueton, Aug. 29.4; Plutarch, Marcellus 30.6. Burmeister 2006, 95; Albers 2013, 276; Isler 2017, 286. Warum bis zur endgültigen Weihung noch einmal mehr als fünf Jahre vergehen sollten, ist nicht bekannt. (siehe auch Isler 2017, 286)

¹³²⁵ Isler 2017, 286. M. Marcellus hatte noch kurz vor seinem Tod selbst als Ädil prachtvolle Spiele veranstaltet. (Cassius Dio LIII 31.2; Propertius III 18.13; Velleius Paterculus II 93.1; Gros 1987, 328; Isler 2017, 286)

¹³²⁶ Gros 1987, 328. Nach Gros könnte das Theater bereits im Jahr 23 v. Chr. soweit bestanden haben, dass die von Marcellus initiierten Spiele dort ausgetragen wurden. (Gros 1987, 328)

¹³²⁷ Isler 2017, 286. Viel diskutiert ist in der Forschung hingegen die Frage, inwiefern die Idee für diesen Bau noch auf Augustus' Stiefvater C. Iulius Caesar zurückging, der mit seinem geplanten Theaterbauprojekt einen noch monumentaleren Gegenentwurf zur prachtvollen Theateranlage seines Rivalen Pompeius Magnus anstrebte. An der Südostseite des Capitoliums gelegen und somit in leichter Abweichung zur später realisierten Lage unter Augustus hätte jener caesarische Bau den des Pompeius noch an Größe und Aufwand übertreffen sollen, doch konnte sein Bauherr das Vorhaben aufgrund seiner Ermordung in der curia Pompei 44 v. Chr. nicht mehr in die Tat umsetzen (Sueton, Iul. Caes. 44.2; Cassius Dio XLIII 49.2; Gros 1987, 326; Gros 1978, 67; Coarelli 1997, 580-590; Sear 2006, 62; Isler 2017, 285-287)

Interessant ist, dass die Wahl des Platzes für die Errichtung dieser theatralen Anlage dabei auf ein Gebiet direkt vor den alten Tempel des Apollo Medicus im südlichen Bereich des Marsfeldes fiel, wo bereits im Jahr 179 v. Chr. ein *theatrum et proscaenium ad Apollonis* im Rahmen der *ludi Apollinares* und anderer Feste literarisch belegt werden konnte.¹³²⁸ Dabei wurde für die Realisierung der Theateranlage ein Teil der bestehenden Bebauung – privater und sakraler Natur – abgerissen und auch der Tempel der Bellona und des Apollo Medicus versetzt; dennoch wirkte sie wahrscheinlich in die umliegende Bebauung geradezu eingezwängt.¹³²⁹ So überlagerte sie teilweise den Abschluss des *circus Flaminius* und auch zur *porticus Octaviae* blieb kaum Raum um zu passieren.¹³³⁰ Die Lage war jedoch offenbar derart symbolhaft, das ihr Bauherr auch einige Abstriche in Kauf nahm. So verband Augustus seinen Bau an dieser Stelle einerseits mit der seit langem bestehenden Theatertradition der *ludi Apollinares* an und setzte ihn zugleich in das Umfeld der *pompa triumphalis*, deren Zug genau hier vorbeiführte.¹³³¹ Im Gegensatz zum *theatrum Pompei* handelte es sich bei dem augusteischen Neubau jedoch nicht mehr in erster Linie um ein Triumphalmonument, da mit der neuen Herrschaftsform der Triumph allein dem Kaiser vorbehalten war.¹³³² Vielmehr diente das Gesamtprojekt mit Theater und der benachbarten *porticus Octaviae* nun der Machtstabilisierung sowie der Veranschaulichung und Demonstration der Ideologie der neuen kaiserlichen Familie.¹³³³

Wie zuvor Pompeius ließ auch Augustus das *theatrum Marcelli* auf ebener Fläche errichten, wo es sich am Ufer des Tibers und direkt vor dem durch Sosianus erneuerten Tempel des Apollon erhob (Abb. 44 b+45).¹³³⁴ Da das Bauareal aufgrund der Nähe zum

¹³²⁸ Albers 2013, 276; Isler 2017, 287.

¹³²⁹ Hanson 1959, 22; Coarelli 1997, 587; Sear 2006, 62; Albers 2013, 276; Tosi 2003, 27; Isler 2017, 286-287 sowie Coarelli, 1965-67, 37-72. Der Apollon-Tempel wurde in diesem Zuge durch C. Sosius erneuert. (Coarelli 1997, 377-391; Gros 1987, 327; Isler 2017, 287)

¹³³⁰ Siehe auch Burmeister 2006, 95; Isler 2017, 287. Zu den Eingriffen in diesem Gebiet verweise ich auf Katalog K II a und den dortigen Artikel zum Marcellus-Theater.

¹³³¹ Siehe auch Chini 2002, 5; Gros 2006, 18; Ciancio Rossetto 2008, 4-5, 17-19; Albers 2013, 276; Isler 2017, 287. Die bewusst gewählte enge topographische sowie ideologische Beziehung beider Bauten hebt auch Hanson in seiner Abhandlung hervor. (Hanson 1959, 22-23)

¹³³² Isler 2017, 287-288.

¹³³³ Gros 2006, 18; Isler 2017, 288. Auch Albers führt in diesem Zusammenhang aus, dass das traditionsreiche Gebiet des *Campus Martius* durch Augustus' Bestrebungen nun deutlich kompakter zusammengeschlossen und gleichzeitig „für die Handlungen des Triumphes, aber auch anderer Prozessionen, verstärkt auf das iulische Hause ausgerichtet [...] (war).“ (Albers 2013, 132; siehe auch Chini 2002, 5)

¹³³⁴ Albers 2013, 101 Abb. 40. Trotz der Verschiebung des Apollon-Tempels durch Sosianus berührte die Fassade der *cavea* nahezu im Bereich ihres Scheitelpunkts fast die Fassade des dahinterliegenden Tempels. (Hanson 1959, 22)

Fluss nur wenig Stabilität aufwies, war es nötig für diesen massiven Bau eine starke Fundamentschicht aus *opus caementicium* anzulegen, die noch heute Bestand hat und den in die theatralen Strukturen integrierten Palazzo trägt.¹³³⁵ Darüber lagerte die nahezu halbkreisförmige *cavea* vollständig auf einem System aus Substruktionen aus *opus quadratum*, *opus latericium* und *opus reticulatum*, die nach außen hin durch eine dreigeschossige etwa 32,60 m hohe Arkadenfassade begrenzt wurde.¹³³⁶ Bereits in augusteischer Zeit scheint sie zumindest im Bereich der unteren beiden Arkadenordnungen mit etwa 82 kolossalen Marmormasken, welche die drei Genre des klassischen Theaters, Tragödie, Komödie und Satyrspiel präsentieren, dekorativ ausgeschmückt gewesen zu sein.¹³³⁷ Diese Gestaltung der Außenarkade der *cavea* mit ihren drei übereinander lagernden Arkadenordnungen sollte auch für die späteren römischen Theaterbauten der Kaiserzeit typpbildend sein.¹³³⁸ Gleiches galt auch für das komplexe interne Zugangssystem, welches ausgehend von einem äußeren Arkadenumgang über verschiedene Rampen und Treppenaufgänge Zugang in die unterschiedlichen Ebenen des Zuschauerraumes gewährte.¹³³⁹ Neben einer gewünschten Effizienz bei der Befüllung und Entleerung des Zuschauerraumes spielte sich in diesem strikten, nach gesellschaftlichen Ständen differenzierte Zugangssystem die gezielte Bestrebung des Augustus wider die verschiedenen gesellschaftlichen Klassen räumlich gegeneinander abzusetzen und in diesem Zuge, wie auch in der im Durchmesser rund 129,80 m großen *cavea*, welche wohl in drei Ränge und jeweils mehrere *cunei* unterteilt war,¹³⁴⁰ bestimmte gesellschaftliche Gruppen zu ehren.

Wie auch beim Pompeius-Theater gestalten sich die Aussagen bezüglich des gegenüberliegenden *orchestra*- und Skenenbereiches aufgrund der nachantiken Überbauung äußerst schwierig. Auf Grundlage der fragmentarisch überlieferten *forma urbis Romae* aus dem 3. Jh. n. Chr. ist jedoch davon auszugehen, dass die im Durchmesser ca. 37 m große *orchestra* durch ein Bühnengebäude mit einer geradlinigen *scaenae frons*

¹³³⁵ Fidenzoni 1970, 56, Abb. 30; Isler 2017, 288.

¹³³⁶ Fidenzoni 1970, 43; Chini 2002, 8; Tosi 2003, 25; Pappalardo 2007, 60; Isler 2017, 288. Heute ist diese teilweise noch in einer Höhe von 20 m erhalten. (Cerutti Fusco 1992, 20)

¹³³⁷ Fuchs 1987, 14; Pappalardo 2007, 60.

¹³³⁸ Siehe auch Isler 2017, 289.

¹³³⁹ Calza Bini 1953, 13; Chini 2002, 8; Pappalardo 2007, 60; Isler 2017, 289. Aus dem Inneren des Aufgangsystems gelangten die Zuschauer über die *vomitoria* der verschiedenen Stockwerke zu den Sitzplätzen. So waren sechs *vomitoria* auf der Ebene zwischen *ima* und *media cavea* und weitere sechs bis sieben zwischen der *media* und *summa cavea* angelegt. (Calza Bini 1953, 9-14; Fidenzoni 1970, 47-48; Sear 2006, 64)

¹³⁴⁰ Sear 2006, 62, 135.

begrenzt wurde (Abb. 47).¹³⁴¹ Zwar fanden noch unter Vespasian und Septimus Severus Restaurierungsarbeiten am Theater statt,¹³⁴² doch scheint die geradlinige Darstellung des Skenenapparates auf der *forma urbis Romae* nahezulegen - sollte der wenig detailreiche, schemenhafte Grundriss zutreffen -, dass dieser in seiner ursprünglichen Form beibehalten wurde.¹³⁴³ Gesichert ist, dass die *scaenae frons* bereits in augusteischer Zeit mit einem prachtvollen Säulenschmuck versehen war. So ist durch die antiken Autoren überliefert, dass Augustus hier, im Bereich der *valvae regia*, vier große Säulen des M. Aemilius Scaurus aufstellen ließ, welche bereits im Jahr 58 v. Chr. den temporären Bühnenbau des Scaurus geschmückt hatten und später in dessen Haus transferiert wurden.¹³⁴⁴ Auch im Hinblick darauf, dass es sich bei dem Marcellus-Theater um ein stadtrömisches Theater handelte, dass von Augustus selbst errichtet wurde und auch in der Folgezeit stets von den Kaisern selbst mit Stiftungen bedacht wurde, kann sicherlich davon ausgegangen werden, dass sein Inneres mit einer repräsentativen und umfassenden dekorativen Ausstattung bestehend aus Säulen, Reliefs und Statuen versehen war.¹³⁴⁵

Ein weiteres zentrales Element der theatralen Anlage bildete seit Baubeginn mit einiger Sicherheit auch die *porticus post scaenam*, die hinter dem Skenenbau anschloss. Dabei bildete die *porticus post scaenam* eine schmale Platzanlage, die vermutlich durch die gedrängte Lage direkt am Ufer des Tiber¹³⁴⁶ begründet war und eine großzügigere *porticus*-Anlage an dieser Stelle ausschloss.¹³⁴⁷ Der angesprochenen Priorisierung jener traditions- und bedeutungsvollen Standortwahl durch Augustus fiel möglicherweise auch die Realisierung eines *postscaeniums* zum Opfer, sodass die *porticus post scaenam* scheinbar direkt an der Rückwand der *scaenae frons* angrenzte.¹³⁴⁸ Sowohl die Grabungen im östlichen Bereich der *porticus post scaenam* ebenso wie die Darstellungen der *forma urbis Romae* legen eine Anlage nahe, bei der sich direkt hinter der Skene eine parallel

¹³⁴¹ Pappalardo 2007, 60; Ciancio Rossetto 2008, 15.

¹³⁴² Pappalardo 2007, 59.

¹³⁴³ Auch Isler führt in diesem Zusammenhang aus, dass für die späteren römischen Theater eine Nischenfront üblicher war. (Isler 2017, 291)

¹³⁴⁴ Asc. in Scaur. 45; Platner/Ashby 1965, 513; Tosi 2003, 762; Isler 2017, 291.

¹³⁴⁵ So konnten schon in den nicht kaiserlich gestifteten Theatern eine umfassende Architekturdekoration und Statuenausstattung beobachtet werden. Diesbezüglich verweise ich auf die anderen im Katalog aufgenommenen Theater.

¹³⁴⁶ Dieser verlief noch zu jener Zeit weiter landeinwärts. (Ciancio Rossetto 2008, 18)

¹³⁴⁷ Ciancio Rossetto 2008, 18, 21.

¹³⁴⁸ Ciancio Rossetto 2008, 15.

verlaufende Säulenhalle¹³⁴⁹ erstreckte, die sich auf ein Hofareal mit einer großen zentralen *exedra* öffnete (Abb. 46+47).¹³⁵⁰ Letztere wölbte sich als Teil der Umfassungsmauer der *porticus*-Anlage gegen den Tiber und umfasste vermutlich einen Durchmesser von ca. 56 m.¹³⁵¹ An ihren Extremitäten scheinen sich kleine Passagen Richtung Tiber befunden zu haben.¹³⁵² An ihren Seiten war die *porticus*-Anlage durch jeweils eine große *aula* begrenzt, die bis zur Außenmauer des Hofes reichten, hier mit einer Apside endeten.¹³⁵³ Die Einklammerung der *porticus post scaenam* durch diese beiden Räumlichkeiten erzeugt dabei den Eindruck einer äußerst engen Verbindung zwischen Theaterkern und rückwärtiger Hofanlage.¹³⁵⁴ Verbunden waren beide Bereiche möglicherweise, wie Vergleiche mit anderen Theater-*porticus*-Komplexen nahelegen, direkt über die *porta regia* der *scaenae frons*. Unterstützung findet diese These auch in der Darstellung der gegenüberliegenden Säulenreihe auf der *forma urbis Romae*. Hier waren im Zentrum der *porticus post scaenam* sechs Säulen hervorgehoben und weiter in den Hof hineingesetzt; in dieser Form könnten sie, ähnlich wie für die *porticus post scaenam* des Pompeius-Theaters und der in Augusta Emerita/Mérida überliefert, eine Art *vestibulum* bzw. zentralen Zugang in das Innere des Hofes gebildet haben.¹³⁵⁵ Ob der Hofbereich in seinem originalen Zustand nach dem Vorbild der *porticus* Pompei ebenfalls mit einem Gartenareal ausgestattet war, oder aber, wie für eine spätere Bauphase archäologisch belegt, mit einer Pflasterung, lässt sich zum derzeitigen Forschungsstand nicht mit Sicherheit beurteilen.¹³⁵⁶ Unbekannt ist auch, zu welchem Zeitpunkt die Anlage mit jenen kleinen Brunnenanlagen geschmückt wurde, worauf nach Cianco Rossetto dokumentierte hydraulische Strukturen

¹³⁴⁹ Monterroso Checa's schlägt für die Säulenreihe auf der *forma urbis Romae* hingegen eine Interpretation als Säulenstellung der *scaenae frons* vor. Auf diese Weise hätte sich jedoch eine ungewöhnlich große Entfernung zwischen *cavea* und Bühne ergeben, die der Forscher mit dem benötigten Raum für den Durchzug der Triumphzüge begründet. (Monterroso Checa 2007, 51-74)

¹³⁵⁰ Ciancio Rossetto 2008, 8-10; Tosi 2003, 763.

¹³⁵¹ Ciancio Rossetto 2008, 8-10; Tosi 2003, 763.

¹³⁵² Ciancio Rossetto 2008, 10. Bestätigung findet diese Beobachtung durch die Angaben auf einer Renaissance-Zeichnung (Cod. Lat. Vat. 3439 - Fo 19r) zur *porticus post scaenam* des Marcellus-Theaters. Sie enthält Informationen von zwei verlorenen Fragmenten der *forma urbis Romae*. (Carettoni/Colini/Cozza 1960)

¹³⁵³ Pappalardo 2007, 60; Tosi 2003, 26; Tina Najbjerg: The Severan Marble Plan of Rome (Forma Urbis Romae). Fragment Fr. 31qrs (Marcellus-Theater), in: Stanford Digital Forma Urbis Romae Project: <https://formaurbis.stanford.edu/fragment.php?record=150> (Stand vom: 13.02.2018). Nach Ciancio Rossetto waren die basilikalen Hallen in ihrem Inneren bereits im Originalplan mit zwei Säulen- bzw. Pilasterreihen dekorativ ausgestattet gewesen. (Ciancio Rossetto 2008, 7)

¹³⁵⁴ Siehe Monterroso Checa 2007, 53, fig. 1.

¹³⁵⁵ Ciancio Rossetto 2008, tavv. X. Vergleich Katalogartikel zu Roma/Roma (Pompeius-Theater) und Augusta Emerita/Mérida.

¹³⁵⁶ Tosi 2003, 763; Ciancio Rossetto 2008, 8-10, 21, tavv. III (B4).

im Osten der Anlage hinweisen.¹³⁵⁷ Einen weiteren Anhaltspunkt für die Ausstattung der *porticus*-Anlage gibt darüber hinaus ein Fragment der *forma urbis Romae*, welche im Bereich der großen zentralen *exedra* vier große Symbole zeigt, die als zwei benachbarte größere Quadrate und zwei kleinere davorliegende dargestellt sind.¹³⁵⁸ Traditionell werden diese als kleine Sakralbauten mit ihren dazugehörigen Altären interpretiert, die als Ersatz für die älteren Tempel angesehen werden und im Zuge des Theaterbaus weichen mussten.¹³⁵⁹ Demgegenüber wäre an dieser Stelle auch ein geeigneter Rahmen für die kaiserliche Selbstdarstellung vorstellbar;¹³⁶⁰ eine Verbindung zum Kaiserkult scheint spätestens für die severische Zeit durch einen Marmoraltar belegt.¹³⁶¹

Obwohl bezüglich verschiedener Aspekte des Marcellus-Theaters noch einige Frage, insbesondere zu dessen architektonischem Aufbau sowie seines originalen Ausstattungsprogrammes, offen bleiben, präsentierte sich auch dieser Bau als äußerst komplexe Anlage, welcher erneut die Architekturen Theater und *porticus*-Anlage zu einer engen baulichen und funktionalen Einheit verband. In dem sich auch Augustus dieses Konzept zu eigen machte, lässt sich die Etablierung der Verbindung von Theater- und Säulenhallenanlage eng mit dem Beginn der kaiserlichen Theaterbautätigkeit verknüpfen.

Zusammen mit weiteren Innovationen, wie der dreigliedrigen Arkadenfassade und dem komplex angelegten internen Zugangssystem erwuchs also auch das Element der *porticus post scaenam* spätestens mit diesem Bau zu einem typischen Merkmal in der aufstrebenden römischen Theaterbautradition. Dieser Umstand fand nicht zuletzt auch in dem dritten stadtrömischen Theaterbauprojekt seinen Ausdruck, welches etwa zeitgleich mit der Errichtung des Marcellus-Theaters auf dem südlichen Campus Martius angelegt wurde.

¹³⁵⁷ Ciancio Rossetto 2008, 21, 10 Fußnote 35.

¹³⁵⁸ Ciancio Rossetto 2008, tavv. X.

¹³⁵⁹ Cerutti Fusco 1992, 23; Gros 1987, 342; Coutois 1989, 212; Coarelli 1997, 451; Isler 2017, 290. Größe der vermuteten Tempel: ca. 7 m; Größe der vermuteten Altäre: ca. 3,00 x 1,50 m (Cerutti Fusco 1992, 23, Tosi 2003, 763)

¹³⁶⁰ Vergleich Katalogeintrag in K II a. Ciancio Rossetto zufolge wurde der Tempel der Pietas nicht wieder aufgebaut (Ciancio Rossetto 2008, 5 Fußnote 14).

¹³⁶¹ Auch innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen der Theater von Augusta Emerita/Mérida und Leptis Magna/Lepda sind Stätten für den Kaiserkult dokumentiert. Für weitere Informationen verweise ich auf die entsprechenden Katalogeinträge in K II a.

Bei diesem im Jahr 13 v. Chr. geweihten Bau des Lucius Cornelius Balbus,¹³⁶² der in nahezu direkter Nachbarschaft des fast 40 Jahre alten Pompeius-Theaters angelegt wurde, handelte es sich um eine der letzten Beuteweiungen einer nicht zur kaiserlichen Familie gehörenden Person in Rom, die besagter Balbus nach seiner siegreichen Rückkehr 19 v. Chr. aus dem Feldzug gegen die Garamantes realisierte.¹³⁶³ Gleichzeitig stellte es auch ein Bauwerk dar, welches als integraler Bestandteil des augusteischen Bauprogrammes zu verstehen ist.¹³⁶⁴ Balbus nämlich gehörte mit seinem Theater zu den wenigen ausgewählten Mitgliedern der Aristokratie, denen Augustus das Privileg zugestand ein stadtrömisches Bauprojekt zu verwirklichen. Ihre scheinbare Konkurrenzwirkung sollte dabei einerseits an Traditionen der römischen Republik erinnern, im gleichen Zug aber deutlich auf die Repräsentation, Ideologie, Politik und Vision des Prinzeps verweisen.¹³⁶⁵

In seinem Aufbau und seiner Orientierung scheint das theatrale Monument stark an dem benachbarten Pompeius-Theater gefolgt zu sein, wenngleich es in seinen Dimensionen deutlich kleiner angelegt war als die beiden Anlagen des Pompeius und Augustus/Marcellus (Abb. 44 b+48).¹³⁶⁶ Auf ebener Erde errichtet, erhob sich das Balbus-Theater, wie auch die beiden anderen stadtrömischen Theater, auf einem System von Substruktionen mit halbrunden und radialen Mauerzügen, die im Wesentlichen in *opus reticulatum* aus Tuff- und Travertinstein errichtet waren.¹³⁶⁷ Dabei erreichte die *cavea* vermutlich einen Durchmesser von etwa 90 - 95 m,¹³⁶⁸ sodass mit einer ungefähren

¹³⁶² Cassius Dio LIV 25; Platner/Ashby 1965, 513; Beacham 1992, 168; Albers 2013, 103; Isler 2017, 291. Diese Datierung wird auch durch das dokumentierte Baumaterial sowie der Bautechnik gestützt. (Isler 2017, 291) Die Einweihung folge somit nur wenige Jahre nach seiner Grundsteinlegung.

¹³⁶³ Sueton, Aug. 29.5; Plinius, nat. hist. V 36-37; Cicero, ad fam. X 32; Platner/Ashby 1965, 513; Isler 2017, 291. Zu jener Zeit war er Proprätor Afrikas. (Albers 2013, 103) Der Balbus zugestandene Triumph stellte dabei insofern eine Besonderheit dar, als dass dieser der erste war, der einer nicht mit dem römischen Bürgerrecht geborenen Persönlichkeit gestattet wurde. (Plinius, nat. hist. V 36-37) Denn geboren wurde er im spanischen Gades, wo eines der ältesten Theaterbauten Spaniens zu finden war. (Cicero, ad fam. X 32.2; Albers 2013, 274 (Katalog); Isler 2017, 292)

¹³⁶⁴ Albers 2013, 101; Isler 2017, 292. Auch Sueton verweist auf den Zusammenhang mit dem augusteischen Baumaßnahmen. (Sueton, Aug. 29)

¹³⁶⁵ Albers 2013, 101-102.

¹³⁶⁶ Siehe auch Albers 2013, 103- 104.

¹³⁶⁷ Tosi 2003, 24; Albers 2013, 103; Isler 2017, 291-292. Reste der Substruktionen haben sich noch in der Zone zwischen der Piazza Paganica, Via delle Botteghe Oscure, Via die Funari, Via Caetani und der Piazza Mattei erhalten. (Tosi 2003, 24)

¹³⁶⁸ Gatti 1979, 272; Manacorda 2001, 22; Sear 2006, 136; Albers 2013, 103, 274.

Aufnahmekapazität von 7.700 - 11.500 Zuschauern zu rechnen ist.¹³⁶⁹ Nach außen hin präsentierte sich das Zuschauerrund, den wenigen erhalten Strukturen zufolge, wie das Pompeius- und Marcellus-Theater, wahrscheinlich ebenfalls mittels einer mehrgeschossigen Arkadenfassade aus Travertinstein in *opus quadratum* mit verschiedenen Ordnungen.¹³⁷⁰ Da die Theateranlage auch heute noch unter der modernen Bebauung begraben liegt und große Bereiche derselben aus diesem Grund für die Forschung nicht zugänglich sind, fehlen derzeit insbesondere für den Theaterkern noch weitere Informationen zu seinem Erscheinungsbild und internen Aufbau. In Bezug auf die ursprüngliche Ausstattung der Anlage ist Dank der Überlieferung des Plinius bekannt, dass dieses mit vier Onyxsäulen geschmückt war, wenngleich der genaue Aufstellungsort nicht beschrieben wird.¹³⁷¹

Weitestgehend gesichert ist hingegen, dass, wie auch beim Pompeius-Theater, der im Osten an den Theaterkern anschließenden *porticus post scaenam* innerhalb des Theaterkomplexes des Balbus wohl flächenmäßig mit einer Ausdehnung von etwa 93,60 m¹³⁷² x mind. 63,90 m¹³⁷³ der größte Anteil zukam.¹³⁷⁴ Auch sie war höchstwahrscheinlich in Übereinstimmung mit den beiden anderen stadtrömischen Theatern bereits Bestandteil des Originalplans, innerhalb dessen sie in augusteischer Zeit in Form einer drei- oder vierflügeligen Anlage mit einem zentralen Innenhof realisiert wurde.¹³⁷⁵ Ihre Grundzüge sind sowohl durch die Fragmente der *forma urbis Romae* (Abb. 50) als auch durch mehrere Mauerzüge der Ost-, Süd- und Nordseite sowie verschiedene Architekturelemente, die

¹³⁶⁹ Albers 2013, 274. Weitere Angaben bezüglich der Sitzplatzkapazität sind im Katalogartikel zum Balbus-Theater nachzulesen.

¹³⁷⁰ Platner 1904, 346; Tosi 2003, 24; Isler 2017, 292. Für die übrigen Bereiche des Theaters konnte zudem *opus caementicium*, *opus reticulatum* und *opus latericia* nachgewiesen werden. (Tosi 2003, 24)

¹³⁷¹ Plinius, nat. hist. XXXVI.60; Tosi 2003, 25; Albers 2013, 103, 274; Isler 2017, 293. Im Allgemeinen wird in der Forschung von einer Aufstellung im Bereich der *scaenae frons* ausgegangen, ähnlich wie im Theater des Marcellus. (Albers 2013, 103, 274; Isler 2017, 293)

¹³⁷² Albers 2013, 103.

¹³⁷³ Manacorda 2003, 24.

¹³⁷⁴ Siehe auch Albers 2013, 275.

¹³⁷⁵ Cante 2004, 5-9 sowie fig. 17. Bezüglich der Benennung und des Aufbaus jenes hinter dem Theaterkern liegenden Bereiches führte eine Erwähnung in den *Cataloghi regionari* aus dem 4. Jh. v. Chr. zu zahlreichen Diskussionen in der Forschung. Hier nämlich ist die Überlieferung des Begriffes „*crypta Balbi*“ zu finden, der sich bis heute für den gesamten Bereich hinter dem Theaterkern durchgesetzt hat. Offen ist jedoch die Frage, inwiefern und ab welchem Zeitpunkt es sich bei der *porticus*-Anlage um eine *crypta* gehandelt haben könnte. Zu beachten ist diesbezüglich, dass der Begriff „*crypta Balbi*“ nur ein einziges Mal durch eben jene Beschreibungen überliefert ist und hier auch getrennt von dem Begriff „*theatrum Balbi*“ verwendet wurde. (Cante 2004, 21) So wies bereits Cante darauf hin, dass diese Bezeichnung in keiner anderen antiken Überlieferung Verwendung fand. (Cante 2004, 21)

während der Grabungen dokumentiert werden konnten, in Teilen nachzuvollziehen.¹³⁷⁶ So war sie, wie auch die Außenfassade des Theaterkerns, in *opus quadratum* aus großen Tuff- und Travertinblöcken erbaut.¹³⁷⁷ Zwar fehlen bezüglich der Westseite der Anlage und folglich auch hinsichtlich der Verbindung von Theaterkern und *porticus post scaenam* aufgrund der modernen Überbauung jegliche Hinweise,¹³⁷⁸ doch lässt sich unabhängig davon ein Areal rekonstruieren, das an seiner Nord-, Ost- und Südseite durch eine etwa 15-20 m hohe monumentale Mauer nach außen hin begrenzt wurde.¹³⁷⁹ Letztere war bereits in augusteischer Zeit durch Nischen, Wandpilaster und Gesimse plastisch reich gegliedert.¹³⁸⁰ Von besonderem Interesse ist auch hier wieder der direkt in der Theaterachse liegende Abschluss der *porticus*-Anlage, der in diesem Falle das Zentrum der Ostseite kennzeichnete. Ebenso wie bei den anderen beiden Theatern Roms, war dieser auch beim theatrum Balbi durch eine große *exedra* deutlich akzentuiert.¹³⁸¹ Letztere wies eine halbrunde Form auf und erreichte einen Durchmesser von 24 m.¹³⁸² Ihr Zentrum wiederum war durch eine rechteckige Nische geprägt, die zu jener Zeit möglicherweise der Aufstellung eines Bildnisses gedient haben könnte und den szenographischen Abschluss des Theater-*porticus*-Komplexes auf dieser Seite bildete.¹³⁸³ An den südlichen und nördlichen Extremitäten der *exedra* scheinen sich Türöffnungen befunden zu haben, welche die *porticus post scaenam* mit dem Umfeld des Theaters verbanden.¹³⁸⁴ Inwiefern die auf dem Fragment 30b der *forma urbis Romae* dargestellte interne Gestaltung der *exedra* durch eine Reihe von sechs im Halbkreis aufgestellte Säulen, deren Anordnung den Verlauf der Außenmauer der *exedra* zu kopieren schien, bereits diesem Originalplan zuzuordnen ist, konnte bisher noch nicht mit Sicherheit geklärt werden.¹³⁸⁵

Die Säulengänge der *porticus*-Anlage könnten nach Cante eine Breite von 5 m erreicht und mit dem Hof möglicherweise durch eine dorische Säulenstellung kommuniziert haben

¹³⁷⁶ Gatti 1979, 272-287; Albers 2013, 275. Am besten hat sich die nördliche Mauer der *porticus post scaenam* erhalten, die noch eine Höhe von ca. 15 m erreicht (Cante 2004, 6). Sie konnte in einer Länge von über 60 m dokumentiert werden. (Gatti 1979, 272-287; Manacorda 2003, 24; Cante 2004, 6; Albers 2013, 103)

¹³⁷⁷ Manacorda 1987, 606.

¹³⁷⁸ Manacorda 2001, 24. Auch das entsprechende Fragment der *forma urbis Romae* ist heute nicht mehr überliefert.

¹³⁷⁹ Cante 2004, 6, 12.

¹³⁸⁰ Manacorda 2001, 25; Cante 2004, 5-7.

¹³⁸¹ Cante 2004, 7.

¹³⁸² Gatti 1973, 133-134.

¹³⁸³ Manacorda 2001, 25.

¹³⁸⁴ Gatti 1973, 133-134; Sagui 1993, 409. Zumindest die nördliche Öffnung ist auch auf der *forma urbis Romae* dargestellt.

¹³⁸⁵ Die Säulenstellung kann wohl noch der vorhadrianischen Zeit zugeordnet werden. (Manacorda 2001, 25)

(Abb. 49).¹³⁸⁶ Jene Säulenordnung würde nicht nur eine Textstelle bei Vitruv untermauern, sondern auch die Gesimsfragmente aus Travertin, die einst zu einem dorischen Gebälk gehörten.¹³⁸⁷ Über die weitere Ausgestaltung der Säulengänge in dieser Phase ist nur wenig bekannt. Nachgewiesen scheint nach Cante nur, dass die Tuffblöcke der Umfassungsmauer mit einer weißen Mörtelschicht versehen waren, um sie an die Tavertinblöcke anzupassen und ein einheitliches Erscheinungsbild zu erzeugen.¹³⁸⁸ Naheliegender ist zudem, dass die Nischen in der Nord-, Süd- und Ostwand einst mit Bildnissen ausgestattet waren. Den einzigen Hinweis auf eine farbliche Ausschmückung in der Ursprungsphase liefern die Fragmente des Tonnengewölbes, das die Säulengänge überspannte und vermutlich zu jener Zeit mit blauer Farbe gestaltet war.¹³⁸⁹ Als Bedachung der Säulenhallen könnte nach Cante ein Terrassendach gedient haben.¹³⁹⁰ Die beschriebenen Säulengänge nun rahmten einen zentralen Innenhof, dessen Nord-Süd-Ausdehnung auf 67 m berechnet werden kann.¹³⁹¹ Ein Großteil dieses Areals scheint unbebaut gewesen zu sein, sodass sich dieser als Platz- oder Gartenbereich¹³⁹² präsentiert haben wird. Für seine Ostseite überliefert das Fragment 30b der *forma urbis Romae* eine kurze Linie, die parallel zum östlichen *porticus*-Flügel direkt in der Theaterachse verzeichnet ist und in der Forschung zumeist als eine zum Originalplan gehörende Struktur eines Gebäudes interpretiert wird.¹³⁹³ Viel diskutiert sind in Bezug auf seine Funktionszuschreibung die Deutungen als republikanischer aedes Vulcani oder als Tempel der Fortuna Equestris; daneben bestehen auch Interpretationen hinsichtlich einer Brunnen- oder Gartenanlage.¹³⁹⁴ An dieser Stelle eine eindeutige

¹³⁸⁶ Cante 2004, 9 sowie fig. 17. Auf die Art der Säulenstellung könnten dokumentierte Säulenfundamente im nördlichen *porticus*-Flügel hinweisen. (Cante 2004, 9)

¹³⁸⁷ Cante 2004, 9: Es handelt sich um drei *mutuli* mit *guttae* in Form von Pastillen.

¹³⁸⁸ Cante 2004, 6.

¹³⁸⁹ Cante 2004, 7. Das Tonnengewölbe selbst bestand aus einem Konglomerat aus *caementicium* und Tuffblöcken und konnte teilweise in Form von Füllmaterial unter dem Bodenniveau aus hadrianischer Zeit dokumentiert werden. (Cante 2004, 7)

¹³⁹⁰ Cante 2004, 7. Allgemein wird die Bedachung der Säulenhallen von *porticus post scaenam*-Anlagen mit Pult- oder Satteldächern rekonstruiert.

¹³⁹¹ Manacorda 2001, 24; Albers 2013, 103.

¹³⁹² Einen Gartenbereich vermuten auch Cante 2004, 12; Manacorda 2001, 27 und Albers 2013, 103-104, 275.

¹³⁹³ Tina Najbjerg: The Severan Marble Plan of Rome (Forma Urbis Romae), in: Stanford Digital Forma Urbis Romae Project: <https://formaurbis.stanford.edu/fragment.php?record=2&slab=80> (Stand: 12.12.2017); Gatti 1979, 243; Manacorda 2001, 24. Manacorda rekonstruiert hier eine etwa 12 m lange Struktur, von der einige Mauerzüge noch in die Zeit des Balbus zu datieren seien. (Manacorda 1982, 14-22; Manacorda 2001, 24;) Die Zugehörigkeit zum Originalplan hält auch Najbjerg aufgrund der zentralen Lage des Baus für möglich. (Tina Najbjerg: The Severan Marble Plan of Rome (Forma Urbis Romae), in: Stanford Digital Forma Urbis Romae Project: <https://formaurbis.stanford.edu/fragment.php?record=2&slab=80> (Stand: 12.12.2017))

¹³⁹⁴ Coarelli 1997, 219-223; Albers 2013, 103-104, 275; Tina Najbjerg: The Severan Marble Plan of Rome (Forma Urbis Romae), in: Stanford Digital Forma Urbis Romae Project:

Entscheidung zu treffen, ist aufgrund der geringen Anhaltspunkte nicht möglich; sowohl Tempelgebäude als auch Gärten und/oder Bassins bzw. andere dekorative Wasserinstallationen lassen sich in einem Vergleich mit weiteren theatralen Bauten als Bestandteile von *porticus post scaenam*-Anlagen fassen.

Im Ganzen betrachtet spiegelt also auch jener theatrale Bau des Balbus, trotz seiner sicher individuellen Ausformung, die neue, sich manifestierende römische Theaterbautradition wider, die zuvor schon von den Bauherren Pompeius und Augustus in der Hauptstadt formuliert worden ist. Hier handelte es sich um Anlagen, die sich nicht mehr nur aus Zuschauerraum, *orchestra* und Bühne zusammensetzten, sondern innerhalb der städtischen Landschaft errichtet vielschichtige Komplexe formten, bei denen unterschiedliche Baukörper und Funktionsbereiche miteinander verschmolzen. Dass hierbei neben dem theatralen Kernbau und etwaigen Kultstätten auch *porticus*-Anlagen, insbesondere in Form einer *porticus post scaenam*, eine entscheidende Rolle spielten, geht nicht nur aus den literarischen Überlieferungen der antiken Autoren sowie den archäologischen Befunden hervor, sondern auch aus der Darstellung der *forma urbis Romae*, welche alle drei Theater zumindest fragmentarisch übermittelt. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf das dargestellte *porticus*-Areal des Balbus-Theaters. So fällt auf, dass innerhalb der Ostseite der *porticus post scaenam* die Worte „*theatrum balbi*“ eingebracht wurden, was, neben der beobachteten architektonischen Verschmelzung von Theaterkern und *porticus post scaenam* innerhalb der Anlagen des Pompeius und Marcellus/Augustus, die enge Verbundenheit beider Baukörper belegt und die *porticus post scaenam* deutlich als integralen Bestandteil jener römischen Theater auszeichnet.¹³⁹⁵ Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang also, dass mit der baulichen und inhaltlichen Verschmelzung von Theater und *porticus*-Anlage innerhalb der Hauptstadt monumentale Bauten etabliert worden sind, die über die reine Theaterfunktion hinausgehend der römischen Bevölkerung einen neu definierten städtischen Raum zu Verfügung stellten, zugleich aber unmissverständlich gefüllt mit ideologischen Botschaften in einen politischen Kontext gehoben sodann auch der Machtdemonstration des neu eingerichteten Kaiserhauses dienlich waren.

<https://formaurbis.stanford.edu/fragment.php?record=2&slab=80> (Stand: 12.12.2017) Zur Diskussion verweise ich auf den Katalogeintrag zum Balbus-Theater in K II a.

¹³⁹⁵ Siehe auch Cante 2004, 21; Tina Najbjerg: The Severan Marble Plan of Rome (Forma Urbis Romae), in: Stanford Digital Forma Urbis Romae Project:

<https://formaurbis.stanford.edu/fragment.php?record=2&slab=80> (Stand: 12.12.2017).

Auch wenn diese Ausführungen nicht als abschließende Untersuchung gelten können und weitere Forschungen auf diesem Gebiet unerlässlich sind, legen die Ergebnisse doch nahe, dass es sich bei den römischen Theateranlagen, insbesondere bei jenen mit anschließender *porticus post scaenam*, nicht um bloße Kopien der griechischen-hellenistischen sowie italischen Vorgänger handelte. Sicher haben die Errungenschaften und Konzeptionen der klassisch-hellenistischen Theaterwelt einen deutlichen Einfluss auf die Bauherren, Stifter und Architekten der römischen Zeit ausgeübt, doch scheint es, als schufen erst letztere aus den Ideen, den separat voneinander bestehenden Konzepten¹³⁹⁶ von Theater und Säulenhalle der verschiedenen Regionen sowie den eigenen Erfordernisse und Maßstäben eine fest etablierte funktionale und architektonische Einheit oft monumentaler Ausmaße, die auch die weitere Entwicklungsgeschichte der römischen Theaterbautradition prägen wird und im Folgenden als der römische Theater-*porticus*-Komplex bezeichnet wird.

IV d Blütezeit der Theater-*porticus*-Komplexe in der römischen Kaiserzeit

Während der ausgehenden Republik und frühen römischen Kaiserzeit also wurden in der Hauptstadt eines immer größer werdenden Reiches sowohl politische als auch baugeschichtlich entscheidende Prozesse vollzogen, die auf die Institution und Architektur Theater überaus großen Einfluss hatten. Sie brachten ein bauliches Theaterkonzept hervor, das seit augusteischer Zeit ausgehend von der Hauptstadt als wichtiger Teil der kaiserzeitlichen Architektur in Italien und überall im Reich aufgegriffen wurde und sich in der Geschichte als Theaterbau römischen Typs¹³⁹⁷ etablierte. Zahlreiche Städte und Landschaften innerhalb und außerhalb des italischen Festlandes wurden infolge dessen auf Initiative der Kaiser, ihrer Familienangehörigen, hoher an das Kaiserhaus gebundener Staatsbeamte, aber vor allem auch verdienter und wohlhabender BürgerInnen der

¹³⁹⁶ Sowohl baulich-technischer als auch ideeler/gedanklicher Natur.

¹³⁹⁷ Diese allgemeine Bezeichnung jenes „römischen Theatertyps“ dient der Abgrenzung zum „griechischen-hellenistischen Theatertyps“, die sich nicht nur hinsichtlich ihrer geographischen und zeitlichen Blüte, sondern auch in ihrer baulichen Ausformung deutlich voneinander unterscheiden. Gleichzeitig ist darauf hinzuweisen, dass es sich hier vorrangig um eine künstliche, sehr grobmaschige Kategorisierung handelt, da jene Gruppen, wie an mehreren Stellen dieser Arbeit erkennbar, in sich recht heterogen waren und regionale Besonderheiten, topographische Notwendigkeiten und individuelle Eigenheiten aufgriffen.

verschiedenen Städte mit jenem monumentalen Baukörper ausgestattet.¹³⁹⁸ So galten sie, wie auch den Darstellungen des Vitruvs zu entnehmen ist, als eine der wichtigsten Komponenten römischer Stadtgründungen.¹³⁹⁹ Auch ältere Städte und Ortschaften, die bisher noch kein Theater besaßen, wurden nun unabhängig ihrer Größe mit einer solchen Anlage versehen. War bereits ein früherer Theaterbau präsent, was besonders für die ehemaligen Regionen des griechisch-hellenistischen Einflussgebietes zutrifft,¹⁴⁰⁰ wurde dieser entweder erneuert, umgebaut oder mit einem zweiten römischen Bau ergänzt. Hinzu kamen in einigen Fällen kleinere private Theaterbauten, die in den herrschaftlichen Villenanlagen der Kaiser und wohlhabender Persönlichkeiten eingerichtet wurden.¹⁴⁰¹

Betrachtet man eine Karte mit der Darstellung aller heute bekannter antiken Theater (Abb. 110) und ihrer weiträumigen Verbreitung verdeutlicht sich, wie stark nach den Theaterbauaktivitäten der klassisch griechischen und hellenistischen Zeit die Ausstrahlungskraft des in Rom neu etablierten Theaterbaukonzeptes seit dem Beginn der römischen Kaiserzeit noch einmal gewesen sein musste. Die Verbreitung der neugegründeten Theateranlagen römischen Typs erfolgte allerdings nicht in allen Teilen des römischen Reiches zeitlich parallel. Während etwa in Italien die meisten Theater bereits in der frühen Kaiserzeit entstanden und der letzte Theaterneubau wohl in die Wende vom 2. zum 3. Jh. n. Chr. fällt,¹⁴⁰² erreichte die allgemeine Theaterbautätigkeit in einigen Provinzen, wie in den Regionen Nordafrikas, erst im 2. Jh. n. Chr. ihren Höhepunkt.¹⁴⁰³ Grundsätzlich bleibt angesichts ihrer hohen Präsenz und ihrer weiten Verbreitung nicht verborgen, welche wichtige Rolle jene Theaterbauten in der Entwicklung des öffentlichen Lebens zahlreicher Städte, insbesondere in den politischen und wirtschaftlichen Zentren, des römischen Reiches spielten.¹⁴⁰⁴ Vor allem die ersten Jahrhunderte der Kaiserzeit waren von einer fast unerschöpflichen Theaterbauaktivität

¹³⁹⁸ Auf die Stiftertätigkeit wird in Verbindung mit der politischen Bedeutungsebene der Bauten in Kapitel VIII b näher eingegangen.

¹³⁹⁹ Vitruv, de arch. V 3.1.

¹⁴⁰⁰ Vergleich Kapitel Punkt III a und IV a+b.

¹⁴⁰¹ Zu privaten Villentheatern siehe Isler 2017, 535-536 sowie E. Laurenzi, Il "teatro" nelle residenze private, in: Scienze dell'antichità. Storia, archeologia, antropologia (Rom 2004) 669-676; R. Taddei, Gli edifici teatrali privati in Italia tra il I secolo a.C. ed il II secolo d.C. Funzioni e tipologia, Annali della Facoltà di lettere e filosofia, 33.1997-2000, 285-389.

¹⁴⁰² Pappalardo 2007, 17; Isler 2017, 534 Dieser späte Theaterneubau wurde in Albintimilium/Ventimiglia errichtet, eine *porticus post scaenam* ist jedoch nicht bekannt (N. Lamboglia, Il teatro romano e gli scavi di Ventimiglia (Bordighera 1949).

¹⁴⁰³ Fugmann 1988, 6; Isler 2017, 552.

¹⁴⁰⁴ Melchor Gil 2006, 57.

gekennzeichnet, die von einer stetig steigenden Anzahl der Spieltage begleitet war. So ist für das Jahr 354 n. Chr. schließlich eine Zahl von 175 Spieltagen überliefert.¹⁴⁰⁵ Dieser Prozess des Bauens und folgend auch Ausschmückens von Theatern in weiten Gebieten des römischen Reiches beschränkte sich jedoch nicht nur auf die augusteische Zeit, sondern hielt auch danach noch viele Generationen lang und zum Teil bis in die Spätantike an.¹⁴⁰⁶ Gleiches galt für die immer wieder notwendig gewordenen Reparatur- und Erneuerungsmaßnahmen, die sowohl aufgrund ihrer intensiven Nutzung oder aber als Resultat von Bränden und Naturkatastrophen, wie Erdbeben, den finanziellen Einsatz der Städte und ihrer wohlhabenden Bürger forderten.¹⁴⁰⁷ Dass diese Maßnahmen auch lange Zeit gewährleistet wurden, spiegelt erneut deutlich die außerordentliche Wertschätzung und hohe Stellung der Theaterbauten sowie das Wissen um ihren auch politischen Nutzen wider.¹⁴⁰⁸

Vor dem Hintergrund der enormen Größe des Römischen Reiches wird dabei nicht erstaunen, dass die kaiserzeitlichen Theaterbauaktivitäten auch regionale Eigenheiten und Sonderformen hervorbrachten. So war weder jede Region von nur einer ihr typischen Theaterausformung gekennzeichnet, noch wollte und konnte auf individuelle Lösungen bei den einzelnen Theaterbauten verzichtet werden. Während etwa die Theater Westen des Römischen Reiches weitestgehend ähnliche Charakteristika aufwiesen,¹⁴⁰⁹ unterschieden

¹⁴⁰⁵ Sallmann 1990, 245. Hierzu zählten die terminlich festgesetzten Kultfeiern ebenso wie die außerordentlichen Festlichkeiten bei Regierungsantritten, Kaisergeburtstagen, Triumphen etc. (Sallmann 1990, 245)

¹⁴⁰⁶ Sear 2006, 15.

¹⁴⁰⁷ Siehe auch Sear 2006, 17.

¹⁴⁰⁸ Als bedeutende Orte der Repräsentation wirkten sie in verschiedene Richtungen als Träger ideologischer Botschaften, als Projektionsflächen selbstdarstellender Ambitionen sowie zur Vergewärtigung des römischen Kaiserhauses. Kurz, sie waren Anlagen mit einem vielfältigen und vielschichtigen Funktionsspektrum, die einen fast unerlässlichen Teil des öffentlichen politischen, wirtschaftlichen, kultisch-religiösen und gesellschaftlichen Lebens der Städte des römischen Reiches bildeten. Siehe hierzu auch Kapitel II-IV dieser Arbeit, u. a. auch Gill 2006. Eine intensive Erörterung des Themas erfolgt im weiteren Verlauf der Arbeit (Kapitel VIII).

¹⁴⁰⁹ Einen vergleichsweise starken Kontrast bildeten die Gebiete in den weiter nördlich gelegenen Provinzen, in denen noch vor der Kaiserzeit keine festen theatralen Anlagen bestanden. Zwar setzte auch hier spätestens seit der Mitte des 1. Jh. n. Chr. eine rege Theaterbautätigkeit ein, doch entstanden dabei zumeist Theateranlagen mit einer ganz eigenen Ausprägung. So ließen sich in den nördlichen und westlichen Regionen Britanniens, in der Provinz Germania entlang des Rheins, der Belgica sowie in Noricum und im Norden Galliens theatrale Anlagen nachweisen, die in einen verstärkten rituell-kultischen Rahmen (Kaiserkult?) eingebettet waren. Zwar fanden sich auch dort in einigen römischen Koloniestädten und großen einheimischen Zentren zum Teil Theater des westlich-römischen Typs, doch bildete die große Mehrzahl mit weit mehr als 100 heute bekannten Vertretern einen Theatertyp aus, der sich klar von ersteren unterschied. Allgemein werden diese Vertreter unter der Bezeichnung des gallo-römischen Theatertyps zusammengefasst, der jedoch nicht zuletzt aufgrund der vielfältigen Formen und Größen nur schwer zu fassen und definieren ist. (siehe hierzu Sear 2006, 96, 98; Nielsen 2016, 81-94; Isler 2017, 538-539. Zum Thema der Funktionsbestimmung siehe auch: E. Bouley, *Les théâtres culturels de Belgique et des Germanies. Réflexions sur les ensembles architecturaux théâtres-temples*, Latomus 42, 1983, 546-571) Nach Nielsen könnte es sich

sich jene in Griechenland und Asia Minor zum Teil stark von diesen.¹⁴¹⁰ Darüber hinaus zeichneten sich die Theater der Levante teilweise wiederum durch eigene Merkmale aus.¹⁴¹¹ Folglich lässt sich also innerhalb des Theaterdesigns die hohe kulturelle Vielfalt und geographische Weite ablesen, die das römische Reich umspannte und in sich aufnahm. Gleichzeitig werden jedoch, wie auch Sear hervorhebt, im größeren Bild betrachtet, die unterschiedlich geprägten kulturellen Einflussgebiete der Latein- und Griechisch sprechenden Teile des römischen Reiches offenbar – getrennt durch eine Linie, die von den Balkangebietern, durch die Adria, das südliche Italien, über das Mittelmeer und zwischen den Provinzen der Africa Proconsularis und der Cyrenaica gezogen werden kann.¹⁴¹² Diese Aspekte führen zwangsläufig zu der Frage, ob und wie weit sich mit der allgemeinen regen Theaterbautätigkeit unter römischer Herrschaft auch das neu formulierte Konzept des Theater-*porticus*-Komplexes in Italien und den römischen Provinzen durchzusetzen vermochte.

Von besonderem Interesse ist dabei zunächst ein Blick auf die frühesten kaiserzeitlichen Anlagen und hier vor allem auf jene, die noch von Augustus selbst, Agrippa oder befreundeten Staatsmännern, wie Juba II. oder Herodes d. Großen, verwirklicht wurden. So können sie bereits aufzeigen, inwiefern es möglich war das entwickelte stadtrömische Theaterkonzept in die Provinzen des römischen Reiches zu transferieren, zumal sie eng mit der Einführung oder zumindest dem Vortreiben der römischen Theaterbautradition in den jeweiligen Regionen verbunden waren und sich ihre Anlagen sowohl auf Italien als auch auf Spanien, Nordafrika und den Nahen Osten verteilten. Leider sind von den insgesamt elf Theaterbauten, welche nach schriftlichen Überlieferungen mit jenen Persönlichkeiten in Verbindung stehen, mit Ostia/Ostia¹⁴¹³, Augusta Emerita/Mérida¹⁴¹⁴,

um eine Verbindung von alten traditionellen Kulturen und dem Kaiserkult gehandelt haben. (Nielsen 2016, 92) Einen Zusammenhang mit dem Kaiserkult hält auch Bouley (1983, 546-571) für möglich.

¹⁴¹⁰ Sear 2006, 24.

¹⁴¹¹ Sear 2006, 24.

¹⁴¹² Sear 2006, 96.

¹⁴¹³ Verantwortlich für den Bau des Theaters war einer Inschrift (CIL XIV 82) zufolge Agrippa. Nähere Angaben enthält der Katalogartikel zum Theater von Ostia in dieser Arbeit.

¹⁴¹⁴ Die Inschrift CIL II 474 weist auch hier Agrippa als Stifter des Theaters aus – ein Bau, welcher wohl eng mit der Erhebung des Ortes zur Hauptstadt der Provinz Lusitania in Zusammenhang stand. Vergleich Katalogeintrag in K II a. Zudem Sear 2006, 12; Isler 2017, 545; siehe hierzu auch: J.-M. Roddaz, Agrippa et la péninsule ibérique, in: A. Ceresa-Gastaldo (Hrsg.), Il bimilenario di Agrippa, Genova 1990 (71-77).

Carthago Nova/Cartagena (?)¹⁴¹⁵, Tarraco/Tarragona (?)¹⁴¹⁶ und Caesarea Maritima nur fünf archäologisch vollständig bekannt. Die theatralen Bauten Herodes d. Großen und seines Sohnes Agrippa, mit Ausnahme von Caesarea Maritima, sind hingegen bisher noch nicht lokalisiert,¹⁴¹⁷ das von Augustus errichtete Theater in Laodicea/Lattika¹⁴¹⁸ noch nicht freigelegt und das in Iol, Caesarea/ Cherchel von König Juba II.¹⁴¹⁹ im rückwärtigen Bereich der *scaena* noch nicht bekannt. Die fünf erstgenannten, archäologisch besser greifbaren Theater zeigen in ihrem heutigen Zustand jedoch fast ausnahmslos die Umsetzung des neuen römischen Theatertyps mit anschließender *porticus post scaenam* und können somit als Nachfolger der stadtrömischen Anlagen verstanden werden. Ihre rückwärtigen *porticus*-Anlagen waren dabei, wie auch die des Balbus und des Pompeius, meist als große, einen Platz bzw. einen Garten umschließende *tri-* oder *quadriporticus*-Anlagen ausgebildet und formten auf diese Weise zusammen mit dem theatralen Kernbau

¹⁴¹⁵ Die Zuschreibung des Theaters von Carthago Nova/Cartagena ist noch nicht gesichert, u. a. aufgrund des Ausstattungsreichtums wird jedoch die Initiative der kaiserlichen Familie vermutet. Geweiht war es den Adoptivöhnen des Augustus, Caius und Lucius. (Ramallo Asensio 2007, 156; siehe auch: S. F. Ramallo Asensio, *Inscripciones honoríficas del teatro de Carthago Nova*, Archivo Español de Arqueología (Madrid), 65.1992, 49-73) Dieses Theaterbauprojekt bildete einen wichtigen Teil der städtischen Erneuerungsarbeiten in den Jahren der Zeitenwende. (Ramallo Asensio/Ruiz Valderas/Murcia Muñoz 2010, 203-241; J. M. Noguera, *Carthago Nova: una metrópoli hispana del Mediterráneo occidental*, in: *Cartagena romana. Historia y epigrafía* (Murcia 2002) 49-87).

¹⁴¹⁶ Laut Gros trat hier einer Inschrift zufolge Augustus selbst als Stifter auf. (Gros 1990, 387 sowie Fußnote 49) Zweifel erheben Mar/Ruiz de Arbulo/Vivó/Beltrán-Caballero, da das verwendete Baumaterial aus lokalem Gestein und die Dekoration aus Stuck eher auf einen euergetischen Akt abseits des Kaiserhauses hindeuten würden. (R. Mar, J. Ruiz de Arbulo, D. Vivó, J.A. Beltrán-Caballero, *Tarraco: arquitectura y urbanismo de una capital provincial romana. I, De la Tarragona ibérica a la construcción del templo de Augusto*, *Documents d'arqueologia clàssica* 5 (Tarragona 2015) besonders 310, 321)

¹⁴¹⁷ So war es hier, im Osten des Reiches, Herodes der Große, römischer Klientelkönig in Judaea, Samaria und Galilaea, Zeitgenosse Juba II. und ebenfalls eng mit Augustus verbunden, der die Theaterbauaktivitäten in diesen Regionen stark vorantrieb. Dieses Engagement des Herodes erhält umso mehr Bedeutung, wenn man bedenkt, dass theatrale Spektakel der jüdischen Tradition völlig fremd waren und zunächst auf Ablehnung stießen. So ist von Flavius Josephus überliefert, dass Herodes nicht nur das Theater in Caesarea Maritima errichten ließ, eine Küstenstadt, die er zu einer Hafenstadt ganz aus weißem Marmor hatte ausbauen lassen, sondern auch die Theater von Sidon/Şaydā, Damascus/Ash Scham, Damas und Hierosolyma/Jerusalem. Auch sein Sohn Agrippa schien hohe Summen investiert zu haben, um in Berytes/Beirut ein prachtvolles Theater zu errichten. (Flavius Josephus, *bell. iud.* I 21.5-8; Flavius Josephus, *antiquitates iudaicae* XIX 7.4; XIX 335; XV 8; XVI 136; Sear 2006, 13, 107, Segal 1995, 4-5)

¹⁴¹⁸ Der Verweis auf Augustus entstammt einer Überlieferung von Ioannis Malalae. (Malalas, *Chronographia* 9.288).

¹⁴¹⁹ Auf die Initiative des Königs von Mauretanien, der eine enge Beziehung zu Augustus pflegte, ging wohl die Einführung des römischen Theatertyps in Nordafrika zurück. So gab er in den Jahren 25-15 v. Chr. in seiner neu gegründeten Hauptstadt, die er mit dem Namen Caesarea (Iol/Cherchel) dem *princeps* weihte, ein Theater römischen Typs in Auftrag gab. (Sear 2006, 12; zudem: G. Picard, *La date du théâtre de Cherchel et les débuts de l'architecture théâtrale dans les provinces romaines d'Occident*, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (CRAI), 1975, 386-397; A. Pichot, *Théâtres et amphithéâtres: outils de romanisation en Maurétanie?*, in: M. E. Fuchs – B. Dubosson (Hrsg.), *Theatra et spectacula. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité*, *Études de Lettres*, 288 (Lausanne 2011) 175-189)

eindrückliche Monumente innerhalb der jeweiligen Städte. Eine besondere Ausformung dieses *post scaenam* angelegten Bereiches stellt derjenige in Caesarea Maritima dar, der als eine halbrunde, gepflasterte Hofanlage (Breite: 63 m; D 23 m) gefasst war, nach außen durch eine Umfassungsmauer begrenzt.¹⁴²⁰ In diesem Zusammenhang ist jedoch einschränkend zu bemerken, dass nicht bei allen fünf Vertretern die Chronologie der *porticus post scaenam*-Anlagen eindeutig bestimmbar ist, sodass auch eine nachträgliche Errichtung letzterer nicht auszuschließen ist, wie etwa neuere Forschungen zur theatralen Anlage von Augusta Emerita/Mérida nahelegen.¹⁴²¹ Eindeutig dem Originalplan der Theaterbauten zuzuordnen sind zum derzeitigen Forschungsstand zunächst die *porticus post scaenam*-Anlagen von Ostia/Ostia und Carthago Nova/Cartagena.

Neben diesen Stiftungen durch das Kaiserhaus und ihm nahestehenden Persönlichkeiten fand jenes Theaterkonzept aber auch in anderen Städten, finanziert durch wohlhabende und oft politisch aktive Individuen oder Gruppen, seine Nachahmung.¹⁴²²

Eine Analyse aller bekannter Theater-*porticus*-Komplexe ergab, dass sie nahezu überall im römischen Reich nachzuweisen sind, sie jedoch weitestgehend auf die Regionen mit dem intensivsten römischen Einfluss, d. h. westlich der oben erwähnten Linie beschränkt blieben. So bestanden aufgrund der zum Teil variierenden, regionalen Theaterdesigns auch Anlagen, bei denen etwa auf Teile des Skenenapparates, wie die *basilicae* und das *postscaenium*, aber auch auf die *porticus post scaenam* verzichtet werden konnte. Welche Ausformung unter den römischen Theaterbauten dominierte und ob der Verzicht auf einzelne Bereiche dabei auf geschmackliche oder vorwiegend finanzielle und/oder platztechnische Gründe zurückzuführen ist, lässt sich vor dem Hintergrund des derzeit noch sehr lückenhaften Überlieferungs- und Forschungsstand zahlreicher Theater nur schwer beurteilen. So steht den vielen gut erforschten und erhaltenen Anlagen noch immer ein hoher Anteil solcher Bauten gegenüber, deren vorliegende Befunde ausgesprochen

¹⁴²⁰ Segal 1995, 68-69. Das Theater ist das älteste unter den theatralen Bauten im römischen Palästina sowie der Provinz Arabia. Die besagte Platzanlage, mit einer direkten Verbindung über eine Passage zur *porta regia* der *scaenae frons*, stammt jedoch wohl aus einer späteren Bauphase des 2. Jh. n. Chr.; zu fragen wäre daher, ob diese möglicherweise eine vormalige „kanonische“ *porticus post scaenam* ersetzte. Interessant ist, dass die Arbeiten an der *porticus post scaenam* auch im Theaterkern, u. a. im Bereich des Skenenbaus eine Entsprechung finden, auch letzteres wurde im 2. und 3. Jh. n. Chr. erneuert bzw. restauriert. (Segal 1995, 68-69; zudem L. I. Levin, *Roman Caesarea: an archaeological-topographical study* (Jerusalem 1975) insbesondere 25; A. Frova, *Scavi di Caesarea Maritima* (Roma 1966) insbesondere 176-177)

¹⁴²¹ Vergleich Katalogartikel zu Augusta Emerita/Mérida in K II a. Auch in Caesarea Maritima ist derzeit nur die halbrunde Hofanlage aus dem 2. Jh. n. Chr. archäologisch belegt.

¹⁴²² In verschiedenen Regionen, etwa in der Gallia Narbonensis, waren es neben Augustus insbesondere die höchsten Beamten, die die Planung der monumentalen Zentren wichtiger Städte, darunter Arausio/Orange, Arelate/Arles und Vienna/Vienne, kontrollierten. (Sear 2006, 12)

bruchstückhaft sind, sei es aufgrund der schlechten Erhaltung, der modernen Überbauung oder der fehlenden Untersuchungen in einigen Bereichen oder ganzer Theater. Besonders die hier im Fokus stehenden Bereiche des Bühnenhauses und der dahinter anschließenden Areale stellen aufgrund ihrer Überlieferung für die Forschung eine große Herausforderung dar. Oft erfuhren sie nicht nur während der Antike die stärksten Veränderungen, auch in nachantiker Zeit sind sie zumeist bis auf die Grundmauern abgetragen worden, sodass sowohl ihr Aufriss, als auch ihre genaue Datierung Schwierigkeiten darstellen. Bei einem wesentlichen Teil der überlieferten Theater ist der rückwärtige Bereich des Theaterkerns, das heißt das Areal, wo eine *porticus post scaenam* zu verorten wäre, zudem gänzlich unbekannt, da dieses vor allem in den älteren Studien keine Berücksichtigung fand und/oder die *porticus* als am wenigsten massiv gebautes Element der römischen Theater oft schon früh Naturkatastrophen und Rückbaumaßnahmen zum Opfer fiel.

Grundsätzlich jedoch entspricht ihre zeitliche und räumliche Verbreitung den Tendenzen, die in der Forschung für den westlich-römischen Theatertyp konstatiert wurde.¹⁴²³ So lässt sich das Hauptverbreitungsgebiet der Theater-*porticus*-Komplexe seit der augusteischen Zeit ebenfalls mit den Gebieten des westlichen Mittelmeerraumes – genauer Italien, Südgallien, der iberischen Halbinsel, Teilen des Balkans und dem westlichen Nordafrika – verbinden. Insgesamt konnten bisher für diesen Kulturraum 66 Theater-*porticus*-Komplexe¹⁴²⁴ (69 mit Rom) ermittelt werden, deren Zahl sich voraussichtlich durch weitere 26 noch nicht gesicherte Beispiele und andere noch näher zu erforschende Theater in der Zukunft noch erhöhen lässt.¹⁴²⁵ Jene Anlagen zeichneten sich dabei im Wesentlichen, dem westlich-römischen Typ entsprechend, durch eine halbrunde Form der *cavea* und *orchestra* aus, wobei die *analemmata* stets parallel zum Bühnengebäude angelegt waren.¹⁴²⁶ Der nicht selten ganz oder teilweise auf Substruktionen ruhende Zuschauerraum war in der Regel vertikal durch schmale Treppenaufgänge in vier bis sechs *cunei* und durch horizontale Passagen, *praecinctions*, in zwei bis drei Ränge – *ima*, *media* und *summa cavea* – untergliedert. Hinzu kamen noch die drei Stufen der Prohedrie am

¹⁴²³ So erfuhr jener Typ, von Rom ausgehend, insbesondere innerhalb Italiens, wo nicht nur neue Theater entstanden, sondern auch republikanische Vorgängerbauten umgearbeitet wurden, in Ost- und Südspanien, im südlichen Gallien, dem nördlichen Balkan sowie später auch in den westlichen Provinzen Nordafrikas eine weite Verbreitung. (siehe auch Sear 2006, 96)

¹⁴²⁴ Hinzu kommen noch die fünf bekannten republikanischen Anlagen sowie jene der Theater-Heiligtümer. Vergleich Kapitel IV b.

¹⁴²⁵ Siehe hierzu Katalog K I e. Erste Versuche einer Zusammenschau nahmen auch Ramallo Asensio (2000) und Isler (2017) vor.

¹⁴²⁶ Zum Aufbau des westlich-römischen Theatertyps: Sear 2006, 24.

Rande der *orchestra*, auf denen die Ehrensitze herausragender Persönlichkeiten und Amtsträger ihre Aufstellung fanden, sowie die Sitzplätze in den seitlich angelegten *tribunalia*. In der Höhe konnte der Zuschauerraum durch eine *porticus in summa cavea* bekrönt sein. Charakterisierend war jedoch, dass der Zuschauerraum nicht nur architektonisch durch überdachte Seitenzugänge, den *aditus/parodoi*, mit dem Bühnengebäude zu einer Einheit verbunden war, sondern dass beide auch annähernd dieselbe Höhenausdehnung von etwa 20 m aufwiesen. Die Bühne selbst war mit 1,20 - 1,50 m sehr flach und breit angelegt, in der Regel über kleine Treppenaufgänge von der *orchestra* aus zu erreichen und oft mit einer Nischenfront plastisch ausgeschmückt. Den Hintergrund des Bühnenbereiches formte die dominante, zwei-bis dreistöckige und reich mit Nischen, Säulen, Statuen und Marmor ausgestattete *scaenae frons*, die mittels dreier großer Toröffnungen mit dem rückwärtigen Bereich der *scaena* kommunizierte. Hier fanden mögliche Räumlichkeiten des *postscaenium*s sowie das Areal der *porticus post scaenam* ihren Platz, während die Seiten des Bühnengebäudes häufig zusätzlich durch *parascaenia* und/oder *basilicae* geprägt waren.

Im Detail betrachtet ergibt sich hinsichtlich ihrer Verbreitung und eingebettet in die Dynamiken der allgemeinen Theaterbautätigkeiten¹⁴²⁷ der genannten Regionen folgendes Bild. Dabei ist es sicher nicht zufällig, dass die Mehrzahl der heute bekannten Theater-*porticus*-Anlagen im Kerngebiet der römischen Theaterentwicklung zu verorten sind.

Italien

Insgesamt sind für das italische Festland mit seinen elf, durch Augustus festgelegten Regionen 186 Theaterbauten archäologisch nachgewiesen,¹⁴²⁸ von denen nach Abzug der bereits bestehenden griechischen-hellenistischen Theater, der italischen Vorläufer, der Odeia¹⁴²⁹ und Theaterheiligtümer verbleibende 151 Anlagen mit einiger Sicherheit dem westlich-römischen Theatertyp folgten.¹⁴³⁰ Unter ihnen fanden sich auch solche Theater

¹⁴²⁷ Hier wird insbesondere auf die Untersuchungen Sears (2006) und Islers (2017) zurückgegriffen.

¹⁴²⁸ Isler 2017, 525. Die heute bekannte Anzahl italischer Theater, wie auch die der anderen Regionen, kann nur eine aktuelle Bestandaufnahme widerspiegeln, die möglicherweise zukünftig noch durch neue Befunde erweitert wird.

¹⁴²⁹ Hierzu zählen die Bauten in Altinum/Altino, Cosa/Cosa, Fanum Fortunae/Fano, Nuceria Alfaterna/Nocera, Pausilipum/Pausilippo, Coroglio. (siehe hierzu auch Isler 2017, 525, Fußnote 5354)

¹⁴³⁰ Zu näheren Informationen verweise ich auf die Arbeiten von Sear (2006), Tosi (2003) und Isler (2017). Trotz ihrer Zuordnung zum westlich-römischen Theatertyp zeigen die einzelnen italischen Vertreter jedoch

privater Natur, die vornehmlich in den Villenanlagen der Kaiserfamilie und anderer wohlhabender Persönlichkeiten angelegt waren.¹⁴³¹ Erhöht wird ihre Zahl des Weiteren noch 16 Theater (ohne Rom), die ausschließlich durch schriftliche Quellen überliefert sind und wohl ebenfalls dem westlich-römischen Typ angehörten.¹⁴³² Die Mehrzahl jener italischen Theaterbauaktivitäten ist vorwiegend in die augusteische Zeit und kurz danach zu datieren, doch lassen sich diese an einigen Orten auch noch nach der Mitte des 1. Jh. n. Chr. nachvollziehen.¹⁴³³

Im Zuge einer weiterführenden Analyse konnten nun unter den 139¹⁴³⁴ (142 mit Rom) archäologisch dokumentierten Theatern westlich-römischen Typs in Italien mit Sicherheit 32 (35 mit Rom) theatrale Anlagen mit anschließender *porticus post scaenam* nachgewiesen werden (Abb. 112). Hinzu kommen ein Vertreter auf Sardinien, ein weiterer auf Sizilien sowie sechs vorkaiserzeitliche Anlagen, die bereits eine Verbindung zu einer *post scaenam* angelegten Säulenhalle aufwiesen. 17 weitere Theaterbauten legen eine Erweiterung durch eine *porticus*-Anlage nahe, doch bedürfen sie noch näherer Untersuchungen vor Ort, um ihre Zuweisung zu bestätigen, während vier weitere zumindest eine direkte Verbindung mit den Säulenhallen der städtischen *fora* aufweisen. Im Ergebnis zeigt sich also, dass bereits zum jetzigen Forschungsstand für rund ein Drittel (32 – 37 %) aller bekannten Theater Italiens des westlich-römischen Typs eine Verbindung von Theaterkern und *porticus post scaenam* nachzuweisen oder doch zumindest nahezuweisen ist.¹⁴³⁵ Besonderen Anklang scheinen die Theater-*porticus*-Komplexe in der regio I Latium-Campania, und damit im unmittelbaren Umfeld Roms, gefunden zu haben, für die auch eine allgemeine Darstellung der italischen Theaterbauaktivitäten die mit

zuweilen ein variantenreiches Bild – ein Aspekt, der auch in den Provinzen des Reiches nachzuvollziehen ist. Insgesamt hatten die Theaterbauaktivitäten in Italien zu Zeiten der beginnenden Kaiserzeit einen enormen Aufschwung erfahren, wengleich bereits seit republikanischer Zeit einige Städte und Regionen mit Theaterbauten ausgestattet waren. (Gros 1997, 288-290, Isler 2017, 534, 353)

¹⁴³¹ Hier zu nennen sind die Anlagen in Tibur/Tivoli, Pausilypum/Posilippo, Coroglio, im Albanum Domitiani/Castelgandolfo, in Antium/Antio, Sabaudia, Bauli/Bacoli, Portus Ostiensis/Portus, Planasia/Pianosa und möglicherweise Surrentium/Sorrento Nemi/Nemi. (siehe auch Isler 2017, 526)

¹⁴³² Hierzu zählen: Abela, Aquae Cutilae, Asisium, Claterna, Cora, Cumae, Dertona, Forum Clodii, Herculaneum (Campochiaro), Lavernae, Luceria, pagus Vescinus bei Minternae, Mons Fereter, Pinna, Pisaurum, Ravenna, Supinum, Vibinum. (siehe auch Isler 2017, 525-526)

¹⁴³³ Siehe auch Isler 2017, 534, Bejor 1979, 128-138. Die Überprüfung einzelner Datierungen hinsichtlich ihrer Richtigkeit steht durch die Forschung noch aus. Zu den späteren Anlagen, die wohl erst seit der 2. H. d. 1. Jh. n. Chr. errichtet worden sind, zählen u. a. die Anlagen von Antium/Antio (2. H. 1. Jh. n. Chr.), Brixia/Brescia (2. H. 1. Jh. n. Chr./ flavisch), Helvia Ricina/Villa Potenza (Ende 1. Jh. n. Chr.), Libarna/Serravalle Scrivia (Ende 1./2. Jh. n. Chr.), Luca/Lucca (1./2. Jh. n. Chr.), Beneventum/Benevento (Ende 1./2. Jh. n. Chr.) und Albintimilium/Ventimiglia (2./3. Jh. n. Chr.).

¹⁴³⁴ Angabe ohne die Villentheater.

¹⁴³⁵ Vergleich hierzu Katalog K I c + e.

Abstand höchste Konzentration von Theaterbauten erbrachte. Zurückzuführen ist diese Ballung, die etwa einem Viertel aller italischer Theaterbauten entsprach, auf den Umstand, dass diese Region mit der Hauptstadt Rom einerseits das Kerngebiet des römischen Reiches und das Zentrum der römischen Theaterentwicklung bildete, andererseits diente das Hinterland dem Kaiser und der Elite auch als begehrter Rückzugsort, wie die zum Teil ausgedehnten Villenanlagen bezeugen.¹⁴³⁶ Von 30 (33 mit Rom, + 4 schriftliche Zeugnisse) urbanen kaiserzeitlichen Theateranlagen westlich-römischen Typs¹⁴³⁷ ließen sich 10 (13 mit Rom, inklusive Pompeius-Theater) eindeutig als Theater-*porticus*-Komplexe identifizieren. Hinzu kommen vier bereits in republikanischer Zeit bestehende Theateranlagen mit anschließender *porticus post scaenam*, die in der Kaiserzeit instandgehalten und ausgebaut worden sind, sowie vier weitere, deren Zuweisung noch nicht sicher ist.

Auch in der benachbarten regio IV Samnium – Sabina erfuhr der Theaterbau mit 22 (+ 5 schriftliche Zeugnisse) Vertretern insgesamt eine hohe Resonanz, von denen die Anlagen westlich-römischen Typs vorwiegend in spätrepublikanisch-augusteischer Zeit entstanden und im städtischen Kontext angesiedelt waren.¹⁴³⁸ Unter diesen bildeten vier Vertreter zum aktuellen Forschungsstand Theater-*porticus*-Anlagen aus. Mit der Anlage von Alba Fucens/ Alba Fucense, Massa d'Albe war zudem bereits eine in republikanischer Zeit präsent. Vier weitere (+2 unsicher) Theater-*porticus*-Komplexe ließen sich in der regio X Venetia-Histria nachweisen. Insgesamt konnte für diese recht dicht besiedelte Region mit 18 Theatern in augusteischer Zeit, vereinzelt aber auch noch im 1. Jh. n. Chr., ebenfalls eine rege theatrale Bautätigkeit festgestellt werden, die sich mehrheitlich auf die bedeutenderen Städte an den großen infrastrukturellen Knotenpunkten dieses Gebietes konzentrierte, aber auch in den Landstädten und entlegeneren Orten ihre Resonanz fand.¹⁴³⁹

Grundsätzlich scheint sich die größte Mehrheit der Anlagen des westlich-römischen Typs in Mittel- und Norditalien nachweisen zu lassen, was unter anderem auf den seit republikanischer Zeit einsetzenden starken Bedeutungsverlust der süditalischen Regionen der ehemaligen Magna Graecia (seit Augustus regiones II Apulia – Calabria und III

¹⁴³⁶ Siehe auch Isler 2017, 526. Auch einige Villentheater umfassten eine angrenzende *porticus post scaenam*-Anlage: Albanum Domitiani/Castelgandolfo sowie möglicherweise in Tibur/Tivoli (Villa Hadriana, sog. griechisches Theater). Diese werden in dieser Arbeit jedoch nicht betrachtet.

¹⁴³⁷ Angabe exklusive der Villentheater.

¹⁴³⁸ Siehe Isler 2027, 529.

¹⁴³⁹ Siehe Isler 2017, 532.

Lucania-Bruttium) zurückzuführen ist sowie auf den Umstand, dass bereits Theater hellenistischen Typs bestanden und danach nur noch wenige neue errichtet wurden.¹⁴⁴⁰ Zugleich spiegeln sich in dem Verbreitungsgebiet Mittel- und Norditaliens, wie Isler bemerkt, auch die dortigen tiefgreifenden urbanistischen Entwicklungen und die Gründungen zahlreicher *municipia* im Anschluss an die Bundesgenossenkriege wider, in denen auch die Theaterbauten einen nahezu unerlässlichen Bestandteil bildeten.¹⁴⁴¹ Wie in der regio IV sind auch die acht (+ 3 schriftliche Zeugnisse) bekannten Theater der regio V Picenum sowie die weiteren 16 bezeugten theatralen Anlagen der regio VI Umbria alle in einem städtischen Kontext angesiedelt.¹⁴⁴² Ihre Entstehungszeit lässt sich im Wesentlichen auf die Jahre der späten Republik und des 1. Jh. n. Chr. begrenzen.¹⁴⁴³ Die vergleichsweise geringe Bedeutung und schwächere Urbanisierung der regio VII Etruria findet auch in der Anzahl der dort dokumentierten Theater Ausdruck, die mit 13 Vertretern weniger zahlreich anzutreffen waren, als in den zuvor genannten Regionen I, IV und X.¹⁴⁴⁴ Oft standen auch diese mit Städten römischer Neugründungen in Zusammenhang und sind somit zeitlich hauptsächlich in die augusteische Zeit oder kurz danach einzuordnen.¹⁴⁴⁵ Zurückkommend auf die Theater-*porticus*-Komplexe fällt auf, dass sich in diesen und den übrigen Regionen ebenso wie auf den Inseln Sizilien und Sardinien bisher oft nur 1 - 3 Theater mit angrenzender *porticus post scaenam* sicher nachweisen ließen, ergänzt in einigen Fällen von meist 1 - 3 noch nicht gesicherten Vertretern. Dieses vorläufige Ergebnis ist dabei jedoch teilweise auch auf die insgesamt äußerst geringe Anzahl an bisher bekannten Theaterbauten in einzelnen Regionen zurückzuführen. So blieben etwa die Theaterbauaktivitäten auf den Inseln Sizilien, Korsika und Sardinien in der römischen Kaiserzeit nur marginal.¹⁴⁴⁶ Auch für die regio VIII Aemilia sind bisher nur fünf, fast ausschließlich in augusteische Zeit zu datierende Theaterbauten bekannt, von denen zwei zudem nur inschriftlich belegt sind. Nach Isler ist die Situation in der regio VIII dabei einerseits auf die schwache Urbanisierung zurückzuführen, andererseits aber

¹⁴⁴⁰ Sear 2006, 49; Isler 2017, 529. Diese fanden sich vornehmlich im Norden jener *regiones*, in unmittelbarer Nähe zu Kampanien. (Isler 2017, 528)

¹⁴⁴¹ Isler 2017, 529. So wirkten die Prozesse der Urbanisierung einerseits entscheidend auf die Dynamik der Theaterbauaktivitäten in diesen Regionen, während die Theateranlagen ihrerseits wiederum einen bedeutenden Einfluss auf das städtische Leben nahmen. (siehe Bejor 1979, 126-138)

¹⁴⁴² Isler 2017, 530; siehe auch: M. Luni, Monumentalizzazione di città dell'Italia medioadriatica tra repubblica e impero, in: Julio Mangas (Hrsg.), Italia e Hispania en la crisis de la República romana: actas del III Congreso Hispano-Italiano (Toledo, 20-24 de septiembre de 1993) (Madrid 1998) 209-231.

¹⁴⁴³ Siehe auch Isler 2017, 530.

¹⁴⁴⁴ Siehe Isler 2017, 531.

¹⁴⁴⁵ Isler 2017, 531.

¹⁴⁴⁶ Die Inseln bildeten eigene Provinzen aus. (Sear 2006, 97) Siehe hierzu auch Isler 2017, 536-538.

möglicherweise auch auf den Fundzufall.¹⁴⁴⁷ Dieser letzte Punkt könnte auch auf die regio IX Liguria zutreffen, wo die Anzahl von sieben Theatern im Vergleich zu der Dichte der urbanen Ortschaften recht gering ist.¹⁴⁴⁸ In den genannten Regionen ließen sich bisher maximal 2 - 3 Anlagen als Theater-*porticus*-Komplexe identifizieren. Mit der regio XI Transpadana, die, wie auch die regio IX Liguria vor Augustus nicht zu Italien im engeren Sinne zählte,¹⁴⁴⁹ lässt sich mit drei dokumentierten Theater-*porticus*-Komplexen und einem möglichen weiteren Bau zwar erneut eine etwas höhere Anzahl an Theaterbauten mit angrenzender *porticus post scaenam* konstatieren, doch liegt die Gesamtzahl der bisher bekannten Theaterbauten hier mit 9 (+ 1 inschriftlich) Theatern¹⁴⁵⁰ ebenfalls höher.

In der Gegenüberstellung der insgesamt bekannten Theaterbauten des westlich-römischen Typs und der speziellen Ausformung von Theater-*porticus*-Anlagen in Italien zeigt sich in den einzelnen Regionen also zum Teil eine größere Differenz, wobei letztere derzeit in allen Regionen die Minderheit bilden. Den kleinsten Anteil zeigen sie aktuell in der III Lucania-Bruttium, VI Umbria und VII Etruria mit jeweils nur 1 - 2 sicher identifizierten Theater-*porticus*-Komplexen (= prozentualer Anteil von ~ 13 - 15 %), während sie in anderen Regionen Italiens¹⁴⁵¹ einen Prozentsatz von aktuell ~ 20 - 46 % erreichen. Unter Hinzuziehung der bisher noch nicht gesicherten Vertreter steigt ihr Prozentsatz in einigen Regionen auf rund 30 - 57 %.

Südgallien

In den Gebieten des benachbarten südlichen Galliens, wo der westlich-römischen Theatertyp im Unterschied zu den nördlichen Regionen Galliens, Germaniens und Britanniens dominierte und seit der augusteischen Zeit insbesondere die Städte der Gallia Narbonensis, schmückte, übersteigt der prozentuale Anteil an bekannten Theater-*porticus*-Komplexen (38 - 54 %) sogar den Italiens. Interessant ist hier, dass die Entwicklungen in Italien die Theaterbauaktivitäten in Gallien und den weiter nördlich gelegenen Provinzen

¹⁴⁴⁷ Isler 2017, 532. So vermutet der Forscher (2017, 532) entlang der via Aemilia weitere Theateranlagen.

¹⁴⁴⁸ Isler 2017, 532. Diese Region gehörte noch vor Augustus nicht zu Italien, was nach Isler die hier dokumentierte Entstehung und Verbreitung der Theateranlagen erst im Verlauf der Kaiserzeit begründet.

¹⁴⁴⁹ Sie gehörten zuvor der Provinz Gallia Cisalpina an. Gleiches galt für die regio Venetia-Histria und die regio Aemilia. (Isler 2017, 533)

¹⁴⁵⁰ Siehe hierzu Isler 2017, 533-534.

¹⁴⁵¹ Dies betrifft u.a. die regio I Latium-Campania, die regio IV Samnium-Sabina, die regio V Picenum, die regio IX Liguria, die regio X Venetia-Histria und die regio XI Transpadana.

zu Beginn der Kaiserzeit überhaupt erst eingeleitet hatten.¹⁴⁵² Während der westlich-römische Theatertyp dabei vorwiegend im südlichen Gallien, genauer in der Gallia Narbonensis und der südlichen Gallia Lugdunensis, seine Verbreitung fand, ist im übrigen Teil Galliens und den nördlichen Provinzen der sog. „gallo-römische Typ“ kennzeichnend.¹⁴⁵³ Grund hierfür ist wahrscheinlich die zeitlich frühere und intensivere Romanisierung der Gallia Narbonensis gegenüber den übrigen nördlichen Gebieten.¹⁴⁵⁴ So lag der Ausbau insbesondere der monumentalen Zentren der dortigen Städte zumeist in den Händen der höchsten städtischen Beamten und zum Teil sogar, wie in Arelate/Arles, bei Augustus selbst.¹⁴⁵⁵ Dies hatte zur Folge, dass sich hier in der Narbonensis mit 17 Vertretern ausschließlich Theater des westlich-römischen Typs fanden.¹⁴⁵⁶ Ihre Entstehungszeit lässt sich seit der augusteischen Zeit nachvollziehen und erstreckte sich vermutlich noch über das 1. Jh. n. Chr. hinaus.¹⁴⁵⁷ Dabei konnten sich insbesondere die großen Theater hinsichtlich ihrer Konzeption durchaus mit bedeutenden italischen

¹⁴⁵² Isler 2017, 541.

¹⁴⁵³ Sie waren in einen verstärkten rituell-kultischen Rahmen (Kaiserkult?) eingebettet und wiesen eine deutlich abweichende architektonische Ausformung auf. Oft lagerten die Bauten auf natürlichen Hängen oder künstlichen Erdaufschüttungen, sodass Gewölbesubstruktionen nur selten zu beobachten sind. *Orchestra* und Sitzrund überschritten meist den Halbkreis oder stellten sich in ihrer Form als gestreckter Halbkreis dar. War ein Bühnenhaus vorhanden, war es oft nur recht klein und einstöckig, während die ihm vorgelagerte niedrige Bühne oft weit in die *orchestra* hineinragte. Das Bühnenhaus bzw. die *scaenae frons* ersetzte zum Teil auch der hinter dem Theater errichtete Tempel. Zu finden waren diese Anlagen vorwiegend in den sog. *conciliabula*, lokalen Verwaltungs- und Versammlungszentren, aber auch in Heiligtümern. (Sear 2006, 96; Nielsen 2016, 81-94; Isler 2017, 539, siehe hierzu auch: T. Lobüscher, Tempel- und Theaterbau in den Tres Galliae und den germanischen Provinzen: ausgewählte Aspekte (Leidorf 2002) Aufgrund seiner erst in der römischen Kaiserzeit einsetzenden monumentalen Präsenz, die sich besonders für die Mitte des 1. Jh. und des folgenden 2. Jh. n. Chr. konstatieren lässt, sieht Isler (2017, 538, 544) seinen Ursprung möglicherweise bei den westlich-römischen Theatern, wenngleich er darauffolgend in seiner Entwicklung einen eigenständigen Theatertyp ausbildete. Für eine frühere Datierung sprachen sich zuvor Frézouls (1992, 13-17) und Nielsen (2016, 98) aus, welche seine Anfänge in Form hölzerner Bauten in das 1. Jh. v. Chr. einordnen. Weitere Forschungen zu dem Thema: E. Frézouls, Introduction: La Gaule dans le développement des études sur le théâtre antique, in: Ch. Landes (Hrsg.), *Spectacula II*, 1992, 13-17; W. Schleyermacher, Zu den sogenannten Kulttheatern in Gallien, in: E. Swoboda u. a. (Hrsg.), *Corolla memoriae Erich Swoboda dedicata. Römische Forschungen in Niederösterreich*, 5 (Graz 1966) 205-213; E. Bouley, *Les théâtres culturels de Belgique et des Germanies. Réflexions sur les ensembles architecturaux théâtres-temples*, *Latomus* 42, 1983, 546-571; D. Tardy, *Les lieux de culte dans les édifices de spectacle gallo-romains*, in: J.-Ch. Moretti (Hrsg.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, *Travaux de la Maison de l'Orient*, 52 (Lyon 2009) 175-188; T. Hufschmid, Theaterbauten als Teil monumentaler Heiligtümer in den nordwestlichen Provinzen des Imperium Romanum: Architektur, Organisation, Nutzung: internationales Kolloquium in Augusta Raurica, 18.-21. September 2013 Auditorium Römerstiftung Dr. René Clavel, Augst-Kastelen, *Forschungen in Augst* 50 (Augst 2016).

¹⁴⁵⁴ Isler 2017, 539.

¹⁴⁵⁵ Sear 2006, 98-100.

¹⁴⁵⁶ Isler 2017, 539; siehe auch P. Gros, *Les théâtres de Gaule Narbonnaise*, in: B. Landes (Hrsg.), *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine: exposition Musée Archéologique de Lattes*, 20 janvier au 30 avril 1989, (Lattes 1989) 76-81.

¹⁴⁵⁷ Isler 2017, 540. Die Datierungen vieler der Theater der Narbonensis sind jedoch viel diskutiert und beruhen zum großen Teil, wie auch Isler angibt, auf Analogieschlüssen. (Isler 2017, 540)

Vertretern messen.¹⁴⁵⁸ Für die augusteischen und frühkaiserzeitlichen Theater von Arelate/Arles¹⁴⁵⁹, Arausio/Orange¹⁴⁶⁰, Vienna/Vienne¹⁴⁶¹ und Vasio/Vaison-la-Romaine¹⁴⁶² zeigt sich hinsichtlich ihres Bühnenapparats ein beeindruckend einheitliches Bild: alle Theater wiesen dabei eine *scaenae frons* mit einer Nischengliederung auf und folgten dem vollständigen Grundrisstyp des westlich-römischen Theatertyps mit *parascaenia*, *basilicae*, einem mehrräumigen *postscaenium* sowie einer dahinterliegenden *porticus post scaenam*.¹⁴⁶³ Auch das Theater in Lugdunum/Lyon¹⁴⁶⁴ in der südlichen Region der Gallia Lugdunensis weist dieses Bild auf.

Neben dem Theater von Lugdunum/Lyon lässt sich mit jenem in Augustodunum/Autun bisher auch eine zweite Anlage fassen, die als Theater-*porticus*-Komplexen zu identifizieren ist. Damit bilden sie insgesamt die Hälfte aller in der Gallia Lugdunensis bisher nachgewiesenen Theater des westlich-römischen Typs. Mit insgesamt nur fünf bekannten Theateranlagen des westlich-römischen Typs ist auch die Anzahl jener Bauten in der Gallia Aquitania recht niedrig. Im Unterschied zu der Gallia Lugdunensis lassen die dortigen Theater jedoch noch keine Aussagen zu ihrem Gesamtaufbau zu.

Damit ergibt sich für diese beiden Provinzen des südlichen Galliens ein gänzlich anderes Bild als für die bereits genannte Provinz Gallia Narbonensis, wo 17 Theaterbauten des westlich-römischen Typs belegt sind. Unter ihnen fanden sich acht Anlagen, die hinter dem Skenenbau ein *porticus post scaenam*-Areal umfassten, was einem Anteil von ca. 47 %

¹⁴⁵⁸ Isler 2017, 542.

¹⁴⁵⁹ A. Caristie, Notice sur l'état de l'arc d'Orange et des théâtres antiques d'Orange et d'Arles sur les découverts ces deux derniers édifices (Paris 1839); C. Richarté/F. Raynaud, Proposition de périodisation des contextes tardo-antiques du théâtre d'Arles (5e-6e s.): Nouvelles données, in: L. Rivet (Hrsg.), Actes du congrès d'Arles, 2-5 juin 2011 (Marseille 2011) 71-79 insbesondere 71.

¹⁴⁶⁰ Caristie 1893; Caristie 1856; Badie/Moretti/Rosso/Tardy 2003.

¹⁴⁶¹ Formigé 1949; Bot-Helly/Helly 2002.

¹⁴⁶² J. Sautel, Le théâtre de Vaison et les théâtres romains de la vallée du Rhône, Études et Documents sur Vaison-La-Romaine 11²(Avignon 1951); Y. de Kisch, Le théâtre de Vaison-la-Romaine. Archéologie d'un monument et de ses spectacles, Ier - XXe siècles ap. J.C., in: C. Landes (Hrsg.): Spectacula, II (Lattes 1992) 133-148.

¹⁴⁶³ Siehe Isler 2017, 541-542: Nur für Vasio/Vaison-La-Romaine ist die Existenz einer *porticus post scaenam* noch nicht sicher belegt. Auch das einst beeindruckend große Theater von Augustodunum/Autun könnte dieser Gruppe von Theatern, allerdings mit einer geradlinigen *scaenae frons*, angeschlossen werden. Leider ist der Bereich des Bühnenhauses nur äußerst schlecht erhalten. (A. de Caumont, Abécédaire, ou, rudiment d'archéologie, ère gallo-romain (Caen 1870) 305-306; A. Olivier/A. Rebourg, Le théâtre antique d'Autun. Nouvelles observations et restitution, Revue archéologique de l'Est. Du paléolithique au moyen âge, 42.1991, 125-152.

¹⁴⁶⁴ P. Wuilleumier – E. Herriot, Fouilles de Fourvière, à Lyon: Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine Supplément à Gallia 4 (Paris 1951); A. Desbat u. a. (Hrsg.): Lyon antique, Guides archéologiques de la France 47 (Paris 2012); D. Fellague, La décoration de l'aditus nord du théâtre de Lyon, in: C. Balmelle u. a. (Hrsg.), Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge: actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008, Aquitania. Supplément 20 (Bordeaux 2011) 299-309.

aller bisher dort dokumentierten kaiserzeitlichen Theateranlagen entspricht.¹⁴⁶⁵ Hinzu kommen drei Bauten, bei denen eine anschließende *porticus post scaenam* noch nicht zweifelsfrei gesichert ist, sodass in der Gallia Narbonensis von den insgesamt 17 bekannten Theaterbauten westlich-römischen Typs elf und somit knapp 65 % mit Sicherheit oder doch einiger Wahrscheinlichkeit nach als Theater-*porticus*-Komplexe anzusprechen sind.¹⁴⁶⁶

Folglich liegt der prozentuale Anteil von Theater-*porticus*-Komplexen an der Gesamtzahl der Theaterbauten des westlich römischen Typs in zwei von drei südgalischen Provinzen bei rund 50 % und somit vergleichsweise hoch.

Iberische Halbinsel (Hispania)

Im Vergleich hierzu bleibt die Zahl der Theater-*porticus*-Komplexe unter den rund 40 bekannten kaiserzeitlichen Theatern des westlich-römischen Typs auf der iberischen Halbinsel, von denen heute leider nur 24 eine architektonisch besser bekannt sind¹⁴⁶⁷, mit insgesamt zehn Vertretern und zwei unsicheren Beispielen noch etwas zurück. Da jedoch noch zahlreiche Untersuchungen an den hispanischen Theatern im Gange sind und in den vergangenen Jahren auch weitere neue Theateranlagen identifiziert werden konnten, ist davon auszugehen, dass sich der bisherige Anteil von etwa 23 - 28 % bzw. 27 - 32 %¹⁴⁶⁸ noch steigern lässt.

Wie in Südgalien scheinen auch in der Hispania insbesondere die frühen augusteischen Theaterbauten westlich-römischen Typs an den spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen theatralen Vorbildern Italiens orientiert gewesen zu sein.¹⁴⁶⁹ So ließen sich auch auf der iberischen Halbinsel für die republikanische Zeit kaum Aktivitäten feststellen; nur fünf heute bekannte Theater, darunter Gades¹⁴⁷⁰, lassen sich in diesem

¹⁴⁶⁵ Möglicherweise umfasste auch das Theater von Augusta Suessionum/ Soissons aus der Gallia Belgica eine *porticus post scaenam*.

¹⁴⁶⁶ Vergleich Katalog K I e.

¹⁴⁶⁷ Siehe auch Isler 2017, 543.

¹⁴⁶⁸ Berechnung exklusive der nur inschriftlich bekannten Theater. Vergleich Katalog K I e.

¹⁴⁶⁹ Isler 2017, 549. Grundsätzlich variierte auch in der Hispania das Bild der Theater in seinen Details, typologische Besonderheiten sind jedoch nicht spezifisch auszumachen. (siehe Isler 2017, 545-549)

¹⁴⁷⁰ Cicero, ad fam. X 32.3.

Zusammenhang in die Jahre vor der Zeitenwende datieren.¹⁴⁷¹ Daraus ergibt sich also, dass permanente Theateranlagen in der Hispania noch in spätrepublikanischer Zeit nicht zum gängigen Repertoire der dortigen Städte gehörten und theatrale Veranstaltungen stattdessen auch im *circus* oder auf dem *forum* abgehalten wurden.¹⁴⁷² Erst seit der augusteischen Zeit ist hier ein deutlicher Anstieg der Theaterbauaktivitäten nachzuvollziehen, sodass bis zum Ende des 1. Jh. v. Chr. noch weitere rund 40 neue Theateranlagen entstehen sollten.¹⁴⁷³ Neben sieben Theatern, die bereits in der augusteischen Zeit errichtet wurden, datiert die Mehrheit der Bauten in die darauffolgenden Jahrzehnte des 1. Jh. n. Chr.; keines der heute sicher datierten Theater lässt sich mit seiner Entstehungszeit später als in das beginnende 2. Jh. n. Chr. verorten.¹⁴⁷⁴ Insgesamt schienen sich die heute bekannten Theaterbauten mit ihrer Konzentration in den nordöstlichen und südlichen Regionen der iberischen Halbinsel sehr verschieden auf die drei hispanischen Provinzen der Tarraconensis, Baetica und Lusitania verteilt zu haben.¹⁴⁷⁵ Der überwiegende Anteil an Theaterbauten entfällt dabei auf die Provinzen der Tarraconensis, wo sie im Wesentlichen in den Städten entlang der Küste und der Flussläufe nachzuweisen sind, ebenso wie die Baetica im Süden der Halbinsel.¹⁴⁷⁶ Deutlich weniger häufig zeigt sich mit fünf Vertretern ihre Präsenz in den Städten der Lusitania, wengleich sich hier mit Augusta Emerita/Mérida¹⁴⁷⁷ eines der frühesten kaiserzeitlichen Theater befindet, welches von Agrippa persönlich im Auftrag des Kaiserhauses hier errichtet wurde (Abb. 66+67). Allerdings zeichnet sich dessen Lage durch seine Nähe zur benachbarten Provinz Baetica aus, ein Merkmal, welches auch die meisten anderen Theater der Lusitania teilen.¹⁴⁷⁸ Jenem von Agrippa gestifteten Theater, das spätestens gegen Ende des 1. Jh. n. Chr. mit einer anschließender Säulenhallenanlage ausgestattet war, sollte in der Provinz Lusitania dem derzeitigen Forschungsstand zufolge nur noch der Theater-*porticus*-Komplex von Olisipo/Lisboa¹⁴⁷⁹ zur Seite gestellt werden,

¹⁴⁷¹ Siehe Isler 2017, 544.

¹⁴⁷² Ein Beleg hierfür liefert etwa die Lex Coloniae Genitivae Iuliae S. Ursunensis LXXI; Isler 2017, 543.

¹⁴⁷³ Insgesamt sind in der Hispania 37 Theaterbauten archäologisch dokumentiert. Sieben weitere sind darüber hinaus durch Schriftquellen bezeugt, von denen einige sich jedoch nur auf *ludi scaenici* beziehen. (Sear 2006, 101; Melchor Gil 2006, 289-416; Isler 2017, 542-543)

¹⁴⁷⁴ Isler 2017, 544.

¹⁴⁷⁵ Sear 2006, 102; Isler 2017, 543.

¹⁴⁷⁶ Siehe auch Isler 2017, 543.

¹⁴⁷⁷ Durán Cabello 2004; Mateos Cruz 2015; Mateos Cruz/Pizzo 2018.

¹⁴⁷⁸ Siehe auch Isler 2017, 543.

¹⁴⁷⁹ L. Fernandes, El teatro romano de Lisboa / Olisipo. consolidación de un proyecto de arqueología urbana, in: P. Mateos Cruz – F. Palma García (Hrsg.): La arqueología urbana en las ciudades de la Hispania romana: Proyectos integrales de investigación, conservación y difusión, Memoria 2. Monografías arqueológicas de Mérida (Mérida 2020) 403-421.

sodass ihr Anteil bei 40 % lag. Auch in der Baetica konnten von insgesamt zwölf Theatern (+ sechs schriftlich bezeugt) westlich-römischen Typs bisher nur ein Vertreter und ein möglicher weiterer als Theater-*porticus*-Komplexe identifiziert werden, doch liegt ihr prozentualer Anteil gemessen an der Gesamtzahl der bekannten Bauten gegenüber der erstgenannten Region mit nur etwa 6 - 11 % deutlich niedriger.

Die Mehrzahl der Theater-*porticus*-Komplexe lässt sich mit sieben Vertretern und einem möglichen weiteren bisher in der Region der Tarraconensis feststellen. Unter den bekannten 20 Theatern kommt ihnen folglich ein Anteil von 35 - 40 % zu.

Nordafrika - Mauretania, Numidia, Africa Proconsularis

Mit einem Blick auf die Gebiete des westlichen Nordafrikas, wo mit insgesamt ca. 55 Theatern des westlich-römischen Typs und weiteren 26 nur schriftlich überlieferten Anlagen für die Kaiserzeit, besonders für die Africa Proconsularis, eine hohe Theaterbauaktivität nachvollzogen werden kann, zeigt sich, dass auch hier bei vielen Theatern oft noch genauere Forschungen vor allem zum Bereich des Bühnenhauses und der daran anschließenden Areale ausstehen. Bisher ließen sich hier nur neun Theater-*porticus*-Komplexe gesichert nachweisen. Bei fünf weiteren ist die Existenz einer *porticus post scaenam* anzunehmen. Somit ergibt sich auch für diese Region zum derzeitigen Forschungsstand nur ein Anteil von maximal 11 – 17 % bzw. 16 - 25 %¹⁴⁸⁰, die allein auf die nordafrikanischen Provinzen Numidia und Africa Proconsularis entfallen.

Auch wenn sich, wie auf der hispanischen Halbinsel, auch hier einige Theaterbauten, wie in Utica, noch in die Zeit der Republik zurückverfolgen lassen,¹⁴⁸¹ wurde der westlich-römische Theatertyp vermutlich auf Initiative König Juba II. (25 v. Chr. – 23 n. Chr.) in Nordafrika eingeführt.¹⁴⁸² Dieser stand in einer engen Beziehung zum Kaiserhaus, hatte selbst einige Jahre in Rom verbracht und in Iol, Caesarea/Cherchel einen Theaterbau

¹⁴⁸⁰ Berechnung exklusive der 26 nur inschriftlich überlieferten Theaterbauten.

¹⁴⁸¹ Hier existierte nach den Angaben des Caesars (bell. civ. II 25.1) offenbar schon im Jahre 46 v. Chr. ein Theater. Archäologische Untersuchungen fehlen dort jedoch. Insgesamt sind die frühen Theaterbauten oft nur schlecht überliefert. (Isler 2017, 551)

¹⁴⁸² Im allgemeinen Plan entsprachen die Theater Nordwestafrikas dem westlich-römischen Standard, im Detail variierten die Anlagen aber auch hier von Stadt zu Stadt. Größere Auffälligkeiten zeigten sich bei den Theatern nur in dem Reichtum des Ausstattungsprogrammes und der Vorliebe für die Verwendung einer Vielzahl von Säulen und kostbarem Marmor, was insbesondere im Bereich der *scaenae frons* offenbar wurde. (Isler 2017, 560)

errichten lassen, der mit einer Gesamtbreite von 130 m nicht nur eine beachtliche Größe zeigte, sondern auch Charakteristika, die den stadtrömischen Vorbildern weitestgehend entsprach.¹⁴⁸³ Auch das Theater von Leptis Magna/Lepda (Abb. 69) kann mit seiner Einweihung in den Jahren um 1./2. n. Chr. zu jenen frühen Bauten der augusteischen Zeit gerechnet werden, als die Stadt, die bereits seit 111 v. Chr. enge Beziehungen zu Rom aufwies, einen intensiven Ausbau mit neuen öffentlichen Bauwerken erfuhr.¹⁴⁸⁴ Mit dem Blick auf die übrigen Theaterbauaktivitäten zeigt sich jedoch, dass diese beiden Theater mit ihrer zeitlichen Stellung im westlichen Nordafrika eher die Ausnahme darstellten und wohl mit sehr lokalen Ereignissen in Zusammenhang standen.¹⁴⁸⁵ Alle weiteren datierbaren Theateranlagen dieser Provinzen sind hingegen der Mehrheit nach erst in der 2. H. d. 2. Jh. n. Chr. entstanden.¹⁴⁸⁶ Folglich erlebte der Theaterbau in den westlichen Provinzen Nordafrikas erst zu jener Zeit und damit verhältnismäßig spät, seine tatsächliche Blüte, die bereits gegen Ende des Jahrhunderts mit der Sättigung der Städte mit Theaterneubauten wieder endete.¹⁴⁸⁷ Somit zeichnen sich die nordafrikanischen Theater durch ihre zeitliche Konzentration sowie durch späte Errichtung aus und bilden damit als jüngste Vertreter unter den westlichen römischen Theatern eine Besonderheit.¹⁴⁸⁸

Während mit nur vier Theaterbauten in Mauretania Caesariensis, zwei in Maueretania Tingitana (+ 1 schriftlich) und weiteren drei theatralen Anlagen in Numidia (+ 2 schriftlich) die dortigen Aktivitäten noch recht überschaubar blieben, zeigt sich für die deutlich größere Provinz Africa Proconsularis mit 46 archäologisch nachgewiesenen Bauten und weiteren 23 schriftlich bezeugten ein ganz anderes Bild.¹⁴⁸⁹ Dies ist wohl unter

¹⁴⁸³ Isler 2017, 551; siehe zudem: K. Fittschen: Juba II. und seine Residenz Iol/Caesarea (Cherchel), in: H. G. Horn/ Chr. B. Rieger: (Hrsg.): Die Numider. Reiter und Könige nördlich der Sahara: Rhein. Landesmuseum Bonn, Ausstellung, 29. 11. 1979-29.2. 1980, Köln 1979 (227-241).

¹⁴⁸⁴ Sear 2006, 104; Isler 2017, 551. Vergleich Katalogartikel Leptis Magna/Lepda in K II a.

¹⁴⁸⁵ Siehe auch Isler 2017, 552.

¹⁴⁸⁶ Isler 2017, 552. Die Zahl der datierbaren Theater umfasst rund 18 Vertreter. 29 weitere können nur allgemein der Kaiserzeit zugeschrieben werden. Allerdings lassen sich auch die nur (in)schriftlich belegten Theater vorwiegend in die 2. H. d. 2. Jh. n. Chr. datieren. (Isler 2017, 552)

¹⁴⁸⁷ Siehe auch Sear 2006, 103; Isler 2017, 552. Dieses Phänomen wird in der Forschung zumeist mit der ökonomischen Blüte der dortigen Regionen zu dieser Zeit in Verbindung gebracht. Isler zufolge scheint daneben jedoch auch ein weiterer Faktor eine Rolle gespielt zu haben. So gibt er an, dass die bei den Theatern beobachtete bauliche Hochkonjunktur bei den anderen städtischen Großbauten (Thermen, Tempel, Amphitheater) nicht in der Stärke und zeitlichen Ballung nachzuvollziehen sind. Dies weise dem Forscher zufolge darauf hin, dass Theaterbauten in den nordafrikanischen Provinzen zunächst nicht als notwendig erachtet wurden und sich erst im Verlauf des 2. Jh. n. Chr. zu beliebten Bauwerken privater Stiftungstätigkeiten und städtischer Repräsentation etabliert hatten. Damit einhergegangen sei eine Zunahme der Aufführungen, wie Inschriften mit den Nennungen von *ludi scaenici* nahelegen. (Isler 2017, 553)

¹⁴⁸⁸ Isler 2017, 553.

¹⁴⁸⁹ Isler 2017, 551.

anderem auf die starke Urbanisierung dieses Gebiets sowie seine große wirtschaftliche und finanzielle Stärke zurückzuführen.¹⁴⁹⁰ So galt diese Provinz neben Italien als wohlhabendste Region im Westen des römischen Reiches. Daher verwundert es nicht, dass auf diese Provinz auch die Mehrzahl der dokumentierten Theater-*porticus*-Komplexe entfällt. So stehen hier einer Zahl von 46 (+ 23 schriftlich) Theatern etwa 12 sicher oder doch zumindest wahrscheinlich als Theater-*porticus*-Komplexe identifizierte Anlagen gegenüber, was einem Anteil von 10 – 17 % bzw. 15 - 26 %¹⁴⁹¹ entspricht. Deutlich höher liegt der Anteil in Numidia, wo für zwei der drei (+ 2 schriftliche Zeugnisse) bekannten römischen Theater eine *porticus post scaenam*-Anlage nachgewiesen werden konnte. Für die Provinzen der beiden Mauretania, wo die Theaterbauaktivitäten mit bisher sechs bekannten Theatern (+ 1 schriftliches Zeugnis) ebenfalls recht begrenzt blieben, konnte hingegen derzeit noch bei keinem Theater eine Verbindung zur einer *porticus post scaenam* belegt werden.¹⁴⁹² Aufgrund des zum Teil schlechten Erhaltungszustandes und/oder des noch lückenhaften Forschungsstandes lässt sich dieses Ergebnis jedoch nicht zwangsläufig als eine bewusst getroffene Entscheidung der Stifter jener Theater verstehen. Insbesondere bei dem durch König Juba II. erbauten Theater, welches als frühestes Theater des westlich-römischen Typs in Nordafrika gilt, ist dieser Aspekt noch nicht geklärt, da auch hier das Areal im rückwärtigen Bereich der *scaena* noch nicht bekannt ist.

In der Zusammenschau verdeutlichen die Provinzen des westlichen Nordafrikas erneut beispielhaft, dass nicht nur die Zahl der (bekannten) römischen Theaterbauten in den verschiedenen Regionen zum Teil stark variiert(e), sondern auch die Zahl der heute bekannten Theater-*porticus*-Komplexe und mit ihnen ihr prozentualer Anteil (0 – 67 %) an der Gesamtzahl der theatralen Anlagen.

Balkan

Mit nur insgesamt drei bekannten Theater-*porticus*-Komplexen und einem möglichen weiteren Vertreter sind für die Regionen des Balkans aktuell mit Abstand die wenigsten Anlagen dieser Art bekannt, was wohl ebenfalls auf die nur unzureichende Forschungslage in diesen Gebieten zurückzuführen ist. Zugleich muss diese Zahl jedoch auch in Relation

¹⁴⁹⁰ Isler 2017, 551.

¹⁴⁹¹ Exklusive der nur schriftlich überlieferten Anlagen.

¹⁴⁹² Vergleich Katalog K I e.

zu der ohnehin nur sehr begrenzten Anzahl bekannter Theaterbefunde des westlich-römischen Typs in diesen Gebieten gesetzt werden, sodass hier dennoch ein Anteil 27 - 36 % bzw. von knapp 43 - 57 %¹⁴⁹³ erreicht wird.¹⁴⁹⁴

Zu den besagten Gebieten des Balkans zählten Moesia Inferior, wo aufgrund der griechischen Kolonisierung bereits einige Theater des griechisch-hellenistischen Typs bestanden, Moesia Superior, Dalmatia, wo die Theater vor allem im Westen der Provinz im Gebiet des heutigen Kroatien dokumentiert werden konnten, Pannonia Inferior und Superior, Noricum und Rhaetia.¹⁴⁹⁵ Die meisten Theaterneubauten des westlich-römischen Typs lassen dabei oft eine besondere Beziehung zu Rom erkennen; so finden sie sich hier, wie in Skupi/Scopje¹⁴⁹⁶ in Moesia Superior, unter anderem als Teil römischer Kolonieneugründungen.¹⁴⁹⁷ Auch die Theater der Provinz Dalmatia scheinen vorwiegend dem westlich-römischen Typ entsprochen zu haben.¹⁴⁹⁸ In den Provinzen Rhaetia und Noricum blieben die Theaterbauaktivitäten dagegen sehr begrenzt: Während in Noricum bisher nur zwei Theateranlagen nachgewiesen werden konnten, von denen das in Carnuntum/Pfaffenberg einem Kulttheater des gallo-römischen Typs entsprach, ist in Rhaetia bisher noch kein Theater dokumentiert worden.¹⁴⁹⁹ Somit lässt sich für das Balkangebiet kein einheitliches Bild der Theaterbauten zeichnen, da hier sowohl Einflüsse aus dem römischen, griechisch-hellenistischen und gallo-römischen Kultur greifbar sind. Von den sicher identifizierten Theatern mit anschließender *porticus post scaenam* ließ sich dabei jeweils eins für die Provinzen Dalmatia (Issa/Vis¹⁵⁰⁰) und Noricum (Virunum/Zollfeld bei Arndorf¹⁵⁰¹) nachweisen und ein weiteres für Moesia Superior. Letzteres wurde dabei in der bereits erwähnten Stadt Scupi/Skopje verwirklicht, die als das Zentrum der Romanisierung in dieser Region galt. Wahrscheinlich ist zudem, dass auch das Theater von Salona/Solin¹⁵⁰² aus der Provinz Dalmatia mit einer *porticus*-Anlage ausgestattet war, sodass sich die Anzahl der Theater-*porticus*-Komplexe unter den Theatern dieser Provinz auf zwei erhöhen würde.

¹⁴⁹³ Prozentualer Anteil ohne Berücksichtigung der nur schriftlich überlieferten Theateranlagen.

¹⁴⁹⁴ Vergleich Katalog K I e.

¹⁴⁹⁵ Sear 2006, 115.

¹⁴⁹⁶ Rendić-Miočević 1981; Jakimovski 2017.

¹⁴⁹⁷ Sear 2006, 115; Isler 2017, 563.

¹⁴⁹⁸ Sear 2006, 115.

¹⁴⁹⁹ Sear 2006, 115.

¹⁵⁰⁰ Gabričević 1981; Čargo 2004.

¹⁵⁰¹ Egger 1938; Veters 1977; Piccottini 1989.

¹⁵⁰² Bulić 1911; Rendić-Miočević 1981.

Östliche Provinzen

Ein anschließender Vergleich jener Ergebnisse der Westprovinzen mit dem Befund der östlichen Provinzen des antiken Mittelmeerraumes zeigt, dass dort, trotz des überall fassbaren Einflusses des westlich-römischen Theatertyps¹⁵⁰³, zum überwiegenden Teil auf eine den Theaterkern ergänzende *porticus post scaenam*-Anlage verzichtet wurde, wie sie für die stadtrömischen Bauten des Pompeius, Marcellus/Augustus und Balbus so typbildend waren.¹⁵⁰⁴ Zwar entstanden auch dort vorwiegend im 1. und 2. Jh. n. Chr. vereinzelt, wie in Gerasa/Jerash¹⁵⁰⁵ (Dekapolis/Arabia), Patara/Kelemis¹⁵⁰⁶ (Lycia et Pamphilia), Corinthus/Korinth¹⁵⁰⁷ (Achaea, Korinthia) sowie Kibyra¹⁵⁰⁸ (bei Gölhisar, Odeum) (Lycia et Pamphilia), Troia/Hisarlik, Troas¹⁵⁰⁹ (Theater C) (Asia), Aphrodisias/Geyre¹⁵¹⁰ (Karia/Asia) und Nysa ad Maiandris¹⁵¹¹ (bei Sultanhisar) (Odeum)

¹⁵⁰³ Isler 2017, 588.

¹⁵⁰⁴ Insgesamt wichen die Theater östlich der Adria in der Mehrzahl hinsichtlich ihrer Ausformung von dem westlich-römischen Theaterbaukonzept ab, was auf die griechisch-hellenistisch geprägte Kultur dieser Regionen und die bereits zuvor in weiten Teilen bestehende Theaterbautradition zurückzuführen ist. So lässt sich etwa in Griechenland, nur ein Bruchteil (13 Neubauten + 33 Umbauten) von den 130 bekannten Theaterbauten der römischen Kaiserzeit zuordnen. Auch Asia Minor zählte zu jenen Regionen, die als Teil des hellenistischen Einflussgebietes bereits mit dem Theaterleben vertraut war. Doch auch während der römischen Herrschaft, als insbesondere die Küstenstädte der sechs römischen Provinzen eine neue Blüte erlebten, sollten noch einmal zahlreiche neue Theater errichtet werden. Von insgesamt etwa 150 bekannten Theateranlagen können nach Isler (2017, 588-589) ca. 50-70 Theater und somit etwa die Hälfte der Bauten der Kaiserzeit zugeordnet werden. Auch in den Regionen des Vorderen Orient (Levante, Ägypten, Cyrenaika, Zypern) ließ sich in der römischen Kaiserzeit mit 53 Neubauten und zusätzlich neun schriftlich bekannten Anlagen ein deutlicher Anstieg der Theaterbauaktivitäten erkennen, wenngleich bereits in hellenistischer Zeit frühere Theaterbauten bestanden. Trotz des Einflusses des westlich-römischen Theatertyps folgten diese Theaterbauten der östlichen Provinzen in gewisser Weise einer eigenen Entwicklungslinie, die stark von hellenistischen Einflüssen geprägt war und zum Teil eigene Typen hervorbrachten. (Sear 2006, 24, 108-114; Isler 2017, 560-589, 596-626; 660-700)

¹⁵⁰⁵ V. A. Clark – J. M. C. Bowsher – J. D. Stewart: The Jerash North Theatre. Architecture and Archaeology 1982-1983, in: Jerash Archaeological Project 1981-1983 (Amman 1986) 205-435.

¹⁵⁰⁶ K. Piesker, Das Theater von Patara: Ergebnisse der Untersuchungen: 2004 bis 2008, Patara II,2 (Istanbul 2012).

¹⁵⁰⁷ R. Stillwell, The theatre at Corinth, American Journal of Archaeology 33, 1929, 77-97; R. Stillwell, The theatre. Corinth II, Results of the excavation conducted by the American School of Classical Studies at Athens (Princeton 1952).

¹⁵⁰⁸ E. Alten Güler – D. Tarkan, The Mosaic Inscriptions of the Cibyran Odeion, Journal of Mosaic Research 13, 2020, 73-84.

¹⁵⁰⁹ E. Riorden, The Odeion of Ilion: a proposed reconstruction and some implications, Studia Troica 17.2007, 47-55.

¹⁵¹⁰ R. R. R. Smith – K. T. Erim, Aphrodisias papers.2: The theatre, a sculptor's workshop, philosophers, and coin-types: including the papers given at the third Aphrodisias Colloquium held at New York University on 7 and 8 April 1989, in: Journal of Roman archaeology. Supplementary series no. 2 (Ann Arbor 1991).

¹⁵¹¹ M. Kadioğlu, Vorbericht über die Arbeiten im Gerontikon von Nysa am Määnder (2006-2009), Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 126.2011, 107-154; M. Kadioğlu, Das Gerontikon von Nysa am Määnder, Forschungen in Nysa am Määnder 3 (Darmstadt 2014).

(Karia/Asia), Theater und Odea mit integrierter rückwärtiger *porticus*-Anlage, doch blieb ihre Anzahl sehr überschaubar.¹⁵¹² Dabei konnten die griechischen Theater auch im Zuge römischer Umbauarbeiten noch eine Erweiterung durch eine *porticus post scaenam* erfahren, wie die Beispiele der griechischen Theater in Philippoi Krenides/Krinides (Thracia)¹⁵¹³ und im Heiligtum des Poseidon in PODEIDEION/ Isthmia (Achaea, Korinthia) bezeugen.¹⁵¹⁴ Vereinzelt ließ sich zudem eine Verbindung zu anderen *porticus*-Formen nachweisen. So grenzten die Theateranlagen von Philadephia/Amman (Dekapolis/Arabia), Side/Eski (Lycia et Pamphylia), Thessalonike/Thessaloniki (Odeum) (Makedonia) sowie Aphrodisias/Geyre (Odeum) (Karia/Asia) an die Säulenhallen der städtischen *fora/agorai* oder jene von Palmyra/Tadmur (Syria) und Ptolemais/Tolmeitha (Creta et Cyreinaica) an eine straßenflankierende Säulenhalle.¹⁵¹⁵ Interessant ist der Aspekt der begrenzten Integration einer *porticus post scaenam* in den theatralen Baukontext innerhalb der östlichen Provinzen insbesondere deshalb, da sich hierin möglicherweise eine ältere Grundhaltung bzw. Entscheidung widerspiegelt – denn bereits in hellenistischer Zeit, als Theater und Säulenhallen zu den wichtigsten städtischen Architekturen eines Großteils dieser Gebiete zählten, wurde in der Regel auf ihre bauliche und inhaltliche Verbindung verzichtet.¹⁵¹⁶

Im Ergebnis konnte diese Analyse jedoch aufzeigen, dass der Prozentsatz an Theater-*porticus*-Komplexen zumindest im Westen des römischen Reiches und trotz regionaler Schwankungen grundsätzlich nicht zu unterschätzen ist. So waren *porticus*-Anlagen von Anfang an Teil des in Roma/Roma entwickelten westlich-römischen Theatertyps und scheinen auch in vielen Gebieten außerhalb der Hauptstadt¹⁵¹⁷ als erstrebenswerte, wenn auch nicht unabdingbare Bestandteile des römischen Theaters verstanden worden zu

¹⁵¹² Weitere noch nicht eindeutig gesicherte Theater-*porticus*-Anlagen befinden sich u. a. in Herakleia Lynkestis/Bitola (Macedonia), Elaiussa Sebaste/Ayas, Merdivenlikuyu (Cilicia), Antiochia ad Pisidiam/Yalvaç (Cilicia) sowie in Gortina/Gortyn (römisches Theater und Odeum) und Ierapetra/Hierapytna (kleines und großes Theater) auf Kreta (Creta et Cyreinaica), wengleich insbesondere die kretischen Vertreter aufgrund der Überlieferungslage sehr schlecht zu beurteilen sind. (zur Problematik der kretischen Theater siehe Isler 2017, 567-574)

¹⁵¹³ Isler 2017 (I), 608-610;

¹⁵¹⁴ Dieses wurde noch in einer zweiten römischen Umbauphase im 2. Jh. n. Chr. mit einer dreiseitigen *porticus post scaenam* ausgestattet. (siehe Isler 2017 b, 635; Sear 2006, 399, siehe zudem: E. Gebhard: The Theater at Isthmia, Chicago-London 1973.

¹⁵¹⁵ Interessant ist auch das Theater von Bostra/Bosra (Arabia), bei dem die *basilicae* als peristylartige Höfe ausgeformt waren. (siehe u. a. Isler 2017, 197, Isler 2017 (I), 170-172; siehe auch H. Frinsen, Le levé du théâtre romain à Bosra, Syrie, Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum 6 (København 1972).

¹⁵¹⁶ Vergleich Kapitel IV a dieser Arbeit

¹⁵¹⁷ Bezogen auf die westlichen Provinzen des römischen Reiches.

sein.¹⁵¹⁸ Damit ist es nötig, jene Anlagen mit anschließender *porticus post scaenam*, will man sich mit dem westlich-römischen Theatertyp beschäftigen, von einem lange vorwiegend als Randphänomen wahrgenommenen Bauensemble in die Mitte der Forschungen zu rücken, zumal ihr bisheriger Anteil von rund 23 - 29 %¹⁵¹⁹ unter den Vertretern im Westen des Reiches sicher nicht den endgültigen Wert ihrer Präsenz darstellt, sondern durch weitere Untersuchungen mit der Zunahme ihrer Anzahl zu rechnen ist (Abb. 111+112). Dabei müssen diese Angaben natürlich in Relation zu der Zahl von Theaterbauten gesetzt werden, die nur schriftlich überliefert sind oder deren Grundriss und Aufbau auch in der Zukunft nicht mehr vollständig ermittelt werden kann. Unabhängig davon zeigte sich jedoch, dass die Komplexe, zumeist im Zusammenhang mit kaiserzeitlichen Theaterneubauten des westlich-römischen Typs angelegt, in nahezu allen Regionen des römischen Reiches ihre Verbreitung fanden, wobei sie in ihrer zeitlichen Entstehung von der augusteischen Zeit bis in das 2. Jh. n. Chr. nachzuvollziehen sind. Hinsichtlich ihrer räumlichen Konzentration fanden sie insbesondere in Italien, der Gallia Narbonensis aber auch in der Hispania und den nordwestafrikanischen Provinzen ihren Widerhall, wo sie als monumentale und multifunktionale Repräsentationsbauten einen wesentlichen Aspekt des städtischen Lebens formten.

IV e Restaurierung und Entwicklung der Theater-*porticus*-Komplexe bis in die Spätantike

Auch die folgenden Jahrhunderte der römischen Kaiserzeit scheinen noch lange von regen Theaterbauaktivitäten geprägt gewesen zu sein, die nun verstärkt auch in den prachtvollen Neuausstattungen und Renovierungsarbeiten bestehender Bauten ihren Niederschlag fanden. Dabei stellt sich natürlich die Frage, ob die in ihrer Bewirtschaftung vergleichsweise kostenintensiveren Theater-*porticus*-Komplexe eine andere Entwicklung nahmen als die Vertreter ohne anschließende *porticus post scaenam*, welche gestalterischen und vielleicht auch funktionellen Wandlungen sie durchliefen und welche Ereignisse zu welcher Zeit und in welcher Form die Auflösung der Anlagen herbeiführten.

¹⁵¹⁸ So war es aus finanziellen oder platztechnischen Gründen gewiss nicht überall möglich, diese weiträumigen Theater-*porticus*-Anlagen zu realisieren.

¹⁵¹⁹ Gemessen an der Gesamtzahl der bekannten westlich-römischen Theater inklusive der nur schriftlich überlieferten Anlagen.

Fest steht, dass auch oder vielleicht besonders für jene Theaterbauten mit anschließender *porticus post scaenam*, ihre Ausstattung sowie die in ihnen stattfindenden Schauspiele häufig immense Summen investiert wurden, wie sowohl der archäologische Befund als auch die (in)schriftlichen Überlieferungen vermitteln.¹⁵²⁰ Dabei wurden die Theater nicht selten, wie in Ostia/Ostia und Augusta Taurinorum/Torino im Laufe der Zeit großzügig erweitert,¹⁵²¹ ihre Sitzplatzkapazität deutlich erhöht und über die Jahre zum Teil mit einer immer prachtvolleren Marmor- und Statuendekoration bedacht. Eindrücklich zeigen sich die letztgenannten Maßnahmen und Stiftungen beispielsweise auch an den Befunden der Theater von Suessa/Sessa Aurunca, Pompeii/Pompei, Augusta Emerita/Mérida und Leptis Magna/Lepda.¹⁵²² Im Hinblick auf die größeren Restaurierungsarbeiten und Neuausstattungen innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe ist besonders die Beobachtung interessant, dass sich diese bei den hier untersuchten Vertretern oft zeitlich parallel in Theaterkern und *porticus post scaenam*-Anlage nachvollziehen lassen. Wie auch bei den Theateranlagen ohne anschließende Säulenhallen sind hier die meisten großangelegten Erneuerungsarbeiten, dem derzeitigen Forschungsstand zufolge, in die flavische, traianisch-hadrianische und severische Zeit zu datieren. Dabei blieben die Erneuerungsarbeiten in mehreren Fällen nicht nur auf bereits bestehende Gebäudeteile und ihre Ausstattung begrenzt, vielmehr umfassten sie darüber hinaus, wie bereits kurz angemerkt, auch den An- oder Ausbau des Zuschauerraumes und/oder der *porticus post scaenam*-Anlagen.¹⁵²³ Letztere wurden in diesem Zuge zum Teil zu großen platzumfassenden *tri-* oder *quadriporticus*-Anlagen ausgebaut. Neben diesen Renovierungs- und Umbauarbeiten wurden jedoch auch bis in das 2. und 3. Jh. n. Chr. hinein weiterhin großzügige Theateranlagen mit anschließender *porticus post scaenam* errichtet, wenngleich sich diese Bauaktivitäten, wie beschrieben, vorrangig auf die Gebiete der nordwestafrikanischen Provinzen beschränkten.

Dieses konstant bestehende Interesse an den Theaterbauten und seiner Nutzung, das die Überlieferungen widerspiegeln, darf jedoch nicht zwangsläufig mit einer geradlinigen Entwicklung gleichgesetzt werden. Auf die regionalen Unterschiede, die im Folgenden

¹⁵²⁰ Vergleich Kapitel VIII c.

¹⁵²¹ Vergleich Katalog K II a.

¹⁵²² Vergleich Katalog K I c-d; K II a.

¹⁵²³ Spätere An- und Ausbaumaßnahmen von *porticus post scaenam*-Anlagen ließen sich u. a. in Volaterrae/Volterra, Augusta Taurinorum/Torino und Italica/Santiponce nachweisen. Noch nicht abschließend geklärt ist aktuell, ob diese letztgenannten Baumaßnahmen im Bereich der *porticus post scaenam* bereits Bestandteil der originalen Bauplanung war, sich die Fertigstellung folglich lediglich über mehrere Jahrzehnte erstreckte, oder ob sie das Produkt einer späteren Bestrebung oder Notwendigkeit waren.

auch noch einmal zur Sprache kommen sollen, wurde bereits verwiesen. Zugleich lässt sich seit dem 3. Jh. n. Chr. sowohl im archäologischen Befund als auch in den schriftlichen Quellen eine gewisse Sättigung hinsichtlich des Theaterneubaus mit und ohne *porticus post scaenam* erkennen, was sicherlich auch in dem Umstand begründet liegt, dass nun auch die entlegensten Winkel des Imperiums mit einer Theateranlage ausgestattet waren.¹⁵²⁴ Diese Beobachtung fällt in den Zeitraum einer allgemeinen urbanistischen Entwicklung, welche in vielen Gebieten um die Wende vom 2. zum 3. Jh. n. Chr. ihren Höhepunkt erreicht zu haben schien und sich in einem Rückgang städtischer Neubauten ausdrückte.¹⁵²⁵ Der dennoch weiterhin bestehende Euergetismus und die den Theatern entgegengebrachte Wertschätzung äußerte sich den inschriftlichen Untersuchungen Blänsdorfs zufolge seit dem 4. Jh. n. Chr. fast ausschließlich noch im Rahmen von Renovierungsarbeiten,¹⁵²⁶ wie unter anderem die bedeutenden Theater-*porticus*-Komplexe von Rom und Augusta Emerita/Mérida bezeugen.

Im Allgemeinen scheinen die Theater-*porticus*-Komplexe eine ähnliche Entwicklung genommen zu haben wie ihre Pendanten, die auf eine hinter dem Skenenbau liegende *porticus*-Anlage verzichteten.

Einschneidend für die öffentlichen Baumaßnahmen der Städte und somit auch für die theatralen Bauprojekte war seit dem 3. Jh. n. Chr. auch die politische und ökonomische Krise, die zusätzlich zu einer Abnahme der privaten Stiftungstätigkeiten geführt hatte.¹⁵²⁷ Der Neubau und die Unterhaltung der theatralen Anlagen und insbesondere der deutlich größeren Theater-*porticus*-Komplexe mit ihrem hohen Kostenaufwand, vor allem wenn der Bau eine Park- oder Gartenanlage einschloss, war in diesen Zeiten nicht mehr immer zu gewährleisten. Hinzu kamen die sich wiederholenden Angriffe von außen auf die Städte im Zuge der beginnenden Völkerwanderungszeit im 4. Jh. n. Chr.¹⁵²⁸ ebenso wie die stärker werdenden Angriffe von innen durch das Erstarken der christlichen Kirche, die sich schon seit langem vehement gegen die in den Theatern stattfindenden Veranstaltungen aussprach.¹⁵²⁹ Doch unter den christlichen Kaisern erhielt die Kirche erst spät Unterstützung und nur in einem gewissen Rahmen.¹⁵³⁰ Zu einem gänzlichen Verbot der

¹⁵²⁴ Fugmann 1988, 6.

¹⁵²⁵ Fischer 1988, 19.

¹⁵²⁶ Blänsdorf 2004, 119.

¹⁵²⁷ Fugmann 1988, 6; Beacham 1992, 192.

¹⁵²⁸ Heldt 2008, 61.

¹⁵²⁹ Zu dem Konflikt der Kirche in Bezug auf die Schauspiele verweise ich auf die Kapitel II d + e.

¹⁵³⁰ Weismann 1972, 105.

Schauspiele nämlich, was sich auch auf die Nutzung der Theaterbauten ausgewirkt hätte, waren die Kaiser nicht bereit.¹⁵³¹ Auch die Beamten, die für die Abhaltung der Spielveranstaltungen verantwortlich waren, erkannten in ihnen ein noch immer besonders effektives Mittel ihrem Streben nach Ansehen und Popularität nachzukommen. So legen die zahlreichen schriftlichen Überlieferungen der christlichen Kirchenväter und Konzilsbeschlüsse nahe, dass das römische Theater im Westen des Römischen Reiches zuweilen noch bis in das 6. Jh. n. Chr., im Osten sogar noch darüber hinaus, bestand hatte.¹⁵³²

Wie nun aber spiegeln sich diese allgemeinen historischen Ereignisse und Tendenzen jener Zeiten im archäologischen Befund wider und lassen sich in ihnen allgemeingültige Aussagen hinsichtlich der Bestehenszeit der Theater-*porticus*-Anlagen gewinnen? Grundsätzlich scheinen die Jahrhunderte zwischen dem 3. und 5. Jh. n. Chr. im Westen des römischen Reiches auch baulich mit dem Niedergang der theatralen Anlagen mit anschließender *porticus post scaenam* in Verbindung gestanden zu haben, was jedoch nicht in allen Fällen auch die sofortige Auflösung der Bauten bedeutete. Damit gliedern sich die Theater-*porticus*-Komplexe auch hier wieder in die allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Tendenzen der westlich römischen Theaterlandschaft ein. Insbesondere in den größeren Städten und bedeutenden Zentren sind auch in dieser Zeit weitere Instandhaltungs- und Erneuerungsmaßnahmen zu beobachten, um auch die zum Teil baufällig gewordenen Anlagen weiterhin nutzen zu können. Dabei standen die letzten Baumaßnahmen innerhalb mancher Theater auch mit einem Funktionswandel oder doch zumindest einer Funktionserweiterung in Verbindung, die sich im Umbau der *orchestra* artikulierte und die Bauten nun auch für Wasserspiele und als Arenen nutzbar machte.¹⁵³³ Doch wie in der Konzeption der Theaterbauten war auch die Dauer ihrer Nutzung und der Zeitpunkt ihrer Auflösung stark von den lokalen und regionalen Gegebenheiten abhängig. Richtet man den Blick auf die einzelnen Provinzen im Westen des römischen Reiches, zeigt sich jedoch, dass oft nur wenige Informationen hinsichtlich der Bestehenszeit der Theaterbauten mit anschließender *porticus post scaenam* vorliegen, sodass für die Analyse

¹⁵³¹ Weismann 1972, 105.

¹⁵³² Schnusenberg 1981, 40-41. Vergleich Kapitel II d + e.

¹⁵³³ Isler 1994, 123; Pappalardo 2007, 25; Sallmann 1990, 244. Der Einbau einer Kolymbethra erfolgte beispielsweise im Theater von Ostia/Ostia und Volaterrae/Volterra.

und Bewertung nur einzelne Befunde von Theater-*porticus*-Komplexen zur Verfügung stehen.

Italien

Auf dem italischen Festland zeugen die Beispiele der Theater-*porticus*-Komplexe von Pompeii/Pompei und Herculaneum/Ercolano dabei von den Auswirkungen lokaler Naturereignisse und Tragödien, die sich ganz unabhängig etwaiger wirtschaftlicher und politischer Entwicklungen auf die Bestehenszeit der Theaterbauten auswirkten und beiden Anlagen ein frühes Ende setzten.

Nachdem das ursprünglich im 2. Jh. v. Chr. errichtete Theater von Pompeii/Pompei (Abb. 33) bereits in sullanischer und darauffolgenden durch die finanzielle Unterstützung der Duumviren M. Holconius Rufus und M. Holconius Celer in augusteischer Zeit, genauer in den Jahren zwischen 2 und 1 v. Chr.¹⁵³⁴, einen prachtvollen Ausbau erfahren hatte,¹⁵³⁵ fügte ein Erdbeben in den Jahren 62/63 n. Chr. dem Bau erhebliche Schäden zu.¹⁵³⁶ Die enormen Erschütterungen beschädigten dabei wesentlichen Teile der Anlage, wie sich im Bereich der *summa cavea*, der *scaena* und der *porticus post scaenam* nachvollziehen lässt.¹⁵³⁷ Doch schon kurze Zeit später, im 3. Viertel des 1. Jh. n. Chr., schienen Reparations- und Wiederaufbauarbeiten eingesetzt zu haben,¹⁵³⁸ mit dem Ziel, die Theateranlagen wieder vollständig in Funktion zu nehmen.

Interessant ist, dass in den Jahren des Wiederaufbaus die Anfang des 1. Jh. v. Chr. an das Theater angegliederte *quadriporticus*-Anlage eine tiefgreifende Funktionsänderung erfuhr und in den 60er und 70er Jahren des 1. Jh. n. Chr. mit neuen Räumlichkeiten ausgestattet nun wiederum separiert vom Theater als Gladiatorenkaserne fungierte.¹⁵³⁹ Ein verheerendes Naturereignis im Jahr 79 n. Chr. setzte der theatralen Anlage allerdings schon kurz darauf – noch bevor die genannten Wiederaufbauarbeiten abgeschlossen waren, ein jähes Ende. Durch den gewaltigen Ausbruch des nahegelegenen Vesuvs verschwand nicht

¹⁵³⁴ Fuchs 1987, 44. Dieses Datum bestätigen weitere Weih- bzw. Aufstellungsinschriften auf Statuensockel, wie bspw. die einer Augustus-Statue (CIL X 842) sowie zweier Inschriften auf den Sockeln einstmaliger Ehrenstatuen für Holconius Rufus (CIL X 833, CIL X 837).

¹⁵³⁵ Mau 1906, 4, 42; Dickmann 2005, 67; Pappalardo 2007 (1), 62; Burmeister: 2006, 91; Byvanck 1925, 109; Bartetzko 2003, 144.

¹⁵³⁶ Eschebach 1978, 57.

¹⁵³⁷ Eschebach 1978, 57, 62; Zanker 1995, 53-54; Poehler/Ellis 2011, 6, 8.

¹⁵³⁸ Eschebach 1978, 57, 62; Zanker 1995, 138; Poehler/Ellis 2011, 6, 8; Poehler/Ellis 2013, 11.

¹⁵³⁹ Poehler/Ellis 2013, 11.

nur das Theater, sondern mit ihm die gesamte Stadt unter einer meterhohen Ascheschicht.¹⁵⁴⁰

Ein ähnliches Schicksal teilte auch der Theater-*porticus*-Komplex einer weiteren Vesuvstadt – Herculaneum/Ercolano (Abb. 58). Auch diese Anlage hatte unter dem Erdbeben von 62/63 n. Chr. gelitten, wurde jedoch anschließend wieder restauriert und neu ausgeschmückt.¹⁵⁴¹ Schon kurze Zeit später jedoch setzte auch hier der Vulkanausbruch von 79 n. Chr. den Theateraktivitäten ein abruptes Ende.¹⁵⁴²

Derart frühe Aufgaben bzw. Auslöschungen von Theateranlagen mit und ohne *porticus*-Anlagen, die im Laufe des 1. und 2. Jh. n. Chr. vereinzelt nachgewiesen werden können, scheinen jedoch grundsätzlich als Sonderfälle verstanden werden zu können und hingen in der Regel eng mit besonderen lokalen Geschehnissen zusammen. Für die große Mehrzahl lassen sich größere Theaterbauaktivitäten in Zusammenhang mit Renovierungsarbeiten zumindest noch bis in die severische Zeit nachverfolgen. Eine im Vergleich deutlich längere Bestehenszeit, die jedoch nicht in allen Fällen auch frei von Naturkatastrophen war und zum Teil deutlich über die severische Zeit hinausging, ist in diesem Zusammenhang etwa für die Theater-*porticus*-Komplexe von Ostia/Ostia, Volaterrae/Volterra, Suessa/Sessa Aurunca, Falerio Picensis/Falerone und Augusta Taurinorum/Torino bezeugt.

So fanden etwa innerhalb der Theater-*porticus*-Anlage von Ostia/Ostia (Abb. 59) noch in der 2. H. d. 4. Jh. n. Chr. bedeutende Umbaumaßnahmen statt.¹⁵⁴³ Bereits in den vorhergehenden Jahrhunderten hatten mehrere großangelegte Umstrukturierungs- und Erneuerungsmaßnahmen in claudischer, flavischer, hadrianisch-antoninischer und severische Zeit zu Änderungen und Erweiterungen am Theater-*porticus*-Komplex geführt.¹⁵⁴⁴ Als Septimus Severus und Caracalla den Bau Ende des 2. Jh. n. Chr. neu renoviert weihen¹⁵⁴⁵ und damit die baulichen Maßnahmen, die vor allem unter Commodus stattfanden, abschlossen,¹⁵⁴⁶ verfügte die Anlage nicht nur über einen deutlich

¹⁵⁴⁰ Pappalardo 2010, 29.

¹⁵⁴¹ Maiuri 1932, 34; Pappalardo 2007, 71.

¹⁵⁴² Pappalardo 2007, 71.

¹⁵⁴³ Gismondi 1954, 297-306.

¹⁵⁴⁴ Tosi 2003, 87; Battistelli/ Greco 2002, 406, 413-414; van der Meer 2009, 163.

¹⁵⁴⁵ Battistelli/ Greco 2002, 416; Lanciani 1881, 110-111: Bedeutend für die zeitliche Einordnung dieser Arbeiten ist eine Inschrift (CIL XIV 114) von der *scaena* des Theaters, die in das Jahr 196 n. Chr. datiert wird. Zu näheren Informationen verweise ich auf den entsprechenden Katalogeintrag.

¹⁵⁴⁶ Battistelli/ Greco 2002, 416. So fanden sich im Bereich der *cavea*, die in *opus latericia* errichtet waren, mehrere Ziegelstempel aus der Zeit des Commodus. (Battistelli/ Greco 2002, 416)

größeren Zuschauerraum mit neuer Außenfassade sowie ein erneuertes Skenengebäude, sondern auch über eine neu strukturierte *porticus post scaenam*-Anlage,¹⁵⁴⁷ die vermutlich seit domitianischer Zeit mit einem Tempel im Hofbereich ausgestattet war.¹⁵⁴⁸ Im Zuge der Arbeiten im 2. und 3. Jh. erhielten die Säulenhallen dann eine neue Stuck- und Mosaikausstattung und wurden zusätzlich mit mehreren Räumlichkeiten versehen.¹⁵⁴⁹ Auch wenn eine damit zusammenhängende Funktionsänderung oder -erweiterung der *porticus*-Anlage in der Forschung noch viel diskutiert ist, schien sie ihre Verbindung zum angrenzenden Theaterkern beibehalten zu haben.¹⁵⁵⁰ So legen entsprechende Baumaßnahmen im Bereich der *basilicae* in eben jener Zeit¹⁵⁵¹ die Aufrechterhaltung der Kommunikation zwischen Theaterkern und *porticus post scaenam* nahe. Auch hinsichtlich ihres Plans, scheint die *porticus*-Anlage über all die Jahrhunderte, trotz aller Umbauten ihre ursprünglichen Grundzüge erhalten zu haben.¹⁵⁵² Dass die Theateraktivitäten noch lange Bestand hatten, bezeugt eine fragmentarische Bauinschrift, die auf ausgeführte Renovierungsarbeiten unter den Kaisern Diokletian und Maximian hinweist.¹⁵⁵³ Und auch einige Jahrzehnte später lässt sich ein weiterer großer Umbau nachvollziehen. So entschied man sich noch in der 2. H. d. 4. Jh. unter der Regentschaft des Theodosius und Honorius dazu, die *orchestra* für Wasserspiele umzubauen.¹⁵⁵⁴ Auch in der *porticus post scaenam* lässt sich ungefähr in dieser Zeit eine Änderung in der Nutzung erkennen. Diese Transformation ist Gering zufolge jedoch nicht mit der Aufgabe dieses Areal verbunden gewesen. Vielmehr schien sie auch im 4. und 5. Jh. n. Chr. in einem veränderten städtischen Umfeld weiterhin als wichtige Freifläche mit Theateranbindung gedient zu haben, möglicherweise in Form eines „Festplatzes“ mit Wasserspielen.¹⁵⁵⁵ Ein genaues Ende der theatralen Nutzung lässt sich aus den überlieferten Zeugnissen nicht formulieren, doch ist bekannt, dass die Stadt Ostia im Laufe des 5. und 6. Jh. n. Chr. allmählich ihre

¹⁵⁴⁷ Battistelli/ Greco 2002, 416; Tosi 2003, 87; Sear 2006, 129.

¹⁵⁴⁸ van der Meer 2009, 163-168.

¹⁵⁴⁹ Pohl 1978 (II), 193; Tosi 2003, 87.

¹⁵⁵⁰ Calza 1915, 181-183.

¹⁵⁵¹ Battistelli/ Greco 2002, 416-418.

¹⁵⁵² Battistelli/ Greco 2002, 419.

¹⁵⁵³ CIL XIV 129.

¹⁵⁵⁴ Tosi 2003, 87. Hierfür war es u. a. nötig, die mittlere Eingangspassage sowie ihre seitlichen Räumlichkeiten umzugestalten. Letztere wurden mit *opus signinum* versehen und zu Zisternen umfunktioniert, von denen aus Wasser durch Kanäle in das Becken der *orchestra* geleitet wurde. Innerhalb der *orchestra* waren zudem die Nischen des *pulpitums* verschlossen, acht radiale Mauern seitlich der Treppenaufgänge der *cavea* errichtet und zwei marmorne Treppen für die Kommunikation zwischen *orchestra* und Bühne angelegt worden. (Gismondi 1954, 297-306)

¹⁵⁵⁵ Gering 2018, 104-106, 241-243.

Bedeutung verlor und nach dem Ende der Völkerwanderungszeit kaum noch bewohnt war.¹⁵⁵⁶ Mit diesem möglichen Endpunkt des theatralen Spielbetriebs oder kurz vorher ist dann wahrscheinlich auch die Aufgabe der *porticus post scaenam* in Verbindung zu bringen.¹⁵⁵⁷

Gut greifbar ist auch der allmähliche Verfall und die anschließende Aufgabe der Theater-*porticus*-Anlage von Volaterrae/Volterra (Abb. 65). Auch diese Anlage wurde in augusteischer Zeit errichtet und erlebte in der claudischen Zeit ihre ersten Erweiterungs- und Erneuerungsarbeiten.¹⁵⁵⁸ Seither mit einer großzügigen vierseitigen *porticus post scaenam* und verschiedenfarbigem Marmor ausgestattet erlebte die Theateranlage die folgenden zwei Jahrhunderte vermutlich ohne jegliche Veränderungen.¹⁵⁵⁹ Erst Ende des 2. Jh. n. Chr. schienen dann einige Restaurierungsmaßnahmen notwendig geworden zu sein, die heute jedoch schwer zu fassen sind.¹⁵⁶⁰ Erste Eingriffe betrafen vermutlich den Bereich des rechteckigen Vorplatzes, der Teil des von der Stadt herabführenden Zugangssystems war. Dort wurden die drei prominenten *exedrae* an der Rückwand fast vollständig zerstört und durch eine heute noch teilweise erhaltene Mauer ersetzt.¹⁵⁶¹ Als Grund hierfür nimmt Maetzke Anzeichen für ein Nachgeben in der Stützfunktion der *exedrae* an, welchem auf diese Weise entgegengewirkt wurde.¹⁵⁶² Auch weitere Baumaßnahmen am Theater, die vermutlich ebenfalls in jene Zeit fallen,¹⁵⁶³ betrafen Teile des Wegesystems. Dabei wurde an der westlichen Extremität der den Zuschauerraum umlaufenden *cryptoporticus* eine Räumlichkeit angelegt und eine Verbindung zwischen ihr und dem westlichen Arm der tiefergelegenen *porticus post scaenam* geschaffen.¹⁵⁶⁴ Schließlich ließ sich auch in der Theateranlage von Volaterrae/Volterra in den späten Jahren ihrer Bestehenszeit ein Wandel bezüglich der Art der Spiele beobachten. So war es spätestens im 3. Jh. n. Chr., als das Theater für die Aufführung von Circus-, Athleten- und Gladiatorenspiele umgebaut

¹⁵⁵⁶ Meiggs 1960, 98; Bolder-Boos 2014, 138; Gering 2018, 105-106.

¹⁵⁵⁷ Gering 2018, 98-99, 105.

¹⁵⁵⁸ Munzi/ Terrenato 2000, 38.

¹⁵⁵⁹ Maetzke 2002, 83.

¹⁵⁶⁰ Maetzke 2002, 83.

¹⁵⁶¹ Maetzke 2002, 83.

¹⁵⁶² Maetzke 2002, 83.

¹⁵⁶³ Maetzke 2002, 84. Die Einordnung in das Ende des 2. Jh. n. Chr. ist allerdings noch nicht abschließend gesichert.

¹⁵⁶⁴ Maetzke 2002, 83-84. Hinweise auf seine relativ späte Entstehungszeit legt das unregelmäßige und grobe Mauerwerk nahe, welches einen Kontrast zu dem regelmäßigen Mauerwerk der frühen Kaiserzeit bildet. (Maetzke 2002, 83-84)

wurde.¹⁵⁶⁵ Hierfür wurden unter anderem die Stufen der Prohedrie beseitigt, das Bühnenniveau auf das der *orchestra* verlegt, die *portae* der *scaenae frons* zugemauert und auch die Treppen zu den *tribunalia* verschlossen.¹⁵⁶⁶

Doch schon kurz danach schien das Theater im Laufe des 3. Jh. n. Chr. seine ursprüngliche Funktion verloren zu haben. Auslöser hierfür könnte möglicherweise ein Erdbeben gewesen sein, welches das Theater stark beschädigte.¹⁵⁶⁷ Dabei stürzten nicht nur Teile der den Abhang stabilisierenden Stützmauern sowie das Skenengebäude ein, sondern auch weite Bereiche der *porticus post scaenam*, deren nördlicher Abschluss in das Tal hinabrutschte.¹⁵⁶⁸ So scheint es möglich, wie auch Fiumi, der erste Ausgräber der Anlage, angab, dass bereits dieses Ereignis so einschneidend war, dass das Theater in den Jahren um 280 n. Chr. aufgegeben wurde.¹⁵⁶⁹ Für den Funktionsverlust der gesamten Theateranlage spricht auch der Fakt, dass einige Jahrzehnte später, gegen Ende des 3./Anfang des 4. Jh. n. Chr., eine Thermenanlage des axialen Typs in den Innenhof der einstigen *porticus*-Anlage eingebaut wurde.¹⁵⁷⁰ Dabei bediente man sich der Baumaterialien des Theaters, die als Spolien wiederverwendet wurden.¹⁵⁷¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Annahme Munzis und Terrenatos, dass die *porticus post scaenam*, trotz der bereits zusammengefallenen Säulenreihen, nun möglicherweise als eine Art *palaestra* der Thermenanlage diente.¹⁵⁷² In der Mitte des 4. Jh. n. Chr. schien ein erneuter Erdbeben das Theater schließlich vollends begraben zu haben.¹⁵⁷³

Die Auswirkungen von Erdbeben hatte auch die augusteische Theateranlage von Suessa/Sessa Aurunca (Abb. 64) zu spüren bekommen. Ein erstes hatte sich dabei vermutlich schon in hadrianischer Zeit ereignet,¹⁵⁷⁴ doch führte dieses noch nicht zur

¹⁵⁶⁵ Maetzke 2002, 84; Steingräber 2002, 11: Auch in anderen Teilen des Imperium Romanum kann zu dieser Zeit eben jener Wandel in der Theaternutzung nachvollzogen werden. Zurückzuführen ist dieser Schritt wohl auf das schwindende Interesse der Zuschauer an Theateraufführungen zugunsten von Circusspielen und athletischen Veranstaltungen.

¹⁵⁶⁶ Maetzke 2002, 84. Für diese Restrukturierung liegt heute ein *terminus post quem* vor: So datiert die jüngste der Inschriftentafeln in das Ende des 2. Jh. und den Anfang des 3. Jh. n. Chr. (Munzi/ Terrenato 2000, 42.).

¹⁵⁶⁷ Maetzke 2002, 84.

¹⁵⁶⁸ Maetzke 2002, 84.

¹⁵⁶⁹ Fiumi 1955, 137-138; Maetzke 2002, 84.

¹⁵⁷⁰ Munzi/ Terrenato 2000, 45; Maetzke 2002, 84. Die Datierung beruht auf der stilistischen Analyse des Bodenbelags.

¹⁵⁷¹ Munzi/ Terrenato 2000, 45.

¹⁵⁷² Munzi/ Terrenato 2000, 45.

¹⁵⁷³ Fiumi 1955, 137-138; Maetzke 2002, 84.

¹⁵⁷⁴ Cascella 2002, 65-66.

Aufgabe des Theaters. Stattdessen wurden großangelegte Erneuerungs- und Restaurierungsmaßnahmen eingeleitet, in deren Zuge nicht nur die Schäden der Zerstörung beseitigt und einige strukturelle Veränderungen vorgenommen wurden, sondern darüber hinaus die gesamte theatrale Anlage mit einer neuen aufwendigen Marmordekoration ausgestattet wurde.¹⁵⁷⁵ Eine Erneuerung erfuhren auch Teile der Statuendekoration, deren Kreis durch neue Bildnisse der Kaiserfamilie erweitert wurde.¹⁵⁷⁶ Zeugnis von diesen umfassenden Baumaßnahmen in antoninischer Zeit geben nicht nur die erhaltenen Theaterstrukturen und Dekorelemente, sondern auch eine monumentale Ehreninschrift, die wohl einst über dem Eingang zwischen dem südlichen *parodos* und der angrenzenden *basilica* angebracht war.¹⁵⁷⁷ Aus ihr geht möglicherweise auch der Auftraggeber dieser Arbeiten hervor. So scheint es, als könnte dieser Euergetismus direkt mit dem Wirken eines Mitglieds der kaiserlichen Familie in Zusammenhang gebracht werden – sie nennt Matidia Minor, Schwägerin des Hadrian und Nichte der Marciana, die auch in anderen städtischen Inschriften belegt ist.¹⁵⁷⁸ Somit könnte dem Theater, ähnlich wie den stadtrömischen Theatern und jenem von Ostia, eine Sonderstellung unter den Theater-*porticus*-Komplexen zugekommen sein.

Dass Theaterkern und *porticus post scaenam*-Anlage auch am Ende des 3. Jh. n. Chr. noch bestanden, belegt ein weiterer baulicher Eingriff, der wohl zugleich die letzte Phase des Theaters einleitete.¹⁵⁷⁹ Der Umstand, dass diese Maßnahmen allein auf die *porticus post scaenam* beschränkt blieben und in den übrigen Teilen des Theaters keine Entsprechung finden,¹⁵⁸⁰ legt nahe, dass die Säulenhalle noch immer ein wesentliches Element der Theateranlage bildete, das es wert war zu erhalten. Die Analysen der Befunde führen Cascella zufolge dabei zu der Annahme, dass erneute statische Probleme eines großen Teils der *porticus post scaenam*-Fassade einen Teileinsturz der Säulenhalle zu Folge hatten. Im Zuge der Restaurierungsarbeiten wurden sechs der 14 Pilaster der Außenfassade komplett erneuert, ebenso wie die oberen Wandabschnitte der Säulenhalle. Wahrscheinlich war es ebenfalls zu dieser Zeit, als sich auch im Bereich des hinter der *porticus post*

¹⁵⁷⁵ Cascella 2002, 66-67. Schäden hatten neben dem Bühnengebäude auch weitere Bereiche des Theaters erlitten. Im Zuge der Restaurationsarbeiten wurden u. a. die beschädigten Säulenschäfte demontiert und die entstandenen Risse mit Eisenstiften wieder fixiert. (Cascella 2012, 65-66).

¹⁵⁷⁶ Cascella 2002, 73.

¹⁵⁷⁷ Cascella 2002, 85-86.

¹⁵⁷⁸ Cascella 2002, 86: Offenbar war sie für verschiedene Bauvorhaben in antoninischer Zeit in Suessa verantwortlich, wie etwa für den Straßenbau, die sog. Bibliothek Matidiana sowie möglicherweise die berühmte Ponte Ronaco. Beispiele weiterer Inschriften = CIL X 4744; CIL X 4745; CIL X 4746-4747.

¹⁵⁷⁹ Cascella 2007, 50.

¹⁵⁸⁰ Cascella 2007, 50.

scaenam gelegenen Platzes Umstrukturierungsarbeiten ereigneten.¹⁵⁸¹ Dabei wurden einerseits die Systematisierungsarbeiten der antoninischen Zeit fortgeführt und andererseits im Westen an die nördliche *basilica* angrenzend eine große öffentliche *latrina* angelegt.¹⁵⁸² Wichtige Hinweise auf die weitere Geschichte des Theaters ermöglichen einige im Gebiet der Anlage dokumentierte Keramikfragmente, die nahelegen, dass der Bau dann jedoch in der 1. H. d. 4. Jh. n. Chr. seine ursprüngliche Funktion verlor und verlassen wurde. Wie auch in Volaterrae/Volterra stand die endgültige Aufgabe des Theater-*porticus*-Komplexes vermutlich auch hier mit einem großen Erdbeben in Verbindung, welches sich 346 n. Chr. in dieser Region ereignet hatte und große Teile des Baus abermals zum Einsturz brachte.¹⁵⁸³ Ein neuer Aufbau sollte nicht erfolgen, stattdessen wurden seine Bauelemente in der darauffolgenden Zeit für andere Bauten und Begräbnisstätten als Spolien genutzt und einige überdachte Bereiche des Theaters, wie der südliche *parodos*, als Unterkünfte zweckentfremdet.¹⁵⁸⁴

Dank der Überlieferung einer Vielzahl von Inschriften kann auch der Theaterbetrieb der theatralen Anlage von Falerio Picenus/Falerone (Abb. 57) noch bis in das 4. Jh. n. Chr. hinein verfolgt werden. Zwar gibt es noch keine genaueren Untersuchungen zu den einzelnen Bauphasen des Theaters, doch spiegeln die Belege der verschiedenen Stiftungen ein eindrückliches Bild der regen und langanhaltenden Aktivitäten innerhalb desselben wider. So reichen sie von der Weihinschrift für C. Caesar, die in das 1. Jh. n. Chr. datieren und die erste Bauphase des Theaters bezeichnet, über die Interventionen verschiedener Mitglieder der *gens* Octavia in claudischer Zeit,¹⁵⁸⁵ die erneute Ausschmückung des Theaters durch Antonia Picentina, Priesterin eines Kultes der Kaiserfamilie, zu Ehren der Faustina im 2. Jh. (antoninisch)¹⁵⁸⁶ bis hin zu einer Weihung an Commodus im Jahre 177

¹⁵⁸¹ Cascella 2007, 50-51.

¹⁵⁸² Cascella 2007, 51-52: Bisher ist die *latrina* nur etwa zur Hälfte ergraben und erforscht. Die andere Hälfte befindet sich noch immer in privatem Besitz und wurde in den letzten Jahrzehnten durch Neubebauung teilweise zerstört.

¹⁵⁸³ Cascella 2007, 51: Dieses Erdbeben erfasste Samnium sowie den nördlichen Bereich Kampaniens.

¹⁵⁸⁴ Cascella 2007, 51: Dies zeigt sich anhand der Analysen der verschiedenen Schuttschichten innerhalb des Theaters. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Beobachtung Cascellas, dass sich das Gebiet um die Theateranlage bereits zu jener Zeit stark gewandelt hatte. Nachdem zahlreiche städtische Bauten ihrer Funktion beraubt worden waren und das Stadtgebiet zunehmend ruralisierte, war das Theaterareal mehr und mehr in eine Isolation geraten war. (Cascella 2012, 75-76)

¹⁵⁸⁵ Der erneuerte Theaterbau wurde dem Kaiser Claudius im Jahre 43 n. Chr. von Lucius Quidacilius Celer geweiht. (Campanari 1840, 7)

¹⁵⁸⁶ CIL IX 5428; Campanari 1840, 7. Die Inschrift nennt auch die Art der Stiftung: So ließ Antonia Picentina das Theater mit einer neuen Statuenausstattung ausschmücken und erneuerte dasselbe auf eigene Kosten. (siehe auch Delplace 1996, 123)

n. Chr..¹⁵⁸⁷ Dass das Theater auch in konstaninscher Zeit noch in Benutzung war, bezeugt schließlich eine weitere Inschrift, die eine Weihung an Konstantin den Großen, Licinius und die Caesaren um 308 n. Chr. darstellte.¹⁵⁸⁸ Alle diese Stiftungen bezeugen, wie auch Delplace darlegt, die Bedeutung dieses theatralen Monuments im Leben der Stadt, welches vor dem Hintergrund des Euergetismus und der Treue zur kaiserlichen Familie immer wieder mit Wohltaten bedacht wurde.¹⁵⁸⁹ Wann genau mit der Aufgabe des Theaters zu rechnen ist, bleibt derzeit noch offen. Die Stadt selbst jedoch wurde vermutlich im Laufe des 6. Jh. n. Chr. zerstört.¹⁵⁹⁰

Einen spannenden Einblick in seine Bestehenszeit ermöglicht schließlich auch der Theater-*porticus*-Komplex von Augusta Taurinorum/Torino (Abb. 53). Zunächst ganz oder teilweise aus Holz errichtet, erfuhr er im 1. und 2. Jh. n. Chr. bereits deutliche Konsolidierungs- und Umbaumaßnahmen. Die Arbeiten der zweiten Umbauphase sind nach Brecciaroli Taborelli dabei vermutlich auf einen Verfall bzw. Verschleiß des ersten einfachen Theaterbaus zurückzuführen, die neben einer wahrscheinlich „erhöhten Anforderung an den Bau und des steigenden wirtschaftlichen Potenzials der Stadt“ größere Renovierungsmaßnahmen forderten.¹⁵⁹¹ Spätestens um die Mitte des 1. Jh. wurden einige Bereiche, die zuvor aus Holz errichtet waren, in Mauerwerk ausgeführt; in einer späteren Bauphase wurde der Zuschauerraum erweitert und mit einer neuen halbrunden Außenfassade versehen und die zuvor einflügelige *porticus post scaenam* in eine *quadriporticus* transformiert.¹⁵⁹²

Weitere Modifikationen, die vermutlich in das späte 2. oder 3. Jh. n. Chr. datiert werden können, betrafen, wie bereits in Ostia/Ostia und Volaterrae/Volterra, den Bereich der *orchestra*. So wurden zu einem bestimmten Zeitpunkt die Plinthen im Bereich der *scaenae frons*, die zuvor dekorative Säulen trugen, die Stützpfiler und Schächte des *pulpitums* sowie das *frons pulpiti* abrasiert und auf das Niveau der *orchestra* eingeebnet sowie die Öffnungen zu den *versurae* und am Treppenaufgang des *frons pulpiti* vermauert.¹⁵⁹³ Auch

¹⁵⁸⁷ Delplace 1996, 125. Einige Statuenfunde aus traianischer Zeit verweisen nach Fuchs zudem darauf, dass auch in der Zwischenzeit vermutlich weitere Stiftungen im Theater vorgenommen wurden. (Fuchs 1987, 64-65)

¹⁵⁸⁸ CIL IX 5434.

¹⁵⁸⁹ Delplace 1996, 125.

¹⁵⁹⁰ De Minicis 1839, 20.

¹⁵⁹¹ Brecciaroli Taborelli 2004, 62.

¹⁵⁹² Finocchi 1964, 391; Brecciaroli Taborelli 2004, 62, 66.

¹⁵⁹³ Brecciaroli Taborelli 2004, 69.

hier scheinen diese tiefgreifenden Eingriffe in die Struktur des Theaterkerns mit einer neuen Art der Spielform zu Beginn der Spätantike in Verbindung zu stehen.¹⁵⁹⁴

In das 3. Jh. n. Chr. kann schließlich auch die letzte Erweiterung des Theaters bzw. seiner *cavea* datiert werden, deren äußerer Mauerring möglicherweise in das bestehende Straßennetz eingriff.¹⁵⁹⁵ Nach Brecciaroli Taborelli handelte es sich hier vermutlich um die Fortsetzung der Transformationen hin zu einem Theater mit halbrunder Außenfassade, das zugleich eine größtmögliche Sitzplatzkapazität zum Ziel hatte.¹⁵⁹⁶ Doch wie bereits der Versuch zuvor, kam auch dieses Projekt offenbar nie zur Fertigstellung.¹⁵⁹⁷ Im 4. Jh. n. Chr. führte dann vermutlich ein verheerender Brand zur Zerstörung der Theateranlage, wonach das Areal als Müllhalde und seine Überreste als Steinbruch für den Bau der benachbarten Kathedrale dienten.¹⁵⁹⁸ Das Theater selbst geriet in Vergessenheit.

Auch weitere Theater-*porticus*-Komplexe, wie derjenige in Venafrum/Venafro, Grumentum/Grumento, Amiternum/San Vittorino, Saepinum/Saepino, Augusta Praetoria/Aosta, Antium/Anzio, Beneventum/Benevento, Mediolanum/Milano¹⁵⁹⁹, Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria, Viceta/Vicenza und Tergeste/Trieste können hinsichtlich ihrer Bestehenszeit noch bis in die Spätantike, das heißt in das 4. bis 6. Jh. hinein, verfolgt werden.¹⁶⁰⁰ Während einige von ihnen aufgrund von Naturkatastrophen oder anderer Ereignisse spätestens zu Beginn des Mittelalters zerstört wurden, bestanden wenige andere, wie dasjenige in Mediolanum/Milano, als Ort der Volksversammlung und somit in gewandelter Funktion noch lange Zeit fort.¹⁶⁰¹

Bezüglich der Bestehenszeit der Theater-*porticus*-Komplexe von Tarracina/Terracina (Abb. 40-42), Faesulae/Fiesole (Abb. 44) und Augusta Bagiennorum/Benevagienna (Abb. 51) lassen sich derzeit noch keine genauen Aussagen treffen. Fest steht, dass erstere

¹⁵⁹⁴ Brecciaroli Taborelli 2004, 69.

¹⁵⁹⁵ Finocchi 1962/63, 149; Finocchi 1964, 391; Brecciaroli Taborelli 2004, 69. Brecciaroli Taborelli merkt jedoch an, dass diese Hypothese noch zu untersuchen ist (Brecciaroli Taborelli 2004, 69).

¹⁵⁹⁶ Brecciaroli Taborelli 2004, 70.

¹⁵⁹⁷ Brecciaroli Taborelli 2004, 70.

¹⁵⁹⁸ Taramelli 1900, 5; Pejrani/Roda 2011, 28.

¹⁵⁹⁹ Noch Ausonius erwähnt das Theater im 4. Jh. n. Chr. Nach seiner Aufgabe diente es noch im Mittelalter als Ort der Volksversammlung, bis es möglicherweise bei der Zerstörung der Stadt durch Friedrich I. Barbarossa 1162 ebenfalls ausgelöscht wurde.

¹⁶⁰⁰ Vergleich Katalog K I d.

¹⁶⁰¹ Siehe auch Isler 2017, 535. Zwar waren einige Bereiche, wie die *porticus post scaenam*, bereits seit dem 5. Jh. n. Chr. von Spoliation betroffen, doch sind noch für das 12. Jh. Versammlungen an diesem Ort bezeugt. (Vicci 2009, 25-30)

zumindest noch in severischer Zeit bestanden und zu dieser Zeit neu ausgestattet wurden.¹⁶⁰²

Auch in den romanisierten Zentren der westlichen Provinzen des römischen Reiches scheinen die Theateraktivitäten ebenfalls noch bis in die Spätantike Bestand gehabt zu haben. Doch sind auch hier nur vereinzelte Nachrichten zu ihrer Lebensdauer überliefert.

Südgallien

Dort, wo uns nähere Informationen zu den einzelnen Theater-*porticus*-Komplexen im südlichen Gallien vorliegen, können die theatralen Aktivitäten zumindest in das 3./4. Jh. n. Chr., in einigen Fällen auch bis in das 5. Jh. n. Chr., nachverfolgt werden. Dies gilt etwa für die Anlagen von Arelate/Arles, Lugdunum/Lyon¹⁶⁰³, Arausio/Orange¹⁶⁰⁴, Vienna/Vienne¹⁶⁰⁵, Augustodunum/Autun¹⁶⁰⁶, und Vasio/Vaison-La-Romaine¹⁶⁰⁷. So ist bekannt, dass noch Kaiser Constantius gegen Ende des Jahres 353 n. Chr. in Arelate/Arles Theateraufführungen und Zirkusspiele veranstaltete.¹⁶⁰⁸ Außer Gebrauch kam der Bau dann offenbar im 5. Jh. n. Chr.. So ist für die Mitte des Jahrhunderts überliefert, dass sich der Diakon Cyrill bei der Demontage von Marmorblöcken aus dem Theater eine Verletzung zugezogen hatte. Seine Baumaterialien dienten als Spolien für die Errichtung der nahegelegenen Basilika Saint-Étienne (St. Trophime).¹⁶⁰⁹

¹⁶⁰² Vergleich Katalog K I c und K II a.

¹⁶⁰³ Das genaue Nutzungsende ist jedoch noch nicht sicher bestimmt, doch scheint eine ungefähre Einordnung in das 3./4. Jh. n. Chr. im Hinblick auf die Stadtentwicklung denkbar. (zur Chronologie des Baus siehe: D. Fellague, La décoration de l'aditus nord du théâtre de Lyon, in: C. Balmelle u. a. (Hrsg.), *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge: actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008, Aquitania. Supplément 20 (Bordeaux 2011) 299-309, insbesondere 307-308*).

¹⁶⁰⁴ Vergleich Katalog K I d.

¹⁶⁰⁵ Vergleich Katalog K I d.

¹⁶⁰⁶ A. Rebourg, Le théâtre antique d'Autun. Nouvelles observations et restitution, *Revue archéologique de l'Est. Du paléolithique au moyen âge*, 42.1991, 125-152.

¹⁶⁰⁷ J. Sautel, *Le théâtre de Vaison*, (Avignon 1909); R. Chevalier, *Römische Provence. Die Provinz Gallia Narbonensis* (Zürich 1979); J. Sautel, *Le théâtre de Vaison et les théâtres romains de la vallée du Rhône, Études et Documents sur Vaison-La-Romaine 11*, ²(Avignon 1951); Y. de Kisch, *Le théâtre de Vaison-la-Romaine. Archéologie d'un monument et de ses spectacles, Ier - XXe siècles ap. J.C.*, in: C. Landes (Hrsg.), *Spectacula, II. Le théâtre antique et ses spectacles. Actes du colloque tenu à Lattes les 27-30 avril 1989*, (Lattes 1992) 133-148.

¹⁶⁰⁸ Ammianus Marcellinus XIV 5.1.

¹⁶⁰⁹ Vita s. Hilarii XV 20 C.; Richarté/F. Raynaud, Proposition de périodisation des contextes tardo-antiques du théâtre d'Arles (5e-6e s.): Nouvelles données, in: L. Rivet (Hrsg.), *Actes du congrès d'Arles, 2-5 juin 2011 (Marseille 2011) 71-79 insbesondere 71*.

Im augusteischen Theater von Lugdunum/Lyon lassen sich die Aktivitäten über die hadrianische bis in die severische Zeit anhand von durchgeführten Baumaßnahmen verfolgen.¹⁶¹⁰ Seine rege Nutzung in dieser Zeit überliefert auch Cassius Dio, der berichtet, dass sich der Freigelassene Theokritos nach Misserfolgen in Rom, nach Lugdunum/Lyon begab und bei den Aufführungen im dortigen Theater Anfang des 3. Jh. n. Chr. eine große Beliebtheit genoss.¹⁶¹¹

Spanien

In den Provinzen der Hispania gestaltet sich das Bild zur Bestehenszeit der dortigen Theateranlagen mit anschließender *porticus*-Anlage noch sehr unübersichtlich, da zahlreiche Untersuchungen noch nicht abgeschlossen sind. So ist auf künftige bautechnische Analysen zu hoffen, die eine detailliertere Kenntnis zu den verschiedenen Bauphasen der einzelnen Theater ermöglichen.

Auch wenn diese bisher noch nicht großflächig vorliegen, scheint sich doch abzuzeichnen, dass auch die Theateranlagen jener Provinzen in der Regel bis in das 3. Jh. n. Chr. und darüber hinaus in Gebrauch waren. Während das Ende der theatralen Nutzung in Bibilis/Calatayud¹⁶¹², Segóbriga/Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice¹⁶¹³ und Baelo Claudia/Bolonia¹⁶¹⁴ vermutlich schon in die Jahrzehnte des 3. Jh. n. Chr. fällt, bestanden die Theater-*porticus*-Anlagen von Tarraco/Tarragona¹⁶¹⁵, Italica/Santiponce¹⁶¹⁶, Augusta

¹⁶¹⁰ U. a. D. Fellague, La décoration de l'aditus nord du théâtre de Lyon, in: C. Balmelle u. a. (Hrsg.), *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge : actes du colloque international*, Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008, Aquitania. Supplément 20 (Bordeaux 2011) 299-309.

¹⁶¹¹ Cassius Dio LXXVIII 21.2.

¹⁶¹² Das Nutzungsende wird mit dem Ende des 3. Jh. n. Chr. verbunden (M. Martín-Bueno/J.Núñez Marcén, *El teatro del Municipium Augusta Bibilis*, in: S. F. Ramallo Asensio/F. Saniuste de Pablos (Hrsg.), *Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de arquitectura romana*, 2.1993, 119-132, insbesondere 132.

¹⁶¹³ Die Zerstörung des Theaterbaus fällt in das Ende des 3. Jh. n. Chr. (M. Almagro Basch/A. Almagro Gorbea, *El teatro romano de Segóbriga*, in: *Actas del Simposio El teatro en la Hispania romana: Mérida*, 13-15 de Noviembre de, 1980 (Badajoz 1982) 25-38, insbesondere 32).

¹⁶¹⁴ Pfanner 1990, 108; M. Fincker/P. Sillières, *Le théâtre de Baelo Claudia: particularités architecturales et chronologie*, in: C. Márquez/ Á. Ventura Villanueva (Hrsg.), *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania: Córdoba 2002 (Cordaba 2006) 81-98*; O. Rodríguez Gutiérrez/J.Ch. Moretti/D. Fellague, *Recherches récentes au théâtre de Baelo Claudia*, in: *Actas. II Jornadas Internacionales de Baelo Claudia: nuevas investigaciones*, 14 y 15 de abril de 2010, Cadiz/Baelo Claudia (Sevilla 2016) 237-257.

¹⁶¹⁵ M. Berges Soriano, *Teatro romano de Tarragona. Antecedentes y situación*, in: *Teatro en la Hispania Romana. Actas del simposio, Mérida 13-15 de noviembre de 1980 (Badajoz 1982) 115-129.*

¹⁶¹⁶ Vergleich Katalog K I d + II.

Emerita/Mérida¹⁶¹⁷ noch bis in das 4. Jh. n. Chr. fort, diejenigen von Carthago Nova/Cartagena¹⁶¹⁸ und Caesaraugusta/Zaragoza¹⁶¹⁹ sogar bis in das 5./6. Jh. n. Chr.

Einen tieferen Einblick sollen an dieser Stelle die beiden augusteischen Theateranlagen von Augusta Emerita/Mérida und Italica/Santiponce gewähren, wenngleich auch hier die Forschungen noch nicht abgeschlossen sind.

So ist die genaue Chronologie des Theater von Augusta Emerita/Mérida¹⁶²⁰ (Abb. 66-67) insbesondere hinsichtlich seiner Anfangsjahre noch viel diskutiert, doch hebt es sich durch den Umstand hervor, dass es zu den wenigen theatralen Bauten zählt, welche in der Folgezeit durch einen Kaiser renoviert wurden.¹⁶²¹ Erste kleinere und größere Umbaumaßnahmen am Theater scheinen für die claudische und flavische Zeit belegbar.¹⁶²² In diesen zeitlichen Rahmen lässt sich auch die Fertigstellung aller Bereiche der Theateranlage einordnen, sodass der Bau spätestens gegen Ende des 1. Jh./Anfang des 2. Jh. n. Chr. ausgestattet mit einer gartenumfassenden *porticus post scaenam* in seiner heute noch nachvollziehbaren Form bestanden haben wird.¹⁶²³ Die letzten großen Restaurierungsarbeiten können wohl in die konstantinische Zeit datiert werden. So ist durch Inschriften bekannt, dass sich der Bau zu jener Zeit in einem sehr schlechten Zustand befand.¹⁶²⁴ Vermutlich aus diesem Grund wurde in den Jahren zwischen 333 und 335 n. Chr. ein beachtliches Wiederaufbau- und Restaurierungsprogramm initiiert, dem wohl ein Teil der dokumentierten Architekturdekoration zuzuordnen ist.¹⁶²⁵ So scheint unter anderem die *scaenae frons* neu ausgestattet worden zu sein, ebenso wie die *orchestra*, die in diesem Zuge einen neuen Bodenbelag aus bläulich-weißem Marmor erhielt.¹⁶²⁶ Diese Reformen beschränkten sich nach Dúran Cabello jedoch offenbar nicht

¹⁶¹⁷ Vergleich Katalog K I d + II.

¹⁶¹⁸ Vergleich Katalog K I d.

¹⁶¹⁹ Beltran Lloris (1993, 111) setzt die endgültige Aufgabe des Theaters als Veranstaltungsort der *ludi* in die Jahre zwischen 540 und 560 n. Chr.: M. Beltrán Lloris, El teatro de Caesaraugusta: estado actual de conocimiento, in: Cuadernos de Arquitectura Romana (Murcia). 2.1993, 93-118.

¹⁶²⁰ CIL II 474.

¹⁶²¹ CIL II 478; siehe auch Fuchs 1987, 160.

¹⁶²² Dúran Cabello 2004, 126; Pappalardo 2007, 86.

¹⁶²³ Mateos Cruz/Pizzo 2018, 28; Ayerbe Vélez/Peña Jurado 2018, 271.

¹⁶²⁴ Nogales Basarrate 2000, 31. Siehe hierzu auch: L. Wickert, Epigrafia emeritense. Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Homenaje a Mérida, I 1934, 113-128 insbesondere 115-116.

¹⁶²⁵ Nogales Basarrate 2000, 31. Zu näheren Informationen verweise ich zudem auf den Katalogeintrag zum Theater.

¹⁶²⁶ Dúran Cabello 1995, 279-281; Dúran Cabello 2004, 124.

nur auf den Theaterbau selbst, sondern gingen auch mit Arbeiten im Bereich der das Theater umlaufenden Straße einher, in deren Folge ein Höhenunterschied zwischen Straßen- und Theaterniveau entstand, der durch die Anlage dreier Stufen im Bereich der *cavea*-Außenfassade überwunden wurde.¹⁶²⁷ Möglicherweise lassen sich auch noch in nachkonstantinischer Zeit weitere Reformen nachweisen, wie die Forschungen von Dúran Cabello nahelegen.¹⁶²⁸ So könnten dokumentierte Ziegelmarken auf Arbeiten des Q. Aurelius Simmacus, höchster Repräsentant der paganen senatorischen Fraktion in Rom sowie bedeutende Persönlichkeit Lusitaniens, und seiner Freunde¹⁶²⁹ im Verlauf des 4. Jh. n. Chr. hinweisen.¹⁶³⁰ Nach Dúran Cabello wäre es möglich, dass ersterer, um für die hohen Kosten dieses euergetischen Aktes aufzukommen, Geld von seinen Freunden der heidnischen senatorischen Elite und anderen einflussreichen Personen sammelte und sie somit ökonomisch am Projekt beteiligte.¹⁶³¹ Die Arbeiten betrafen dabei insbesondere den Bereich der *basilicae* sowie jenen der Außenfassade des Theaters.¹⁶³² Dass auch die *porticus post scaenam* noch im 4. Jh. n. Chr. Teil der Theateranlage war, wird daraus ersichtlich, dass auch hier im Verlauf des 4. Jh. n. Chr. Restaurierungs- und Umbaumaßnahmen vonstattengingen.¹⁶³³ Diese sind vor allem im Bereich der rechteckigen *exedra*, der sog. *Aula sacra*, der *porticus post scaenam* nachzuvollziehen.¹⁶³⁴ Dúran Cabello zufolge erfolgten auch hier die Eingriffe möglicherweise aufgrund des schlechten Zustands der *exedra*, der in einem teilweisen Verfall Ausdruck gefunden haben könnte.¹⁶³⁵ Im Zuge der Baumaßnahmen wurde nun die große Nische in der Rückwand der *exedra* mit Abrissmaterial zugemauert und die übrigen verkleinert; gleichzeitig wurde der marmorne Bodenbelag innerhalb der Räumlichkeit mit Platten der einstigen Wanddekoration

¹⁶²⁷ Dúran Cabello 1995, 279-281; Dúran Cabello 2004, 124, 241.

¹⁶²⁸ Für nähere Informationen sei auf die Arbeit von Dúran Cabello, *La última etapa del teatro romano de Mérida. La versura oriental y los sellos latericios*. Cuadernos Emeritenses 14 (Mérida 1998) verwiesen. Siehe zudem auch Nogales Basarrate 2000, 31.

¹⁶²⁹ Dúran Cabello 2004, 125. Folgt man den Briefen des Simmacus könnte es sich bei der Marke T.V.M. um Tiberius Victor Minervus gehandelt haben, ein berühmter Pädagoge seiner Zeit und Bekannter des Poeten Ausonius. L.S.A. könnte Septimus Acyndinus zugeordnet werden, der in den Jahren 317-326 *vir Clarissimus & vicarius Hispaniarum* war und 340 zum *consul ordinario* ernannt wurde. Eine andere Möglichkeit der Deutung wäre die Zuordnung zu Sallustius, der 387 *Praefectus Urbis Romae* wurde und aus Spanien stammte. Die Marke Q.V.P. könnte möglicherweise mit Petronius identifiziert werden, der ebenfalls das Amt des *vicarius* der *diocesis Hispanorum* ausübte, während die Marke L.L.C.R. vermutlich die Mitglieder der spanischen Familie Laudacios bezeichnete (Dúran Cabello 2004, 125-126).

¹⁶³⁰ Dúran Cabello 2004, 125-126.

¹⁶³¹ Dúran Cabello 2004, 126.

¹⁶³² Dúran Cabello 2004, 126.

¹⁶³³ Dúran Cabello 2004, 242, 246.

¹⁶³⁴ Dúran Cabello 2004, 242.

¹⁶³⁵ Dúran Cabello 2004, 242, 246.

restauriert, der Wandbereich nun wieder mit bemaltem Stuck versehen und der Eingangsbereich verengt, was sich deutlich auf den Lichteinfall in die Räumlichkeit auswirkte und diesen reduzierte.¹⁶³⁶ Wahrscheinlich war es auch zu jener Zeit, als die *intercolumnia* der Säulenhallen mit niedrigen Mauern verschlossen wurden und auch um die Grünanlage eine weitere Mauer angelegt wurde, was einen veränderten Plan der Gartenanlage zur Folge hatte.¹⁶³⁷ Auch bauliche Maßnahmen außerhalb der *porticus*-Anlage, die sich direkt im Bereich ihrer Außenfassade ereigneten, wirkten sich auf die Säulenhallenanlage aus. So erforderte der (Aus-)Bau der angrenzenden sog. Casa-Basilica auf der Westseite die Anlage einer neuen Außenmauer der westlichen Säulenhalle, die in *opus africanum* verwirklicht wurde.¹⁶³⁸ Im Osten hingegen wurde der ehemals monumentalisierte Zugang in *porticus* und Theaterkern durch kleine Räumlichkeiten ersetzt, die sich fortan vermutlich als *tabernae* genutzt entlang der östlichen Außenfassade der *porticus*-Anlage erstreckten und den Zugang sowie die Zirkulation in und aus dem Theaterbau veränderten.¹⁶³⁹ Vermutlich sollte die *porticus post scaenam* dann Ende des 4. Jh. n. Chr. noch einmal neu dekoriert werden, wofür die alte Wandmalerei zerstört werden musste; aus bisher noch unbekanntem Gründen blieb der angestrebte Neuauftrag der Malerei jedoch aus.¹⁶⁴⁰

Die 2. H. des 4. Jh. n. Chr. kennzeichnete auch für das Theater von Italica/Santiponce (Abb. 68) den Endpunkt seiner Geschichte. Ebenfalls in augusteischer Zeit errichtet und vermutlich in flavischer und traianisch-hadrianischer Zeit transformiert,¹⁶⁴¹ erfolgte nach Rodríguez Gutiérrez zwischen dem 2. und beginnenden 3. Jh. n. Chr., nach Jiménez, Rodríguez und Izquierdo möglicherweise schon in der 2. H. d. 1. Jh. n. Chr. der Ausbau der zunächst einflügeligen *porticus post scaenam* zu einer repräsentativen *quadriporticus*, die das Theater von der Hafenzone direkt am Fluss Guadalquivir trennte.¹⁶⁴² Dieser sicherlich bedeutenden baulichen Maßnahme folgten in severischer Zeit aufwendige Renovierungsarbeiten, die wohl auf eine euergetische Initiative verschiedener Mitglieder

¹⁶³⁶ Dúran Cabello 2004, 242, 246; siehe auch: Mateos Cruz/Soler Huertas 2015, 114.

¹⁶³⁷ Dúran Cabello 2004, 242, 246.

¹⁶³⁸ Dúran Cabello 2004, 242, 246.

¹⁶³⁹ Dúran Cabello 2004, 27; Mateos Cruz/ Márques Pérez 1997, 320.

¹⁶⁴⁰ Dúran Cabello 2004, 247.

¹⁶⁴¹ Corzo Sánchez 1993, 165-168; Rodríguez Gutiérrez/Vera Reina 1999, 193-194; Rodríguez 2001, 245; Rodríguez 2001, 245; Rodríguez Gutiérrez 2003, 57; Rodríguez Gutiérrez 2006, 158-159.

¹⁶⁴² Rodríguez Gutiérrez 2006, 160; Jiménez/Rodríguez/Izquierdo 2013, 288, 291; Corzo Sánchez 1993, 165; Corzo/Toscano 1990, 47-49.

der lokalen Oberschicht zurückzuführen sind und vor allem den dekorativen Apparat betrafen.¹⁶⁴³ So könnte in diesen Erneuerungsmaßnahmen den Forschern Rodríguez Gutiérrez und Alföldy zufolge weniger notwendig gewordene Reparaturarbeiten zu sehen sein, sondern vielmehr das Streben nach Selbstdarstellung der lokalen Elite.¹⁶⁴⁴ Zwar standen für die Erneuerungsarbeiten offenbar nur begrenzte finanzielle Mittel zu Verfügung, wie die Symbiose im Einsatz neuer wertvoller Materialien mit älteren Ausstattungselementen zeigt, doch offenbart sich auch zu dieser Zeit noch immer die Vitalität innerhalb des Theaterbaus und die wirtschaftliche Kraft zumindest einiger weniger Persönlichkeiten.¹⁶⁴⁵ Diese Beobachtung erhält vor dem Hintergrund, dass vermutlich zu jener Zeit ein Großteil des hadrianischen Stadtviertels aufgegeben wurde, noch mehr Gewicht.¹⁶⁴⁶ Ein sicher einschneidender Moment kann bezogen auf die *porticus post scaenam* ebenfalls in die Zeit zwischen dem 2. und 3. Jh. n. Chr. eingeordnet werden; dieser fand im Bau eines *iseums* seinen Ausdruck, das in der Mitte der nördlichen Säulenhalle errichtet wurde und auf diese Weise nicht nur den Bewegungsfluss blockierte, sondern auch einen zuvor dort bestehenden Straßenzugang zusetzte.¹⁶⁴⁷ Vermehrte Einschnitte in das theatrale Leben und die Nutzung der Anlage ereigneten sich dann im Laufe der 2. H. d. 3. Jh. n. Chr., als eine anwachsende Invasion privater Bauten in verschiedenen Bereichen des Theater-*porticus*-Komplexes vonstattenging; betroffen waren insbesondere die *porticus post scaenam* sowie die nördliche Hälfte des Theaterbaus, etwa das nördliche *parascaenium*.¹⁶⁴⁸ Dennoch schien der Spielbetrieb in den übrigen Bereichen aufrechterhalten worden zu sein, wie unter anderem Restaurationsspuren im Bodenbelag der *orchestra* mit kleinen wiederverwendeten Materialien bezeugen.¹⁶⁴⁹ Die Ausführungen der Arbeiten deuten nach Rodríguez Gutiérrez jedoch an, dass sie lediglich dazu dienten

¹⁶⁴³ Rodríguez 2001, 245; Rodríguez Gutiérrez 2006, 160. Rodríguez Gutiérrez 2000, 137. So können diese Erneuerungsmaßnahmen im späten 2./beginnenden 3. Jh. n. Chr., die sich u. a. im Bereich der *scaenae frons* und des *frons pulpiti* nachweisen lassen, möglicherweise mit dem Inhalt jener Inschrift auf einem hexagonalen und wohl ebenfalls in severische Zeit datierenden Altars in Verbindung gebracht werden. Sie überliefert die Stiftungstätigkeit des Marcus Cocceius Iulianus und seiner Familie, der zwei Säulen aus karystischem Marmors von Euböa sowie einen Architrav *cum cancellis aereis* finanzierte. (Rodríguez Gutiérrez 2000, 137; Rodríguez 2001, 245; Rodríguez Gutiérrez 2006, 160-161)

¹⁶⁴⁴ Rodríguez Gutiérrez 2000, 138; Rodríguez Gutiérrez 2006, 161; G. Alföldy, Resumen del Coloquio, in P. Zanker – W. Trillmich (Hrsg.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* (Madrid 1987) 401-405.

¹⁶⁴⁵ Rodríguez Gutiérrez 2003, 59; Rodríguez Gutiérrez 2006, 162.

¹⁶⁴⁶ Rodríguez Gutiérrez 2003, 59; Rodríguez Gutiérrez 2006, 162.

¹⁶⁴⁷ Rodríguez Gutiérrez 2006, 163; Jiménez/Rodríguez/Izquierdo 2013, 288, 291. Die genaue Datierung des Baus ist bisher noch umstritten. Vergleich Katalog K II a.

¹⁶⁴⁸ Rodríguez Gutiérrez 2006, 163.

¹⁶⁴⁹ Rodríguez Gutiérrez 2006, 164.

das baufälliger werdende Gebäude auszubessern und instand zu halten.¹⁶⁵⁰ Im Bereich der *porticus post scaenam* hingegen wurde eine Reihe von *tabernae* angelegt,¹⁶⁵¹ die sich entlang des Nordflügels erstreckten.¹⁶⁵² Die verstärkte Ansiedlung von künstlerischem und industriellem Gewerbe, die sich seit dem ausgehenden 3. Jh. n. Chr. innerhalb der *porticus post scaenam* nachvollziehen lassen, führte schließlich zum Verlust ihrer theatralen Funktion und zu einer Loslösung dieses Teils vom Theaterkern, wenngleich ihre neue Rolle noch nicht eindeutig gesichert ist.¹⁶⁵³ Es scheint, als habe sich der Ort im 4. Jh. n. Chr. zu einem Platz mit hohem kommerziellem Charakter entwickelt.¹⁶⁵⁴ Auch wenn vermutlich ein Teil der *porticus post scaenam* im Moment der Aufgabe eingeebnet wurde, blieb das Areal nach Corzo Sánchez auch weiterhin lebhaft frequentiert.¹⁶⁵⁵ So ließen sich in diesem Gebiet einerseits zahlreiche Werkstätten und industriell geprägte Einrichtungen, wie etwa Spuren einer Ölmühle sowie von Ställen, bezeugen, sowie andererseits Begräbnisplätze einer Nekropole aus dem Ende des 4. Jh. n. Chr., die heute als El Pradillo oder La Vegueta bekannt ist.¹⁶⁵⁶ Die vollständige Aufgabe des Theaters im Laufe der 2. H. d. 4. Jh. n. Chr., die sich darüber hinaus vermutlich ebenfalls durch die fehlende Pflege des Drainagesystems ausdrückte und die Verschlammung des Baus mit sich brachte,¹⁶⁵⁷ fällt in eine Zeit, als sich auch die Größe der Stadt deutlich verringert zu haben schien und das Areal des Theaters erneut in die Peripherie rückte.¹⁶⁵⁸

Balkan

Zwar sind auch bezüglich der Theateranlagen auf dem Balkan bisher nur wenige in ihrer Gänze erforscht, doch sprechen die Untersuchungen der Theater-*porticus*-Komplexe von Salona/Solin, Scupi/Scopje und Virunum/Zollfeld dafür, dass der Theaterbetrieb auch hier bis in die Spätantike bestand hatte. Bestätigung findet diese Vermutung in den Beschreibungen des Ammianus Marcellinus zu den Übergriffen von Quaden und Sarmaten

¹⁶⁵⁰ Rodríguez Gutiérrez 2006, 165.

¹⁶⁵¹ Rodríguez Gutiérrez 2006, 163-164.

¹⁶⁵² Rodríguez Gutiérrez 2006, 164.

¹⁶⁵³ Corzo Sánchez 1993, 166; Rodríguez Gutiérrez 2006, 164.

¹⁶⁵⁴ Rodríguez Gutiérrez 2006, 164.

¹⁶⁵⁵ Corzo Sánchez 1993, 167; Rodríguez Gutiérrez 2006, 164.

¹⁶⁵⁶ Rodríguez Gutiérrez 2003, 59; Rodríguez Gutiérrez 2006, 165. Bezüglich der Nekropole ist jedoch anzumerken, dass für ihre Erweiterung zwar Teile der *porticus post scaenam* genutzt wurden, der Theaterkern jedoch nicht einbezogen wurde und auch bis zum Mittelalter weitestgehend von größeren Spoliationen verschont blieb (Corzo Sánchez 1993, 168).

¹⁶⁵⁷ Rodríguez Gutiérrez 2006, 165.

¹⁶⁵⁸ Rodríguez Gutiérrez/Vera Reina 1999, 194-195; Rodríguez Gutiérrez 2006, 165-166.

im Jahr 374, aus denen hervorgeht, dass auch zu dieser Zeit noch der Bau (?) eines Theaters in Sirmium/Sremska Mitrovica angestrebt war.¹⁶⁵⁹ Auch wenn offen bleibt, ob es sich um ein Theater mit oder ohne anschließende *porticus post scaenam* handelte, bezeugt die Passage doch die noch immer währende Bedeutung jener Bauten. Auch geht aus den bisherigen Forschungsergebnissen hervor, dass etwa das Theater von Virunum/Zollfeld vermutlich unter Elagabal in der 1. H. d. 3. Jh. n. Chr. noch einmal restauriert wurde, während für Salona/Solin noch Anfang des 4. Jh. n. Chr. Umbaumaßnahmen belegt sind.¹⁶⁶⁰ Der Theater-*porticus*-Komplex von Scupi/Scopje scheint noch bis in das 6. Jh. n. Chr. aufrecht gestanden zu haben, bis es 518 n. Chr. durch ein Erdbeben zerstört wurde.¹⁶⁶¹ Leider fehlen für die meisten Theater und Theater-*porticus*-Komplexe der Balkanregion derzeit genauere Aussagen zu ihrer Chronologie und Bestehenszeit, sodass auf weitere Forschungen zu hoffen bleibt.

Westliches Nordafrika

Von den zuvor genannten Regionen unterschieden sich die Gebiete der westafrikanischen Provinzen nicht nur hinsichtlich ihrer späten erneuten Blütezeit, die im 2. und 3. Jh. n. Chr. zahlreiche neue Theaterbauten hervorbrachte, sondern auch hinsichtlich ihres weiteren geschichtlichen Werdegangs. Denn während zahlreiche der übrigen westlichen Provinzen bereits seit längerem mit den Folgen der einsetzenden Völkerwanderungszeit kämpften, blieben die Städte und Ortschaften Nordafrikas noch bis zum Vandaleneinfall 429-439 n. Chr. von größeren kriegerischen Auseinandersetzungen verschont.¹⁶⁶² Dieser Umstand wirkte sich auch auf das Fortbestehen der Theaterbauten aus, von denen einige, wie der Theater-*porticus*-Komplex von Colonia Concordia Iulia/Carthago, somit noch bis in das 5. Jh. n. Chr. hinein in Benutzung blieben. Dieses erst in der Mitte des 2. Jh. n. Chr. errichtete Theater hatte in severischer und vielleicht auch konstantinischer Zeit sowie erneut zum Ende 4. Jh. n. Chr. immer wieder Erneuerungsmaßnahme erfahren.¹⁶⁶³ Erst die Zerstörung des Theaters im Zuge der Vandaleneinfälle im 5. Jh. n. Chr. setzten dem Theaterbetrieb ein Ende.¹⁶⁶⁴

¹⁶⁵⁹ Ammianus Marcellinus XXIX 6.11; Isler 2017 (I), 714.

¹⁶⁶⁰ Vergleich Katalog K I d.

¹⁶⁶¹ Vergleich Katalog K I d; zudem Isler 2017 (I), 687.

¹⁶⁶² Isler 2017, 553.

¹⁶⁶³ CIL VIII 24588/89; Isler 2017 (I), 203; zu Näherem siehe: P. Gauckler, in: Bulletin archéologique du Comité des travaux historique et scientifiques, 1905 (66-67); K. E. Ros: The Roman Theater at Carthage, in: American Journal of Archaeology 100.3, 1996 (449-489).

¹⁶⁶⁴ Victor Vitensis, Historia Persecutionis Africae Provinciae 1.8.

Insgesamt liegen derzeit nur für wenige Theater und Theater-*porticus*-Komplexe aussagekräftige oder vollständige Chronologie sowie etwaige Kenntnisse hinsichtlich ihrer Aufgabe vor. Die Befunde der Theater-*porticus*-Komplexe von Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha und Bulla Regia/Hamman Daradgji zeigen jedoch, dass ihre Bestehenszeit in den nordwestafrikanischen Provinzen bis in das 4./5. Jh. n. Chr. reichen konnte. Für alle sind Restaurierungsmaßnahmen noch im Verlauf des 4. Jh. n. Chr. bezeugt.¹⁶⁶⁵

So zeugen beispielsweise noch mehrere Dekorationselemente im Bereich der *scaena*¹⁶⁶⁶ ebenso wie zahlreiche Inschriftenfragmente¹⁶⁶⁷, die innerhalb des Theater-*porticus*-Komplexes von Sabratha/Sabratha (Abb. 71) dokumentiert werden konnten, noch von regen theatralen Aktivitäten in dieser Zeit. Errichtet im 2./3. Jh. n. Chr., als die Stadt eine große Blüte erlebte, scheint das Theater noch im 4. Jh. n. Chr. mit verschiedentlichen Erneuerungsmaßnahmen bedacht worden zu sein, wie unter anderem ein inschriftlicher Beleg einer Weihung an Constans and Constantius II. belegt.¹⁶⁶⁸ Inwiefern das große Erdbeben von 365 n. Chr., welches die Stadt erschütterte,¹⁶⁶⁹ auch das Theater betrafen, ist bisher noch nicht näher geklärt. Guidi konnte bei seinen Untersuchungen jedoch Spuren eines Brandes beobachten, welcher möglicherweise mit der Stilllegung des Theaterbetriebs in Verbindung gebracht werden könnte.¹⁶⁷⁰ Damit fällt die Aufgabe des Theaters wohl in das Ende des 4./5. Jh. n. Chr., als auch in anderen städtischen Bauten die Restaurierungsmaßnahmen zum Erliegen kamen und ein Funktionswandel dieser durch private Einbauten nachzuvollziehen ist.¹⁶⁷¹ So ließen sich auch innerhalb des Theaters vermehrt sporadische Behausungen nachweisen, ebenso wie Tierställe und Einbauten von Zisternen.¹⁶⁷² Nach Guidi sprechen darüber hinaus auch christliche und andere spätere

¹⁶⁶⁵ Vergleich Katalog K I d. Die im 2./3. Jh. n. Chr. errichtete Anlage von Thubursicum Numidarum/Khemissa schien hingegen nie vollendet worden zu sein. (siehe Gsell 1901, 189-192)

¹⁶⁶⁶ So können die im Bereich des *pulpitums* dokumentierten Fragmente der Wandmalerei nach Caputo vermutlich in die Zeit zwischen 3. und 4. Jh. n. Chr. datiert werden. Auch ein Mosaik aus *teserae* verschiedener Marmorsorten am Rande, welches einen Rahmen um den Bretterboden des *pulpitums* bildete, scheint dem 4. Jh. n. Chr. anzugehören. (Caputo 1959, 25, 44)

¹⁶⁶⁷ Siehe u. a. IRT 100; IRT 150; IRT 157.

¹⁶⁶⁸ IRT 7.

¹⁶⁶⁹ Ward 1970, 23; Ruprechtsberger 2001, 43. Bereits in den Jahren 306-310 scheint die Stadt von Erdbeben betroffen gewesen zu sein. (Ward 1970, 23)

¹⁶⁷⁰ Guidi 1930, 50-51; Guidi 1935, 35.

¹⁶⁷¹ Die letzten dokumentierten Restaurierungsmaßnahmen innerhalb der Stadt fallen nach Ward in die 1. H. d. 5. Jh. n. Chr. (Ward 1970, 23) So diente der Tempel der Antoninen vermutlich seit dem 5. Jh. als Wohnquartier. (Guidi 1930, 52; Guidi 1935, 35; Kenrick 1986, 226; Ruprechtsberger 2001, 44)

¹⁶⁷² Guidi 1930, 19, 52; Guidi 1935, 35; Caputo 1959, 13; Kenrick 1986, 226; Ruprechtsberger 2001, 44.

Graffiti an den Wänden des Baus sowie eine Vielzahl bronzener Münzen aus byzantinischer Zeit, die im Theater geborgen wurden, von einer zumindest temporären nicht-theatralen Weiternutzung dieses Gebiets.¹⁶⁷³ Dass Teile des Theaters seit seiner Aufgabe in byzantinischer Zeit auch als Steinbruch fungierten, bezeugt ein Kapitell der *scaenae frons*, welches in einer byzantinischen Kirche verbaut wurde.¹⁶⁷⁴

Restaurierungsarbeiten aus dem 4. Jh. n. Chr. lassen sich auch innerhalb des Theaters von Leptis Magna/Lepda (Abb. 69) nachweisen. Anders als in Sabratha/Sabratha stammte der Bau jedoch bereits aus augusteischer Zeit¹⁶⁷⁵ und hatte schon in tiberischer¹⁶⁷⁶, claudischer¹⁶⁷⁷, flavischer¹⁶⁷⁸, antoninischer¹⁶⁷⁹ und severischer Zeit¹⁶⁸⁰ einige Umbau-, Erneuerungs- und Restaurierungsmaßnahmen erfahren. In severisch-spätseverischer Zeit wurde das Theater insbesondere im Bereich der *scaenae frons* und *porticus post scaenam* dann mit einer umfangreichen neuen Statuendekoration bedacht, die nach Caputo zumindest bezogen auf die *scaenae frons* einen kaiserlichen Olymp bildete.¹⁶⁸¹ Innerhalb der *porticus post scaenam* fanden unter anderem die Ehrenstatuen von Caracalla¹⁶⁸², Julia Domna¹⁶⁸³ und Septimus Severus¹⁶⁸⁴ ihre Aufstellung ebenso wie eine sitzende Statue und zwei weitere Ehrenstatuen.¹⁶⁸⁵ Nach 211 n. Chr. wurde das Ensemble zudem von einem Standbild des Pantomimen M. Septimus Aurelius Agrippa ergänzt, welches zu seinen Ehren innerhalb der *porticus post scaenam* direkt neben dem Zugang zur *porta regia* der

¹⁶⁷³ Guidi 1930, 4; Kenrick 1986, 226; siehe auch u. a. G. Guidi, Criteri e metodi seguiti per il restauro del teatro romano di Sabratha, in: Africa Italiana, VI (1935), 1-2 (gennaio-giugno) 30-53 insbesondere 42 und 52, sowie J. B. Ward-Perkins – R. G. Goodchild, The Christian Antiquities of Tripolitania, Archaeologia, XCV, 1953.

¹⁶⁷⁴ Guidi 1930, 52; Kenrick 1986, 226. Die Spoliation setzte sich nach Guidi bis in die Gegenwart fort (Guidi 1930, 52).

¹⁶⁷⁵ Sear 1990, 376. Eine bilinguale Bauinschrift nennt Annobal Rufus, der das Theater mit verschiedenen Stiftungen bedachte. (IRT 321, 321; Sear 1990, 376; Mar/ Beltrán-Caballero 2010, 289, Caputo 1987, 24, Tav. 147.1) Eine Widmungsinschrift des Proconsuls L. Cananius Gallus aus dem Bereich des westlichen *tribunaliums* kann wohl in das Jahr 1 n. Chr. datiert werden. (IRT 521; Caputo 1987, 56)

¹⁶⁷⁶ IRT 269; Caputo 1987, 49, 56-57, 133-134; Vergara Caffarelli/ Caputo 1964, 81; Sear 2006, 282.

¹⁶⁷⁷ IRT 273; Vergara Caffarelli/ Caputo 1964, 81; Caputo 1987, 133.

¹⁶⁷⁸ Di Vita 1990, 456-457. Die Restaurierungsarbeiten erfolgten aufgrund der Zerstörung durch ein Erdbeben in späneronischer Zeit. (Di Vita 1990 (1), 141)

¹⁶⁷⁹ IRT 534; IRT 533; Caputo 1987, 50-52, 60, 105-109; Di Vita 1990 (1), 140; Sear 1990, 378; Sear 2006, 282; Mar/ Beltran-Caballero 2010, 295.

¹⁶⁸⁰ Caputo 1987, 48, 50; Sear 2006, 282.

¹⁶⁸¹ Caputo 1987, 95.

¹⁶⁸² IRT 424.

¹⁶⁸³ IRT 407.

¹⁶⁸⁴ IRT 395.

¹⁶⁸⁵ Caputo 1987, 52.

scaena Aufstellung fand.¹⁶⁸⁶ Auch die Ausstattung des Hofbereichs der *porticus post scaenam* mit einem kleinen „Janus“ lässt sich in diese Zeit datieren, wo er neben dem Tempel der Dii Augusti zu Ehren der severischen Kaiserfamilie errichtet wurde.¹⁶⁸⁷ Die in dieser Zeit zu beobachtende große Aufmerksamkeit, die jenem theatralen Bau zuteilwurde, lässt sich sicher mit Septimus Severus selbst verbinden, der in Leptis Magna geboren wurde und in der Folge den Ausbau der Stadt und die Repräsentation seiner Familie förderte.

Das 4. Jh. n. Chr. führte infolge mehrerer Erbeben schließlich zu erheblichen Schäden am Theater. Ein erstes ereignete sich bereits in den Jahren zwischen 306 und 310 n. Chr.¹⁶⁸⁸ Spätestens unter Kaiser Konstans erfolgten dann jedoch Mitte des 4. Jh. n. Chr. erneut Restaurierungsarbeiten am Theater,¹⁶⁸⁹ bevor der Bau durch ein weiteres Erdbeben im Jahr 365 n. Chr. abermals zerstört wurde.¹⁶⁹⁰ Sowohl *porticus post scaenam* als auch Teile des Theaterkerns werden dabei erhebliche Schäden erlitten haben und teilweise zusammengestürzt sein, wie die Stratigraphie im Bereich ersterer nahelegt.¹⁶⁹¹ Inwiefern das Theater auch von der Invasion und Zerstörung der Stadt durch die Vandalen und Berber 455 n. Chr. betroffen war, ist nicht bekannt, doch ist die Beobachtung Caputos interessant, dass das Theater noch unter Justinian um 533 n. Chr. – als auch die Stadt selbst eine neue Blüte erlebte – ein kurzes Aufleben erfuhr und zum letzten Mal Restaurierungsmaßnahmen durchgeführt wurden.¹⁶⁹² Diese betrafen vermutlich die dokumentierten Umbauten in der westlichen *basilica*, bei denen die Türöffnung in der Nordwand zerstört und durch eine neue Türöffnung in einer westlich von ihr errichteten Trennwand ersetzt wurde,¹⁶⁹³ sodass sie nun als Wasserspeicher dienen konnte.¹⁶⁹⁴ Spätestens Ende des 5./Anfang des 6. Jh. n. Chr. schien das Theater den Untersuchungen Caputos zufolge dann aber endgültig aufgegeben worden zu sein.¹⁶⁹⁵

¹⁶⁸⁶ IRT 606; Caputo 1987, 52, 139.

¹⁶⁸⁷ IRT 398; Sear 1990, 379; Sear 2006, 281, Vergara Caffarelli/ Caputo 1964, 82; Caputo 1987, 113, 120, 127.

¹⁶⁸⁸ Di Vita 1990, 456.

¹⁶⁸⁹ IRT 470 und 769; Caputo 1987, 126; Di Vita 1990 (1), 137; Sear 2006, 282.

¹⁶⁹⁰ Di Vita 1990, 456.

¹⁶⁹¹ Caputo 1987, 105-106.

¹⁶⁹² Caputo 1987, 128.

¹⁶⁹³ Caputo 1987, 48. Diese Trennwand verlief vom zweiten östlichen Pilaster bis zur Nordwand der *basilica*.

¹⁶⁹⁴ Caputo 1987, 48.

¹⁶⁹⁵ Caputo 1987, 128.

Zusammenfassend zeigt sich also, wie stark sowohl Lebensdauer als auch Auflösung der Theaterbauten nicht nur mit den imperialen, sondern vor allem mit den lokalen politischen, wirtschaftlichen und übernatürlichen Ereignissen und Gegebenheiten verknüpft waren. Dieser Umstand ebenso wie die unterschiedliche Aufarbeitung sowie die zum Teil noch fehlenden detaillierten Forschungen der einzelnen Theateranlagen führen somit die Schwierigkeit vor Augen, allgemeingültige Aussagen zu diesem Kapitel der römischen Theater-*porticus*-Komplexe im Westen des römischen Reiches zu verfassen. Auch wenn die antiken literarischen Überlieferungen zur Theatergeschichte ebenso wie die genannten Befunde in vielen Fällen noch bis in die Spätantike anhaltende theatrale Aktivitäten in den verschiedenen Städten nahelegen, darf dies nicht grundsätzlich verallgemeinert werden, zumindest solange nicht, bis weitere Forschungen zur Chronologie, auch der bisher kaum erforschten oder publizierten Theateranlagen, vorliegen.

Interessant ist jedoch, dass insbesondere jene Anlagen, die sich in den politischen Zentren der Macht befanden oder in der ein oder anderen Weise mit dem Kaiserhaus verbunden waren, auch in der Spätzeit noch aktiv gewesen zu sein scheinen. Hier zu nennen sind etwa die theatralen Bauten in Mediolanum/Milano, Arelate/Arles, Ravenna/Ravenna, Sirmium/Sremska Mitrovica aber auch einige Anlagen in Nordafrika und dem Osten des Reiches, wenngleich nicht mehr bei allen bekannt ist, ob sie mit einer *porticus post scaenam* ausgestattet waren. So gelangte etwa Arelate/Arles unter Kaiser Konstantin I. nun mit dem Beinamen Constantina versehen zu einer neuen Blüte, die auch in den oben genannten inschriftlich überlieferten Theaterspielen von Kaiser Konstantius im Jahr 353 n. Chr. ihren Ausdruck fand.¹⁶⁹⁶ Es ist anzunehmen, dass der theatrale Bau noch bis in das 5. Jh. n. Chr. genutzt wurde, zumal die Stadt Ende des Jahrhunderts zur Hauptstadt der Provinz Gallia erhoben und 402 n. Chr. als Sitz der *praefectura galliarum* fungierte.¹⁶⁹⁷ Auch für die Theater-*porticus*-Anlage von Mediolanum/Milano gibt es, wie schon kurz erwähnt, durch die Überlieferung des Ausonius Kunde, dass dieses noch im 4. Jh. n. Chr. bestand.¹⁶⁹⁸ Bereits zu jener Zeit zählte die Stadt zu einer der kaiserlichen Hauptstädte des römischen Reiches, bis sie 401 - 402 n. Chr. durch die Westgoten unter Alarich belagert wurde und der Kaisersitz in der Folge nach Ravenna/Ravenna verlegt wurde.¹⁶⁹⁹ Wann

¹⁶⁹⁶ Ammianus Marcellinus XIV 5.1.

¹⁶⁹⁷ Siehe auch Isler 2017, 541; Isler 2017 (I), 97.

¹⁶⁹⁸ Ausonius, *ordo nobilium urbium* VII.

¹⁶⁹⁹ Tosi 2003, 576. Als eine der Hauptstädte fungierte die Stadt von ihrer Ernennung durch Diokletian im Jahre 286 n. Chr. bis 402 n. Chr. (Tosi 2003, 586)

genau der Bau seine theatrale Funktion verlor, ist derzeit noch nicht bekannt, doch schien er zumindest teilweise bis in das 12. Jh. erhalten geblieben zu sein, da dort noch für die Jahre 1119 und 1130 Volksversammlungen belegt sind.¹⁷⁰⁰ Anzunehmen ist, dass das Theater, wie auch ein Großteil der Stadt, durch die Truppen Friedrich I. Barbarossas im Jahr 1162 zerstört wurde.¹⁷⁰¹

Dank Salvian¹⁷⁰² liegt auch für Ravenna/Ravenna, jener Stadt, die Mediolanum/Milano als kaiserliche Residenzstadt im Jahre 402 n. Chr. ablöste, eine spätantike Erwähnung eines Theaters vor.¹⁷⁰³ Diese lässt sich in das 5. Jh. n. Chr. datieren, als die Stadt eine Blüte erfuhr.¹⁷⁰⁴ Interessant ist hinsichtlich der hauptstädtischen Theater schließlich auch eine Passage bei Ammianus Marcellinus, der bei der Beschreibung der Invasion der Quaden und Sarmaten im Jahr 374 n. Chr. und einsetzender Bauarbeiten auch einen geplanten Theaterbau in Sirmium/Sremska Mitrovica – während der Regierungszeit der Kaiser Diokletian, Galerius, Licinius und Konstantin kaiserliche Residenz – erwähnt.¹⁷⁰⁵ Dieser Umstand verweist einerseits auf die noch immer bestehende Bedeutung und Repräsentationsfunktion jener Bauten und der in ihnen stattfindenden Spiele, andererseits aber auch auf die enge Bindung an das Kaiserhaus, das sich auch zu Zeiten des zunehmenden Druckes von Seiten der Kirche der Notwendigkeit dieser Institution nicht entziehen konnte und wollte und diese auch weiterhin gezielt für Ihre Zwecke einsetzte. Unbekannt ist derzeit noch, ob die beiden letztgenannten, bisher nur durch die antiken Überlieferungen bekannten Anlagen in ihrem Plan auch eine *porticus post scaenam* vorgesehen hatten.

Das eindrücklichste Bild eines verstärkt auch kaiserlichen Euergetismus hinsichtlich der Theaterbauten zeigte sich sicherlich in der alten Hauptstadt des römischen Reiches mit seinen zahlreichen Theaterbauten. Schon Augustus hatte sich mit den Umbaumaßnahmen am städtischen Pompeius-Theater und dem Bau des Marcellus-Theaters um eine eindrückliche Theaterlandschaft bemüht und sie als Teil der kaiserlichen Architektur und Medium seiner eigenen Ideologie eng an sich und seine Familie gebunden.

¹⁷⁰⁰ Viccei 2009, 25-30; Tosi 2003, 574; Isler 2017, 534.

¹⁷⁰¹ Viccei 2009, 29-30; Tosi 2003, 574; Isler 2017, 534.

¹⁷⁰² Salvian, de gubernatione dei VI 49.

¹⁷⁰³ Tosi 2003, 466; Isler 2017, 532. Leider ist dieses heute noch nicht freigelegt.

¹⁷⁰⁴ Tosi 2003, 466; siehe auch: G. Bermondi Montanri, L'impianto urbano e i monumenti, in: G. Susini (Hrsg.), Storia di Ravenna, I. L'evo antico (Venedig 1990) 223-255; sowie zur Geschichte der Stadt: L. Mascanzoni: Ravenna: una storia millenaria (Giunti 1990).

¹⁷⁰⁵ Ammianus Marcellinus XXIV 6.11.

Bis weit in die Spätantike hinein lässt sich anhand des archäologischen Befundes und der guten Quellenlage auch in der Folgezeit immer wieder die Initiative verschiedener Mitglieder des Kaiserhauses nachvollziehen, welche die Theater nicht nur wiederholt prachtvoll ausschmückten, sondern sie auf diese Weise auch bis in das 5./6. Jh. n. Chr. instand hielten.

Bezüglich des Pompeius-Theaters (Abb. 43) überliefern die antiken Quellen etwa Restaurierungsarbeiten durch Tiberius¹⁷⁰⁶ und Caligula¹⁷⁰⁷, ebenso wie durch Domitian¹⁷⁰⁸, die infolge zweier Brände notwendig geworden waren. Zuvor hatte noch Nero, wie es einer Textstelle bei Plinius zu entnehmen ist, das Theater mit Gold überziehen lassen, für den Zweck, es Tridates, dem König von Armenien, zu präsentieren.¹⁷⁰⁹

Für das späte 3. Jh. n. Chr. sind aufwendige Spiele mit Seiltänzern, Bären, Pantomimen, hunderten Musikanten und Gymnasten, die unter Carus, Carinus und Numerian stattgefunden hatten, überliefert.¹⁷¹⁰ In etwa jener Zeit, zwischen 280 und 290 n. Chr. ereignete sich dann erneut ein Brand, der schwere Schäden an der Anlage zur Folge hatte¹⁷¹¹ und wohl Diokletian und Maximian dazu veranlasste, erneute Reparaturmaßnahmen am Theater zu beauftragen.¹⁷¹² So galt das Theater auch weiterhin als Hauptsehenswürdigkeit in Rom, welches nicht nur den auswärtigen Gesandten präsentiert wurde.¹⁷¹³ So berichtet etwa Ammianus Marcellinus, dass auch Constantius II. es während seines Besuches in Rom im Jahr 357 besichtigte.¹⁷¹⁴ Noch bis in das frühe 6. Jh. n. Chr. hinein lässt sich durch schriftliche und inschriftliche Überlieferungen eine durchgehende theatrale Aktivität für diesen Bau nachzeichnen. Eine Inschrift etwa bezeugt für das ausgehende 4./beginnende 5. Jh. n. Chr. Restaurierungsarbeiten durch Arcadius und Honorius,¹⁷¹⁵ während Cassiodorus Brief an den Gotenkönig Theoderich nicht nur die Euphorie bei der Darstellung des Baus wiedergibt, sondern auch ein Plädoyer für dessen Renovierung und Instandhaltung.¹⁷¹⁶ Es scheint jedoch, als galten die letztgenannten

¹⁷⁰⁶ Tacitus, ann. III 72, VI 45.2; Sueton, Tib. 47,1; Seneca, dial. 6.22.4, Velleius Paterculus II 130.

¹⁷⁰⁷ Sueton, Calig. 21.1.

¹⁷⁰⁸ Cass. Dio VI 24; siehe auch Gagliardo/Packer 2006, 93-96; DeRose Evans 2009, 127.

¹⁷⁰⁹ Plinius, nat. hist. XXXIII 54; Cassius Dio LXIII 6.1-3.

¹⁷¹⁰ SHA Carus, Carinus, Numerian 19.1-2; siehe auch Packer 2014, 11.

¹⁷¹¹ Gleason 1990, 13. Möglicherweise ereignete sich diese Brandkatastrophe bereits unter Kaiser Carinus (283-285 n. Chr.). (Sande 2014, 41)

¹⁷¹² Chronographer of 354, 148; Sande 2014, 41.

¹⁷¹³ Siehe u. a. Tacitus, ann. XIII 54.3-4.

¹⁷¹⁴ Ammianus Marcellinus 16.10.9; siehe auch Sande 2014, 41.

¹⁷¹⁵ CIL VI 55; siehe auch Fuchs 1987, 6.

¹⁷¹⁶ Cassiodorus, variae IV 51.3-5, IV 51.12; CIL VI 193; siehe auch Jürgens 1972, 203.

Bestrebungen nur noch dem Theaterkern, während die große gartenumschließende *porticus post scaenam* bereits zuvor in zwei Teile untergliedert wurde und in der Folge beständig an Bedeutung verlor.¹⁷¹⁷ Wahrscheinlich war die Fläche und die Ressourcen, die die gartenumfassenden *porticus post scaenam* benötigte, in dieser Zeit zu kostbar geworden, sodass dieser Bereich bereits vor dem theatralen Kernbau in der städtischen Bebauung der Spätantike aufging.¹⁷¹⁸ Der Theaterkern hingegen behielt noch bis in das 6. Jh. n. Chr. seine Funktion und wurde bis dahin aufwendig durch die Kaiser instandgehalten.¹⁷¹⁹

Weniger detailliert, aber auch bis in das 4./5. Jh. n. Chr. nachvollziehbar, gestalten sich die Informationen hinsichtlich des Marcellus-Theaters (Abb. 45-47). Von Augustus seinem Neffen Marcellus geweiht¹⁷²⁰ erfolgten bereits im Jahre 22 n. Chr. weitere kaiserliche Stiftungstätigkeiten. So ist überliefert, dass Tiberius und Livia dem Theater zu jener Zeit ein "*signum Divo Augusto patri ad theatrum Marcelli*" weihten.¹⁷²¹ Des Weiteren hielt unter anderem Claudius, dem Bericht Cassius Dio's zufolge seine Triumphfeierlichkeiten neben dem Pompeius-Theater auch im Marcellus-Theater ab.¹⁷²² Aufwendige szenische und musikalische Spiele ließ Vespasian veranstalten, nachdem er das Theater, welches ebenfalls bei dem großen Brand versehrt wurde, hatte wiederherstellen lassen.¹⁷²³ Eine Reihe von Inschriftentafeln sowie Fragmente von Dekorationselementen belegen auch für das folgende 2. Jh. n. Chr. rege Stiftungs- und Ehrungsaktivitäten innerhalb des Theaters-*porticus*-Komplexes.¹⁷²⁴ Die Einheit von theatralem Kernbau und *porticus post scaenam*-Anlage bezeugt für die severische Zeit zudem die Darstellung der *forma urbis Romae*. Auch eine dokumentierte Marmorbasis aus dem Ende des 2. Jh. n. Chr. gibt Auskunft über die anhaltende Nutzung und Neuausstattungen der *porticus post scaenam*.¹⁷²⁵ Unter

¹⁷¹⁷ Gleason 1990, 13.

¹⁷¹⁸ Gleason 1990, 13: Als Roms Bevölkerung zurückging, zog sich der verbleibende Teil in diesen Bereich der Stadt zurück. Häuser wurden auf den freien Flächen des Gartens errichtet, die *porticus post scaenam* zu Ladenzeilen umgebaut, die Marmordekoration gestohlen oder in Kalbrennöfen zu Mörtel verarbeitet.

¹⁷¹⁹ Gleason 1994, 24. Packer geht davon aus, dass das Theater vermutlich durch ein schweres Erdbeben im frühen 7. Jh. n. Chr. zerstört wurde. (Packer 2014, 9) Die zusammengestürzten Substruktionen dienten fortan für die Gründung neuer Häuser, die später in den Palazzo Pio integriert wurden. Die Ruinen des Theaters sind noch durch die Einsiedeln Itinerari in der letzten Hälfte des 8. Jh. überliefert; in der Folge jedoch fand das Theater nur noch selten in den historischen Überlieferungen Erwähnung. (Packer 2014, 9, 13, 38)

¹⁷²⁰ Cassius Dio XLIII 49.2-3, LIII 30, LIV 26.1; Livius, Per. 140.

¹⁷²¹ Fuchs 1987, 16.

¹⁷²² Cassius Dio LX 23.4-5. Zwar nennt der Autor die Namen der Theater nicht explizit, doch ist anzunehmen, dass es sich um die beiden größten stadtrömischen Theater gehandelt haben wird.

¹⁷²³ Sueton, Vesp. 19,1.

¹⁷²⁴ Zu näheren Informationen verweise ich auf den Katalogeintrag zum Marcellus-Theater.

¹⁷²⁵ Ciancio Rossetto 2008, 10, 16.

Alexander Severus erfolgten dann in der 1. H. d. 3. Jh. n. Chr. erneut größere Restaurierungsmaßnahmen.¹⁷²⁶ Die letzte Statuenaufstellung scheint ca. ein Jahrhundert später erfolgt zu sein, bevor der Theaterbetrieb im Laufe des 4./5. Jh. n. Chr. allmählich zum Erliegen kam.¹⁷²⁷ Darauf deutet auch die Überlieferung hin, dass sich L. Aurelius Avianus Symmachus um 365-370 n. Chr. im Zuge der Restaurierungsarbeiten an der *ponte Cestius* einiger Travertinblöcke der dorischen Arkaden des Theaters bediente.¹⁷²⁸ Interessanterweise soll jedoch der römische Präfekt Petronius Maximus noch etwa 50 Jahre später, im Jahr 421 n. Chr., das Theater mit einer Statuenaufstellung bedacht haben, sodass zumindest Teile des Baus auch weiterhin in Funktion gewesen sein mussten.¹⁷²⁹ Der Zeitpunkt seiner endgültigen Aufgabe ist leider nicht überliefert, doch scheint auch jener Bau in den folgenden Jahrhunderten, ähnlich wie viele andere antike Bauten, als Steinbruch fungiert zu haben, bevor er in eine mittelalterlichen Festung umgewandelt wurde.¹⁷³⁰

Eine ähnlich lange Bestehenszeit ist schließlich auch für das dritte stadtrömische Steintheater belegt (Abb. 48+49), das zwar nicht von Augustus selbst erbaut- bzw. umgebaut wurde, doch aber als Teil seines städtischen Bauprogrammes betrachtet werden kann. Nach ersten Baumaßnahmen in tiberischer Zeit¹⁷³¹ und den Wiederaufbauarbeiten unter Domitian nach dem großen Stadtbrand¹⁷³² erfuhr das Balbus-Theater in hadrianischer Zeit eine umfangreiche Umgestaltung. Diese Arbeiten, die zeitgleich in der *porticus post scaenam* und im Bereich der *scaena* durchgeführt wurden, lassen sich noch eindeutig durch Ziegelstempel belegen.¹⁷³³ Im Ergebnis stellte sich die neue Säulenhallenanlage sowohl in ihrer Breite als auch ihrer Höhe von etwa 20 m allumfassend ausgebaut dar, wobei sie in der großen *exedra* an ihrem Achsenendpunkt nun mit einer monumentalen öffentlichen *forica* ausgestattet war.¹⁷³⁴ Schon kurze Zeit später erfolgten zumindest innerhalb der *porticus post scaenam* wohl weitere Restaurationsmaßnahmen, die sich auch

¹⁷²⁶ Pappalardo 2007, 59; Sear 2006, 136.

¹⁷²⁷ SHA, Alex. XLIV 7; Burmeister 2006, 95.

¹⁷²⁸ CIL VI 1175; Lanciani 1897, 493; Sear 2006, 63.

¹⁷²⁹ CIL VI 1660; Chini 2002, 6; Sear 2006, 63. Auch Ausonius berichtet zumindest für das späte 4. Jh., dass das Theater zu dieser Zeit noch in Funktion war (Ausonius, *Ludus septem sapientium* 35-41; Sear 2006, 63).

¹⁷³⁰ Sear 2006, 63; Tosi 2003, 27.

¹⁷³¹ Burmeister 2006, 96.

¹⁷³² Cass. Dio LXVI.24.

¹⁷³³ Cante 2004, 10; Manacorda 2000, 12.

¹⁷³⁴ Cante 2004, 12; Sagui 1993, 409; Sagui 1985, 472; Manacorda 2000, 12; Manacorda 2001, 35. Einer der neuangelegten Kanäle trägt eine Stempelmarke, die in das Jahr 134 n. Chr. datiert. (Sagui 1985, 473)

für die severische Zeit noch nachvollziehen lassen.¹⁷³⁵ Im 4. Jh. n. Chr. scheinen dann große statische Probleme im Bereich der *porticus post scaenam*, die zumindest für den Nordflügel belegt sind, noch ein letztes Mal größere Umbaumaßnahmen eingeleitet zu haben, in deren Zuge die Säulenhallen mittels einer Stützwand in zwei Schiffe geteilt wurden.¹⁷³⁶ Erste Zeichen der Umfunktionierung einiger Bereiche der *porticus post scaenam* sind schließlich für die 2. H. d. 4. Jh. n. Chr. überliefert, als nach Manacorda in der nordwestlichen Ecke der *ambulatio* eine Struktur mit einer kleinen *latrina* integriert wurde, die vermutlich privater Natur war.¹⁷³⁷ Seit dieser Zeit, als auch die Tempel der Umgebung verfielen und die erste christliche Basilika im Osten der *porticus Muncia* errichtet wurde, scheint auch die große *exedra*, die zuvor als öffentliche Latrine diente, zu einem Ort handwerklicher Aktivitäten (Glaserstellung?) umfunktioniert worden zu sein.¹⁷³⁸ Für das 5. und 7. Jh. n. Chr. sind an dieser Stelle schließlich auch die ersten Bestattungen nachzuweisen, sodass die *exedra* nun Raum für eine sepulkrale Nutzung bot.¹⁷³⁹ Leider kann aktuell noch nicht geklärt werden, welche Entwicklungen sich in jenen Jahrhunderten parallel im Theaterkern abspielten, da dieser noch von der modernen städtischen Bebauung überlagert wird. Die bisherigen Forschungen legen jedoch nahe, dass die 1. H. d. 5. Jh. n. Chr. den endgültigen Funktionsverlust des Theater-*porticus*-Komplexes bezeichnet hat, bevor der Bau nach wiederholten Erdbeben im 9. Jh. gänzlich zerstört und auch die monumentale *scaena* des Theaters durch Neubauten überlagert wurde.¹⁷⁴⁰

In der Zusammenschau weisen alle drei stadtrömischen Theater also eine überaus lange Lebensdauer auf, die sicher auf ihre enge Verbindung zum Kaiserhaus, ihre Lage innerhalb einer der wichtigsten Städte des Reiches und ihrem damit verbundenen hohen Bedeutungsgehalt zurückzuführen ist.

Insbesondere im Hinblick auf die zwei großen stadtrömischen Theater des Balbus und des Pompeius mit ihren monumentalen teils gartenumschließenden *porticus post scaenam*-Anlagen ist bei der Betrachtung ihrer Nutzungsdauer auch ein weiterer interessanter

¹⁷³⁵ Manacorda 2001, 35. Jene Folgearbeiten sind durch ein Fragment einer Marmorplatte bezeugt, die in der Inschrift [---?portic]VS theatr[---] / [---] cancellis S[---] / [---S)eptim[ius?---] nennt. (Manacorda 2001, 35)

¹⁷³⁶ Cante 2004, 20.

¹⁷³⁷ Manacorda 2001, 42.

¹⁷³⁸ Manacorda 2001, 42.

¹⁷³⁹ Cante 2004, 21; Sagui 1993, 412.

¹⁷⁴⁰ Cante 2004, 21; Manacorda 2001, 55; Manacorda 1990, 78.

Aspekt zur Sprache gekommen, nämlich die Frage, ob und inwiefern die Symbiose von Theaterkern und Säulenhallenanlage bis zur Einstellung des theatralen Betriebs aufrecht erhalten wurde oder ob es bereits früher zu einer Separierung beider Baukörper kam. Die Analyse der Theater-*porticus*-Anlagen außerhalb Roms ließ hierzu aufgrund der schwierigen Befund- und Forschungslage oft keine genaueren Antworten zu, da nicht immer auch eine detaillierte Chronologie der *porticus post scaenam* vorliegt. Die bisherigen Untersuchungsergebnisse zu den verschiedenen zum Teil auch parallel stattfindenden Bauphasen und Stiftungstätigkeiten in den jeweiligen Bereichen zeichnen jedoch ab, dass die Symbiose von Theaterkern und *porticus post scaenam* bei diesen Anlagen zumindest bis in das 2./3. Jh. n. Chr. bestand hatte – ein Bild, welches auch die besondere Überlieferungssituation der drei stadtrömischen Theater bestätigt. So finden sich alle drei theatralen Anlagen auf der *forma urbis Romae* aus severischer Zeit dargestellt, die sie zwar schematisch, doch aber als einheitliche Bauten wiedergibt. Diese Wahrnehmung drückt sich auch bezüglich der Beschriftung des Balbus-Theaters aus, wo die Worte „*theatrum Balbi*“ innerhalb der rückwärtigen *porticus post scaenam* angebracht wurden.¹⁷⁴¹ Bei der Erörterung der stadtrömischen Theater wurde jedoch auch offenbar, dass es vor dem Hintergrund der in der Folgezeit zunehmend problematischer werdenden politischen und ökonomischen Lage innerhalb des römischen Reiches immer schwieriger wurde die kostspielige Bewirtschaftung und Instandhaltung der riesigen Anlagen, die vor allem auch die Gartenbereiche forderten, aufrechtzuerhalten. So ist bezüglich des Pompeius-Theaters davon auszugehen, dass die *porticus post scaenam* wohl nicht mehr Teil der letzten Restaurierungsmaßnahmen am Theater war und zu einem bestimmten, jedoch bisher noch nicht näher definierten Zeitpunkt in zwei Teile untergliedert wurde.¹⁷⁴² Sowohl das Land als auch die notwendigen Ressourcen, welche die ausgedehnte *porticus* Pompei für sich beanspruchte, werden, wie auch Gleason angibt, zu kostbar geworden sein, sodass dieser Teil des Theaters wohl zuerst in der städtischen Bebauung der spätantiken und mittelalterlichen Stadt aufgegangen sein wird und fortan der verbleibenden Bevölkerung, die sich in diesen Teil der Stadt zurückgezogen hatte, als Wohn- und Arbeitsraum diente.¹⁷⁴³ Der Theaterkern hingegen blieb noch bis in das 6. Jh. n. Chr. hinein für die theatralen Veranstaltungen in Betrieb.¹⁷⁴⁴

¹⁷⁴¹ *Forma urbis Romae* 39 ab. 634; Platner/Ashby 1965, 513.

¹⁷⁴² Gleason 1990, 13.

¹⁷⁴³ Gleason 1990, 13.

¹⁷⁴⁴ Gleason 1994, 24.

Auch für den Theater-*porticus*-Komplex des Balbus deutet eine Quelle an, dass es zu einem bestimmten Zeitpunkt zu einer Trennung beider Gebäudeteile gekommen sein muss.¹⁷⁴⁵ So ist in den *Cataloghi regionari* sowohl von einem „*theatrum Balbi*“ als auch von einer „*crypta Balbi*“ die Rede. Die Bezeichnung *crypta* könnte sich nach Zevi dabei auf die *porticus post scaenam* beziehen, nachdem sie zu Beginn des 4. Jh. n. Chr. aufgrund statischer Probleme durch eine Trennwand in zwei Schiffe geteilt wurde und auf diese Weise im Inneren der *porticus* ein Gang ohne direkte Lichtzufuhr entstand - die „*crypta*“ des Balbus.¹⁷⁴⁶ Zudem sei es denkbar, dass in diesem Zuge auch die spätantike Straße angelegt wurde, die von Norden nach Süden verlaufend, auch eine physische Trennung von Theaterkern und *porticus post scaenam* bzw. *crypta* bewirkt haben könnte.¹⁷⁴⁷ Nach Zevi könnte die Phase dieser tiefgreifenden Transformation mit den Arbeiten des *praefectus urbi* Anucius Acilius Glabrio Faustus und dem Erdbeben um 408 n. Chr. in Zusammenhang gebracht werden,¹⁷⁴⁸ als dieser Teil des Baus möglicherweise auch eine neue Bestimmung erhielt.¹⁷⁴⁹

Ob und in welcher Häufigkeit eine solche Entwicklung in ähnlicher Weise auch in den anderen Theater-*porticus*-Komplexe oder zumindest in solchen mit einer tri- bzw. *quadriporticus*-Anlage stattgefunden hat, lässt sich derzeit nur schwer beurteilen. Innerhalb der hier untersuchten Theater-*porticus*-Komplexe ist ein solcher Fall wahrscheinlich für die Anlage von Italica/Santiponce belegt, wo die *porticus post scaenam* vermutlich gegen Ende des 3./beginnenden 4. Jh. n. Chr. und somit noch vor der Einstellung des Theaterbetriebs in der 2. H. d. 4. Jh. n. Chr. seine theatralen Funktionen verloren hatte. Mit dem theatralen Bau in Ostia/Ostia hingegen scheint ein Beispiel dokumentiert, bei welchem die Symbiose von Theater und *porticus*-Anlage noch bis in das 5./6. Jh. n. Chr. bestand hatte und letztere erst mit dem Ende des Theaterbetriebs oder kurz vorher ebenfalls aufgegeben worden ist. Vor diesem Hintergrund werden es erst neuere gezielte Forschungen und Analysen zu diesem Aspekt der Theateranlagen ermöglichen, die Nutzungsart und –dauer dieser Bauten besser und in einem größeren Maßstab zu verstehen. Klar ist, dass sie in ihrer ursprünglichen Funktion nach dem 6. Jh. n. Chr. nicht mehr

¹⁷⁴⁵ Zevi 2007, 459.

¹⁷⁴⁶ Zevi 2007, 459.

¹⁷⁴⁷ Zevi 2007, 459.

¹⁷⁴⁸ CIL VI 1676; Zevi 2007, 459.

¹⁷⁴⁹ Zevi 2007, 459: Zevi schlägt folgende Funktion vor: Markt, Manufaktur, Sitz der städtischen Administration.

bezeugt sind, zu einem Zeitpunkt, als mit den Eroberungen durch die Langobarden und der verblassenden byzantinischen Macht auch das römische Theaterwesens im Allgemeinen im Westen des Reiches seinen Endpunkt erreicht hatte.¹⁷⁵⁰

Als einst bedeutende städtische Bauten, die einen enormen materiellen Reichtum in sich vereinten, sollten die monumentalen Theater-*porticus*-Komplexe somit in den nachfolgenden Jahrhunderten mehr und mehr in Vergessenheit geraten und zumeist als Steinbrüche und/oder Orte für Werkstätten, Kirchen, Nekropolen und Behausungen zweckentfremdet die Grundsteine für ein neues städtisches Leben bilden.

ARCHITEKTONISCHES KONZEPT

V Erscheinungsbild der Theater-*porticus*-Komplexe¹⁷⁵¹

Nach der eingehenden entwicklungsgeschichtlichen Analyse, innerhalb der die bauliche Kombination von Theater und *porticus*-Anlage im Wesentlichen auf die Prozesse der späten Republik auf dem italischen Festland zurückgeführt werden konnte,¹⁷⁵² bevor sie schließlich durch das neu entstandene römische Kaiserhaus aufgegriffen wurde und ausgehend von der Hauptstadt bald auch in den Provinzen des Reiches Verbreitung fand, soll im Folgenden die Erörterung ihrer architektonischen und dekorativen Konzeptionierung ins Auge gefasst werden.

Dabei können die Theateranlagen mit anschließender *porticus post scaenam* sowohl in ihrem Aufbau als auch ihrer Ausstattung wohl als die komplexeste und repräsentativste Ausformung innerhalb der westlich-römischen Theaterbautradition verstanden werden.

¹⁷⁵⁰ Schnusenberg 1981, 41; Beacham 1992, 198. Schon die Schriften des spanischen Kirchenvaters Isidor von Sevilla (560-636 n. Chr.) erwähnen das Theater nicht mehr im Präsens. (Isidor von Sevilla, *origines* XVIII 42; Schnusenberg 1981, 40; siehe auch Jürgens 1972, 250.) Im Osten des Reiches hingegen führte erst das Konzil von Trullo im Jahr 692 n. Chr. mit dem offiziellen Verbot jeglicher Form des Theaters zum Erliegen der theatralen Aktivitäten. (Beacham 1992, 198)

¹⁷⁵¹ Diese Bezeichnung wurde gewählt, um jene Anlagen von den Theatern ohne anschließende *porticus post scaenam* abzusetzen, was insbesondere im Hinblick auf die Angliederung einer mehrseitigen Säulenhallenanlagen und der daraus resultierenden bedeutenden architektonischen sowie funktionalen Erweiterung gerechtfertigt erscheint. Gleichzeitig soll sie dazu dienen, den Stellenwert der *porticus post scaenam* als integralen Bestandteil jener Theater zu verdeutlichen und ihre Existenz im Bewusstsein der Forschung zu vergegenwärtigen. In der römischen Antike schien es eine solche sprachliche Unterscheidung nicht gegeben zu haben. Vielmehr legen die schriftlichen Überlieferungen nahe, dass der Begriff *theatrum* auch die *porticus post scaenam* als integralen Teil des Theaters einschloss.

¹⁷⁵² Vereinzelt ließ sich die Kombination auch bereits bei den hellenistischen Theatern nachweisen, doch scheint die Ausformung keine weitere Verbreitung gefunden zu haben. Dass bei der Entwicklung des sog. römischen Theater-*porticus*-Komplexes jedoch verschiedene kulturelle Strömungen, auch des hellenistischen Kulturkreises, eine Rolle spielten, ist bereits in den Kapiteln IV a-c dargelegt worden.

Auch wenn sich hinsichtlich ihrer Größe, Bauausführung und Dekoration auch hier Unterschiede feststellen lassen, bedeutete die Präsenz einer an den theatralen Kernbau angegliederten Säulenhallenanlage sowohl funktional als auch architektonisch eine Steigerung des repräsentativen Charakters jener Bauten. Dieser Umstand darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Anlage der *porticus post scaenam*, ebenso die des *parascaeniums*, *postscaeniums* und der *basilica*, zumindest hinsichtlich der Primärfunktion der Theaterbauten zwar erstrebenswert, jedoch nicht unerlässlich war; dies hatte zur Folge, dass neben den Theatern mit einer anschließenden *porticus post scaenam* auch solche Verbreitung fanden, die ohne eine solche errichtet wurden. Die Gründe hierfür sind unter anderem in den kulturellen, ökonomischen und topographisch-urbanistischen Kontexten zu suchen. Zwar lässt sich aus der vielfach nur sehr fragmentarischen Befundlage noch kein genaues Bild bezüglich des einstigen Verhältnisses zwischen Theatern mit und solcher ohne eine *porticus post scaenam* erstellen, doch zeigte sich bereits bei der Betrachtung des Verbreitungsgebiets der Theater-*porticus*-Anlagen (Abb. 111),¹⁷⁵³ dass die Verbindung beider Architekturen zumindest im Westen des römischen Reiches offenbar durchaus als erstrebenswert erachtet worden war.

V a Architektonische Zusammensetzung und Gestaltung der Anlagen

Mit der bevorzugten Verortung der hier als Theater-*porticus*-Komplexe beschriebenen Anlagen innerhalb der westlich-römischen Theaterbautradition wird die Feststellung nicht verwundern, dass sie im Wesentlichen dem architektonischen Aufbau der Theater des westlich-römischen Typs ohne anschließende *porticus post scaenam* gleichen. Ihre Besonderheit drückt sich jedoch bereits darin aus, dass die Theater-*porticus*-Komplexe das gesamte Spektrum von notwendigen und erstrebenswerten Elementen des römischen Theaterbaus in sich vereinen konnten. In dieser Form konnten sie die für ein Theater unabdingbaren Elemente von Zuschauerrund, *orchestra*, *aditus/parodoi*, *pulpitum*, *scaenae frons* sowie weitere zusätzliche Elemente wie *cavea*-Tempel, *porticus in summa cavea*, *parascaenia*, *basilicae* und *postscaenium* umfassen.¹⁷⁵⁴ Da das Vorhandensein der fakultativen Elemente variieren konnte, ergeben sich für die Theateranlagen mit anschließender *porticus post scaenam* daneben jedoch auch weitere

¹⁷⁵³ Siehe Kapitel IV d.

¹⁷⁵⁴ Einen solchen Grundrissplan weist etwa die Theater-*porticus*-Anlage von Leptis Magna/Lepda auf.

Grundrisskombinationen. Neben dem angesprochenen sogenannten vollständigen Grundriss ließen sich, ohne Rücksicht auf den oberen Abschluss der *cavea*,¹⁷⁵⁵ dabei folgende Zusammensetzungen im archäologischen Befund beobachten:

- *cavea – orchestra – aditus – pulpitum – scaenae frons – parascaenia – basilicae – postscaenium – porticus post scaenam*¹⁷⁵⁶
- *cavea – orchestra – aditus – pulpitum – scaenae frons – basilicae – postscaenium – porticus post scaenam*¹⁷⁵⁷
- *cavea – orchestra – aditus – pulpitum – scaenae frons – parascaenia – postscaenium – porticus post scaenam*¹⁷⁵⁸
- *cavea – orchestra – aditus – pulpitum – scaenae frons – parascaenia – basilicae – porticus post scaenam*¹⁷⁵⁹
- *cavea – orchestra – aditus – pulpitum – scaenae frons – parascaenia – porticus post scaenam*¹⁷⁶⁰
- *cavea – orchestra – aditus – pulpitum – scaenae frons – postscaenium – porticus post scaenam*¹⁷⁶¹
- *cavea – orchestra – aditus – pulpitum – scaenae frons – porticus post scaenam*¹⁷⁶²

Allen Theater-*porticus*-Anlagen ist dabei unabhängig ihrer jeweiligen Zusammensetzung gemein, dass sie, wie für römische Theater der Kaiserzeit üblich, als einheitliche Baukörper ganz oder teilweise geländeunabhängig konzipiert waren und einen dominanten Skenenbau mit reich dekorierte Skenenfront aufwiesen,¹⁷⁶³ an den dann eine ein- oder mehrseitige *porticus post scaenam* angeschlossen war.

¹⁷⁵⁵ Dieser ist in der Regel nicht bekannt und soll daher zunächst aus der Zusammenschau herausgenommen werden.

¹⁷⁵⁶ Siehe etwa Augusta Taurinorum/Torino, Herculaneum/Ercolano, Volaterrae/Volterra, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha, Arausio/Orange, Augusta Emerita/Mérida.

¹⁷⁵⁷ U. a. Roma/Roma (Pompeius-Theater), Ostia /Ostia, Apta Iulia/Apt, Segobriga/Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, Scupi/Scopje.

¹⁷⁵⁸ Augusta Praetoria/Aosta.

¹⁷⁵⁹ Siehe etwa Roma/Roma (Marcellus-Theater), Sessa Aurunca/Suessa, Tarracina/Terracina, Thamugadi/Timgad (?). In Italica/Santiponce war der *postscaenium*-Bereich aus Nischen gebildet.

¹⁷⁶⁰ Faesulae/Fiesole (?) – auch hier befanden sich an Stelle der *postscaenium*-Räume Nischen.

¹⁷⁶¹ Pompeii/Pompei (spätere Bauphase).

¹⁷⁶² Amiternum/San Vittorino (?) – auch hier weist die Bühnen(haus)rückwand eine Nischengliederung auf.

¹⁷⁶³ Siehe auch Frézouls 1982, 363-365; Sear 2006, 1; Isler 2017, 261.

Im Folgenden soll es nun darum gehen, die einzelnen Baukörper, aus denen sich die Theater-*porticus*-Anlagen zusammensetzen konnten, für sich zu beleuchten, wobei der hier als vollständiger Grundriss bezeichnete Typus als Vorlage dienen soll.¹⁷⁶⁴

cavea

Eines der Kernelemente bildete der Sitzbereich bzw. das Zuschauerrund, für welche die antiken Bezeichnungen *cavea*¹⁷⁶⁵ oder *theatrum*¹⁷⁶⁶ überliefert sind. Da letztere sich besonders im heutigen Sprachgebrauch meist auf die gesamte theatrale Anlage ausgeweitet hat, wird auch im weiteren Verlauf der Ausführungen bei der Ansprache des Sitzhauses das Wort „*cavea*“ verwendet. Diese konnte, abhängig von der Gesamtgröße der Theateranlage, in ihrem Umfang beträchtlich variieren.¹⁷⁶⁷ Während für kleinere Anlagen wie Augusta Bagiennorum/ Benevagienna, Faesulae/Fiesole, Herculaneum/Ercolano und Volaterrae/Volterra ein Durchmesser ca. 40 - 65 m nachgewiesen werden konnte,¹⁷⁶⁸ erreichten die mittelgroßen Anlagen, darunter Augusta Taurinorum/Torino, Italica/Santiponce, bereits einen Durchmesser von bis zu 85 m.¹⁷⁶⁹ Nach dem bisherigen Forschungsstand scheinen die *caveae* mit kleinem bis mittelgroßem Durchmesser auch die Mehrzahl (~55) unter den Theater-*porticus*-Komplexen zu bilden, wobei sich die kleineren *caveae* (~30) vorwiegend in Italien und den nordwestafrikanischen Provinzen finden. Für Italien überrascht dieses Ergebnis nicht, da sich darin nur das allgemeine Bild der dortigen Theaterlandschaft mit vorwiegend kleinen bis mittelgroßen Anlagen widerspiegelt. Weiterhin bestand mit einer Anzahl von etwa 18 Vertretern auch eine größere Zahl von Theater-*porticus*-Anlagen, deren *caveae* einen Durchmesser von 85 - 100 m erreichte und somit zu den großen theatralen Bauten zu rechnen sind. Eine solche *cavea*-Größe wiesen etwa die Theater von Ostia/Ostia, Roma/Roma (Balbus), Suessa/Sessa Aurunca, Augusta Emerita/Mérida, Leptis Magna/Lepda und Sabratha/Sabratha auf.¹⁷⁷⁰

¹⁷⁶⁴ Frühere eingehende Analysen zu den „römischen Theatern“ als Ganzes nahmen die Forscher Frézouls (1982), Sear (2006) und jüngst Isler (2017) vor. Insbesondere die architektonischen Erörterungen der beiden letztgenannten Forscher dienen für die folgenden Ausführungen als dankbare Grundlage.

¹⁷⁶⁵ Plautus, Amph. 66; Cicero, Amic. 24.

¹⁷⁶⁶ Livius L 51.3 (Theater des M. Aemilius Lepidus in Rom); CIL X 833-835 (Theater Pompei).

¹⁷⁶⁷ Zur Gesamtgröße der Bauten: Katalog K II b.

¹⁷⁶⁸ Weitere Vertreter dieser Gruppe sind u. a.: Falerio Picenus/Falerone, Grumentum/Grumento, Pompeii/Pompeii, Libarna/Serravalle Scrivia, Bulla Regia/ Hamman Daradgi und Thugga/Dougga.

¹⁷⁶⁹ Hier zu nennen sind weiterhin u. a. die Anlagen von Tarraco/Tarragona, Forum Iulii/Frejús, Antipolis/Antibes Virunum/Zollfeld bei Arndorf und Salona/Solin.

¹⁷⁷⁰ Darüber hinaus u. a. auch: Beneventum/Benevento, Urbs Salvia/Urbanisaglia, Lugdunum/Lyon, Vasio/Vaison-La-Romaine, Carthago Nova/Cartagena und Scupi/Scopje.

Mit nur ca. 13 Vertretern bilden die Theater-*porticus*-Anlagen mit einer sehr großen *cavea*, deren Durchmesser 100 m übersteigt, zwar zahlenmäßig die kleinste Gruppe, doch ist ihr Anteil vor dem Hintergrund, dass sich vermutlich nur die wenigsten Städte eine solch monumentale Anlage überhaupt leisten konnten, doch nicht zu unterschätzen. Interessant ist, dass sich die Vertreter dieser Gruppe mit den Theatern von Aquileia/Aquileia, dem Pompeius- und Marcellus-Theatern in Roma/Roma sowie den theatralen Bauten von Hispellum/Spello, Arausio/Orange, Vienna/Vienne, Arelate/Arles, Augustodunum/Autun und Carthago/Carthago vorwiegend in Italien (~5) und den Provinzen des südlichen Galliens (~6) verorten ließen.¹⁷⁷¹

Jene *caveae* der Theater-*porticus*-Komplexe kennzeichnete, wie auch die meisten kaiserzeitlich-römischen Theater ohne anschließende *porticus post scaenam*, eine vollständige oder teilweise freie geländeunabhängige Bauweise¹⁷⁷², sodass sich auch für diese eine größtmögliche Freiheit in der urbanistischen Planung ergab. Im Allgemeinen lassen sich hinsichtlich der Konstruktionsart der *cavea* auch bei den Theater-*porticus*-Komplexen alle für den westlich-römischen Theatertyp bekannten Techniken des Unterbaus nachweisen. Diese untergliedern sich in: 1) frei errichtete *caveae* auf hohlen Substruktionen, 2) frei errichtete *caveae* auf einem massiven Unterbau ohne Radialkammersystem, 3) an einem natürlichen oder künstlichen Hang errichtete *caveae* sowie in 4) *caveae*, die teilweise an einem Hang lehnten und teilweise frei errichtet waren.¹⁷⁷³ Im Vergleich der Theater-*porticus*-Komplexe innerhalb Italiens und der westlichen Provinzen ergeben sich in diesem Zusammenhang jedoch interessante Unterschiede. So steht in Italien einer Mehrzahl von Theater-*porticus*-Komplexen mit frei errichteter *caveae*¹⁷⁷⁴ eine kleinere Anzahl von Anlagen mit ganz oder teilweise

¹⁷⁷¹ Die Einordnung in die jeweiligen Gruppen basiert auf dem letzten Ausbauzustand der Theater-*porticus*-Anlagen.

¹⁷⁷² So ermöglichte der Einsatz der *opus caementicium*-Technik, die bereits seit dem 2. Jh. v. Chr. bestand, die Errichtung solider Substruktionen aus überwölbten Radialkammern und Ringkorridoren. Teils mehrstöckig angelegt, trugen sie die Sitzreihen des Zuschauerraumes. (Vergleich Kapitel IV b, zudem Gros: 1978, 43; H.-O.Lamprecht: *Opus caementitium*. Bautechnik der Römer, Düsseldorf 1984) Um Kosten und Material zu sparen, bediente man sich jedoch auch bei den Theater-*porticus*-Anlagen daneben zum Teil weiterhin bestehenden Geländeneigungen; Beispiele finden sich u. a. in Volaterrae/Volterra und Suessa/Sessa Aurunca.

¹⁷⁷³ Im Westen des Römischen Reiches waren die ganz frei auf ebener Fläche errichteten *caveae* sehr verbreitet, stellten aber dennoch nicht die Regel dar. (siehe Isler 2017, 310) Eine weitere detailliertere Kategorisierung der Konstruktionsweise des *cavea*-Unterbaus findet sich bei Sear 2006, 70-80.

¹⁷⁷⁴ So ließen sich hier von den rund 52 sicher oder unsicher als italische Theater-*porticus*-Komplexe identifizierte Anlagen (ohne republikanische Vertreter) 34 hinsichtlich der Bauweise näher bestimmen. 18 Anlagen (17 davon sicher als Theater-*porticus*-Komplexe identifiziert) wiesen dabei einen *cavea*-Unterbau auf hohlen Substruktionen mit einem Radialkammersystem auf (u. a. Bagiennorum/Benevagienna,

angelehnten *caveae* gegenüber.¹⁷⁷⁵ Dieses Ergebnis deckt sich mit dem Bild, welches Isler in seiner Untersuchung aller westlich-römischen Theater Italiens zeichnete. Im Unterschied zu den italischen Theater-*porticus*-Anlagen ließen sich in den westlichen Provinzen die Vertreter mit gänzlich frei gebauter *cavea* bisher deutlich seltener nachweisen.¹⁷⁷⁶ Am häufigsten wurden sie dabei in den Provinzen Nordwestafrikas dokumentiert. So ruhte, wie beim stadtrömischen Marcellus-Theater, beispielsweise auch die *ima cavea* des Theater-*porticus*-Komplexes von Sabratha/Sabratha auf einem System aus Radialkammern und Ringkorridoren.¹⁷⁷⁷ Nach dem derzeitigen Forschungsstand scheint es jedoch die Gruppe der teils angelehnten, teils frei gebauten *caveae*¹⁷⁷⁸ gewesen zu sein, die in den westlichen Provinzen dominierte, wenngleich auch hier alle vier Konstruktionsarten für den Unterbau der *cavea* Verwendung fanden.¹⁷⁷⁹

Im Gesamten betrachtet zeigt sich für die *cavea*-Konstruktion, trotz der verschiedenen Präferenzen in Italien und den westlichen Provinzen, doch ein recht heterogenes Bild, wenngleich die Bauweise mit vollständiger Hanglage aufgrund ihrer deutlichen Nachteile hinsichtlich der Zugänglichkeit und Flexibilität im Bau bei den Theater-*porticus*-Anlagen weitestgehend vermieden wurde.

Herculaneum/Ercolano, Ostia/Ostia), wahren drei weitere (Augusta Taurinorum/Torino, Libarna/Serravalle Scrivia, Falerio Picenus/Falerone) zwar ebenfalls frei gebaut waren, aber Radialkammern entbehrten.

¹⁷⁷⁵ Der Gruppe der freigebauten *cavea* (18) steht mit einer Anzahl von nur zwei Anlagen (Civitas Camunorum/Cividate Camuno, Nuceria Alfaterna (Theater)/Nocera) die Gruppe gegenüber, die an einem natürlichen oder künstlichen Hang errichtet waren. Häufiger zu beobachten waren hingegen wiederum mit 11 Vertretern solche Anlagen, die eine Kombination beider Konstruktionsweisen erkennen lassen und sich dabei sowohl in baulicher als auch ökonomischer Hinsicht der jeweiligen Vorteile bedienen. Zu dieser Gruppe zählen: Faesulae/Fiesole, Suessa/Sessa Aurunca, Volaterrae/Volterra, sowie von Peltuinum/Civita Ansidonia, Ferentium/Ferrento, Nora/Capo di Pula, Oriculum/Otricoli, Tergeste/Trieste, Urbs Salvia/Urbanisaglia, Venafrum/Venafro sowie in Pola/Pula.

¹⁷⁷⁶ Hierzu zählen u. a. die Theater-*porticus*-Komplexe von Apta Iulia/Apt, Bulla Regia/ Hamman Daradgji, Sabratha /Sabratha, Utica/Utique, Uthina/Oudhna und Hadrumantum/Sousse.

¹⁷⁷⁷ Für nähere Angaben verweise ich auf den Katalogeintrag zu diesem Theater (K I d).

¹⁷⁷⁸ Hier zu nennen sind etwa die Theater-*porticus*-Anlagen von Alba Helviorum/Alba, Arausio/Orange, Arelate/Arles, Augustodunum/Autun, Forum Iulii/Frejús, Lugdunum/Lyon, weiterhin Italica/Santiponce, Augusta Emerita/Mérida, Baelo/Bolonia, Bibili/Clatayud, Carthago Nova/Cartagena, Caesar Augusta/Zaragoza, Saguntum/Sagunto, Taracco/Taragona sowie Carthago/Carthago, Leptis Magna/Lepda, Sufetula/Sbeitla, Thamugadi/Timgad, Salona /Solin, Issa/Vis, Scupi/Scopje und Virunum/Zollfeld bei Arndorf.

¹⁷⁷⁹ Die Anzahl von frei gebauten *caveae*, die ohne ein Radialkammersystem errichtet waren, ist mit bisher nur einem Vertreter (Civitas Pophensis/Ksiba, Kenissia) unter den Theater-*porticus*-Komplexen verschwindend gering. Ebenfalls verhältnismäßig überschaubar blieb die Gruppe jener *caveae*, die ganz oder weitestgehend an einem Hang errichtet waren. Beispiele finden sich etwa in den Theatern von Vasio /Vaison-La-Romaine, Vienna/Vienne, Clunia/Peñalba de Castro, Cuicul/Djemila, Gemila, Thubursicum Numidarum/Khemissa und Thugga/Dougga.

Von großer Relevanz für das Erscheinungsbild der Anlagen, insbesondere für die ganz oder teilweise frei gebauten, war auch der äußere Abschluss der *cavea*, der für eine repräsentative Außenwirkung derselben sorgen konnte.¹⁷⁸⁰ Mit dem Motiv einer dreigeschossigen Arkadenfassade der *cavea* scheint der stadtrömische Theater-*porticus*-Komplex des Marcellus-Theaters zu Beginn der römischen Kaiserzeit nicht nur hinsichtlich seiner anspruchsvollen Ausführung eine Neuheit dargestellt, sondern in seiner Wirkung auch zahlreiche spätere Bauten beeinflusst zu haben. Unter den Theater-*porticus*-Anlagen ließ sich diese äußere Gestaltung des *cavea*-Abschlusses in der Folge für 25 weitere gesicherte oder anzunehmende Vertreter belegen, wo sie je nach Konstruktionsart der *cavea* ganz oder teilweise verwirklicht wurde;¹⁷⁸¹ bei letzteren orientierte sich die Arkadenordnung zum Teil an dem bestehenden Gelände.¹⁷⁸² Hinsichtlich ihrer Dekoration ließen sich sowohl vorgeblendete Halbsäulen¹⁷⁸³ als auch Pilasterdekorationen¹⁷⁸⁴ beobachten, doch scheinen auch Arkaden ohne Dekor¹⁷⁸⁵ vertreten gewesen zu sein. Im Allgemeinen zeigen jene Anlagen im Aufriss zwei¹⁷⁸⁶ bis drei¹⁷⁸⁷ Geschosse. Daneben existierten jedoch auch Außenfassaden schlichterer Natur, die sich in Form einer geschlossenen Außenmauer, mit Ausnahme der Zugänge, präsentierten.¹⁷⁸⁸ Obwohl auch

¹⁷⁸⁰ Interessant ist, dass Vitruv in seinen Ausführungen zum Aufbau der Theater dem Element der Außenfassade keine weitere Erwähnung beimisst.

¹⁷⁸¹ Eine oft mehrgeschossige Arkadenfassade wiesen die Theater-*porticus*-Komplexe von Augusta Taurinorum/ Torino, Beneventum/Benevento, Bovillae/Boville, Falerio Picenus/Falerone, Ferentium/Ferento, Grumentum/ Grumento, Helvia Ricina/ Villa Potenza, Herculaneum/Ercolano, Libarna/Serravalle Scrivia, Mediolandum/Milano, Ostia/Ostia, Parma/Parma, Pompeii/Pompei (augusteisch), Vicetia/Vicenza, Arausio/ Orange, Arlelate/Arles, Augustodunum/Autun, Vasio/ Vaison-La-Romaine, Caesaraugusta/Zaragoza, Bulla Regia/ Hamman Daradgi, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha, Uthina/ Oudhna, Utica/Uthique, Salona/Solin.

¹⁷⁸² Siehe ähnlich auch Isler 2017, 352. Gut nachvollziehbar etwa in Leptis Magna/Lepda und Arausio/Orange.

¹⁷⁸³ Vorgeblendete Halbsäulen zierten u. a. die Arkadenfassade der Theater-*porticus*-Komplex von Beneventum/Benevento, Falerio Picenus/Falerone, Vicetia/Vicenza und Arausio/Orange.

¹⁷⁸⁴ Nachgewiesen u. a. in Augusta Taurinorum/Torino, Herculaneum/Ercolano, Pompeii/Pompei (augusteisch), Ostia/Ostia, Leptis Magna/Lepda und Sabratha/Sabratha.

¹⁷⁸⁵ Etwa in Mediolanum/Milano und Salona/Solin.

¹⁷⁸⁶ Etwa in Herculaneum/Ercolano und Ostia/Ostia (augusteisch).

¹⁷⁸⁷ Nachzuweisen beispielsweise für Ostia/Ostia (nach der Erweiterung), Beneventum/Benevento, Arausio/Orange, Arlelate/Arles, Sabratha/Sabratha.

¹⁷⁸⁸ Theater-*porticus*-Komplexe, deren *caveae* eine geschlossene Umfassungsmauer aufwies, sind belegt in: Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Faesulae/Fiesole, Volaterrae/Volterra, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce sowie in Antium/Antio, Civitas Camunorum/Cividate Camuno, Julia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria, Ferentium/Ferento, Pola/Pula, Saepinum/Saepino, Tergeste/Trieste, Urbs Salvia/Urbsaglia, Venafrum/Venafro, Forum Iulii/Frejús, Lugdunum/Lyon, Vienna/Vienne, Baelo/Bolonia, Bibilis/Calatayud, Carthago Nova/Cartagena, Clunia/ Penalba de Castro, Saguntum/Sagunto, Segobriga/ Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, Carthago/Carthago, Civitas Pophthensis/Ksiba, Kenissa, Cuicul/ Djemila, Gemila, Sufetula/Sbeitla, Thamugadi/Timgad, Thugga/Dougga, Issa/Vis, Scupi/Scopje, Virunum/Zollfeld bei Arndorf.

diese zum Teil aufgelegte architektonische Dekorationen aufwiesen,¹⁷⁸⁹ waren sie in der Regel ökonomisch und bautechnisch günstiger und erzielte eine weniger aufwendige und repräsentative Wirkung.¹⁷⁹⁰

In der Betrachtung der äußeren Form der *cavea* dominierte bei den Theater-*porticus*-Komplexen, unabhängig ihrer Konstruktionsart und ihres äußeren Abschlusses der halbrunde Verlauf, doch sind daneben mit Augusta Taurinorum/Torino und Augusta Praetoria/Aosta auch solche nachzuweisen, deren Fassade in eine rechteckige Umfassung eingelassen waren. In Augusta Taurinorum/Torino wurde jedoch bei späteren Umbaumaßnahmen die rechteckige Ummauerung aufgegeben, sodass sich auch diese Anlage im Laufe der Kaiserzeit durch einen weitestgehend halbrunden *cavea*-Verlauf artikulierte.¹⁷⁹¹ Da hierbei auf den bereits bestehenden Straßenverlauf Rücksicht genommen werden musste, konnte dieser nur teilweise ausgeführt werden.¹⁷⁹² Eine spätere, nochmalige Erweiterung, die eine vollständig halbrunde Form zum Ziel hatte und deutlich in den bestehenden Straßenverlauf eingriff, kam nie zur Umsetzung.¹⁷⁹³

Mitbestimmend in der Ausformung und Gestaltung der *cavea* waren folglich, wie auch bei den übrigen Theaterelementen, nicht selten die städtischen und natürlichen Gegebenheiten, aber auch regionalen Vorlieben sowie der Anspruch und die finanzielle Stärke des jeweiligen Stifters.¹⁷⁹⁴

Bedeutend für solche Anlagen war neben ihrer baulichen Monumentalität auch die Sitzplatzkapazität, über welche sie verfügten. Wendet man nun also den Blick in das Innere des Auditoriums zeigt sich eine strenge Gliederung des Sitzbereiches in horizontal verlaufende Ränge, die *maeniana*, die zusätzlich durch vertikal verlaufende schmale Treppenaufgänge, die *scalae* bzw. *scalaria*,¹⁷⁹⁵ in einzelne Sektoren oder Keilabschnitte, *cunei*, unterteilt wurden.¹⁷⁹⁶ Im heutigen Befund zeigt sich die Sitzplatzbereich oft nur sehr

¹⁷⁸⁹ Nachgewiesen ist eine solche zusätzliche Dekoration bisher nur bei wenigen Theater-*porticus*-Komplexen, wie Baelo/Bolonia, Forum Iulii/Frejus und Issa/Vis.

¹⁷⁹⁰ Siehe auch Isler 2017, 355.

¹⁷⁹¹ Brecciaroli Taborelli 2004, 66.

¹⁷⁹² Brecciaroli Taborelli 2004, 67.

¹⁷⁹³ Brecciaroli Taborelli 2004, 70. Zu Einzelheiten Vergleich Katalogeintrag.

¹⁷⁹⁴ Siehe auch Isler 2017, 334.

¹⁷⁹⁵ Bei Vitruv (de arch. V 6.2-3) findet sich als Bezeichnung auch Terminus *itineria*.

¹⁷⁹⁶ Hinsichtlich der vertikalen Unterteilung der Ränge in einzelne Sitzblöcke zeigt sich, zumindest für die oft besser erhaltene *ima cavea*, eine Präferenz einer geraden Anzahl von *cunei*, die mehrheitlich zwischen vier (Suessa/Sessa Aurunca, Augusta Taurinorum/Torino, Ostia/Ostia, Italica/Santiponce) und sechs Blöcken (Faesulae/Fiesole (vier + zwei sehr schmale seitliche), Herculaneum/Ercolano, Augusta Emerita/Mérida, Leptis Magna/Lepda und Sabratha/Sabratha) umfasste. Darüber hinaus sind auch Anlagen mit mehr als acht

fragmentarisch erhalten, sodass vor allem die Aufteilung der oberen Sitzreihen meist nicht mehr ermittelt werden kann.

Für die einzelnen Ränge finden sich in der antiken Literatur des Öfteren jeweils spezielle Bezeichnungen, sodass je nach Rang auch von der *ima*, *media* und *summa cavea* gesprochen werden kann.¹⁷⁹⁷ Diese waren zumeist unterschiedlichen Bevölkerungsschichten vorbehalten und durch breite Umgänge, die *praecinctions*, mit zum Teil hohen Mauern voneinander separiert.¹⁷⁹⁸ Wenngleich die römischen Theater bis zu vier Ränge aufweisen konnten, zeigen die Theater-*porticus*-Komplexe im archäologischen Befund in der Regel eine Unterteilung in zwei bis drei *maeniana*, wie es für mittelgroße bis große Theater, welche die Mehrzahl unter den Theater-*porticus*-Komplexen bildeten, typisch ist.¹⁷⁹⁹ Die einzelnen Sitzplätze, auf denen die Zuschauer den Veranstaltungen beiwohnen konnten, waren nach Sear für gewöhnlich 0,36 – 0,50 m weit, doch variierte ihre Größe von Theater zu Theater.¹⁸⁰⁰ In einigen Fällen, wie im Theater-*porticus*-Komplex von Pompeii/Pompeji ließen sich innerhalb der *cavea* auch Platznummern feststellen.¹⁸⁰¹ Zu den ganz besonderen Sitzplatzbereichen der *cavea* gehörten neben den Stufen am Rand der *orchestra* auch die *tribunalia*¹⁸⁰² an den äußeren Extremitäten der *cavea*. Diese herausgehobenen Plattformen für die spielgebenden

cunei belegt (Roma/Roma (Marcellus-Theater), Beneventum/Benevento; Augustodunum/Autun). Daneben zeigen die Anlagen von Volaterrae/Volterra, Ferentium/Ferentino und Carthago/Carthago eine ungerade Anzahl von *cunei*. Wie sich diese Aufteilung in den oberen Rängen verhielt, ist aufgrund der geringen Befundlage nur schwer zu beurteilen. Aufgrund des größeren Umfangs hält Vitruv (de arch. V 6.2) in seiner Architekturschrift eine Verdoppelung der teilenden *scalaria* für ratsam, eine Planung, die sich u. a. innerhalb des zweiten Ranges bei den Theater-*porticus*-Komplexen von Volaterrae/Volterra, Arausio/Orange und dem Marcellus-Theater in Rom wiederfindet. Daneben konnten jedoch auch andere Lösungen zur Anwendung kommen. (zu den römischen Theatern im Allgemeinen: Isler 2017, 336-346; siehe auch Sear 2006, 2)

¹⁷⁹⁷ Bei Cicero (de sen. 48) finden sich daneben die Termini *prima* und *ultima cavea*.

¹⁷⁹⁸ Vitruv, de arch. V 3.4; 5.7.2. Zur Sitzplatzverteilung siehe Cicero, ad fam. 10.32.2, Cicero, Phil. 2.44; Juvenal 14.324; Martial 5.8, 5.14, Sueton, Aug. 14, 44; Appian, bell. civ. 5.15; Calpurnius, Ecl. 7.26-29; Plautus, Poenulus 23-27. Mit der Sitzplatzverteilung in den Theatern beschäftigte sich auch E. Rawson: *Discrimina Ordinum*, Papers of the British School at Rome 55 (1987), 83-114.

¹⁷⁹⁹ Theater-*porticus*-Komplexe mit zwei *maeniana* sind u. a. nachgewiesen in: Herculaneum/Ercolano, Faesulae/Fiesole (?), Ostia/Ostia (augusteisch). Drei *maeniana* weisen hingegen u. a. die folgende Theater-*porticus*-Komplexe auf bzw. sind für folgende Theater-*porticus*-Komplexe anzunehmen: Theater des Marcellus und Pompeius in Rom, Ostia/Ostia (nach der Erweiterung), Volaterrae/Volterra, Falerio Picens/Falerone, Arausio/Orange, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha, Augusta Emerita/Mérida.

¹⁸⁰⁰ Sear 2006, 26. Der in den schriftlichen Quellen belegte Terminus *ordines* bezeichnete die jeweiligen Sitzreihen oder Sitzabschnitte. (Sueton, Aug. 44; Cicero, Phil. 2.44; Juvenal 14.324; siehe auch Sear 2006, 1). Nach Vitruv (de arch. V 5) seien unterhalb der Sitze Kammern anzubringen, die der Aufnahme von Schallgefäßen dienen sollten, ihre Existenz ist in der Forschung jedoch umstritten. Gesicherte archäologische Belege gibt es bislang nicht. Zum Thema der Schallgefäße siehe: F.-W. Unger: Ueber die Schallgefäße der antiken Theater und der mittelalterlichen Kirchen, in: *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, 36, 1864, Bon 1864 (35-40) sowie Isler 2007, 520-524.

¹⁸⁰¹ CIL X 8143-8144.

¹⁸⁰² Vitruv, de arch. V 6.7. Inschriftlich belegt sind diese u. a. auch für Pompeii/Pompeji (CIL X 833-835).

Magistrate und andere bedeutende Persönlichkeiten¹⁸⁰³ wurden durch die Überdachung der seitlichen Zugänge in die *orchestra* möglich, die in spätrepublikanischer Zeit den Weg hin zu einem einheitlichen geschlossenen Theaterbau geebnet hatte.¹⁸⁰⁴ Sie waren zum Teil dekorative mit Stiftungen und Inschriften ausgestaltet; letztere zierten in einigen Theatern die Fronten der beiden sich gegenüberliegenden *tribunalia*.¹⁸⁰⁵ Ihre besonders repräsentative Stellung zeigt sich darüber hinaus auch in ihrer meist separaten Erschließung durch ein spezielles Treppensystem sowie in dem Umstand, dass die eigene Sichtbarkeit und Selbstdarstellung auf keinem anderen Platz besser gewährleistet werden konnte. Innerhalb des Zuschauerraumes konnte darüber hinaus auch ein weiterer logenartiger Bereich installiert sein, wenngleich dieser bisher nur sehr selten nachgewiesen werden konnte. So zeigt etwa die Theater-*porticus*-Anlage von Augusta Emerita/Mérida in einer späteren Ausbauphase einen solchen logenartigen Bereich innerhalb der *cavea*, der jedoch weniger als besonderer Sitzbereich, sondern einer Inschrift zufolge als Ort des Kaiserkultes zu verstehen war und in der Forschung als „*sacrarium*“ angesprochen wird.¹⁸⁰⁶ Auch die Anlage von Augusta Praetoria lässt einen solchen Bereich erkennen, doch ist noch zu klären, ob hier eine ähnliche Funktion zugrunde gelegt werden kann oder ob es sich möglicherweise um eine reale Sitzloge für hohe Beamte handelte.¹⁸⁰⁷

Auch was den oberen Abschluss der *cavea* betrifft, bleiben in den meisten Fällen noch viele Fragen offen. Wie bei den Theatern ohne *porticus post scaenam*, konnte dieser auch bei den Theater-*porticus*-Komplexen durch eine einfache Umfassungsmauer mit und ohne einen oberen Umgang geprägt sein oder mit einer aufwendigeren Ausgestaltung in Form einer *porticus in summa cavea* bzw. nach Vitruv der „*porticus...in summa graditione*“¹⁸⁰⁸.

¹⁸⁰³ Laut Sueton (Aug. 44) soll Augustus ein *tribunalium* den Vestalinnen zugesprochen haben, während auf der anderen Seite die Prätores ihren Platz fanden. (siehe auch Sear 2006,6; CIL 10.833; Tacitus, Ann. 4.16)

¹⁸⁰⁴ Leider ist ihre Existenz aufgrund ihrer besonderen Lage und dem heutigen Erhaltungszustand nicht mehr immer nachzuweisen. Dennoch ist davon auszugehen, dass es sich bei diesen um feste und unverzichtbare Elemente innerhalb der römischen Theater und Theater-*porticus*-Komplexe des westlich römischen Typs handelte. (siehe auch Sear 2006, 82; Isler 2017, 349) So konnten sie für die Theater-*porticus*-Anlagen von Faesulae/Fiesole, Herculaneum/Ercolano, Falerio Picenus/Falerno, Ferentium/Ferento, Pompeii/Pompeii (sullanisch), Suessa/Sessa Aurunca (?), Tergeste/Trieste, Augusta Emerita/Mérida, Sagunto/Saguntum, Arausio/Orange, Sabratha/Sabratha, Leptis Magna/Lepda, Thugga/Dougga und Thubursicum Numidarum/Khemissa nachgewiesen werden.

¹⁸⁰⁵ Vergleich Kapitel V b. Im Theater von Leptis Magna/Lepda waren diese im Wortlaut identisch, was nach Sear möglicherweise auf den Umstand zurückzuführen ist, dass die Inschriftentafeln aufgrund ihrer Lage stets nur von einem Teil des Publikums gesehen werden konnten. (Sear 2006, 82)

¹⁸⁰⁶ Dúran Cabello 2004, 123, 241; Nogales Basarrate 2000, 29.

¹⁸⁰⁷ Für letztere Variante sprach sich Meinel (1980, 214-215) aus.

¹⁸⁰⁸ Vitruv, de arch. V 6.4.

Auch wenn jene die *cavea* bekrönende Säulenhalle als übliches Element der römischen *cavea* bezeichnet wird, lässt sie sich im archäologischen Befund in der Regel nicht mehr nachweisen. Oft legen nur die in die *cavea* herabgestürzten Säulen oder Gebälke ihre einstige Existenz überhaupt nahe.¹⁸⁰⁹ Geht man, wie Isler angibt, davon aus, dass überall dort, wo eine mehrgeschossige Umgangsportikus die *cavea* nach außen begrenzte, auch eine *porticus in summa cavea* vorhanden war, könnte ihre Verbreitung deutlich größer gewesen sein, als die bisherigen Forschungsergebnisse zeigen.¹⁸¹⁰

Noch im ersten stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplex soll darüber hinaus eine Kultstätte für Venus Victrix den Bau bekrönt haben.¹⁸¹¹ Leider ist der genaue Aufbau nicht gesichert.¹⁸¹² Außerhalb Roms konnten derartige sakrale Einbauten (sog. *cavea*-Tempel¹⁸¹³) im Scheitel der *cavea* oberhalb der Sitzreihen auch archäologisch dokumentiert werden,¹⁸¹⁴ bei einigen anderen ist ihre Existenz angenommen worden, doch noch immer fraglich.¹⁸¹⁵ Die archäologisch nachweisbaren Einrichtungen zeigen dabei zumeist einen rechteckigen Grundriss, der entweder in das Halbrund der *cavea* integriert war¹⁸¹⁶ oder aus diesem hervortrat¹⁸¹⁷, doch ließ sich mit Saepinum/Saepino auch ein Vertreter mit einem Rundtempel dokumentieren.¹⁸¹⁸ Ihr genauer Aufbau ebenso wie die Frage nach den in diesen Kultstätten verehrten Gottheiten ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der oberen *caveae* meist nicht überliefert, doch sprechen die bekannten Weihungen, angelehnt an die der Venus Victrix in Rom,¹⁸¹⁹ der Ceres Augusta in Leptis Magna/Lepda¹⁸²⁰ und vielleicht auch Thamugadi/Timgad¹⁸²¹ ebenso wie die

¹⁸⁰⁹ Siehe auch Isler 2017, 367. Beispiele für sicher oder anzunehmende Theater-*porticus*-Komplexe, deren *caveae* durch eine *porticus in summa cavea* abgeschlossen wurden: Marcellus-Theater in Rom, Beneventum/Benevento, Suessa/Sessa Aurunca, Arausio/Orange, Italica/Santiponce (?), Leptis Magna/Lepda, Sarbatha/Sabratha. Thamugadi/Timgad, Thugga/Dougga.

¹⁸¹⁰ Siehe Isler 2017, 367.

¹⁸¹¹ Tertullian, de spect. X; Gagliardo/ Packer 2006, 93; Albers 2013, 88-89; Sande 2014, 41. Daneben bestanden vier kleinere Kultstätten. Fasti Amit. (CL I²,244): VENERI VICTRICI HON(ori) VIR(tuti) FELICITATI IN THEATRO MARMOREO; Fasti Allif. (CL I2,417): V(eneri) V(ictrici), H(onori), V(irtuti), V(...), FELICITA(ti) IN THEATRO POMPEI. (Inscript. Ital. 13.2.493-494)

¹⁸¹² Entgegen der älteren Forschungsmeinung wird sein Bau heute zumeist nicht mehr als nach außen hervorragender monumentaler Anbau im Scheitel der *cavea* rekonstruiert, sondern in das Halbrund der *cavea* integriertes Element. Vergleich Kapitel IV c.

¹⁸¹³ Zu diesen Einrichtungen siehe auch Hanson 1959, 95-101.

¹⁸¹⁴ Suessa/Sessa Aurunca, Saepinum/Saepino, Vienna/Vienne, Leptis Magna/Lepda, Thamugadi/Timgad.

¹⁸¹⁵ Casinum/Casino, Tergeste/Trieste, Urbs Salvia/Urbsaglia, Vasio/ Vaison-La-Romaine, Saguntum/Sagunto, Civitas Pophensis/Ksiba (?), Thugga/Dougga.

¹⁸¹⁶ Leptis Magna/Lepda, Suessa/Sessa Aurunca.

¹⁸¹⁷ Vienna/Vienne, Thamugadi/Timgad.

¹⁸¹⁸ Zur Grundrissdisposition der *cavea*-Tempel siehe auch Isler 2017, 373.

¹⁸¹⁹ Tertullian, de spect. X; Gagliardo/ Packer 2006, 93; Albers 2013, 88-89; Sande 2014, 41.

¹⁸²⁰ Caputo 1987, 56-57.

¹⁸²¹ Caputo 1947, 19.

erhalten Fragmente von vier Kolossalstatuen in Suessa/Sessa Aurunca, die Mitglieder der kaiserlichen Familie zeigen,¹⁸²² für Sakralbauten für den Kaiserkult.¹⁸²³ Zwar erlaubt der meist schlechte Überlieferungsstand der höher liegenden Bereiche der *caveae* noch keine abschließende Beurteilung hinsichtlich der Häufigkeit solcher *cavea*-Tempel, doch scheint sich die Kombination von *cavea* und Tempelbau nach der derzeitigen Befundlage in der Kaiserzeit weder bei den Theater-*porticus*-Komplexen noch bei den übrigen Theatern des westlich-römischen Typs¹⁸²⁴ flächendeckend durchgesetzt zu haben.

Schwer zu beurteilen ist schließlich auch die Häufigkeit des Einsatzes von *vela* bzw. *velaria* als Sonnenschutz über dem Zuschauerrund. Diese einst als kampanischer Luxus bezeichneten Segeldächer¹⁸²⁵ konnten nach Lucretius¹⁸²⁶ in verschiedenen Farben gefertigt sein und lassen sich heute zum Teil noch anhand in Form von Masthalterungen im oberen Bereich der *cavea* fassen.¹⁸²⁷ Mit solchen Sonnensegeln war etwa der Theater-*porticus*-Komplex des Pompeius in Rom¹⁸²⁸ sowie die Anlagen von Volaterrae/Volterra, Ostia/Ostia, Saepinum/Saepino, Pompeii/Pompeii, Suessa/Sessa Aurunca, Tergeste/Trieste, Arausio/Orange, Lugdunum/Lyon, Baelo/Bolonia, Saguntum/Sagunto, Sabratha/Sabratha, Salona/Solin und möglicherweise auch Arelate/Arles ausgestattet. Die meisten von ihnen waren durch Masthalterungskonsolen, das heißt tragende Masten, die an der Außenseite der Theater auf Konsolen standen, installiert.¹⁸²⁹ Da ihre Einrichtung jedoch mit immensen Kosten verbunden war, werden diese wohl seltener zum Einsatz gekommen sein.¹⁸³⁰

Zugänglichkeit der cavea

Im Rahmen des allgemeinen architektonischen Aufbaus spielte bei der Planung und Konzeption auch die Gestaltung des Zugangssystems und der Wegführung in diesen

¹⁸²² Cascella 2002, 33. Sie werden als Bildnisse von Livia und Iulia Drusilla interpretiert, denen möglicherweise die Statue des Claudius oder Augustus zu Seite gestellt war. (Cascella 2002, 48)

¹⁸²³ Siehe ähnlich auch Isler 2017, 374. Einige der Kultstätten wurden jedoch, wie im Falle des Pompeius-Theaters, erst einige Zeit nach dem Theater geweiht. Ein Beispiel hierfür ist der Bau in Leptis Magna/Lepda. Während das Theater bereits in augusteische Zeit datiert, wurde der Sakralbau erst in tiberischer Zeit geweiht. (IRT 269; Mar/ Beltrán-Caballero 2010, 289; Sear 1990, 378)

¹⁸²⁴ Siehe hierzu Isler 2017, 371-374.

¹⁸²⁵ Valerius Maximus II 4.6.

¹⁸²⁶ Lucretius IV 75-83.

¹⁸²⁷ Eingehende Untersuchungen zu den *velaria* finden sich bei Graefe 1979.

¹⁸²⁸ U. a. Plinius, nat. hist. XXXIII 54.

¹⁸²⁹ Isler 2017, 755, 757, 762; Detailliert hierzu Graefe 1979.

¹⁸³⁰ Graefe 1979, 8; Isler 2017, 756, 759. In diesem Zusammenhang ist auch die Beobachtung Graefes interessant, dass eine Überdachung dieser Art für den Bereich der Prohedrie und die ersten Reihen der *ima cavea* technisch nur schwer zu bewerkstelligen war. (Graefe 1979, 163-167) Die Zuschauer dieser Reihen scheinen sich Martial (14.28) und Cassius Dio (LIX 8) zufolge mit Sonnenhüten und -schirmen beholfen zu haben. (siehe auch Graefe 1979, 13-17, 163-167; Isler 2017, 756)

Gebäudeteil eine wesentliche Rolle. Wie schon an einigen Stellen erwähnt, bildeten unter anderem die den Sitzraum vertikal durchschneidenden *scalaria* und horizontal verlaufenden *praecinctions* bedeutende Elemente dieses Erschließungssystems. Daneben sorgten auch in den Substruktionen angelegte Ringkorridore, *cryptae* und/oder Umgangsportiken, radial verlaufende Rampen und Passagen sowie interne und/oder extern angelegte Treppenanlagen für eine möglichst ungestörte und schnelle Zugänglichkeit. Denn, wie für Theater des westlich-römischen Typs üblich, zeichnete sich auch ein Großteil der Theater-*porticus*-Komplexe durch ein vielschichtiges und komplexes Zugangssystem aus.¹⁸³¹ In seinen Möglichkeiten durch die freie Konstruktionsart eines Teils oder der gesamten *cavea* begünstigt, sollte dieses einen möglichst einwandfreien und nach gesellschaftlichen Klassen getrennten Zuschauerstrom in und aus dem Sitzrund gewährleisten. Eine besondere Zugangssituation bestand dabei etwa für die Ehrenplätze der *tribunalia*, die für gewöhnlich als gesonderte, meist schmale Treppenaufgänge aus den *parodoi/aditus* oder der *porticus post scaenam* her angelegt waren.¹⁸³²

parodoi/ aditus

Auch die seitlichen Zugänge in das Theater, die zwischen dem Zuschauerrund und dem Skenenbau zu lokalisieren sind, bildeten einen bedeutenden Bestandteil dieses angesprochenen Erschließungssystems.¹⁸³³ In den schriftlichen Quellen werden diese in Bezug auf die römischen Theater zumeist als *aditus*¹⁸³⁴ oder *itenera*¹⁸³⁵ angesprochen, doch ist heute auch die griechische Bezeichnung *parodoi* zu finden. Wie bereits bei den Theatern griechischen Typs führten jene Passagen in der Regel¹⁸³⁶ von außen in das Zentrum des Theaterkerns – die *orchestra* – und dienten zugleich der weiteren Erschließung des Zuschauerraumes, insbesondere der unteren Reihen der *ima cavea*, der Prohedrie und der *tribunalia*, sowie der Erschließung auch anderer Räumlichkeiten, etwa

¹⁸³¹ Die Komplexität und Ausführung der Wegführung hingen u. a. stark von den jeweiligen topographischen Gegebenheiten sowie der Größe und dem Aufwand der einzelnen Bauten ab.

¹⁸³² Eine eingehende Analyse des Wege- und Erschließungssystems erfolgt in Kapitel VI.

¹⁸³³ Zu detaillierten Ausführungen: Kapitel VI.

¹⁸³⁴ Sueton, Iul. Caes. 80.4; Tacitus, ann. XVI 5.

¹⁸³⁵ Vitruv, de arch. V 6. Die Verwendung des Begriffs ist auch inschriftlich überliefert (Italica/Santiponce).

¹⁸³⁶ Daneben bestanden, oft geländebedingt, auch Wegführungen, bei welchen die *parodoi/aditus* keine direkte Verbindung zum äußeren Theaterumfeld zeigten, sondern diese nur indirekt über die seitlichen Räumlichkeiten des Skenenbaus bestand. (Bsp. Urbs Salvia/Urbsaglia, Volaterrae/Volterra)

der *basilicae*, *parascaenia* sowie der Bühne.¹⁸³⁷ Überdacht meist in Form eines Gewölbes, trugen sie die angesprochenen Ehrenlogen bzw. *tribunalia* und spielten eine zentrale Rolle hinsichtlich der Realisierung eines einheitlichen und geschlossenen Baukonzepts der Theater und Theater-*porticus*-Komplexe des westlich-römischen Typs zu.¹⁸³⁸ Der Verlauf der *parodoi/aditus* gestaltete sich für gewöhnlich geradlinig, doch existierten je nach Geländesituation auch andere Varianten. Mit einer durchschnittlichen Weite von 2 - 3 m schufen sie geräumige Zugänge mit meist paralleler¹⁸³⁹ aber auch nach innen leicht konvergierender¹⁸⁴⁰ Wandführung, die sowohl ebenerdig als auch gegen die *orchestra* leicht abschüssig oder ansteigend verlaufen konnten.¹⁸⁴¹ Der Zugang in die *orchestra* war meist durch einen Bogendurchlass oder einen Durchlass mit horizontalem Architraven gekennzeichnet und scheint hinsichtlich seiner prominenten Lage für die Anbringung von Inschriften besonders geeignet gewesen zu sein.¹⁸⁴²

Seit dem mittleren 1. Jh. n. Chr. konnten diese seitlichen Passagen bei freistehenden Theater-*porticus*-Komplexen¹⁸⁴³ wie auch bei den übrigen Theatern des westlich-römischen Typs zusätzlich durch einen dritten *aditus* ergänzt sein, der direkt in der Zentralachse der *cavea* verlief.¹⁸⁴⁴ Er stellte somit eine weitere direkte Verbindung zwischen *orchestra* und äußerem Theaterumfeld her. Während die meisten dieser zentralen Passagen etwa auf der Höhe der unteren *praecinctio* zwischen Prohedrie und *ima cavea* endeten¹⁸⁴⁵, existierten auch Lösungen, bei denen die Passage bis in die *orchestra* hinein durchgezogen wurde¹⁸⁴⁶, wobei auch die Stufen der Prohedrie durchschnitten wurden.¹⁸⁴⁷

¹⁸³⁷ Dabei konnten sie ganz oder teilweise in den Unterbau der *cavea* integriert sein, oder außen an den Halbkreis der *cavea* anschließen. (Sear 2006, 68, Isler 2017, 378)

¹⁸³⁸ Diese Entwicklung hin zu überwölbten *parodoi/aditus* erfolgte wohl in sullanischer Zeit und lässt sich innerhalb des großen Theaters in Pompeii/Pompeii fassen. (Vergleich Kapitel IV b)

¹⁸³⁹ Eine parallele Wandführung weisen die seitlichen Zugangspassagen der Theater-*porticus*-Komplexe von Augusta Praetoria/Aosta, Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Tergeste/Trieste, Augusta Emerita/Mérida und Italica/Santiponce auf.

¹⁸⁴⁰ Hierzu zählen u. a. die Seitenpassagen der Theateranlagen von Ostia/Ostia, Suessa/Sessa Aurunca, Augusta Taurinorum/Torino und Sabratha/Sabratha.

¹⁸⁴¹ Siehe auch Isler 2017, 383-384. Einen etwaigen Geländeunterschied konnten auch Treppen ausgleichen, wie es im Theater von Faesulae/Fiesole der Fall war.

¹⁸⁴² Siehe auch Isler 2017, 385.

¹⁸⁴³ Hierzu zählen u. a. die Anlagen von Antium/Antio, Augusta Taurinorum/ Torino, Beneventum/Benevento, Grumentum/Grumento, Helvia Ricina/Villa Potenza, Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria, Libarna/ Serravalle Scrivia, Ostia/Ostia, Caesaraugusta/Zaragoza, Scupi/Scopje und Bulla Regia/Hamman Daradgji.

¹⁸⁴⁴ Siehe auch Sear 2006, 70; Isler 2017, 337.

¹⁸⁴⁵ Belegt u. a. in Antium/Antio, Beneventum/Benevento, Helvia Ricina/Villa Potenza, Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria, Caesaraugusta/Zaragoza, Scupi/Scopje und Bulla Regia/Hamman Daradgji.

¹⁸⁴⁶ Siehe u. a. Ostia/Ostia und Augusta Taurinorum/Torino.

¹⁸⁴⁷ Siehe auch Isler 2017, 338.

Aufgrund der prominenten Lage und Ausstattung¹⁸⁴⁸ dieser im Verhältnis doch recht selten belegten Passagen ist wohl davon auszugehen, dass diese insbesondere den privilegierten Bevölkerungskreisen zur Verfügung gestellt wurden, die in der Prohedrie und den unteren Reihen der *ima cavea* ihren Platz fanden.¹⁸⁴⁹

orchestra

Die bereits mehrfach angesprochene *orchestra* bildete, am Fuße der *cavea* gelegen und von dieser und dem Skenenapparat eingefasst, das bauliche und optische Zentrum des Theaterkerns und erfüllte vorwiegend eine repräsentative Funktion. Die Bezeichnung selbst entstammte dem Vokabular der griechischen Theaterarchitektur, doch schien der *terminus* auch in Bezug auf die Theater römischen Typs weiterhin verwendet worden zu sein.¹⁸⁵⁰

In ihrer Grundform war die *orchestra* der Theater-*porticus*-Komplexe, wie für den westlich-römischen Typ üblich, meist mehr oder weniger halbkreisförmig gestaltet.¹⁸⁵¹ Als Bodenbelag diente in der Regel eine Pflasterung¹⁸⁵² aus lokalem Stein oder Marmor. Letzterer konnte bei insgesamt 23 Theater-*porticus*-Komplexen nachgewiesen werden und erzielte sicher aufgrund des hochwertigeren Materials und der möglichen Verschiedenfarbigkeit einen besonders repräsentativen Eindruck.¹⁸⁵³ Daneben sind auch Beläge aus einfachem Mörtel, farbigem Stuck, Ziegelstein, Cocciopesto und in seltenen

¹⁸⁴⁸ Zur Ausstattung dieser Zugänge: Kapitel VI b.

¹⁸⁴⁹ Siehe auch Sear 2006, 70; Isler 2017, 337.

¹⁸⁵⁰ Vitruv, de arch. V 6.2; Sueton, Nero 12.3; Juvenal 3.178. In der Forschungsliteratur begegnet daneben auch der Begriff *coinistra*, doch findet dieser nach dem bisherigen Wissen keine Entsprechung in den antiken Quellen. Zur Frage der Begrifflichkeit siehe auch Sear 2006, 7.

¹⁸⁵¹ Siehe auch Sear 2006, 7; Isler 2017, 378. Ihre exakte Ausgestaltung hing dabei jedoch verstärkt von der Form der *cavea* ab sowie der Ausbildung bzw. Integration der seitlichen *parodoi/aditus*. (Siehe auch Sear 2006, 68; Isler 2017, 377-378). Zur Entwicklung der Grundrissgestaltung der *orchestra* siehe auch Coarelli 1997, 566-567; Isler 2017, 380-382.

¹⁸⁵² Steinpflasterungen scheinen erst seit augusteischer Zeit Verbreitung gefunden zu haben. (Sear 2006, 81)

¹⁸⁵³ Marmorböden sind u. a. nachgewiesen in den Theater-*porticus*-Komplexen von Augusta Taurinorum/Torino, Faesulae/Fiesole, Herculaneum/Ercolano, Suessa/Sessa Aurunca, Volaterrae/Volterra, Lugdunum/Lyon, Arausio/Orange, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce, Leptis Magna/Lepda und Sabratha/Sabratha.

Fällen auch aus Mosaiksteinen belegt.¹⁸⁵⁴ Zuweilen sind innerhalb der Bodenbeläge auch Inschriften dokumentiert.¹⁸⁵⁵

Teil der *orchestra* war zudem ein Kanalsystem, das, ringförmig am Rand derselben und/oder geradlinig angelegt, der Ableitung des Wassers diente und mit flachen Steinplatten oder Ziegeln bedeckt war.¹⁸⁵⁶ Zur *ima cavea* hin war der Raum der *orchestra* häufig durch einen unteren Umgang und einen davor verlaufenden *balteus*¹⁸⁵⁷ abgegrenzt, der durch eine Reihe von ca. 1 m hohen, senkrecht aufgestellten Steinplatten gebildet wurde und hinsichtlich seiner Gestaltung eine repräsentative Wirkung erzielen konnte.¹⁸⁵⁸ So war dieser in Suessa/Sessa Aurunca¹⁸⁵⁹, Sabratha/Sabratha¹⁸⁶⁰ und in einer späteren Bauphase von Augusta Taurinorum/Torino¹⁸⁶¹ aus Marmor gefertigt und teilweise farbig akzentuiert. In Leptis Magna/Lepda hingegen ließ sich dort eine Inschrift lokalisieren, welche seine Stiftung in das ausgehende 1. Jh. n. Chr. datiert.¹⁸⁶² Der weiteren Ausstattung der *orchestra* können neben etwaigen Altären¹⁸⁶³ auch die Stufen der Prohedrie zugeschrieben werden.

¹⁸⁵⁴ Ziegelböden: Augusta Taurinorum/Torino (spätere Phase), Augusta Bagiennorum/Benevagienna; Cocciopesto: Parma/Parma; Mörtel: Beneventum/Benevento, bemalter Stuck: Leptis Magna/Lepda (frühe Phase), Mosaik: Bulla Regia/Hamman Daradgji. Im großen Theater von Pompeii/Pompeii bestand der Boden der *orchestra* bis in die augusteische Zeit hingegen aus gestampfter Erde und erhielt erst darauffolgend einen Steinboden. (siehe auch Sear 2006, 81)

¹⁸⁵⁵ Etwa in Italica/Santiponce und Baelo/Bolonia; siehe auch Isler 2017, 394.

¹⁸⁵⁶ Grundsätzlich schien die Kombination aus Ringkanal am Rand der Sitzstufen und geradem Abflusskanal vor dem *pulpitum* bei den Theatern und Theater-*porticus*-Komplexen des westlich-römischen Typs am gebräuchlichsten gewesen zu sein. Je nach Kanalsystem erfolgte die Ableitung des Wassers durch die bis zu 1 m weiten und 2,20 m tiefen Kanäle dann auf unterschiedliche Weise. (Siehe auch Isler 2017, 397-398)

¹⁸⁵⁷ Der *terminus* wird zwar in der Forschung einheitlich für dieses Element verwendet, doch bezeichnet er im engeren Sinne nur eine Passage. (Sear 2006, 5)

¹⁸⁵⁸ Ein *balteus* konnte u. a. dokumentiert werden in Augusta Taurinorum/Torino, Ostia/Ostia, Suessa/Sessa Aurunca, Volaterrae/Volterra, Arausio/Orange, Arelate/Arles, Augusta Emerita/Mérida, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha.

¹⁸⁵⁹ Cascella 2002, 38.

¹⁸⁶⁰ Guidi 1930, 19; Caputo 1959, 14.

¹⁸⁶¹ Brecciaroli Taborelli 2004, 68; Papotti 1994, 392; Taramelli 1900, 6.

¹⁸⁶² IRT 347; Caputo 1987, 69.

¹⁸⁶³ Hinweise auf die Aufstellung von Altären in der *orchestra* fanden sich u. a. in Arelate/Arles, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce, Carthago Nova/Cartgena, Leptis Magna/Lepda, Carthago/Carthago. Ihre Formen reichten von Rundaltären, über Rechteckaltäre, bis hin zu sechs- bis achteckigen Altären, die zum Teil mit Inschriften oder dionysischen Motiven dekoriert sein konnten. (siehe Leptis Magna/Lepda)

proedria

Bei diesem Element handelte es sich um ein bis sechs Reihen flacher Stufen¹⁸⁶⁴, die sich am Rand der *orchestra* gelegen vor dem halbrunden Verlauf des *balteus* erstreckten und den Würdenträgern und Zuschauern höchster sozialer Ränge mit ihren *subsellia* vorbehalten waren.¹⁸⁶⁵ Ihrer repräsentativen Funktion folgend ließ sich für sie auch die Verwendung von Marmor nachweisen.¹⁸⁶⁶

pulpitum

Dem Zuschauerraum gegenüber und direkt an die *orchestra* angrenzend erhob sich das *pulpitum*¹⁸⁶⁷, die Bühne, mit dem übrigen Teil des Skenenapparates. Die Dimensionen des *pulpitums* orientierten sich innerhalb der römischen Theater des westlichen Typs an der Größe des Skenenbaus und des Theaters selbst; ihre Tiefe vom Bühnenrand bis hin zur *scaenae frons* lässt sich auf rund 5 - 9 m berechnen.¹⁸⁶⁸

Gegen die *orchestra* war das in der Regel ca. 1,10 - 1,50 m hohe *pulpitum*¹⁸⁶⁹ zumeist durch eine reich geschmückte Front begrenzt, die geradlinig verlaufen oder sich in einer verschiedenartig ausgeführten Nischengliederung präsentieren konnte. Hinsichtlich der Ausformung der *pulpitum*-Fronten lässt sich dabei eine entwicklungsgeschichtliche und regionale Tendenz ableiten,¹⁸⁷⁰ welche sich auch innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe widerspiegelt. So sind *pulpita* mit gerader Front vornehmlich innerhalb der frühen Anlagen des italischen Festlandes belegt, wie beispielsweise auch die Theater-*porticus*-Komplexe

¹⁸⁶⁴ Nachgewiesen werden konnten sie u. a. in Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Arelate/Arles, Carthago Nova/ Cartagena, wo sich eine Stufe feststellen ließ, sowie in Augusta Praetoria/Aosta, Antium/Antio, Ostia/Ostia und Volaterrae/Volterra, wo dieser Bereich aus zwei Stufen bestand. Drei Stufen konnten des Weiteren in den Anlagen von Herculaneum/Ercolano, Suessa/Sessa Aurunca, Augusta Emerita/Mérida und Italica/Santiponce dokumentiert werden, vier in Faesulae/Fiesole, in einer späteren Bauphase in Pompeii/Pompeii und in Sabratha, während die Theater in Thugga/Dougga und Leptis Magna/Lepda mit fünf und sechs Stufen die größte Stufenanzahl zeigen.

¹⁸⁶⁵ Erwähnung finden jene *subsellia* bei Sueton, Augustus 43,4 sowie Nero 26,2, siehe auch Vitruv, de arch. V 6.2. Eine besondere Ehrung war die *sella curulis*, die Magistratspersonen von bestimmtem Rang erhalten konnten. Zwar sind Strukturen der Prohedrie nicht mehr in allen Fällen nachzuweisen, doch bildeten sie ein wesentliches Charakteristikum der römischen Theater (Siehe u. a. auch Isler 2017, 377, 387)

¹⁸⁶⁶ Beispiele: Pompeii/Pompeii und Augusta Emerita/Mérida.

¹⁸⁶⁷ Vitruv, de arch. V 7.2.

¹⁸⁶⁸ Siehe auch Isler 2017, 442. Nach Sear (2006, 34) entsprach die Bühnentiefe etwa einem Viertel oder einem Sechstel der Bühnenweite.

¹⁸⁶⁹ Beispiele: Ostia/Ostia (1,52 m), Volaterrae/Volterra (1,46 m), Arausio/Orange (1,12 m), Sabratha/Sabratha (1,38 m). Vitruv (de arch. V 7.2) rät zu einer Höhe von 1,47 m (5 Fuß). Ähnlich Sear 2006, 33; Isler 2017, 443.

¹⁸⁷⁰ Für eine detaillierte Ausführung verweise ich auf Isler 2017, 443-455.

von Tarracina/Terracina, Sarnus/Sarno und Volaterrae/Volterra belegen. Auch im 1. Jh. n. Chr. lassen sich in Italien noch vereinzelt Vertreter mit gerader Bühnenfront nachweisen,¹⁸⁷¹ doch dominierte dann im Laufe der Kaiserzeit die Nischengliederung; fast ausnahmslos findet sich dieses Konzept in den Provinzen des römischen Reiches, sodass die Nischengliederung der *scaenae frons* in der Regel auch in der Bühnenfront eine Entsprechung fand.¹⁸⁷² In ihrem Schema alternierten zumeist halbrunde und rechteckige Nischen,¹⁸⁷³ wobei das Zentrum meist durch eine halbrunde Nische gebildet wurde¹⁸⁷⁴ und die äußeren Nischen für gewöhnlich mit Treppen ausgestattet waren, welche die *orchestra* mit der Bühnenplattform verbanden.¹⁸⁷⁵ Die repräsentative Wirkung der *pulpitum*-Front wurde zusätzlich durch eine dekorative Verkleidung mit Stuck, Marmor, Reliefs und kleinen (Halb-)Säulen gesteigert, wenngleich diese nur noch selten vollständig nachzuvollziehen ist.¹⁸⁷⁶ In einigen Fällen ließen sich darüber hinaus auch Statuen und Brunnen entlang der *pulpitum*-Front nachweisen.¹⁸⁷⁷

Direkt hinter der Bühnenfront war in der Regel der Vorhangkanal eingerichtet, der zum Standard der römischen Bühnenarchitektur im Westen des Reiches gehörte.¹⁸⁷⁸ Dieser war Teil des Vorhangmechanismus, der dafür sorgte, wie die schriftlichen Quellen überliefern, dass der Vorhang, das *aulaeum*, zu Beginn einer Aufführung herabgelassen und an deren Ende wieder emporgezogen wurde.¹⁸⁷⁹ Für das *aulaeum* wird in der Forschung eine Höhe

¹⁸⁷¹ Hierzu zählen etwa die Anlagen von Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Augusta Taurinorum/Torino und Libarna/Serravalle Scrivia.

¹⁸⁷² So betont auch Sear (2006, 89), dass die nischengegliederte *pulpitum*-Front innerhalb der Theater Italiens und der westlichen Provinzen die üblichste Form der Bühnenfrontgestaltung war. Frühe Vertreter unter den Theater-*porticus*-Anlagen: Faesulae/Fiesole, Herculaneum/Ercolano und Leptis Magna/Lepda. Weitere Beispiele mit Nischenfront u.a.: Ostia/Ostia, Pompeii/Pompeii (spätere Bauphase), Antium/Antio, Suessa/Sessa Aurunca, Falerio Picenus/Falerone, Arelate/Arles, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce, Sabratha/Sabratha, Thamugadi/Timgad, Thugga/Dougga.

¹⁸⁷³ Die im archäologischen Befund dokumentierte Anzahl der Nischen variierte häufig zwischen sieben und neun Elementen, doch schienen keine festen Regelungen grundlegend gewesen zu sein.

¹⁸⁷⁴ Besondere Kombinationen fanden sich im Theater von Faesulae/Fiesole mit einer mittleren kreissegmentförmigen Nische und je drei seitlichen rechteckigen (Fiesole *archeologica. Archaeology in Fiesole* 1990, 55-59) sowie in Leptis Magna/Lepda, wo sich neun Rechtecknischen nachweisen ließen, die in einer späteren Bauphase mit Bögen überspannt wurden. (Burmeister 2006, 156; Caputo 1987, 85-86; Sear 1990, 378; Sear 2006, 281) Zur Nischengliederung der *pulpitum*-Front der Theater im Westen des römischen Reiches und Italiens siehe auch Sear 2006, 89; Isler 2017, 443-451.

¹⁸⁷⁵ Eine Ausstattung mit Treppen zeigen u. a. Augusta Praetoria/Aosta, Herculaneum/Ercolano, Faesulae/Fiesole, Falerio Picenus/Falerone, Suessa/Sessa Aurunca.

¹⁸⁷⁶ U. a. in Sabratha/Sabratha.

¹⁸⁷⁷ U. a. in Leptis Magna/Lepda. Zu näheren Informationen der dekorativen Ausgestaltung: Kapitel V b.

¹⁸⁷⁸ siehe Isler 2017, 456.

¹⁸⁷⁹ Horaz, ep. 2.1.89; Ovid, met. III 111; Cicero, Cael. 27.65; Ammianus Marcellinus 16.6.3. Dabei wurde das *aulaeum* mit Hilfe von Seilzügen und Winden an Vorhangantennen, d. h. beweglichen Masten, gesteuert. Im archäologischen Befund lassen sich von diesem Vorhangmechanismus noch drei Elemente fassen: 1) der Vorhanggraben, in welchen der Vorhang während der Vorführungen deponiert wurde (u. a. Herculaneum/Ercolano und Pompeii/Pompeii), 2) eine oder mehrere rechteckige oder runde

von 1 - 5 m angenommen, sodass dieses maximal die Höhe des ersten Geschosses des Skenengebäudes erreicht hätte.¹⁸⁸⁰ Neben diesem Vorhangsystem gab es zudem kleinere, mobile Vorhänge, die *siparia*, die überall auf der Bühne aufgestellt werden konnten und dazu dienten, kleinere Bereiche der Bühne zu verdecken.¹⁸⁸¹ Als weiteren mobilen Teil der Bühnenausrüstung erwähnt Vitruv zudem *periaktoi*, verschiedene Drehbilder, die bereits aus den früheren griechischen Theatern bekannt waren.¹⁸⁸²

Hinter dem Vorhangkanal und von diesem meist durch einen Mauerzug separiert erstreckte sich in der Regel der Hohlraum des *hyposcaeniums*, welches im Wesentlichen der Unterbringung der Bühnenmaschinerie und als möglicher Resonanzkörper unterhalb der Bühne diente.¹⁸⁸³ Teilweise konnten in diesem auch bis zu drei Reihen von Pfeilern eingelassen sein,¹⁸⁸⁴ welche den darüber liegenden meist aus Holz bestehenden Bühnenboden trugen;¹⁸⁸⁵ letzterer nahm direkt hinter dem Vorhanggraben seinen Anfang und verlief bis zur *scaenae frons*.¹⁸⁸⁶ Neben dem hölzernen Boden fanden vereinzelt auch steinerne Bühnenböden oder solche mit einem Mosaik Verwendung, die jedoch nicht früher als in das 2. Jh. n. Chr. zu datieren scheinen.¹⁸⁸⁷

Manöverkammern, die im *hyposcaenium* befindlich waren und die Windvorrichtung aufnahmen (u. a. Ostia/Ostia, Faesulae/Fiesole, Suessa/Sessa Aurunca, Leptis Magna/Lepda) und 3) tiefe rechteckige oder quadratische schachtartige Öffnungen bzw. Masthalterungen, in denen die Vorhangantennen geführt wurden. (Isler 2017, 457-467, siehe auch Fiechter 1914, 120-124; Courtois 1989, 121-126) Untersuchungen zum Mechanismus des Vorhangsystems finden sich bei A. Ducaroy – A. Audin, *Le rideau de scène du théâtre de Lyon, Gallia. Archéologie de la France antique*, 18.1960, 57-82; M. Fincker – J.-Ch. Moretti, *Le rideau de scène dans le théâtre romain*, in: S. F. Ramallo Asensio – N. Röring (Hrsg.), *La Scaenae Frons en la arquitectura teatral romana: actas del symposium internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano (Murcia 2010)* 309-329.

¹⁸⁸⁰ Sear 2006, 90; Isler 2017, 464. Die Annahme basiert auf einer Berechnung, bei der die Tiefe der schachtartigen Masthalterungen auf die ungefähre Länge der Vorhangmasten und somit die Höhe des *auleums* schließen lässt. Die ermittelte Höhe würde bedeuten, dass das Bühnengeschehen für die Zuschauer der oberen Ränge durch ihre erhöhte Sitzposition sichtbar blieb. (Isler 2017, 463-464)

¹⁸⁸¹ CIL VIII 26606 (Thugga/Dougga). Schriftlich auch bei Apuleis (met. 10.29) bezeugt. Siehe hierzu auch Fiechter 1914, 120-121; Graefe 1979, 110; Sear 2006, 8; Isler 2017, 456.

¹⁸⁸² Vitruv, *de arch.* V 6.8.

¹⁸⁸³ Caputo 1987, 91; Isler 2017, 441.

¹⁸⁸⁴ Solche Pfeilerreihen konnten u. a. in den Theatern von Augusta Taurinorum/Torino, Suessa/Sessa Aurunca und Leptis Magna nachgewiesen werden.

¹⁸⁸⁵ Horaz, *Ars.* 279.

¹⁸⁸⁶ Der Holzboden lag auf tragenden Balken, die wiederum orchestraseitig auf der Mauer des Vorhanggrabens oder einem vergleichbaren Mauerzug auflagen, während sie Richtung Bühnenhaus auf einer vor der *scaenae frons* aufgestellten Reihe von Pfeilern oder einer weiteren Mauer ruhten oder direkt in die Skenenwand eingelassen waren. (Isler 2017, 441-443)

¹⁸⁸⁷ Beispiele finden sich in Suessa/Sessa Aurunca, Thugga/Dougga und Bulla Regia/Hamman Daradji.

Nach Isler wurde die Tradition steinerner Bühnenböden von den kleinasiatischen Theaterbauten übernommen, wo sie recht verbreitet waren. Für diese musste zum Teil ein fester Unterbau von Gewölben, Bögen und Pfeilern angelegt werden. (Isler 2017, 442)

scaenae frons

Nach hinten wurde das *pulpitum* durch die Skenenfront bzw. *scaenae frons* begrenzt, der Wand des Bühnengebäudes also, die dem Publikum zugewandt war und im Wesentlichen den Bühnenhintergrund bildete. Drei große Türöffnungen, eine mittlere und meist größere *porta regia* und zwei seitliche *portae hospitalia*¹⁸⁸⁸, verbanden hier die Bühne mit den rückwärtigen Räumen des *postscaeniums* und/oder mit der hinter dem Skenenbau gelegenen *porticus post scaenam*.

Hinsichtlich der Ausformung der *scaenarum frontes* teilten die hier betrachteten Theater-*porticus*-Komplexe die Charakteristika des westlich römischen Theatertyps und spiegeln die bekannten entwicklungsgeschichtlichen Tendenzen wider. So lassen sich seit der augusteischen Zeit verschiedene Typen ermitteln, die neben der geradlinigen *scaenae frons* im Laufe der Zeit das architektonische Repertoire erweiterten.¹⁸⁸⁹ In diesem Zusammenhang hatten in augusteischer Zeit verschiedene Experimente zur Herausbildung einer nischengegliederten Skenenwand geführt – eine Gestaltung, wie sie auch für das *frons pulpiti* üblich wurde.¹⁸⁹⁰ Zusammen mit einer immer reicheren Säulenausstattung

¹⁸⁸⁸ Vitruv, de arch. V 6.3. Durch Vitruv (de arch. V.5.7) ist bekannt, dass sich die Schauspieler manchmal zu den Bühnentoren drehten, um das Volumen und Lautstärke ihrer Stimme auf diese Weise zu unterstützen. Sie bestanden wahrscheinlich aus Holz. Siehe auch Sear 2006, 8, 83.

¹⁸⁸⁹ Gerade Skenenfronten kennzeichneten vorwiegend frühe Theater und Theater-*porticus*-Komplexe, wie etwa die italischen Anlagen von Ostia/Ostia, Falerio Picens/Falerone, Saepinum/Saepino, Suesa/Sessa Aurunca und Venafrum/Venafrum bezeugen. Trotz der zunehmenden Beliebtheit nischengegliederter Fronten scheinen sie auch später weiterhin errichtet worden zu sein (u. a. Augusta Taurinorum/Torino). Einiger Beliebtheit erfreuten sie sich in den hispanischen Provinzen (Italica/Santiponce (augusteisch), Clunia/Penalba de Castro und Baelo/Bolonia), während sie in den nordwestafrikanischen Gebieten bisher nur vereinzelt nachzuweisen sind (Thubursicum Numidarum/Khemissa). (siehe auch Sear 2006, 83; Isler 2017, 406, 412, 436) Zur Thematik der *scaenae frons* siehe zudem u. a.: Courtois 1989; C. Courtois, Le bâtiment de scène des théâtres romains du sud de la Gaule, des provinces d'Espagne et d'Afrique du Nord: Étude comparée, Latmus. Revue d'Études Latines, 57.1998, 96-104; S. F. Ramallo Asensio – N. Röring (Hrsg.), La Scaenae Frons en la arquitectura teatral romana: actas del symposium internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano (Murcia 2010). Zur Diskussion der römischen Wandmalerei als Quelle zur Erschließung der Gestalt und Entwicklung der *scaenarum frontes* u. a. Fiechter 1914, 100-113; Bieber 1961, 166-174, 231-233; Courtois 1992, 171-178; auch H.-G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil (Haag 1938); A. Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei (München 1974); G. Picard, Peinture et théâtre au 1er siècle avant J.C., in: Revue archéologique. 1977, 178-179; G. Picard, Origine et signification des fresques architectoniques romano-campaniennes dites de second style, Revue archéologique. 1977, 231-252; H. Eristov, Éléments architecturaux dans la peinture campanienne du quatrième style, Collection de l'École française de Rome 187 (Rome 1994). Mit dieser Diskussion verbunden die Textstelle bei Vitruv, de arch. VII 5.2.

¹⁸⁹⁰ Sear 2006, 83-89; Isler 2017, 406, 412-417. Auch Groß (1987, 336); Courtois (1989, 101-102, 192); Sear (2006, 83) und Isler (2017, 405) setzen die Herausbildung der Nischenfront in augusteische Zeit. Zur Diskussion bezüglich der Entwicklung der Nischenfront siehe auch Frezouls 1982, 382; Courtois 1989, 296-297; Gros 1987, 336, Anm. 80. Nicht genauer bekannt ist derzeit noch, welche Rolle die stadtrömischen Anlagen hinsichtlich der Entwicklung der *scaenarum frontes* spielten, da ihr Bühnenbereich noch neuzeitlich überbaut ist. Die *forma urbis Romae* überliefert für die severische Zeit eine geradlinige *scaenae frons* für das

und weiterer dekorativer Elemente galt sie als eines der Charakteristika römischer Theater. Im archäologischen Befund ließen sich sowohl Beispiele mit nur einer zentralen Nische nachweisen, bei denen die Wandabschnitte seitlich der *porta regia* wie im Theater von Herculaneum/Ercolano geradlinig weiterliefen,¹⁸⁹¹ als auch solche mit drei Nischen, in die je die drei *portae* der *scaenae frons* eingelassen waren. Als beliebtester Typus lässt sich wohl die Anordnung mit einer zentralen halbkreisförmigen Nische und je einer seitlichen rechteckigen Nische für die *hospitalia* benennen.¹⁸⁹² Daneben bestand auch die Kombination aus einer mittleren Rechtecknische und zwei halbrunden seitlichen¹⁸⁹³ sowie vermehrt seit dem 2. Jh. n. Chr. die Kombination dreier Halbrundnischen.¹⁸⁹⁴ Die in der Forschung beobachtete vornehmliche Verbreitung des letztgenannten Typs in den westlichen Provinzen, insbesondere in der Hispania und Nordwestafrikas,¹⁸⁹⁵ bestätigen auch die Theater-*porticus*-Anlagen.¹⁸⁹⁶

Der Aufriss der *scaenae frons* wird, wie für die Theaterbauten westlich-römischen Typs üblich, in der Regel mit einem zwei- oder bei größeren Anlagen mit einem dreigeschossigen Aufbau rekonstruiert.¹⁸⁹⁷ Hinsichtlich ihrer dekorativen Ausgestaltung lassen sich im archäologischen Befund sowohl einfache Skenenfronten aus lokalem Stein und einer (bemalten) Stuckdekoration feststellen, als auch solche mit einer repräsentativen Marmorverkleidung.¹⁸⁹⁸ Ein weiteres wesentliches Element der dekorativen Gestaltung bildete neben Friesen, Gesimsen und Inschriften, die *columnatio*¹⁸⁹⁹, die der geradlinigen als auch nischengegliederten Skenenfront vorgeblendet war und einen verstärkt plastischen

Marcellus-Theater und eine Nischenfront mit einer zentralen rechteckigen Nische und seitlichen halbrunden Nischen für das Pompeius-Theater. Letztere ist wohl nicht dem Originalplan des Theaters zuzurechnen, der in der Forschung allgemein mit einer geradlinigen *scaenae frons* rekonstruiert wird. Eindeutige, sichere und datierbare Belege können erst weitere Forschungen und Grabungen erbringen.

¹⁸⁹¹ Weitere Beispiele sind u. a. das Theater von Bovillae/Boville und Salona/Solin.

¹⁸⁹² Beispiele: Faesulae/Fiesole, Ferentium/Ferento, Pompeii/Pompei (augusteisch), Tergeste/Trieste, Urbs Salvia/Urbsaglia, Arausio/Orange, Arelate/Arles, Vienna/Vienne, Vasio/Vaison-La-Romaine, Augusta Emerita/Mérida, Thugga/Dougga, Ciucul/Djemila, Gemila und Scupi/Scopje.

¹⁸⁹³ Selten nachzuweisen. Beispiele finden sich in Beneventum/Benevento, Grumentum/Grumento, Uthina/Oudhna und möglicherweise im Pompeius-Theater in Rom (siehe *forma urbis Romae*).

¹⁸⁹⁴ Siehe auch Sear 2006, 83-88; Isler 2017, 418.

¹⁸⁹⁵ Siehe auch Sear 2006, 88; Isler 2017, 436.

¹⁸⁹⁶ Hispania: u. a. Carthago Nova/Cartagena, Bibilis/ Calatayud, Saguntum/Sagunto. Westliches Nordafrika: u. a. Carthago/Carthago, Leptis Magna/Lepda, Bulla Regia/ Hamman Daradgji, Thubursicum Numidarum/Khemissa, Sabratha/Sabratha. Zu den wenigen italischen Beispielen einer *scaenae frons* mit drei halbrunden Nischen zählt etwa Vicetia/Vicenza. In Gallien begegnet dieser Typus im Theater von Lugdunum/Lyon (nach Umbau Anfang 2. Jh. n. Chr.).

¹⁸⁹⁷ Beispiele mit dreigeschossigem Aufbau: Arausio/Orange, Arelate/Arles, Carthago/Carthago und Lugdunum/Lyon; zudem Suessa/Sessa Aurunca, Leptis Magna/Lepda und Sabratha/Sabratha.

¹⁸⁹⁸ Zu detaillierteren Ausführungen: Kapitel V b.

¹⁸⁹⁹ Dieser Terminus findet sich bei Apuleius, Florida 18.

Eindruck hervorrief. Sie folgten zumeist der korinthischen¹⁹⁰⁰, aber auch ionischen Ordnung¹⁹⁰¹ und konnten so aufgestellt sein, dass sie die drei *portae* flankierten, durchgehend vor der Skenenwand platziert waren oder auch innerhalb der Nischen, um die räumliche Dimension zu verstärken. Entsprechend des Bühnenhauses erstreckte sich auch die *columnatio* in der Regel über zwei bis drei Geschosse, wie die besser erhaltenen bzw. in Teilen wiedererrichteten Beispiele in Volaterrae/Volterra und Augusta Emerita/Mérida bezeugen. Grundsätzlich ist auf diese Weise festzuhalten, dass die *scaenae frons* mit ihrer oft reichen Nischengliederung, ihrer hohen Anzahl von Säulen und Statuen sowie der reichen Verwendung von Marmor wohl das höchste Prestige innerhalb des theatralen Kernbaus erzielte.¹⁹⁰²

Bühnengebäude

Das Bühnengebäude, dessen Front die *scaenae frons* bildete, bezeichnet jenen Teil des Bühnenapparates, der das *pulpitum* von hinten an drei Seiten umfasste. Die Höhe des Bühnengebäudes hing dabei wesentlich von der Höhe der *cavea* ab, sodass beide Baukörper auf gleicher Höhe endeten und eine geschlossene Baueinheit kreierten.¹⁹⁰³ Den oberen Abschluss des Bühnenhauses bildete vermutlich in der Regel ein Holzdach, welches sich auch über einen Teil der Bühne erstreckte und wohl unter anderem akustischen Zwecken diente.¹⁹⁰⁴ Einen der wenigen eindrücklichen Belege einer solchen Bedachung zeigt der Theater-*porticus*-Komplex von Arausio/Orange.¹⁹⁰⁵ Mit einem Blick auf den Grundriss des Bühnenbaus zeigt sich eine größere Variationsvielfalt. Während die *scaenae frons* jedem Theater eigen war, handelte es sich

¹⁹⁰⁰ Dokumentiert u. a. in den Theatern von Suessa/Sessa Aurunca, Herculaneum/Ercolano, Volaterrae/Volterra, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce, Leptis Magna/Lepda und Sabratha/Sabratha.

¹⁹⁰¹ Dokumentiert u. a. in Tarracina/Terracina, neben Elementen der ionischen Ordnung fanden sich hier auch solche der korinthischen. (Cassieri 2004/5, 524)

¹⁹⁰² Doch sind daneben auch einfachere Ausstattungen möglich gewesen. So wurde etwa für die *columnatio* des Theaters von Italica/Santiponce in seiner ersten Bauphase Sandstein gewählt, der anschließend verstuft wurde. (Corzo Sánchez 1993, 165)

¹⁹⁰³ Siehe auch Sear 2006, 8; Isler 2017, 436.

¹⁹⁰⁴ Sear 2006, 8; Isler 2017, 516-520. Vitruv nennt eine solche Bedachung in seinen Ausführungen nicht explizit.

¹⁹⁰⁵ Hier haben sich noch 19 große Balkeneinlassungen in der inneren Wand des *postscaeniums* erhalten. Da die Spannweite bis zur Bühne jedoch beträchtlich war, geht Sear davon aus, dass die Balken zusätzlich auf einer weiteren Stützkonstruktion im Bereich der *porta regia* aufgelegt haben müssen. (Sear 2006, 91) Zwei weitere Belege für Dachkonstruktionen finden sich in den sehr gut erhaltenen Theatern (ohne *porticus post scaenam*) von Bosra und Apendus im Osten des römischen Reiches. Zur Diskussion der Konstruktionsweise der Dächer siehe u. a. Graefe 1979, 24-34, 193, A-N. Caristie (1856, 39-86) für Orange, Isler 2017, 517-520.

bei den übrigen Baukörpern, aus denen sich das Bühnenhaus zusammensetzen konnte, um sog. fakultative Elemente – dies galt für die *parascaenia*, die kleinen Räumlichkeiten seitlich der Bühne, und die *basilicae*, die größeren Flügelräume seitlich der *parascaenia* oder des *pulpitums* ebenso wie für die rückwärtigen Räumlichkeiten hinter der *scanae frons*, das *postscaenium*.¹⁹⁰⁶ Folglich ist zu betonen, dass eine Kombination aller hier aufgeführten Raumelemente nicht bindend war, sondern einzelne Elemente auch weggelassen werden konnten. Bevor nun die verschiedenen Grundrissvarianten von Bühnenbauten, die in den Theater-*porticus*-Komplexen realisiert wurden, erörtert werden, soll zunächst ein Blick auf die einzelnen Raumtypen gerichtet werden:

- *parascaenia*

Bei diesen Räumlichkeiten handelte es sich um zwei meist recht kleine, in der Form rechteckige oder quadratisch angelegte Räumlichkeiten, von denen je eine jeweils rechts und links des *pulpitums* eingerichtet sein konnte.¹⁹⁰⁷ Während es sich bei den meisten *parascaenia* um einräumige Räume handelte, begegnet in Suessa/Sessa Aurunca ein Fall, bei dem beide *parascaenia* zusätzlich über einen abgetrennten Hinterraum verfügten.¹⁹⁰⁸ Verbunden waren die *parascaenia* durch einen oft monumentalen Zugang sowohl mit der Bühne als auch, wenn vorhanden, auf der gegenüberliegenden Seite mit den *basilicae*. Eine direkte Verbindung zum *postscaenium* oder zur *porticus post scaenam* ließ sich seltener feststellen, zumindest dort nicht, wo Treppenhäuser zwischen jenen Räumlichkeiten angelegt waren. Die Anlagen von Tarracina/Terracina, Faesulae/Fiesole und Augusta Emerita/Mérida belegen jedoch, dass es sich auch in diesem Fall um keine feste Regelung handelte und eine Kommunikation zwischen *parascaenia* und *postscaenium* bzw. *porticus post scaenam* durchaus bestehen konnte.¹⁹⁰⁹ Von entscheidender Bedeutung war jedoch die Verbindung mit der Bühne. So stellten die *parascaenia* mit ihren Bühnentoren neben den

¹⁹⁰⁶ Siehe auch Frézouls 1982, 380-381; Isler 2017, 475.

¹⁹⁰⁷ *Parascaenia* sind in folgenden Theater-*porticus*-Komplexen nachzuweisen: Antium/Antio, Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Augusta Praetoria/Aosta, Augusta Taurinorum/Torino, Beneventum/Benevento, Casinum/Casino, Faesulae/Fiesole, Falerio Picens/Falerone, Ferentium/Ferento, Herculaneum/Ercolano, Nora/Capo di Pula, Suessa/Sessa Aurunca, Tergeste/Trieste, Urbs Salvia/Urbanisaglia, Vicetia/Vicenza, Volaterrae/Volterra, Venafrum/Venafro, Arausio/Orange, Arelate/Arles, Lugdunum/Lyon, Forum Iulii/Frejús, Vienna/Vienne, Augusta Emerita/Mérida, Baelo/Bolonia, Clunia/ Penalba de Castro, Italica/Santiponce, Saguntum/Sagunto, Carthago Nova/Cartagena (?), Bulla Regia/Hamman Daradgi, Cuicul/ Djemila, Gemila, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha, Thubursicum Numidarum/Khemissa, Thugga/Dougga, Sufetula/Sbeitla, Thamugadi/Timgad, Issa/Vis, Salona/Solin.

¹⁹⁰⁸ Zu Näherem verweise ich auf den Katalogeintrag dieses Theaters.

¹⁹⁰⁹ Zu näheren Informationen verweise ich auf die entsprechenden Katalogeinträge.

drei *portae* der *scaenae frons* zwei weitere Zugänge aus dem Skenengebäude heraus auf die Bühne sicher. Ihre Lage seitlich der Bühne und ihre direkte Kommunikation mit dieser lassen möglicherweise auch Rückschlüsse auf die Funktion jener Räumlichkeiten zu. So werden diese in der Forschung zumeist unmittelbar mit dem Schauspielbetrieb in Verbindung gebracht, wobei sie den Schauspielern ermöglichten ihren Auftritt auch von der Seite der Bühne zu vollziehen.¹⁹¹⁰ Inwiefern sie jedoch ausschließlich den Schauspielern vorbehalten waren, lässt sich aus dem archäologischen Befund nicht sicher schließen.

- *basilicae*

Die *basilicae* formten ebenfalls den seitlichen Bereich des Skenengebäudes.¹⁹¹¹ Anders als die *parascaenia* bildeten sie jedoch deutlich größere Ambiente, die in der Regel die ganze Tiefe des Skenenapparates einnahmen.¹⁹¹² Jene rechteckigen oder seltener quadratischen Säle, die, wie etwa in Suessa/Sessa Aurunca, prachtvoll ausgestattet sein konnten, scheinen zudem bedeckt gewesen zu sein; zudem nahmen sie meist die gesamte Höhe des Bühnenhauses ein und erstreckten sich folglich über mehrere Geschosse.¹⁹¹³ Im Inneren waren jene großen Flügelräume zum Teil durch innere Säulenstellungen, Stützen oder Wandnischen zusätzlich untergliedert.¹⁹¹⁴ Insgesamt zeichnen sie sich hinsichtlich ihrer Lage, ihrer Ausstattung, ihrer zahlreichen Verbindungswege¹⁹¹⁵ bzw. Öffnungen zu den

¹⁹¹⁰ Frézouls 1982, 381; Isler 2017, 494.

¹⁹¹¹ Nachgewiesen in: Antium/Antio, Augusta Taurinorum/Torino, Beneventum/Benevento, Bovillae/Boville, Falerio Picens/Falerone, Ferentium/Ferento, Grumentum/Grumento, Helvia Ricina/Villa Potenza, Herculaneum/Ercolano, Libarna/Serravalle Scrivia, Ostia/Ostia, Pola/Pula, Sarnus/Sarno, Suessa/Sessa Aurunca, Tergeste/Trieste, Urbs Salvia/Urbsaglia, Volaterrae/Volterra, Civitas Camunorum/Cividate Camuno, Venafrum/Venafro, Arausio/Orange, Arelate/Arles, Forum Iulii/Frejús, Vienna/Vienne, Lugdunum/Lyon, Alba Helviorum/Alba, Apta Iulia/Apt, Vasio/Vaison-La-Romaine, Augusta Emerita/Mérida, Baelo/ Bolonia, Clunia/ Penalba de Castro, Italica/Santiponce, Saguntum/Sagunto, Segobriga/ Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, Bibilis/Calatayud, Bulla Regia/Hamman Daradgji, Ciucul/Djemila, Gemila Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha, Thubursicum Numidarum/Khemissa, Thugga/Dougga, Uthina/Oudhna, Civitas Pophthensis/Ksiba, Kenissa, Thamugadi/Timgad, Issa/Vis, Salona/Solin, Scupi/Scopje, Virunum/Zollfeld bei Armdorf. Auch die zwei stadtrömischen Theater-porticus-Komplexe des Pompeius und Marcellus/Augustus zeigen auf der *forma urbis Romae basilicae*.

¹⁹¹² Siehe auch Isler 2017, 496.

¹⁹¹³ Letzteres legen die wenigen bekannten Anlagen mit erkennbarem Aufriss nahe. (Bsp. Herculaneum/Ercolano, Arausio/Orange) siehe auch Sear 2006, 93; Isler 2017, 496-498.

¹⁹¹⁴ Beispiele finden sich etwa in den Theater-*porticus*-Komplexen von Suessa/Sessa Aurunca und Leptis Magna/Lepda. In einigen Fällen handelte es sich um sekundäre Einbauten. Einen besonderen Grundriss zeigen die auf der *forma urbis Romae* dargestellten sog. *basilicae* des Marcellus-Theaters in Rom. Sie bildeten an den Seiten von Bühnenhaus und *porticus post scaenam* gelegen, langgestreckte Räumlichkeiten, die zum Tiber hin in einer großen Apside endeten. Im Inneren waren Sie durch Säulen- bzw. Pilasterreihen entlang der Langseiten gegliedert. Zu weiteren Informationen siehe Katalogeintrag.

¹⁹¹⁵ Vergleich Kapitel VI b.

angrenzenden Räumlichkeiten und nach außen sowie ihre inschriftlich überlieferte Bezeichnung¹⁹¹⁶ als bedeutende Knotenpunkte innerhalb der Theaterbauten aus. Ihre Bezeichnung, die insbesondere aus der öffentlichen Architektur bekannt ist, ihre Größe sowie ihre zum Teil aufwendige dekorative Ausstattung könnten zudem auf eine Funktion als Versammlungs- bzw. Aufenthaltsräume an den Veranstaltungstagen hinweisen, wie in der Forschung mehrfach dargelegt wurde.¹⁹¹⁷

- *postscaenium*

Das *postscaenium* bzw. die *postscaenia* bezeichnen schließlich den Bereich, der direkt hinter der *scaenae frons* anschließt,¹⁹¹⁸ auf den jedoch, wie bei *parascaenia* und *basilicae*, auch verzichtet werden konnte¹⁹¹⁹. War er vorhanden, konnte er, abhängig vom Verlauf der *scaenae frons* rechteckig oder irregular ausgeführt sein.¹⁹²⁰ Gliederte sich der *postscaenium*-Bereich an eine geradlinige *scaenae frons*, war dieser entweder als einziger großer langgestreckter Saal angelegt¹⁹²¹ oder aber in mehrere kleine, nebeneinanderliegende, rechteckige Räumlichkeiten¹⁹²² unterteilt. Zwischen ihnen ließen sich in zahlreichen Fällen, dort, wo sich in der *scaenae frons* die *portae* befanden, schmale Korridore feststellen. In ähnlicher Weise lässt sich diese Gliederung in mehrere kleine Raumgruppen auch bei den Anlagen nachvollziehen, deren *scaenae frontes* mit einer zentralen Halbrundnische ausgeschmückt war; die unmittelbar seitlich neben der Halbrundnische gelegenen Räume bildeten hier jedoch unregelmäßige geformte

¹⁹¹⁶ Siehe etwa CIL VIII 26607 (Thugga/Dougga). Zum Teil werden diese Räumlichkeiten in der Forschungsliteratur auch als *versurae* bezeichnet, doch ist dieser Terminus weder belegt noch zutreffend (siehe Vitruv, de arch. V 6.8; Sear 2006, 9)

¹⁹¹⁷ Frézouls 1982, 381; Sear 2006, 92; Isler 2017, 496.

¹⁹¹⁸ Nachgewiesen in: Antium/Antio, Augusta Benevagienna/Benevagienna, Augusta Taurinorum/Torino, Beneventum/Benvento, Bovillae/Boville, Falerio Picens/Falerone, Ferentium/Ferento, Grumentum/Grumento, Helvia Ricina/Villa Potenza, Herculanaum/Ercolano, Libarna/Serravalle Scrivia, Ostia/Ostia, Pola/Pula, Tergeste/Trieste, Urbs Salvia/Urbanisaglia, Volaterrae/Volterra, Civitas Camunorum/Cividate Camuno, Parma/Parma, Saepinum/Sepino, Venafrum/Venafrum, Arausio/Orange, Arelate/Arles, Forum Iulii/Frejús, Vienna/Vienne, Lugdunum/Lyon, Alba Helviorum/Alba, Apta Iulia/Apt, Antipolis/Antibes, Augustodunum/Autun, Augusta Emerita/Mérida, Baelo/ Bolonia, Clunia/ Penalba de Castro, Saguntum/Sagunto, Segobriga/ Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, Bibilis/ Calatayud, Carthago Nova/Cartagena, Bulla Regia/Hamman Daradgji, Ciucul/Djemila, Gemila Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha, Thubursicum Numidarum/Khemissa, Thugga/Dougga, Uthina/Oudhna, Issa/Vis, Salona/Solin, Scupi/Scopje, Virunum/Zollfeld bei Arndorf.

¹⁹¹⁹ Dies bezeugen die Beispiele des Marcellus-Theaters in Rom sowie jenes in Suessa/Sessa Aurunca.

¹⁹²⁰ Siehe auch Isler 2017, 499.

¹⁹²¹ Ein solches *postscaenium* weisen beispielsweise die Theater-*porticus*-Komplexe von Herculaneum/Ercolano, Falerio Picens/Falerone und Libarna/Serravalle Scrivia auf.

¹⁹²² Beispiele finden sich etwa in Augusta Praetoria/Aosta, Beneventum/Benvento, Baelo/Bolonia und Virunum/Zollfeld bei Arndorf.

Zwickelräume.¹⁹²³ Mit der Herausbildung und steigenden Beliebtheit der *scaenae frons* mit drei Halbrundnischen entstanden seit dem 1./2. Jh. n. Chr. vermehrt auch *postscaenia*, die als Negativform der *scaenae frons* ausgebildet waren und eine Reihe unregelmäßig geformter Zwickelräume oder Nischen bildeten.¹⁹²⁴ Schließlich sei auch auf jene Anlagen hingewiesen, die an Stelle vollständig ausgeprägter *postscaenium*-Räume eine Reihe von halbrunden oder rechteckigen, meist wenig tiefen Nischen zeigen, die in manchen Fällen als Gegennischen zu denen der *scaenae frons* zu verstehen sind.¹⁹²⁵ Insgesamt scheint das mehrräumige *postscaenium* deutlich dominiert zu haben¹⁹²⁶, was wohl mehrheitlich auf die Entwicklung und Beliebtheit der Nischengliederung der *scaenae frons* zurückzuführen ist. Zugänglich waren diese Räumlichkeiten hauptsächlich von der Rückseite des Skenengebäudes und somit von der *porticus post scaenam*, mit welcher sie in der Regel direkt kommunizierten; daneben konnten sie in manchen Fällen auch aus den drei Passagen betreten werden, welche die *portae* der *scaenae frons* mit dem Bereich der *porticus post scaenam* verbanden.¹⁹²⁷ Bezogen auf ihre Funktionalität werden die Räume des *postscaeniums* in der Forschung zumeist als Umkleide- oder Aufenthaltsräume für die Schauspieler¹⁹²⁸ oder als Lagerräume für Bühnenrequisiten¹⁹²⁹ interpretiert. Eine vorrangig repräsentative Funktionszuschreibung scheint jedoch zumindest für die nischenförmige Gliederung der Bühnenrückwand wie in Faesulae/Fiesole und Vasio/Vasio-La-Romaine, angebracht, innerhalb der eine Aufstellung von Bildnissen denkbar wäre.

Hält man sich vor Augen, dass die Rückwand des *postscaeniums* bzw. des Skenengebäudes mit einer ungefähren Höhe zwischen 15 und 40 m den Theaterkern nach außen abschloss und somit über die Höhe der dahinterliegenden *porticus post scaenam* hinausragte, stellt

¹⁹²³ Dieses Bild zeigen etwa die Anlagen von Volaterrae/Volterra, Urbs Salvia/Urbanisaglia, Vienna/Vienne und Arelate/Arles. In Augusta Emerita/Mérida vermied man die Zwickelräume seitlich der zentralen Halbrundnische, in dem man ihre Rundung durch zusätzliche gerade Mauerzüge ausglich. In der Folge ergab sich ein kleiner verschlossener und wohl nicht zugänglicher Restraum.

¹⁹²⁴ Diesen *postscaenium*-Typ zeigen u. a. die Theater-*porticus*-Anlagen von Lugdunum/Lyon, Leptis Magna/Lepda, Bulla Regia/Hamman Daradji, Sabratha/Sabratha.

¹⁹²⁵ Als Gegennischen sind sie bspw. in Faesulae/Fiesole angelegt. Weitere Beispiele einer nischengegliederten Bühnen(haus)rückwand zeigen: Italica/Santiponce, Vicetia/Vicenza (?), Vasio/Vaison-La-Romaine.

¹⁹²⁶ Siehe auch Isler 2017, 499 für die Theater westlich römischen Typs.

¹⁹²⁷ Siehe auch Sear 2006, 91. Zu näheren Informationen der Zugänglichkeit verweise: Kapitel VI b.

¹⁹²⁸ Frézouls 1982, 381; Sear 2006, 91; Isler 2017, 499.

¹⁹²⁹ Sear 2006, 91; Isler 2017, 499.

sich auch die Frage nach ihrer dekorativen Ausgestaltung. Insbesondere bei jenen Anlagen, die nur mit einer einflügeligen Säulenhalle ausgestattet waren, muss die aufgehende Fassade des Skenengebäudes von gewisser Bedeutung gewesen sein. Gleiches galt wohl auch bei Anlagen, bei denen etwa aufgrund einer Hanglage der Hauptzugang aus der Richtung der *porticus post scaenam* erfolgte¹⁹³⁰ oder bei denen sich diese Seite als Hauptschauseite präsentierte. Einen Eindruck einer solchen Fassade bietet der Theater-*porticus*-Komplex von Arausio/Orange, wo die in drei Zonen und einer Attika gegliederte Fassade glücklicherweise noch in voller Höhe (ca. 36,82 m) erhalten ist.¹⁹³¹ Wenngleich die Strukturen der *porticus post scaenam*, die mit ihrem Dach das zweite Geschoss der Fassade erreichte,¹⁹³² kaum mehr nachzuvollziehen sind und auch die einstige Verkleidung oder dekorative Ausgestaltung noch Fragen aufwirft, zeigt sich hier doch bereits die Monumentalität, welche jenen Teil der Theater charakterisierte.

Grundsätzlich ist zu bemerken, dass trotz einiger Präferenzen, bei der Zusammensetzung der Bühnenhäuser eine verhältnismäßig große Freiheit in der Planung bestand, was sich auch in der vielfältigen Befundlage widerspiegelt. Die Kombination aller hier genannten bühnenbezogenen Räumlichkeiten scheint neben einigen Vertretern in Italien¹⁹³³, insbesondere in den westlichen Provinzen des Römischen Reiches¹⁹³⁴ und hier vor allen in den Gebieten des südlichen Galliens und Nordwestafrikas verwirklicht worden sind.¹⁹³⁵ Im

¹⁹³⁰ Siehe auch Sear 2006, 92.

¹⁹³¹ Sear 2006, 92. Das untere Geschoss nahm dabei eine von Pilastern flankierte Reihe von 16 bogenförmigen Öffnungen auf, die von der *porticus post scaenam* aus den Zugang in die *postscaenium*-Räume, die *basilicae* und die Treppenhäuser gewährleisteten sowie drei rechteckige Öffnungen, welche in die Passagen zu den *portae* der *scaenae frons* führten. Während auf der Höhe des zweiten Geschosses das Dach der *porticus post scaenam* fixiert war, nahm das dritte Geschoss eine Blendbogenordnung über Pilastern auf. Die Bögen nahmen kleine Öffnungen auf, durch die das dahinterliegende Geschoss beleuchtet wurde. Darüber befand sich die Attikazone mit einem mittleren Profil, einem oberen Abschlussprofil und zweier Reihen von Kragsteinen, welche der Aufnahme der *velum*-Masten dienten. (Bladie/Castre/Dubourg/Tardy 2019, 206; Sear 2006, 92, Isler 2017, 509)

¹⁹³² Sear 2006, 92.

¹⁹³³ Hierzu zählen die Theater-*porticus*-Anlagen von Antium/Antio, Augusta Taurinorum/Torino, Beneventum/Benevento, Civitas Camunorum/Cividate Camuno, Falerio Picenus/Falerone, Herculaneum/Ercolano, Roma/Roma (Marcellus-Theater), Tergeste/Trieste, Urbs Salvia/Urbanisaglia, Volaterrae/Volterra.

¹⁹³⁴ Arausio/Orange, Arelate/Arles, Forum Iulii/Frejús, Lugdunum/Lyon, Vienna/Vienne, Augusta Emerita/Mérida, Saguntum/Sagunto, Bulla Regia/Hamman Daradgi, Ciucul/Djemila, Gemila, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha, Thubursicum Numidarum/Khemissa, Thugga/Dougga, Issa/Vis. Bestätigt sich die Existenz einer *porticus post scaenam* wären hier zudem zu nennen: Baelo Claudia/Bolonia, Clunia/Peñalba de Castro (?), Uthina/Oudhna, Salona/Solin.

¹⁹³⁵ Siehe auch Isler 2017, 486. In den westlichen Provinzen des römischen Reiches bilden die Theater-*porticus*-Komplexe mit vollständigem Grundriss etwa die Hälfte aller dortigen bekannten Anlagen mit *porticus post scaenam*. Der übrige Teil gliedert sich annähernd gleichmäßig in Theater-*porticus*-Anlagen, die

Hinblick auf den Forschungs- und Überlieferungsstand, der bei zahlreichen Anlagen insbesondere im Bereich des Skenengebäudes schlecht oder noch ungeklärt ist,¹⁹³⁶ wäre zudem eine Erhöhung der tatsächlich Anzahl von Theater-*porticus*-Komplexen mit vollständigem Grundriss nicht ausgeschlossen.¹⁹³⁷ Einen nahezu symmetrischen Grundriss dieser Vertreter zeigt beispielsweise das Theater von Sabratha/Sabratha, während etwa die Anlage von Volaterrae/Volterra verdeutlicht, dass dieser abhängig von den örtlichen Gegebenheiten durchaus variieren konnte.¹⁹³⁸ Grundsätzlich scheint der Skenenbau mit einem vollständigen Grundriss (mit *parascaenia*, *basilicae*, *postscaenium*) bereits im frühen 1. Jh. n. Chr. etabliert gewesen¹⁹³⁹ und als die repräsentativste Form des Bühnengebäudes verstanden worden zu sein. Neben dieser Komposition bestanden jedoch auch Bühnenbauten, bei denen auf einzelne Räumlichkeiten verzichtet wurde, wie die Aufstellung zu Beginn des Kapitels verdeutlichte. Nicht vergessen werden sollten in diesem Zusammenhang auch die innerhalb des Bühnenhauses zu beobachtenden Treppenanlagen bzw. „Treppenhäuser“, die in das obere Stockwerk oder zu den *tribunalia* führten. Am häufigsten sind diese bei jenen Anlagen mit vollständigem Bühnengrundriss zu beobachten. Zu lokalisieren sind sie zumeist im Bereich des *postscaeniums*¹⁹⁴⁰, doch konnte auch ein abgetrennter Bereich in einer Ecke der *basilicae*¹⁹⁴¹ oder der *parascaenia*¹⁹⁴² eine solche Treppenanlage aufnehmen. Sie geben folglich zusammen mit der vereinzelt nachgewiesenen Gesamthöhe der Bauten und der Gliederung der *scaenae frons* auch Rückschlüsse auf den Aufriss des wohl mehrgeschossigen Skenengebäudes, auch wenn sich die Aussagen zumeist auf die Anzahl der Stockwerke begrenzt.¹⁹⁴³

einen unvollständigen Grundriss zeigen sowie in jene, bei denen der Grundriss bisher noch nicht ausreichend erforscht und bekannt ist.

¹⁹³⁶ Keine oder nur begrenzte Aussagen zum Skenenbau lassen derzeit u. a. die Anlagen von Aquileia/Aquileia, Aquinum/Aquino, Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria, Peltuinum/Civita Ansidonia, Parma/Parma, Mediolanum/Milano, Puteoli/Pozzuoli, Aquae Sextiae/Aix-en-Provence, Glanum/Saint-Rémy-de-Provence, Augustodunum/Autun, Antipolis/Antibes, Tarraco/Tarragona, Caesaraugusta/Zaragoza, Utica/Utique sowie die drei stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplexe des Pompeius, Marcellus/Augustus und Balbus zu.

¹⁹³⁷ So auch Isler 2017, 486.

¹⁹³⁸ So konnte hier die Anlage einer westlichen *basilica* im eigentlichen Sinne, anders als ihr Pendant auf der Ostseite, nur in einer Abwandlung realisiert werden. Zu näheren Informationen siehe Katalogeintrag.

¹⁹³⁹ Ähnlich in Bezug auf die Theater des westlich römischen Typs siehe auch Isler 2017, 485.

¹⁹⁴⁰ U. a. nachgewiesen in Antium/Antio, Volaterrae/Volterra, Herculaneum/Ercolano, Augusta Praetoria/Aosta, Urbs Saliva/Urbanisaglia, Venafrum/Venafro, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha, Thubursicum Numidarum/Khemissa, Thugga/Dougga.

¹⁹⁴¹ Siehe etwa Grumentum/Grumento (?), Leptis Magna/Lepda.

¹⁹⁴² Beispiele: u. a. im Theater-*porticus*-Komplex von Suessa/Sessa Aurunca und Augusta Praetoria/Aosta.

¹⁹⁴³ Siehe auch Isler 2017, 507. Insgesamt sind die aufgehenden Strukturen der Bauten heute nur selten soweit überliefert, dass sich die oberen Geschosse oder die Dachkonstruktion nachvollziehen lassen. Dies ist etwa der Fall in Arausio/Orange. In Teilen erhalten bzw. rekonstruierbar ist auch das Bühnengebäude in Sabratha/Sabratha und Herculaneum/Ercolano. In Leptis Magna/Lepda und Clunia/ Penalba de Castro ist

Eine größtmögliche Anzahl von Räumen und ein möglichst geschlossener Grundriss können wohl allgemein als Triebfedern hinsichtlich der theatralen Baumaßnahmen verstanden werden, auch wenn diese Aspekte nicht überall zur Umsetzung kommen konnten. Bedeutend ist in diesem Zusammenhang, dass nur die Theater-*porticus*-Anlagen die komplexesten Theatergrundrisse boten, sowohl hinsichtlich des repräsentativen Charakters als auch der Wegführungen innerhalb der Anlagen.

porticus post scaenam

Die *porticus post scaenam* war es nun, welche den bis hierhin beschriebenen theatralen Kernbau sowohl in architektonischer als auch funktionaler Hinsicht erweitern konnte und jene Anlagen als Theater-*porticus*-Komplexe beschreiben lässt. Bei diesem Baukörper, der inschriftlich auch als *porticus pone scaenam* überliefert ist,¹⁹⁴⁴ handelt es sich um eine Säulenhallenanlage, die direkt hinter dem Skenenbau anschloss und mit diesem über mehrere Verbindungswege kommunizierte. Trotz der äußerst schwierigen Überlieferungslage, durch welche die Klärung der Existenz einer *porticus post scaenam* oder gar ihres vollständigen Aufbaus längst nicht für alle bekannten Theateranlagen gewährleistet ist bzw. werden kann, zeigt der aktuelle archäologische Befund, dass mindestens 23 - 29 % der westlich-römischen Theaterbauten zusätzlich zu den Einrichtungen des Theaterkerns mit einer solchen Säulenhallenanlage hinter dem Skenenbau ausgestattet waren.¹⁹⁴⁵ Ein großer Teil der *porticus*-Anlagen ist dabei jedoch

zumindest das erste Geschoss bekannt. (siehe auch Isler 2017, 507-508) Den besten Eindruck vom Aufriss eines solchen Bühnenhauses vermittelt, bezogen auf die Theater-*porticus*-Komplexe, die Theateranlage von Arausio/Orange, die heute zu den besterhaltenen theatralen Bauten der Antike zählt. So spiegelt das Innere des schmalen Bühnenhauses die Dreiteilung der *scaenae frons* wider. Diese drückte sich durch drei übereinander liegende korridorartige Stockwerke aus. Während das untere Geschoss durch eine gerade Decke nach oben abgeschlossen wurde, zeigen die darüber liegenden Etagen Gewölbedecken. Unklar ist bisher noch, ob die im Erdgeschoss nachgewiesene Einteilung in mehrere Räumlichkeiten (*postscaenia*) auch in den höheren Etagen eine Entsprechung fand. Fest steht, dass die seitlich der *postscaenium*-Räume angebrachten schmalen zweiläufigen Treppenhäuser die oberen Stockwerke und die *tribunalia* erschlossen. Eine führte dabei in den ersten Stock und eine zweite in das darüber liegende Geschoss, wo wiederum eine weitere dreiläufige Treppe anschloss und Zugang in den Bereich hinter die Attika gewährte. Wie der zentrale Teil des Bühnenhauses erreichten auch seine Flügelbauten die volle Höhe von drei Geschossen. Bedeckt waren letztere mit nach außen abfallenden Satteldächern, während der zentrale Baukörper des Bühnenhauses mit einem Pultdach bedeckt war. Eine detaillierte Bauaufnahme findet sich bei Caristie 1856, Tafel, 3+4, 31+35, 49. Siehe zudem Caristie 1856, 12; Graefe 1979, 23; Isler 2017, 509-510.

¹⁹⁴⁴ CIL XIV 3664 (Theater-Heiligtum des Hercules Victor in Tibur/Tivoli).

¹⁹⁴⁵ Hierzu zählen u. a. die drei stadtrömischen Theater, Herculaneum/Ercolano, Ostia/Ostia, Faesulae/Fiesole, Suessa/Sessa Aurunca, Tarracina/Terracina, Volaterrae/Volterra, Arelate/Arles, Arausio/Orange, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha,

nur in Ansätzen bekannt, etwa durch inschriftliche Erwähnungen, dokumentierte Säulenstümpfe, Pfeilerfundamente oder Spuren von Einlassungen der Dachkonstruktion der *porticus post scaenam* in der Außenfassade des Bühnenhauses. Diese oft spärlichen materiellen Überlieferungen können jedoch durch die schriftlichen Beschreibungen einiger antiker Autoren ergänzt werden.

So spiegelt sich ihre besondere Bedeutung für den Theaterbau ebenso wie ihre relative Neuheit gegen Ende der republikanischen und zu Beginn der augusteischen Zeit¹⁹⁴⁶ in den umfangreichen Ausführungen des Vitruv wider, der diesem Baukörper in seiner „De architectura. libri decem“ ein ganzes Kapitel widmete und hinsichtlich des architektonischen Aufbaus jener Säulenhallenanlagen besondere Erwähnung finden muss.¹⁹⁴⁷

„*Post scaenam porticus sunt constituendae [...]*“¹⁹⁴⁸ – mit diesen klaren Worten beginnt er seine Beschreibungen und verweist mit ihnen zugleich auf die bedeutende Rolle, welche den Säulenhallenanlagen spätestens zu dieser Zeit im theatralen Zusammenhang beigemessen wurde.¹⁹⁴⁹ Seine konstruktiven Anmerkungen beginnt er mit der Aufteilung und Organisation der Säulenhallen sowie ihrer Säulenordnungen. So rät er diese doppelt bzw. zweischiffig anzulegen, wobei die Höhe der äußeren Säulenstellung die Breite der einzelnen Schiffe bestimmen solle. Hinsichtlich der Säulenordnung sollen die äußeren Säulen mit ihrem Architrav und dem weiteren Gebälkschmuck dem dorischen Stil folgen, die inneren hingegen der ionischen bzw. korinthischen Ordnung.

Ein Vergleich mit dem vorliegenden archäologischen Befund zeigt, dass dieser Aufbau nur in einem Teil der näher bekannten Säulenhallen seinen Niederschlag fand, so etwa im Theater-*porticus*-Komplex von Suessa/Sessa Aurunca, deren vermutete Säulenstellung der ersten Phase in antoninischer Zeit durch Pfeiler ersetzt wurde.¹⁹⁵⁰ Auch die theatrale Anlagen von Ostia/Ostia und Augusta Emerita/Mérida überliefern für drei ihrer Säulenhallen eine innere ionische Säulenstellung, während die äußere der dorisch-

Issa/Vis, Scupi/Scopje. Für eine ausführliche Auflistung aller bisher bekannten Theater-*porticus*-Komplexe im Westen des römischen Reiches: Katalog K I e.

¹⁹⁴⁶ Zur entwicklungsgeschichtlichen Analyse der Theater-*porticus*-Komplexe Vergleich Kapitel V. Unabhängig der Theater fanden Säulenhallen als multifunktional einzusetzende Architekturen bereits zuvor in anderen Kontexten weite Verbreitung (u. a. *fora*, Tempel).

¹⁹⁴⁷ Vitruv, de arch. V 9. Eine Auseinandersetzung mit seinen Beschreibungen erfolgte in Zusammenhang mit den schriftlichen Überlieferungen auch in Kapitel II b.

¹⁹⁴⁸ Vitruv, de arch. V 9.1.

¹⁹⁴⁹ Neben einer Reihe griechischer Theater, die mit Säulenhallen in Verbindung standen, führt er als repräsentatives Beispiel auch das große Theater des Pompeius in Rom an. (Vitruv, de arch. V 9.1)

¹⁹⁵⁰ Cascella 2007, 48.

tuskischen Ordnung folgte.¹⁹⁵¹ Zweischiffig waren darüber hinaus auch die Säulenhallen der Theater von Caesaraugusta/Zaragoza und möglicherweise jene der ersten Bauphase in Italica/Santiponce. Nach Mancacorda sind auch die Säulenhallen der *porticus post scaenam* des stadtrömischen Balbus-Theaters noch in der augusteischen Zeit zweischiffig zu rekonstruieren.¹⁹⁵² Cante im Gegenzug spricht sich für einen schmaleren einschiffigen Aufbau aus, der sich durch eine dorische Säulenstellung zum Innenhof hin artikulierte.¹⁹⁵³ Fest steht, dass sich die Säulenhallen spätestens nach einer großangelegten Restrukturierung der *porticus post scaenam* des Balbus-Theaters in hadrianischer Zeit entgegen der Angaben des Vitruv einschiffig präsentierten.¹⁹⁵⁴ Dabei erreichten sie eine Breite von 10,65 m¹⁹⁵⁵ und öffneten sich nun durch stuckverzierte doppelte Arkaden gestützt durch eine Pilaster-Halbsäulenstellung zum Innenhof hin; erst in der Folge statischer Probleme scheinen diese breiten Säulenhallen zumindest im Nordflügel im 4. Jh. n. Chr. durch eine Stützwand erneut in zwei Schiffe geteilt worden zu sein.¹⁹⁵⁶ Auch eine weitere Anzahl von Theater-*porticus*-Komplexen zeigt, dass neben dem zweischiffigen Plan einschiffige Säulenhallen durchaus gebräuchlich waren. Belegt sind diese etwa für die Anlagen von Volaterrae/Volterra, Leptis Magna/Lepda, Thugga/Dougga, Sabratha/Sabratha und den Darstellungen der *forma urbis Romae* folgend auch für die beiden anderen stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplexe des Pompeius und Marcellus/Augustus.¹⁹⁵⁷ Eine Präferenz hinsichtlich der Anlage einschiffiger oder zweischiffiger Säulenhallen auszumachen, wäre an dieser Stelle noch verfrüht,¹⁹⁵⁸ doch ist klar, dass beide Grundrisstypen von Säulenhallen Verwendung fanden und nebeneinander

¹⁹⁵¹ Calza 1928, 110 (Ostia); Augusta Emerita: Dúran Cabello 2004, 37

¹⁹⁵² Mancacorda 2000, 12; Mancacorda 2001, 25.

¹⁹⁵³ Cante 2004, 9.

¹⁹⁵⁴ Cante 2004, 12.

¹⁹⁵⁵ Mancacorda 2001, 25.

¹⁹⁵⁶ Cante 2004, 12, 20.

¹⁹⁵⁷ Auch das Theater von Italica/Santiponce wurde in einer späteren Umbau- und Erweiterungsmaßnahme der *porticus post scaenam* mit nur noch einschiffigen Säulenhallen ausgestattet. (Rodríguez Gutiérrez 2006, 160.) Noch nicht eindeutig gesichert, aber mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, setzten sich auch die *porticus post scaenam*-Anlagen von Faesulae/Fiesole und Augusta Praetoria/Aosta aus einschiffigen Säulenhallen zusammen. Vergleich Katalogeinträge K II a.

¹⁹⁵⁸ So lässt sich für eine große Anzahl von *porticus post scaenam*-Anlagen aufgrund der wenigen bekannten oder erhaltenen Strukturen (noch) keine Aussagen zum Grundriss treffen.

bestanden. Die Breite der Säulenhallen variierte dabei in der Regel zwischen 4¹⁹⁵⁹ - 10 m¹⁹⁶⁰.

Hinsichtlich ihres Aufrisses konnten sie sowohl eingeschossig als auch, wie in Roma/Roma (Balbus-Theater) und in Suessa/Sessa Aurunca, zweigeschossig angelegt sein, doch lässt sich anhand der wenigen bekannten Baureste auch hier noch keine Tendenz ablesen. In ihrer zweigeschossigen Anlage erreichten die genannten Säulenhallen in Roma/Roma und Suessa/Sessa Aurunca eine Höhe von 15 - 20 m bzw. 12 m, sodass sie der Maximalhöhe der Theater teilweise nur wenig unterlagen. Während die Ausführung des zweiten Geschosses in Suessa/Sessa Aurunca nicht genauer definiert ist, wird das zweite Arkadengeschoss der Säulenhallen des Balbus-Theaters im Unterschied zum unteren, dem dorischen Stil folgenden Arkadengeschoss mit einer ionischen Ordnung rekonstruiert (Abb. 49).¹⁹⁶¹

Im Einzelnen zeigte sich zudem, dass als Stützen der Hallen neben den häufig belegten Säulen, in einigen Fällen auch Pfeiler zum Einsatz kamen.¹⁹⁶² Als Material für die Stützen bediente man sich dabei verschiedener Gesteinsarten, wie Granit¹⁹⁶³, Travertin¹⁹⁶⁴ und Sandstein¹⁹⁶⁵, aber auch Ziegelstein¹⁹⁶⁶ und (farbigem) Marmor¹⁹⁶⁷, wobei erstere stets mit Stuck oder Marmor verkleidet wurden. Die Säulen der *porticus post scaenam* von Augusta Emerita/Mérida und Herculaneum/Ercolano zeigen dabei, dass der Stucküberzug zusätzlich farbig gefasst sein konnte.¹⁹⁶⁸ Letztere erreichten dabei eine Höhe von ca. 8 m.¹⁹⁶⁹ Aus Leptis Magna/Lepda und Suessa/Sessa Aurunca sind daneben auch Säulen-

¹⁹⁵⁹ Diese Breite weist die südliche Säulenhalle der *porticus post scaenam* von Volaterrae/Volterra auf. Die kurze Zeit später errichteten Säulenhallen der Ost- und Westseite wurden mit 5,20 m hingegen etwas breiter angelegt. (Munzi/ Terrenato 2000, 38-39) Eine Breite von 5 m bis 7 m sind für die Säulenhallen von Augusta Taurinorum/Torino (Brecciaroli Taborelli 2004, 61), Augusta Bagiennorum/Benevagienna (Rulli/Limoncelli 2016, 148) und Augusta Emerita/Mérida (Ayerbe Vélez/Peña Jurado 2018, 272, 277-278) belegt.

¹⁹⁶⁰ Beispiele finden sich in Suessa/Sessa Aurunca, Roma/Romae (Theatrum Balbi). Die Säulenhallen in Ostia/Ostia erreichten eine Breite von 9,50 m.

¹⁹⁶¹ Cante 2004, 20.

¹⁹⁶² Pfeiler sind nachgewiesen für die *porticus post scaenam* von Suessa/Sessa Aurunca und Caesaraugusta/Zaragoza, arkadentragende Pfeiler mit vorgeblendeten Halbsäulen im Theatrum Balbi in Rom. Zum Theater von Suessa und Roma (Balbus) Vergleich Katalog K II a.

¹⁹⁶³ Beispiele: u. a. Augusta Emerita/Mérida, Leptis Magna/Lepda, Roma/Roma (Pompeius).

¹⁹⁶⁴ U. a. in Augusta Praetoria/Aotsta.

¹⁹⁶⁵ Nachgewiesen in Sabratha/Sabratha.

¹⁹⁶⁶ Belegt in Saepinum/Saepino und Falerio Picens/Falerone, wobei der Ziegelkern bei letzterem mit Marmo Africano verkleidet wurde.

¹⁹⁶⁷ U. a. in Volaterrae/Volterra.

¹⁹⁶⁸ So waren die Säulenschäfte der *porticus post scaenam* in Augusta Emerita/Mérida rot eingefärbt, während die Kapitelle und Basen sich in einem Ocker-Ton von diesem abhoben. (Dúran Cabello 2004, 37)

Eine andere Gestaltung überliefern die Säulen der *porticus post scaenam* in Herculaneum/Ercolano, deren gesamtes unteres Drittel mit roter Farbe versehen war. (Pagano/ Balasco 2000, 41)

¹⁹⁶⁹ Pagano/ Balasco 2000, 41; Pagano 1993, 153.

bzw. Pfeilerhöhen von ca. 3 - 5 m bekannt.¹⁹⁷⁰ Für Augusta Emerita/Mérida wiederum ließ sich für die dorisch-tuskischen Säulen der zweischiffigen Säulenhallen eine von Höhe 4,85 m nachweisen, für die ionischen Säulen eine Höhe von 6,55 m; die ionischen Säulen der einschiffigen Säulenhalle auf der Südseite erreichten sogar eine Höhe von 7,65 m.¹⁹⁷¹ Die Säulenordnung betreffend zeichnet sich trotz der wenigen aussagekräftigen Befunde ab, dass die zweischiffigen Säulenhallen mit einer äußeren dorischen bzw. tuskischen und einer inneren ionischen oder korinthischen Ordnung im Wesentlichen den Beschreibungen des Vitruv zu entsprechen schienen, während die einschiffigen Säulenhallen ein äußerst variables Bild zeigen. Ihre Säulenordnung konnte sowohl dem dorischen¹⁹⁷², ionischen¹⁹⁷³ als auch korinthischen¹⁹⁷⁴ Stil folgen. Vitruv zufolge sollten die Säulenordnungen dabei bestimmten Maßangaben folgen, die ein zierliches und schlankes Aussehen der Säulen bzw. *porticus* gewährleisteten; die horizontalen Aufbauten in der Höhe, wie Gesimse und Architrave, aber auch der Stylobat seien dann auf der Grundlage des jeweiligen Säulenbaus anzulegen.¹⁹⁷⁵

Die Rückseite der Säulenhallen bildeten Mauerzüge, die im Inneren durch Nischen¹⁹⁷⁶, *exedrae*¹⁹⁷⁷, Wandpfeiler und –säulen¹⁹⁷⁸ oder etwaige Türöffnungen unterbrochen sein konnten und mit Stuck, Wandmalereien¹⁹⁷⁹ oder einer Marmorverkleidung¹⁹⁸⁰ dekoriert waren. Dabei entsprach die Rückseite der direkt an den Skenenbau anschließenden Säulenhalle in der Regel der Außenfassade des Bühnenhauses, während bei mehrseitigen *porticus post scanam*-Anlagen die Rückwände der übrigen Säulenhallen zugleich die monumentalen Umfassungsmauern der Hofareale formten und letztere von ihrem äußeren Umfeld abgrenzten.

Bedeckt waren die Säulenhallen durch Dachkonstruktionen, die sich im archäologischen Befund allerdings nur noch selten zurückverfolgen lassen. Auch Vitruv gibt hierzu keine

¹⁹⁷⁰ Leptis Magna: Sear 2006, 281; Suessa: Cascella 2007, 48-49 sowie Cascella 2002, 96.

¹⁹⁷¹ Ayerbe Vélez/Peña Jurado 2018, 278, 285.

¹⁹⁷² U. a. Roma/Roma (Balbus-Theater), Herculaneum/Ercolano.

¹⁹⁷³ U. a. Volaterrae/Volterra (südliche Halle)

¹⁹⁷⁴ U. a. Volaterrae/Volterra (Ost- und Westhalle), Augusta Praetoria/Aosta, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha

¹⁹⁷⁵ Vitruv, de arch. V 9, 3-4. Dort finden sich auch die einzelnen Zahlenangaben. Siehe hierzu auch Frati 2003, 126.

¹⁹⁷⁶ U. a. Roma/Roma (Pompeius-Theater), Augusta Emerita, Faesulae/Fiesole.

¹⁹⁷⁷ U. a. Volaterrae/Volterra, Roma/Roma (Balbus-, Marcellus-, Pompeius-Theater), Augusta Emerita/Mérida.

¹⁹⁷⁸ U. a. Volaterrae/Volterra.

¹⁹⁷⁹ U. a. Ostia/Ostia, Suessa/Sessa Aurunca, Leptis Magna/Lepda.

¹⁹⁸⁰ U. a. Leptis Magna/Lepda, Sessa Aurunca.

konkreten Angaben, doch könnte eine Stelle, innerhalb der er auf die Säulenhöhen zweischiffiger Hallen eingeht und fordert, die mittlere Säulenstellung um ein Fünftel höher anzulegen als die äußeren, auf abgeschrägte Dachfläche hinweisen.¹⁹⁸¹ Nach Gros und Frati hätte die Neigung in Richtung der äußeren Säulenstellung dabei etwas weniger als 20 % betragen.¹⁹⁸² Als mögliche Dachformen kämen demnach Pult- oder, wie für die Säulenhallenanlagen von Volaterrae/Volterra und Augusta Bagiennorum/Benevagienna rekonstruiert, Satteldächer in Frage, was auch bezogen auf den Ablauf des Regenwassers entscheidende Vorteile gebracht hätte.

Hinsichtlich des Bodenbelags der Säulenhallen finden sich in den antiken Schriften keine Nachrichten und auch der archäologische Befund deutet darauf hin, dass die Bauherren und Architekten in diesem Fall frei und individuell entschieden. So wählte man in Leptis Magna/Lepda¹⁹⁸³ und möglicherweise auch in Suessa/Sessa Aurunca eine Bodenpflasterung aus Kalkstein, wobei letztere in Suessa im Bereich der Türöffnungen zu den Bühnenpassagen durch einen marmornen Belag aus *opus sectile* unterbrochen wurde.¹⁹⁸⁴ Eine besondere Bodengestaltung zeigt die *porticus post scaenam* des Theaters von Ostia/Ostia, für die im 2. Jh. n. Chr. ein Mosaik aus schwarzen und weißen *tesserae* gewählt wurde, das Motive und Namen verschiedener beruflicher oder religiöser Vereine zeigt.¹⁹⁸⁵ Trotz der wenigen sicheren Belege scheinen also neben Steinpflasterungen auch Marmor- und Mosaikböden zur Anwendung gekommen zu sein.¹⁹⁸⁶

Den Blick auf die allgemeine Ausdehnung der gesamten Säulenhallenanlagen richtend lässt sich feststellen, dass sie mindestens der Länge des Zentralbaus des Skenengebäudes entsprachen,¹⁹⁸⁷ aber auch die volle Ausdehnung des Theaterbaus bis an die Außenfassaden der Bühnenhausflügel erreichen konnten.¹⁹⁸⁸ Besonders in letzterem Falle

¹⁹⁸¹ Vitruv, de arch. V 9, 2.

¹⁹⁸² Gros 1997, 747; Frati 2003, 125.

¹⁹⁸³ Möglicherweise ist die Pflasterung jedoch bereits einer früheren, dort befindlichen Platzanlage zuzuschreiben. (Caputo 1987, 49)

¹⁹⁸⁴ Cascella 2002, 97. In Suessa ist jedoch auch eine Pflasterung aus Marmorplatten nicht ausgeschlossen. Zu den genannten Theatern Vergleich Katalog K II a.

¹⁹⁸⁵ Zu näheren Informationen verweise ich auf den Katalogeintrag zu diesem Theater.

¹⁹⁸⁶ Weiteres zur dekorativen Ausgestaltung der *porticus post scaenam* in Punkt VI b.

¹⁹⁸⁷ Belegt in Suessa/Sessa Aurunca und Roma/Roma (Theatrum Marcelli). Länger als der Zentralbau des Bühnenhauses, aber nicht die volle Längenausdehnung des Theaterkerns erreichend präsentieren sich u. a. die Säulenhallenanlagen von: Sabratha/Sabratha, Leptis Magna/Lepda, Thugga/Dougga, Italica/Santiponce, Augusta Emerita/Mérida, Roma/Roma (Theatrum Pompei)

¹⁹⁸⁸ Die volle Ausdehnung des Theaterbaus erreichten u. a. die *porticus*-Anlagen von Augusta Taurinorum/Torino, Bovillae/Boville (?), Ostia/Ostia, Roma/Roma (Theatrum Balbi), Tarracina/Terracina,

entstand auf diese Weise eine symmetrische Einheit von Theaterkern und *porticus post scaenam*, bei der *cavea*, Bühnenhaus und Säulenhallenanlage einen nach außen geschlossenen Grundriss präsentierten. Dass dieser Plan nicht in allen Anlagen konsequent verfolgt wurde, hängt wahrscheinlich einerseits mit der allgemeinen Ausführung des Theaterbaus zusammen, aber insbesondere auch mit den jeweiligen städtebaulichen und geländebedingten Gegebenheiten.

Bereits weiter oben ist zudem zur Sprache gekommen, dass es sich bei der *porticus post scaenam* nicht immer bloß um einflügelige Säulenhallen hinter dem Skenenbau handelte, sondern diese in ihrem Gesamtplan variieren konnten und zum Teil große mehrseitige Anlagen bildeten. So lassen sich im archäologischen Befund hinsichtlich des Grundrisses der *porticus post scaenam*-Anlagen sowohl einflügelige Säulenhallen¹⁹⁸⁹ als auch eine Freifläche umgebende *tri*¹⁹⁹⁰- und *quadriporticus*-Anlagen¹⁹⁹¹ nachweisen. Daneben bestanden auch Sonderformen, wie das *Theatrum Marcelli* in Roma/Roma belegt (Abb. 47). Hier wurde der hinter dem Skenengebäude anschließenden Säulenhalle ein Hofbereich angeschlossen, der nach außen durch eine monumentale Umfassungsmauer mit einer großen, zentralen, halbrunden *exedra* begrenzt wurde.¹⁹⁹² Sowohl die mehrseitigen *tri*- und *quadriporticus*-Anlagen als auch jene einflügeligen Säulenhallen mit einem angeschlossenen Hofbereich werden dabei eine ungleich repräsentativere und monumentalere Wirkung erzielen haben als jene *porticus*-Anlagen, die lediglich aus einer Säulenhalle gebildet wurden. Die Relation zwischen ihnen zu ermitteln erweist sich derzeit jedoch noch als äußerst schwer, da zu wenige *porticus post scaenam*-Anlagen bisher in ihrem vollen Umfang bekannt sind. Zwar suggerieren die aktuellen Kenntnisse eine

Tergeste/Trieste, Volaterrae/Volterra, Forum Iulii/Fréjus, Segobriga/Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, Issa/Vis.

¹⁹⁸⁹ Zu den Theater-*porticus*-Komplexen, für welche bisher nur ein Säulenhalle sicher nachgewiesen werden konnte, zählen u. a.: Antium/Antio, Augusta Taurinorum/Torino (erste Bauphase), Beneventum/Benevent, Bovillae/Boville, Civitas Camunorum/Cividate Camuno, Faesulae/Fiesole, Falerio Picenus/Falerone, Herculaneum/Ercolano (?), Nora/Capo di Pula, Pola/Pula, Suessa/Sessa Aurunca, Tergeste/Trieste, Venafrum/Venafrò, Arausio/Orange, Forum Iulii/Fréjus, Vienna/Vienne, Lugdunum/Lyon, Arelate/Arles, Alba Helviorum/Alba, Italica/Santiponce (erste Bauphase), Saguntum/Sagunto, Segobriga/Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, Ciucul/Djemila, Gemila, Bulla Regia/Hamman Daradgji, Thubursicum Numidarum/Khemissa, Thamugadi/Timgad, Salona/Solin, Scupi/Scopje, Virunum/Zollfeld bei Arndorf.

¹⁹⁹⁰ Hierzu zählen u. a. Sabratha/Sabratha, Issa/Vis, Saepinum/Saepino und Ostia/Ostia (?).

¹⁹⁹¹ U. a. Roma/Roma (Pompeius- und Balbus-Theater), Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Augusta Taurinorum/ Torino (spätere Bauphase), Ostia/Ostia (?), (Pompeii/Pompei), Tarracina/Terracina, Volaterrae/Volterra, Urbs Salvia/Urbsaglia, Augusta Emerita/Mérida, Caesaraugusta/Zaragoza, Italica/Santiponce (spätere Bauphase), Carthago Nova/Cartagena, Aquae Sextiae/Aix-en-Provence (?), Leptis Magna/Lepda.

¹⁹⁹² Vergleich Katalogartikel Marcellus-Theater. Ähnlich auch in Thugga/Dougga.

Dominanz der einflügeligen Säulenhallenanlagen,¹⁹⁹³ was auch hinsichtlich des vergleichsweise geringeren materiellen und finanziellen Aufwandes nicht verwundern würde, doch sollte hierin noch kein endgültiges Ergebnis gesehen werden. Zu unsicher und wenig bekannt sind die meisten Befunde noch, sodass nicht auszuschließen ist, dass sich unter diesen auch mehrseitige Anlagen befanden. Außerdem ist in diesem Zusammenhang erneut hervorzuheben, dass daneben noch zahlreiche Theater bestehen, zu denen hinsichtlich der Präsenz oder Art der *porticus post scaenam* aktuell keine Aussagen möglich sind. Gesichert ist lediglich, dass mindestens 28 Theater-*porticus*-Komplexe¹⁹⁹⁴ über eine mehrseitige *porticus post scaenam* verfügten und mindestens zwei weitere über eine Kombination aus einseitiger Säulenhalle und Hofareal. Anzumerken ist dabei, dass drei der hier näher untersuchten *porticus post scaenam*-Anlagen erst in einer späteren Bauphase zu mehrseitigen Säulenhallenanlagen ausgebaut wurden.¹⁹⁹⁵ Zumindest im Falle von Volaterrae/Volterra (Abb. 65) ist jedoch davon auszugehen, dass die *quadriporticus* bereits im Originalplan als solche erdacht war.¹⁹⁹⁶ Interessant ist auch die Beobachtung, dass die stadtrömischen Theaterkomplexe, die in verschiedener Hinsicht als Vorbilder der weiteren Entwicklung der römischen Theater-*porticus*-Komplexe gelten können, stets mit einer *quadriporticus* oder doch zumindest mit einer säulenhallenflankierten Hofanlage ausgestattet waren. Der reduzierte Grundrissplan des Marcellus-Theaters könnte dabei möglicherweise auf das mangelnde Platzangebot zurückgeführt werden, welches sich durch die Nähe zum Tiber begründete. Schließt man dieser Beobachtung die Textstelle des Vitruv an,¹⁹⁹⁷ aus der deutlich wird, dass er bei seinen Beschreibungen der *porticus post scaenam* eine *quadriporticus* vor Augen hatte, zeigt sich, dass jene *porticus post scaenam*-Art als Original- oder doch zumindest Idealtyp einer *porticus post scaenam* verstanden worden ist, der jedoch in den verschiedenen Städten in der Folge urbanistischer und finanzieller Grenzen im Grundriss teilweise reduziert und angepasst werden musste. Klar ist, dass die Größe, Monumentalität und Aussagekraft einer mehrseitigen

¹⁹⁹³ Für eine häufigere Präsenz der einflügeligen *porticus*-Anlagen spricht sich etwa Isler (2017, 505) aus.

¹⁹⁹⁴ Augusta Bagiennorum/Benevagienna; Augusta Praetoria/Aosta; Augusta Taurinorum/Torino; Casinum/Cassino; Grumentum/ Grumento Nova; Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria, Portogruaro; Libarna/Serravalle Scrivia; Mediolanum/Milano; Ostia/Ostia; Pompei/Pompeii; Roma/Roma (Pompeius); Roma/Roma (Balbus); Saepinum/Sepino; Sarnus/Sarno; Terracina/Terracina; Urbs Salvia/Urbsaglia; Viceta/Vicenza; Volaterrae/ Volterra; Aquae Sextiae/Aix-en-Provence; Augusta Emerita/Mérida; Bracara Augusta/Braga; Caesaraugusta/Zaragoza; Carthago Nova/Cartagena; Olisipo/Lisboa; Italica/Santiponce; Tarraco/Tarragona; Leptis Magna/Lepda; Sabratha/Sabratha; Issa/Vis.

¹⁹⁹⁵ Bei diesen handelt es sich um die Anlagen von Augusta Taurinorum/Torino, Volaterrae/Volterra und Italica/Santiponce.

¹⁹⁹⁶ Siehe Katalogeintrag zu Volaterrae/Volterra in K II a.

¹⁹⁹⁷ Vitruv, de arch. V 9, 5.

Säulenhallenanlage im Vergleich zu einer einseitigen Halle¹⁹⁹⁸ um ein Vielfaches höher lagen. So zeigen die mehrseitigen, hofumschließenden *porticus post scaenam*-Anlagen Größen von 60 x 30 m¹⁹⁹⁹, 66 x 72 m²⁰⁰⁰ und 65 x 48 m²⁰⁰¹ bis hin zu Ausdehnungen von ca. 80 x 115 m^{2002, 2003}. Die größten Dimensionen einer *porticus post scaenam* können aber sicher für das erste stadtrömische Theater in Rom konstatiert werden, welches sich auf beeindruckende 135 x 180 m belaufen. Auf diese Weise wird deutlich, dass derartige Säulenhallenanlagen die Theater um ein Vielfaches erweitern konnten und somit die Dominanz und Wahrnehmung jener Bauten innerhalb des städtischen Gefüges beeinflussten.²⁰⁰⁴

Diese mehrseitigen Anlagen waren, wie bereits angesprochen, nach außen durch eine monumentale Umfassungsmauer mit nur wenigen Zugängen begrenzt; anders als die einseitigen Säulenhallen, welche sich nach außen durch ihre Säulen- oder Pfeilerstellung öffneten. So formten die mehrseitigen *porticus post scaenam*-Anlagen Räume, die nur an wenigen Stellen mit ihrem äußeren Umfeld kommunizierten und von außen somit kaum Einblicke erlaubten.²⁰⁰⁵ Nach innen aber öffneten sich die Hallen mit ihrer Säulenstellungen auf einen Innenhofbereich, welcher sich Vitruv zufolge „zwischen den Säulenhallen unter freiem Himmel“²⁰⁰⁶ erstreckte. Dieser konnte in einigen Fällen etwas tiefer als die Säulenhallen liegen, sodass die Kommunikation beider Bereiche mittels weniger Stufen gewährleistet wurde.²⁰⁰⁷ Nach Vitruv seien diese Freiräume mit Grünanlagen und Promenaden auszustatten,²⁰⁰⁸ eine Forderung, die auch im archäologischen Befund ihren Niederschlag findet.²⁰⁰⁹ Durchzogen wurden jene

¹⁹⁹⁸ Vergleich Tabelle Größenausdehnungen. Zudem: Beneventum/Benevento (6,4 x 86 m), Nora/ Capo di Pula (7,75 x 80 m), Tergeste/Trieste (4 x 64 m), Issa/Vis (15 x 42 m).

¹⁹⁹⁹ Sabratha: Siehe Caputo 1959, Tav. 62.

²⁰⁰⁰ Augusta Bagiennorum/Benevagienna: Rulli/Limoncelli 2016, 115.

²⁰⁰¹ Augusta Emerita/Mérida: Plan Nogales Basarrate 2007, 105, fig. 1, ähnlich Sear (2006, 264): 64 x 46 m.

²⁰⁰² Ostia: Calza 1928, 110. Lanciani berechnet die Breite der Piazzale mit 78,70 m (Lanciani 1881, 111). Die ursprüngliche Länge lag bei 102-107 m. (Sear 2006, 129; Battistelli/ Greco 2002, 402).

²⁰⁰³ Weitere Maßangaben: Katalog K II b.

²⁰⁰⁴ Eine weitere Erörterung dieses Aspektes folgt in Kapitel VII.

²⁰⁰⁵ Zu näheren Analysen der externen Zugänge der *porticus post scaenam*-Anlagen: Kapitel VI c.

²⁰⁰⁶ Vitruv, de arch. V 9, 5.

²⁰⁰⁷ Als Beispiel sei hier das Pompeius-Theater in Roma/Roma zu nennen.

²⁰⁰⁸ Vitruv, de arch. V 9, 5-6. Zur Analyse der *porticus post scaenam* als Park- und Gartenareale: Kapitel VII c.

²⁰⁰⁹ Sowohl archäologisch als auch literarisch belegt ist eine Park- bzw. Gartenanlage für das Pompeius-Theater in Rom. Inschriftlich ist diese auch für Thugga/Dougga überliefert. Auch für das Theater in Augusta Emerita/Mérida wurde eine Gartenanlage rekonstruiert. Daneben wird in der Forschung auch in Bezug auf die Innenhofbereiche der Theater-*porticus*-Komplexe von Ostia/Ostia, Pompeii/Pompeii, Volaterrae/Volterra, Sabratha/Sabratha und des Balbus-Theaters eine Ausgestaltung mit Grünanlagen vermutet. Vergleich Kapitel V c + VI c sowie die entsprechenden Katalogeinträge in K II a.

Grünanlagen in einigen Fällen durch eine zentrale Passage, die zuweilen in einen *exedra*-Bereich am Ende der *porticus post scaenam* mündete.²⁰¹⁰ Daneben scheinen jedoch auch Anlagen bestanden zu haben, deren Innenhofbereiche, wie etwa in Leptis Magna/Lepda (Abb. 69), als gepflasterte Platzanlagen gestaltet waren.²⁰¹¹

Dass auch Wassereinrichtungen eine wichtige Rolle innerhalb einer *porticus post scaenam* spielten, geht ebenfalls aus einer Passage bei Vitruv hervor, die sich im Wesentlichen auf eine angemessene Entsorgung von Regenwasser und Verschmutzung bezieht.²⁰¹² Die hierfür nötigen Rinnen und Abzugskanäle sind auch in einer Reihe archäologisch dokumentierter Säulenhallenanlagen nachgewiesen worden; ein am Rande des Hofes angelegter Kanal, der sich entlang der Säulenhallen erstreckte und das Regenwasser der Dächer auffing und ableitete, scheint dabei zur hydraulischen Grundausstattung einer jeden *porticus post scaenam* gehört zu haben. Daneben ergänzten öfter auch Brunnenanlagen oder dekorativ ausgestaltete Fontänen das Bild jener Anlagen.²⁰¹³ Wesentlicher Teil des dekorativen Apparates war, wie im Theaterkern, darüber hinaus auch hier eine zum Teil umfangreiche statuarische Ausstattung.²⁰¹⁴

Zuletzt sei auf einen Aspekt hingewiesen, der mit einer auch kultischen Funktion der *porticus post scaenam* in Verbindung zu bringen ist, jedoch bisher nur für wenige Anlagen belegt oder doch zumindest angenommen werden kann.²⁰¹⁵ Hierbei handelt es sich um Bereiche innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen, die durch Tempel²⁰¹⁶ oder zentrale, große halbrunde oder rechteckige *exedrae*²⁰¹⁷ baulich gefasst waren und in der Forschung zumeist mit dem Kaiserkult in Zusammenhang gebracht werden. Das Vorhandensein von Kultstätten für die kaiserliche Verehrung war für einige Anlagen bereits im Bereich des Theaterkerns zu beobachten und verweist auf die enge Bindung dieser öffentlichen Bauten an das Kaiserhaus.

²⁰¹⁰ Beispiele: Roma/Roma (Pompeius-Theater), Augusta Emerita/Mérida.

²⁰¹¹ Auch der Hofbereich des Marcellus-Theaters in Rom scheint zumindest seit dem 2. Jh. n. Chr. teilweise (?) gepflastert gewesen zu sein. (Ciancio Rossetto 2008, 7-10, 21, tavv. III; Fidenzoni 1970, 40)

²⁰¹² Vitruv, de arch. V 9, 7.

²⁰¹³ Beispiele: Roma/Roma (Pompeius-, Marcellus-Theater), Augusta Emerita/Mérida, (Leptis Magna/Lepda).

²⁰¹⁴ Vergleich Kapitel V b + c, VIII b.

²⁰¹⁵ Auch in diesem Falle verhindert der unzureichende Überlieferungs- und/oder Forschungsstand allgemeinere Aussagen.

²⁰¹⁶ Beispiele: Ostia/Ostia, Leptis Magna/Lepda, Augusta Bagiennorum/Benevagienna (?).

²⁰¹⁷ Hier zu nennen sind etwa die Anlagen von Augusta Emerita/Mérida sowie des Marcellus-Theaters in Rom. Auch die *porticus post scaenam* des Balbus-Theaters wies an ihrem Scheitelpunkt eine große halbrunde *exedra* auf, die zu einem späteren Zeitpunkt in eine prachtvolle *forica* umgewandelt wurde. Welche Bestimmung ihr zuvor zukam, ist hingegen nicht geklärt.

Insgesamt deutet sich bereits an dieser Stelle ein vielschichtiges und facettenreiches Funktionsspektrum der *porticus post scaenam*-Anlagen an, das sie als Erweiterungselemente der theatralen Kernbauten durchaus erstrebenswert machte. Von besonderer Bedeutung waren dabei neben der Zurverfügungstellung eines angemessenen Raumes für das Verweilen des Publikums in Pausenzeiten und der städtebaulichen Aspekte, vor allem die verschiedenen repräsentativen Funktionen, welche diese Anlagen übernahmen.²⁰¹⁸ Neben den praktischen, scheinen es also insbesondere jene repräsentativen Gründe gewesen zu sein, welche die Angliederung einer *porticus post scaenam* an den Theaterkern, soweit es die finanziellen Mittel zuließen, lohnenswert erscheinen ließen.

So waren es vielleicht die hohen Kosten sowie das in einigen Fällen begrenzte Platzangebot, was dazu führte, dass nicht alle Theater des westlich-römischen Typs mit einer Säulenhallenanlage ausgestattet wurden. Zumindest in rein baulicher Hinsicht hatte das Weglassen dieses Baukörpers nur wenige Konsequenzen.²⁰¹⁹ Beispiele von Theaterbauten, die in unmittelbarer Verbindung zu angrenzenden Plätzen bzw. *fora* standen, legen darüber hinaus nahe, dass auch solche Anlagen – zumindest zeitweise – gewisse Funktionen einer *porticus post scaenam* übernehmen konnten.²⁰²⁰

V b Dekoration der Komplexe

Farbspuren einstiger Wandmalerei, Bruchstücke marmorner Wand- und Bodenverkleidung, Säulen- und Relieffragmente, marmorne und bronzene Statuenteile – auch bei den Theater-*porticus*-Komplexen sind dies meist die einzigen Anhaltspunkte, um sich der dekorativen Gestaltung zu nähern und doch geben sie eine Ahnung von der ehemals prachtvollen Ausschmückung jener Anlagen. So waren es neben der Monumentalität und (technischen) Komplexität der Bauten insbesondere die dekorativen Aspekte, die den bereits im Zuge der architektonischen Analyse zur Sprache gekommenen repräsentativen Charakter der Theater-*porticus*-Komplexe prägten. Der Wert, der jener

²⁰¹⁸ Zur funktionalen Analyse der Theater-*porticus*-Komplexe siehe Kapitel VIII.

²⁰¹⁹ Siehe auch Isler 2017, 497.

²⁰²⁰ Solche Verbindungen fanden sich in Acellum/Asolo, Tusculum/Tusculo, Linternum/Literno und Minturnae/Minturno.

dekorativen Ausgestaltung in verschiedener Hinsicht beigemessen wurde,²⁰²¹ spiegelt sich dabei auch in den zahlreichen dokumentierten Inschriftentexten wider. Sie sprechen zusammen mit den verschiedenen Dekorationselementen von sich meist über die Jahrhunderte wiederholenden Neuausstattungsprogrammen, die sich zum Teil bis in die Spätantike erstreckten. In diesem Zusammenhang waren es neben den Bau- und Ausstattungsprogrammen, die durch das Kaiserhaus oder ihm nahestehender Personen gefördert wurden – nachvollziehbar unter anderem an den stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplexe des Pompeius und Marcellus/Augustus sowie der Anlage von Augusta Emerita/Mérida –, besonders die Stiftungstätigkeiten der führenden lokalen und regionalen Bevölkerungskreise, die das Erscheinungsbild der Bauten entscheidend mitbestimmten. Folglich variierte das Ausstattungsprogramm von Theater zu Theater, das auch über die Jahrhunderte immer wieder Veränderungen unterworfen war.

Bei den Theater-*porticus*-Komplexen blieben diese dekorativen Stiftungen dabei nicht allein auf den theatralen Kernbau begrenzt, innerhalb dessen insbesondere für die Ausstattung der *scaenae frons* ein besonderer Aufwand betrieben wurde. Auch die *porticus post scaenam* bot sich in diesem Zuge als weiterer Raum für derartige Unternehmungen an. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung, dass sich zumindest die großangelegten Neuausstattungsprogramme in der Regel zeitlich parallel in Theaterkern und *porticus post scaenam* nachvollziehen lassen. Eine vollständige Rekonstruktion des dekorativen Apparats der Theater-*porticus*-Komplexe lässt jedoch keine der hier näher untersuchten Anlagen zu. Zu tiefgreifend zeigen sich heute die Folgen von antiker und nachantiker Spoliation und Umbauten, von Bränden, Naturkatastrophen, Verfall, Kriegsbeschädigungen und witterungsbedingten Schäden. So sind große Teile der einstigen Ausstattung oft nicht mehr erhalten oder aus ihrem ursprünglichen Bauzusammenhang gerissen, was die Beurteilung des einstigen Erscheinungsbildes der Anlagen erschwert. Folglich zeigen die überlieferten Fragmente oft nur einen kleinen Ausschnitt der einstigen Ausstattung in Zeit und Raum, doch soll versucht werden, anhand dieser Kenntnisse eine Vorstellung darüber zu gewinnen, inwiefern das dekorative Programm innerhalb der Anlagen zum Tragen kam und welche Rolle der *porticus post scaenam* in dieser Hinsicht innerhalb des theatralen Gesamtensembles zukam.

²⁰²¹ Bereits an den in Kapitel II und III erwähnten temporären stadtrömischen Skenen- und Theaterbauten der republikanischen Zeit zeigte sich der Wert von und das Streben nach einem möglichst repräsentativen Dekorationsapparat. Obwohl diese Bauten nur verhältnismäßig kurze Zeit bestanden, wurden für sie immense Summen ausgegeben.

Pompeius-Theater

Besonders glücklich erweist sich für diese Fragestellung die Situation bezüglich des ersten permanenten Steintheaters in Rom, da hier neben einigen archäologisch dokumentierten Ausstattungsgegenständen auch mehrere literarische Überlieferungen antiker Autoren ebenso wie Informationen durch den severischen Marmorplan, der *forma urbis Romae*, vorliegen. Sie überliefern aus unterschiedlichen Perspektiven zahlreiche Aspekte der einstigen Ausstattung von Theaterkern und *porticus post scaenam* und bezeugen zugleich, dass bereits Pompeius bestrebt war, die Besucher seiner Anlage nicht nur mit der Monumentalität des Baus zu beeindrucken, sondern auch mit dessen dekorativen Reichtum, mit dem er unter anderem eine Verbindung zu seinen militärischen Triumphen herzustellen versuchte. Neben dem Theaterkern sprechen die antiken Autoren insbesondere der anschließenden großen, vierseitigen porticus Pompei mit ihrem *nemus duplex* in jeglicher Hinsicht einen besonderen Reichtum in der Ausstattung zu. Auf einige der Ausstattungsgegenstände ist bereits an verschiedenen Stellen dieser Arbeit aufmerksam gemacht worden, sodass an dieser Stelle eine kurze Zusammenschau genügen soll: Überliefert sind in diesem Zusammenhang purpurne und golddurchwirkte attalidische Teppiche, die in der *porticus post scaenam* präsentiert waren, zahlreiche Gemälden berühmter Künstler, darunter etwa vier des Nikias mit den Darstellungen von Alexander dem Großen, Kalypso, Io und Andromeda,²⁰²² ebenso wie figurengeschmückte Brunnen und Fontänen, „die überall in der Runde umher sich ergießen, bis in des Tritons Mund plötzlich das Wasser versiegt“.²⁰²³ Eine kolossale herrschaftliche Statue des Pompeius soll dagegen in der *curia* Ausstellung gefunden haben.²⁰²⁴ Darüber hinaus soll Pompeius speziell für das Theater vierzehn Marmorstatuen bei dem berühmten römischen Skulpteur Coponius in Auftrag gegeben haben, welche die Personifikationen der vierzehn Völker darstellten, die Pompeius unterworfen hatte.²⁰²⁵ Schließlich ist bei Plinius und Tatian auch

²⁰²² Martial 6.9; Plinius, nat. hist. XXXV 58-59; XXXV 114; XXXV 126; XXXV 132; Propertius II 32.11-12; siehe auch Schröter 2008, 34; DeRose Evans 2009, 127; Packer 2014, 11.

²⁰²³ Propertius II 32,14-15. Die Existenz jener Bassins und Fontänen konnten während der Grabungen zumindest für die Ostseite der *porticus post scaenam* bestätigt werden. (Gros 1999, 149)

²⁰²⁴ Die Statue wurde Pompeius zu Ehren errichtet, nachdem er die Stadt mit dem Theaterkomplex ausgestattet hatte. (Plutarch, Brut. 14; Packer 2014,13)

²⁰²⁵ Plinius, nat. hist. XXXVI 4.41: *Idem et a Coponio quattuordecim nationes, quae sunt circa Pompeius, factas auctor est*. Siehe u. a. auch Gleason 1994, 19; DeRose Evans 2009, 127; Packer 2014, 11. Sande (2014, 42) zufolge waren es auch diese, welche Nero in seinem Traum erschienen waren. (Sueton, Nero 46)

von einer weiteren größeren Statuengruppe zu lesen, die sich aus den Bildnissen verschiedener Frauen, darunter Dichterinnen und berühmte Frauen, zusammensetzte.²⁰²⁶ Mit diesem ausgewählten Ausstattungsprogramm bestehend aus Statuen und Statuengruppen, Säulenreihen, mit Waffen verzierten Kapitellen²⁰²⁷, Inschriften, Gemälden, Brunnen und Fontänen und den verschiedenen, aufeinander bezogenen Achsen innerhalb des Theater-*porticus*-Komplexes kreierte Pompeius bereits ein Dekorationskonzept, welches sich von der Verehrungsstätte der Venus Victrix im Zuschauerraum bis zum Achsenendpunkt der *porticus post scaenam* mit seiner *curia* Pompei erstreckte und in seiner Gesamtheit ein politisches Statement formulierte, welches die Person und die Taten seines Gründers zu glorifizieren versuchte. Deutlich zeigt sich dabei, dass auch der *porticus post scaenam* in dieser dekorativen Konzeption eine wesentliche Schlüsselrolle zukam, welche durch die Weite der Anlage, ihre Kommunikation mit dem Theaterkern, ihren multifunktionalen Charakter und der Verschmelzung von Architektur, speziell ausgewählten Bildwerken, schmückenden Wasserinstallationen sowie begrünten Park- bzw. Gartenlandschaften zum Tragen kam.

Das Bewusstsein über die enge Verbindung von Dekoration und politischem Aussagewert innerhalb der theatralen Anlage, die durch die Ergänzung der *porticus post scaenam* ein zusätzliches Ventil und eine Steigerung fand, lässt sich auch im Laufe der nachfolgenden Kaiserzeit anhand einzelner (in-)schriftlicher sowie archäologischer Zeugnisse weiter nachvollziehen. So ließ bereits Augustus den Bau mit Marmor ausstatten, erneuerte einige Gartenelemente und nahm mit der Schließung der *curia* und Versetzung der Pompeius-Statue auch inhaltliche Änderungen vor, wenngleich der Grundplan der Anlage erhalten blieb.²⁰²⁸ Den Abschluss dieser Arbeiten, in deren Zuge sich der Bau nun mit einem veränderten politischen Ton präsentierte, bildete die erneute Weihung desselben.²⁰²⁹ Und auch in der Folgezeit führten Restaurierungs- und Erneuerungsarbeiten ebenso wie inschriftlich überlieferte Statuenaufstellungen immer wieder zu Wandlungen im Erscheinungsbild der Anlage. Heute sind von dieser noch dorisch-tuskische Halbsäulen aus

²⁰²⁶ Plinius, nat. hist. VII 34; Tatian, oratio ad graecos 33; Sande 2014, 42. Tatian nennt in seiner umfangreichen Beschreibung etwa die Hetären Argeia, Phryne und Glykera, die Dichterinnen Sappho, Telesilla, Melanippe, Praxilla und Korinna ebenso wie Alkippe, Pasiphae und Eutychia.

²⁰²⁷ Gros 1999, 149; Fuchs 1987, 8: Gefunden wurden diese im 16. Jh. bei Ausgrabungen im Bereich der *porticus post scaenam*.

²⁰²⁸ Sueton, Iul. Caes. 88; Sueton, Aug. 31; Gleason 1994, 24; Kuttner 1999, 350; Packer 2014, 13.

²⁰²⁹ Augustus, res gestae 20; siehe auch Gleason 1994, 24; Kuttner 1999, 350; Packer 2014, 13

parischem und numidischem Marmor sowie aus Granit und Porphyr überliefert, die einst die wohl 44 Arkaden der Außenfassade der *cavea* flankierten.²⁰³⁰ Letztere rekonstruiert Packer mit einer unteren tuskischen, einer folgenden ionischen und zwei korinthischen Stockwerken,²⁰³¹ wobei sich die Fassade insgesamt 45 m in die Höhe erhoben haben soll.²⁰³² Für das sich hinter der Fassade erstreckende *ambulacrum*, von welchem aus die jeweiligen Zuschauerränge erreicht werden konnten, ließ sich ein Bodenbelag aus einem Travertinpflaster nachweisen.²⁰³³ Die Sitzreihen der *cavea* selbst scheinen einst aufwendig mit kostbaren Materialien ausgestattet gewesen zu sein, wie Fragmente der Marmorsitze aus Carrara-Marmor bezeugen.²⁰³⁴ Monterroso hält es für möglich, dass diese mit der Marmorisation der *cavea* in augusteischer Zeit in Zusammenhang zu bringen sind.²⁰³⁵ Innerhalb der *cavea* sind zudem die Verehrungsstätten der Venus Victrix²⁰³⁶ sowie der Gottheiten Honos, Virtus, Filicitas und V(ictoria) zu lokalisieren²⁰³⁷, die einen weiteren herausgehobenen dekorativen Aspekt des Zuschauerraumes formten. Die dokumentierten größeren Säulenschäfte aus Giallo antico sind hingegen vermutlich der *scaenae frons* zuzuordnen.²⁰³⁸ Ihre Überlieferung mit einem dreistöckigen Aufbau auf dem severischen Marmorplan bzw. den Renaissancezeichnungen entspricht vermutlich den Restaurierungsarbeiten des Domitian nach dem Brand im Jahre 80 n. Chr..²⁰³⁹ Dabei war die *valva regia* in einer großen rechteckigen Nische eingelassen und wies gleich drei Öffnungen auf, die jeweils von einer dreireihigen *columnatio* flankiert waren.²⁰⁴⁰ Die *hospitalia* hingegen lagen jeweils in halbrunden Nischen, deren *columnatio* dem Verlauf der Nische folgte.²⁰⁴¹ Die *portae* selbst waren durch eine doppelte Säulenstellung akzentuiert.²⁰⁴² Neben den oben erwähnten Säulenfragmenten aus Giallo antico, die mit

²⁰³⁰ Tosi 2003, 22; Gagliardo/Packer 2006, 98; Packer 2007, 511-512.

²⁰³¹ Packer 2014, 31; siehe auch Gagliardo/Packer 2006, 98; Packer 2007, 511-512. Es besteht in der Forschung jedoch auch die Theorie von drei übereinanderliegenden Arkadenreihen (siehe Schröter 2008, 31).

²⁰³² Monterroso 2009, 37.

²⁰³³ Packer 2014, 20; siehe auch: V. Baltard, Mémoire explicatif de la restauration du Théâtre de Pompée, Ms. No. 268, acc. no. 2200 (Paris 1837) Abb. 3.

²⁰³⁴ Monterroso 2009, 35-36; Packer 2014, 9. Siehe auch: A. Monterroso, Los sedilia marmóreos del teatro de Pompeyo y su reflejo en los teatros de la Bética, in: P. León Alonso u. a. (Hrsg.), El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a Pilar León Alonso, vol. II (Cordoba 2006) 27-54.

²⁰³⁵ Monterroso 2009, 35-36.

²⁰³⁶ Tertullian, de spect. X; siehe auch Gellius 10.1.7.; Valerius Maximus II 4.4.; sowie: Albers 2008, 20; Gleason 1990, 8; Richardson 1987, 123.

²⁰³⁷ Fasti Amit. (CL I²,244); siehe auch Richardson 1987, 123, Gagliardo, Packer 2006, 95.

²⁰³⁸ Packer 2014, 16, 34. Ihre Datierung, wie dies auch bei zahlreichen anderen Ausstattungsgegenständen der Fall ist, gibt jedoch noch Fragen auf.

²⁰³⁹ Sear 1993, 687; Gleason 1990, 7; Rodriguez-Almeida 1981, 148, Schröter 2008, 32.

²⁰⁴⁰ Sear 1993, 688.

²⁰⁴¹ Sear 1993, 689.

²⁰⁴² Sear 1993, 689.

einiger Sicherheit der *scaenae frons* zuzuordnen sind, fanden sich im archäologischen Befund des Theaters auch solche aus grauem²⁰⁴³ und rotem Granit²⁰⁴⁴, aus Cipollino²⁰⁴⁵, Porphy, Granito orientale und Africano²⁰⁴⁶. Für die aufgehende Wandfläche der *scaenae frons* wird in der Forschung ebenfalls eine Verwendung verschiedener Marmore angenommen, die in einem geometrischen Design arrangiert waren.²⁰⁴⁷ Auch Fragmente von Architraven²⁰⁴⁸, anderer Marmorausstattung mit Inschriften²⁰⁴⁹, ein korinthisches Kapitell,²⁰⁵⁰ ein korinthisches Gesims aus Granito Bigio²⁰⁵¹, zwei Panpfeiler aus Marmor²⁰⁵², eine metallene Säulendekoration²⁰⁵³, ein Obelisk²⁰⁵⁴, ein Teil eines Frieses mit einer Siegesgottheit, die einen Bullen opfert²⁰⁵⁵, und ein Fresko aus domitianischer Zeit, welches auf einem schwarzen Grund weiße florale Motive und ein gelbes Band zeigt,²⁰⁵⁶ zählten einst zur Ausstattung des Theaters. Erweitert wird dieses architektonisch-dekorative Repertoire der Theater-*porticus*-Anlage weiterhin von statuarischen Funden. Hierzu zählen eine kolossale Herkulesstatue aus dem Bereich der *cavea*²⁰⁵⁷, vier Fragmente einer kolossalen Frauenstatue²⁰⁵⁸, der Statuenkopf einer Juno²⁰⁵⁹, Fragmente einer Basaltstatue²⁰⁶⁰ sowie Teile einer marmornen Statuengruppe mit dem Standbild des Apollon Kitharoidos und vierer möglicherweise als Musen zu interpretierender kolossaler

²⁰⁴³ Packer 2014, 14, 33: Die Fragmente lassen sich wohl zwei verschiedenen Säulengrößen zuordnen.

²⁰⁴⁴ Packer 2014, 33; Codici Vaticani Latini 13039, f. 166.

²⁰⁴⁵ Packer 2014, 33; Codici Vaticani Latini 13039, f. 166.

²⁰⁴⁶ Packer 2014, 23; Codici Vaticani Latini 13039, f. 166.

²⁰⁴⁷ Tosi 2003, 141-142; Packer 2010, 154.

²⁰⁴⁸ Gagliardo/Packer 2006, 99-100; Packer 2014, 22, 33; Codici Vaticani Latini 13039, f. 166.

²⁰⁴⁹ Gagliardo/Packer 2006, 99-100.

²⁰⁵⁰ Gagliardo/Packer 2006, 99-100: Heute leider verloren.

²⁰⁵¹ Packer 2014, 21; A. Pellegrini, Scavi di Roma, *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 2, 1865 (200-203).

²⁰⁵² Fuchs 1987, 5: Höhe 2,80 m. Sie wurden auf der Piazza dei Satiri gefunden, d.h. direkt über dem Bereich der *scaena* des Theaters. Sie zeigen zwei sich spiegelbildlich entsprechenden Panfiguren, die jeweils einem Pfeiler vorgeblendet sind und vermutlich zur *scaena* des Theaters gehörten. Sie tragen einen Korb mit Trauben auf ihren Köpfen, ein Motiv, das auf die Verbindung zu Diösyos hindeutet und zugleich den Tragegestus ihrer Funktion verdeutlicht. Fuchs zufolge handelt es sich möglicherweise um Ersatzfiguren aus antoninischer Zeit, die die ursprünglichen ersetzten.

²⁰⁵³ Packer 2014, 23; Codici Vaticani Latini 13039, f. 166.

²⁰⁵⁴ Packer 2014, 16.

²⁰⁵⁵ Packer 2014, 23; Codici Vaticani Latini 13039, f. 166.

²⁰⁵⁶ Gagliardo/Packer 2006, 111: Dieses konnte während der neueren Grabungen aus der Kampagne von 2002-2003 freigelegt werden. Datierung: in die Zeit nach der domitianischen Restaurierungen.

²⁰⁵⁷ Gagliardo/Packer 2006, 98-99: Heute wird sie auch als sog. „Herkules Righetti“ bezeichnet. Die Statue wurde bei den Grabungen um 1865 unter der Leitung des Architekten Luigi Gabet freigelegt.

²⁰⁵⁸ Gagliardo/Packer 2006, 99-100: Ebenfalls bei den Grabungen unter der Leitung von Luigi Gabet gefunden. Sie hatte einst eine Größe von 2,30 m.

²⁰⁵⁹ Packer 2014, 26: Geborgen wurden diese 1884.

²⁰⁶⁰ Gagliardo/Packer 2006, 99-100; Packer 2014, 22.

Statuen, die vielleicht Teil der *scaenae frons* war.²⁰⁶¹ Hinzu treten aus dem Bereich der *porticus post scaenam* große Säulenschäfte aus schwarzem, weißem und grauem Granit sowie zahlreiche Fragmente von griechischem und lunesischem Marmor.²⁰⁶² Zuletzt sei noch auf den bei Sueton erwähnten Janus hingewiesen,²⁰⁶³ der möglicherweise ebenfalls mit einem Symbol auf der *forma urbis Romae* im Bereich der Westseite der *porticus post scaenam* identifiziert werden kann.

Diese in Teilen recht spezifischen, in anderen Fällen jedoch auch sehr allgemeinen Beschreibungen der einzelnen Ausstattungselemente des Pompeius-Theaters lassen den immensen Aufwand und die Kosten erahnen, welche für die Ausschmückung dieses prominenten Baus in die Hand genommen wurden, wenngleich nicht für alle Baukörper nähere Informationen zu ihrer Ausstattung vorliegen. Dennoch scheinen Theaterkern und *porticus post scaenam* auch in dekorativer Hinsicht stets eine Einheit gebildet zu haben, für deren Instandhaltung und Neuausstattung sicher gleichermaßen Sorge getragen wurde. Insbesondere Marmore und andere wertvolle Gesteinsarten aus verschiedenen Teilen der römischen Welt scheinen hier spätestens seit der augusteischen Zeit bei der Realisierung der einzelnen Bau- und Dekorationselemente als wünschenswerte und angemessene Baumaterialien erachtet worden zu sein.

Marcellus-Theater

Ähnlich prachtvoll ausgestattet und dekorativ aufeinander bezogen wird man sich wohl auch den Theater-*porticus*-Komplex des Marcellus/Augustus vorzustellen haben, wenngleich in diesem Fall deutlich weniger Zeugnisse zu seinem einstigen Aussehen vorliegen. Dieser Kenntnismangel betrifft hier leider insbesondere den Bereich der *porticus post scaenam*, der, anders als die *porticus* Pompei, innerhalb der uns überlieferten antiken Literatur auch keine gesonderte Erwähnung fand. Dabei scheinen bereits der Kontext der Errichtung – an einem für die *ludi scaenici* traditionsreichen Ort und auf Initiative des Kaiserhauses erbaut – ebenso wie seine architektonische Gestalt von Anfang

²⁰⁶¹ Fuchs 1987, 6-7; DeRose Evans 2009, 126. Letztere werden in der Forschungsliteratur zumeist als Statuen der Thalia, der Euterpe, der Erato und möglicherweise der Klio angesprochen. (Fuchs 1987, 7; DeRose Evans 2009, 126)

²⁰⁶² Canina 1835, 30-31; Packer 2014, 14, 21.

²⁰⁶³ Sueton, Iul. Caes. 88; Sueton, Aug. 31.

an auch eine besondere dekorative Ausstattung nahelegen. Auch ein Vergleich mit einzelnen bekannten Dekorationselementen des theatralen Kernbaus würde diese Vermutung unterstützen. So waren die Gänge zu den Sitzreihen wohl spätestens seit antoninischer Zeit mit Stuck verkleidet gewesen, wie noch dokumentierte Reste an der Decke mit Darstellungen von figürlichen Szenen in Rundmedaillons und Viereckfeldern belegen.²⁰⁶⁴ Die Sitzreihen selbst scheinen, wie im Theater des Pompeius, auch hier aufwendig mit weißem und farbigem Marmor²⁰⁶⁵ sowie Stuck²⁰⁶⁶ ausgekleidet gewesen zu sein. Die wohl geradlinige *scaenae frons*²⁰⁶⁷ zierte im Bereich der *valva regia* hingegen vier Säulen, die den schriftlichen Überlieferungen zufolge einst aus dem Haus des Scaurus auf dem Palatin stammten.²⁰⁶⁸ Auch die beiden seitlichen basilikalen Hallen, die bereits im Originalbau die *porticus post scaenam* zu beiden Seiten einfassten und Richtung Tiber jeweils in einer großen *exedra* endeten, zeigten im Inneren eine Ausschmückung mit zwei Pilaster- bzw. Säulenreihen an den Langseiten und einer Bodenpflasterung aus großen rechteckigen Steinplatten.²⁰⁶⁹ Ergänzt wurde das dekorative Repertoire des Theaterinnenraums durch Statuenfunde, unter denen sich auch die einer fein ausgearbeiteten, sitzenden, weiblichen Kolossalstatue befand.²⁰⁷⁰ In der antiken Literatur fanden zudem ein goldenes Bild des Marcellus, ein goldener Kranz und eine *sella curullis* Erwähnung, die zumindest in augusteischer Zeit während der *ludi Romani* in den unteren Sitzreihen präsent waren,²⁰⁷¹ sowie ein von Livia und Tiberius geweihtes "*signum Divo Augusto patri ad theatrum Marcelli*".²⁰⁷² Möglicherweise ist spätestens dieser Zeit auch ein Portrait des Augustus zuzuordnen.²⁰⁷³ Das Fragment einer kolossalen, weiblichen Gewandstatue²⁰⁷⁴ ist dagegen wohl einer weiteren Stiftungstätigkeit im Zuge der Erneuerung des Bühnengebäudes durch Vespasian zuzuordnen.²⁰⁷⁵ Auch weitere Dekorelemente aus Marmi Africani und Marmi Bianchi können wohl als Teil der

²⁰⁶⁴ Fuchs 1987, 13.

²⁰⁶⁵ Pappalardo 2007, 60.

²⁰⁶⁶ Plattner/ Ashby 1965, 514.

²⁰⁶⁷ Sear 2006, 136, Ciancio Rossetto 2008, 15.

²⁰⁶⁸ Asconius, Scaur. 45; Plattner/Ashby 1965, 513.

²⁰⁶⁹ Ciancio Rossetto 2008, 7; Fidenzoni 1970, 40.

²⁰⁷⁰ Fuchs 1987, 15: aus Marmor. Erhalten ab Mitte der Oberschenkel. Datierung: Augusteisch (?).

²⁰⁷¹ Cassius Dio LIII, 30.

²⁰⁷² Fuchs 1987, 16.

²⁰⁷³ Tosi 2003, 26; Fuchs 1987, 14. Aus Marmor, erhaltene Höhe 31 cm. Typus Forbes, Datierung: nicht möglich. (Fuchs 1987, 14)

²⁰⁷⁴ Fuchs 1987, 15: aus Marmor. Erhalten ab Gürtellinie bis zur Mitte der Oberschenkel. Datierung: Flavisch (?). (Fuchs 1987, 15)

²⁰⁷⁵ Lanciani 1897, 493; Fuchs 1987, 14-15.

Innenausstattung verstanden werden.²⁰⁷⁶ Den Stiftungs- und Ehrungsaktivitäten zwischen dem 2. Jh. n. Chr. und 4. Jh. n. Chr. entstammen schließlich wohl mehrere Inschriftentafeln und ein männliches Portrait aus aurelianisch/frühseverischer Zeit.²⁰⁷⁷

Erst aus dieser späteren Phase der theatralen Anlagen liegen auch nähere Informationen bezüglich der *porticus post scaenam* vor, deren einseitige Säulenhalle sich laut Angaben der *forma urbis Romae* auf ein durch eine große *exedra* geprägtes Hofareal hin öffnete. Hier, im Bereich der *exedra*, befanden sich den Darstellungen der *forma urbis Romae* zufolge zwei Quadratpaare, von denen ein Quadrat möglicherweise mit der aufgefundenen Marmorbasis in Verbindung zu bringen ist.²⁰⁷⁸ Die auf ihr angebrachten Szenen aus dem Leben des Hercules könnten nach Ciancio Rossetto darauf hindeuten, dass die dortige noch nicht näher zu bestimmende Ausstattung in den Kontext der kaiserlichen Verehrung zu setzen ist.²⁰⁷⁹ Auch die Art der Bodenverkleidung, die in diesem Areal eine besondere Akzentuierung erfuhr,²⁰⁸⁰ ebenso wie die etwaigen Hinweise auf eine Brunnenausstattung²⁰⁸¹ zeugen als verschwindend geringe, doch aber wertvolle Relikte noch für das ausgehende 2./3. Jh. n. Chr. von einer sicher repräsentativen Ausschmückung und Instandhaltung von Säulenhalle und Hofanlage.

In diesem Zusammenhang wäre sicher auch die Klärung der Frage interessant, inwiefern sich ein für den Innenraum des Theater-*porticus*-Komplexes angenommenes „einheitliches“ Dekorationskonzept auch nach außen hin präsentierte. Näher bekannt ist diesbezüglich lediglich die Ausstattung der einst etwa 32,60 m hohen Außenfassade des Zuschauerrunds, von deren ursprünglich mehrgeschossigen Arkadenfassade heute noch die beiden unteren Stockwerke zu einem Drittel erhalten sind.²⁰⁸² Die einzelnen Stockwerke folgten dabei jeweils von unten nach oben betrachtet der dorischen, ionischen und korinthischen Ordnung, wobei sich das Gebälk über den Säulen aus einem Architrav dreier

²⁰⁷⁶ Fidenzoni 1970, 37. So fanden sich bei den Grabungen nicht nur Statuen und Säulenelemente dieses Materials, sondern auch ein marmornes Gebälk und marmorne Gesimse. (Fidenzoni 1970, 37; Pappalardo 2007, 60; Ciancio Rossetto 2008, 11 Fußnote 37) Letztere wurden während der Grabungen 1956 im Garten des Palazzo Orsini dokumentiert, sind aber noch nicht näher datiert. (Ciancio Rossetto 2008, 11 Fußnote 37; siehe auch M. Nota Santi, Teatro di Marcello, 1956, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, Notiziario, XC, 2, 1985, besonders 362) Vielleicht fallen sie in die Zeit, als die Sitzstufen mit der bereits erwähnten Verkleidung aus weißem und farbigem Marmor ausgestattet wurden. (Pappalardo 2007, 60)

²⁰⁷⁷ Fuchs 1987, 14.

²⁰⁷⁸ Ciancio Rossetto 2008, 9-10, 16, tavv. III (B4).

²⁰⁷⁹ Ciancio Rossetto 2008, 5, 10, 16, tavv. X.

²⁰⁸⁰ Ciancio Rossetto 2008, 9-10, 21, tavv. III (B4).

²⁰⁸¹ Ciancio Rossetto 2008, 21, 10 Fußnote 35.

²⁰⁸² Cerutti Fusco 1992, 20; Burmeister 2006, 96; Ciancio Rossetto 2008, 5.

vorspringender Leisten mit einem einfachen Fries sowie einem Kranzgesims zusammensetzte.²⁰⁸³ Den gestalterischen Höhepunkt jener Außenarkaden bildeten jedoch die wohl insgesamt 82 kolossalen Marmormasken der drei Genres des klassischen Theaters, die archäologisch für die unteren beiden Stockwerke belegt sind und mittels einer Verdübelung an den Schlusssteinen der Arkadenbögen angebracht waren.²⁰⁸⁴ Leider ist heute nicht mehr bekannt, ob diese aufwendige Dekoration in ähnlicher Weise auch im Bereich der übrigen Außenfassaden des Theater-*porticus*-Komplexes fortgesetzt wurde. Klar ist lediglich, dass der recht offenen Arkadenbauweise der *cavea* eine deutlich geschlossenere Fassade im Areal der *porticus post scaenam* gegenüberstand. Hier haben sich noch die Fundamente der einstigen Umfassungsmauer erhalten, die nur an zwei Stellen durch schmale Durchlässe mit ihrem äußeren Umfeld kommunizierte.²⁰⁸⁵ Die wenigen erhaltenen Strukturen erlauben jedoch keine Rückschlüsse mehr auf eine etwaige Dekoration, wenngleich eine solche nicht auszuschließen bleibt – insbesondere wenn man bedenkt, dass die Außenfassade des *porticus post scaenam* zugleich die Schaufassade Richtung Tiber darstellte.

Balbus-Theater

Schließlich sei der Vollständigkeit halber auch kurz auf das dritte stadtrömische Steintheater zu verweisen, dessen Außenmaße zwar wesentlich kleiner waren, seine vierseitige *porticus post scaenam* aber bezogen auf die Fläche ähnliche Maße wie der Theaterkern erreichte. Von der ehemals reichen Ausstattung, die etwa durch den Bericht des Plinius²⁰⁸⁶ bezüglich der Aufstellung vierer Onyxsäulen angedeutet wird und für ein hauptstädtisches Theater zu erwarten wäre, sind jedoch nur wenige Einzelheiten bekannt. Zu den wenigen überlieferten Elementen zählen die Fragmente eines Relieffrieses mit der Darstellung einer Gigantomachie, welcher wohl im Zuge der Restaurierungsarbeiten nach dem großen Brand 80 n. Chr. im Theater angebracht wurde,²⁰⁸⁷ sowie weitere

²⁰⁸³ Fidenzoni 1970, 43; Burmeister 2006, 96; Plattner/Ashby 1965, 515. Das zweite, ionische Stockwerk umfasste eine Höhe von etwa 10,40 m, die untere dorische Ordnung ca. 9,55 m. Den Bereich über der 11,45 m hohen korinthischen Ordnung berechnet Fidenzoni mit 1 m. (Fidenzoni 1970, 43)

²⁰⁸⁴ Fuchs 1987, 14.

²⁰⁸⁵ Ciancio Rossetto 2008, 8-10; Tosi 2003, 763.

²⁰⁸⁶ Plinius, nat. hist. XXXVI 60.

²⁰⁸⁷ Fuchs 1984, 215-255; Fuchs 1987, 11-13; Tosi 2003, 25; Albers 2013, 103, 274. Die Fragmente wurden zum großen Teil 1887 und 1949 in der Via del Colosseo sowie der Via delle Botteghe Oscure gefunden. (Fuchs 1987, 11-12) Siehe hierzu auch Fuchs 1987, 11.

Dekorationselemente, die im Bereich der *porticus post scaenam* geborgen werden konnten. So ist bekannt, dass die *quadriporticus* in augusteischer Zeit durch ihre Nischen, Wandpilaster und Gesimse plastisch gegliedert und im Osten durch eine große halbrunde, mit Säulen ausgestattete *exedra* geprägt war.²⁰⁸⁸ Ihr Zentrum wiederum nahm eine rechteckige Nische auf, die, wie auch die anderen Nischen der Anlage, der Aufstellung von Bildnissen gedient haben könnte.²⁰⁸⁹ In dieser ersten Phase artikulierte sich die Säulenhallen Richtung Innenhof wohl noch durch eine dorische Säulenstellung, die in der Höhe durch ein dorisches Gebälk begrenzt wurde.²⁰⁹⁰ Die Gänge der Säulenhallen schienen noch zu jener Zeit mit einem Tonnengewölbe bedeckt, dessen Unterseite mit blauer Farbe verziert war.²⁰⁹¹

Einen größeren Wandel in ihrem Erscheinungsbild erfuhr die *porticus*-Anlage im Zuge eines hadrianischen Umbaus, nach dessen Beendigung sie sich als zweigeschossige *porticus* mit einer stuckverzierten, doppelten Arkadenstellung präsentierte.²⁰⁹² Letztere wurden durch rechteckige Pilaster mit vorgeblendeten Halbsäulen gestützt, deren Verstickung Kanneluren marmorner Säulen nachahmte.²⁰⁹³ Nach Cante folgten sie im unteren Geschoss der dorischen Ordnung, im zu vermutenden zweiten Geschoss der ionischen.²⁰⁹⁴ Auch die Innenseite der Säulenhallen schienen in dieser Zeit mit Stuck verkleidet, doch fanden sich darauf keine Farbspuren mehr, sodass Cante eine weiße Innenverkleidung vermutet.²⁰⁹⁵ Weiterhin lassen sich auch Fragmente von Archivolten sowie ein mit einer Dekorleiste verziertes Gesims²⁰⁹⁶ der *porticus* zuordnen. Auch erstere war mit einer Zierleiste versehen, zeigte zusätzlich aber eine Laibung mit in Rechtecken eingeschriebenen Rhomben, um den Eindruck einer Kassettendecke zu erwecken; den Zwischenraum der Archivolten und Halbsäulen prägten pflanzliche Motive, eventuell Triebe mit Blättern und Blüten, die sich hier emporrankten.²⁰⁹⁷ Die große *exedra* im Osten wurde in dieser Zeit in eine luxuriöse *forica* mit marmornen *sedili* und einem Bodenmosaik aus weißen *tesserae* mit einer schwarzen Borde umgewandelt und mittels

²⁰⁸⁸ Cante 2004, 7.

²⁰⁸⁹ Manacorda 2001, 24.

²⁰⁹⁰ Cante 2004, 9: Von letzterem haben sich noch einige Gesimsfragmente erhalten.

²⁰⁹¹ Cante 2004, 7.

²⁰⁹² Cante 2004, 12.

²⁰⁹³ Cante 2004, 12.

²⁰⁹⁴ Cante 2004, 12, 20.

²⁰⁹⁵ Cante 2004, 12.

²⁰⁹⁶ Geschmückt ist dieses mit einer flachen Zierleiste gefolgt von einem *cyma recta*, einer weiteren flachen Zierleiste, einem Eierstabmuster, einem Zahnschnitt und einer unverzierten Fläche. (Cante 2004, 12)

²⁰⁹⁷ Cante 2004, 12.

einer großen mit Marmorplatten verkleideten Mauer von der *quadriporticus* separiert.²⁰⁹⁸ In der Höhe dieser Mauer waren drei Fenster eingelassen. Den mittleren Wandschnitt zierte hingegen eine Reihe von drei halbrunden und vier rechteckigen Nischen, von denen die halbrunden noch Reste einer *opus sectile*-Verkleidung zeigten.²⁰⁹⁹ Abseits der genannten dekorativen Elemente ließen sich jedoch bisher noch keine Hinweise auf die einstige statuarische Ausstattung gewinnen, doch wird man davon ausgehen können, dass sowohl die *porticus post scaenam* als auch der Theaterkern mit zahlreichen Bildwerken versehen waren, die innerhalb ersterer insbesondere in den angesprochenen Nischen der Innenwände, den *intercolumnia* sowie im Innenhof ihre Aufstellung gefunden haben werden.

So oder so ähnlich, mit mehr oder weniger großen Forschungs- bzw. Kenntnislücken, gestalten sich auch die Aussagen zu den anderen Theater-*porticus*-Komplexen außerhalb Roms, wenngleich für diese in der Regel aufgrund der fehlenden literarischen Überlieferungen nur auf die archäologischen und inschriftlichen Funde und Befunde zurückgegriffen werden kann. Doch zeigt sich auch bei ihnen, insbesondere im Verlauf des 1. und 2. Jh. n. Chr., ein verstärkter Einsatz von teils verschiedenen Marmorsorten für die dekorative (Neu-)Gestaltung zentraler Bauelemente der Anlagen. Hinsichtlich der verwendeten Materialien und des Aufwandes der Ausstattung stellte sich neben einzelnen Bereichen des Theaterkerns²¹⁰⁰ auch immer wieder die *porticus post scaenam* als bedeutende und repräsentative Örtlichkeit innerhalb des theatralen Gesamtensembles heraus. So soll auch im Folgenden ihr Dekorationsapparat im Fokus stehen und jenem des Theaterkerns gegenübergestellt werden, um ihrer Rolle innerhalb des theatralen Komplexes auch in dekorativer Hinsicht näher zu kommen.²¹⁰¹ Das Endprodukt dieser überblickshaften Darstellung ist jedoch nicht als allgemeines Schema zu verstehen, welches auf jeden Theater-*porticus*-Komplex bedenkenlos übertragen werden kann, doch aber als Anhaltspunkt für eine grundsätzliche Idee hinsichtlich der Ausschmückung jener Anlagen. Jeder Theaterbau aber, ob in zeitlicher Hinsicht oder im Hinblick auf den

²⁰⁹⁸ Sagui 1985, 473; Sagui 1993, 409; Manacorda 1987, 606; Manacorda 2001, 35. In diesem Zuge wurden auch die Säulen der *exedra* durch Pfeiler ersetzt, die mit mehreren Lagen Putz versehen waren und in einigen Bereichen Bilder und Graffiti zeigten. (Sagui 1985, 473; Sagui 1993, 409; Gatti 1979, 292)

²⁰⁹⁹ Sagui 1985, 473; Gatti 1973, 134.

²¹⁰⁰ Hier zu nennen sind neben der *scaenae frons* und dem *frons pulpiti*, auch die *tribunalia*, der *balteus*, die *Prohedrie* sowie die *basilicae*.

²¹⁰¹ Hierbei wird jedoch nicht der Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

Reichtum seiner Ausstattung, zeichnete sich, abhängig von der Lokalität sowie dem Geschmack und der Finanzstärke seiner Stifter, durch einen jeweils ihm eigenen dekorativen Apparat aus.

Theater-porticus-Anlagen außerhalb Roms: Hinweise auf die dekorative Gestaltung

- Gestaltung der Außenfassade

Die Fassade bzw. Außenfassade bildete die äußerlich wahrnehmbare Hülle der Theater-*porticus*-Komplexe. Wie bereits der lateinische Terminus „*facies*“ (= Angesicht) nahelegt, bildete sie das Gesicht des Bauwerkes und stand auf diese Weise unmittelbar mit dem äußeren Umfeld in einem Dialog. Folglich, war sie es, welche, abgesehen von den Dimensionen des Bauwerkes, als erstes wahrgenommen wurde und den Bau nach außen präsentierte. Dabei konnte durch sie entweder eine Verbindung zwischen dem Theaterbau und dem äußeren städtischen Umfeld hergestellt oder aber eine bewusste Abgrenzung von letzterem erzielt werden.

Bei den Theater-*porticus*-Komplexen ist hinsichtlich der Außenfassade zwischen der oft halbrunden Fassade der *cavea* und den Außenmauern der Seitenräume des Bühnengebäudes sowie der *porticus post scaenam* zu unterscheiden.

Durch ihre Lage hinter dem Skenenbau bildete die Fassade der *porticus post scaenam* in diesem Zusammenhang einen Großteil des „rückwärtigen“ Außenprospekts der Theateranlagen, wenngleich „rückwärtig“ hier nicht allzu wörtlich genommen werden sollte, denn auch sie war zumeist von Straßenzügen umgeben oder, wie im Falle des Marcellus-Theaters oder jenem in Ostia sowie Tarraco/Tarragona, zu einem benachbarten Gewässer (Fluss/Meer) hin ausgerichtet.

Grundsätzlich ist bei der *porticus post scaenam* zwischen einer eher offenen und einer mehr geschlossenen Bauweise der Außenfassade zu unterscheiden. So gestaltete sich das Außenprospekt der einseitigen *porticus*-Anlagen durch ihre Säulenstellung zum äußeren Umfeld weitestgehend offen, während die mehr nach innen gewendeten mehrseitigen *porticus*-Anlagen, wie in der Regel auch das Außenprospekt der *parascaenia* bzw. *basilicae*, durch eine hohe, nur durch wenige Zugangsöffnungen unterbrochene Umfassungsmauer geprägt waren. Sie grenzte diesen Teil des Theaters nach außen eher ab und gewährte nur wenige Einblicke. Nur in seltenen Fällen bildeten Säulenstellungen, wie

im Bereich der östlichen *basilica* des Theaters von Sabratha/Sabratha oder im Bereich des Nordzugangs der augusteischen *porticus post scaenam* von Ostia/Ostia einen Teil der Fassade. Unabhängig davon fehlen derzeit leider für die Mehrzahl der mehrseitigen theatralen *porticus*-Anlagen aufgrund des meist schlechten Überlieferungsstandes jegliche Hinweise bezüglich der einstigen Verkleidung ihrer Außenfassade. Vorstellbar wäre hier beispielsweise eine Gliederung durch Pilasterstellungen, wenngleich nicht ausgeschlossen bleibt, dass, wie bei den geschlossenen Umfassungsmauern des *cavea*-Bereiches, zumindest bei einigen Anlagen auf eine zusätzliche Dekoration verzichtet worden ist. So konnten Abschnitte ihrer Außenfassade direkt an die Stadtmauer grenzen. Zudem sollte darauf hingewiesen werden, dass den Außenmauern der *porticus post scaenam* im Verlauf der Jahrhunderte teilweise auch andere Bauten vorgelagert wurden, sodass ihre Sichtbarkeit ganz oder weitestgehend entfiel.²¹⁰² In einigen wenigen Fällen ließen sich hier jedoch auch angegliederte und mit dem Theater-*porticus*-Komplex in Verbindung stehende, dekorative Architekturen dokumentieren. Zu nennen ist hier etwa die zweisechiffige Säulenhalle, die der Ostseite der *porticus post scaenam* von Augusta Emerita/Mérida vorgelagert war, möglicherweise der kontrollierten Zugänglichkeit in die Anlage diene und wohl auch für die Westseite konstatiert werden kann.²¹⁰³ Einen besonders dekorativen und somit repräsentativen Charakter kann des Weiteren der monumentalen Marmorfontäne ausgestattet mit Säulen, Nischen und Statuen im Zwickel der Außenmauern der östlichen *basilica* und derselben Seite des *postscaeniums* im Theater von Leptis Magna/Lepda zugeschrieben werden, die hier in hadrianischer Zeit eingerichtet wurde.²¹⁰⁴ Sie bildete nicht nur einen wesentlichen Bestandteil des kleinen Vorplatzes der *porticus post scaenam*, sondern flankierte zugleich als Bestandteil der Außenfassade des Theater-*porticus*-Komplexes den Zugang in die sonst nach außen hin vorwiegend verschlossene Säulenhallenanlage selbst.

Die einseitigen *porticus post scaenam*-Anlagen erzielten mit ihrer Öffnung nach außen im Gegensatz zu den mehrseitigen Säulenhallenanlagen eine gänzlich andere Wirkung. Mit ihrer nach außen hin sichtbaren, stuck- oder marmorverkleideten Säulen- oder

²¹⁰² Beispiele hierfür sind etwa der Theater-*porticus*-Komplex von Pompeii/Pompeji (Ostseite: anstehender Fels, Westseite: Hausbebauung), Roma/Roma (Balbus-Theater: an der Nordseite schließt die *porticus* Minucia Frumentaria an ebenso wie eine später zwischen ihnen errichtete Passage/Galerie), Augusta Emerita/Mérida (Westseite: Hausbebauung); Leptis Magna/Lepda (Nordwestseite: Hausbebauung).

²¹⁰³ Mateos Cruz/ Márques Pérez 1997, 313.

²¹⁰⁴ Siehe Plan Caputo 1987, Tav. I sowie Tav. VII.

Pfeilerstellung verfügten sie bereits für sich über einen gewissen dekorativen Aspekt, der zugleich eine größere Diffusion zwischen Innen- und Außenraum gewährleistete. Die *porticus post scaenam* des Theaters von Suessa/Sessa Aurunca präsentierte sich nach außen beispielsweise noch in augusteischer Zeit wohl durch eine dorische Säulenstellung, während die gesamte Fassade im Zuge großangelegter Erneuerungsarbeiten in antoninischer Zeit durch eine mit weißem Marmor verkleideten Pfeilerstellung neu errichtet wurde.²¹⁰⁵ Letztere scheinen mit Pilastern, Kapitellen und Basen aus weißem Marmor zusätzlich geschmückt und auf der Höhe der *porta regia* durch ein erweitertes *intercolumnium* geprägt gewesen zu sein.²¹⁰⁶ Cascella zufolge ist es zudem möglich, dass die Fassade der *porticus post scaenam* nicht mit diesem unteren ca. 5 -6 m hohen Stockwerk endete, sondern auch ein weiteres Geschoss existierte, durch welches sich die Fassade der *porticus post scaenam* dem Betrachter bis zu einer Höhe von etwa 12 m dargestellt haben könnte.²¹⁰⁷ Handelte es sich auch bei der *porticus post scaenam* von Herculaneum/Ercolano um eine einseitige Säulenhalle, hätte sich diese durch eine mit weißem Stuck verkleidete Säulenstellung nach außen präsentiert, deren unteres Drittel zusätzlich mit roter Farbe geziert war.²¹⁰⁸ Auch die Art bzw. Existenz der *porticus post scaenam* des Theaters von Falerio Picenus/Falerone ist zwar noch nicht eindeutig geklärt, doch könnte sich diese, handelte es sich auch hier um eine einflügelige Säulenhalle, den Untersuchungen de Minicis zufolge durch 22 mit Marmor Africano verkleidete Säulen nach außen präsentiert haben.²¹⁰⁹

In größerem Rahmen betrachtet, wurde das Außenprospekt jener Säulenhallenanlagen in gewisser Weise auch zu einem Teil durch die rückwärtige Fassade des Skenenbaus ergänzt, welche, wie das Beispiel von Arausio/Orange im vorangegangenen Kapitel gezeigt hat,²¹¹⁰ im oberen, über die *porticus post scaenam* ragenden Bereich ebenfalls dekorativ gestaltet sein konnte.

²¹⁰⁵ Cascella 2002, 95; Cascella 2007, 48, 96-97.

²¹⁰⁶ Cascella 2002, 96-98.

²¹⁰⁷ Cascella 2007, 48-49 sowie Cascella 2002, 96.

²¹⁰⁸ Pagano/ Balasco 2000, 41.

²¹⁰⁹ De Minicis 1839, 17. Nach Campanari (1840, 4) habe sich in der Mitte der Außenfront der Säulenhalle zudem eine große Base befunden, auf der wohl eine Reiterstatue ihren Platz fand. Es lässt sich jedoch nicht eindeutig klären, ob Campanari mit "*porticus*" auch tatsächlich die *porticus post scaenam* meint.

²¹¹⁰ Siehe auch Bladie/Castre/Dubourg/Tardy 2019, 206; Isler 2017, 509.

Der Gestaltung der Außenfassade der *porticus post scaenam* stand nun die meist im Halbrund verlaufende Außenfassade des Zuschauerraums gegenüber, wenngleich daneben auch einige Vertreter bekannt sind, deren Zuschauerraum in eine rechteckige Struktur eingelassen war.²¹¹¹ Wie im Falle der *porticus post scaenam*-Anlagen, konnte sich auch ihre Fassade, erhob sie sich über das umliegende Bodenniveau, durch eine geschlossene Umfassungsmauer mit oder ohne zusätzliche architektonische Gliederung oder aber durch offene Arkaden – das sog. Theatermotiv – präsentieren. Das angesprochene Arkadenmotiv mit seiner offenen Bauweise, welches sich im Wesentlichen aus Pfeilern und Bogenkonstruktionen auszeichnete, kann hinsichtlich seines Aufwandes und seiner Kosten im Bau wohl als repräsentativste Fassade des Zuschauerraumes bezeichnet werden. Sie konnte sich bis zu drei Stockwerke in die Höhe erheben. Als zusätzliches Schmuckelement konnten jenen die Arkadenbögen tragenden Pfeilern dabei, wie im Falle des Marcellus-Theaters, eine stuckverzierte oder marmorne Halbsäulenordnung vorgeblendet sein, die der tuskisch-dorischen, ionischen und korinthischen Ordnung folgen konnten.²¹¹² Daneben dienten jedoch auch Pilaster als beliebte Dekorationselemente der Arkadenpfeiler, wie die Beispiele von Augusta Taurinorum/Torino, Ostia/Ostia und Leptis Magna/Lepda bezeugen. Die *cavea*-Fassade des Theaters von Herculaneum/Ercolano, deren Arkadenpfeiler im unteren Stockwerk mit kannelierten Pilastern und im oberen Stockwerk mit heute schlechter erhaltenen glatt verstickten Pilastern versehen waren, zeigt im Inneren noch eine weitere Dekoration. So waren einige der Arkadenbögen auf ihrer Unterseite mit einer weiß stuckierten Kassettendecke versehen.²¹¹³ Eine Kombination aus Halbsäulen und Pilastern zeigt hingegen die dreigeschossige Arkadenfassade des Theaters von Sabratha/Sabratha. Hier waren die Stützpfeiler einerseits mit glatten Wandsäulen mit korinthischen Kapitellen versehen, während seitlich Pilaster mit dorischen Kapitellen angebracht waren.²¹¹⁴ Für die Kapitelle konnte bei den Untersuchungen eine Verkleidung aus Stuck nachvollzogen werden.²¹¹⁵ In den Theatern von Ferentium/Ferento, Mediolanum/Milano, Cales/Cales und Salona/Solin scheint man auf eine zusätzliche

²¹¹¹ Hier ist etwa auf die Theater-*porticus*-Komplexe von Augusta Taurinorum/Torino (frühe Bauphase) und Augusta Praetoria/Aosta zu verweisen.

²¹¹² Beispiele finden sich u. a. in Beneventum/Benevento, Vicetia/Vicenza sowie Arausio/Orange. Auch in Falerio Picensis/Falerone schmückten marmorverkleidete Halbsäulen der ionisch-korinthischen die Arkadenfassade des zu vermutenden Theater-*porticus*-Komplexes. Die Halbsäulen selbst waren in *opus latercium* errichtet. (De Minicis 1836, 131; Maraldi 2002, 36)

²¹¹³ Balasco 2000, 79.

²¹¹⁴ Guidi 1930, 8; Caputo 1959, 11.

²¹¹⁵ Guidi 1930, 8.

Ausschmückung der Arkadenpfeiler wohl gänzlich verzichtet zu haben, da ihnen vorgeblendete Architekturordnungen fehlen.²¹¹⁶

Im Gegensatz zur der *cavea*-Fassade mit einem Arkadenmotiv konnten für die Vertreter mit einer geschlossenen Umfassungsmauer nur selten ergänzende Architekturdekorationen, wie Pilaster,²¹¹⁷ nachgewiesen werden. Zu fragen bliebe daher, ob dieser Umstand mehrheitlich auf die aktuelle Forschungs- und Erhaltungslage zurückzuführen ist, oder ob tatsächlich aus ökonomischen Gründen häufig auf sie verzichtet wurde und sich dieser Umstand somit auch auf die geschlossenen Außenfassaden der *porticus post scaenam* übertragen lassen würde.

Offen bleibt derzeit auch, ob neben den Architekturdekorationen häufiger auch anderweitige Dekorationselemente entlang der *cavea*-Außenfassade zum Einsatz kamen, wie es beispielsweise das beschriebene Marcellus-Theater mit seinen marmornen Theatermasken zeigt. Im Falle von Herculaneum/Ercolano konnten hier zumindest auch Inschriftentafeln sowie ein marmornes Podium dokumentiert werden, welches wohl einst der Aufstellung von Statuen diente.²¹¹⁸ Während der Aufstellungsort letzterer innerhalb der Arkaden oder im äußeren *ambulacrum* noch nicht eindeutig gesichert ist, können einige der Inschriften wohl eindeutig der Außenfassade zugeordnet werden. Sie nennen nicht nur Numisius als Architekten des Theaters, sondern auch als einen Stifter und Financier Annius Mammianus Rufus²¹¹⁹ und führten auf diese Weise sowohl den Zeitgenossen als auch der Nachwelt an prominenter Stelle angebracht das Engagement jener Personen vor Augen.

Im Ganzen betrachtet konnten die Außenprospekte der Theater-*porticus*-Anlagen also ganz unterschiedliche Eindrücke erzielen, wobei sich sowohl bezüglich der Außenfassade des Zuschauerraumes als auch jener der *porticus post scaenam* die nach außen weitestgehend offene oder durch eine Umfassungsmauer geschlossene Bauweise fand. In Bezug auf die *porticus post scaenam*-Anlagen ist dabei jedoch die Beobachtung interessant, dass die

²¹¹⁶ Siehe auch Isler 2017, 353, 355.

²¹¹⁷ Siehe auch Isler 2017, 356. Der Umfassungsmauer des Theaters von Baelo/Bolonia waren 37 Hausteinpfeiler mit Pilastern vorgeblendet, deren ionische Basen und Pilasterkapitelle teilweise noch überliefert sind. (M.Ponsich – S. de Sancha, Le Théâtre de Belo: 1ère campagne de fouilles de juin 1978, in: Melanges de la Casa Velasquez 15, 1979, 561, Abb. 2) Bekannt ist auch die Gliederung des Untergeschosses des Theaters von Issa/Vis, an dessen Außenfassade 32 flache Pilaster mit einem Abschlussgesims angebracht waren. Das Obergeschoss lässt leider keine Aussagen mehr zu. (Rnjak 1979, 56-57, 140-142; Gabričević 1981, 67-72; Sear 2006, 255, Isler 2017, 356-357)

²¹¹⁸ Pagano/Balasco 2000, 48; Balasco 2000, 79; Wallace-Hadrill 2012, 134, 169.

²¹¹⁹ CIL X, 1443; Wallace-Hadrill 2012, 134, 169.

hinsichtlich ihrer Größe, Funktion und dekorativen Vielfalt repräsentativeren mehrseitigen Säulenhallenanlagen nach außen heute einen deutlich schlichteren Eindruck geben, als ihre einseitigen Vertreter. Ob es sich hier um einen Trugschluss handelt, der auf die oft nur marginalen Reste der Außenfassaden der *porticus post scaenam*-Anlagen zurückzuführen ist, die jegliches aufgehende Mauerwerk und etwaige angebrachte Dekorationen entbehren, bleibt noch abzuwarten. Von Bedeutung wäre diese Frage auch im Hinblick auf die bauliche Kombination von arkadengeprägter Außenfassade des Theaterkerns und einer anschließenden nach außen geschlossenen mehrseitigen *porticus post scaenam*. Kam es hier zu einem Bruch im Aufwand der Ausstattung oder wurde diese nur auf andere Weise realisiert?

- Wand- und Deckengestaltung

Wenngleich sich die innenliegenden Wandbereiche nur noch in wenigen Fällen ansatzweise rekonstruieren lassen, führt die aktuelle Befundlage zu der Annahme, dass die Räumlichkeiten der *porticus post scaenam* und der *basilicae* nach den beiden Schaufassaden der *scaenae frons* und des *frons pulpiti* innerhalb der theatralen Bauten am umfanglichsten dekoriert waren.

Insgesamt lässt sich der einfache Wandverputz ebenso wie dekorative Stuckdekorationen und Wandmalereien im Bereich der *porticus post scaenam* wie auch in den verschiedenen anderen Räumlichkeiten der Theateranlagen am häufigsten nachweisen. Für letztere wurden die Wandflächen zunächst grob geglättet und mit verschiedenen fein aufgetragenen Putzschichten versehen; auf den noch feuchten Kalkuntergrund erfolgte schließlich der Farbauftrag.²¹²⁰ Zusätzlich konnte auch ornamentaler oder figürlicher Dekor mit Hilfe von Reliefstempeln in die Verputzschicht eingetieft werden.²¹²¹

Innerhalb der *porticus post scaenam* ist diese Art der Wandgestaltung – insbesondere jene der Wandmalerei – vor allem für die frühe und späte Kaiserzeit belegt. Ein Beispiel ihrer Verwendung in der frühen Kaiserzeit gibt etwa die Säulenhallenanlage von Ostia/Ostia. Während die Dekoration der augusteischen Zeit leider unbekannt ist, konnte Pohl für die claudische Zeit einen Teil dieser gemalten Wanddekoration rekonstruieren, die wohl bis in

²¹²⁰ Schollmeyer 2013, 47.

²¹²¹ Schollmeyer 2013, 47.

die hadrianische Zeit Bestand hatte, bevor die *porticus*-Anlage eine vollständige Erneuerung erfuhr.²¹²² Sie zeigte vermutlich Elemente des späten zweiten ebenso wie des dritten Stils.²¹²³ Zu vermuten wäre nach Pohl im unteren Bereich eine Sockelzone, über der ein großer Hauptfries auf rotem Grund folgte. Dieser war durch Säulenstellungen in mehrere große Felder unterteilt und mit Girlanden, Bändern und Schleifen dekoriert.²¹²⁴ Ein oder zwei isoliert stehende Figuren werden hier in den *intercolumnia* rekonstruiert. Unbekannt ist hingegen noch der obere Abschluss dieses Hauptfrieses. Der darauffolgende Fries war dann mit Darstellungen von Nischen, Öffnungen und anderen architektonischen Elementen eines Innenraumes gestaltet, die mit großen roten Flächen, auf denen Girlanden, Bänder und figürliche Szenen abgebildet waren, alternierten. Der weitere Verlauf in der Höhe hingegen ist weiterhin unsicher. Hier könnte ein weiterer, jedoch schmalerer Fries mit architektonischen oder floralen Motiven angeordnet gewesen sein oder aber gleich ein Doppelfries; letzterer war in Paneele gegliedert und mit weißem, reliefiertem Stuck auf schwarzem Grund dekoriert. Den Abschluss dieser Wanddekoration bildete Pohl zufolge möglicherweise ein Gesims aus Stuck, welches eine Wiederholung des dekorativen Elements der Kapitelle zeigte. So wäre es laut der Forscherin möglich, dass mit dieser Dekoration versucht wurde, im mittleren Wandfeld eine Illusion von Licht und Raum zu kreieren, während der Blick in der Höhe verschlossen wurde.²¹²⁵

Bei einem Vergleich mit weiteren *porticus post scaenam*-Anlagen zeigt sich jedoch, dass die Verzierung der Wände nicht allein auf die oben genannten Dekorationstechniken, wie den Stuckdekor und die Wandmalerei, begrenzt blieb. So konnten hier, wie auch innerhalb der seitlichen Räumlichkeiten des Skenenbaus, in mehreren Fällen aufwendige Marmorinkrustationen als Wandverkleidung belegt werden. Hinweise auf diese geben sowohl die im Zuge der Grabungen geborgenen verschiedenfarbigen marmornen Wandfragmente als auch etwaige Dübellöcher und Haken, welche zur Fixierung der dekorativen Marmorplatten in das darunterliegende Mauerwerk geschlagen worden waren. Zum Einsatz kamen verschiedenste Marmorsorten aus allen Teilen des Reiches, die für eine repräsentative, polychrome Wandverkleidung sorgten. Nicht selten lassen sich diese kostenintensiven Wanddekorationen jedoch erst einer späteren Ausstattungphase zuordnen, der zunächst eine frühere Dekoration mit Wandmalereien vorausgegangen war.

²¹²² Battistelli/ Greco 2002, 415.

²¹²³ Pohl (I) 1978, 336-347; Pohl (II) 1978, 194-207.

²¹²⁴ Pohl (I) 1978, 345: Von der Sockelzone sind allerdings keine Spuren mehr überliefert.

²¹²⁵ Pohl (I) 1978, 345-346.

Dies war etwa innerhalb der *porticus post scaenam* von Augusta Emerita/Mérida der Fall.²¹²⁶ Weitere Hinweise innerhalb der großen rechteckigen *exedra* im Scheitel der *porticus post scaenam* verweisen zudem darauf, dass jene Marmorinkrustation in einer nachfolgenden Phase erneut durch eine Dekoration mit Wandmalerei ersetzt wurde.²¹²⁷ Zudem scheinen Teile der einstigen marmornen Wandverkleidung im 4. Jh. n. Chr. demontiert und für die Restauration des Bodenbelags eingesetzt worden zu sein.²¹²⁸ Eine weitere Neudekoration der gesamten *porticus post scaenam* war offenbar auch Ende des 4. Jh. n. Chr. noch einmal geplant.²¹²⁹ Für den Auftrag der neuen Wandmalerei, die wohl nie realisiert wurde, schien es jedoch nötig, die alte zu zerstören, wie es noch an einigen Stellen zu beobachten ist.²¹³⁰ Einen Wechsel bzw. eine phasenweise Erneuerung der Wanddekoration spiegelt auch die *porticus post scaenam* des Theaters von Leptis Magna/Lepda wider. Auch hier schien einer ersten Phase mit Wandmalerei, eine zweite mit einer Marmorverkleidung gefolgt zu sein. So konnten nach Caputo Stuckfragmente dokumentiert werden, die mit roter Wandmalerei versehen waren, nachvollziehbar etwa an der Laibung der zentralen Türöffnung des an den Bühnenbau anschließenden *porticus*-Flügels.²¹³¹ Möglicherweise diente jenes Dekor der Akzentuierung des Zugangs, der über eine kurze Passage mit der *porta regia* der *scaenae frons* in unmittelbarer Verbindung stand. Vermutlich war es im Zuge der großangelegten Marmorisation des Theaters in antoninischer Zeit als auch die *porticus post scaenam* mit einer reichen Marmorausstattung bedacht wurde.²¹³² So zierte die hinter dem Skenenbau gelegene Säulenhalle seither eine Wandverkleidung aus Marmo Pavonazzetto und Marmo Palombino in intensiven Farben, andere Wandpartien waren hingegen mit einer marmornen Verkleidung aus Cipollino geschmückt.²¹³³ Anhand der Stilistik können dieser Phase wahrscheinlich auch ein Fries aus Cipollino sowie zwei Gesimse aus weißem Marmor, kleine Zierleisten mit rosa, weißen und grünen Streifen und die Fragmente eines dorischen Marmorfrieses, der mit

²¹²⁶ Dúran Cabello 2004, 240, 245. Auch für die Räumlichkeiten des *postscaeniums* ist eine Dekoration mit Stuck und Marmor überliefert. (Pappalardo 2007, 88)

²¹²⁷ Dúran Cabello 2004, 101. So konnten an einigen der erhaltenen Marmorstücke an den Ecken Spuren von Mörtel mit Resten von Malerei festgestellt werden. (Dúran Cabello 2004, 101)

²¹²⁸ Dúran Cabello 2004, 242, 246; Mateos Cruz/Soler Huertas 2015, 114.

²¹²⁹ Dúran Cabello 2004, 247.

²¹³⁰ Dúran Cabello 2004, 247.

²¹³¹ Caputo 1987, 52.

²¹³² Di Vita 1990 (I), 140. Von dieser zeugen noch einzelne Fragmente einer einstigen Wandverkleidung im südwestlichen Bereich der *porticus post scaenam*. (Caputo 1987, 50-52)

²¹³³ Caputo 1987, 52, 105.

Blütenreliefs verzierten Metopen und Triglyphen vermutlich die Rückwand des Bühnengebäudes prägte, zugeordnet werden.²¹³⁴

Wandmalerei und Marmorverkleidung mussten einander jedoch nicht ausschließen. Als beliebte Form der Wandverkleidung lässt sich innerhalb dieses Ambientes auch eine Kombination aus Wandmalerei und Marmorinkrustation nachvollziehen. So wählte man etwa für die neue Wandgestaltung der *porticus post scaenam* in Tarracina/Terracina, welche zu Beginn der Kaiserzeit mit der Marmorisation des Theaters einherging, eine marmorne Verkleidung im Bereich der Sockelzone, während der übrige Teil der aufgehenden Wände eine dekorative Wandmalerei zierte.²¹³⁵ Auch die Wandsäulen wurden zu jener Zeit mit einer marmornen Verkleidung versehen.²¹³⁶

Ein weiteres Beispiel gibt der Theater-*porticus*-Komplex von Suessa/Sessa Aurunca. Auch hier entschied man sich im Zuge der großangelegten, aufwendigen Neuausstattung des Theaters in antoninischer Zeit sowohl innerhalb der *porticus post scaenam*, aber auch der anschließenden südlichen *basilica*, für eine dekorative Wandgestaltung aus Marmor, Wandmalerei und farbigem Stuck. So präsentierte sich die *porticus post scaenam* in dieser Zeit mit einer etwa 40 cm hohen marmornen Sockelzone, die mit ihrem grauen Farbton einen Kontrast zu den weißen Marmorfeilern der Säulenhalle bildete.²¹³⁷ Getrennt wurde diese Zone von dem übrigen Teil der aufgehenden Verkleidung aus grauem Marmor mit einem Band aus weißem Marmor.²¹³⁸ Weitestgehend unbekannt ist zwar noch, wie sich die Dekoration über 1,50 m gestaltete, doch konnten einem höherliegenden Wandabschnitt die geborgenen Fragmente einer Wandmalerei des späten vierten Stils zugeordnet werden.²¹³⁹ Auch die angrenzende südliche *basilica*, die im Zuge der angesprochenen Umbauarbeiten beträchtlich erweitert wurde, zeigte in dieser Zeit eine 50 cm hohe Sockelzone aus Marmor grigio antico.²¹⁴⁰ Über einem kleinen *cyma reversa* in weißem Marmor folgte dann eine

²¹³⁴ Caputo 1987, 106; Di Vita 1990 (I), 139-140.

²¹³⁵ Cassieri 2004/5, 512 sowie Cassieri 2003, 281, 285.

²¹³⁶ Cassieri 2003, 281,285; Cassieri 2004/5, 512, 518: Von der Marmorverkleidung sprechen noch die dokumentierten Eisenklammern. (Cassieri 2003, 281).

²¹³⁷ Cascella 2002, 97.

²¹³⁸ Cascella 2002, 97; Cascella 2007, 49.

²¹³⁹ Cascella 2002, 97-98; Cascella 2007, 50. Ein mindestens 1 m großer Wandabschnitt könnte so weiß grundiert und mit einem dunkelroten 10 cm breiten Band umschlossen worden zu sein. Ein folgendes weiteres Band zeigt einen gelben Grund, an das sich ein rotes Paneel anschloss, welches wiederum im oberen Bereich von einem Band in verde acqua und im unteren Bereich von einem weißen Band gerahmt war. Zu den Funden zählten auch Fragmente eines Paneels auf rotem Grund, die mit zahlreichen Graffiti von Pferde- und Wagenrennen versehen waren und vielleicht einem möglichen zweiten Stock der *porticus post scaenam* zuzuschreiben sind. (Cascella 2002, 98, 99)

²¹⁴⁰ Cascella 2002, 83: Noch heute befinden sich einige dieser Häkchen der Marmorplatten *in situ*.

Wandverkleidung aus Cipollino, die wiederum durch ein *cyma recta* in weißem Marmor begrenzt wurde.²¹⁴¹ Darüber nun schloss eine Wandpartie an, die mit einem Fresko geschmückt war. Letzteres zeigte vermutlich ein Dekor aus roten Paneelen, die durch gelbe Elemente vertikal gegliedert waren.²¹⁴² Direkt unterhalb des Gewölbes, welches mit buntem Stuck verkleidet war, wurde die Wanddekoration wohl ebenfalls mit farbigem Stuck abgeschlossen.²¹⁴³ Als Besonderheit der Wandverkleidung gilt wahrscheinlich das monumentale über 4 m hohe *nymphaeum*, welches die Westwand des Raumes schmückte und reich mit Marmor und einem Mosaik kleiner, gläserner, blauer *tesserae* ausgestattet war; seine drei Nischen nahmen zudem Statuen auf, die Cascella als Personifikation des Nils und Standbilder der Stifter des *nymphaeums* interpretiert.²¹⁴⁴ Eine gänzlich andere, doch aber marmorne Wanddekoration kann auch für die kleinere nördliche *basilica* konstatiert werden, deren Wände zusätzlich durch Nischen gegliedert waren.²¹⁴⁵ Auch die Wände der beiden *parascaenia* trugen eine marmorne Verkleidung, die sich im Wesentlichen aus weißen Marmorplatten und einer Sockelzone aus Marmo grigio antico zusammensetzte.²¹⁴⁶

Im Gegensatz zu den genannten Räumlichkeiten von *porticus post scaenam*, *basilicae* und *parascaenia* schien man in Suessa/Sessa Aurunca innerhalb der seitlichen *aditus/parodoi* auf zusätzlichen Marmordekor an den Wänden verzichtet zu haben. Stattdessen entschied man sich für eine Dekoration mit Wandmalerei,²¹⁴⁷ die auch in den zwei, möglicherweise den Besucherstrom in die *media cavea* regulierenden Räumlichkeiten im Bereich der südlichen *aditus/parodoi* zur Ausführung kam und eine typische Dekoration des 2. Jh. n. Chr. darstellte.²¹⁴⁸

²¹⁴¹ Cascella 2002, 83.

²¹⁴² Cascella 2002, 83: Darauf weist ein größeres Fragment jener Wandverkleidung hin.

²¹⁴³ Cascella 2002, 83-84.

²¹⁴⁴ Cascella 2002, 84-85.

²¹⁴⁵ Cascella 2002, 88-89. Sowohl von der Wandverkleidung als auch von der Statuen- und Inschriftendekoration haben sich nur wenige Reste erhalten. In seinem Artikel von 2006 spricht Cascella von einem Statuenzyklus, der möglicherweise Apollon und seinem *thiasos* geweiht war. So fanden sich bei den Grabungen Fragmente von zwei verschiedenen Satyrstatuen. (Cascella 2006, 96)

²¹⁴⁶ Cascella 2002, 42: Von den verschiedenen Marmorplatten haben sich teilweise noch Reste erhalten.

²¹⁴⁷ Cascella 2002, 42: Von dieser konnten mehrere Fragmente dokumentiert werden. Ein Teil wies vermutlich eine malerische Gestaltung mit Quadraten auf, während ein anderer Teil gänzlich weiß war.

²¹⁴⁸ Cascella 2002, 87. Diese beiden letztgenannten Bereiche zeigen an ihrer Ostwand noch ein ca. 10 m hohes Fresko, dessen Sockelzone mit rechteckigen Paneelen geziert war, die mit gelben Bändern begrenzt wurden. Die mittlere Bildzone hingegen war von violetten Quadraten mit stilisierter Architektur geprägt, die ein Areal mit einigen weißen, rechteckigen Paneelen und azurblauen Bändern und roten Linien einrahmten. Der obere Wandabschnitt ist hingegen kaum erhalten. (Cascella 2002, 87)

Auch ein Blick auf die übrigen hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Komplexe lässt vermuten, dass innerhalb der *aditus* bzw. *parodoi* vorwiegend eine Verkleidung mit Wandmalerei zu Anwendung kam.²¹⁴⁹ Daneben konnte aber auch hier, wie im Falle von Augusta Emerita/Mérida, durch eine Wandgliederung mit Pilastern mit dorischen Kapitellen ein dekorativer Effekt erzielt werden.²¹⁵⁰

Alle übrigen Bereiche des Wegenetzes innerhalb des Theaterrunds – Ringkorridore, radiale Passagen und Treppenaufgänge – scheinen nach dem derzeitigen Forschungsstand hingegen eine deutlich schlichtere Wandgestaltung aufgewiesen zu haben. In Herculaneum/Ercolano²¹⁵¹ und Volaterrae/Volterra²¹⁵² ließen sich hier nur Reste weißen Putzes nachvollziehen. Mit zahlreichen Fresken ausgestattet zeigte sich in Herculaneum/Ercolano nur der Umgang der oberen *cavea*.²¹⁵³ Die wenigen Anhaltspunkte innerhalb der bekannten Theater-*porticus*-Komplexe erlauben es jedoch nicht, hier von gesicherten und allgemeingültigen Ergebnissen zu sprechen. Fest steht nur, dass diese meist tonnenüberwölbten Gänge in der Regel sicher nur schwach beleuchtet waren. Tageslicht erhielten nur die äußeren Ringkorridore, die zum Teil zwischen den oberen Rängen verlaufenden *cryptoporticus* ebenso wie eine etwaige *porticus in summa cavea*.²¹⁵⁴ Zur künstlichen Beleuchtung der übrigen Gänge trugen möglicherweise Öllampen bei. Insgesamt betrachtet, scheint eine Gestaltung der Wände mit Malereien, aber auch Pilastern und Halbsäulen für zahlreiche Ambiente der Theater-*porticus*-Komplexe eine beliebte und gebräuchliche Variante des parietalen Dekors gewesen zu sein. Sie fanden sich in den Korridoren der *cavea* und in den *aditus/parodoi* ebenso wie im Bereich der

²¹⁴⁹ So waren diese im Theater von Herculaneum/Ercolano beispielsweise mit einer Wandmalerei versehen, für deren Sockelzone noch Spuren roter Farbe nachgewiesen werden konnten. Der darüber liegende Wandabschnitt war weiß grundiert und mit Dekorationen im vierten pompejanischen Stil versehen. (o. V. (o. Jg.): Teatro – (Elementi di Completamento). Pitture Murali, in: Ercolano. Scavi archaeologici: http://www.ercolano.unina.it/ercolano.php?id_ist=363&id_namespace=19&padre_nodo=10&admin=visitatore (Stand:11.01.2017)). In den *aditus/parodoi* des Theater von Falerio Picenus/Falerone ließ sich hingegen lediglich noch ein Kalkputz nachweisen. (De Minicis 1839, 15; Maraldi 2002, 36)

²¹⁵⁰ Durán Cabello 2004, 34

²¹⁵¹ o. V. (o. Jg.): Teatro – (Elementi di Completamento). Pitture Murali, in: Ercolano. Scavi archaeologici: http://www.ercolano.unina.it/ercolano.php?id_ist=363&id_namespace=19&padre_nodo=10&admin=visitatore (Stand:11.01.2017).

²¹⁵² Munzi/Terranto 2000, 27; Maetzke 2002, 82; siehe auch Fiumi 1955, 148 und Fußnoten 1-30; Monaco Catalogo Fußnoten 353-354, 356, 464.

²¹⁵³ Schlüter 2003, 39.

²¹⁵⁴ So zeigt etwa die *cryptoporticus* im Theater von Volaterrae/Volterra eine Reihe kleiner Fensteröffnungen, die sich zusammen mit den elf in die *media cavea* führenden Tore in den Zuschauerraum öffneten. Während diese Wandgliederung mit Fenstern und pilastergerahmten Toren im Zuschauerraum einen szenographischen Effekt gegenüber der *scaena* erzeugte, sorgten sie zugleich für eine Lichtzufuhr in das Innere des Ganges, dessen Wände den oben genannten weißen Verputz trugen. (Munzi/Terranto 2000, 27; Maetzke 2002, 82),

scaena, den *parascaenia*, *basilicae* und der *porticus post scaenam*. Die Dekoration mit Nischen und einer marmornen Ausstattung hingegen schien nur auf bestimmte Örtlichkeiten innerhalb des Ambientes beschränkt geblieben zu sein, sodass bezüglich der Wandgestaltung neben der *scaenae frons* und dem *frons pulpiti* insbesondere den *basilicae* und der *porticus post scaenam* innerhalb des theatralen Gesamtensembles ein herausgehobener repräsentativer Charakter zugesprochen werden kann.

Schließlich soll auch der Deckengestaltung ein kurzer Blick gewidmet werden. Hinweise auf diese finden sich im archäologischen Befund zumeist jedoch nur wenige. Punktuelle Einblicke lieferten bei den hier näher betrachteten Theater-*porticus*-Komplexen lediglich die Anlagen von Tarracina/Terracina, Ostia/Ostia, Suessa/Sessa Aurunca und das bereits zu Beginn dieses Kapitels dargestellte Balbus-Theater. Grundsätzlich wiesen die meisten Räumlichkeiten innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe eine Gewölbedecke auf, zumeist in Form eines Tonnen- oder Kreuzgewölbes. Eine dekorative Verkleidung konnte bei den genannten Theatern einerseits für die *aditus* bzw. *parodoi* ebenso wie die *parascaenia*, *basilicae* und die *porticus post scaenam* nachvollzogen werden. Zur Anwendung kamen dabei sowohl Stuckdekorationen als auch Wandmalerei. Spuren aus reliefiertem Stuck fanden sich beispielsweise noch entlang des Gewölbes des im 2. Jh. n. Chr. angelegten zentralen *aditus* im Theater von Ostia/Ostia.²¹⁵⁵ Lediglich die Sinopien, die Formen von Rhomben zeigen, haben sich hingegen im Bereich der Decke des Ost-*parodos* in Tarracina/Terracina erhalten.²¹⁵⁶ Besser überliefert ist hier die Deckendekoration des östlichen *parascaeniums*, welche eine Malerei des späten dritten Stils zeigt: Dabei wurde der schwarze Untergrund mit geometrischen, von einem Perlstabmuster umgebenen Aufteilungen versehen, welche stilisierte pflanzliche und tierische Motive in gelb und rot aufnahm.²¹⁵⁷ Mit buntem Stuck war die bereits weiter oben angeführte südliche *basilica* im Theater von Suessa/Sessa Aurunca in antoninischer Zeit verkleidet. So wurde die beschriebene Wandverkleidung in der Höhe durch ein Gewölbe bekrönt, welches mit einem komplizierten geometrischen Muster mit Feldern auf rotem, gelbem und grünem Grund verziert war.²¹⁵⁸ Das Zentrum der Felder nahm vielleicht gemalte oder reliefierte

²¹⁵⁵ Battistelli/ Greco 2002, 417.

²¹⁵⁶ Cassieri 2003, 282.

²¹⁵⁷ Cassieri 2004/5, 514: Das Fragment der Malerei konnte in den 1960er Jahren in der Südwestecke der Räumlichkeit festgestellt werden.

²¹⁵⁸ Cascella 2002, 84.

Figuren auf; begrenzt wurden sie durch ein Band auf orangefarbenem Grund mit floralen Motiven und einem ionischen *kymation* in weißem Stuck.²¹⁵⁹ Dass auch die Decken der *porticus post scaenam*-Anlagen farbig gefasst sein konnten, bezeugt hingegen das Balbus-Theater, für welche sich in vorhadrianischer Zeit noch eine Dekoration in blauer Farbe nachvollziehen ließ.²¹⁶⁰ Als weitere Art der Dekoration bot sich sicher auch eine Gestaltung in Form einer Kassettendecke an.²¹⁶¹

- Bodengestaltung

Nach der Analyse der Fassaden-, Wand- und Deckengestaltung bleibt nun noch die Frage nach der Art des Bodenbelags innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe und wie sich jener der *porticus post scaenam* im Vergleich zu den anderen Räumlichkeiten des Theaterkerns verhielt. Grundsätzlich weisen die Bodenbeläge der *porticus post scaenam*, aber auch der übrigen Bereiche eine große Variation hinsichtlich der verwendeten Materialien und dem Aufwand ihrer Gestaltung auf. Im archäologischen Befund zeigt sich hier eine Spanne von einfachen Böden aus Sand, gestampfter Erde oder anstehendem, geglättetem Fels über Böden mit einem Belag aus Terrazzo alla Veneziana oder Cocciopesto (*opus signinum*) bis hin zu einer Bodengestaltung mit einer (Stein- oder Ziegel-)Pflasterung. Als besonders dekorative und aufwendig gestaltete Bodenverkleidungen kamen auch bemalter Stuck, der allerdings nur auf einige wenige *orchestra*-Beispiele beschränkt blieb, sowie ein- oder mehrfarbige Marmorbeläge zum Einsatz. Daneben ließen sich in einigen Fällen zudem (kostbare) Dekorationen mit Mosaikfeldern dokumentieren, doch scheint diese Art der Bodengestaltung eher selten ausgeführt worden zu sein. Insgesamt bleibt auch die Kenntnis der Bodenverkleidung innerhalb der *porticus post scaenam* sowie der Theater-*porticus*-Komplexe als Ganze aufgrund des heutigen Überlieferungsstandes nur sehr bruchstückhaft – sowohl in Bezug auf die Bodenausstattung der einzelnen Räumlichkeiten als auch vor dem Hintergrund, dass auch die Bodenbeläge in den verschiedenen Umbau- und Erneuerungsphasen der Anlagen des Öfteren ebenfalls ersetzt bzw. modernisiert wurden.

²¹⁵⁹ Cascella 2002, 84: Die Elemente von letzterem sind identisch mit der marmornen Dekoration der *scaena*.

²¹⁶⁰ Cante 2004, 7.

²¹⁶¹ Eine hölzerne Kassettendecke wäre nach Cascella für das zu vermutende zweite Stockwerk der *porticus post scaenam* des Theater-*porticus*-Komplexes von Suessa/Sessa Aurunca denkbar. (Cascella 2002, 99)

In Bezug auf die Theateranlage von Leptis Magna/Lepda profitierte man etwa von einer bereits früher dort bestehenden Pflasterung eines Platzes, auf welchem dann in tiberischer Zeit die *quadriporticus* des Theaters angelegt wurde.²¹⁶² Die Pflasterung bestand aus grauen und dunkelgrauen Kalksteinen, welche sowohl die Säulenhallen als auch das durch sie umschlossene Hofareal charakterisierten.²¹⁶³ Trotz dieser doch recht robusten Bodenverkleidung schien es jedoch in severischer Zeit nötig, einige Reparationen durchzuführen, die sich im archäologischen Befund durch die Andersfarbigkeit der verwendeten Kalksteinplatten, ihre qualitativen Unterschiede sowie der weniger exakten Verlegung offenbaren.²¹⁶⁴ Die Art des Bodenbelags jedoch wurde hier beibehalten. In den *porticus*-Anlagen von Tarracina/Terracina, Suessa/Sessa Aurunca und Ostia/Ostia scheint der Bodenbelag im Laufe der Kaiserzeit hingegen gänzlich transformiert und erneuert worden zu sein. Ihre Böden zeigten in der Folge einen besonderen Aufwand in der Ausstattung. So legen die Reste des einstigen, in antoninische Zeit zu datierenden Bodenbelags der *porticus post scaenam* von Suessa/Sessa Aurunca zumindest im Bereich der drei *portae* zur *scaena* eine Ausschmückung mit *opus sectile* mit einem geometrischen Design nahe.²¹⁶⁵ Unsicher bleibt bisher noch, in welcher Art der übrige Bereich der Säulenhalle ausgelegt war. Nach Cascella könnte er sich den beobachteten Spuren zufolge in Form von Kalkstein- oder Marmorplatten fortgesetzt haben,²¹⁶⁶ sodass sich die Öffnungen zum Skenenbau im Bodenbelag deutlich abgesetzt hätten. Unter den dokumentierten marmornen *crustae* fanden sich solche aus Portasanta, Pavonazzetto, Cipollono, Giallo antico und Rosso antico, Marmorsorten also, die auch in anderen Teilen des Theaterbaus Verwendung fanden.²¹⁶⁷

Auch im Theater von Tarracina/Terracina griff man in einer späteren Bauphase, die sich aufgrund der frühen Errichtung der Anlage bereits in die frühe Kaiserzeit datieren lässt, auf einen marmornen Bodenbelag zurück. Dieser bestand aus Platten aus lunesischem Marmor und Bardiglio grigio, sodass durch die Bichromität, trotz des recht einfachen Schemas, sicher ein besonderer Effekt erzielt wurde.²¹⁶⁸ Zuvor hatte sich die *quadriporticus* noch in

²¹⁶² Caputo 1987, 49.

²¹⁶³ Caputo 1987, 49.

²¹⁶⁴ Caputo 1987, 50.

²¹⁶⁵ Cascella 2002, 97.

²¹⁶⁶ Cascella 2002, 97.

²¹⁶⁷ Cascella 2002, 97.

²¹⁶⁸ Cassieri 2004/5, 512: Diese Art des Bodenbelags konnte auch für zahlreiche andere öffentliche Bauten aus dem Ende der republikanischen und dem Beginn der Kaiserzeit nachgewiesen werden.

spätrepublikanischer Zeit mit einem Bodenbelag aus einem monochromen, weißen Marmormosaik präsentiert.²¹⁶⁹

Einer deutlich späteren Zeit ist das bekannte Bodenmosaik zuzuordnen, welches die Gänge der *porticus post scaenam* des Theaters von Ostia/Ostia seit dem Ende des 2. Jh. n. Chr. prägte.²¹⁷⁰ Dieses setzte sich aus kleinen, schwarzen und weißen Marmorsteinen zusammen. Vor den einzelnen Räumlichkeiten, die zu jener Zeit im äußeren Schiff der Säulenhallen angelegt wurden, können jeweils noch verschiedene Inschriften und Bilder nachvollzogen werden.²¹⁷¹

Bei vielen anderen nachgewiesenen *porticus post scaenam*-Anlagen bleibt die Art der verwendeten Bodenbeläge innerhalb der Säulenhallen im Dunkeln. Dies gilt auch für Bauten in Volaterrae/Volterra und Augusta Emerita/Merida, doch haben sich hier zumindest noch in ihren *exedrae* Spuren der einstigen Bodenverkleidung erhalten. Zwei solcher *exedrae* nahm die *quadriporticus* in Volaterrae/Volterra auf, von denen sich je eine an den Langseiten der *porticus* befand. Sie wiesen einen Durchmesser von 17,60 m auf und waren vermutlich zusätzlich durch eine Doppelsäulenstellung hervorgehoben.²¹⁷² Die Bedeutung jener *exedrae* bezeugt auch der Bodenbelag, welcher in *opus sectile* angelegt war.²¹⁷³ Auch in Augusta Emerita/Mérida ließ sich innerhalb der sog. Kultaula, die aus einer großen rechteckigen *exedra* gebildet wurde, ein Bodenbelag aus verschiedenen Marmorarten in *opus sectile* nachweisen, während der Bereich vor der Aula mit einem hydraulischen Bodenbelag versehen war.²¹⁷⁴ Interessant ist, dass beide Böden Restaurationsspuren aufwiesen. So überlagerte der hydraulische Bodenbelag der letzten Phase, der aus großen Stücken von Dachziegeln zusammengesetzt und weniger widerstandsfähig war, einen früheren Belag, der eine deutlich bessere Qualität zeigt.²¹⁷⁵ Auch in der Kultaula wurde der angesprochene marmorne Bodenbelag im 4. Jh. n. Chr. restauriert und mit Platten der einstigen Wandverkleidung ausgebessert.²¹⁷⁶

Die genannten Beispiele bestätigen somit nicht nur eine Bandbreite verschiedener Bodenbeläge, die innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen zur Ausführung kommen

²¹⁶⁹ Cassieri 2003, 281; Cassieri 2004/5, 512.

²¹⁷⁰ Battistelli/ Greco 2002, 419. Möglicherweise ersetzte dieses Mosaik ein früheres, welches mit der Bodenerhöhung Ende des 1. Jh. n. Chr. in Zusammenhang zu bringen ist. (Battistelli/ Greco 2002, 412)

²¹⁷¹ Calza 1928, 115-117; Battistelli/ Greco 2002, 419. Für eine genauere Beschreibung der Motive verweise ich auf den Katalogeintrag zu Ostia/Ostia sowie auf die Ausführungen von Calza.

²¹⁷² Munzi/ Terrenato 2000, 40; Maetzke 2002, 83.

²¹⁷³ Maetzke 2002, 83.

²¹⁷⁴ Dúran Cabello 2004, 38, 100; Mateos Cruz/Soler Huertas, 2015, 111-112, 115-116.

²¹⁷⁵ Dúran Cabello 2004, 38.

²¹⁷⁶ Dúran Cabello 2004, 242, 246.

und sich aus einfachen Belägen aus gestampfter Erde oder Sand²¹⁷⁷ über Steinpflasterungen²¹⁷⁸ bis hin zu Marmor²¹⁷⁹- und Mosaikböden²¹⁸⁰ zusammensetzen konnten, sondern auch die Notwendigkeiten anfallender Reparaturen oder doch zumindest ihrer dekorativen Anpassung an den umgebenden Ausstattungsapparat. Darüber hinaus scheint es, als seien durch die Art der Bodenverkleidung bestimmte Punkte innerhalb der *porticus post scaenam* verstärkt akzentuiert und gestalterisch hervorgehoben worden. Zu beobachten ist dies, wie oben gezeigt, einerseits im Bereich von größeren *exedrae*, aber auch im Bereich der *portae* der Skenenrückwand, sodass sich durch diese auch ein direkter Bezug zum Theaterkern herstellen ließ. Interessant ist, dass im Falle von Suessa/Sessa Aurunca die spezielle Akzentuierung der drei *portae* innerhalb der *porticus post scaenam* mit einem *opus sectile*-Belag²¹⁸¹ auch im Bereich der *scaenae frons* eine Entsprechung fand. Auch hier waren die Bereiche der drei *portae* durch einen marmornen Bodenbelag in *opus sectile* ausgestattet,²¹⁸² was die Bedeutung jener Verbindungen bzw. Durchgänge zwischen *scaena* und *porticus post scaenam* klar vor Augen führt. Die Verbindung zum Theaterkern drückt sich innerhalb der *porticus post scaenam* des Weiteren in den für die *crustae* verwendeten Marmorsorten aus, die sich auch in anderen Teilen des Theaterbaus verbaut fanden.²¹⁸³ Auch innerhalb der Theater-*porticus*-Anlage von Tarracina/Terracina ist dieser Bezug zwischen *porticus post scaenam* und Theaterkern durch die Bodenverkleidung deutlich greifbar. So ließ sich sowohl der für die *porticus post scaenam* beschriebene Bodenbelag der spätrepublikanischen als auch der augusteischen in gleicher Weise auch in der *orchestra* des Theaters nachweisen. Zumindest bezüglich dieser beiden Beispiele schienen die verwendeten Bodenbeläge der *porticus post scaenam*-Anlagen jenen der repräsentativsten Zentren des Theaterkerns – *orchestra* und *scaenae frons* - in nichts nachgestanden zu haben oder ihnen doch zumindest in ihrer Wertigkeit nahegekommen zu sein. Offen bleibt derzeit jedoch noch, inwiefern sich dieser Umstand auch auf alle weiteren Theater-*porticus*-Anlagen übertragen lässt.

²¹⁷⁷ Dokumentiert in Herculaneum/Ercolano und Augusta Emerita/Mérida.

²¹⁷⁸ Nachgewiesen in Leptis Magna/Lepda.

²¹⁷⁹ Beispiele liefern die *porticus*-Anlagen von Suessa/Sessa Aurunca, Tarracina/Terracina sowie die *exedrae* der Säulenhallenanlagen von Volaterrae/Volterra und Augusta Emerita/Mérida.

²¹⁸⁰ Als frühes Beispiel ist hier das republikanische Theater von Tarracina/Terracina zu nennen, während der Mosaikboden in Ostia/Ostia erst in das Ende des 1./Anfang des 2. Jh. n. Chr. datiert werden kann.

²¹⁸¹ Cascella 2002, 97.

²¹⁸² Cascella 2002, 80.

²¹⁸³ Cascella 2002, 97.

Klar ist, dass die *orchestra* als optisches Zentrum des Theaterkerns, an dessen Rand zudem die höheren Beamten ihren Platz fanden, häufig mit einer besonderen Ausschmückung bedacht wurde. Zwar finden sich auch hier Beispiele aus *opus signinum*, geglättetem Fels oder einer Pflasterung aus Ziegel bzw. lokalen Steinsorten wie Travertin, Peperin und Kalkstein,²¹⁸⁴ doch scheinen insbesondere Marmorböden als begehrte Schmuckelemente der *orchestra* gegolten zu haben.²¹⁸⁵ Verwendung fanden dabei neben weißen Marmoren auch wertvolle farbige Marmorsorten, wobei sich die *orchestra* sowohl einfarbig als auch mehrfarbig präsentieren konnte. Einen zusätzlichen gestalterischen Moment ließ sich insbesondere bei mehrfarbigen Marmorböden durch das Verlegen von bestimmten Mustern erreichen.²¹⁸⁶ So setzte sich beispielsweise der in antoninischer Zeit verlegte *opus sectile*-Boden der *orchestra* in Suessa/Sessa Aurunca aus rechteckigen Platten farbigen Cipollino-Marmors zusammen, in die rote und dunkelgrüne Quadrate und Kreise anderer Marmorsorten eingelassen waren; unter ihnen fanden sich Sorten, die als die teuersten im gesamten römischen Reich gehandelt wurden, wie der aus Ägypten stammende rote Porphyry (*lapis porphyrites*) und der ägyptische Serpentin.²¹⁸⁷ Des Weiteren fanden im Innenbereich auch Cipollino, Giallo antico und *marmor chalcidicum* Verwendung, die zusammen ein geometrisches Muster formten.²¹⁸⁸ Für den Rand der *orchestra* rekonstruiert Cascella Platten aus Portasanta.²¹⁸⁹

²¹⁸⁴ Bereits diese Arten von Belägen gewährleisteten in der Regel eine effektives Ableiten des Regenwassers. So wählte man beispielsweise in Falerio Picens/Falerno für die *orchestra* einen Bodenbelag aus großen Travertinplatten, während etwa in Ferentium/Ferentino Peperin und in den Theatern von Saepinum/Saepino, Saguntum/Sagunto, Thamugadi/Timgad und Thugga/Dougga Kalkstein verlegt wurde. *Opus signinum* konnte für die *orchestrae* der Theater von Parma/Parma und Tarraco/Tarragona nachgewiesen werden, während in Augusta Bagiennorum/Benevagienna und Augusta Taurinorum/Torino Ziegel zum Einsatz kamen.

²¹⁸⁵ Eine Bodenverkleidung aus Marmor zeigen die *orchestrae* in den Theatern von Antium/Antio, Augusta Praetorio/Aosta, Augusta Taurinorum/Torino (ersetzte den Ziegelboden), Casinum/Casino, Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria, Faesulae/Fiesole, Herculaneum/Ercolano, Nora/Capo di Pula, Ostia/Ostia, Suessa/Sessa Aurunca, Volaterrae/Volterra, Alba Helviorum/Alba, Aquae Sextiae/Aix-en-Provence, Arelate/Arles, Augustodunum/Autun, Lugdunum/Lyon, Vienna/Vienne, Augusta Emerita/Mérida, Baelo/Bolonia, Caesaraugusta/Zaragoza, Carthago Nova/Cartagena, Italica/Santiponce, Colonia Concordia Iulia/Carthago, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha.

²¹⁸⁶ Isler 2017, 392-394. Beispiele solcher Marmorböden zeigen etwa die *orchestrae* der Theater-porticus-Komplexe von Suessa/Sessa Aurunca sowie Augusta Emerita/Mérida. Eine Variation verschiedenfarbiger Marmorsorten ist auch für die Bodendekoration der *orchestra* im Theater von Augusta Bagiennorum/Benevagienna nachweisbar. Verlegt worden sind hier etwa Greco Scritto, Giallo antico, Africano, weißer und grauer Luni-Marmor sowie Cipollino greco, wenngleich die weißen und grauen Marmorsorten einen Anteil von 50 % ausmachten. Die verschiedenen Formen und Ausarbeitungen der Marmorfragmente lassen nach Gomez Serito und Rulli die Annahme zu, dass ein Teil des Bodenbelags hier in Form einer Zierleiste aus Rhomben in Greco Scritto und/ oder Africano gestaltet gewesen sein könnte. (Gomez Serito/Rulli 2014, 145 sowie Tabelle 5)

²¹⁸⁷ Cascella 2012, 69-70.

²¹⁸⁸ Cascella 2002, 38.

²¹⁸⁹ Cascella 2002, 38. Zur genauen Ausführung des Musters siehe Cascella ebenda.

Polychrome Marmorböden in *opus sectile* lassen sich darüber hinaus auch für die *orchestrae* der Theater von Herculanum/Ercolano²¹⁹⁰, Italica/Santiponce²¹⁹¹ und Volaterra/Volterra²¹⁹² nachweisen, während jene in Sabratha/Sabratha möglicherweise mit einem einfarbig weißen Bodenbelag aus Marmor gepflastert war.²¹⁹³ Nicht immer ist allerdings bekannt, welcher Bauphase die jeweiligen Bodenbeläge zugeordnet werden können. In Augusta Emerita/Mérida zeigt sich jedoch, dass die marmornen Böden auch einer späteren Ausstattungsphase angehören konnten, da sich hier unterhalb der verschiedenfarbigen Marmorplatten, die ein geometrisches Muster formten, ein früherer Belag aus *opus signinum* feststellen ließ.²¹⁹⁴ Sogar 12 - 13 aufeinanderfolgende Schichten eines Stuckdekors im geometrischen Stil sind für die *orchestra* des Theaters von Leptis Magna/Lepda belegt,²¹⁹⁵ wobei sich die überaus häufige Erneuerung wohl aus der geringen Haltbarkeit des Bodenbelags erklärt.²¹⁹⁶ Erst später wurde diese Art des Bodenbelags dann durch einen marmornen ersetzt, bei dem in Rechtecken verlegte Platten aus Pentelischem Marmor von Leisten grünen Marmors (*Verde antico*) durchzogen wurden.²¹⁹⁷

Als besonders repräsentative Elemente der Bodendekoration innerhalb der *orchestra* sind schließlich auch die Bodeninschriften zu nennen, welche in mehreren Theater-*porticus*-Komplexen dokumentiert werden konnten. Zu diesem Zweck wurden in der Regel große bronzene Buchstaben in den Boden der *orchestra* integriert, wie etwa das Beispiel von Baelo/Bononia bezeugt.²¹⁹⁸ Auch in Italica/Santiponce prägte eine monumentale Inschrift

²¹⁹⁰ Für den Bodenbelag der *orchestra* wählte man hier weißen Marmor und Giallo antico (Pagano/ Balasco 2000, 66; Ruggiero 1885, 23)

²¹⁹¹ Hier konnten noch Reste aus rosa Marmor auf weiß-gelblichem Grund mit roter und grauer Äderung dokumentiert werden, sodass nach Rodríguez Gutiérrez ein Bodenbelag aus *opus sectile* denkbar wäre. (Rodríguez Gutiérrez 2004, 110) Um den Höhenunterschied zwischen *orchestra* und den umliegenden Bereichen zu überwinden, wurde zudem eine Leiste mit einem *kyma reversa*-Profil in weißem Marmor hoher Qualität verlegt. (Rodríguez Gutiérrez 2003 (1), 157-159; Rodríguez Gutiérrez 2004, 112-113)

²¹⁹² Munzi/ Terrenato 2000, 30. *In situ* fanden sich nur noch weiße Marmorplatten, doch wird man auch hier von einem polychromen Marmorboden ausgehen können. Abgeschlossen wurde der Bodenbelag durch eine marmorne Zierleiste. (Munzi/ Terrenato 2000, 30)

²¹⁹³ Caputo 1959, 14, 31.

²¹⁹⁴ Durán Cabello 2004, 34. Zum Zeitpunkt der Ausgrabung war die *orchestra* noch vollständig erhalten. Sie war mit weißem und bläulichem Marmor ausgelegt (Durán Cabello 2004, 33).

²¹⁹⁵ Sie können wohl in die Gründungszeit des Theaters (Anfang des 1. Jh. n. Chr.) datiert werden (Caputo 1987, 82).

²¹⁹⁶ Caputo 1987, 81-82; Isler 2017, 394.

²¹⁹⁷ Burmeister 2006, 155; Caputo 1987, 81-82.

²¹⁹⁸ Isler 2017, 394.

direkt vor dem *pulpitum* den Boden der *orchestra*.²¹⁹⁹ Sie nennt zwei Magistrate des *municipiums* und ist wohl noch in die augusteische Zeit zu datieren.²²⁰⁰

Neben der *porticus post scaenam* und *orchestra* zeichneten sich auch andere Bereiche der Theater-*porticus*-Anlagen durch eine besondere Bodengestaltung aus. Hier zu nennen sind einerseits die *basilicae*, für die sowohl Beispiele mit einem Cocciopesto-Belag²²⁰¹ als auch mit einer Verkleidung aus Marmor nachweisbar sind,²²⁰² der Bereich des *postscaeniums*²²⁰³ aber auch, wie bereits für die *porticus post scaenam* nachgewiesen, besondere *exedrae* und Nischen²²⁰⁴. Nicht verwundern wird, dass sich hier auch die erwähnten Bereiche der drei großen *portae* der *scaenae frons*²²⁰⁵ oder die Nischen des *frons pulpiti*²²⁰⁶ einreihen lassen. Als Besonderheit in der Bodengestaltung lassen sich mit Blick auf das *pulpitum* selbst bei den hier untersuchten Theater-*porticus*-Komplexen im Westen des römischen Reiches die spätantiken Bühnenböden bezeichnen, die in seltenen Fällen statt eines hölzernen Bretterbodens eine Gestaltung in Form eines Mosaiks zeigen.²²⁰⁷

Während also sowohl die *porticus post scaenam* ebenso wie die verschiedenen repräsentativen Bereiche des Theaterkerns – *orchestra* und Skenenapparat mit seinen seitlichen Räumlichkeiten – häufig mit einer aufwendigeren Bodenverkleidung versehen

²¹⁹⁹ CILA 383.

²²⁰⁰ Rodríguez Gutiérrez 2003, 56: Beide begleiteten auch das Amt eines *pontifex*.

²²⁰¹ Ein solcher ließ sich beispielsweise in den seit antoninischer Zeit prachtvoll mit Marmor ausgestatteten *basilicae* des Theaters von Suessa/Sessa Aurunca belegen. (Casella 2002, 83-90)

²²⁰² So etwa in der westlichen *basilica* des Theaters von Sabratha/Sabratha. Hier konnten zudem auf den weißen Marmorplatten des Bodenbelags noch die Worte TARBAS und HAFEI dokumentiert werden (Guidi 1930, 45; Caputo 1959, 33)

²²⁰³ Im Theater von Falerio Picenus/Falerone waren alle drei Räumlichkeiten des *postscaeniums* mit einem Mosaik-Boden geschmückt. (De Minicis 1839, 21)

²²⁰⁴ So war etwa die Räumlichkeit auf der rechten Seite des Skenenbaus im Theater von Augusta Bagiennorum/Benevagienna mit einer großen halbrunden Nische ausgestattet, für welche ein Bodenbelag aus kleinen unregelmäßigen Stücken weißen Marmors gewählt wurde. (Assandria/Vacchetta 1894, 157)

²²⁰⁵ Beispiel: Suessa/Sessa Aurunca.

²²⁰⁶ So entschied man sich etwa in Italica/Santiponce noch in severischer Zeit dazu, die Nischen des *frons pulpiti* mit einem Bodenbelag aus *opus pseudo sectile* zu schmücken, der aus wiederverwendeten Marmorplatten verschiedener Farbigkeit und Natur zusammengesetzt wurde. (Rodríguez Gutiérrez 2006, 162)

²²⁰⁷ Beispiele finden sich in einigen Theater-*porticus*-Komplexen Nordwestafrikas, so in Thugga/Dougga, Bulla Regia/ Hamman Daradji und Sufutela/Sbeitla. Auch in Sabratha/Sabratha wurde der zuvor hölzerne Boden des *pulpitums* in späterer Zeit, vermutlich im 4. Jh. n. Chr., durch ein Mosaik mit verschiedenfarbigen und unterschiedlich großen *tesserae* ersetzt. Allerdings scheint das Mosaik den Forschern zufolge hier als eine Art Rahmen ausgeführt worden zu sein, welcher einen wiederum hölzernen Boden umgab. (Guidi 1939, 48; Caputo 1959, 25) Jene Bodenverkleidung war noch in den 1950er Jahren zu sehen. Während der vorgenommenen Restaurierungsarbeiten entschlossen sich die Verantwortlichen jedoch dazu, diesen Bühnenboden nur zu dokumentieren und daraufhin einzureißen. An seiner Stelle errichtet man einen hölzernen Bühnenboden, wie er für die Kaiserzeit angenommen wurde. (Guidi 1935, 48)

waren, scheinen die Ringkorridore und Zugangswege in das Theaterrund, wenn erhalten, mehrheitlich einen Belag aus *opus signinum* oder einer Steinpflasterung zu zeigen. Dies verdeutlicht, dass auch ganze Bereiche durch die Wahl der Bodenverkleidung in ihrer Bedeutung innerhalb der gesamten theatralen Anlage hervorgehoben werden konnten. Die Übergänge zwischen den verschiedenen Räumlichkeiten markierten dabei in der Regel verschiedentlich nachgewiesene Bodenschwellen, welche in Marmor oder anderen Gesteinsarten gefertigt sein konnten.

- Marmor als bedeutender Baustoff

Bevor nun mit der Analyse der übrigen Dekorationselemente – Säulen, Statuen, Brunnen und Reliefs – fortgefahren wird, die einen ebenso wichtigen Bestandteil des Ausstattungsapparates von *porticus post scaenam* und Theaterkern bildeten, soll an dieser Stelle ein kurzer Blick auf die Materialien gerichtet werden, die für die Dekoration zur Anwendung kamen. Dabei zeigte sich bereits in den vorangegangenen Betrachtungen, dass für die Gestaltung der theatralen Anlagen neben Stuck, dem zu einer bildlichen Komposition eingesetzten Farbauftrag und teils verschiedenfarbigen Gesteinsarten insbesondere dem Marmor eine entscheidende Rolle zukam.

Welcher Wert diesem Gestein innerhalb der Architektur und Dekoration beigemessen wurde, offenbart sich unter anderem eindrücklich in dem bei Sueton überlieferten Ausspruch des Augustus, wo es heißt „*Eine Stadt aus Ziegel habe ich vorgefunden, eine Stadt aus Marmor hinterlasse ich.*“²²⁰⁸ Somit war es nicht nur der finanzielle Wert, der in der Verwendung dieses Gesteins zum Ausdruck kam, sondern zugleich seine Symbolhaftigkeit bezogen auf Wohlstand, Repräsentation und Macht. Trotz der bestehenden Kritik²²⁰⁹ an seiner Verwendung verstärkte sich besonders in den ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit seine Wertschätzung und die Kaiser und Städte zeigten ein reges Interesse, ihre Bauten mit jenem repräsentativen Luxusgestein zu versehen, sodass

²²⁰⁸ Sueton, Aug. 28.3.

²²⁰⁹ Kritik äußerte u. a. Plinius (nat. hist. XXXVI 3.8.) Dieser beklagte, dass es keine Gesetze gegen den Import von Marmor gab (insbesondere Buntmarmore). Insgesamt bezog sich die Kritik in der Verwendung vor allem auf den privaten Bereich, doch auch im öffentlichen Raum wurde sein Einsatz mit Skepsis betrachtet. So gestand Plinius diese Pracht nur den Tempeln der Götter zu. (siehe hierzu auch Ruhl 2005, 148; Liverani 2010, 238)

auch die kritischen Stimmen gegen Ende des 1. Jh. n. Chr. verebten.²²¹⁰ Einen Eindruck hinsichtlich der Wertigkeit der verschiedenen Marmorsorten erlaubt ein Auszug aus einem Edikt von Diokletian²²¹¹ aus dem ausgehenden 3. Jh. n. Chr. Aus diesem geht hervor, dass die farbigen Marmore am schwersten zu extrahieren und zu bearbeiten waren, sodass sie am teuersten waren; aber auch die Verfügbarkeit und Entfernung der Marmorsteinbrüche von den jeweiligen Fluss- oder Seehandelsrouten übten offenbar einen Einfluss auf die Kosten aus.²²¹² So ist beispielsweise überliefert, dass die Marmorsorten Giallo antico (Abbaugbiet: Numidia/westliches Nordafrika) und Pavonazetto (Abbaugbiet: Asia Minor) in größeren Mengen erhältlich waren und verhältnismäßig leicht gewonnen werden konnten.²²¹³ Daher lag ihr Preis im Vergleich zu Porphyrt niedriger, doch zählten auch sie grundsätzlich zu den teureren Marmorsorten.²²¹⁴ Ebenfalls hoch waren wohl auch die Preise für den fein- bis mittelkörnigen weißen Marmor aus Paros (Abbaugbiet: Kykladen), der vor allem für die Herstellung von Statuen Verwendung fand, während die eher grobkörnigen weißen Marmore aus Proconnesus (Abbaugbiet: Marmara Insel/Asia Minor) und Thasos (Abbaugbiet: Provinz Macedonia) zu den preiswertesten Sorten zählten.²²¹⁵ Grundsätzlich standen in der Kaiserzeit zahlreiche Marmorsteinbrüche zur Verfügung, die sich über das gesamte Römische Reich verteilten und eine Vielfalt an Marmorsorten bereitstellten.²²¹⁶

Ihre Verwendung aber hatte ihre Kosten und symbolisierte innerhalb der Theaterbauten den repräsentativen Anspruch, den ihre Stifter mit diesem finanziellen Aufwand verfolgten. Wie kaum ein anderer Baustoff vermochte es der Marmor, insbesondere in dem Nebeneinander verschiedener Sorten, die ganze Größe des Römischen Reiches auszudrücken. So zeigt sich besonders im Verlauf des 1. und 2. Jh. n. Chr., als zahlreiche Theater-*porticus*-Komplexe Erneuerungsarbeiten und Modifizierungen erfuhren, ein verstärktes Streben nach seinem Einsatz.

Dieses Streben lässt sich auch in mehreren *porticus post scaenam*-Anlagen fassen, wo, wenn nicht bereits vorhanden, die ältere Wand- und Bodendekoration durch eine

²²¹⁰ Siehe auch Ruhl 2005, 148; Liverani 2010, 238. Anfang des folgenden 2. Jh. n. Chr. war dann auch das technische Potenzial des Marmorabbaus in vollen Umfang entwickelt. (Liverani 2010, 234)

²²¹¹ Cod. Theod. 11, 28, 9 vJ. 414; 11, 28, 11 vJ. 416; Diokletianischen Preisedikt 33 (192f L.).

²²¹² Siehe auch Rulli 2008, 29

²²¹³ Siehe auch Rulli 2008, 29

²²¹⁴ Siehe auch Rulli 2008, 29

²²¹⁵ Siehe auch Rulli 2008, 29.

²²¹⁶ Schollmeyer 2013, 12-13: Eine wichtige Abbaustelle fand sich auch in Italien selbst, in welcher der berühmte weiße Luni-Marmor gefördert wurde. Die bedeutendsten Steinbrüche fanden sich zumeist in kaiserlichem Besitz.

marmorne ersetzt oder doch zumindest ergänzt wurde. In einzelnen besser bekannten Fällen bestätigte sich zudem, dass die hier verwendeten Marmorsorten auch in anderen Bereichen des Theaters zum Einsatz kamen, sodass sich auch in der Marmorausstattung eine gewisse Konstante vermittelt, die an verschiedenen Stellen des Theaters auszumachen war. Eine spezielle Akzentuierung mittels einer marmornen Verkleidung erfuhren in diesem Zusammenhang, wie bereits erwähnt, auch spezielle Nischen und *exedrae*, denen wohl innerhalb der *porticus*-Anlage eine besondere Bedeutung zukam. Insgesamt lässt sich sowohl in den Säulengängen als auch in den einzelnen Nischen und *exedrae* der *porticus post scaenam*-Anlagen oft ein Nebeneinander verschiedener Marmorsorten beobachten, wodurch auch der gestalterische Reiz gesteigert wurde. So fanden sich innerhalb der theatralen Säulenhallenanlagen von Leptis Magna/Ledpa, Augusta Emerita/Mérida, Suessa/Sessa Aurunca und Tarracina/Terracina Hinweise auf die Verwendung von Marmoren wie Pavonazzetto und Palombino in intensiven Farben²²¹⁷, Cipollino²²¹⁸, Africano²²¹⁹, Portasanta²²²⁰, Pavonazzetto²²²¹, Giallo antico²²²² und Rosso antico²²²³, orientalischen rosa Lumachella²²²⁴, Bardiglio grigio²²²⁵ ebenso wie jenem Marmor aus Luni²²²⁶. Diese Bandbreite an Marmorsorten wurde zusätzlich durch die Präsenz marmorner Statuen, Brunnen, Fontänen sowie Säulenstellungen ergänzt. Wenngleich noch nicht der volle Umfang der Marmorausstattung innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen bekannt ist, deutet die Verwendung von Marmor in den dokumentierten Fällen darauf hin, dass es sich bei den theatralen Säulenhallenanlagen zweifellos um repräsentative Räume handelte, für die der Einsatz von Marmor als gerechtfertigt und erstrebenswert wahrgenommen wurde.

Innerhalb des Theaterkerns lässt sich ein intensiverer Einsatz von Marmor, wie bereits oben beschrieben, auch für die Räumlichkeiten der *basilicae* sowie die *orchestra*, aber

²²¹⁷ Wandverkleidung der *porticus post scaenam* in Leptis Magna/Ledpa.

²²¹⁸ Wandverkleidung der *porticus post scaenam* in Leptis Magna/Ledpa; Bodenverkleidung der *porticus post scaenam* in Suessa/Sessa Aurunca.

²²¹⁹ Bodenverkleidung der *exedra* der *porticus post scaenam* in Augusta Emerita/Mérida.

²²²⁰ Bodenverkleidung der *porticus post scaenam* in Suessa/Sessa Aurunca; Bodenverkleidung der *exedra* der *porticus post scaenam* in Augusta Emerita/Mérida.

²²²¹ Bodenverkleidung der *porticus post scaenam* in Suessa/Sessa Aurunca.

²²²² Bodenverkleidung der *porticus post scaenam* in Suessa/Sessa Aurunca; Bodenverkleidung der *exedra* der *porticus post scaenam* in Augusta Emerita/Mérida.

²²²³ Bodenverkleidung der *porticus post scaenam* in Suessa/Sessa Aurunca.

²²²⁴ Bodenverkleidung der *exedra* der *porticus post scaenam* in Augusta Emerita/Mérida.

²²²⁵ Bodenverkleidung der *porticus post scaenam* in Tarracina/Terracina.

²²²⁶ Bodenverkleidung der *porticus post scaenam* in Tarracina/Terracina.

auch für ausgewählte Bereiche innerhalb des Zuschauerrunds konstatieren. So erwiesen sich die Reihen der *ima cavea*, der Prohedrie sowie der *tribunalia* als besonders repräsentativ ausgestattet. Während für die Allgemeinheit der Sitzstufen zumeist lokale Steinsorten, vorwiegend Tuff- und Kalkstein, Verwendung fanden, wurden die genannten Bereiche, in denen die Repräsentanten, Spielgeber und Würdenträger ihren Platz fanden, zusätzlich häufig durch den Einsatz von Marmor hervorgehoben.²²²⁷ So zeigt sich der Zuschauerraum auch hinsichtlich seiner dekorativen Gestaltung eng mit seiner inhaltlich-ideologisch intendierten Planung verbunden, die bereits in der republikanischen Zeit ihre Vorläufer hat und unter Augustus mit der *lex Iulia theatralis* erweitert und manifestiert worden ist. Mit welchem Prestige die Platzzuweisung dieser unteren Sitzreihen der *cavea* sowie der *tribunalia* verbunden war, drückt sich im archäologischen Befund neben dem dort eingesetzten Material auch mittels der in einigen Fällen dort beobachteten Ehreninschriften aus.²²²⁸ Bezeichnend ist, dass schließlich auch die Begrenzung dieses repräsentativen Bereichs – der *balteus* sowie die untere *praecinctio* – von den darüber befindlichen Rängen der *ima*, *media* und *summa cavea* häufig mit wertvollen Steinmaterialien, vor allem Marmor, ausgestattet war.²²²⁹ Der *balteus* diente in diesem

²²²⁷ Eine mit Marmor verkleidete Prohedrie fand sich etwa in Faesulae/Fiesole, Pompeii/Pompei, Herculaneum/Ercolano, Suessa/Sessa Aurunca, Italica/Santiponce, Leptis Magna/Lepda und Sabratha/Sabratha. In Italica/Santiponce konnten auf den Stufen der Prohedrie, welche aus *opus caementicium* gearbeitet und mit weißen Marmorplatten hoher Qualität verkleidet waren, noch die Abdrücke der *bisellia* beobachtet werden, die hier ihre Aufstellung gefunden haben. (Rodríguez Gutiérrez 2003 (1), 157; Rodríguez Gutiérrez 2004, 113-116; Rodríguez Gutiérrez 2006, 155) Solche Sitze oder Fragmente von diesen konnten während der bourbonischen Grabungen im Theater von Herculaneum/Ercolano geborgen werden, darunter ein *bisellio* sowie weitere bronzene Elemente zweier Sitze. (Pagano 2000, 77) Eine marmorne mit vegetativen Ornamenten geschmückte Armlehne, die wohl seit claudischer Zeit einen der Sitze der Prohedrie zierte, ließ sich hingegen innerhalb des Theaters von Faesulae/Fiesole dokumentieren. (Fiesole archeologica. Archaeology in Fiesole 1990, 103) Aber auch ohne den Einsatz von Marmor konnte innerhalb des Zuschauerraums durch die Verwendung verschiedener Steinsorten sicher ein besonderer Effekt erzielt werden, wie das Theater-*porticus*-Komplexes von Volaterrae/Volterra zeigt. Hier wurden die Sitzstufen aus weißlichem Tuff gefertigt, für die *scalaria* aber entschied man sich für bläulichen Segalit, sodass den Zuschauerraum eine besondere Bichromität prägte. (siehe Maetzke 2002, 82)

Hinsichtlich der *tribunalia* belegen die Theater von Pompeii/Pompei (Johannowsky 2000, 21) sowie Herculaneum/Ercolano (Pagano/ Balasco 2000, 66) eine Verkleidung mit Platten aus Cipollino-Marmor.

²²²⁸ Eine solche fand sich etwa in der Mitte der ersten Sitzreihe der *ima cavea* des Theaters von Pompeii/Pompei, die zu Ehren des Stifters der Erneuerungsarbeiten in augusteischer Zeit, Holconius Rufus, an dieser Stelle angebracht wurde und seinen *cursus honorum* wiedergab. (Zanker 1987, 35) Auch einige Inschriften auf den unteren Reihen der *cavea* von Italica/Santiponce werden zumeist als Namen von Individuen interpretiert, die in jenen Reihen Platz fanden. (Rodríguez Gutiérrez 2004, 79) Mehrere Inschriftenfragmente mit den Namen bedeutender lokaler Familien ließen sich des Weiteren im Bereich der ersten Sitzreihen des Auditoriums von Volaterrae/Volterra, genauer der Prohedrie, dokumentieren, die wohl auch hier die Sitzplätze der *domi nobiles* markiert hatten. (Pizzigati 1993, 68-69)

²²²⁹ Ein eindruckliches Beispiel gibt etwa Italica/Santiponce, wo die *praecinctio* mit großen polychromen und qualitativ hochwertigen Marmorplatten gepflastert und auch der 1,05 m hohe *balteus* mit weißem Marmor ausgestattet war. Heute weist dieser Ausbesserungsarbeiten aus späteren Instandhaltungsmaßnahmen auf. (Rodríguez Gutiérrez 2006, 155, 164-165) Auch in Suessa/Sessa Aununca präsentierte er sich in weißem Marmor (Casella 2002, 38), während jener der dritten Bauphase in Augusta Taurinorum/Torino aus Marmo

Zusammenhang nicht selten auch als geeigneter Anbringungsort repräsentativer Inschriften, wie das Beispiel von Leptis Magna/Lepda zeigt, wo eine lange Inschrift aus dem Ende des 1. Jh. n. Chr. für alle sichtbar den Stifter der Prohedrie und des Altars, Tiberius Claudius Sestius, ehrte.²²³⁰ Aber auch abseits dieser herausgehobenen Sitzplatzbereiche lassen sich innerhalb des Zuschauerrunds zwei weitere Sektoren fassen, innerhalb der durch den Einsatz von Marmor ein größerer Aufwand betrieben wurde. Dies war etwa in Bezug auf die *porticus in summa cavea* der Fall, deren Säulen sich, wie in Ostia/Ostia, Sabratha/Sabratha und Suessa/Sessa Aurunca, in verschiedenen Marmorarten, darunter Cipollino und Proconnesus-Marmor, präsentieren konnten.²²³¹ Gleiches galt für die oberhalb der *cavea* befindlichen *sacelli* oder Tempel²²³² ebenso wie für etwaige Logen innerhalb der *cavea*,²²³³ die in der Forschung häufig direkt mit dem Kaiser bzw. dem Kaiserkult in Verbindung gebracht werden²²³⁴ oder mit Repräsentationsorten von Ehrenbürgern.²²³⁵ So waren auch diese Logen, *sacella* und Tempel oft prachtvoll mit Marmor ausgestattet, ein Eindruck, den auch die Tempel und großen *exedrae* innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen widerspiegeln, sodass eine zentrale Repräsentations- und Kultachse entstand.²²³⁶

Bardiglio grigio gefertigt war (Brecciaroli Taborelli 2004, 68; Papotti 1994, 392; Taramelli 1900, 6). Weitere Beispiele solcher marmorner Schranken zwischen Prohedrie und *ima cavea* fanden sich daneben in Ostia/Ostia, Casinum/Casino, Lugdunum/Lyon, Vienna/Vienne und Baelo/Bolonia.

²²³⁰ IRT 347; Sear 2006, 281; Caputo 1987, 66-84.

²²³¹ In Ostia/Ostia und Sabratha/Sabratha (severisch) präsentierten sich die *porticus in summa cavea* mit Säulen aus Cipollino. (Tosi 2003, 86; Caputo 1959, 14) Aus Suessa/Sessa Aurunca sind hingegen ca. 4 m hohe Säulen mit Schäften aus grauem mysischen Granit sowie Kapitellen und Basen aus weißem proconnesischem Marmor bekannt. (Cascella 2012, 67)

²²³² So konnten jenem Bau aus claudischer Zeit in Suessa/Sessa Aurunca noch einige Säulenfragmente aus Africano zugeordnet werden (Cascella 2012, 68), während der Tempel aus tiberischer Zeit in Leptis Magna/Lepda wohl Säulenschäfte aus Granit und Cipollino zierten (Mar/ Beltrán-Caballero 2010, 289). Letzterer war zusätzlich mit einer Inschrift, die den Namen der Stifterin trug, versehen. Auch das Gesims der *porticus in summa cavea* selbst prägte seit augusteischer Zeit eine lange Inschrift, die etwa im 4. Jh. n. Chr. durch ein Mosaik überdeckt wurde. (Di Vita 1990 (I), 137; Mar/ Beltrán-Caballero 2010, 289)

²²³³ Eine solche Loge fand sich Italica/Santiponce im Bereich des *balteus*, über der dritten Stufe. Sie war im Kern in *opus testaceum* und *opus caementicium* gefertigt und mit wiederverwendeten Marmorplatten aus augusteischer Zeit verkleidet. (Rodríguez Gutiérrez 2006, 160) Auch in Augusta Emerita/Mérida fand sich seit trajanischer Zeit innerhalb der *ima cavea* eine solche mit Marmor verzierte Plattform/Loge. Dieser sind des Weiteren ein Inschriftenfragment mit den Worten „*sacrarium larum et imaginum*, ein Girlandenaltar und sechs Sockel zuzuordnen. Letztere trugen die Inschrift AUG SACR. und könnten den Forschern zufolge die Statuen der *lares* und *imagines* aus Bronze aufgenommen haben. (Dúran Cabello 2004, 123; Trillmich 1989-90, 98)

²²³⁴ Für Suessa/Sessa Aurunca: Cascella 2002, 38; für Augusta Emerita/Mérida: Dúran Cabello 2004, 123; Trillmich 1989-90, 98.

²²³⁵ So bestehen in der Forschung auch Interpretationen als Sitzplätze für Ehrenbürger oder die Kaiserfamilie (Corzo Sánchez 1993, 168) oder als Gedenkorte für eine verstorbene hochrangige Persönlichkeit (siehe hierzu Rodríguez Gutiérrez 2004, 122-123).

²²³⁶ Beispiele mit Marmor ausgestatteten Tempel und *exedrae* innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen finden sich u. a. in Ostia/Ostia, Augusta Emerita/Mérida und möglicherweise Leptis Magna/Lepda.

Seinen Höhepunkt fand der Einsatz von Marmor innerhalb des Theaterinnenraums aber im Bereich der *scaena* mit ihrem *frons pulpiti* und ihrer *scaenae frons*, die beide oft einen besonderen Reichtum in ihrer Ausschmückung zeigten und in gewisser Weise als eine Art „Schau- oder Prachtfassaden“ fungierten.²²³⁷ Architektonisch mit Nischen, Säulen, Halbsäulen und Pilastern effektiv gegliedert, waren ihre heute oft nur noch rohen Kerne einst aufwendig mit weißen sowie bunten Marmoren verkleidet,²²³⁸ wenn auch für die frühe und späte Kaiserzeit daneben die einfachere und kostengünstigere Variante mit (bemaltem) Stuck bezeugt ist.²²³⁹ So konnte die eine die andere Wandverkleidung über die Jahre ersetzen oder aber sie konnten, wie im Falle der *scaenae frons* von Augusta Bagiennorum/Benevagienna vermutet wird, beide zugleich Bestandteil ein und derselben Wanddekoration sein.²²⁴⁰ In diesem Zusammenhang sei zudem erwähnt, dass auch die Stuckverkleidung so eingesetzt werden konnte, dass sie eine echte Marmorinkrustation nachzuahmen vermochte.²²⁴¹ Innerhalb der prachtvolleren und kostenintensiveren

²²³⁷ Diese Tradition lässt sich noch mit den temporären hölzernen Skenenbauten des republikanischen Roms in Verbindung bringen. Bereits bei diesen zeigte sich der enorme Repräsentationsanspruch, der innerhalb dieses Theaterelements zu Schau getragen wurde und im Theater des M. Aemilius Scaurus seinen ersten Höhepunkt fand. Vergleich Kapitel II a, III a und IV c.

²²³⁸ Belege für eine solche Marmorverkleidung im Bereich des *frons pulpiti* finden sich u. a. in Augusta Taurinorum/Torino, Volaterra/Volterra, Suessa/Sessa Aurunca, Tarracina/Terracina, Augusta Emerita/Mérida, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha, Falerio Picenus/Falerone, Tarraco/Tarragona ebenso wie in Bulla Regia/Hamman Daradjji und Colonia Concordia Iulia/Carthago.

Belege für eine Marmorverkleidung der *scaenae frons*: u. a. Faesulae/Fiesole, Sabratha/Sabratha, Pompeii/Pompeii, Suessa/Sessa Aurunca, Tarracina/Terracina und Augusta Emerita/Mérida.

²²³⁹ Beispiele einer Stuckdekoration am *frons pulpiti*: Sarnus/Sarno, Pompeii/Pompeii, Baelo/Bolonia, Civitas Potentia/Ksiba und Sufutela/Sbeitla. Dass im 2., 3. und 4. Jh. n. Chr. ebenfalls wieder auf eine Dekoration aus bemaltem Stuck zurückgegriffen werden konnte, verdeutlichen die Befunde aus Italica/Santiponce (severisch) (Rodríguez Gutiérrez 2000, 137; Rodríguez 2001, 245; Rodríguez Gutiérrez 2006, 161-162) und Sabratha/Sabratha (3./4. Jh. n. Chr.) (Caputo 1959, 43), wo sie eine vorherige marmorne Ausstattung ersetzen.

Beispiele einer Stuckdekoration im Bereich der *scaenae frons*: u. a. Herculaneum/Ercolano, Volaterrae/Volterra, Tarracina/Terracina und Augusta Emerita/Mérida.

²²⁴⁰ So habe sich die Marmorverkleidung der *scaenae frons*, von der sich zahlreiche weiße und gräuliche Fragmente aus Luni-Marmor, Bardiglio und Greco Scritto ebenso wie einige farbige Marmorfragmente in Gelb- und Rottönen sowie Cipollino mit grünlicher und weißer Äderung fanden, im Wesentlichen auf die Podiums- und Sockelzone, die Säulen, die Gesimse sowie auf die Einfassungen der anzunehmenden Nischen begrenzt. Auch die zwei Portale aus weißem lunesischem Marmor, die zwei unterschiedliche Gesimse aufweisen, seien diesem Dekorationsapparat zuzuordnen. Möglicherweise können der übrigen Wandverkleidung die bereits bei Assandria und Vacchetta aufgeführten bemalten Stuckfragmente zugeordnet werden, etwa in Form von Akanthusblättern und Gesimsen, die eine Marmordekoration nachzuahmen versuchten. Daneben fanden sich aber auch Teile figürlicher Darstellungen ebenso wie Buchstaben, die möglicherweise als Teil einer Inschrift zu betrachten sind. (Assandria/Vacchetta 1894, 156-157; Gomez Serito/Rulli 2014, 142-143) Auch in den Theater-*porticus*-Komplexen von Herculaneum/Ercolano und Volaterrae/Volterra konnten im Bereich der *scaenae frons* sowohl Spuren einstiger Wandmalerei als auch marmorne Dekorationselemente nachgewiesen werden, wenngleich dies nicht zwangsläufig auf eine Gleichzeitigkeit ihrer Anbringung hindeuten muss. Siehe hierzu auch die entsprechenden Katalogartikel.

²²⁴¹ Ein Beispiel hierfür findet sich im Bereich des *frons pulpiti* des Theaters von Baelo/Bononia. (Siehe auch Isler 2017, 452)

Marmorverkleidung fanden des Öfteren sowohl im Hinblick auf die *scaenae frons* als auch das *frons pulpiti* gleich mehrere Marmorarten nebeneinander Verwendung.

Nachzuvollziehen ist dieser Aspekt beispielsweise bezüglich des *frons pulpiti* des in spätrepublikanischer Zeit errichteten Theater-*porticus*-Komplexes von Tarracina/Terracina, wengleich das marmorverkleidete *frons pulpiti* in dieser Form wohl erst der severischen Zeit zuzuordnen ist.²²⁴² Für die neue Verkleidung fanden Marmor Bardiglio, Giallo antico sowie eine Dekorleiste aus lunesischem Marmor Verwendung.²²⁴³ Interessant ist, dass auch für die angrenzenden Treppenstufen, die von der *orchestra* auf das *pulpitum* führten, ein ähnlicher Aufwand betrieben wurde.²²⁴⁴ Auch ihre Verkleidung setzte sich aus Platten verschiedenfarbiger Marmore zusammen, darunter Africano, Cipollino, Bardiglio und Broccatello.²²⁴⁵ In Suessa/Sessa Aurunca ist im Bereich des *frons pulpiti* für die antoninische Zeit ein Nebeneinander von Cipollino (*Marmor cariystium*) und Portasanta-Marmor bezeugt.²²⁴⁶ Jene Marmorarten fanden sich in eben jenem Theater auch im Bereich der *scaenae frons* wider, für welche darüber hinaus *crustae* aus Serpentino, Rosso antico, Marmor grigio antico, Marmor Greco Scritto sowie Marmor (lunense?) nachzuweisen waren.²²⁴⁷ Aber auch weitere Marmorarten, wie Pavonazetto, rosa Porphyry und „Alabastro fiorito“ (*Marmor hierapolitanum*) konnten nach den Befunden anderer Theater innerhalb der Wandverkleidung der *scaenae frons* Verwendung finden.²²⁴⁸

Gesteigert wurde dieses Spektrum der Marmorarten zusätzlich durch die oft prachtvolle und über die Jahrhunderte immer reicher werdende *columnatio* der *scaenae frons* ebenso wie der Halbsäulen und Pilastern beider Fronten, wengleich bemerkt werden sollte, dass daneben sicher einfache Stuckverkleidungen existierten.²²⁴⁹ Auch hier lässt sich wieder das Theater von Suessa/Sessa Aurunca anführen, dessen *pulpitum*-Front seit antoninscher Zeit mit zehn kleinen, ca. 1,25 m hohen Säulchen mit Basen aus weißem Marmor und

²²⁴² Cassieri 2004/5, 523-524: Cassieri schließt jedoch nicht aus, dass auch eine frühere Datierung möglich sei.

²²⁴³ Cassieri 2004/5, 524.

²²⁴⁴ Cassieri 2004/5, 523.

²²⁴⁵ Cassieri 2003, 285. Letzterer stammte von der iberischen Halbinsel und wurde in Rom ausschließlich in severischer Zeit für die Wand- und Bodendekoration verwendet (Cassieri 2004/5, 523).

²²⁴⁶ Cascella 2002, 40.

²²⁴⁷ Cascella 2002, 52, 72.

²²⁴⁸ Pappalardo 2007, 72: Von der einstigen Marmordekoration der *scaenae frons* zeugen noch einige wenige Fragmente *in situ* sowie Abdrücke im Mörtel.

²²⁴⁹ Stuckverkleidete Kalksteinsäulen wies etwa die *scaenae frons* des Theater-*porticus*-Komplexes von Leptis Magna/Lepda auf. (Caputo 1987, 125)

Kanneluren aus Portasanta-Marmor geziert war.²²⁵⁰ Noch variantenreicher präsentierte sich die *columnatio* der *scaenae frons*, deren dichte Säulenstellung sich aus neun verschiedenen Marmorarten, darunter Cipollino, Pavonazetto, Giallo antico, grünem Granit und Breccia, zusammensetzte.²²⁵¹ Diese Kombination verschiedener Marmorarten, mit der man versuchte, die Gleichförmigkeit und Monotonie der oft langen Säulenreihen entgegenzuwirken,²²⁵² fand sich beispielsweise auch in Augusta Emerita/Mérida, wo bläulich-gräuliche Marmorsäulen ein Gebälk aus weißem Marmor trugen²²⁵³ sowie in Herculaneum/Ercolano²²⁵⁴, Ferentium/Ferento²²⁵⁵, Augusta Bagiennorum/Benevagienna²²⁵⁶, Tarracina/Terracina²²⁵⁷, Italica/Santiponce²²⁵⁸, Leptis Magna/Lepda²²⁵⁹ und Sabratha/Sabratha.²²⁶⁰

Vor diesem Hintergrund scheint es, als habe die *scaenae frons* hinsichtlich ihres Marmoreinsatzes aber auch ihrer üppigen Gestaltung, die zusätzlich durch marmorne Reliefs, Statuen, Brunnen, Altäre und Inschriften ergänzt werden konnte, auch in der römischen Kaiserzeit weiterhin den prachtvollsten und prominentesten Baukörper innerhalb der Theater-*porticus* Komplexe dargestellt. Wengleich all jene marmornen Dekorationselemente auch innerhalb der *porticus post scaenam* präsent sein konnten, lässt sich bisher noch nicht klar erkennen, inwiefern zumindest einige *porticus post scaenam*-Anlagen hinsichtlich der Konzentration an Marmorarten an die *scaenae frontes*

²²⁵⁰ Cascella 2002, 40: Bekrönt waren sie nach Cascella in der Höhe von kleinen korinthisierenden Kapitellen, von denen sich noch eines dokumentieren ließ.

²²⁵¹ Cascella 2002, 53.

²²⁵² Siehe auch Isler 2017, 439.

²²⁵³ Durán Cabello 2004, 25, 123; Mateos Cruz/Rodríguez Gutiérrez 2018, 61, 63.

²²⁵⁴ Hier bestand die *columnatio* der *scaenae frons* aus Giallo antico, Africano und Cipollino. (Pappalardo 2007, 72) Bekrönt war sie mit aufwendig gestalteten korinthischen Kapitellen mit floralen Ornamenten. (Johannowsky 2000, 24-25)

²²⁵⁵ Während die Säulen aus verschiedenen Marmorarten und Granit gearbeitet waren, bestand das Gebälk aus lokalem Peperin. (Pensabene 1989, 97-100)

²²⁵⁶ Hier können der ersten Ordnung der *scaenae frons* wohl die Fragmente aus Bardiglio grigio zugeordnet werden, während die Fragmente aus Giallo antico wohl der zweiten Ordnung angehörten. Die Sockel, Basen, Kapitelle und Gesimse hingegen schienen aus weißem Marmor oder Bardiglio gearbeitet worden zu sein. (Gomez Serito/Rulli 2014, 143)

²²⁵⁷ Für die iulisch-claudische Zeit kann hier eine untere Säulenstellung aus Marmor Bardiglio mit weißen Marmorbasen sowie eine obere Säulenstellung in Marmor Africano belegt werden. (Cassieri 2004/5, 522)

²²⁵⁸ Auch hier wurde dem relativ einfachen strukturellen Schema der Skenenfront durch den Einsatz von polychromem Marmor entgegengewirkt. Dokumentiert werden konnten insbesondere Cipollino, roter Porta Santa-Marmor sowie grau geädertes Marmor. Die Mehrheit der geborgenen Säulenschäfte war jedoch aus weißem Marmor gefertigt und wies eine glatte Oberfläche auf, doch fanden sich auch solche mit Kanneluren. Eine Besonderheit stellen hier zudem sechs Basenfragmente aus rotem Porphyrt dar, die nach Rodríguez Gutiérrez wohl der *valva regia* zugeordnet werden können. (Rodríguez Gutiérrez 2000, 135; Rodríguez Gutiérrez 2001, 139-143; Rodríguez Gutiérrez 2003, 58-59; Rodríguez Gutiérrez 2006, 161)

²²⁵⁹ Caputo 1987, 59, 101-105.

²²⁶⁰ Guidi 1930, 20; Caputo 1959; 26-31, Ward 1970, 43; Arias 1974, 16.

heranreichten. Klar ist aber schon jetzt, dass auch die *porticus post scaenam* als Ambiente wahrgenommen wurde, für welches der Marmoreinsatz durchaus als angebracht erschien, sodass sie sich bezogen auf das Gesamtensemble mit den übrigen repräsentativen Örtlichkeiten innerhalb des Theaterkerns zweifelsfrei messen konnte.

- Säulen und Pfeiler

Dies gilt auch für die Präsentation von Säulen und Pfeilern sowie den mit ihnen verwandten Halbsäulen und Pilastern, die als bedeutende, dekorative Architekturglieder sowohl die *porticus post scaenam* als auch den Theaterkern zierten und somit über den gesamten theatralen Komplex hinweg anzutreffen waren. Dabei ergab sich der Wert der Säulen bereits aus ihrer Machart selbst, wobei sie sich schlank, meist mit dekorativ ausgearbeiteten Kapitellen versehen mehrere Meter in die Höhe erstreckten und das starre Wandkonzept aufhebend einen besonderen Effekt von Plastizität sowie von Licht und Schatten erzielten. Gesteigert werden konnte ihr dekorativer Wert darüber hinaus durch die Wahl des Materials, das für ihre Fertigung zum Einsatz kam. Neben einfachen Steinsäulen, die in der Regel durch eine farbige Verstickung verkleidet waren, bildeten Marmorsäulen innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe spätestens seit dem ausgehenden 1. Jh. n. Chr. den größten Anteil jener Architekturglieder. Wie bereits bei der Wand- und Bodendekoration kamen auch hier oft verschiedenste farbige Marmorsorten zum Einsatz, darunter Cipollino, Giallo antico, Africano, Pavonazetto, Bardiglio grigio, Coralliticum und Luni-Marmor. Das größte Spektrum an Farbigkeit wurde dabei innerhalb der bereits oben beschriebenen Säulendekoration der *scaenae frons* offenbar, wo für die verschiedenen Ordnungen nicht selten jeweils unterschiedliche Marmorsorten verwendet wurden.²²⁶¹ So präsentierte sich die in den Jahren 157/158 n. Chr. erneuerte zwei- bis dreistöckige *scaenae frons* des Theaters von Leptis Magna²²⁶² im Bereich der drei Nischen der *porta regia* und der *hospitalia* durch große monolithische Säulen aus weißem, grau geädertem Marmor (*marmor Coralliticum*), die vermutlich auf Basen aus hymettischem Marmor ruhten und von verschiedenen Maskenkapitellen gekrönt waren.²²⁶³ Die obere

²²⁶¹ Besonders eindrucksvoll nachzuvollziehen u. a. im Theater von Sabratha/Sabratha.

²²⁶² Mar/ Beltrán-Caballero 2010, 295; Caputo 1987, 101-105; Sear 1990, 378, Sear 2006, 281.

²²⁶³ Caputo 1987, 52, 101-102. Zwei in den *exedrae* gefundene Maskenkapitelle stellen vermutlich Jupiter und eine junge Frau mit einem Diadem dar. Außerdem können dem Theater wohl zwei weitere Maskenkapitelle zugeordnet werden, von dem eines eine tragische weibliche Figur mit einer Spange in den Haaren zeigt und ein anderes eine männliche der Komödie (Caputo 1987, 102).

Ordnung hingegen stellte sich durch besonders schlanke Säulen aus Cipollino, Pavonazzetto und grauem Granit dar, die einen azurblauen, marmornen Architrav trugen.²²⁶⁴ Auch bezüglich der den Zuschauerraum nach oben hin begrenzenden Säulenstellungen der erwähnten *porticus in summa cavea* sprechen die überlieferten Säulenfragmente überwiegend von einer marmornen Ausschmückung.

Ein deutlich diverseres Bild ergibt sich bei der Betrachtung der Säulen innerhalb der hinter dem Skenenbau anschließenden *porticus post scaenam*-Anlagen. So konnte bei den hier näher untersuchten Anlagen neben marmornen Säulen auch ein hoher Prozentsatz an einfacheren stuckierten Säulen festgestellt werden. Zu nennen sind diesbezüglich etwa die *porticus post scaenam*-Anlagen von Pompeii/Pompeii, Herculaneum/Ercolano, Ostia/Ostia, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce, Sabratha/Sabratha und jene des Balbus-Theaters, wobei die Säulen mit ihrem Stuckdekor zumeist dem allgemeine Ausstattungsschema der genannten Säulenhallen entsprachen. Mit Hilfe des Stucks wurden, wie in Pompeii/Pompeii²²⁶⁵, Ostia/Ostia²²⁶⁶, Augusta Emerita/Mérida²²⁶⁷ und Sabratha/Sabratha²²⁶⁸ nicht nur Kanneluren marmorner Säulen nachgebildet, sondern auch farbliche Akzente gesetzt. So ist etwa bekannt, dass die dorischen Säulen der *porticus post scaenam* von Herculaneum/Ercolano mit weißem Stuck verziert waren, im unteren Drittel jedoch Spuren roter Farbe aufwiesen.²²⁶⁹ Farblich gefasst waren nach Aussagen der ersten Ausgräber auch die stuckierten Granitsäulen der *porticus post scaenam* von Augusta Emerita/Mérida. Hier waren die Säulenschäfte zunächst in Weiß und zu einem späteren Zeitpunkt mit roter Farbe versehen, während für die Basen und Kapitelle ein Ocker-Ton verwendet wurde.²²⁷⁰ Interessant ist bezüglich jener Säulen zudem, dass mit dem Stuck nicht nur die Kanneluren, sondern auch die pflanzlichen Motive der Kapitelle ausgebildet wurden,²²⁷¹ wie es in ähnlicher Art auch für das feine Reliefdekor der tuskischen Kapitelle der äußeren Säulenstellung innerhalb der *porticus post scaenam* des Theaters von

²²⁶⁴ Caputo 1987, 59, 102-103. Letztere könnten nach Caputo einer dritten Ordnung der *scaenae frons* zugeschrieben werden. (Caputo 1987, 103)

²²⁶⁵ LaRocca 1990, 200.

²²⁶⁶ Pohl (I) 1978, 335; Battistelli/ Greco 2002, 411.

²²⁶⁷ Dúran Cabello 2004, 37.

²²⁶⁸ Guidi 1930, 46.

²²⁶⁹ Pagano/ Balasco 2000, 41.

²²⁷⁰ Dúran Cabello 2004, 37; Ayerbe Vélez/Peña Jurado 2018, 277. Letzterer ist heute leider nicht mehr erhalten, sodass die Basen und Kapitelle nur noch in weiß erscheinen.

²²⁷¹ Dúran Cabello 2004, 37.

Ostia/Ostia nachzuvollziehen ist.²²⁷² Eine zusätzliche farbliche Fassung kann in Ostia für die Säulen der *porticus post scaenam* jedoch nicht festgestellt werden. Wie in Sabratha/Sabratha²²⁷³ sind heute nur noch Fragmente weißen Stucks überliefert.²²⁷⁴ Bedeutsam ist hinsichtlich der Betrachtung der stuckverkleideten Säulen auch der Aspekt, dass diese, wie einige Anlagen suggerieren²²⁷⁵, in der Regel nicht etwa im Zuge späterer Umbau- und Erneuerungsmaßnahmen durch marmorne Säulen ersetzt wurden, sondern ihre Stuckschichten lediglich eine Auffrischung erfuhren. Interessant ist dies besonders hinsichtlich eines Vergleiches mit der *columnatio* der *scaenae frontes* vieler dieser Theater, die sich im Gegensatz dazu teilweise mit Säulen verschiedenster Marmorarten zeigten. Als Basismaterial der Säulen der *porticus post scaenam*, auf welche die Stuckverkleidung aufgetragen wurde, konnten neben den jeweils lokal verfügbaren Steinsorten, wie Tuff, Granit, Sand- oder Kalkstein, auch Ziegelsteine fungieren. Es gab jedoch auch Fälle, bei denen man sich auch innerhalb der *porticus post scaenam* für die deutlich kostenintensivere Säulenausstattung aus Marmor entschieden hatte, wie in Tarracina/Terracina²²⁷⁶ und Falerio Picens/Falerone²²⁷⁷. In Falerio Picens/Falerone präsentierten sie sich so vermutlich in Africano-Marmor verkleidet.²²⁷⁸ Und auch in Volaterrae/Volterra wählten die Bauherren bei der Erweiterung der *porticus post scaenam* in claudischer Zeit eine Ausstattung mit kannelierten Säulen aus Marmor Bardiglio, die korinthisierende Kapitelle trugen²²⁷⁹ und einen Kontrast zu den ionischen Tuffsäulen²²⁸⁰ der bereits bestehenden Säulenhalle der Südseite bildeten. Zumindest mit Marmor verkleidet zeigten sich nach dem antoninischen Umbau auch die Pfeiler der *porticus post scaenam* von Suessa/Sessa Aurunca. So war der Kern der Pfeiler in *opus latericium* gearbeitet und anschließend mit weißem Marmor verkleidet worden.²²⁸¹ Eine marmorne Wirkung sollten auch die im 2. Jh. n. Chr. errichteten Pfeiler der *porticus post scaenam* des Balbus-Theaters erzielen, wengleich für die Arkadenportikus nur eine Stuckverkleidung zur Ausführung kam.²²⁸²

²²⁷² Pohl (I) 1978, 335.

²²⁷³ Caputo 1959, 28.

²²⁷⁴ Pohl (I) 1978, 335.

²²⁷⁵ Hier zu nennen sind etwa die Anlagen von Ostia/Ostia und Italica/Santiponce.

²²⁷⁶ Cassieri 2003, 281; Cassieri 2004/5, 512.

²²⁷⁷ De Minicis 1839, 17.

²²⁷⁸ De Minicis 1839, 17.

²²⁷⁹ Pizzigati 1993, 56.

²²⁸⁰ Sie weisen eine recht einfache Dekoration auf. Zu näheren Informationen siehe Pizzigati 1993, 58-59.

²²⁸¹ Cascella 2007, 48.

²²⁸² Cante 2004, 12.

Wie auch bei den arkadentragenden Pfeilern der Außenfassade des Zuschauerrunds konnten auch die der *porticus post scaenam* zusätzlich durch vorgeblendete Halbsäulen oder Pilaster geziert sein.²²⁸³ Letztere waren auch ein beliebtes Dekormotiv für die Wandpartien der *porticus post scaenam* ebenso wie der verschiedenen Räumlichkeiten des Theaterkerns, dabei konnten sie einerseits als rhythmische Gliederung der Wände dienen oder aber zur Rahmung etwaiger Türöffnungen. Als rahmender oder hervorhebender Bauschmuck sind schließlich auch die Säulenstellungen zu verstehen, die bedeutende Nischen, Fontänen oder Zugangsbereiche auszeichneten und sie in dieser Weise monumentalisierten.

- Statuen

Weit mehr als nur dekorativer Ornat waren viele der zahlreichen Statuen und Statuengruppen, die nahezu in allen Bereichen der Theater-*porticus*-Komplexe ihre Aufstellung fanden. In Bronze oder Marmor gefertigt erhoben sie sich in Nischen, *exedrae*, *aediculae*, *intercolumnia* oder auch frei aufgestellt entlang der Wände und Korridore der Bauten. Die Bedeutung der statuarischen Ausstattung, die sich über den gesamten Theater-*porticus*-Komplex erstreckte und mit einem bestimmten ideologischen Programm verbunden war, wurde bereits im ersten stadtrömischen Theater des Pompeius mit seiner *porticus post scaenam* offenbar. Auch in der folgenden Kaiserzeit blieb diese Art der bildlichen Repräsentation in Form von Statuen ein zentrales Kernelement der dekorativen Gestaltung der Anlagen. Als beliebteste oder auch geeignetste Orte stellten sich im archäologischen Befund die Bereiche der *scaenae frons* sowie der *porticus post scaenam* heraus, wo sie mit Inschriftentafeln versehen die Ehre der Dargestellten und/oder auch der Auftraggeber allen sichtbar vor Augen führten. So fand sich unter den in den Theater-*porticus*-Komplexen geborgenen Statuen eine große Anzahl von Bildnissen der Kaiserfamilie, daneben aber auch solche von Göttern, verdienten Bürgern, Schauspielern oder auch mythologischer Figuren.

Bezogen auf die *porticus post scaenam*-Anlagen, unter denen schon die spätrepublikanische *porticus* Pompei ein stark auf ihren Stifter und dessen Leistungen bezogenes Bildprogramm wiedergab und zu seiner Glorifizierung gereichte, ließen sich für die Kaiserzeit in den hier näher betrachteten Beispielen dann vornehmlich Statuen der

²²⁸³ Belegt etwa in Suessa/Sessa Aurunca und in der *porticus post scaenam* des Balbus-Theaters.

kaiserlichen Familie²²⁸⁴ sowie teilweise von *flamen* und anderen Priestern divinisierten Kaiser²²⁸⁵ nachweisen. Hinzu traten des Weiteren Statuen verdienter Persönlichkeiten²²⁸⁶, aber auch von Schauspielern²²⁸⁷ sowie mythologischen Figuren, wobei letztere wohl insbesondere mit einem etwaigen Gartenbereich und/oder Wassereinrichtungen verbunden waren.²²⁸⁸

Dass jene Statuenausstattung der *porticus post scaenam* jedoch nicht losgelöst und für sich stand, sondern jene des Theaterkerns ergänzte und mit dieser interagierte, bezeugen neben dem erwähnten Pompeius-Theater in Rom auch verschiedene kaiserzeitliche Anlagen.²²⁸⁹ Diese Interaktion galt insbesondere im Hinblick auf die Vergegenwärtigung der Dominanz des Kaiserhauses. So fanden sich die Statuen der kaiserlichen Familie in Augusta Emerita/Mérida nicht nur in der *scaenae frons* des Theaters, sondern auch innerhalb der zentralen *exedra* am Achsenendpunkt der *porticus post scaenam*, verbunden durch die Kommunikationsachse von *porta regia* und zentraler Passage innerhalb der *porticus post scaenam*.²²⁹⁰ Die kontinuierliche Präsenz von Statuen kaiserlicher Familienangehöriger lässt sich auch für die severische Neuausstattung des Theater-*porticus*-Komplexes von Leptis Magna/Lepda nachvollziehen. So zierte in dieser Zeit eine Statue des Geta möglicherweise das *ambulacrum* im Bereich des zentralen Treppenaufganges,²²⁹¹ während der geborgene kolossale Statuenkopf des Septimus Severus vielleicht in der Nische oberhalb der *porta regia* der *scaenae frons* aufgestellt war.²²⁹² Die Räumlichkeit der westlichen *basilica* schmückten spätestens seit dieser Zeit die Statuen von Hermes und Aphrodite, während das Portrait der Artemis und das Bildnis der Faustina Minor die östliche *basilica* zierten.²²⁹³ Weitere Standbilder der Familienmitglieder des severischen Kaiserhauses fanden dann in der *porticus post scaenam* ihre Aufstellung, wie noch mehrere Inschriftentafeln entlang der Wände der hinter dem Skenenbau gelegenen

²²⁸⁴ Beispielsweise in den Anlagen von Augusta Emerita/Mérida und Leptis Magna/Lepda.

²²⁸⁵ Letztere fanden sich etwa in der *porticus post scaenam* des Theaters von Ostia/Ostia.

²²⁸⁶ Ehrenstatuen sind u. a. in den *porticus post scaenam*-Anlagen von Pompeii/Pompeii, Herculaneum/Ercolano, Ostia/Ostia und Italica/Santiponce dokumentiert.

²²⁸⁷ Hier zu nennen ist etwa die Statueninschrift für den Pantomimen M. Septimus Aurelius Agrippa aus der *porticus post scaenam* des Theaters von Leptis Magna/Lepda.

²²⁸⁸ Beispiele finden sich etwa im Gartenbereich von Augusta Emerita/Mérida, wo auf einem Sockel noch Reste von Klauen nachzuweisen sind, die möglicherweise mit der Darstellung eines Löwen oder einer Sphinx in Verbindung zu bringen sind. Weitere mythologische Gestalten zierten einst wohl auch die große Fontäne im Zugangsbereich der *porticus post scaenam* von Leptis Magna/Lepda.

²²⁸⁹ Nachzuvollziehen in Augusta Emerita/Mérida, Pompeii/Pompeii, Leptis Magna/Lepda.

²²⁹⁰ U. a. Fuchs 1987, 168-169; Nogales Basarrate 2000, 28-29; Dúran Cabello 2004, 123.

²²⁹¹ IRT 541; Caputo 1987, 111 Fußnote 70.

²²⁹² Sear 2006, 282.

²²⁹³ Sear 2006, 282.

Säulenhalle belegen. So fanden hier offenbar die Ehrenstatuen von Caracalla²²⁹⁴, Septimus Severus²²⁹⁵, der Julia Domna²²⁹⁶ sowie einer weiteren sitzenden Statue ihren Platz.²²⁹⁷ Daneben lassen sich der severischen Zeit vermutlich auch die Statuenbasis der „Ninfa-Musa“ aus dem Bereich der Fontäne²²⁹⁸ sowie der bläuliche Marmorsockel aus dem Jahr 212 n. Chr. zuordnen, auf dem sich seiner Inschrift nach das Standbild des Pantomimen M. Septimus Aurelius Agrippa erhob.²²⁹⁹ Auch letztere stellt eine klare Verbindung zum theatralen Spielbetrieb her. In der Zusammenschau und vor dem Hintergrund auch der früheren Ausstattungsphasen²³⁰⁰, die jedoch leider nur für den Theaterkern belegt sind, lässt sich für die Theateranlage von Leptis Magna/Lepda ein Bild rekonstruieren, was deutlich durch die Statuen der kaiserlichen Familie dominiert wird; zumindest im Bereich der *scaenae frons* wurden sie neben den Bildnissen verschiedener Gottheiten, wie Apollon, Lycian, Dionysos, Hermes und der Athena sowie die Herme des Dionysos und des Hermes,²³⁰¹ präsentiert. Daneben traten jedoch auch, wie in anderen Anlagen, Statuen von Stiftern und verdienten Bürgern in Theaterkern und *porticus post scaenam* in Erscheinung. Ganz gleich ob Standbilder, Portraits, Reiterstatuen oder andere Formen der plastischen Darstellung, figürliche Bildnisse spielten neben der architektonischen Ausstattung eine elementare Rolle für die Dekoration und Aussagekraft der römischen Theater. Dabei stand den Theater-*porticus*-Komplexen durch ihre Erweiterung mit einem zusätzlichen Areal, den Säulenhallenanlagen, eine weitere Fläche zur Verfügung, um dem Streben nach repräsentativer Wirkung, aber auch kaiserlicher und persönlicher (Selbst-)Darstellung einmal mehr Ausdruck zu verleihen. Häufig zeugen von diesem reichen statuarischen

²²⁹⁴ IRT 424.

²²⁹⁵ IRT 395.

²²⁹⁶ IRT 407.

²²⁹⁷ Caputo 1987, 52.

²²⁹⁸ Caputo 1987, 50.

²²⁹⁹ Caputo 1987, 52, 139.

²³⁰⁰ Den Anfangsjahren des Theaters können heute noch eine Statue der Ceres-Livia aus claudischer Zeit sowie möglicherweise acht kopflose *togati* zugeordnet werden, wenngleich wohl mit einer deutlich reicheren Statuengalerie zu rechnen ist. Zusammen mit den Renovierungsarbeiten in antoninischer Zeit wurde dieses bis dahin zusammengestellte Ensemble nach Sear, Fuchs und Caputo durch Statuen des neuen Kaiserhauses erweitert und modernisiert. Hierzu zählte eine große Statue des Antoninus Pius, die im Zentrum der Prohedrie ihre Aufstellung fand, ebenso wie die Statuen(-köpfe) des Lucius Verus, Marc Aurel und der Lucilla, die im Bereich der *scaenae frons* ihren Platz fanden. Unter den dokumentierten Funden konnten auch eine sitzende Statue der Sabina-Venus sowie die Statuen des Hadrian, der Faustina Maior sowie der Faustina Minor dokumentiert werden, die wohl ebenfalls der hadrianisch-antoninischen Zeit angehörten. Für die Nischen des erneuerten *frons pulpiti* wählte man in dieser Zeit eine Ausschmückung mit kleinen Statuen in Gestalt von Satyrn und Musen. Möglicherweise sind diesem Ausstattungsprogramm auch die Kolossalstatuen der Dioskuren zuzuschreiben, die im Bereich des *pulpitums* aufgefunden wurden. (IRT 376; Caputo-Traversari 1976, nos. 12, 15, 30, 40, 44, 122, 123; Caputo 1987, 85-86; Sear 2006, 281-282; Fuchs 1987, 178-179)

²³⁰¹ Sear 2006, 281-282.

Ausstattungsprogramm innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen nur noch die Sockel und Basen der Standbilder, dokumentiert etwa in Suessa/Sessa Aurunca, wo neben nur noch kleineren Fragmente von Statuen und Inschriften eine Reihe von 12 Basen erhalten ist, die entlang der äußeren Pfeiler aufgestellt waren und vermutlich einst verschiedene Bildnisse trugen.²³⁰² Auch die *porticus post scaenam* in Ostia/Ostia gibt mit ihren zahlreichen dort aufgefundenen Statuenbasen, die wohl mit den Ehrenstatuen verdienter Ostienser und Würdenträger, wie Priester, versehen waren, diesbezüglich einen weiteren Beleg.²³⁰³ Weiter sind zwei Reiterstatuen und zwei marmorne Kolossalstatuen aus dem Umfeld der *porticus post scaenam* in Herculaneum/Ercolano²³⁰⁴ bekannt, zum Teil vergoldete Fragmente von Bronzestatuen aus dem Bereich der *porticus post scaenam* von Falerio Picenus/Falerone,²³⁰⁵ Basen von Reiterstatuen aus den *intercolumnia* der *porticus post scaenam* von Italica/Santiponce²³⁰⁶ sowie mehrere Statuen und Brunnenstatuen aus jener in Augusta Emerita/Mérida²³⁰⁷. Nicht ausgeschlossen werden kann zudem, dass auch die Einlassungen in den *intercolumnia* der großen *quadriporticus* in Pompeii/Pompeii²³⁰⁸ als Hinweise auf eine einstige Statuenausstattung gewertet werden können. Dort, wo derlei Hinweise fehlen, könnten darüber hinaus auch innerhalb der Säulenhallen dokumentierte Nischen und *exedrae* als mögliche Indizien für Aufstellungsorte etwaiger Bildnisse herangezogen werden.²³⁰⁹

Zu betonen sei schließlich noch, dass die verschiedenen Statuenausstattungen weder im Theaterkern noch in der *porticus post scaenam* statische Konstrukte bildeten, vielmehr wurden sie, wie die Beispiele von Ostia/Ostia und Leptis Magna/Lepda zeigen, im Laufe der Jahrhunderte immer wieder von verschiedenen Stiftern erweitert oder ausgewechselt.

- Frieze und Reliefs

Als beliebter dekorativer Schmuck innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe galten auch marmorne Frieze und Reliefs, welche insbesondere im Bereich der *pulpita* und *scaenae*

²³⁰² Cascella 2007, 50.

²³⁰³ CIL XIV 4140; CIL XIV 4142; CIL XIV S 4664; CIL XIV 390 und 391; siehe auch Lanciani 1881, S. 114-115; Van der Meer 2009, 16.

²³⁰⁴ Ruggiero 1885, 7 und 10; Pagano/ Balasco 2000, 54; Pagano 1997, 96.

²³⁰⁵ De Minicis 1839, 17.

²³⁰⁶ Corzo Sánchez 1993, 166; Rodríguez Gutiérrez 2006, 158. Die Dimensionen der Basen verweisen nach Rodríguez Gutiérrez (2006, 158) auf Reiterstatuen.

²³⁰⁷ Dúran Cabello 2004, 39.

²³⁰⁸ Richardson 1988, 84.

²³⁰⁹ So etwa in Volaterrae/Volterra, Faesulae/Fiesole sowie im Pompeius-, Balbus- und Marcellus-Theater.

frontes angebracht waren, aber auch etwaige dokumentierte Altäre und die Wandzüge der *porticus post scaenam* zieren konnten.²³¹⁰ Thematisch umfassten sie in der *porticus post scaenam*, soweit die wenigen Befunde heute darüber Aufschluss geben, vornehmlich ornamentalen und pflanzlichen Dekor, während im Bereich von *scaenae frons* und *frons pulpiti* daneben auch Götter – und Mythenszenen, Tier – und Pflanzendarstellungen, aber auch historische, mit dem Kaiserhaus in Verbindung stehende Szenen zur Ausführung kamen.

Eines der wenigen Beispiele für einen Fries- und Reliefschmuck innerhalb der *porticus post scaenam* liefert hier das Theater von Leptis Magna/Lepda, wo der Wandverkleidung der Säulenhallenanlage einige Fragmente eines dorischen Frieses zugeordnet werden konnten. Er bestand aus Marmor und zeigte mit einem Blütenrelief verzierte Metopen sowie Triglyphen.²³¹¹

Ein deutlich umfänglicheres Repertoire überliefern hingegen die Skenenapparate im Theaterinneren. So zierte die erste Ordnung der *scaenae frons* in Suessa/Sessa Aurunca ein Fries aus weißem Marmor, der mit Weinreben, zwei Panther und zwei Theatermasken ein dionysisches Thema aufgriff.²³¹² Auch in Faesulae/Fiesole können dem Bereich der *scaena* wohl mehrere reliefierte Plattenfragmente aus lunesischem Marmor zugeschrieben werden, auf welchen Fruchtgirlanden, Wein- und Efeuranken, Waffendarstellungen, mythologische Figuren, Tiere, Götter und Satyrmasken dargestellt waren.²³¹³ Auch sie lassen sich teilweise mit dionysischen Szenen ebenso wie mit historischen und göttlichen Szenen in Verbindung bringen.²³¹⁴ Zu den sicherlich besterhaltensten Bilderzyklen gehören jedoch die marmornen Reliefplatten des *frons pulpiti* aus dem Theater von Sabratha/Sabratha.

²³¹⁰ Dokumentierte Friese und Reliefs, die mehrheitliche der *scaena* zugeschrieben werden konnten, fanden sich u. a. in Faesulae/Fiesole, Falerio Picens/Falerone, Ferentium/Ferento, Suessa/Sessa Aurunca, Tarracina/Terracina, Tergeste/Trieste, Volaterrae/Volterra, Vienna/Vienne, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce, Leptis Magna und Sabratha/Sarbatha.

²³¹¹ Di Vita 1990 (I), 139. Einige Elemente scheinen im 4. Jh. erneuert worden zu sein, was sich an der Schematisierung der Motive erkennen lässt.

²³¹² Cascella 2002, 58.

²³¹³ Fuchs 1986, 63-107 sowie Fuchs 1987, 84-87: Unter diesen befand sich der Forschung zufolge ein Fragment mit den Figuren des Mars und der Rhea Silvia, zwei andere mit Herakles und der Hydra (?) sowie mit Herakles und Geryoneus (?), während ein weiteres Fragment die Bestrafung des Eros zeigt. Bekannt ist zudem eine Reliefplatte mit der Darstellung des Wahnsinns des Lykurg ebenso wie Fragmente mit Löwengreifen, Possentänzern, Ziegenreitern, einer Sirene mit einer Doppelflöte und zwei Kentauren neben einem Prachtgefäß, einer Nereide auf einem Triton sowie verschiedener Erotendarstellungen. Des Weiteren fanden sich auf den Fragmenten unterschiedliche Tierdarstellungen, darunter Kraniche und andere Vögel sowie die Pfote eines Löwen, während den Waffendarstellungen u.a. Lanzen spitzen, ein Rundhelm und ein *lituus* sowie einen Helmbusch zuzuordnen sind. Dem letzten Themenkreis ist auch Reste eines Waffenreliefs zuzuordnen, auf denen ein schräggelagertes Ovalschild, herabhängende Bänder sowie ein Rutenbündel mit einem hineingesteckten Lorbeerzweig dargestellt ist.

²³¹⁴ Dütschke 1876, 103-105.

Hier stehen neben dionysischen Szenen und den Darstellungen der Musen, Grazien und des Parisurteils, auch historische Opferszenen.²³¹⁵ Die Vorbauten nahmen dabei stets Reliefs mit den Abbildungen großer Gottheiten auf, die zu jener Zeit, den Aussagen Caputos zufolge, sehr bedeutend waren.²³¹⁶ Die *exedrae* hingegen zeigten die Repräsentation und Erhöhung aller Genre des szenischen Schauspiels oder der Theaterliteratur,²³¹⁷ ebenso wie verschiedene Opferszenen²³¹⁸. Insgesamt standen die 21 nachgewiesenen Reliefs mit ihren verschiedenen Darstellungen hier deutlich mit den Veranstaltungen in römischen Theatern in Verbindung.²³¹⁹

Insgesamt scheint es, als blieb derlei bildlicher und dekorativer Reliefschmuck vorwiegend auf den Theaterkern und hier insbesondere auf den Bereich des *scaena* beschränkt, während solche Überlieferungen für den Bereich der *porticus post scaenam* selten sind. Allerdings muss sich auch hier wieder vergegenwärtigt werden, dass sich die Befund- und Forschungslage innerhalb der Säulenhallenanlagen meist deutlich unklarer darstellt als es im Theaterkern der Fall ist, was endgültige Aussagen erschwert.

- Inschriften

Auch die Vielzahl der Inschriften, die einst in verschiedenen Bereichen der Theater-*porticus*-Komplexe angebracht waren, sollen in diesem Zuge Erwähnung finden, auch wenn ihre Funktion vorwiegend mit dem Selbstdarstellungs- und Repräsentationsstreben der Erbauer und Stifter der theatralen Anlagen in Verbindung zu bringen ist.²³²⁰ Inhaltlich gliedern sich diese in Bau-, Ehren- und Weihinschriften. Die Inschriftenplatten selbst konnten aus lokalen Steinsorten gefertigt gewesen sein oder aber aus Marmor, wobei die Buchstaben entweder in den Stein eingemeißelt oder aber in Form bronzener- bzw. metallener Applikationen aufgesetzt waren. Als beliebte Anbringungsorte galten die Fassaden und Wandflächen der Anlagen, insbesondere die Theaterfassade, der *balteus*, das

²³¹⁵ Fuchs 1987, 134; Isler 2017, 452. Zur Beschreibung verweise ich auf Kapitel VIII b und Katalogeintrag.

²³¹⁶ Caputo 1959, 16.

²³¹⁷ Caputo 1959, 16.

²³¹⁸ Die zentrale Halbrundnische zeigt in diesem Zusammenhang in ihrem mittleren Bildfeld die Personifikationen von Rom und Sabratha, die im Gestus der *dextrarum iunctio* verbunden sind. Flankiert wurden die beiden Personifikationen von vier bzw. drei militärisch gekleideten Personen mit erhobener rechter Hand. Gerahmt war dieses Bildfeld rechts und links jeweils von einer Opferszene, wobei in der linken möglicherweise der Kaiser Septimus Severus selbst dargestellt war. Den Forschern zufolge könnte es sich bei diesen Szenen um tatsächlich stattgefundene historische Ereignisse und Feierlichkeiten gehandelt haben. (Guidi 1930, 34-38; Caputo 1959, 19)

²³¹⁹ Caputo 1959, 16ff.

²³²⁰ Letztgenannter Aspekt soll später in Kapitel VIII b noch einmal näher beleuchtet werden.

frons pulpitii und die *scaenae frons*. Als repräsentative Örtlichkeiten für Inschriften ließen sich im archäologischen Befund darüber hinaus aber auch die Fronten der *tribunalia*, die Zugänge in die *aditus/parodoi*, etwaige Tempelfassaden, die zum Theaterinnenraum gerichtete Seite der *porticus in summa cavea* ebenso wie die *orchestra* fassen. Was die *porticus post scaenam*-Anlagen betrifft, bleiben die Aussagen aufgrund ihrer oft desolaten Überlieferung leider begrenzt.²³²¹ Zumeist beschränken sich die Überlieferungen auf Inschriften der *porticus*-Tempel sowie der dokumentierten Statuensockel, die oft sowohl auf die hier durch ein Standbild geehrte Persönlichkeit ebenso wie auf den Zeitpunkt und die Person des Stifters verweisen. Aber auch unabhängig davon wären die Säulenhallenanlagen als geeignete Örtlichkeiten zur Anbringung verschiedener Inschriften vorstellbar.

Heute bilden die verschiedenen Inschriften auch als Quelle für die Rekonstruktion der verschiedenen Aktivitäten innerhalb der Theaterbauten einen besonderen Wert.²³²²

- Brunnen und Fontänen

Marmorne Brunnen und insbesondere aufwendige Wasserspiele bildeten unter den Dekorationselementen der Theater-*porticus*-Komplexe ebenfalls einen ganz besonderen Blickfang. Hinweise auf diese geben neben erhaltenen Fragmenten der Brunnen- und Fontänenanlagen selbst auch etwaige Standspuren, Wasserrohre oder statuarische Brunnenfiguren. Ihre Präsenz und Bedeutung innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen, insbesondere derer, die mit einem begrünten Innenhof ausgestattet waren, bezeugt nachdrücklich die bereits oben angesprochene Überlieferung des Propertius²³²³ bezüglich der *porticus* Pompei. Die hier beschriebene Existenz zahlreicher Fontänen, Brunnen und Bassins findet auch im archäologischen Befund des Theaters seinen Niederschlag.²³²⁴ Weitere, zum Teil aufwendig verzierte marmorne Brunnen sind beispielsweise auch für die Säulenhallenanlagen von Herculaneum/Ercolano²³²⁵,

²³²¹ Beispiele finden sich in Leptis Magna/Lepda, wo sie die Fassaden des Tempels der Dii Augusti (IRT 273), den kleinen Tempelbau des Liber Pater (IRT 296) sowie den kleinen Ianus (IRT 398) zierte, oder aber in Sabratha/Sabratha.

²³²² Bezogen auf die *porticus post scaenam*-Anlagen bietet insbesondere das Theater von Ostia/Ostia einen interessanten Einblick in die Stiftertätigkeit und Chronologie der Aufstellungen. Vergleich Katalogeintrag zu Ostia in K II a.

²³²³ Propertius II 32,14-15.

²³²⁴ Das belegt Grabungen zumindest für die Ostseite der *porticus post scaenam*. (Gros 1999, 149)

²³²⁵ Pagano/ Balasco 2000, 48.

Pompeii/Pompei²³²⁶ und Augusta Emerita/Mérida bestätigt. In letzterem Fall war er aus weißem Marmor gefertigt und zeigte ein aufwendiges Dekor mit pflanzlichen Motiven, wie Astwerk und Blättern.²³²⁷ Während dieser im Bereich vor der großen *exedra* im Scheitelpunkt der *porticus post scaenam* Aufstellung fand,²³²⁸ konnten auch an den Enden des *euripus* der *porticus*-Anlage weitere Spuren von Brunnenstrukturen und/oder Statuen dokumentiert werden.²³²⁹ Einen besonderen Effekt erzielte daneben sicher auch der große Brunnen in der Mitte der zentralen Passage, der einen Innendurchmesser von 3,40 m erreichte.²³³⁰

Neben Brunneninstallationen ließen in den hier näher betrachteten Theater-*porticus*-Komplexen mit Ostia/Ostia und Italica/Santiponce auch zwei Beispiele für die Einrichtung von rechteckigen Bassins bzw. Wasserbecken im Innenhof der Säulenhallenanlagen beobachten, wenngleich die drei Becken in Ostia/Ostia vermutlich erst der Spätantike zuzuordnen sind.²³³¹

Nicht innerhalb der *porticus post scaenam*, doch aber durch ihre Lage direkt an ihrem Straßenzugang eng mit dieser verbunden, kann die monumentale und prachtvoll ausgestattete Fontäne in Leptis Magna/Magna verstanden werden, die bereits 120 n. Chr. durch Q. Servilius Candidus hier errichtet und unter der Regentschaft des Antoninus Pius durch L. Hedi Rufus Lollianus Avitus erneuert wurde.²³³² Der Boden der Fontäne war mit weißem Marmor ausgestattet, wurde jedoch in späterer Zeit mit Platten bunten Marmors restauriert.²³³³ Über ihrem Becken, das auf einem trapezoidalen, fünfstufigen Podest ruhte,²³³⁴ waren drei *exedrae* eingelassen, die wahrscheinlich mit Statuen geziert waren.²³³⁵ Die zentrale Nische habe dabei, Caputo zufolge, die Statue einer Venus aufgenommen, die von den Statuen einer Nymphe sowie einer Priesterin (evtl. Daphne) flankiert wurde²³³⁶. Dieses Statuenensemble wurde durch eine Erosstatue mit Delphinen

²³²⁶ Eschebach 1995, 85-86, 155.

²³²⁷ Dúran Cabello 2004, 38.

²³²⁸ Dúran Cabello 2004, 38.

²³²⁹ Dúran Cabello 2004, 38, 98. "Aquí se documenta por entero el mencionado canal, en cuyos extremos quedan las huellas de la presencia de fuentecillas y/o esculturas." (Dúran Cabello 2004, 38)

²³³⁰ Ayerbe Vélez/Peña Jurado 2018, 272, 279.

²³³¹ Nähere Informationen finden sich in den entsprechenden Katalogartikeln in K II a.

²³³² Sear 2006, 281. Dies bezeugt eine Inschrift des Theaters (IRT 533) (Caputo 1987, 106-109).

²³³³ Caputo 1987, 107.

²³³⁴ Caputo 1987, 54. Da das Podest zum Teil aus Ziegelstein errichtet wurde, liegt eine Datierung in hadrianische Zeit nahe. (Caputo 1987, 107)

²³³⁵ Caputo 1987, 107. In der Retroexedra konnte zudem ein Loch nachgewiesen werden, welches das überschüssige Wasser in einem Kanal ableitete. (Caputo 1987, 54)

²³³⁶ Caputo 1987, 107.

ergänzt, wodurch die den Wellen entsteigende Venus mit Eros und Delphinen verbildlicht werden sollte.²³³⁷ Säulen aus Rosso Antico sowie schwarzem, grau geädertem Marmor zierten beidseitig das Bild der Fontäne.²³³⁸ Erstere waren dabei vermutlich durch Kompositkapitelle mit fein ausgearbeiteten und eine große Anmut in ihrer Bewegung vorgebenden Akantusblättern bekrönt.²³³⁹

Derlei Wasserspiele blieben nicht allein auf die *porticus post scaenam* beschränkt, sondern waren auch entlang der Außenfassaden der Theateranlagen²³⁴⁰ anzutreffen sowie im Bereich der *scaenae frons* und des *frons pulpiti*,²³⁴¹ wo sie jene Fassaden zusätzlich animierten und des Öfteren auch mit Brunnenfiguren geziert waren. Als monumentales *nymphaeum* ausgeformt zeigt sich auch das Wasserspiel in der südlichen *basilica* des Theaters von Suessa/Sessa Aurunca. Es war an der westlichen Wandpartie jener Räumlichkeit angebracht, wo sie die Schnittstelle zwischen *basilica*, südlichem Straßenzugang sowie *porticus post scaenam* dominierte. Seine Verkleidung bestand aus Marmor und einem Mosaik aus kleinen blauen *tesserae*.²³⁴² Gesteigert wurde seine repräsentative Wirkung zudem durch die innerhalb der Nischen aufgestellten Statuen, die sich folglich hinter dem großen Becken erhoben; während in den zwei seitlichen Nischen vermutlich die Stifter dieser Architektur präsentiert wurden, habe die zentrale Nische, so Cascella, vermutlich die Statue des personifizierten Nils aufgenommen.²³⁴³

Grundsätzlich schien der Einsatz von Wasser mit den dazugehörigen dekorativen Installationen im Wesentlichen auf die repräsentativen Örtlichkeiten der Theater – *scaenae frons*, *frons pulpiti*, *basilicae* und *porticus post scaenam* – beschränkt geblieben zu sein. So bildeten auch sie im theatralen Kontext und insbesondere in den gartenfassenden

²³³⁷ Sear 2006, 282.

²³³⁸ Caputo 1987, 108.

²³³⁹ Caputo 1987, 106, 108: Der Stil kann vermutlich in das Jahr 120 n. Chr. datiert werden, d. h. nach der Inschrift IRT 358-359 in die Zeit der Weihung durch Q. Servilius Candidus und somit ca. eine Generation vor den Baumaßnahmen des Lollianus.

²³⁴⁰ So erwähnt auch Calza zwei ornamentale, halbrunde Brunnen bzw. *nymphaea*, welche die Arkadenfassade des Theaterrunds in Ostia/Ostia schmückten. (Calza 1928, 112)

²³⁴¹ Beispiele finden sich etwa in Suessa/Sessa Aurunca, Italica/Santiponce, Baelo/Bononia und Sufutela/Sbeitla.

²³⁴² Cascella 2002, 84.

²³⁴³ Cascella 2002, 84-85. Dargestellt ist dieser als junge, muskulöse, männliche Figur mit freiem Oberkörper. Er liegt auf der Seite und ist nur im Bereich seines Unterleibes durch einen auf der linken Seite herabfallenden *himation* bedeckt. Auf letzterem fand sich eine Reihe von Putten. Während er in seiner rechten Hand möglicherweise ein Ruder hielt, ist in seinem linken Arm ein Füllhorn dargestellt. Unterhalb des Armes zeigt sich der Kopf eines Nilpferdes, zwischen den Füßen zudem ein Krokodil. (Cascella 2002, 85)

porticus post scaenam-Anlagen einen wichtigen Teil der repräsentativen und schmückenden Ausstattung.²³⁴⁴

- Sonstige Dekorationselemente

Zuletzt sollen auch jene Schmuckelemente und andere Funde aufgeführt werden, deren ursprüngliche Anbringungs- bzw. Aufstellungsorte häufig zwar nicht mehr genauer nachvollzogen werden können, die aber dennoch einen integralen Bestandteil des theatralen Dekorationsapparates bildeten. Hierzu zählten Öllampen ebenso wie Bronzeappliken, die als Girlanden, Masken und Bukaranien ausgearbeitet zusätzlich auf der Marmorverkleidung aufgesetzt sein konnten. Auch *oscilla*, *clipei* sowie Antefixe aus Terrakotta, die verziert mit Palmetten und Protomen einen Teil der einstigen Dachverkleidung bildeten, Graffiti, Altäre und Kandelaber fanden sich innerhalb der Komplexe. Dass und in welcher Form derlei Ornat auch innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen permanent oder temporär Verwendung finden konnte, könnte eine Theaterszene auf dem Mosaik in der Casa del Poeta Tragico in Pompeii/Pompeii andeuten.²³⁴⁵ Es stammt etwa aus der Mitte des 1. Jh. n. Chr. und zeigt im Hintergrund eine Säulenhalle, die in den *intercolumnia* mit herabhängenden goldenen Schilden (?), goldenen Girlanden und bunten Bändern geschmückt ist. Zusammen mit den oben erwähnten Ausstattungsgegenständen, der teilweise aufwendigen Fassaden-, Wand- und Bodenausschmückung und den verschiedenen innerhalb der Theateranlagen angebrachten marmornen und bronzenen Theatermasken oder solchen aus Terrakotta ergab sich somit ein vielseitiges und repräsentatives Dekorationskonzept, welches innerhalb der theatralen Bauten verwirklicht wurde.

V c Ein besonderer Aspekt der Theater-*porticus*: Der Innenhof unter freiem Himmel

Einen besonderen Effekt, sowohl in architektonischer als auch in dekorativer Hinsicht, erzielten im Anschluss an den Theaterkern insbesondere jene *porticus post scaenam*-Anlagen, die neben dekorativen Säulenhallen zusätzlich einen Hofbereich unter freiem

²³⁴⁴ Vergleich Kapitel V c.

²³⁴⁵ Das Mosaik stammt aus dem *tablinum* des Hauses. Heute befindet es sich im Museo Nazionale di Napoli, Inv. 9986.

Himmel umfassten. Zusammen formten sie, sowohl innerhalb der Theater als auch der Städte, einen ergänzenden, zum Teil weitläufigen „Freiraum“, der per se und insbesondere im öffentlichen Kontext der oft dicht bebauten römischen Stadtlandschaft einen gewissen Luxus darstellte und hier überwiegend an bedeutende städtische Knotenpunkte geknüpft war.²³⁴⁶ Obgleich die Innenhöfe nach Außen durch eine Umfassungsmauer begrenzt waren, scheint dieser Bereich der Theater-*porticus*-Anlagen in gewisser Weise das „Draußen“ verkörpert und somit einen besonderen Handlungs- und Bewegungsraum geformt zu haben.

Hier öffnete sich der Blick für die Besucher aus den im Verhältnis kleineren und schmaleren Räumlichkeiten und Korridoren des Theaterkerns kommend in ein deutlich größeres Areal.²³⁴⁷ Hier konnte sich der Blick weiten und traf zwischen den Säulen der rahmenden Hallen auf eine unter freiem Himmel liegende Platz- oder Gartenanlage, die innerhalb des theatralen Komplexes wiederum einen neuen Eindruck schuf. Dabei war es nicht nur die Größe jener hofumschließenden *porticus*-Anlagen, die den besonderen Effekt erzeugte, sondern auch der zusätzlich zur Verfügung stehende, luft- und lichtdurchflutete Raum, der sowohl in gestalterischer als auch inhaltlicher Form genutzt werden konnte, um die Aussagekraft des Theater-*porticus*-Komplexes zu erhöhen und ihn mit weiteren Funktionen zu ergänzen.

Charakteristisch waren jene Freiflächen im theatralen Kontext dabei insbesondere für die mehrseitigen *porticus post scaenam*-Anlagen, sodass sich der Hofbereich zumeist an drei bis vier Seiten von Säulenhallen gerahmt zeigt.²³⁴⁸ Daneben lassen sich im archäologischen Befund, wie bereits erwähnt, jedoch auch solche Hofanlagen nachweisen, die nur an der theaterwärts gelegenen Seite von einer Säulenhalle flankiert waren, während der äußere Abschluss durch eine einfache, zum Teil durch eine große *exedra* geprägte Umfassungsmauer begrenzt wurde.²³⁴⁹ Folglich lassen sich hier zwei Typen von Hofeinfassungen konstatieren, wobei die Hofanlage bei ersterem in einen Säulenhallenkranz integriert war und umschritten werden konnte, während sich der zweite

²³⁴⁶ Zur städtebaulichen Rolle der *porticus post scaenam* mit ihren Platz- und Gartenanlagen: Vergleich Kapitel VII c.

²³⁴⁷ Auch von den Sitzreihen des Zuschauerraumes aus war es den Besuchern möglich den Blick in das verhältnismäßig große Ambiente zwischen *cavea* und *scaenae frons* schweifen zu lassen, doch lag dem Theaterinnenraum ein gänzlich anderes Konzept zugrunde.

²³⁴⁸ Beispiele hierfür finden sich u. a. in Roma/Roma (Pompeius- und Balbus-Theater), Ostia/Ostia, Pompei/Pompeii, Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Augusta Taurinorum/Torino, Volaterrae/Volterra, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha.

²³⁴⁹ Beispiele: Roma/Roma (Theatrum Marcelli), Thugga/Dougga (?).

Typ nach außen hin angliederte und folglich den äußeren Abschluss der Theater-*porticus*-Anlage darstellte. Ob beiden dabei unterschiedliche Gestaltungsprinzipien zugrunde lagen oder die Ausformung des zweiten Typs vielmehr das Ergebnis eines begrenzten zur Verfügung stehenden Baugrunds war, lässt sich zum aktuellen Zeitpunkt noch nicht mit Sicherheit klären.

Fest steht jedoch, dass jene Freiflächen, unabhängig ihrer Ausformung unterschiedliche Größenausdehnungen zeigen, von denen jene der beiden stadtrömischen Anlagen des Balbus und des Pompeius sowie jene von Ostia/Ostia, Volaterrae/Volterra und Leptis Magna/Lepda sicher zu den größeren ihrer Art zählten.

Was nun die Gestaltung der Innenhofareale betrifft, fehlen häufig jegliche Anhaltspunkte, was zum einen auf ihre oft schlechte Erhaltung und moderne Zugänglichkeit zurückzuführen ist, aber auch auf das lange Zeit fehlende Interesse an detaillierten wissenschaftlichen Untersuchungen jener Flächen. Oft bleiben sie so als graue oder weiße, weitestgehend unbekannte Freiflächen innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen auf den Plänen verzeichnet, während sie sich auch vor Ort unterschiedlich weit ergraben und aufgearbeitet darstellen. Grundsätzlich zeigt sich aber, dass die Gestaltung der Freiflächen variieren konnte und sich auch hier wieder zwei Typen unterscheiden lassen:

- *gepflasterte Platzanlage*

Einen ersten Typ bilden dabei jene Hofareale, die als gepflasterte Platzanlagen gestaltet waren. Diesem Typ lässt sich beispielsweise die Anlage von Leptis Magna/Lepda (Abb. 69) zuordnen. Die unregelmäßig geformte Freifläche hinter dem Theater war hier an vier Seiten von einschiffigen Säulenhallen umgeben und mit hell- und dunkelgrauen Kalksteinen gepflastert.²³⁵⁰ Das Pflaster selbst zeigt eine sehr glatte Oberfläche und einige wenige Reparationsspuren späterer Zeit aus gelbem oder dunkelgrauem Kalkstein.²³⁵¹ Um eine bessere Ableitung des Regenwassers zu gewährleisten, war der gesamte Platz, wie den Ausführungen Caputos zu entnehmen ist, etwas gewölbt angelegt worden.²³⁵² Zwar lässt sich die Platzanlage und mit ihr das Kalksteinpflaster schon einer früheren Phase der

²³⁵⁰ Caputo 1987, 49.

²³⁵¹ Caputo 1987, 50. Auch Spuren einer Kalzinierung ließen sich hier feststellen, die auf einen späteren Brand, vermutlich im 4. Jh. n. Chr., hinweisen und auch im Theaterkern ihre Entsprechung finden. (Caputo 1987, 50)

²³⁵² Caputo 1987, 50: Eine solche Ausführung war in der Antike üblich gewesen.

städtebaulichen Entwicklung dieses Gebietes zuordnen,²³⁵³ doch hatte man sich mit dem Bau des Theaters und seiner anschließenden *porticus post scaenam* offenbar dazu entschieden, diese Gestaltung beizubehalten und sie nicht auszutauschen. So war die Pflasterung der Hofanlage der *porticus post scaenam* zwar nicht direkt für diese angelegt, doch aber in ihrem neuen baulichen Kontext als weiterhin adäquate Bodengestaltung wahrgenommen worden. Ihre weitere Ausgestaltung erfuhr die Platzanlage im Laufe der Zeit durch zum Teil monumentale Einbauten sakralen und repräsentativen Charakters, auf die im Folgenden noch einzugehen sein wird.

Ebenfalls in diese Kategorie der gepflasterten Platzanlagen lässt sich möglicherweise spätestens seit severischer Zeit die in ihren Dimensionen deutlich kleinere Hofanlage des Marcellus-Theaters einordnen (Abb. 45+46). Sie war, wie bereits weiter oben angemerkt, auf ihrer hinter dem Skenenbau anschließenden Langseite durch eine Säulenhalle flankiert und an ihren beiden Kurzseiten von den Fassaden der beiden *basilicae*. Die der Säulenhalle gegenüberliegende Langseite weiter im Südwesten wurde hingegen durch eine Umfassungsmauer geprägt, die nur noch in Grundzügen erhalten ist, und in ihrem Zentrum und somit direkt in der Theaterachse durch eine im Durchmesser 56 m große *exedra* akzentuiert war. Bei neueren Untersuchungen im Hofbereich der *porticus post scaenam* stieß man in ihrem östlichen Sektor auf Spuren einer Pflasterung. Sie ließ sich an drei Stellen, vornehmlich entlang der äußeren Umfassungsmauer, dokumentieren. Jede dieser Zonen variierte dabei in der Art der Pflasterung. Eine erste war im äußersten Südosten entlang des geradlinigen Abschnitts der Umfassungsmauer zu lokalisieren und setzte sich aus unterschiedlich großen rechteckigen Platten zusammen, die in regelmäßigem Rhythmus orthogonal zur Ummauerung verlegt waren.²³⁵⁴ Zwei weitere Abschnitte einer Pflasterung ließen sich auch im Bereich der angesprochenen *exedra* nachweisen. Während eine von beiden etwa im Zentrum der *exedra* und somit der Theaterachse angelegt war und eine sehr unregelmäßige Pflasterung aus größeren und kleineren Platten aufwies,²³⁵⁵ schloss sich nach außen hin im Südosten eine Pflasterung an, die sich aus trapezoiden, ebenfalls unregelmäßigen Platten zusammensetzte und dem Halbrund der *exedra* folgte.²³⁵⁶ So schien man trotz der Unregelmäßigkeiten der verwendeten Plattengrößen und -formen mit der Art der Bodengestaltung verschiedene Bereiche innerhalb der Hofanlage

²³⁵³ Caputo 1987, 49.

²³⁵⁴ Ciancio Rossetto 2008, 9-10 sowie tavv. III (B3).

²³⁵⁵ Ciancio Rossetto 2008, 9-10 sowie tavv. III (B5).

²³⁵⁶ Ciancio Rossetto 2008, 9-10 sowie tavv. III (B4).

gegeneinander abgesetzt zu haben. In diesem Zuge erhielt auch die zentrale *exedra* als bedeutungsvoller Raum innerhalb der Hof- bzw. *porticus post scaenam*-Anlage eine gezielte Betonung, die folglich nicht nur eine räumliche Erweiterung der sonst recht schmalen Hofanlage schuf, sondern auch einen dekorativen Aspekt innerhalb derselben. Nicht bekannt ist derzeit noch, welcher Bauphase diese Pflasterung genau angehörte und ob es sich bei ihr um den Originalbelag oder eine spätere Neuerung einer vielleicht bereits zuvor bestehenden Pflasterung oder anderen Bodengestaltung an dieser Stelle handelte. Auch die Frage, ob es sich hier lediglich um eine Rahmung oder Teilpflasterung der Anlage handelte, während der übrige Teil anders gestaltet war, bleibt bis auf weitere Untersuchungen in diesem Gebiet noch offen. Außer Frage steht jedoch, dass auch diese Anlage mit zusätzlichen Installationen dekorativer Art versehen war. Weitere sicher oder unsicher als gepflasterte Platzanlagen gestaltete Hofareale ließen sich unter den hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Komplexen nicht fassen, doch schließt dies ihre weitere Präsenz nicht aus. So sind weitere Untersuchungen nötig, um ein klareres Bild ihrer Verbreitung zu erhalten.

- *bepflanze Grünanlage*

Dem Typ der gepflasterten Platzanlagen steht jener gegenüber, der sich durch eine Begrünung des Hofareals der *porticus post scaenam* auszeichnete. Nachgewiesen werden konnten solche etwa für die Anlagen von Roma/Roma (Pompeius-Theater) und Augusta Emerita/Mérida, aber auch für Ostia/Ostia, Sabratha/Sabratha und Pompei/Pompeii (große *quadriporticus*) wird aufgrund einzelner Indizien eine Grünanlage angenommen und auch für Volaterrae/Volterra ist eine solche zu vermuten.²³⁵⁷

Gärten bzw. begrünte Anlagen bildeten einen wichtigen Bestandteil in der römischen Kultur und Lebenswelt, wie die antike Literatur und die überlieferten Bilddokumente in Form von Wandmalereien, Mosaiken, Reliefs und anderem dekorativen Ornat auf eindruckliche Weise widerspiegeln. Besonders erstere überliefert dabei eine Fülle verschiedener *termini*, die alle mit Gärten, Parks oder anderweitig kultivierten Bereichen in

²³⁵⁷ Während durch eine inschriftliche Überlieferung (CIL VIII 26606/7; ILS 9364) im Zusammenhang theatraler Stiftungen auch für Thugga/Dougga eine Grünanlage, genauer ein *xystus*, belegt ist, sind die Kenntnisse für eine Reihe weiterer Anlagen weniger präzise. So fehlen für die Anlagen in Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Augusta Taurinorum/Torino, Tarracina/Terracina, Sabratha/Sabratha und jener des stadtrömischen Balbus-Theaters derzeit noch detailliertere Studien oder etwaige Belege im Hinblick auf die Art der Innenhofgestaltung, doch wären für einen Großteil auch hier Grünanlagen vorstellbar.

Zusammenhang zu bringen sind und ihre Bedeutung zusätzlich unterstreichen.²³⁵⁸ Im theatralen Kontext sind uns insbesondere die Bezeichnungen ‚*nemus*‘²³⁵⁹ und ‚*xystus*‘²³⁶⁰ überliefert, doch konnte auch der *terminus* ‚*hortus/horti*‘ öffentliche Gärten oder Parks bezeichnen.²³⁶¹ Etwas allgemeiner formulierte es Vitruv, der in seiner Abhandlung zu den *porticus post scaenam*-Anlagen auf die Notwendigkeit von *viridia*²³⁶², begrünte Anlagen, unter freiem Himmel zwischen den Säulenhallen verweist: „*Media vero spatia quae erunt subdiu inter porticus, adornanda viridibus videntur, quod hypaethroe ambulationes habent [...]*.“²³⁶³ Wie genau sich solche begrünten Flächen innerhalb der *porticus post scaenam* gestalten konnte, lässt sich den verschiedenen Beschreibungen weiterer antiker Autoren im Hinblick auf die *porticus Pompei* in Roma/Roma entnehmen. Abseits der schriftlichen Überlieferungen fällt die Identifikation etwaiger begrünter Bereiche innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen jedoch schwer. Meist lassen spätere Eingriffe oder fehlende detaillierte Untersuchungen, vor allem archäobotanischer Art, keine klaren Aussagen hinsichtlich der Existenz ebenso wie der Gestaltung solcher Grünanlagen zu. Nach von Stackelberg waren es Erde, Wasser und Architektur, die das Rückgrat der römischen Gärten und Grünanlagen bildeten, während die Bepflanzung selbst flexibel, individuell und je nach regionalen Bedingungen erfolgen konnte.²³⁶⁴ So können unter anderem humusreiche Böden, Pflanzlöcher, Pflanzkübel, sowie Wasserinstallationen und Kanäle ebenso wie gemauerte Einfassungen einzelner Bereiche als mögliche Hinweise auf ebensolche bepflanzten Areale gelten.²³⁶⁵ Samen, Pollen, karbonisierte organische Überreste, Wurzelfragmente und Wurzelhöhlen hingegen sind es, die, zusammen mit weiteren Ergebnissen aus etwaigen Bodenanalysen, Rückschlüsse auf die einstige

²³⁵⁸ Allein das Wort ‚*hortus/horti*‘ konnte verschieden angewandt werden. Zur Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten verweise ich u. a. auf: Gieré 1986, Farrar 1998, von Stackelberg 2009, Landgren 2004; Jashemski/Gleason/Hartswick/Malek 2018.

²³⁵⁹ In Bezug auf die Grünanlage der *porticus post scaenam* des Pompeius-Theaters spricht Martial (2.14) von einem *nemus duplex*.

²³⁶⁰ Diesen Begriff überliefert eine Inschrift aus Thugga/Dougga, die verschiedene Stiftungen für das Theater nennt. (CIL VIII 26606)

²³⁶¹ Farrar 1998, XI.

²³⁶² Nach Landgren lässt sich im Laufe der Kaiserzeit ein Wandel in der Nutzung des Begriffes „*viridia*“ verzeichnen. Während er zunächst generell künstlich begrünte Anlagen bezeichnete, scheint er gegen Ende des 1. Jh. n. Chr. speziell für in Form geschnittene/skulpturierte, immergrüne Pflanzen genutzt worden zu sein. Grundsätzlich ist der Begriff jedoch sowohl im privaten als auch im öffentlichen Kontext anzutreffen. (Landgren 2013, 81)

²³⁶³ Vitruv, de arch. V 9.5.

²³⁶⁴ Von Stackelberg 2009, 41: Erstere fasst sie daher unter der Kategorie „hard landscape elements“ zusammen, während die Pflanzen selbst den „soft landscape elements“ zuzurechnen sind.

²³⁶⁵ Von Stackelberg 2009, 60; Stark 2014, 107.

Bepflanzung zu geben vermögen.²³⁶⁶ Auch ein tiefergelegenes Bodenniveau des Innenhofes oder Bereiche desselben könnte weitere Anhaltspunkte liefern, da es eine Methode darstellt, um das Wasser bzw. die Feuchtigkeit länger im Boden zu halten.²³⁶⁷ Mindestens zwei dieser Indizien, namentlich angereicherte braune Erde (Humus?) und flache, rahmende Mäuerchen der bepflanzten Bereiche,²³⁶⁸ ließen sich archäologisch bei dem schon viel zitierten Pompeius-Theater in Roma/Roma nachweisen, welches durch den Zeitpunkt und den Kontext seiner Errichtung eine Schlüsselrolle in der Entwicklung der *porticus post scaenam* und ihren begrünten Innenhöfen spielte. Sowohl die Analyse der Bodenprobe als auch die der Mäuerchen verbürgten dabei zwei Phasen baulichen bzw. gestalterischen Eingriffs, von denen die erste dem Originalplan des Pompeius zugewiesen werden kann und eine zweite der Zeit des Augustus.²³⁶⁹ Weiterführende Rückschlüsse auf die einstige Gestaltung und Bepflanzung der *porticus post scaenam*-Anlage erlaubten diese Untersuchungen, die aufgrund der bestehenden Überbauung nur auf einen kleinen Bereich des Hofes begrenzt blieben, jedoch nicht. Die Lücke vermögen im Falle des Pompeius-Theaters jedoch zu einem gewissen Teil die antiken bildlichen und schriftlichen Überlieferungen zu füllen, die vornehmlich der Zeit zwischen der 2. H. d. 1. Jh. v. Chr. und der severischen Zeit zuzuordnen sind. Die räumliche Grunddisposition vermittelt in diesem Zusammenhang die *forma urbis Romae*, die zwischen den Säulenhallen einen Innenhof wiedergibt, in dem zwei parallel verlaufende, lange Rechtecke verzeichnet sind (Abb. 43).²³⁷⁰ Sie können wohl mit dem bei Martial²³⁷¹ erwähnten *nemus duplex* in Verbindung gebracht werden und symbolisierten somit die bepflanzten Areale der *porticus post scaenam*. Flankiert wurden beide Grünanlagen in regelmäßigen Abständen an ihren Langseiten durch kleinere Strukturen, die als kleine Quadrate mit einem Punkt in der Mitte dargestellt sind und wohl als dekorative Randverzierung interpretiert werden können.²³⁷²

²³⁶⁶ Jashemski 1979, 25-31; von Stackelberg 2009, 60; Stark 2014, 106.

²³⁶⁷ Farrar 1998, 188.

²³⁶⁸ Gianfrotta 1968-69, 25-113; Gleason 1990, 11.

²³⁶⁹ Gianfrotta 1968-69, 25-113; Gleason 1990, 11. Die Grundlage dieser Chronologie bildet einerseits die Farbe des entnommenen Bodens ebenso wie die in ihm dokumentierte, datierbare Keramik, sowie die Konstruktionsweise der flachen Mauer, für die einerseits eine Ausführung mit Blockquadern (pompeianisch) und andererseits aus *opus caementitium* (augusteisch) nachgewiesen ist. (Gianfrotta 1968-69, 25-113; Gleason 1990, 11)

²³⁷⁰ Siehe Marmorplan bei Tosi (II) 2003, Tav. I fig. 14.

²³⁷¹ Martial. 2.14.

²³⁷² Gleason 1990, 7; Rodriguez-Almeida 1981, Tafel 23 und Tafel 12. Gedeutet werden sie in der Forschung u. a. als Symbole für exponierte Säulenstellungen (siehe Rodriguez-Almeida 1981, Tafel 23 und Tafel 12., Richardson 1987, 126.), als Symbole für Brunnen- oder Baumreihen (siehe Gleason 1994, 19; Coarelli 1997, 573f; Gros 1999, 148-149) und als Postamenten für die Zur-Schau-Stellung von Trophäen und Waffen aus den militärischen Kampagnen des Pompeius (Gleason 1994, 19).

Im Zentrum der Hofanlage verlief genau der Theaterachse folgend eine etwa 12 m breite Passage, die beide Rechtecke voneinander trennte.²³⁷³ Auf die Bedeutung von *ambulationes* innerhalb solcher begrünten Anlagen machte auch Vitruv aufmerksam, der eine genaue Anleitung zu ihrer Konstruktion verfasste.²³⁷⁴ Um ihre Reinheit und Trockenheit zu gewährleisten sei bei ihrer Anlage auf ein adäquates Entwässerungssystem in Form von unterirdischen Abzugskanälen zu achten und ein entsprechender Bodenbelag aus grobkörnigem Sand zu wählen.²³⁷⁵ Zwar ist die Beschaffenheit der *ambulationes* innerhalb der *porticus* Pompei (noch) nicht bekannt, doch scheinen solche *ambulationes* auch außen an den Grünanlagen entlang geführt worden zu sein.²³⁷⁶ Zusätzlich gestaltet und hervorgehoben zeigt sich auf der *forma urbis Romae* aber nur die zentrale Passage auf der Höhe der westlichen Enden der Rechtecke, da sich hier zwei konkav verlaufende Linien erstrecken, die innerhalb der Rechtecke eine geradlinige Verlängerung zeigen.²³⁷⁷ Zu denken wäre hier etwa an ein Bogenmonument, oder wie Gros²³⁷⁸ vermutet, an eine Pergola, die gegenüber der *porta regia* der *scaenae frons* den Beginn der zentralen Promenade zwischen den beiden bepflanzten Arealen anzeigte und zumindest im Ursprungsplan den Weg zur *curia* Pompei mit der großen Pompeius-Statue frei gab. Doch welche Pflanzen waren dieser *porticus post scaenam* – die allgemein als erste öffentliche Parkanlage Roms bezeichnet wird – anzutreffen und flankierten den Weg der zentralen Passage? Denn sie waren es, die nach Landgren zusammen mit den dekorativen und gebauten Strukturen das Design einer jeden Gartenanlage ebenso wie ihre Funktion bestimmten.²³⁷⁹ Den Beschreibungen der antiken Autoren zufolge wird man sich hier wohl einen größeren Baumbestand vorzustellen haben, wie schon der von Martial verwendete Begriff *nemus* nahelegt. Genauere Angaben hierzu macht Propertius, der von üppigen Platanenreihen spricht, die sich dicht an dicht gen Himmel erhoben.²³⁸⁰ Weitere Hinweise auf andere Pflanzenarten gibt er nicht. So bleibt noch offen, ob es sich um einen reinen Platanenbestand handelte. Für einige Forscher wäre jedoch nicht auszuschließen, dass hier neben den sehr beliebten, schattenspendenden Platanen, die bei den Römern darüber

²³⁷³ Siehe Marmorplan bei Tosi (II) 2003, Tav. I fig. 14.

²³⁷⁴ Vergleich Kapitel II b.

²³⁷⁵ Vitruv, de arch. V 9.7. Diese Schicht aus grobkörnigem Sand sollte Vitruv zufolge dabei auf einer Kohlschicht ruhen, sodass überflüssiges Wasser leicht absickern konnte.

²³⁷⁶ Siehe Marmorplan bei Tosi (II) 2003, Tav. I fig. 14.

²³⁷⁷ Siehe Marmorplan bei Tosi (II) 2003, Tav. I fig. 14.

²³⁷⁸ Gros 1999, 148.

²³⁷⁹ Landgren 2004, 119.

²³⁸⁰ Propertius II 32. Einen Hinweis auf Platanen, die dort zur Zeit des Pompeius gepflanzt wurden, gibt einige Zeit später auch Martial (9.61).

hinaus einen gewissen Luxus verkörpern,²³⁸¹ auch andere Pflanzenarten anzutreffen waren. So wären für Gleason auch die Präsenz von Myrthe und Lorbeerbäumen vorstellbar.²³⁸² Jüngst ist diesbezüglich bei ihr von „ordered ranks of single specimens“ zu lesen.²³⁸³ Vielleicht standen einige der Pflanzen auch in direktem Zusammenhang mit der Kriegsbeute des Pompeius, wie eine Passage bei Plinius nahelegt.²³⁸⁴ In diesem Kontext wird man wohl auch mit einer Reihe von Statuen und weiteren Dekorationselementen rechnen können, die innerhalb der Gartenanlagen und entlang der *ambulationes* ihre Aufstellung gefunden haben werden.²³⁸⁵ Denn dass die Pflanzen mit weiteren freistehenden oder gebauten Elementen der Gartenanlage interagierten,²³⁸⁶ ist auch einer Textstelle bei Martial zu entnehmen, die sich zwar nicht auf die porticus Pompei selbst bezieht, doch aber auf ihr unmittelbares Umfeld und die Anordnung von Statuen in der direkten Umgebung einer Grünanlage mit Platanen belegt.²³⁸⁷ Hinzu traten innerhalb der porticus Pompei zudem die zahlreichen, bei Propertius²³⁸⁸ beschriebenen Brunnen und Fontänen, die offenbar bereits seit Anfang an wichtige Bestandteile der ursprünglichen Garten- bzw. Parkanlagen des Pompeius bildeten und dies zu einer Zeit, als die Aqua Virgo, die später große Teile des Campus Martius mit Wasser speisen sollte, noch nicht angelegt war.²³⁸⁹

Auch wenn noch einige offene Fragen bestehen, ist doch davon auszugehen, dass der Theater-*porticus*-Komplex des Pompeius nicht nur hinsichtlich der Verschmelzung von Theaterbau und Säulenhallen-/Gartenanlage neue Standards setzte, sondern auch im Hinblick auf das Gartendesign selbst.²³⁹⁰

Mehrere der in der porticus Pompei beobachteten Gartenelemente können auch innerhalb der *porticus post scaenam* des Theaters von Augusta Emerita/Mérida (Abb. 66+67), deren Grünanlage sich heute wieder rekonstruiert zeigt, beobachtet werden. Auffallend ist auch

²³⁸¹ Plinius, nat. hist. XII 6; Gleason 1994, 19, siehe auch Kuttner 1999, 347; R. Meiggs, *Trees and timber in the ancient mediterranean world* (Oxford 1982) insbesondere 276-278.

²³⁸² Sueton, Iul. Caes. 81.3, Gleason 1994, 19. Eine Zusammenstellung weiterer vorgebrachter Thesen verschiedener Forscher bezüglich der Pflanzenarten in der porticus Pompei (darunter Lorbeerbäume, Buchsbäume, Palmen, Wein, Ebenholzbäume) findet sich bei Landgren 2004, 146-147.

²³⁸³ Gleason 2013, 34.

²³⁸⁴ Plinius, nat. hist. XII 111; siehe auch Gleason 1994, 19.

²³⁸⁵ Siehe auch Gleason 1994, 19.

²³⁸⁶ Siehe hierzu Landgren 2004, 119.

²³⁸⁷ Martial 3.19.1-2.

²³⁸⁸ Propertius II 32.11-12

²³⁸⁹ Gleason 1994, 19.

²³⁹⁰ Siehe auch Stackelberg 2009, 82.

hier die Symmetrie der Gestaltung, die offenbar ein konstituierendes Element in der Ästhetik der Grünanlagen innerhalb der theatralen *porticus*-Anlagen bildete. So lassen sich auch hier zwei durch eine zentrale Passage getrennte bepflanzte Bereiche nachvollziehen, welche den Innenhof der *porticus post scaenam* des emeritensischen Theaters prägten.²³⁹¹ Sie waren ebenfalls in Form zweier Rechtecke angelegt, zusätzlich jedoch durch vier große, sich nach außen auf die *ambulationes* öffnende, halbrunde *exedrae* gegliedert. Je eine zierte dabei die Südseite der bepflanzten Areale, während sich die beiden übrigen im Zentrum der Mittelpassage öffneten.²³⁹² Offen bleibt, wie bei zahlreichen *porticus post scaenam*-Anlagen anderer Theater, welche Bepflanzung man für diese Grünanlagen wählte.²³⁹³ Grundsätzlich fanden sich innerhalb der größeren öffentlichen Grünanlagen und somit möglicherweise auch innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen wohl vor allem Bäume, vornehmlich solche ohne Fruchtbestand.²³⁹⁴ Dieser Umstand würde auch durch die genannte Überlieferung der Platanenbestände innerhalb der *porticus*-Pompei seine Bestätigung finden – eine Baumart, die bis zu 50 m hoch wachsen und durch ihr großes Blätterdach viel Schatten spenden konnte.²³⁹⁵ In ihrer Erscheinung und Unbeweglichkeit können die Stämme der Bäume innerhalb der Gartenanlagen möglicherweise als „natürlichen“ Pendants zu den Säulen der sie umgebenden Hallen angesehen werden.²³⁹⁶ Zudem zählen Bäume zu den langlebigsten Pflanzen, sie benötigen im Laufe ihres Lebens weniger intensive Bewässerung und können auch längere Trockenperioden besser überdauern, ein Vorteil, der bei der Pflanzenwahl sicher von Entscheidung war.²³⁹⁷ Inwiefern daneben auch (beschnittene) Hecken²³⁹⁸ als Rahmung und strukturelle

²³⁹¹ Dúran Cabello 2004, 39.

²³⁹² Dúran Cabello 2004, 39. An den Außenbögen der *exedrae* konnten während der Grabungen noch kleine Strebebepfeiler aus Ziegel beobachtet werden. (Dúran Cabello 2004, 39)

²³⁹³ Anders als die meisten Innenhöfe von *porticus post scaenam*-Anlagen, die sich heute als einfache Schotter- oder Grasflächen zeigen, wurde die *porticus post scaenam* in Augusta Emerita/Mérida nach ihrer Freilegung erneut als Gartenanlage gestaltet. Heute sind hier verschiedene Baumarten, Rasenflächen sowie Hecken als Rahmung des Innenhofes anzutreffen. Auch einige Blumen fanden Eingang in das Pflanzenensemble.

²³⁹⁴ Zu öffentlichen Gärten siehe: von Stackelberg 2009, 42f. Sie nennt hier etwa Platanen, Zypressen, Eichen, Ulmen, Pinien und Limettenbäume.

²³⁹⁵ Plinius, nat. hist. XII 6; Siehe auch von Stackelberg 2009, 43. Neben der Platane sind nur wenige andere Baumarten im Rahmen öffentlicher Gärten überliefert. Sie wurde einst nach Italien importiert und zählte zu den größten bekannten Bäumen. (siehe auch Landgren 2013, 90-94) Da sie weder Früchte trugen noch gut für die Holzproduktion geeignet war, wurde sie von einigen antiken Autoren zum Teil als Luxusgut betrachtet, die rein ornamentalen Zwecken diente. (Plinius XII 6; Horaz Carmina 2.15.4; siehe auch Landgren 2013, 91; Macaulay-Lewis 2013, 111)

²³⁹⁶ Ähnlich auch von Stackelberg 2009, 42.

²³⁹⁷ Siehe auch von Stackelberg 2009, 42.

²³⁹⁸ Die Kombination von zu Hecken geschnittenen Buchsbäumen und Platanen überliefert in häuslichen Kontext etwa Martial (3.58.1-3) für seine Villa. Als populäre Sträucher innerhalb römischer Gärten galten

Definierung der Grünanlagen bzw. *ambulationes*,²³⁹⁹ wie es heute wieder in der *porticus post scaenam* von Augusta Emerita/Mérida zu sehen ist, Blumen oder anderweitige ornamentale Bepflanzungen²⁴⁰⁰ innerhalb der antiken theatralen Gartenanlagen anzutreffen waren, liegt derzeit noch im Dunkeln und kann erst durch nähere archäobotanische Untersuchungen geklärt werden. Kaum mehr zu ermitteln bleibt wohl, ob auch innerhalb den *porticus post scaenam*-Anlagen der geometrische sowie figürliche Zuschnitt von immergrünen Pflanzen praktiziert worden ist, wie er aus anderen Bereichen der römischen Gartenkultur bekannt ist.²⁴⁰¹ Klar scheint aber, dass auch die Pflanzen dazu genutzt worden sind, um zusammen mit weiteren garten- bzw. landschaftsgestaltenden Elementen bestimmte, zum Teil komplexe Effekte im Design der Anlagen zu erzielen. Vor dem Hintergrund verschiedener geographischer und klimatischer Kontexte, in welche die Theater-*porticus*-Komplexe eingebettet waren, wird sich jedoch sicher eine gewisse Variabilität und Bandbreite in der Bepflanzung der *porticus post scaenam*-Anlagen vermuten lassen, da nicht überall alle Pflanzen angebaut werden konnten.²⁴⁰² Auch ist zu vermuten, dass etwaige individuelle Vorlieben ebenso wie die zeitlichen Moden die Gestalt der Grünanlagen innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen mitbestimmten.

Neben den bei Vitruv überlieferten *ambulationes*, die, wie das stadtrömische Pompeius-Theater sowie das Beispiel von Augusta Emerita/Mérida belegt, im Bereich des Innenhofes um die bepflanzten Areale herumgeführt waren und insbesondere in Bezug auf die Zentralpassage den Blick des Besuchers auf einen herausragenden Punkt innerhalb des Gesamtensembles lenken konnte, bildeten auch das Wasser bzw. etwaige Wasserinstallationen konstituierende Elemente der theatralen Gartenanlagen. In Augusta Emerita/Mérida sind gleich mehrere Arten von Wasserinstallationen archäologisch

zudem Lorbeer und Myrte sowie Eberraute, Oleander und der lorbeerblättrige Schneeball. (von Stackelberg 2009, 44, siehe zudem u. a. Plinius, nat. hist. XV 120-122, 127-131, XXI 60, XXI 68; Cato, ag. 8.2)

²³⁹⁹ Siehe hierzu auch Landgren 2013, 85-86.

²⁴⁰⁰ Zu diesen zählen etwa Efeu, welches sich auch an Bäumen und Statuen emporwinden konnte, sowie Stechwinden, Akanthus oder Hirschgungenfarn. (Plinius, ep. V 6.32; Plinius, nat. hist. XXII 76; siehe von Stackelberg 2009, 45; Landgren 2013, 83-85) Für den Efeu ist zudem bekannt, dass er auch Wände und die *intercolumnia* von Säulenhallen zieren konnte. (Cicero, epistulae ad Quintum fratrem 3.1.5; Landgren 2013, 83)

²⁴⁰¹ Landgren 2013, 79, 87-94. Auch wenn der Formschnitt literarisch nur für private Villengärten überliefert ist und Hinweise auf diesen im öffentlichen Raum fehlen, wäre seine Praktizierung auch dort vorstellbar, insbesondere im Hinblick auf Buchsbäume. So führt Landgren in diesem Zusammenhang aus: „In such a planned environment, we must certainly expect nature inside to be controlled and shaped.“ (Landgren 2013, 89-90)

²⁴⁰² Siehe auch von Farrar 1998, 188; Stackelberg 2009, 42.

greifbar. Hier zu nennen ist einerseits ein kleiner marmorner Kanal, der unmittelbar um die bepflanzten Bereiche gelegt war²⁴⁰³ ebenso wie ein weiterer Kanal, der, wie auch bei einigen anderen *porticus post scaenam*-Anlagen zu beobachten,²⁴⁰⁴ zu Füßen der Säulenhallen den äußeren Rahmen des Innenhofes bildete. Jener in Augusta Emerita/Mérida zeigt sich heute in *opus testaceum* und diente wohl dazu, dass vom Dach herabfließende Regenwasser aufzufangen und abzuleiten.²⁴⁰⁵ Während er im Inneren mit *opus signinum* ausgekleidet war, ließen sich an seiner Außenseite noch Spuren bemalten Stucks beobachten ebenso wie mehrere pilasterähnliche Elemente aus roten Ziegelsteinen.²⁴⁰⁶ Unklar ist bislang noch, welcher Bauphase das aufgehende Mauerwerk des *euripus* angehörte. Dúran Cabello geht davon aus, dass der Kanal noch im 1. Jh. n. Chr. auf der Höhe des Bodenniveaus endete und keine aufgehende Ummauerung aufwies.²⁴⁰⁷ Der Kanal der Nordseite weist in seinem Verlauf Richtung Osten ein kleines Gefälle auf, wobei das von Westen nach Osten fließende Wasser in der Nordostecke in einer Art quadratischem Wasserbecken geringer Tiefe gesammelt wurde und durch einen großen Abfluss auf dessen Grund abgeleitet wurde.²⁴⁰⁸ Auch innerhalb der beiden Kanäle der Ost- und Westseite ist eine solche Neigung festzustellen, die jedoch zumindest auf der Ostseite nach Süden abflacht; hier fand sich am südlichen Ende, leicht aus der Achse des Kanals verschoben, eine Fundamentierung, die möglicherweise einst einen Brunnen oder eine Statue aufnahm.²⁴⁰⁹ Ein ähnliches Schema ist auch für die Westseite bestätigt.²⁴¹⁰ Weitere Hinweise auf Wasserinstallationen setzten sich auch im unmittelbaren Umfeld des Innenhofes, genauer im Zentrum des nördlichen *porticus*-Flügels, fort, wo ebenfalls Spuren eines Fundaments mit Resten eines Bronzerohres nachgewiesen werden konnten, die auch hier auf eine Brunneninstallation schließen lassen; als weiteres Indiz für Wassereinrichtungen an dieser Stelle kann sicher auch der hydraulische Bodenbelag

²⁴⁰³ Dúran Cabello 2004, 39.

²⁴⁰⁴ Solche am äußeren Rand des Innenhofes entlangführenden Kanäle fanden sich auch innerhalb der großen *quadriporticus* in Pompeii/Pompeii ebenso wie in den theatralen *porticus*-Anlagen von Ostia/Ostia und Volaterrae/Volterra. Auch innerhalb der *porticus post scaenam* des Balbus-Theaters konnte eine wichtige Kanalisation entlang der neuen hadrianischen Säulenhallen belegt werden, um das Regenwasser abzuleiten. (Cante 2004, 10)

²⁴⁰⁵ Dúran Cabello 2004, 37-38.

²⁴⁰⁶ Dúran Cabello 2004, 38, 98: Letztere ließen sich allerdings nur im südlichen Bereich der *porticus post scaenam* feststellen.

²⁴⁰⁷ Dúran Cabello 2004, 241.

²⁴⁰⁸ Dúran Cabello 2004, 38, 98.

²⁴⁰⁹ Dúran Cabello 2004, 38: Der Sockel war dem Forscher zufolge aus Quadersteinen konstruiert. Ein ähnliches Schema ist auch für die Westseite bestätigt.

²⁴¹⁰ Dúran Cabello 2004, 38.

gelten, für den mehrere Phasen belegt sind.²⁴¹¹ Zudem fanden sich hier die Fragmente eines weißen Marmorbrunnens, welcher einst mit pflanzlichen Motiven, wie reliefiertem Astwerk und Blättern dekoriert war,²⁴¹² und so, falls er hier ursprünglich seine Aufstellung fand, auch innerhalb der Säulenhalle das Gartenthema des Innenhofes aufgriff. Auch der große Brunnen in der Mitte der zentralen Passage lässt sich als weiterer Indikator für die Bedeutung des Wassers in dieser *porticus*-Anlage greifen.²⁴¹³

Auch einige weitere *porticus post scaenam*-Anlagen, für welche die Forscher einen begrünten Innenhof vermuten, belegen das Vorhandensein verschiedener Wassereinrichtungen. So ließen sich auch im Innenhof der theatralen Säulenhallenanlage von Sabratha/Sabratha zwei tiefe Brunnen bzw. Schächte dokumentieren, die in der Südost- und Südwestecke desselben installiert waren.²⁴¹⁴ Die Anlage von Italica/Santiponce (Abb. 68) hingegen bezeugt etwa im Zentrum der Hofanlage ein kleines Wasserbecken, dessen Datierung jedoch noch umstritten ist.²⁴¹⁵ Gleich drei Wasserbecken können zumindest für die Spätantike auch für den Innenhof der *porticus post scaenam* des Theaters von Ostia/Ostia (Abb. 59) nachgewiesen werden, wo sie, wohl zeitgleich zur Umgestaltung des Theaterkerns für aquatische Vorstellungen, nach Gering möglicherweise einen „Festplatz für Wasserspiele“ geformt haben könnten.²⁴¹⁶ Zwei von ihnen waren rechts und links des außer Gebrauch geratenen domitianischen *porticus*-Tempels angelegt und mit wasserdichtem Mörtel sowie wiederverwendeten Marmorplatten und anderen Steinarten ausgekleidet worden.²⁴¹⁷ Zumindest das westliche der beiden Becken wies zu einem bestimmten Zeitpunkt zusätzlich eine apsidenartige Nische auf, die Gering zufolge als künstliche Grotte ausgestaltet gewesen sein könnte.²⁴¹⁸ Der Wasserzulauf in das Becken könnte auf dieser Seite über zwischen den Wandpfeilern liegende Kaskaden erfolgt sein, wobei der Forscher nur eine maximale Wasserhöhe von ca. 60 cm vermutet.²⁴¹⁹ Nach Gering sei nicht auszuschließen, dass beide Becken, die wohl ebenerdig

²⁴¹¹ Dúran Cabello 2004, 38.

²⁴¹² Dúran Cabello 2004, 38.

²⁴¹³ Ayerbe Vélez/Peña Jurado 2018, 272, 279.

²⁴¹⁴ Caputo 1959, 29.

²⁴¹⁵ Rodríguez (2001, 246) ordnet das Wasserbecken in die augusteische Zeit ein. Corzo Sánchez (1993, 166) spricht dagegen von einer Datierung in die Zeit, als die *porticus post scaenam* ihre Erweiterung erfuhr. In der neueren Forschung wird dieses mit dem Isis-Tempel im Norden der *porticus post scaenam* in Verbindung gebracht, da beide in einer Achse lagen. (Jiménez/Rodríguez/Izquierdo 2013, 289, 291)

²⁴¹⁶ Gering 2018, 100-105. Gering selbst verweist jedoch auch auf die Vorläufigkeit dieser Deutung, die noch nicht gesichert ist.

²⁴¹⁷ Gering 2018, 100, 102, 104.

²⁴¹⁸ Gering 2018, 100-101.

²⁴¹⁹ Gering 2018, 100.

zu begehen waren und am Beckenrand mit Säulen verziert gewesen sein könnten, ebenso wie dasjenige im Süden des Tempelpodiums in einer längeren Tradition von Brunnenmonumenten im Innenhof der *porticus post scaenam* standen.²⁴²⁰

In der Zusammenschau zeigt sich also, ergänzt durch die antiken Beschreibungen zur *porticus* Pompei in Roma/Roma, ein vielfältiges Bild unterschiedlichster hydraulischer Systeme, die innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen präsent waren und einerseits dem rein praktischen Nutzen der Wasserentsorgung sowie sicher zu Teilen auch der Wasserversorgung der Gartenareale diente, andererseits aber auch dem dekorativen und repräsentativen Aspekt der Grünanlagen. Als eindrucklichste und prestigereichste Wasserinstallationen innerhalb solcher Gartenanlagen, aber auch der römischen Gärten im Allgemeinen, galten neben verzierten Brunnen mit statuarischer Ausstattung sicher größere Wasserbecken und prachtvolle Fontänen, von denen letztere auch in technischer Hinsicht am anspruchsvollsten waren.²⁴²¹ Grundsätzlich wird die Präsenz des Wassers - mit seinem Klang und seinem erfrischenden, kühlenden Charakter – dazu beigetragen haben, die Atmosphäre innerhalb dieser Gartenanlagen zusätzlich zu steigern.²⁴²² Als kostbares Gut, als welches das Wasser auch noch nach der Einführung von Aquädukten in augusteischer Zeit galt, und vor dem Hintergrund der teils weitläufigen Gartenflächen wird aber auch dem Regenwasser sicher im weiteren Verlauf der Kaiserzeit eine entscheidende Rolle im Hinblick auf die Bewässerung der Grünanlagen zugekommen sein.²⁴²³ Insbesondere in trockeneren Klimazonen ist zu vermuten, dass zusätzliche Brunnen, Sammelbecken bzw. Zisternen angelegt waren, um für eine ausreichende Wasserversorgung der Areale zu sorgen.²⁴²⁴ So können die begrünten Bereiche innerhalb der *porticus post scaenam*-

²⁴²⁰ Gering 2018, 102, 105.

²⁴²¹ Siehe auch von Stackelberg 2009, 40.

²⁴²² Siehe auch Landgren 2004, 145.

²⁴²³ So ist den Ausführungen des Vitruv (*de arch.* VIII 6 2) zu entnehmen, dass das über Aquädukte in die Stadt geleitete Wasser vornehmlich den öffentlichen Brunnen und Bädern vorbehalten blieb.

Außerhalb der theatralen Gartenlandschaft zeigte sich zudem, dass auch das überfließende Wasser von Brunnen und Fontänen in Kanäle abgeleitet und der Bewässerung der Gärten zugeführt wurde. (Farrar 1996, 20; von Stackelberg 2009, 40)

²⁴²⁴ Siehe auch Farrar 1996, 20. Zwei Zisternen sind auch für die schon seit republikanischer Zeit bestehende *quadriporticus* hinter dem Theater in Pompeii/Pompeii belegt, die spätestens seit sullanischer Zeit funktional an das Theater angeschlossen wurde. Die beiden Zisternen ließen sich nahe der Südost- und Südwestecke der *quadriporticus* nachweisen, wo sie das anfallende Regenwasser, welches über den umlaufenden Kanal am Rand des Innenhofes der *quadriporticus* verlief, auffingen. (Richardson 1988, 84; Poehler/Ellis 2013, 6) Entlang des Kanals waren in regelmäßigen Abständen Auffangbecken eingerichtet gewesen, in denen das Wasser der Rinnsteine gesammelt und von dort aus in die Zisternen abgeleitet wurde. (Richardson 1988, 84) Beide Zisternen, von denen die südöstliche als Doppelkammerzisterne konstruiert war, schienen untereinander durch einen Verbindungskanal unterhalb der südlichen Säulenhalle kommuniziert zu haben. (Poehler/Ellis 2012, 10; Poehler/Ellis 2013, 12) An dieser Stelle sei auch darauf hingewiesen, dass, wie

Anlagen bereits an sich als Ausdruck von Reichtum und Prestige verstanden werden, da ihre Unterhaltung und Pflege stets mit zusätzlichem (finanziellen) Aufwand verbunden war.

Gesteigert wurde dieser, neben den erwähnten dekorativen Wassereinrichtungen, darüber hinaus durch eine weiterführende dekorative und statuarische Ausstattung der Anlagen, wie dies auch die antiken Überlieferungen zur *porticus Pompei* in Roma/Roma nahelegen. Und auch Vitruv plädiert in Zusammenhang mit den *ambulationes* dafür, diese „*amplissimas et ornatissimas*“ – also möglichst geräumig und ausgeschmückt – anzulegen.²⁴²⁵ Da Statuen und andere schmückende Dekoration jedoch nicht selten in späterer Zeit zweckentfremdet bzw. an anderen Stellen wiederverwendet wurden, lassen sich ihre originalen Aufstellungsorte oft nicht mehr mit Sicherheit lokalisieren. Es ist jedoch nicht abwegig anzunehmen, dass Statuen nicht allein in den Säulenhallen sowie den sich zum Hof hin öffnenden *intercolumnia* Aufstellung gefunden haben,²⁴²⁶ sondern auch innerhalb und/oder entlang der begrünten Gartenareale. Unterstützung findet diese Vermutung etwa durch die Befunde innerhalb der *porticus post scaenam* von Augusta Emerita/Mérida, wo jeweils im Zentrum der *exedrae* der zentralen Passage Reste einer Statuenbase dokumentiert werden konnten.²⁴²⁷ Auf diesen haben sich noch Hinweise auf Klauen erhalten, sodass hier wohl mit Standbildern von Löwen oder Sphingen zu rechnen ist, die den Weg der zentralen Passage säumten.²⁴²⁸ Vielleicht kann parallel hierzu auch für die beiden südlichen *exedrae* eine Statuenausstattung rekonstruiert werden. So zeichnen sich beide *exedrae* durch eine besondere Positionierung innerhalb des Innenhofes und ihre Öffnung nach Süden aus, sodass sie unmittelbar beim Betreten der *porticus post scaenam* aus der Richtung des Theaterkerns kommend, wahrgenommen werden konnten. Auch für die *porticus post scaenam* von Ostia/Ostia sind eine Reihe von Statuen und Statuenbasen überliefert, die auf verdiente Bürger und bedeutende *collegia* verweisen,

verschiedene Kanalisationssysteme unterhalb der *quadriporticus*-Anlage belegen, die Zisternen auch mit weiteren Abwasserleitungen des Theaterumfelds verbunden waren. (Poehler/Ellis 2013, 8, 13)

²⁴²⁵ Vitruv, de arch. V 9,6.

²⁴²⁶ Beispiele hierfür finden sich u. a. in den *porticus post scaenam*-Anlagen von Leptis Magna/Lepda, Italica/Santiponce und Pompeii/Pompeii. Während Statuen mehrerer kaiserlicher Familienmitglieder in Leptis Magna/Lepda entlang der *porticus*-Rückwand dokumentiert werden konnten, sind für die beiden anderen Anlagen Statuenaufstellungen in den *intercolumnia* der Säulenhallen belegt. Zu näheren Informationen verweise ich auf die entsprechenden Katalogeinträge in K II a.

²⁴²⁷ Dúran Cabello 2004, 39.

²⁴²⁸ Dúran Cabello 2004, 39.

doch lässt sich ihr einstiger Aufstellungsort innerhalb derselben aufgrund ihrer spätantiken Versetzung nicht mehr zweifelsfrei nachvollziehen.²⁴²⁹

Es fällt jedoch nicht schwer sich vorzustellen, dass auch die Gartenbereiche und *ambulationes* in den Innenhöfen der *porticus post scaenam*-Anlagen reich ausgeschmückt waren. Zu fragen bliebe allerdings, ob der Innenhof dabei allein mythologischen Figuren und etwaigen Brunnenstatuen vorbehalten blieb und sich die individuellen Bildnisse bedeutender Persönlichkeiten sowie kaiserlicher Familienangehöriger eher auf die Säulenhalle selbst beschränkten oder ob auch die *ambulationes* entlang der Gartenbereiche gerne für ihre Repräsentation genutzt wurden. Gleich ob in Form von Statuen, Hermen oder Büsten, Skulpturen waren neben Bauwerken stets begehrte Medien, um dem Euergetismus sowie der Selbstdarstellung ihrer Auftraggeber Ausdruck zu verleihen.²⁴³⁰ Hierfür boten auch Gartenareale stets ideale Rahmen. So berichtet auch Plinius in „privatem“ Kontext, dass er nach dem Kauf eines großen Gartens zugleich damit begann, diesen mit einer Fülle von Statuen ausschmücken zu lassen.²⁴³¹ Skulpturen trugen folglich dazu bei, das Bild der Gartenanlagen zu vervollständigen und abzurunden.²⁴³² Auch der im privaten Kontext städtischer Gärten weit verbreitete Brauch der Anbringung plastischer Objekte, wie *oscilli* oder aber Theatermasken, die an Ketten oben in den *intercolumnia* der Säulenhallen herabhingen,²⁴³³ wäre auch für die theatralen Gartenanlagen durchaus vorstellbar und hätte im Falle der Masken den Bezug zum Theaterkern noch einmal unterstrichen.

Wasserinstallationen und statuarische bzw. anderweitige Dekorationen blieben jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht allein auf die *porticus post scaenam*-Anlagen mit begrünten Innenhofarealen beschränkt. Ein eindrückliches Beispiel monumentalen Charakters hierfür liefert der sog. kleine Ianus im Innenhof der *porticus post scaenam* von Leptis Magna/Lepda (Abb. 69), der hier zu Ehren der severischen Kaiserfamilie errichtet worden ist.²⁴³⁴ Er war mit seinen vier Bögen gerade hoch genug, um darunter passieren zu können und so angelegt, dass er den noch in severischer Zeit zur Verfügung stehenden Platz des

²⁴²⁹ Vergleich Katalogartikel Ostia/Ostia in K II a.

²⁴³⁰ Siehe auch von Stackelberg 2009, 26; siehe auch: R. Neudecker: Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien, Main am Rhein 1988 (insbesondere 29, 118-119).

²⁴³¹ Plinius, ep. VIII 18.11; siehe auch Farrar 1998, 195.

²⁴³² Siehe auch Farrar 1998, 195.

²⁴³³ Bove 2004, 38, 92; siehe zudem von Stackelberg 2009, 30.

²⁴³⁴ IRT 398; siehe auch: Sear 1990, 379; Sear 2006, 281, Caputo 1987, 113, 120, 127.

Hofbereiches optimal nutzte.²⁴³⁵ Einen weiteren möglichen Beleg könnte auch die *porticus post scaenam* des Marcellus-Theaters in Roma/Roma liefern, sollte sich bestätigen, dass der gesamte Innenhof gepflastert gewesen war. So könnte hier auf der Ostseite der Anlage eine hydraulische Struktur auf die einstige Existenz kleiner Brunnenanlagen hinweisen, während sich im Bereich der großen *exedra* noch eine Marmorbasis mit reliefierten Bildszenen *in situ* fand.²⁴³⁶

Letztere führt schließlich zu einem weiteren Aspekt der theatralen Hofanlagen, der einerseits architektonisch gestaltend und andererseits inhaltlich auf die Gesamterscheinung der Areale Einfluss nahm. Dieser Aspekt betrifft die sakrale bzw. kultische Komponente, die innerhalb einiger Anlagen nachgewiesen oder vermutet werden konnte. In Form freistehender Tempelbauten fand diese etwa in den Innenhöfen der *porticus post scaenam*-Anlagen der Theater von Ostia/Ostia und Leptis Magna/Lepda ihren Ausdruck. Folglich waren sie sowohl in begrünten als auch gepflasterte Innenhöfen der Säulenhallenanlagen anzutreffen. Bezüglich ihrer Häufigkeit lassen sich hingegen noch keine näheren Aussagen treffen, da noch zu wenige *porticus post scaenam*-Anlagen in ihrem vollen Umfang bekannt sind. Im Falle von Ostia/Ostia und Leptis Magna/Lepda lassen sich trotz ihrer unterschiedlichen Bauzeiten bezogen auf ihre Lokalisierung aber interessante Parallelen feststellen. So wurden beide etwa in der Theaterachse angelegt, wobei ihre Tempelfronten direkt auf die *porta regia* der *scaenae frons* bzw. den Theaterkern hin ausgerichtet waren. Hinzu kommt, dass vermutlich beide Sakralbauten mit dem Kaiserkult in Zusammenhang zu bringen sind. Für jenen Tempel in Leptis Magna/Lepda ist dies eindeutig durch eine Inschrift entlang der Tempelfassade bezeugt. So wurde er kurz nach der Fertigstellung der *porticus post scaenam* in den Jahren zwischen 42 und 43 n. Chr. von dem Prokonsul Marcius Caius Barea zu Ehren der Dii Augusti geweiht.²⁴³⁷ Er entstammt somit der privaten Initiative eines wohlhabenden Bürgers aus Leptis Magna, symbolisierte jedoch zugleich auch für jedermann sichtbar die Dominanz und Präsenz der kaiserlichen Familie der *gens Augusti*. Das kleine *sacellum* südöstlich neben dem zentralen Tempelbau

²⁴³⁵ Vergara Caffarelli/ Caputo 1964, 82.

²⁴³⁶ Ciancio Rossetto 2008, 21, 10 Fußnoten 30, 35.

²⁴³⁷ IRT 273; Amucano 1992, 698; Caputo 1987, 57-59, 133; Sear 1990, 378. Finanziert wurde sein Bau jedoch von einem Iddibal Tapapius.

ist möglicherweise einer späteren Zeit zuzuordnen und der Inschrift zufolge vielleicht dem Liber Pater, *genius* der Kolonie, geweiht worden.²⁴³⁸

Als kaiserliche Kultstätte lässt sich möglicherweise auch der in domitianischer Zeit eingerichtete tetrastyle Tempel im Innenhof der *porticus post scaenam* in Ostia/Ostia deuten, der sich auf einem hohen Podium erhob und an seiner Front mit zwei korinthischen Marmorsäulen repräsentativ ausgestattet war.²⁴³⁹ Zwar ist die hier verehrte Gottheit schriftlich nicht überliefert, doch legen einige Hinweise und der Vergleich mit dem angeführten *porticus*-Tempel in Leptis Magna/Lepda den neueren Forschungen zufolge nahe, dass es sich auch hier um einen Tempel für den Kaiserkult gehandelt haben könnte.²⁴⁴⁰

Fundamente eines weiteren Tempelbaus, der später in eine christliche Basilika umgewandelt wurde,²⁴⁴¹ ließen sich auch innerhalb der *porticus post scaenam* des Theaters von Augusta Bagiennorum/Benevagienna (Abb. 51) dokumentieren, doch gibt seine Anlage noch Fragen auf. Zwar entspricht seine Größe etwa jener des *porticus*-Tempels von Ostia/Ostia, doch war er anders als die beiden erstgenannten Bauten mit seiner Lage nur 1 m vor der südöstlichen Säulenhalle deutlich aus der Theaterachse verschoben und orthogonal zum Theaterkern ausgerichtet.²⁴⁴² Interessant ist dabei die Beobachtung Papottis, dass er mit dieser Positionierung symmetrisch und entgegengesetzt zum Tempel des *forums* eingerichtet war.²⁴⁴³ Leider erlauben die wenigen bekannten Strukturen aktuell weder Aussagen zu der dort verehrten Gottheit²⁴⁴⁴ noch zu einer weitergehenden Interpretation der Beziehung zwischen ihm und der *porticus post scaenam* bzw. der gesamten theatralen Anlage sowie seinem äußeren Umfeld, möglicherweise erfüllte die *porticus post scaenam* nicht nur eine theatergebundene Funktion. Dass Tempelbauten oder andere sakrale Einrichtungen innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen jedoch einen

²⁴³⁸ IRT 296; Sear 1990, 379; Sear 2006, 281; Caputo 1987, 19, 113, 120, 127.

²⁴³⁹ Calza 1915, 183; van der Meer 2009, 163-164, 169 Fußnote 1; Bolder-Boos 2014, 53. Größe des Tempels nach Calza (1915, 183): 25,50 x 11,30 m, Größe nach van der Meer (2009, 163, 169): 19,85 x 11,20 m.

²⁴⁴⁰ Van der Meer 2009, 165. Diese These vertrat auch schon Pensabene (1996, 213; 2002, 205; 2005, 502-503). Daneben bestanden in der älteren Forschung auch andere Deutungen. Zu näheren Informationen verweise ich auf den Katalogeintrag zu Ostia/Ostia in K II a.

²⁴⁴¹ Assandria/Vacchetta 1898, 300.

²⁴⁴² Rulli/Limoncelli 2016, 148. Seine Maße umfassten 19,60 x 11 m. Seine Front war mit vier Säulen geschmückt und nach Nordwest-Südost ausgerichtet. Zu den wenigen erhaltenen Bauteilen des Tempels zählt neben dem Fundament auch ein Kompositkapitell. (Rulli/Limoncelli 2016, 148)

²⁴⁴³ Papotti 1994, 396.

²⁴⁴⁴ Einen Deutungsvorschlag trug Preacco (2014, 109) vor, der eine Verbindung mit Bacchus für möglich hält.

weiteren architektonischen Bestandteil dieser Areale bilden konnten, steht außer Frage und ist vor dem Hintergrund des hier zur Verfügung stehenden repräsentativen Rahmens sowie ihrer Verwandtschaft zu den italischen Theater-Heiligtümern und Feldherrentempeln der republikanischen Zeit sicher nicht weiter verwunderlich. Nicht zu vergessen ist natürlich auch die enge inhaltliche Beziehung zwischen Theater und Kaiserhaus, die auch an anderen Stellen der Theaterbauten etwa in Form von Statuen, Inschriften oder etwaigen Logen deutlich nachzuvollziehen ist.

Da jedoch bei weitem nicht alle *porticus post scaenam*-Anlagen mit solchen freistehenden Tempelbauten ausgestattet waren, stellt sich die Frage, ob derartige Verehrungsstätten in kleinerer Form auch an anderen Stellen der *porticus post scaenam* zu finden sein konnten und ob möglicherweise etwaige Nischen bzw. *exedrae* mit diesem sakralen/kultischen Aspekt in Verbindung gebracht werden können. Zur Diskussion stehen dabei vor allem jene *exedrae*, die sich am Achsenendpunkt einiger *porticus post scaenam*-Anlagen und damit direkt gegenüber der *porta regia* der *scaena frons* fanden. Solche sind beispielsweise für die Anlagen des Balbus- und Marcellus-Theater in Rom (Abb. 47+48) aber auch für jene in Augusta Emerita/Mérida (66+67) nachzuvollziehen und konnten sowohl rechteckig als auch halbrund ausgeformt sein. Mit einem sakralen Charakter könnte nach Gleason²⁴⁴⁵ und Coarelli²⁴⁴⁶ in gewisser Weise vielleicht auch schon der als curia Pompei inaugurierte rechteckige Bau innerhalb der *porticus post scaenam* des Pompeius in Roma/Roma versehen gewesen sein. Ebenfalls direkt am Achsenendpunkt derselben angelegt und mit einem gewaltigen Standbild des Pompeius ausgestattet, fand er sich genau gegenüber der Verehrungsstätte der Venus Victrix, die im Scheitel der *summa cavea* des Zuschauerrunds eingerichtet war.²⁴⁴⁷ Nach Coarelli hätte die zentrale Passage innerhalb der *porticus post scaenam* zugleich als eine Art sakrale Achse fungiert, sodass die Pompeius-Statue durch die Interaktion mit der Verehrungsstätte der Venus Victrix mit einem göttlichen Charisma umhüllt gewesen sein könnte.²⁴⁴⁸ So hätte die gesamte durch ihre Lage und ihre Ausstattung auf Pompeius ausgerichtete Anlage hier am Achsenendpunkt der *porticus post scaenam* ihren kulminierenden Höhepunkt gefunden.²⁴⁴⁹ Nach dem Tod des Pompeius

²⁴⁴⁵ Gleason 1994, 21-24.

²⁴⁴⁶ Coarelli 1997, 118-120.

²⁴⁴⁷ Zur architektonischen Beschreibung des Theater-*porticus*-Komplexes siehe Katalogeintrag.

²⁴⁴⁸ Coarelli 1997, 119-120. Auf diese Weise wäre das gesamte Ensemble der *curia* nach Coarelli möglicherweise einem *heroon* gleichgekommen. (Coarelli 1997, 120) Gleason zufolge setzt diese Interpretation aber die Abwesenheit eines permanenten Bühnengebäudes voraus. (Gleason 1994, 21, 24)

²⁴⁴⁹ Gleason zufolge könnte die *porticus post scaenam* mit ihrer Innenhofbepflanzung in Anlehnung an die italischen Theaterheiligtümer auch als heiliger Hain der Venus fungiert haben. (Gleason 1994, 21, 24)

wurde die *curia* Pompei jedoch verschlossen und darauffolgend in eine *latrina* bzw. *forica* umgewandelt, sodass sich hier keine weiteren Hinweise auf eine ähnliche Nutzung auch in der Kaiserzeit ergeben. Eine solche bleibt jedoch nicht ausgeschlossen, da auch innerhalb der großen halbrunden *exedra* der *porticus post scaenam* des Marcellus-Theaters mögliche Hinweise für einen kultisch-sakralen Charakter dieses Bereiches vorliegen. In diesem Zusammenhang ist erneut auf die dort aufgefundene Marmorbasis zu verweisen, die mit Szenen aus dem Leben des Hercules geschmückt war.²⁴⁵⁰ Nach Ciancio Rossetto könnte sie nicht nur mit einem der Symbole auf der *forma urbis Romae* in Verbindung gebracht werden, die an eben jener Stelle zwei größere und zwei kleinere Quadratpaare darstellt, sondern auch funktionell mit dem Kaiserkult.²⁴⁵¹ Da die Apotheose des Hercules während der römischen Kaiserzeit als Modell für das Konzept der Deifizierung der Herrscher fungierte, könnte diese Marmorbasis der Forscherin zufolge somit möglicherweise eine Verbindung zum Kaiserkult hergestellt haben.²⁴⁵² Welche Strukturen die *forma urbis Romae* an dieser Stelle jedoch genau verzeichnete, die hier spätestens seit severischer Zeit das Hofareal prägten, muss ebenso wie die abschließende Interpretation des Ensembles bis auf weiteres offen bleiben.

Viel diskutiert ist bislang auch die Deutung der rechteckigen *exedra* der *porticus post scaenam* in Augusta Emerita/Mérida, die in der Forschung traditionell als „*aula sacra*“ bezeichnet wird und häufig in Verbindung zum Kaiserkult interpretiert wird.²⁴⁵³ Grundlage dieser Annahme bilden Statuen mehrerer *togati*, die mit jener *exedra* in Verbindung gebracht werden.²⁴⁵⁴ Unter diesen konnte ein Standbild in *capite velato* als Augustus interpretiert werden, der von zwei ihn flankierenden Bildnissen des Tiberius und eines weiteren männlichen Mitglieds des Kaiserhauses, wohl Germanicus oder Drusus, gerahmt wurde.²⁴⁵⁵ Zudem werden einige kopflose *togati* zum Teil als *serviri augustales* interpretiert.²⁴⁵⁶ Vor dem Hintergrund der neuen Datierung der *porticus post scaenam* in

²⁴⁵⁰ Ciancio Rossetto 2008, 5, 10, 16.

²⁴⁵¹ Ciancio Rossetto 2008, 10, 16 sowie tavv. X. Daneben besteht in der Forschung auch die Deutung als Tempel und Altäre, die, in Erinnerung an die zwei durch die Errichtung des Theaters zerstörten Tempel, der Pietas und der Diana geweiht waren (Cerutti Fusco 1992, 23; Burmeister 2006, 95). Ciancio Rossetto aber geht davon aus, dass der Tempel der Pietas nicht wieder aufgebaut wurde (Ciancio Rossetto 2008, 5 Fußnote 14).

²⁴⁵² Ciancio Rossetto 2008, 5, 10, 16; siehe auch P. Herz, *Emperors: Caring for the Empire and Their Successors*, in: *A Companion to Roman Religion* (Blackwell 2007) insbesondere 315.

²⁴⁵³ Dúran Cabello 2004, 38, Fuchs 1987, 168-169; Nogales Basarrate 2007, 109.

²⁴⁵⁴ Fuchs 1987, 168; Trillmich 1993, 114.

²⁴⁵⁵ Dúran Cabello 2004, 38; Nogales Basarrate 2007, 111.

²⁴⁵⁶ Nogales Basarrate 2007, 109.

die flavisch-traianische Zeit und einer folgerichtigen Sekundäraufstellung der Statuen in diesem Bereich wird diese Funktionszuweisung jedoch erschwert und kann noch nicht als gesichert gelten. Ohne Zweifel bestand an dieser Stelle, gegenüber der *porta regia* der *scaenae frons* am Achsenendpunkt der *porticus post scaenam* jedoch ein herausragender Ort, auf dessen Bedeutung innerhalb des Gesamtensembles die Flucht der zentralen Passage bzw. *ambulatio* in der begrünten Hofanlage zusätzlich verwies.

Eine sakrale Konnotation und Verbindung zum Kaiserkult scheint jedoch für eine Reihe von *porticus post scaenam*-Anlagen gegeben oder doch zumindest anzunehmen. Ob sie dabei auch als ein konstituierendes Element aller *porticus post scaenam*-Anlagen zu verstehen sind, werden aber erst weitere Forschungen in diesem Umfeld ergeben. Es deutet sich allerdings an, dass etwaige Verehrungsstätten sowohl innerhalb der Hofanlagen als auch innerhalb der sie rahmenden Säulenhallen eingerichtet sein konnten. Die häufige Verbindung mit dem Kaiserkult würde dabei auch die inhaltliche Verbindung mit dem Theaterkern verstärken, sodass die Dominanz und Verehrung des Kaiserhauses über den gesamten theatralen Komplex erlebbar waren.

Interessant ist in diesem Zusammenhang abschließend noch einmal ein kurzer Blick auf die *porticus post scaenam* von Ostia/Ostia, wo für die domitianische Zeit nicht nur ein Tempelbau belegt ist, sondern darüber hinaus auch ein kleiner als *sacellum* interpretierter Raum, der wohl im Laufe des 2. Jh. n. Chr. in der Südwestecke des westlichen *porticus*-Flügel eingerichtet worden ist.²⁴⁵⁷ Seine Deutung als Kultraum wird dabei durch die Präsenz einer umlaufenden Sitzbank, eines an die Rückwand gelehnten Podestes sowie insbesondere durch einen Marmoraltar gestützt.²⁴⁵⁸ Letzterer war mit verschiedenen bildlichen Darstellungen versehen, die auf seiner Front Venus, Mars und Hymenaeus zeigten, auf der Rückseite Romulus, Remus und die säugende Wölfin und an den Seitenflächen Abbildungen von Eroten.²⁴⁵⁹ Aufgrund seiner Lage außerhalb der theatralen Achse und der Präsenz des zentralen Tempelbaus würde das *sacellum* nicht nur eine von den übrigen genannten Kultstätten abweichende inhaltliche Bedeutung nahelegen, sondern zusammen mit dem Beispiel von Leptis Magna/Lepda bezeugen, dass innerhalb der *porticus post scaenam* auch mehrere Kultstätten nebeneinander bestehen konnten.

²⁴⁵⁷ Bolder-Boos 2014, 117.

²⁴⁵⁸ Bolder-Boos 2014, 117.

²⁴⁵⁹ Bolder-Boos 2014, 117.

Was nun die Innenhofareale der *porticus post scaenam*-Anlagen betrifft, zeigt sich in ihnen ein wertvolles, verschiedene Aspekte inhaltlicher, gestaltender, lebensweltlicher sowie repräsentativer Art abdeckendes Ambiente, das sowohl die Säulenhallenanlagen als auch den gesamten theatralen Bau ergänzen und zusätzlich bereichern konnte.

Dabei bildeten sie, wie an unterschiedlichen Stellen bereits deutlich wurde, kein statisches Gebilde. Vielmehr waren sie, wie die sie umgebende Architektur, im Laufe der Zeit auch Änderungen unterworfen. Pflasterungen der Innenhöfe wurden ausgewechselt oder repariert, Statuen erneuert, umgesetzt oder gänzlich entfernt, neue Bauten, wie Tempel oder, wie im Falle von Leptis Magna/Lepda anderweitige repräsentative Monumentalarchitekturen, eingefügt und in manchen Fällen in späterer Zeit wieder abgetragen oder umgestaltet. Gleiches galt auch für die angesprochenen bepflanzten Areale der Hofbereiche. Auch sie waren nicht vor Modifikationen gefeit, die sie durch Erweiterungen, Ausbesserungen, Neuausstattungen, Einbauten, eine vorübergehende Aufgabe, eine Wiederbepflanzung sowie eine letztmalige Zerstörung erfahren konnten.²⁴⁶⁰ Von solchen Eingriffen zeugen noch heute die Gartenareale der *porticus post scaenam*-Anlagen von Ostia/Ostia, Augusta Emerita/Mérida sowie der *porticus Pompei* in Rom. Während in Ostia/Ostia die Änderungen etwa durch den Einbau des monumentalen Tempels gegen Ende des 1. Jh. n. Chr. im Zentrum der Freifläche hervorgerufen wurde, war es in Augusta Emerita/Mérida im 4. Jh. n. Chr. die Konstruktion einer niedrigen Mauer aus Ziegelsteinen, die um die Grünanlage herum errichtet wurde und nach Angaben Dúran Cabello's einen neuen Plan der Gartenanlage zur Folge hatte.²⁴⁶¹ Weniger einschneidend werden in der Forschung dagegen zumeist die Eingriffe innerhalb der *porticus Pompei* gedeutet, die bereits für die augusteische Zeit archäologisch belegt sind.²⁴⁶² Bei diesen Modifikationen soll nur das Material verändert worden sein, das Grundkonzept jedoch blieb bestehen.²⁴⁶³

Wie also in Bezug auf die zuvor angeführten Analysen der architektonischen und dekorativen Gestaltung der theatralen Anlagen deutlich wurde, bilden auch die

²⁴⁶⁰ Siehe auch Stark 2014, 101.

²⁴⁶¹ Dúran Cabello 2004, 242, 246. Die Mauer war an ihrer Außenseite mit kleinen Strebebfeilern aus Ziegel versehen und wies dem Forscher zufolge eine schlechte Qualität auf. Um diese Zeit war es wohl auch, als in den *intercolumnia* der Säulenhallen Mauerzüge eingezogen wurden, um den davor liegenden *euripus* zu schützen. (Dúran Cabello 2004, 39, 242, 246)

²⁴⁶² Gianfrotta 1968-69, 25–113; Gleason 1990, 11;

²⁴⁶³ Gianfrotta 1968-69.

archäologischen Befunde der Garten- und Hofareale meist nur Momentaufnahmen, die erst durch detaillierte Studien teilweise baugeschichtlich erschlossen werden können.

Als Grundpfeiler ihrer Planung lassen sich dabei verschiedene Kriterien fassen, allen voran Ästhetik, Design und Symbolismus. Auch dem Aspekt der Symmetrie kann in diesem Zusammenhang eine entscheidende Bedeutung beigemessen werden.²⁴⁶⁴ So orientierte sich die Konzeption der Hof- bzw. Gartenareale in einer Vielzahl der Fälle an der zentralen Achse, die den Theater-*porticus*-Komplex vom Scheitelpunkt der *cavea*, über die *porta regia* der *scaenae frons* bis zum Achsenendpunkt der *porticus post scaenam* durchspannte und im Bereich der Innenhöfe unter anderem durch zentrale Tempelbauten oder eigens angelegte Mittelpassagen ihren Ausdruck fand. Letztere schienen dabei direkte Verbindungswege zu herausragenden Örtlichkeiten innerhalb der *porticus post scaenam* geschaffen zu haben, sodass sie als eine bedeutende, auch dekorativ akzentuierte Kommunikationsachse zwischen Theaterkern und *porticus post scaenam* angesehen werden können.²⁴⁶⁵ Als integraler Bestandteil vornehmlich mehrseitiger *porticus post scaenam*-Anlagen wurde folglich auch im Hinblick auf die Innenhofgestaltung die enge Beziehung zwischen *porticus post scaenam* und Theaterkern deutlich,²⁴⁶⁶ was direkt zu dem folgenden Punkt und der Frage nach der gestalterischen Verschmelzung der beiden Baukörper überleitet.

V d Gestalterische Verschmelzung von Theaterkern und *porticus*-Bereich

In der Betrachtung der bis hierhin durchgeführten Erörterungen zur Entstehung und Gestaltung eines theatralen Baus, der neben den Räumlichkeiten des Theaterkerns zusätzlich auch eine *porticus post scaenam* umfasste, wurde immer wieder die enge inhaltliche und architektonisch-gestalterische Verbindung beider Baukörper offenbar, welche jene sogenannten Theater-*porticus*-Komplexe kennzeichnete. Diese symbiotische Einheit konnte auf verschiedenen Wegen erreicht werden, wobei sich das äußere Erscheinungsbild nicht immer als streng geschlossener, symmetrischer Grundriss darstellte

²⁴⁶⁴ Einige der Aspekte spricht auch Stark (2014, 100) an.

²⁴⁶⁵ Eine solche Mittelpassage durchzog offenbar auch die *porticus post scaenam*-Anlage des Theaters von Sabratha/Sabratha. Von ihr sind noch die Fundamente der beiden sie flankierenden Mauerzüge erhalten. Leider ist auch hier nicht bekannt, mit welchem Bodenbelag die Passage einst versehen war. Unbekannt ist derzeit leider auch ihre genaue Destination, doch wird auch sie mit einiger Sicherheit zu einem herausragenden Punkt am nördlichen Ende der *porticus post scaenam* geführt haben. (Caputo 1959, 11, 29)

²⁴⁶⁶ Eine inhaltliche Deutung der *porticus post scaenam*-Anlagen erfolgt in den folgenden Kapitel VII und insbesondere VIII.

und die *porticus post scaenam* teilweise in ihrer Breitenausdehnung hinter derjenigen des Theaterkerns zurückblieb. Auch die Gleichzeitigkeit im Bau bzw. der Fertigstellung der gesamten Anlage war nicht in jedem Fall gegeben,²⁴⁶⁷ wenngleich dies sowohl bei den drei stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplexen vorgeführt und wohl auch bei einer Reihe späterer kaiserzeitlicher Theater-*porticus*-Komplexe in dieser Art durchgeführt wurde. So kam es vor, dass die Theateranlagen zunächst nur über eine einseitige *porticus post scaenam* verfügten, später jedoch zu einer mehrseitigen Säulenhallenanlage ausgebaut wurden.²⁴⁶⁸ Einem von Anfang an erstrebten einheitlichen Plan musste dieser Umstand aber nicht zwangsläufig entgegenstehen.²⁴⁶⁹ Auch konnten bereits zuvor bestehende Platzareale mit der Errichtung des Theaters in diesen integriert werden und fortan durch die Säulenhallen der *porticus post scaenam* gerahmt sein.²⁴⁷⁰ In allen Fällen aber zeigt sich das unbedingte Streben nach einer angrenzenden Säulenhallenanlage und der mit dieser in Verbindung stehenden gesteigerten repräsentativen Wirkung, die ihren Höhepunkt in den weitläufigen *quadriporticus*-Anlagen mit ihren Garten- und Hofbereichen fand.

Die gestalterische Verschmelzung und inhaltliche Zusammengehörigkeit beider Baukörper – das heißt von Theaterkern und *porticus post scaenam* – lässt sich im archäologischen Befund anhand bestimmter Kriterien fassen, die sich zum größten Teil innerhalb der verschiedenen Theater-*porticus*-Komplexe wiederholt nachweisen ließen. Hierzu zählt etwa die den gesamten Bau durchziehende zentrale Achse, die vom Scheitelpunkt der *cavea* und einem etwaigen dort eingerichteten sakralen Bau ausgehend zur großen *porta regia* der *scaenae frons* verlief und sich auch innerhalb der *porticus post scaenam* oft durch ein erweitertes zentrales *intercolumnium* der an den Skenenbau anschließenden Säulenhalle fortsetzte, welches zuweilen die Anmutung eines monumentalisierten *propylons* erhielt. Bei jenen *porticus*-Anlagen, die als *tri-* bzw. *quadriporticus* ausgeformt waren oder, wie das Marcellus-Theater einen umgrenzten Hofbereich umfassten, konnte diese Achse darüber hinaus auch über eine zentrale Passage, einen zentralen Tempelbau und/oder eine teils am Endpunkt der *porticus post scaenam* eingerichtete große *exedra* ihren Ausdruck finden, sodass über die zentrale Achse eine Art Kommunikation der bedeutendsten Bereiche des theatralen Baus erzielt wurde. Verstärkt wurde dieses Moment

²⁴⁶⁷ In Augusta Emerita/Mérida scheint die heute bekannte *porticus post scaenam* nach neueren Studien erst mehrere Jahrzehnte nach dem Theaterkern errichtet worden zu sein. (Vergleich Katalogeintrag in K II a)

²⁴⁶⁸ Siehe etwa Augusta Taurinorum/Torino sowie Italica/Santiponce.

²⁴⁶⁹ Wie es im Falle von Volaterrae/Volterra zu vermuten ist.

²⁴⁷⁰ Siehe etwa Leptis Magna/Lepda sowie möglicherweise Sabratha/Sabratha (?).

zusätzlich häufig durch die Orientierung der genannten Einbauten – Tempel oder *exedrae* – der *porticus post scaenam* auf den Theaterkern hin, sodass auch diese eine klare Verbindung zum Theaterinnenraum schufen.

Einen zweiten wesentlichen Aspekt der Verschmelzung beider Baukörper stellten die zahlreichen Türöffnungen und Wegesysteme dar, die für eine unmittelbare Kommunikation zwischen Theaterkern und *porticus post scaenam* sorgten.²⁴⁷¹ Diese bestanden sowohl über die drei *portae* des zentralen Bühnenbaus, welche eine direkte Verbindung zwischen Säulenhallenanlage und der *porta regia* sowie den *hospitalia* der *scaenae frons* bzw. dem *pulpitum* herstellten, ebenso wie über die Öffnungen zu den *basilicae* und den *postscaenium*-Räumen. Auch ließen sich in einigen Fällen direkte Verbindungen zu den *parascaenia*, den *parodoi* sowie dem Zuschauerrund konstatieren. Den Übergang zwischen den verschiedenen Bereichen markierten in der Regel in den Boden eingelassene Schwellen, die aus lokalem Stein oder Marmor gefertigt sein konnten. Darüber hinaus konnten diese Öffnungen innerhalb der *porticus post scaenam* zum Teil durch eine betonte Wand- oder Bodengestaltung zusätzlich hervorgehoben sein, wie die Anlagen in Suessa/Sessa Aurunca und Leptis Magna/Lepda bezeugen. In Suessa etwa zeichnete sich der Bereich vor den Türöffnungen zu den drei *portae* der *scaenae frons* durch einen Belag in *opus sectile* aus, während für den übrigen Boden der Säulenhalle wohl große Platten aus Marmor oder Kalkstein Verwendung gefunden haben werden.²⁴⁷² In Leptis Magna hingegen schienen die Öffnungen noch im 1. Jh. n. Chr. durch eine farbliche Akzentuierung der Türrahmen betont gewesen zu sein, da sich hier an einigen Stellen Spuren roter Farbe nachweisen ließen.²⁴⁷³

Auch das Prinzip der gestalterischen Entsprechungen lässt sich als deutlicher Hinweis auf eine enge inhaltliche Beziehung von Theaterkern und *porticus post scaenam* verstehen. So scheint sich beispielsweise in Faesulae/Fiesole das Motiv der halbrunden Nischengliederung der *scaenae frons* in ähnlicher Weise, lediglich versetzt, auch an der Rückwand der *porticus post scaenam* zu wiederholen. In Suessa/Sessa Aurunca und Tarracina/Terracina hingegen zeigten sich die Wiederholungen in dem Material bzw. der Art der Bodenverkleidung von Theaterkern und *porticus post scaenam*. So fand das für den erwähnten *opus sectile*-Belag verwendete Material in der *porticus post scaenam* von

²⁴⁷¹ Auf dieses Wegesystem wird im folgenden Kapitel VII noch einmal ausführlich eingegangen.

²⁴⁷² Cascella 2002, 97.

²⁴⁷³ Caputo 1987, 52.

Suessa/Sessa Aurunca auch innerhalb des theatralen Kernbaus seine Entsprechung.²⁴⁷⁴ Noch deutlicher zeigt sich dieser Aspekt innerhalb der Theater-*porticus*-Anlage von Tarracina/Terracina, wo der Bodenbelag der Säulenhallen der *porticus post scaenam* sowohl in der Zeit der späten Republik als auch bei seiner Erneuerung in der frühen Kaiserzeit stets mit jenem der *orchestra* übereinstimmte.²⁴⁷⁵ Dieser zeichnete sich zunächst durch einen weißen mosaikartigen Marmorbelag aus, der dann in der Kaiserzeit durch einen Bodenbelag aus größeren Marmorplatten ersetzt wurde.²⁴⁷⁶ Es scheint nicht ausgeschlossen, dass sich dieses Prinzip im Rahmen weiterer Forschungen auch in anderen Theater-*porticus*-Anlagen beobachten lässt.

Als ein weiteres verbindendes Moment lässt sich schließlich auch das großanlegte statuarische und ideologische Bildprogramm der Bauten begreifen, das nicht nur auf den Theaterkern beschränkt blieb, sondern auch in der *porticus post scaenam* eine Fortführung erfuhr. Als eindruckliches Beispiel wurde im Verlauf der bisherigen Erörterungen bereits auf das erste bleibende Steintheater Roms aufmerksam gemacht, in welchem sich sein Bauherr auch mittels eines umfangreichen Bild- und Statuenprogrammes zu verewigen suchte. So berichten die antiken Quellen von zahlreichen Standbildern und Gemälden, die sich über den Theaterkern hinaus bis in die *porticus*-Anlage erstreckten und sich zumindest anfangs möglicherweise als einheitlicher und auf den Bauherrn Pompeius und seine Schutzgöttin bezogenen Themenkreis darstellten. Aber auch in den nachfolgenden Theater-*porticus*-Komplexen kann dieses verbindende Moment, dann natürlich ausgerichtet auf das Kaiserhaus und etwaige angesehene Persönlichkeiten der Stadt, beobachtet werden. So fanden sich auch in Leptis Magna/Ledpa die Bildnisse der Kaiser und ihrer Familienangehörigen über die gesamte Anlage verteilt – in den Korridoren, im Zuschauerraum, in der *scaenae frons* und dem Bühnenbau ebenso wie in der *porticus post scaenam*. Eine weitere inhaltliche und gestalterische Zusammengehörigkeit beider Baukörper wird zudem durch die Aufstellung einer Statue des Pantomimen M. Septimus Aurelius Agrippa offenbar, die in der *porticus post scaenam* in unmittelbarer Nähe des zentralen Durchgangs zur *porta regia* aufgestellt war²⁴⁷⁷ und von der direkten Verbindung zum Theater sowie dem Kaiserhaus zeugt. Folglich bestätigt auch sie nicht nur den fließenden Übergang zwischen *porticus*-Anlage und Theaterkern, sondern zugleich den

²⁴⁷⁴ Cascella 2002, 97.

²⁴⁷⁵ Cassieri 2004/5, 518.

²⁴⁷⁶ Cassieri 2003, 281; Cassieri 2004/5, 512.

²⁴⁷⁷ Siehe Caputo 1987, 52, 139.

übergeordneten inhaltlichen Rahmen, der dieser Verbindung der beiden Architekturen eigen war. Bezieht man auch den großen Tempel der Dii Augusti im Zentrum der *porticus post scaenam* mit in die Betrachtungen ein, der ebenfalls eng mit dem Kaiser und seinem Kult in Verbindung zu bringen ist, oder den kleinen daneben befindlichen Bau, der vielleicht als Tempel des Liber Pater interpretiert werden kann,²⁴⁷⁸ wird diese Verbindung weiterhin bekräftigt. Die Verehrung des letzteren nämlich trug Züge des Dionysischen, sodass sich hier erneut der theatrale Bezugsrahmen ergäbe.²⁴⁷⁹

Schließlich finden sich auch abseits der archäologischen Befunde deutliche Hinweise auf ihre gestalterische wie inhaltliche Verschmelzung. Anzuführen ist in diesem Zusammenhang ohne Zweifel die Schrift des Vitruv, in der er die *porticus post scaenam* ganz klar inhaltlich, architektonisch und hinsichtlich ihrer Bezeichnung als integralen und erstrebenswerten Bestandteil der spätrepublikanischen und kaiserzeitlichen Theaterbauten beschreibt.²⁴⁸⁰

Graphisch lässt sich diese enge Verbundenheit von Theaterkern und *porticus post scaenam* letztlich auch durch die Darstellungen der *forma urbis Romae* fassen. Einen ersten wertvollen Beleg hierfür liefert die Darstellung des Marcellus-Theaters²⁴⁸¹, die eine komplexe Anlage wiedergibt (Abb. 47).²⁴⁸² Hier waren es neben der Axialität insbesondere die beiden die *porticus post scaenam* seitlich einklammernden *aulae* bzw. *basilicae*, welche die Kompaktheit des Baus und die enge Beziehung zwischen Theaterkern und *porticus*-Anlage hervorriefen.

Bezüglich der Darstellung des Theaterkomplexes des Pompeius drückt sich die gestalterische und inhaltliche Verschränkung neben der Axialität und der zumindest zeichnerisch wiedergegebenen baulichen Harmonie der einzelnen Theaterelemente auch in der offensichtlichen Möglichkeit der räumlichen Verbindung mittels verschiedener Passagen und Verbindungswegen aus, wie sie bereits oben zur Sprache gekommen waren. Solche lassen sich etwa für die Bereiche der *valva regia* und *hospitalia* durch die

²⁴⁷⁸ Sear 1990, 379; Sear 2006, 281; Caputo 1987, 19, 113, 120, 127.

²⁴⁷⁹ Sear 1990, 379; Sear 2006, 281; Caputo 1987, 19, 113, 120, 127.

²⁴⁸⁰ Vitruv, de arch. V 9.

²⁴⁸¹ Diese lässt sich anhand einiger überlieferter Fragmente der *forma urbis Romae* ebenso wie mittels der renaissancezeitlichen Zeichnungen rekonstruieren.

²⁴⁸² Siehe Carettoni/ Colini/Cozza/Gatti 1960, pl. 29.

Kalksteintafel des 17. Jh.²⁴⁸³ sowie die Zeichnung des Cod. Vat. Lat. 3439 - Fos 23r²⁴⁸⁴ gut fassen und bestätigen einmal mehr die enge Kommunikation und Verschmelzung beider Baukörper.

Ebenfalls wertvoll, doch eher für die inhaltliche Beziehung von Bedeutung, sind auch die überlieferten Fragmente 30 abc, welche die östliche Hälfte der *porticus post scaenam* des Balbus-Theaters mit der großen *exedra* zeigen. Deutlich ist hier in der östlichen Säulenhalle das Wort *THEATRVM* wiedergegeben, während sich darunter, im östlichen Randbereich des Innenhofes, nur noch einige Ansätze von Buchstaben erahnen lassen. Dabei lässt sich der letzte noch recht eindeutig als ein „I“ erkennen, zwei weitere hingegen legen eine Identifizierung als „A“ und „B“ nahe. Somit könnten sich innerhalb der *porticus post scaenam* eingeschrieben die Worte *THEATRVM [---]A*[---]B*I* bzw. *THEATRVM BALBI* lesen lassen. Auch wenn die zweite Wortdeutung noch nicht als gesichert angesehen werden kann, lässt sich durch die Positionierung des ersten Begriffes „THEATRVM“ innerhalb der *porticus post scaenam* doch unmissverständlich jener Baukörper als integraler Bestandteil des Theaters fassen. Andernfalls hätte man für ihre Anbringung einen Platz innerhalb des von *cavea* und *scaena* umschriebenen Bereiches gewählt. Eine Auflösung dieser baulichen und inhaltlichen Verbindung scheint offenbar erst zu Beginn des 5. Jh. n. Chr. mit dem Bau eines spätantiken Straßenzuges vonstattengegangen zu sein, der von Norden nach Süden verlaufend zur physischen Trennung von Theaterkern und *porticus post scaenam* geführt hatte.²⁴⁸⁵

Auch wenn sich die hier vorgenommenen Analysen aufgrund der schlechten Erhaltung zahlreicher Anlagen nur auf einen kleineren Teil der heute bekannten Theater-*porticus*-Komplexe beziehen, scheint es doch deutlich, dass beide Baukörper nicht losgelöst voneinander betrachtet werden dürfen und dass es nahezu unerlässlich ist, auch das nähere Umfeld des Theaterkerns bei neueren Grabungen zu beachten. Denn spätestens seit der ausgehenden Republik und frühen Kaiserzeit hatte sich mit dem römischen Theaterbau im Westen des römischen Reiches eine Bauform etabliert, die architektonisch, gestalterisch, aber auch inhaltlich weit über das zuvor bestehende Theaterkonzept hinausging. Zwar erforderte die Kombination von Theater und *porticus*-Anlage einen deutlichen

²⁴⁸³ Siehe Tosi (II) 2003, 8 Tav. I, fig. 16.

²⁴⁸⁴ Siehe Tosi (II) 2003, 8 Tav. I, fig. 15. Diese Zeichnung gibt die heute fehlenden Fragmente 39d und 39e der *forma urbis Romae* wieder.

²⁴⁸⁵ Siehe auch Zevi 2007, 459.

Mehraufwand an materiellen und finanziellen Ressourcen bei einem ohnehin schon kostenintensiven öffentlichen Bau, doch wurde auf diese Weise sowohl der dekorative und funktionelle als auch der urbanistische und repräsentative Wert jener theatralen Anlagen um ein Vielfaches gesteigert.

WEGESYSTEM UND STÄDTEBAULICHE EINBINDUNG

VI Zugangsmöglichkeiten zu den Theater-*porticus*-Komplexen

Für derartig komplexe theatrale Bauten war eine gute Zirkulation zu und innerhalb der Anlagen essentiell, insbesondere, wenn man bedenkt, wie viele Besucher auf ihre Sitzplätze gelangen und durch die Gänge und Passagen geleitet werden mussten. Ihre Anzahl ist mit durchschnittlich mindestens 2.000 - 3.000 Besuchern²⁴⁸⁶ zu einem gewissen Grad mit jener der großen neuzeitlichen und modernen Theater- und Opernhäuser zu vergleichen, wobei vor allem die stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplexe der römischen Kaiserzeit sowie jene im südlichen Gallien diese Angaben bei Weitem übertrafen. Während das kleinere der drei stadtrömischen Theater (Balbus) bereits eine Zuschauerkapazität von rund 7.700 Besuchern erreichte,²⁴⁸⁷ fanden in den Theatern des Marcellus und des Pompeius mindestens 15.000 - 20.000 Menschen ihren Platz.²⁴⁸⁸ Plinius geht in seinen Beschreibungen des Pompeius-Theaters sogar noch darüber hinaus und spricht von nicht weniger als 40.000 Sitzplätzen.²⁴⁸⁹ Auch wenn diese Dimensionen von keinem späteren Bau mehr übertroffen wurden, war das Fassungsvermögen dieser Bauten doch enorm. Insbesondere die größeren Theater-*porticus*-Komplexe mit einer ungefähren Sitzplatzkapazität von 5.000 - 7.000,²⁴⁹⁰ ja sogar bis zu 13.800 Plätzen²⁴⁹¹ mussten folglich über ein perfekt durchdachtes System der Zu- und Verbindungsgänge in die einzelnen Ränge und Räumlichkeiten verfügen.

²⁴⁸⁶ Vergleich Katalog K I c + d.

²⁴⁸⁷ Cataloghi regionari (Notizia, pp. 86-87); Plattner/Ashby 1965, 513; Plattner 1904, 367; Albers 2013, 274; Isler 2017, 291.

²⁴⁸⁸ Marcellus: Ciancio Rossetto 2008, 4; Pappalardo 2007, 60; Fidenzoni 1970, 50; Cerutti Fusco 1992, 20. Pompeius: Monterroso 2009, 37; Pappalardo 2007, 58.

²⁴⁸⁹ Plinius, nat. hist. XXXVI 115.

²⁴⁹⁰ Zu diesen zählten u. a. die Anlagen von Suessa/Sessa Aurunca 2, Ostia/Ostia 2, Arausio/Orange, Vienna/Vienne, Arelate/Arles, Vasio/ Vaison-La-Romaine, Augusta Emerita/Mérida, Leptis Magna/Lepda und Sabratha/Sabratha.

²⁴⁹¹ Eine Sitzplatzkapazität dieser Größenordnung vermutet Sear für das Theater von Augustodunum/Autun (Sear 2006, 225)

Aus diesem Grund soll nun eine detailliertere Analyse eben jenes Wegesystems folgen, dessen Bedeutung für das Zusammenspiel zwischen Theaterkern und *porticus post scaenam* bereits im vorangegangenen Punkt zur Sprache kam. Dabei interessiert im Folgenden einerseits die Analyse der Zugangssysteme in den Theaterkern und hier vor allem in den Sitzraum selbst, aber auch die interne Zirkulation zwischen den einzelnen Bereichen des Theaters, insbesondere im Hinblick auf die Verbindung von Theaterkern und *porticus post scaenam*. In diesem Zusammenhang wird schließlich auch die Betrachtung etwaiger Straßenzugänge in die *porticus*-Anlagen selbst eine wichtige Rolle spielen, da sich durch sie nicht nur eine erweiterte Zugänglichkeit in die Theateranlage widerspiegeln würde, sondern zugleich eine mögliche vom Theater getrennte öffentliche Funktion und Nutzung innerhalb des städtischen Gefüges.

VI a Straßenzugänge zum Theaterkern

Bedeutungsvoll ist, dass bereits Vitruv gleich zu Beginn seiner Ausführungen zum Theaterbau auf die Notwendigkeit eines effektiven Zugangssystems in das Theater bzw. den Theaterkern verweist, welches einen leichten Zu- und Abstrom der Besuchermassen gewährleisten sollte:

„Die Zugänge müssen in großer Zahl und geräumig angelegt werden, und nicht so, dass die oberen mit den unteren in Verbindung stehen, sondern sie müssen von allen Plätzen aus ununterbrochen und gerade ohne Windung geführt werden, damit das Volk, wenn es vom Schauspiel entlassen wird, nicht gedrängt wird, sondern von allen Plätzen aus gesonderte und unbehinderte Ausgänge hat.“²⁴⁹²

Dabei geht aus seinen Worten hervor, dass neben dem Eintritt in das Theater, insbesondere der Abstrom der Zuschauer nach den Schauspielveranstaltungen oder auch während der Pausen die größte Herausforderung darstellte. Denn dies war der Moment, zu dem mehrere tausend Menschen nahezu gleichzeitig das Theater zu verlassen suchten und das interne Wegesystem somit einer hohen Belastung standhalten musste. Geeignet hierfür waren, wie auch Vitruv rät, möglichst viele breite, geradlinige Hauptzugangs – und Verteilerrouten, die eine große Anzahl von Menschen zur gleichen Zeit aufnehmen konnten, um auf diese Weise einem größeren Gedränge und verstopften Gängen vorzubeugen. Dieses Konzept

²⁴⁹² Vitruv, de arch. V 3.5.

lässt sich auch in unseren heutigen Theatern und anderen Veranstaltungsbauten gut nachvollziehen.²⁴⁹³

Heute wie damals kann also die Konzeption einer günstigen und bequemen Wegführung zu den einzelnen Sitzplätzen der unterschiedlichen Ränge eine nicht zu unterschätzende Rolle zugesprochen werden.

Leider lässt sich gegenwärtig nur noch bei einer beschränkten Anzahl von Theater-*porticus*-Komplexen das genaue Wegesystem in den Theaterkern und insbesondere das Sitzrund nachverfolgen, da sie, wie die meisten antiken römischen Theater, nicht in ihrer vollen Höhe erhalten sind. Dennoch zeigt sich bei ihrer Analyse, dass diese Theater durch ein vielfältiges Erschließungssystem ausgestattet gewesen sein müssen, welches auch der literarisch überlieferten „Trennung nach gesellschaftlichen Klassen“ Rechnung trug. Bei der genaueren Betrachtung der Zugänglichkeit des Theaterkerns lassen sich dabei meist drei verschiedene Verbindungen zum umliegenden Straßennetz unterscheiden (Abb. 73-89, blaue Pfeile):

- 1) über die Außenfassade bzw. den Unterbau der *cavea* und ein internes Treppen- und Gangsystem
- 2) über die *parodoi/aditus*
- 3) über die *basilicae*

Wie sich im Folgenden zeigen wird, war ihre individuelle Ausformung dabei von den jeweiligen lokalen Geländegegebenheiten abhängig, sodass trotz gängiger Konzeptionen der Wegführung nicht selten auch Einzellösungen gefordert waren.

- 1) Zugänglichkeit über die Außenfassade der *cavea* und ein internes Treppen- und Gangsystem

Dieses Wegesystem diente, im Gegensatz zu den beiden anderen, ausschließlich der Zirkulation zwischen dem Zuschauerraum und dem äußeren Theaterumfeld. Dabei kam ihm insbesondere im Hinblick auf die Erschließung der oberen Ränge der *media* und *summa cavea* eine hohe Bedeutung zu.²⁴⁹⁴ Und dies umso mehr, wenn man bedenkt, dass

²⁴⁹³ Während sich ein Großteil des Weges innerhalb der Bauten in der Regel über große Foyers sowie breite Gänge und Treppenanlagen entspannt und flüssig gestaltet, ist dieser in unmittelbarer Nähe der jeweiligen Sitzplätze oft deutlich schwerfälliger. Hier stellt sich die Wegführung drastisch verengter dar, sodass es meist nur einer bis zwei Personen möglich ist, (nebeneinander) zu passieren.

²⁴⁹⁴ Siehe auch Sear 2006, 69.

hier oft bei weitem der größte Teil der Zuschauermenge Platz fand. Denn wenngleich die *ima cavea* in der Regel die meisten Sitzreihen aufwies, konnten die *media* und *summa cavea* aufgrund ihres größeren Umfangs oft etwa doppelt so vielen Zuschauer aufnehmen.²⁴⁹⁵

Die Art der Zugangsmöglichkeiten in das Sitzhaus hing dabei stark von den jeweiligen lokalen topographischen Gegebenheiten ab. So konnten die *caveae*, wie bereits in Kapitel V a erwähnt, auf verschiedene Weisen angelegt worden sein: 1) vollständig an einem natürlichen Hang, 2) teilweise an einem Hang und teilweise auf Substruktionen, 3) freistehend auf flacher Ebene, jedoch von einer Erdanschüttung getragen oder 4) vollständig auf Substruktionen ruhend.²⁴⁹⁶

Nach dem aktuellen Forschungsstand konnten bei etwa 50 der gesicherten und vermuteten Theater-*porticus*-Komplexe äußere Zugänge in das Theaterrund nachvollzogen werden.²⁴⁹⁷

Grundsätzlich galt dabei: Je stärker die Theater an einem Hang anlehnten, desto eingeschränkter war die Realisierung eines komplexen und freigewählten Zugangssystems. Vorteile boten hier die Theater, deren Zuschauerrund frei gebaut auf Substruktionen ruhte und so eine neue Art des Zugangs in die *cavea* gestattete. Denn bei dieser

Konstruktionsweise war es möglich, von außen her Zugänge durch die *cavea* hindurch anzulegen. Dabei erwiesen sich seit dem Beginn der Kaiserzeit äußere umlaufende Korridore in Form einer offenen Umgangsportikus oder geschlossenen Ringkorridoren als besonders effizient und geeignet für eine optimale Zirkulation in die einzelnen Ränge.²⁴⁹⁸

So konnten nach Isler derartige äußere Umgänge bei einer Mehrzahl der römischen Theater des westlichen Typs festgestellt werden, wobei die Zahl derer mit einer repräsentativen monumentalen Umgangsportikus nahezu ebenso häufig in Erscheinung traten, wie jene mit einem einfachen Ringkorridor, dessen Außenfassade ebenfalls architektonisch gestaltet

²⁴⁹⁵ Siehe auch Sear 2006, 69.

²⁴⁹⁶ Siehe auch Sear 2006, 70.

²⁴⁹⁷ Hierzu zählen: Pompeii/Pompei (spätere Umbauphase), Antium/Anzio, Augusta Praetoria/Aosta, Beneventum/Benevento, Carsulae/Carseoli/Carsioli/ Sangemini (presso), Grumentum/Grumento, Ferentium/Ferento, Eporedia/Ivrea, Faesulae/Fiesole, Nora/Pula, Pola/Pula, Herculaneum/Ercolano, Helvia Ricina/ Villa Potenza, Interamna Praetutiorum/Teramo, Libarna/Serravalle Scrivia, Oriculum/Otricoli, Ostia/Ostia, Bovillae/Boville, Roma/Roma (Marcellus, Balbus?), Augusta Taurinorum/Torino, Tarracina/Terracina, Suessa/Sessa Aurunca, Urbs Salvia/Urbsisaglia, Volaterrae/Volterra, Saepinum/Saepino, Tergeste/Trieste, Antipolis/Antibes, Alba Helviorum/Alba, Arelate/Arles, Forum Iulii/Fréjus, Vasio/Vaison-La-Romaine, Vienna/Vienne, Arausio/Orange, Caesar Augusta/Zaragoza, Augusta Emerita/Mérida, Baelo Claudia/Bolonia, Bibilis/Calatayud, Carthago Nova/Cartagena, Italica/Santiponce, Segobriga/Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, Saguntum/Sagunto, Murviedro, Sabratha/Sabratha, Colonia Concordia Iulia/Carthago, Bulla Regia/ Hamman Daradgji, Leptis Magna/Lepda, Thugga/Dougga, Uthina/Oudhna, Scupi/Scopje.

²⁴⁹⁸ Siehe auch Sear 2006, 78; Isler 2017, 334.

sein konnte.²⁴⁹⁹ Dieses Bild scheinen in ähnlicher Weise auch die Theater-*porticus*-Komplexe widerzuspiegeln.²⁵⁰⁰ Auch bei diesen ließ sich eine größere Anzahl von Anlagen nachweisen, die über einen äußeren Umgang zu erschließen waren.²⁵⁰¹ In Pompeii/Pompei und Faesulae/Fiesole war dieser hinter einer einfachen Umfassungsfassade angelegt,²⁵⁰² während er unter anderem in den Theater-*porticus*-Komplexen von Augusta Taurinorum/Torino, Ostia/Ostia, Roma/Roma (Marcellus, Balbus (?)) und Sabratha/Sabratha über eine Arkadenfassade zugänglich war.²⁵⁰³ Letztere boten nicht nur in architektonischer Hinsicht einen monumentaleren und repräsentativeren Eindruck, sondern ermöglichten durch ihre zahlreichen Bogenöffnungen in der Außenfassade in der Fläche auch die diversifizierte Kommunikation zwischen Sitzhaus und dem äußeren städtischen Umfeld. Allerdings muss bei den Anlagen mit ringförmigen Korridoren einschränkend bemerkt werden, dass nicht alle von ihnen umlaufend waren.²⁵⁰⁴ Unter den freistehenden Theatern bildete die Konzeption eines äußeren und eines inneren ringförmigen *ambulacrum*s, welche durch in den Radialkammern ruhende Passagen und Treppenaufgänge miteinander kommunizierten und sich in der Höhe wiederholten, das anspruchsvollste und entwickeltste Erschließungssystem innerhalb der *cavea*.²⁵⁰⁵ In der Kombination sorgten sie für eine optimale und variantenreiche Zirkulation der Zuschauer innerhalb des Sitzhauses und stellten auf diese Weise einen der Sitzordnung entsprechenden Zu- und Abstrom der Besucher sicher. Eines der frühesten Zugangssysteme dieser Art lässt sich, wie bereits mehrfach angesprochen, für das stadtrömische Marcellus-Theater konstatieren, welches durch seine mehrstöckige Arkadenfassade und ein komplexes internes Treppen- und Gängenetz im Unterbau der *cavea* zu erschließen war.²⁵⁰⁶ Einschränkungen in der Ausformung des Wegenetzes sind

²⁴⁹⁹ Isler 2017, 332-334.

²⁵⁰⁰ Jene äußeren Umgänge konnten sowohl zum originalen Bauplan gehört haben, oder das Ergebnis späterer Umbau- bzw. Erweiterungsmaßnahmen der *cavea* gewesen sein.

²⁵⁰¹ Dieser Gruppe schien eine kleinere Anzahl von Theater-*porticus*-Komplexen gegenübergestanden zu haben, die u. a. aus topographischen Gründen auf ein äußeres umlaufendes *ambulacrum* verzichteten. Hier zu nennen sind beispielsweise die beiden Anlagen von Volaterrae/Volterra und Leptis Magna/Lepda.

²⁵⁰² In Pompeii/Pompei betrifft dies die spätere Ausbauphase. Weitere Beispiele finden sich u. a. in Tergeste/Trieste, Alba Helviorum/Alba, Forum Iulii/Fréjus sowie möglicherweise in Pola/Pula, Saepinum/Saepino, Venafrum/Venafro, Thamugadi/Timgad, Virunum/Zollfeld, Firmum/Fermo und Eporedia/Ivrea.

²⁵⁰³ Weiterhin zu nennen sind hier u. a. die theatralen Anlagen von: Bovillae/Boville, Vasio/Vaison-La-Romaine, Bulla Regia/ Hamman Daradgji, Salona/Solin, Caesaraugusta/Zaragoza sowie möglicherweise Beneventum/Benevento, Grumentum/Grumento, Ferentium/Ferento, Parma/Parma, Helvia Ricina/ Villa Potenza, Libarna/Serravalle Scrivia, Mediolanum/Milano, Apta Iulia/Apt, Arelate/Arles.

²⁵⁰⁴ Siehe auch Isler 2017, 333.

²⁵⁰⁵ Siehe auch Sear 2006, 78-79.

²⁵⁰⁶ Zu näheren Informationen sei auch auf den Katalogeintrag des Marcellus-Theaters verwiesen.

hingegen bei den Anlagen, die, wie in Italica/Santiponce, nur im oberen Bereich frei gebaut waren, zu beobachten, wenngleich auch hier teilweise komplexe Lösungen mit internen Ringkorridoren und verschiedenen Treppenläufen zur Ausführung kamen.²⁵⁰⁷ Wie die Präsenz bzw. Führung der ringförmigen Umgänge waren auch die radialen Verbindungspassagen, für welche in der Regel einige Radialkammern der Substruktionen geöffnet werden mussten, von der jeweiligen Anlage der Theater abhängig. In der Folge ergaben sich, wie bereits für die Theater des westlich-römischen Typs belegt, auch für die Theater-*porticus*-Komplexe unterschiedliche Lösungen: Während die radialen Zugänge frei gebauter *caveae* in der Regel als nach innen ansteigende Treppen oder Rampen realisiert wurden, lassen sich bei den Anlagen, die an einem Hang errichtet waren oder eine eingetieft *orchestra* aufwiesen, auch von außen horizontal verlaufende Gänge oder in den Zuschauerraum hinabführende Treppenläufe beobachten.²⁵⁰⁸ Dabei konnten sich die radialen Zugänge innerhalb des Zuschauerraumes auf die umlaufenden *praecinctiones* öffnen oder durch etwaige *vomitoria* direkt in die einzelnen Zuschauerränge. Auch waren diese Zugangssysteme nicht immer radial angelegt. Wenn es die topographischen Gegebenheiten nicht anders zuließen, konnten die Treppenaufgänge, wie etwa im Fall von Arausio/Orange, auch in bzw. an den Seitenflügeln der *cavea* untergebracht, oder als Außentreppen realisiert werden.²⁵⁰⁹

Interessant ist, dass komplexere Zugangssysteme offenbar vorwiegend innerhalb der größeren Theater zur Anwendung kamen; begründet liegt dieser Umstand sicherlich in der Tatsache, dass gerade bei jenen großen Theaterbauten, die mehrere Tausend Zuschauer fassen konnten, die Bedeutung eines ausgereiften und vielschichtigen Verteilersystems noch einmal schwerer wog und von größter Notwendigkeit war.²⁵¹⁰

Noch vergleichsweise einfach gehalten zeigt sich das Zugangssystem in das Zuschauerrund der Theateranlage von Augusta Emerita/Mérida in der Provinz Lusitania, ein Bau, der mit

²⁵⁰⁷ Beispiele: Arausio/Orange, Vasio/Vaison-La-Romaine und Saguntum/Sagunto, Murviedro. Eingeschränkt blieb jedoch der direkte äußere Zugang in die Umgänge, die in der Regel nur von den seitlichen Abschlüssen des Zuschauerrunds aus zu erreichen waren. (siehe auch Isler 2017, 365)

²⁵⁰⁸ Siehe auch Isler 2017, 357.

²⁵⁰⁹ Siehe auch Isler 2017, 357. Die außen an den Seiten der *cavea* angebrachten Treppenaufgänge im Theater-*porticus*-Komplex von Arausio/Orange sind in ihrer heutigen Form zum Großteil das Ergebnis moderner Restaurations- bzw. Rekonstruktionsmaßnahmen. Sie führten von den Seiten auf einen unteren Ringkorridor, der sich mit Türen auf die *praecinctio* oberhalb der *ima cavea* öffnete. Von hier aus wiederum war es möglich über weitere innere Treppen auf die *media cavea* zu gelangen. Ein zweiter oberer Ringkorridor bestand zudem unterhalb der *summa cavea* und gab hier Zutritt in den oberen Bereich des Zuschauerraums. (Badie/Moretti/ Rosso/Tardy 2003, 16, 18; Isler 2017, 362)

²⁵¹⁰ Siehe auch Isler 2017, 364.

seinem unteren *cavea*-Abschnitt an einem natürlichen Hang ruhte.²⁵¹¹ In seiner Gesamtheit umfasste der Zuschauerraum drei Ränge, die 6.261 Besucher aufnehmen konnten.²⁵¹² Ein dreifaches Zugangssystem, welches sich aus Treppen- und Rampengängen zusammensetzte, gewährte Zutritt in die 86,63 m große *cavea*.²⁵¹³ In der Außenfassade öffneten sich elf Zugänge, die mit jeweils zwei Pilastern mit dorischen Kapitellen und zusätzlichen Kämpfergesimsen verziert waren.²⁵¹⁴ Diese gaben von einem hinter der *cavea* verlaufenden Straßenzug einerseits über radiale Passagen Zugang zu einem Umgang zwischen *ima* und *media cavea*, über ansteigende Treppen Zutritt in die vierte Sitzreihe der *media cavea* sowie mit weiteren seitlichen Treppenaufgängen in die *summa cavea*; zudem bestand ein weiteres Treppensystem, welches sich von außen hinabführend durch sechs *vomitoria* auf der Höhe der 13. Sitzreihe der *ima cavea* öffnete und möglicherweise den *equites* vorbehalten war.²⁵¹⁵ Innerhalb des Zuschauerraumes sorgten *praecinctions* und *scalaria* für die weitere Verteilung der Zuschauer. Größere Veränderungen erfuhr das Wegesystem im Bereich der *cavea* dann in der Spätantike, als sich der Bau in einem äußerst schlechten Zustand befand.²⁵¹⁶ Im Zuge eines umfangreichen Wiederaufbauprogrammes in konstantinischer Zeit wurde offenbar auch der Bodenbelag der Straße, die um das Theater verlief, erneuert.²⁵¹⁷ In der Folge ergab sich jedoch ein Höhenunterschied zwischen dem Straßenzug und den Zugängen in *cavea*-Fassade, sodass drei Zugänge wegfielen und es notwendig wurde, diesen durch die Anlage von jeweils zwei bis drei Stufen zu überwinden.²⁵¹⁸

Auch das Zuschauerrund der kleineren Theateranlage von Italica/Santiponce, für welches Rodríguez Gutiérrez eine Zuschauerkapazität von etwa 2.796 Besuchern annimmt, war durch seine Lage an einem natürlichen Hang zumindest in einer ersten Bauphase über

²⁵¹¹ Basarrate 2000, 27; Dúran Cabello 2004, 124.

²⁵¹² Sear 2006, 69.

²⁵¹³ Isler 2017, 362, 364. Dúran Cabello unterteilt die Konstruktion der *cavea* in zwei Phasen: eine augusteische und eine claudische, in der dann die *media* und *summa cavea* ergänzt wurden. Noch in augusteischer Zeit hätte die über der *ima cavea* liegende *crypta* den Zuschauerstrom reguliert. (Dúran Cabello 2004, 119, 240) Die Unterteilung in verschiedene Konstruktionsphasen ist in der Forschung jedoch umstritten.

²⁵¹⁴ Dúran Cabello 2004, 121.

²⁵¹⁵ Isler 2017, 362. So konnte innerhalb der *ima cavea* die Inschrift E X D geborgen werden, die in der Forschung als *equites decem decreto (decurionum)* interpretiert wird. (Nogales Bassarate 2003, 66)

²⁵¹⁶ Nogales Basarrate 2000, 31. Siehe hierzu auch: L. Wickert, Epigrafía emeritense. Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Homenaje a Mérida, I, 1934, 115-116.

²⁵¹⁷ Dúran Cabello 1995, 279-281; Dúran Cabello 2004, 241.

²⁵¹⁸ Dúran Cabello 2004, 124; Mateos Cruz/Pizzo 2018, 35.

einen 2,60-3,00 m breiten Straßenzug hinter der *cavea* zugänglich.²⁵¹⁹ Er stellte, erhöht gelegen, zugleich das fundamentale Element der Kommunikation zwischen dem in der Peripherie gelegenen Theater und der Stadt im Westen dar.²⁵²⁰ Von hier aus waren die Zugänge in der massiven aber recht einfach gebauten Außenfassade im oberen Bereich des Theaters zu erreichen, die über ein Rampen- und Treppensystem zu den verschiedenen Rängen des Zuschauerraumes führten und mit den fünf originalen Zugängen in der *cavea* sowie den inneren *scalaria* korrespondierten.²⁵²¹ Aufgrund der *cavea*-Art fehlte dem Theater die interne Zirkulation mittels *ambulacra*.²⁵²² Fünf radiale Passagen führten auf diese Weise von außen auf eine *praecinctio* zwischen *ima* und *media cavea*, während ein System von Rampen zum oberen *cavea*-Bereich hinaufführte.²⁵²³ Über eine Zwischen-*praecinctio* und weitere Treppen war es den Besuchern möglich, auch in die höher gelegenen Sitzreihen der *summa cavea* zu gelangen.²⁵²⁴ Möglich scheint nach Rodríguez Gutiérrez, dass die *cavea* zusätzlich zu den drei bekannten *praecinctiones* oberhalb der *summa cavea* eine vierte *praecinctio* umfasste.²⁵²⁵ Interessant wäre dies besonders im Hinblick auf die weitere Zirkulation und Distribution im oberen Zuschauerrund, da sich zu ihr die *vomitoria* der radialen Galerien geöffnet hätten, die mit der Außenseite des Theaters kommunizierten, und somit ein direkter Straßenzugang in die oberen Reihen der *summa cavea* zur Verfügung gestanden hätte.²⁵²⁶

Auch in dem nordafrikanischen Theater von Leptis Magna/Lepda, musste das Zugangssystem in die *cavea* den äußeren Gegebenheiten angepasst werden. Doch anders als bei vielen anderen nordafrikanischen Theatern, wurde die im Durchmesser ca. 87,60²⁵²⁷ - 88,50 m²⁵²⁸ große *cavea* nicht gegen einen Hügel errichtet, sondern zumindest im Bereich der *ima cavea* in den anstehenden Fels eingearbeitet, während die oberen Ränge der *media* und *summa cavea* auf einem *aggestus* gestützt durch Ringmauern lagerten.²⁵²⁹

²⁵¹⁹ Rodríguez Gutiérrez 2003, 55; Rodríguez Gutiérrez 2004, 72, 83.

²⁵²⁰ Rodríguez Gutiérrez 2003, 55.

²⁵²¹ Corzo Sánchez 1993, 161; Rodríguez Gutiérrez 2003, 55; Rodríguez Gutiérrez 2004, 96; Rodríguez Gutiérrez 2006, 153. Inwiefern die *summa cavea* bereits zu jener Bauphase gehörte oder einem sekundären Ausbau zugeschrieben werden kann, ist noch nicht abschließend gesichert. (siehe Isler 2017 (I), 370.

²⁵²² Rodríguez Gutiérrez 2004, 96.

²⁵²³ Rodríguez Gutiérrez 2004, 96; Isler 2017 (I), 370.

²⁵²⁴ Rodríguez Gutiérrez 2003, 55.

²⁵²⁵ Rodríguez Gutiérrez 2004, 81.

²⁵²⁶ Rodríguez Gutiérrez 2004, 81: Zu weiteren Beschreibungen siehe Rodríguez Gutiérrez 2004, 93.

²⁵²⁷ Pappalardo 2007, 102; Sear 2006, 281.

²⁵²⁸ Sear 1990, 376.

²⁵²⁹ Burmeister 2006, 155; Sear 1990, 376.

Ausschließlich die Seitenflügel des Zuschauerraumes ruhten auf Radialkammern, was erneut eine besondere Zugangssituation erforderte. So stellte sich der Großteil der Außenfassade als geschlossener Mauerzug mit einer vorgelagerten Pilasterstellung dar, der im unteren Bereich nur durch fünf überwölbte Eingänge sowie an den Seiten durch eine kurze Arkadenordnung unterbrochen war.²⁵³⁰ Erstere führten als leicht ansteigende Passagen auf die *praecinatio* zwischen der *ima* und *media cavea* sowie in zwei Fällen zusätzlich mittels Treppen auf den Umgang zwischen *media* und *summa cavea*, während sich hinter der seitlichen Arkadenordnung jeweils vier apsidale Räume befanden.²⁵³¹ Zwei dieser Räume, bei denen es sich jeweils um die äußerste Radialkammer des Zuschauerrunds handelte, nahmen ebenfalls, jedoch nicht exakt symmetrisch angelegte Treppenaufgänge hinauf auf die zweite *praecinatio* zwischen *media* und *summa cavea* auf.²⁵³² Weitere Treppen führten in die *summa cavea*.²⁵³³ Obwohl auch dieses Theater in seiner Konstruktionsweise nicht vollständig frei gebaut war und Ringkorridore entbehrte, zeigt sich doch das Bestreben zur Anlage eines vielfältigen und komplexen Zugangssystems in die verschiedenen Ränge des Zuschauerraumes. Dies war auch nötig, verteilten sich auf den 15 Sitzreihen der *ima cavea*, den 16 Sitzreihen der *media media* und weiteren fünf bis sechs Reihen der *summa cavea* doch insgesamt zwischen 5.500 - 6.800 Zuschauer, welche über die drei *praecinatio* und zahlreichen *scalaria* im Innenraum den Weg zu bzw. von ihren Plätzen fanden.²⁵³⁴

Eines der komplexesten Erschließungssysteme des Zuschauerrunds wies jedoch das Theater von Sabratha/Sabratha aus dem 2. Jh. n. Chr. auf, welches mit einem Durchmesser von 92,60 m zugleich zu den größten Theaterbauten der nordafrikanischen Provinzen zählte²⁵³⁵ und einer Zuschauermenge von 5.000²⁵³⁶ - 6.450²⁵³⁷ Menschen Platz bieten konnte. Zwar ruhte auch seine *ima cavea* auf einem Fels, ergänzt durch einen *aggestus*, doch wurde für den übrigen Teil ein umfassendes System aus Substruktionen geschaffen, welches nach außen hin mit einer dreigeschossigen Arkadenfassade abgeschlossen

²⁵³⁰ Caputo 1987, 17 sowie Tafel 7; Sear 1990, 376; Isler 2017, 352.

²⁵³¹ Caputo 1987, Tafel 7; Sear 1990, 376; Burmeister 2006, 155.

²⁵³² Caputo 1987, Tafel 7; Sear 2006, 281; Isler 2017, 361.

²⁵³³ Sear 2006, 281.

²⁵³⁴ Sear 2006, 281. Diesbezüglich nimmt Sear folgende Zuschauervertelung an: Prohedrie: 215 Personen, *ima cavea*: 1.720, *media cavea*: 3.406, *summa cavea*: 1.485. (Sear 2019, 69)

²⁵³⁵ Caputo 1959, 31.

²⁵³⁶ Caputo 1959, 31; Ruprechtsberger 2001, 39.

²⁵³⁷ Sear (2006, 284) spricht von einer Platzkapazität von 5.200 – 6.450 Sitzen.

wurde.²⁵³⁸ Ihre Stützpfeiler waren mit glatten Wandsäulen mit korinthischen Kapitellen versehen, die von seitlichen Pilastern mit stuckierten dorischen Kapitellen begleitet wurden.²⁵³⁹ 25 Bögen gaben von der Straße aus Zugang in eine äußere Umgangsportikus, an die sich auf der innenliegenden Seite wiederum 25 überwölbte Radialkammern anschlossen.²⁵⁴⁰ Während einige von ihnen vermutlich als Lager oder *tabernae* gedient haben, enthielten sechs von ihnen doppelläufige Treppenaufgänge, welche auf das Niveau der oberen *praecinctio* führten und vermutlich über weitere Stufen die Verbindung in das Obergeschoss der Umgangsportikus herstellten.²⁵⁴¹ Fünf andere wiederum formten Passagen, die direkt mit einem inneren Ringkorridor verbunden waren.²⁵⁴² Dieses innere *ambulacrum*, welches mit einem Gewölbe bedeckt war, stand nun seinerseits über mehrere Treppenaufgänge vermutlich mit der *praecinctio* oberhalb der *ima cavea* in Verbindung, von wo aus sich die Zuschauer auf die *media cavea* verteilten.²⁵⁴³ Auch wenn der obere Bereich des Zuschauerrunds nicht mehr vollständig erhalten ist, zeigt sich am Beispiel von Sarbatha/Sabratha deutlich, welche Bedeutung besonders in den größeren Theateranlagen einem effizienten und ausdifferenzierten Zugangssystem in das Sitzhaus beigemessen wurde, da dieses die weitestgehende Separierung der Zuschauerströme je nach Rangzugehörigkeit gewährleistete.²⁵⁴⁴

Auf dem italischen Festland sind derart komplexe Erschließungssysteme der *cavea* bisher deutlich seltener belegt, was neben ihrem Erhaltungszustand nach Isler auch auf ihre vergleichsweise geringere Größe zurückgeführt werden könnte.²⁵⁴⁵ Ausnahmen bildeten sicher die großen Theater-*porticus*-Anlagen der Hauptstadt Rom. Insbesondere das 13/11 v. Chr. fertiggestellte Marcellus-Theater mit einem Durchmesser von ca. 130 m²⁵⁴⁶ gilt hinsichtlich seiner Konstruktion, seiner einst repräsentativ ausgebildeten Außenfassade und seines innerhalb der Substruktionen verlaufenden Erschließungssystems in der Forschung als Prototyp aller nachfolgenden freistehenden Theater. Auf ebenem Terrain

²⁵³⁸ Guidi 1935, 35; Caputo 1959, 11, Sear 2006, 80. Das dritte Stockwerk der Außenfassade ist heute jedoch nicht mehr erhalten. (Caputo 1959, 12)

²⁵³⁹ Guidi 1930, 8; Caputo 1959, 11.

²⁵⁴⁰ Caputo 1959, 12.

²⁵⁴¹ Caputo 1959, 12; Sear 2006, 80; Isler 2017 (I), 670.

²⁵⁴² Caputo 1959, 12.

²⁵⁴³ Caputo 1959, 13. Heute existieren von dieser *praecinctio* keine Reste mehr. Insgesamt waren zum Zeitpunkt der Freilegung der *cavea* noch elf Sitzreihen der Ostseite der *cavea* erhalten, während auf der Westseite noch acht nachgewiesen werden konnten. (Guidi 1930, 17)

²⁵⁴⁴ Siehe auch Isler 2017, 364.

²⁵⁴⁵ Isler 2017, 364.

²⁵⁴⁶ Fidenzoni 1970, 43; Sear 2006, 135; Albers 2013, 276.

errichtet erhob sich das Theater mit seiner imposanten, durch Arkaden gegliederten, dreigeschossigen Fassade etwa 32,60 m in die Höhe.²⁵⁴⁷ Von außen gelangten die Besucher, deren Zahl sich auf etwa 15.000 bis 20.000 Personen²⁵⁴⁸ berechnen lässt, durch insgesamt 41 Arkaden im Erdgeschoss in ein 3,50 m breites äußeres *ambulacrum*, das mit einem Tonnengewölbe bedeckt war.²⁵⁴⁹ Wie in Sabratha/Sabratha schloss sich auch hier im inneren ein Radialkammerkranz, bestehend aus 41 Räumlichkeiten, an, von denen der überwiegende Teil als *tabernae* oder Lagerräume genutzt werden konnte.²⁵⁵⁰ Der übrige Teil nahm ein Gang- und Treppensystem auf, durch welches die verschiedenen Ebenen der *cavea* zu erreichen waren.²⁵⁵¹ Sechs Treppen führten dabei in die *ima cavea*, sechs weitere in einen Ringkorridor und sieben Treppenaufgänge in die Umgangsportikus des Obergeschosses.²⁵⁵² Der obere Ringkorridor wiederum erlaubte durch sieben Türen den Zugang in die *media cavea*, während 13 doppelläufige Treppen möglicherweise die *summa cavea* erschlossen.²⁵⁵³

Trotz der Vorbildhaftigkeit seines komplexen und differenzierten Zugangssystems scheinen nur wenige spätere Theater-*porticus*-Komplexe, wie etwa die beschriebenen Anlagen von Leptis Magna/Lepda und Sabratha aber auch Arelate/Arles und Beneventum/Benevento, diesem nahe gekommen zu sein.²⁵⁵⁴ Folglich ergibt sich der Eindruck, dass diese überaus vielschichtigen Erschließungssysteme, wie auch Isler in seinen Untersuchungen feststellte, nur bei wenigen großen Theateranlagen zur Anwendung kamen.²⁵⁵⁵ Bei der Mehrzahl der theatralen Bauten waren die Zugangswege deutlich einfacher gehalten,²⁵⁵⁶ wenngleich auch hier mit verschiedenen Lösungen versucht wurde, die unterschiedlichen Zuschauerränge effizient zu erschließen.

So umfasste auch das Theater von Ostia, dessen Fassungsvermögen auf etwa 3.000 - 6.000 Zuschauer geschätzt wird, vermutlich schon seit augusteischer Zeit eine Umgangsportikus, die für die Verteilung der von der Straße herantretenden Zuschauer sorgte.²⁵⁵⁷ Die theatrale

²⁵⁴⁷ Cerutti Fusco 1992, 20.

²⁵⁴⁸ Fidenzoni 1970, 50; Cerutti Fusco 1992, 20; Ciancio Rossetto 2008, 4; Pappalardo 2007, 60.

²⁵⁴⁹ Chini 2002, 8; Sear 2006, 136; Pappalardo 2007, 60.

²⁵⁵⁰ Chini 2002, 8; Fidenzoni 1970, 48; Tosi 2003, 26.

²⁵⁵¹ Calza Bini 1953, 13; Chini 2002, 8; Pappalardo 2007, 60.

²⁵⁵² Isler 2017 (I), 660.

²⁵⁵³ Fidenzoni 1970, 48-49; Tosi 2003, 26; Isler 2017 (I), 660. Für den Zugang der Senatoren zu den Sitzreihen der *ima cavea* vermutet Fidenzoni vier weitere Eingänge. (Fidenzoni 1970, 48)

²⁵⁵⁴ Siehe auch Isler 2017, 364.

²⁵⁵⁵ Siehe Isler 2017, 364.

²⁵⁵⁶ Siehe auch Isler 2017, 363.

²⁵⁵⁷ Battistelli/ Greco 2002, 397; Calza 1927, 10-15.

Anlage ruhte auf ebenem Gelände, wenngleich für ihren innenliegenden Bereich eine künstliche Sandbank aufgeschüttet wurde.²⁵⁵⁸ Der übrige Teil lagerte auf einem äußeren Substruktionsring, der mehrere Räumlichkeiten aufnahm und nach außen durch ein ringförmiges, mit Pfeilern gerahmtes *ambulacrum* abgeschlossen wurde.²⁵⁵⁹ Wie genau sich jedoch die damalige Wegführung von hier aus in den Zuschauerraum gestaltete, ist nicht mehr bekannt. Denn großangelegte Erneuerungsarbeiten im 2. Jh. n. Chr. brachten auch die Erweiterung der *cavea* durch einen dritten Rang mit sich, in deren Folge auch das Zugangssystem Veränderungen erfuhr. Indem die Außenfassade der *cavea* weiter nach hinten verlagert wurde, erhöhte sich der Durchmesser des Zuschauerraumes von ursprünglich 78,80 m auf 89,90 m.²⁵⁶⁰ Im *cavea*-Unterbau wurde eine neue etwa 4 m breite Umgangsportikus angelegt, die sich durch auf Pfeilern ruhenden Arkaden artikulierte und bis an den *decumanus maximus* herangeführt war.²⁵⁶¹ 29 Bögen gestatteten von hier aus den Zugang in den äußeren Umgang, auf den sich im Inneren mehrere Räumlichkeiten (*tabernae*?) öffneten.²⁵⁶² In vier der äußeren Radialkammern führten zudem sehr steil angelegte Treppen auf die *media cavea*.²⁵⁶³ Auch ein weiterer Treppenzugang auf die vermutlich neun Sitzreihen umfassende *summa cavea*²⁵⁶⁴ ist anzunehmen, doch lässt sich dieser im heutigen Bauzustand nicht mehr ablesen. Weiterhin zu erwähnen ist auch ein in severischer Zeit zusätzlich angelegter *aditus*, der die Hauptachse des Theaters durchziehend von der Straße aus einen direkten Zugang in die *orchestra* des Theaters gewährte.²⁵⁶⁵

Auch das Theater von Augusta Taurinorum/Torino zeigt in einer späteren Bauphase eine ähnliche Wegführung mittels einer ringförmigen Umgangsportikus und eines zusätzlichen zentralen *aditus*. Sein Originalplan jedoch basierte, wie bereits in Kapitel V a kurz angesprochen, auf einer besonderen Konstruktion. Angelegt auf ebener Fläche war seine *cavea* noch in den Anfangsjahren in eine rechteckige Ummauerung eingefasst. Im hinteren

²⁵⁵⁸ Battistelli/ Greco 2002, 397.

²⁵⁵⁹ Battistelli/ Greco 2002, 397. Im Zuge der Ausgrabungen von Vaglieri wurden an der Außenseite der Räumlichkeiten, in Korrespondenz mit der Außenmauer des Theaters, Türpfosten gefunden sowie Teile der Dekoration bestehend aus Lisenen an der Vorderseite. Calza geht in der augusteischen Zeit noch von einer halbrunden *porticus* ohne *tabernae* aus (Calza 1927, 11).

²⁵⁶⁰ Battistelli/ Greco 2002, 417; Tosi 2003, 86.

²⁵⁶¹ Battistelli/ Greco 2002, 417.

²⁵⁶² Calza 1927, 22; Battistelli/ Greco 2002, 417.

²⁵⁶³ Calza 1927, 20.

²⁵⁶⁴ Sear 2006, 129.

²⁵⁶⁵ Battistelli/ Greco 2002, 417. Nach Calza ist dieser Durchgang 4,10 x 2,10 m groß. (Calza 1927, 23) Auf diese besondere Art des Zugangs wird im Abschnitt b) *aditus/parodoi* noch näher einzugehen sein.

Bereich erstreckte sich nach Brecciaroli Taborelli eine ca. 5 m breite *crypta*, die dem Forscher zufolge wohl der Zirkulation im Inneren des Theaters diente.²⁵⁶⁶ Von außen gewährte vermutlich eine Hauptöffnung sowie zwei kleinere seitliche Zugang in ein äußeres *ambulacrum* im Erdgeschoss, von dem aus möglicherweise Treppen in den äußersten Ecken der Windungen in den oberen Bereich des Sitzhauses führten.²⁵⁶⁷ In einer späteren Umbauphase scheint neben den seitlichen *parodoi/aditus* auch eine zentrale Passage in der Hauptachse des Theaters angelegt worden zu sein.²⁵⁶⁸ Zwei radiale Korridore, die nach Brecciaroli Taborelli ebenfalls dieser Zeit zugesprochen werden können, hätten zudem vom mittleren *ambulacrum* aus den Zugang in die *cavea* erlaubt.²⁵⁶⁹ Während diese ersten Bauphasen recht schwer zu fassen und noch viel diskutiert sind, führte eine dritte tiefgreifende Transformation in seiner Grundform zu jenem Bau, der heute überliefert ist und sich mittels einer nun halbrunden Außenfassade präsentierte.²⁵⁷⁰ In diesem Zuge fügte man dem Zuschauerraum im Unterbau ein neues äußeres *ambulacrum* hinzu, wodurch sich der *cavea*-Durchmesser auf ca. 75 m vergrößerte.²⁵⁷¹ Diese neue Arkadenfassade, welche durch vorgelagerte Pilaster geziert war und auf das bestehende Straßennetz Rücksicht nehmen musste, erhob sich in etwa 3,20 m Entfernung von der alten Mauer; während kleinere Räumlichkeiten vermutlich Treppen in die oberen Ränge des Zuschauerraumes aufnahmen, gestatteten weitere Passagen Zugang in den inneren Ringkorridor.²⁵⁷² Von diesem aus führten wiederum Treppenaufgänge auf eine untere *praecintio* des Theaterinnenraumes.

Von deutlich kleinerem Ausmaß waren die Theater-*porticus*-Komplexe von Herculaneum/Ercolano, Augusta Bagiennorum/Benevagienna und Falerio

²⁵⁶⁶ Brecciaroli Taborelli 2004, 60.

²⁵⁶⁷ Brecciaroli Taborelli 2004, 61.

²⁵⁶⁸ Brecciaroli Taborelli 2004, 64.

²⁵⁶⁹ Brecciaroli Taborelli 2004, 64: Andere Forscher verlegen diesen Eingriff erst in eine spätere Umbauphase, teilweise sogar in die letzte Umbauphase des Theaters (siehe hierzu Papotti 1994 sowie 1998; Finocchi 1964; Finocchi 1977). Solche radialen Zugänge in das Innere des Theaters sind erstmals in augusteischer Zeit belegt und finden sich unter anderem im Theater von Ostia/Ostia (siehe hierzu Katalogeintrag zu Ostia). Auch in den westlichen Provinzen des Reiches konnten diese Zugänge nachgewiesen werden, ebenso wie in der Region Cisalpina in iulisch-claudischer Zeit. Zu weiteren Informationen hierzu siehe: die Artikel in Spettacolo in Aquileia 1994 sowie M. Beltran Lloris, El teatro romano de Caesaraugusta. Estado actual de conocimiento, in: S. F. Ramallo Asensio – F. Santiuste de Pablos (Hrsg.), Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana 2 (Murchia 1993) 93-116, insbesondere 107.

²⁵⁷⁰ Brecciaroli Taborelli 2004, 66.

²⁵⁷¹ Brecciaroli Taborelli 2004, 66. Papotti spricht von einem Durchmesser von 70 m (Papotti 1994, 392).

²⁵⁷² Brecciaroli Taborelli 2004, 67.

Picenus/Falerone, doch können auch für sie aufgrund ihrer Errichtung auf ebener Fläche verschiedene Zugangssituationen über eine äußere Umgangsportikus bzw. einen Ringkorridor nachvollzogen werden.

So erreichte das Theater Herculaneum/Ercolano nur einen Durchmesser von 54 m und bot auf diese Weise vermutlich maximal 2.000 und 2.500 Zuschauern Platz.²⁵⁷³ Der Zuschauerraum lagerte auf zweistöckigen Substruktionen, die von einer ebenfalls zweigeschossigen Umgangsportikus mit je 19 Bogenöffnungen nach außen begrenzt wurden.²⁵⁷⁴ Gegliedert war die Arkade durch Pfeiler, die in der Höhe mit dorischen Kapitellen abgeschlossen waren, während die Arkadenbögen selbst mit einer stuckierten Kassettendecke geschmückt waren.²⁵⁷⁵ Während die 2. und 18. Bogenöffnung nicht zugänglich und als Nische geformt möglicherweise mit einer Statuenausstattung geschmückt war, befanden sich in der 3., 6., 14. und 17. Öffnung Treppenaufgänge, die mit der oberen Umgangsportikus kommunizierten.²⁵⁷⁶ Von hier aus gaben sieben Türöffnungen Zugang zu den *scalaria* der *ima cavea*, welche für die weitere Verteilung der Zuschauer sorgten.²⁵⁷⁷ Auf die drei Reihen der *summa cavea* führten von der oberen Umgangsportikus vier zusätzliche schmale Treppen, während zwei weitere an den Flügeln die Verbindung zur oberen Umfassungsmauer gewährleisteten.²⁵⁷⁸ Aufschlussreich für die Fragen, welche Bevölkerungsschichten in der *summa cavea* ihren Platz fanden, ist eine hier dokumentierte Inschrift, bei der es sich um den Gruß eines Baculus an den Soldaten Serenus handelte.²⁵⁷⁹ Den repräsentativen Abschluss des oberen Zuschauerraums bildete der Umgang oberhalb der *summa cavea*, der wie der übrige Innenraum mit einer reichen Marmor-, Statuen- und Freskendekoration bedacht worden war.²⁵⁸⁰ So fanden sich hier unter anderem Standbilder von Reiterstatuen, die die *adicalae* mit den Bildnissen der kaiserlichen Familienmitglieder, darunter Tiberius und Livia, rahmten.²⁵⁸¹ Die übrigen Korridore und Gänge im Unterbau der *cavea* schienen, abgesehen von den *parodoi/aditus*, hingegen nur mit weißem Putz verkleidet gewesen zu sein.²⁵⁸²

²⁵⁷³ Maiuri 1931, 31; Pappalardo 2007, 72.

²⁵⁷⁴ Maiuri 1931, 31; Burmeister 2006, 106; Pappalardo 2007, 72; Isler 2017 (I), 336.

²⁵⁷⁵ Balasco 2000, 79.

²⁵⁷⁶ Isler 2017 (I), 336; Pagano/Balasco 2000, 48.

²⁵⁷⁷ Balasco 2000, 80.

²⁵⁷⁸ Isler 2017 (I), 336.

²⁵⁷⁹ CIL VI 10491; Schlüter 2003, 39; Pagano 2000, 77.

²⁵⁸⁰ Schlüter 2003, 39.

²⁵⁸¹ Balasco 2000, 84; Pappalardo 2007, 72; Isler 2017 (I), 336.

²⁵⁸² VV. AA.: Teatro. Pitture Murali, Ercolano. Scavi archaeologici (o. J.):

http://www.ercolano.unina.it/ercolano.php?id_ist=363&id_namespace=19&padre_nodo=10&admin=visitatore (Stand: 16.11.2021).

Nur unwesentlich größer war der Zuschauerraum des Theater-*porticus*-Komplexes von Augusta Bagiennorum/Benevagienna, der nach Rulli einen maximalen *cavea*-Durchmesser von 57,50 m erreichte, was einer Zuschauerkapazität von etwa 3.000 Besuchern verteilt auf vermutlich zwei Ränge entspricht.²⁵⁸³ Zwar waren seine Radialkammern mit Erde verfüllt, doch ist anzunehmen, dass der ca. 5 m breite äußere Ringkorridor an den Seiten der *cavea* über zwei Treppenaufgänge verfügte,²⁵⁸⁴ welche den externen Zutritt in die oberen Sitzreihen sicherstellten.

Noch kleinere Dimensionen mit einem *cavea*-Durchmesser von ca. 49,20 m und einer Kapazität von etwa 1.600 Sitzplätzen zeigt das Theater von Falerio Picenus/Falerone.²⁵⁸⁵ Dennoch entschied man sich bei seiner Planung dafür, die *cavea* nach außen durch eine Arkadenfassade abzuschließen.²⁵⁸⁶ Diese gliederte sich in 22 Pfeiler, denen marmorverkleidete ionisch-korinthische Halbsäulen vorgelagert waren.²⁵⁸⁷ Zwischen ihnen gestatteten 2,70 m breite Bogenöffnungen den Zutritt in das äußere, 2,40 m weite *ambulacrum*.²⁵⁸⁸ Von hier aus führten vier radiale Treppenaufgänge hinauf zur ersten *praecinatio* zwischen *ima* und *media cavea*, über welche der mittlere Rang mit seinen neun bis zehn Sitzreihen zugänglich war; auch die *media cavea* wurde in der Höhe durch eine weitere *praecinatio* begrenzt, die den Besuchern der wohl 5 Reihen der *summa cavea* vorbehalten war.²⁵⁸⁹ Offen ist derzeit noch, wie diese zu erreichen war.

Nicht weiter überraschend ist sicherlich, dass sich die Zugangslösungen der zwei republikanischen Anlagen in Pompeii/Pompei und Tarracina/Terracina noch einfacher gestalteten, wenngleich sie im Rahmen von kaiserzeitlichen Erneuerungsarbeiten erweitert wurden.

So erhielt das Theater von Pompeii/Pompei, dessen Zuschauerraum noch im 2. Jh. v. Chr. vollständig in einen natürlichen Hang eingearbeitet wurde,²⁵⁹⁰ erst im Zuge seiner Erweiterung in augusteischer Zeit ein umfassenderes Zugangssystem. Bis dahin beschränkte sich das Erschließungssystem wohl vorwiegend auf die beiden seitlichen *parodoi/aditus*. Im Rahmen des großanlegten augusteischen Erneuerungsprogrammes

²⁵⁸³ Rulli 2008, 13-14, 43; M. C. Preacco: Augusta Bagiennorum, Torino 2006.

²⁵⁸⁴ Assandria/Vacchetta 1894, 155.

²⁵⁸⁵ Campanari 1840, 4; Maraldi 2002, 36.

²⁵⁸⁶ De Minicis 1836, 131; Maraldi 2002, 36.

²⁵⁸⁷ De Minicis 1836, 131; Maraldi 2002, 36.

²⁵⁸⁸ Maraldi 2002, 36.

²⁵⁸⁹ De Minicis 1839, 14; Maraldi 2002, 36.

²⁵⁹⁰ Maiuri 1928, 39; Bartetzko 2003, 144.

wurde der Zuschauerraum jedoch durch einen weiteren Rang ergänzt, wodurch sich die Sitzplatzkapazität auf ca. 5.000 Plätze erhöhte.²⁵⁹¹ Die vier Sitzreihen der *summa cavea* lagerten dabei auf dem Gewölbe einer *crypta*, welche ebenfalls in dieser Zeit eingerichtet wurde und durch eine hohe Außenfassade, bestehend aus einer zweigeschossigen dorischen Bogen-Pfeiler-Ordnung begrenzt wurde.²⁵⁹² Sie befand sich oberhalb der *ima cavea* und wies das gleiche Höhenniveau wie das äußere Theaterumfeld auf.²⁵⁹³ Dieser Umstand brachte erhebliche Vorteile für die Zirkulation der Besucher mit sich. So konnten sie die *crypta* ebenerdig über vier Türen erreichen, von denen eine vom Forum Triangolare durchschritten werden konnte, eine weitere in dem Winkel zwischen dem Forum und der Theaterrundung, die dritte östlich des Isis-Tempels oder schließlich am Ostflügel durch einen schmalen von der Stabianer Straße aufsteigenden Gang.²⁵⁹⁴ Innerhalb des ringförmigen Korridors nun öffneten sich sechs Zugänge auf die *praecinctio* oberhalb der *ima cavea*, welche den Besuchern der oberen Reihen dieses Ranges vorbehalten war.²⁵⁹⁵ Die Sitzreihen der *summa cavea* waren hingegen über Treppenanlagen an den Seiten der Außenfassade der *crypta* und von hier aus über eine schmale, umlaufende Passage bzw. Galerie aus zu erreichen.²⁵⁹⁶

Der ebenfalls in die republikanische Zeit datierende Theater-*porticus*-Komplex von Tarracina/Terracina gibt hinsichtlich seines Wegesystems noch mancherlei Fragen auf, da der Bau bisher nur in Teilen freigelegt werden konnte. So lagert ein Großteil der im Durchmesser ca. 72 m weiten *cavea* noch immer unter den modernen Bauten der Stadt.²⁵⁹⁷ Gesichert ist jedoch, dass auch dieses Theater mit seinem Zuschauerrund an einem Felshang anlehnte, wobei einige Abschnitte auf Substruktionen ruhten.²⁵⁹⁸ Ob die dokumentierten halbrunden Mauerabschnitte im Westen des Theaters zur einstigen äußeren *cavea*-Fassade gehörten, ist allerdings noch offen.²⁵⁹⁹ Es scheint jedoch als sei der Zuschauerraum neben den *parodoi/aditus* auch über einen weiteren externen Zugang im Osten sowie über ein oberes Wegesystem zugänglich gewesen.²⁶⁰⁰ Leider ist der obere Bereich der *cavea* mit der zu vermutenden *summa cavea* nicht mehr erhalten. Dennoch

²⁵⁹¹ Eschebach 1978, 55; Pappalardo 2007 (1), 66.

²⁵⁹² Mau 1908, 143; Eschebach 1978, 55; Isler 2017, 353.

²⁵⁹³ Sear 2006, 75.

²⁵⁹⁴ Mau 1908, 143.

²⁵⁹⁵ Mau 1908, 142-143; Eschebach 1978, 55-56.

²⁵⁹⁶ Sear 2006, 75.

²⁵⁹⁷ Cassieri 2004/5, 515.

²⁵⁹⁸ Cassieri 2003, 282; Cassieri 2004/5, 515.

²⁵⁹⁹ Cassieri 2003, 284.

²⁶⁰⁰ Siehe auch Tosi 2003, 93.

konnte im Rahmen der ersten Freilegungsarbeiten nach Cassieri ein Zugangskorridor ermittelt werden, der im Osten der Theaterfassade verlaufend Zutritt in den oberen Rang des Zuschauerraumes gewährte.²⁶⁰¹ Hierbei handelte es sich wohl um eine schräg verlaufende, 1,30 m breite Passage, durch welche die obere *praecinatio* des Theaters von außen zu betreten war.²⁶⁰² Weitere *praecinatio* und *scalaria* im Innenraum sorgten für die weitere Zirkulation der Zuschauer zu ihren Plätzen.²⁶⁰³

Die Theater-*porticus*-Anlage von Suessa/Sessa Aurunca scheint sich, bedingt durch die Geländegegebenheiten, eines ganz eigenen Zugangssystems bedient zu haben (Abb. 89). Obwohl auch sie mit ihrer nördlichen Hälfte auf einem natürlichen Tuffsporn ruhte und nur der Südflügel von Substruktionen getragen wurde,²⁶⁰⁴ schienen die Bauherren an einem vielseitigen Erschließungssystem interessiert – nicht zuletzt wohl deshalb, weil die theatrale Anlage mit ihrer zuletzt ca. 88 m großen *cavea* zu den größeren ihrer Art zählte.²⁶⁰⁵ Für mehr als 8.000 Zuschauer²⁶⁰⁶ musste folglich ein möglichst ungehinderter Weg zu und von ihren Plätzen zur Verfügung gestellt werden. Von den über Treppenpassagen an den Seiten des Baus erreichbaren Zugängen haben sich noch drei *vomitoria* erhalten, deren Anzahl Cascella insgesamt auf acht bis zehn Zugänge schätzt; sie gaben Zutritt zu den rund 26 Sitzreihen umfassenden Rängen der *ima* und *media cavea*.²⁶⁰⁷ Einen der Hauptverteilerrouen des Zuschauerrunds stellte die 6 m breiten *crypta* dar, die von einem Gewölbe bedeckt und durch eine Pfeilerreihe in zwei Schiffe unterteilt wurde.²⁶⁰⁸ Hinter der *media cavea* gelegen, gab sie nicht nur Zugang in eben jenen Rang, sondern vermutlich über weitere Treppenaufgänge auch in die *summa cavea*.²⁶⁰⁹ Beleuchtet wurde sie noch in augusteischer Zeit durch regelmäßig angebrachte Lichtöffnungen, die zumindest in ihrem südlichen Abschnitt dokumentiert werden konnten; in claudischer Zeit scheinen diese Lichtöffnungen jedoch durch die Konstruktion einer neuen großen Arkade, welche vor der alten Fassade der *summa cavea* installiert

²⁶⁰¹ Cassieri 2003, 283; Cassieri 2004/5, 516.

²⁶⁰² Isler 2017 (I), 755.

²⁶⁰³ Cassieri 2003, 283; Cassieri 2004/5, 516.

²⁶⁰⁴ Cascella 2002, 37.

²⁶⁰⁵ Cascella 2002, 44-45. Auch sie ist bisher nur zu 90 % freigelegt. (Cascella 2002, 31, 36)

²⁶⁰⁶ Cascella 2002, 37.

²⁶⁰⁷ Cascella 2002, 33, 37.

²⁶⁰⁸ Cascella 2002, 33.

²⁶⁰⁹ Cascella 2002, 33. Von diesem oberen Treppensystem ebenso wie von der *summa cavea* ist heute aufgrund des Einsturzes der *crypta* nichts mehr erhalten.

wurde, verdeckt worden zu sein, sodass der Gang nur noch durch das einfallende Licht aus den *vomitoria* erhellt wurde.²⁶¹⁰ Jene *crypta* erreichten die Besucher an ihrer nördlichen Extremität durch einen und an ihrer südlichen durch drei Zugänge, die die Verbindung mit dem äußeren Theaterumfeld herstellten.²⁶¹¹ Dieses Zugangssystem erlebte vermutlich in antoninischer Zeit größere Veränderungen. Zu dieser Zeit wurde das Terrain um das Sitzhaus durch eine Erdaufschüttung um etwa 5 m erhöht und nahezu um das gesamte Theater eine gepflasterte Passage angelegt.²⁶¹² Es scheint, als wollte man das Theater in jener Zeit an das neugestaltete Straßennetz anschließen.²⁶¹³ Die Zugänge in die *crypta* wurden bei diesen Arbeiten reduziert, sodass sich nur noch einer im Norden und einer im Süden befand; mit dem neuen Bodenniveau des äußeren Umfeldes standen sie nun über monumentale Treppen in Verbindung.²⁶¹⁴ Zudem schien eine neue Mauer parallel zur augusteischen und über der iulisch-claudischen Fassade angelegt worden zu sein, sodass sich ein durch Lichtschlitze beleuchteter Korridor formte, der mit einem Gewölbe bedeckt war.²⁶¹⁵ Welche Rolle ihm jedoch innerhalb des Erschließungssystems zukam, bliebe zukünftig noch zu klären.

Sonderlösungen hinsichtlich ihres Zugangssystems stellen sicherlich die Theater von Faesulae/Fiesole und Volaterrae/Volterra dar. In beiden Fällen ist dieses auf die besondere topographische Situation der Anlagen zurückzuführen. An einem Hang unterhalb der Stadt gelegen, standen beide über ein ausgeklügeltes Treppensystem mit dem höherliegenden städtischen Plateau in Verbindung.

Eine solche Treppenanlage verband in Faesulae/Fiesole das Plateau des Berges, an welchen die nur ca. 34 m kleine *cavea* lehnte, mit einer darunterliegenden Terrasse, deren Funktion aktuell noch nicht eindeutig geklärt ist.²⁶¹⁶ Von hier aus führten an beiden Seiten weitere Treppen hinab in einen Umgang, deren äußerer Abschluss auf der Ostseite von dem anstehenden Felsen geprägt ist (Abb. 87). Von hier aus erlaubten Türöffnungen den ebenerdigen Zugang in einen überwölbten Ringkorridor, der wohl einst die *summa cavea*

²⁶¹⁰ Cascella 2002, 33-34.

²⁶¹¹ Cascella 2002, 33.

²⁶¹² Cascella 2002, 34.

²⁶¹³ Cascella 2002, 34.

²⁶¹⁴ Cascella 2002, 34: Von dieser ist nur noch die südliche erhalten geblieben.

²⁶¹⁵ Cascella 2002, 34.

²⁶¹⁶ Fiesole archeologica. Archaeology in Fiesole 1990, 55-59; Comune di Fiesole. Museo archeologico, guida 1981, 50; Marino 1995, 58; De Marco 2000, 8-9; Dütschke 1876, 100-101.

getragen hat.²⁶¹⁷ Dieser Umgang wiederum gab an seiner zum Theaterinnenraum gerichteten Seite über zahlreiche Durchgänge einen ebenerdigen Zutritt auf die *praecinctio* oberhalb der *ima cavea*, von der sich heute noch 17-18 Sitzreihen in Teilen erhalten haben.²⁶¹⁸ Ihr zentraler Teil war in den natürlichen Felshang eingebettet, während die Seiten auf radial verlaufenden Substruktionen ruhten.²⁶¹⁹ Drei der fünf *scalaria*, die den Sitzraum unterteilten,²⁶²⁰ standen direkt mit der oberen *praecinctio* in Verbindung und sorgten für die weitere Verteilung der Zuschauer. Die beiden äußeren *scalaria* endeten bereits unterhalb der *praecinctio* an einer schmalen Bogenöffnung, welche über einige Stufen mit einem überwölbten Gang und durch diesen mit dem äußeren felsigen Umgang kommunizierte.

Ähnlich verhielt sich die Zugangssituation auch in Bezug auf das Theater von Volaterrae/Volterra, welches mit einer ungefähren Sitzplatzkapazität von 1.700 – 2.000 Plätzen, wie auch das Theater von Faesulae/Fiesole²⁶²¹, zu den kleinen bis mittelgroßen Theatern zählte.²⁶²² Auch hier führte eine heute leider nicht mehr erhaltene Treppe von dem städtischen Felsplateau hinunter auf einen kleinen, in der Theaterachse gelegenen terrassenartigen Platz, der an seiner Rückseite durch drei Apsiden abgeschlossen wurde und möglicherweise Teil eines oberen Umgangs war (Abb. 78).²⁶²³ Zwei in den Boden eingelassene Treppenschächte führten von hier aus in eine tiefergelegene Kammer. Diese öffnete sich Richtung Theaterinnenraum durch drei Türöffnungen, eine zentrale bogenförmige und rechteckige seitliche, in einen überwölbten Ringkorridor, der oberhalb der *media cavea* als Hauptverteilungsrouten in den Zuschauerraum fungierte. Über dieser lagerten die wohl fünf Sitzreihen der einstigen *summa cavea*.²⁶²⁴ Sie war mit einiger Wahrscheinlichkeit über einen oberen Zugang erreichbar. Der überwölbte Ringkorridor

²⁶¹⁷ Marino 1995, 58; Borgioli 1995, 21 Abb. 5; Fiesole archeologica. Archaeology in Fiesole 1990, 55; Dütschke 1876, 97.

²⁶¹⁸ Fiesole archeologica. Archaeology in Fiesole 1990, 55; Marino 1995, 58. Die linke Seite der *cavea* ist heute restauriert.

²⁶¹⁹ Fiesole archeologica. Archaeology in Fiesole 1990, 55; Comune di Fiesole. Museo archeologico, scavi: guida 1981, 49; Marino 1995, 60.

²⁶²⁰ Fiesole archeologica. Archaeology in Fiesole 1990, 55; Marino 1995, 58. Von den Treppenaufgängen waren zum Zeitpunkt ihrer Freilegung nur noch die zweite im Osten vollständig und die zwei rechts anschließenden im Ansatz erhalten (Dütschke 1876, 97).

²⁶²¹ Seine Sitzplatzkapazität wird auf 1.500 - 3.000 Plätze berechnet. (De Marco 2000, 8; Fiesole archeologica. Archaeology in Fiesole 1990, 55-59; Comune di Fiesole. Museo archeologico, guida 1981, 50.)

²⁶²² Maetzke 2002, 82. Nach Inghirami umfasste das Theater eine Fläche von 3.000m² und konnte 1.300 Zuschauer zuzüglich 400 in der *summa cavea* aufnehmen (Piero Inghirami 1993, S. 150.).

²⁶²³ Maetzke 2002, 82.

²⁶²⁴ Maetzke 2002, 80.

bzw. die *crypta* nun, deren Wände vermutlich mit weißem Putz überzogen waren und über kleine Fensteröffnungen beleuchtet wurde, öffnete sich über elf Tore mit einer Dekoration aus Pilastern und Architraven direkt zu den *scalaria*, welche den Zuschauerraum vertikal durchzogen und für die interne Zirkulation sorgten; sechs der *scalaria* führten dabei bis hinab zur untersten Stufe der *ima cavea* und gliederten diese in fünf *cunei*.²⁶²⁵ Erst gegen Ende des 2. Jh. n. Chr. scheinen Eingriffe in dieses Wegenetz vorgenommen worden zu sein. Diese betrafen den kleinen oberen Platz mit den drei Apsiden, die in diesem Zuge zerstört und durch eine Mauer ersetzt wurden; im Zuge weiterer Arbeiten wurde die *cryptoporticus* an ihrem westlichen Ende mit einer Türöffnung versehen.²⁶²⁶ Diese gab Zugang zu einem kleinen, überwölbten Raum, an den sich ein langer abschüssiger Gang anschloss; er verlief parallel zur westlichen Außenfassade des Theaters und nahm in seinem Verlauf Treppenstufen auf.²⁶²⁷ Offensichtlich sollte diese zusätzliche Wegführung eine direkte Verbindung zwischen dem oberen Zuschauerbereich und der tiefergelegenen theatralen *porticus*-Anlage herstellen. So endete der Gang im Bereich der westlichen *exedra* der *porticus post scaenam*.²⁶²⁸ Wo sich an dieser Stelle jedoch genau der Zutritt in die *porticus post scaenam* befand, ist derzeit leider nicht bekannt.

Im Zuge der angestellten Betrachtungen zeigte sich also, dass das Zugangs- und Wegesystem keineswegs statisch, sondern im Laufe der Zeit auch Wandlungen unterworfen war und für die Gewährleistung eines effektiven Erschließungssystems der Zuschauerrunds unterschiedliche Lösungen gefunden wurden. Dabei ermöglichte die neue Konstruktionstechnik der römischen Theater auf gebauten Substruktionen, vergleicht man sie mit den älteren griechisch-hellenistischen Theaterbauten²⁶²⁹, ein deutlich differenzierteres Zugangssystem, welches im Unterbau des Zuschauerraumes angelegt, über breite Hauptverteilungsrouten in Form von Umgangsportiken und Ringkorridoren sowie spezielle Treppen- und Rampenzugänge in die einzelnen Ränge, den beschwerlichen Weg durch die sitzenden Zuschauermassen verkürzte. Die radialen Zugänge konnten dabei als Passagen horizontal verlaufen oder als Treppen und Rampen hinauf oder hinab in den

²⁶²⁵ Maetzke 2002, 82: Zwei vollständig erhaltene *scalaria* geben auch heute einen Eindruck von ihrem Verlauf.

²⁶²⁶ Maetzke 2002, 84.

²⁶²⁷ Maetzke 2002, 84.

²⁶²⁸ Maetzke 2002, 84.

²⁶²⁹ Ihre Sitzreihen waren oft nur über die *parodoi/aditus* bzw. *orchestra* zu erreichen, sowie in einigen Fällen über einen oberen Zugang. Letzterer ist zumeist jedoch nur noch sehr schlecht überliefert. (siehe auch Isler 2017, 336)

Zuschauerraum führen. Besonders bei den Theatern, die nicht auf einem radialen Zugangssystem ruhten, sondern sich überwiegend an einen natürlichen Hang anlehnten, waren darüber hinaus Sonderlösungen im Hinblick auf das Erschließungssystem nötig, wie sie bei den zuletzt beschriebenen Anlagen von Faesulae/Fiesole und Volaterrae/Volterra nachzuvollziehen waren.²⁶³⁰

Innerhalb des Zuschauerraumes sorgten, wie bereits an einigen Stellen angesprochen, weitere horizontal verlaufende Umgänge bzw. *praecinctions* und vertikal angelegte *scalaria* für die weitere Verteilung der Zuschauer. Die Anzahl dieser internen Wegführungen entschied dabei über den Grad der Zugänglichkeit.²⁶³¹ Gleichzeitig gliederten sie die Sitzanlage in ihre unterschiedlichen Ränge, in denen die verschiedenen Bevölkerungsschichten in der Regel getrennt voneinander ihren Platz fanden. In den meisten Theater-*porticus*-Anlagen sorgten, je nach der Gesamtgröße der Bauten, zwei bis vier *praecinctions* für die Kommunikation zwischen den Zugängen des äußeren Theaterumfelds und den zwei bis drei Rängen des Zuschauerraums und bildeten zugleich die Grenze zwischen den einzelnen *maeniana*. Diese halbrunden Umgänge gestalteten sich in ihrer Weite noch recht komfortabel und standen durch Öffnungen mit den vertikal verlaufenden *scalaria* in Verbindung. Ihre Anzahl schwankte von Theater zu Theater und ist oft auch nur für die *ima cavea* überliefert.²⁶³² Bekannt ist jedoch, dass sich ihre Zahl in den oberen Rängen der *media* und *summa cavea* aufgrund ihres größeren Umfangs in der Regel vervielfachte. Zum Teil war hier, wie es auch Vitruv forderte,²⁶³³ eine doppelte Anzahl von *scalaria* präsent, doch existierten daneben auch Einzellösungen.²⁶³⁴ Diese schmalen Treppenverläufe innerhalb der *cavea*, die wie im Theater von Volaterrae/Volterra auch farblich akzentuiert sein konnten, bildeten nun beim Eintritt in das Theater die letzte Wegstrecke zu den einzelnen Sitzreihen der jeweiligen Ränge bzw. beim Verlassen des Theaters den ersten Abschnitt. Da hier meist nur ein bis zwei Leute passieren konnten, wird dieser Wegeabschnitt, wie in modernen Theatern von heute, ebenfalls mit einiger Wartezeit und gegenseitiger Rücksichtnahme verbunden gewesen sein.

²⁶³⁰ Auch Außentreppen sowie an den Flügeln angebrachte Treppenhäuser, die hier zum Teil schon zur Sprache kamen, bildeten solche Sonderlösungen.

²⁶³¹ Siehe auch Isler 2017, 336.

²⁶³² Siehe auch Isler 2017, 339.

²⁶³³ Vitruv, de arch. VII 6.2.

²⁶³⁴ Siehe auch Isler 2017, 345.

2) Zugänglichkeit über die *parodoi/aditus*

Eine bedeutende Rolle innerhalb des Erschließungssystems des Zuschauerraums stellten auch die seitlichen *parodoi* bzw. *aditus* dar, die noch bei den griechisch-hellenistischen Theatern als Hauptzugänge in die Anlagen fungierten. Diese seit der ausgehenden Republik und römischen Kaiserzeit stets überwölbten Korridore führten an den Seiten des Theaters, zwischen Zuschauerraum und Bühne, von außen direkt in das Zentrum der Bauten – die *orchestra*. Mit ihrer allgemeinen inneren Weite von 2 - 3 m sorgten sie als eine der Hauptverteilerouten für eine adäquate Zirkulation der Theaterbesucher.²⁶³⁵ Wie bereits im vorhergehenden Abschnitt zum architektonischen Aufbau der Anlagen angesprochen, gestaltete sich ihr Verlauf in der Regel geradlinig, wenngleich je nach Geländesituation sicher auch andere Lösungen gefunden werden mussten. Dabei konnten sie ebenerdig verlaufen ebenso wie rampenartig ab- oder ansteigend. In einigen Fällen waren innerhalb der *parodoi/aditus* auch Treppenanlagen angebracht, um, wie in Faesulae/Fiesole, etwaige bestehende Niveauunterschiede zwischen dem Theaterinnenraum und dem äußeren Umfeld zu überwinden. Jenes Theater belegt zugleich, das auch diese planerischen Entscheidungen zutiefst geländebedingt waren und sogar innerhalb der Anlagen variieren konnten.²⁶³⁶ Während innerhalb des östlichen *parodos/aditus* die Installation einer recht steilen Treppe notwendig war, konnte auf der Westseite eine deutlich flachere Erschließung realisiert werden. Ihre Zugänge artikulierten sich für gewöhnlich mittels großer Bogenöffnungen, an denen in einigen Fällen prominent die Inschriften der Gründer oder anderer hochrangiger Persönlichkeiten und Stifter angebracht waren.²⁶³⁷ Über diese repräsentativen seitlichen Passagen nun fanden, weitestgehend getrennt von den übrigen Bevölkerungsschichten, sowohl die hochrangigen Amtsträger und Persönlichkeiten der Prohedrie und *ima cavea* ihren Platz, ebenso wie in einigen Fällen auch jene der *tribunalia*. Inwiefern sich dieser Umstand auch in der weiteren Dekoration der *parodoi/aditus* widerspiegelte, lässt sich nur schwer beurteilen, da diese in den meisten Fällen nicht mehr überliefert ist. Nur selten fanden sich bei den Freilegungen noch, wie in den *parodoi/aditus* von Herculaneum/Ercolano, Suessa/Sessa Aurunca, Tarracina/Terracina und Augusta Emerita/Mérida, Spuren des einstigen Wandschmuckes in Form von Wandmalerei oder

²⁶³⁵ Isler 2017, 383.

²⁶³⁶ Vergleich Katalogeintrag Faesulae/Fiesole in K I c.

²⁶³⁷ Hierin drückt sich wohl die noch immer bestehende Bedeutung dieser Zugänge aus.

plastischer Dekoration mit Pilastern.²⁶³⁸ Aus diesen *parodoi/aditus* kommend nahmen die Würdenträger der Prohedrie im Anschluss den direkten und prominenten Weg über die *orchestra* zu ihren Sitzplätzen. Für die Zuschauer der *ima cavea* hingegen setzte sich der Weg am inneren Bogendurchlass der *parodoi/aditus* nicht weiter über die *orchestra* fort, sondern an ihren Seiten in eine untere *praecinctio*. Diese standen in einigen Theatern über wenige Treppenstufen miteinander in Verbindung.

So zeigt etwa der Theater-*porticus*-Komplex von Italica/Santiponce an den Extremitäten der *praecinctio* eben solche marmornen Stufen.²⁶³⁹ Optisch von den Reihen der Prohedrie getrennt wurde die *praecinctio* durch einen *balteus*, in dem zwei Öffnungen zumindest zeitweise die Kommunikation beider Bereiche gewährleisteten.²⁶⁴⁰ Denn Zapfenlöcher für Metallplatten, die über den Platten des südlichen *parodos/aditus* und in einer Linie mit dem *balteus* nachgewiesen wurden, legen nahe, dass der Bereich der *orchestra* mit ihrer Prohedrie von dem übrigen Teil der *cavea* abgetrennt werden konnte.²⁶⁴¹ Vermutlich stand dieses System mit der separaten Befüllung der Zuschauerränge in Verbindung, doch scheint es bereits zu einem frühen Zeitpunkt durch eine neue Struktur transformiert worden zu sein, wenngleich noch nicht bekannt ist, in welcher Form.²⁶⁴²

Eine besondere Erschließung der *ima cavea* zeigt das republikanische Theater von Pompeii/Pompeji, da sich seine *parodoi/aditus* Richtung *orchestra* in zwei Gänge aufteilten. Während sich der breitere Gang ebenerdig in die *orchestra* fortsetzte, führte der schmalere Gang leicht ansteigend auf die untere *praecinctio* und über diese in die *ima cavea*. Wie auch die Besucher der oberen Ränge verteilten sich die Gäste der *ima cavea* von diesem unteren Umgang ebenfalls über die vertikal verlaufenden *scalaria* auf ihre Plätze.

Dass die Wände der *parodoi/aditus* nicht immer parallel verliefen, sondern wie im Falle von Suessa/Sessa Aurunca, Augusta Taurinorum und Ostia/Ostia zum Teil nach innen konvergierten, wird, wie auch Isler angibt, für die Zirkulation der Besucher keine deutliche Einschränkung bedeutet haben, da der „kritische Moment (...) nicht vor der Aufführung,

²⁶³⁸ Vergleich Kapitel V b.

²⁶³⁹ Rodríguez Gutiérrez 2004, 80-81.

²⁶⁴⁰ Rodríguez Gutiérrez 2004, 96.

²⁶⁴¹ Rodríguez Gutiérrez 2004, 96.

²⁶⁴² Rodríguez Gutiérrez 2004, 96-97. Zu Informationen siehe Katalogeintrag.

sondern an deren Ende (liegt). Beim Verlassen des Zuschauerbereiches ist eine Erweiterung des Durchgangs nach außen daher eher von Vorteil.“²⁶⁴³

In einigen Theatern, wie in Pompeii/Pompei, Arausio/Orange und Volaterrae/Volterra befanden sich in den *parodoi*-Wänden zudem die Zugänge zu den auf ihrem Gewölbe liegenden *tribunalia*, die über schmale, oft steil ansteigende Treppenaufgänge zu erreichen waren und somit auch den Spielgebern einen weitestgehend separierten Weg zu ihren Logen gewährten.

Den übrigen Bevölkerungsteilen blieben diese seitlichen Zugänge größtenteils vorenthalten. Sie betraten die *parodoi/aditus* höchstens für ein kurzes Stück an ihrem äußeren Ende, um auf diesem Wege über seitliche Zugänge in die Ringkorridore oder zu etwaigen Treppenaufgängen an den Extremitäten der *cavea* zu gelangen.²⁶⁴⁴

Anders als die rückwärtigen Zugänge in das Sitzhaus ermöglichten die *parodoi/aditus* aber auch einen wesentlichen externen Zugang in die anderen Bereiche des Theaterkerns. So nahmen sie in ihrem Verlauf nicht selten Öffnungen auf, über welche sie etwa mit den *basilicae* sowie seltener mit den *parascaenia* in Verbindung standen. Diese waren als einfache Türöffnungen mit oder ohne bogenförmigen Abschluss, doppelte Öffnungen oder Arkadenstellungen ausgeformt. Eine solche Verbindung zwischen *parodos/aditus* und *basilica* wurde in Suessa/Sessa Aurunca nach einem prachtvollen Ausbau des Theaters mit einer monumentalen Ehreninschrift bekrönt, die möglicherweise den Euergetimus der Matidia Minor, einem kaiserlichen Familienmitglied, ehrte.²⁶⁴⁵

Der Zugang, welcher mittels der *parodoi/aditus* in die *orchestra* geschaffen wurde, ist bereits ausführlich beschrieben worden. Die *orchestra* wiederum gewährte jedoch nicht nur Zutritt in die unteren Sitzreihen des Zuschauerraumes, sondern auf der gegenüberliegenden Seite über kleine Treppenstufen auch auf die Bühne des Theaters. Somit kann festgehalten werden, dass die *parodoi/aditus*, bis auf wenige Ausnahmen, einen wesentlichen Teil des Erschließungssystems darstellten, welches das äußere Theaterumfeld mit dem Theaterkern verband. Nur in wenigen Fällen, bei denen eine solche

²⁶⁴³ Isler 2017, 383. Grundsätzlich scheint die parallele Wandführung nach Isler bei den Theatern des westlich-römischen Typs jedoch vorherrschend gewesen zu sein. (Isler 2017, 383)

²⁶⁴⁴ Beispiele finden sich etwa in Augusta Taurinorum/Torino, Ostia/Ostia, Sabratha/Sabratha, Arausio/Orange und Leptis Magna/Lepda.

²⁶⁴⁵ Cascella 2002, 85-86.

Verbindung zum äußeren Umfeld fehlte, dienten sie ausschließlich der internen Kommunikation.²⁶⁴⁶

Seit der Mitte des 1. Jh. n. Chr. konnten diese Zugänge zusätzlich durch einen weiteren zentralen *aditus* ergänzt sein. Voraussetzung für diesen zentralen Radialzugang waren jedoch gebaute Substruktionen.²⁶⁴⁷ Als ebenerdig oder leicht abfallender zentraler Zugangskorridor durchzog er in der Theaterachse den *cavea*-Unterbau in seiner vollen Länge und stellte somit einen weiteren direkten externen Zugang in das Theaterinnere dar, der teilweise bis in die *orchestra* mündete. In diesem Falle durchbrach er, wie in Ostia/Ostia (Abb. 77) und Augusta Taurinorum/Torino (Abb. 84) zugleich die Stufen der Prohedrie und teilte sie somit in zwei Blöcke.²⁶⁴⁸ Häufiger schien er jedoch im Bereich der unteren *praecinctio* sein Ende gefunden zu haben.²⁶⁴⁹

Dieser Umstand ebenso wie seine prominente Lage und mögliche Ausstattung legen nahe, dass dieser Korridor einem exklusiven Nutzerkreis vorbehalten war, der sich vermutlich aus den privilegierten Persönlichkeiten der Prohedrie und den unteren Reihen der *ima cavea* zusammensetzte.²⁶⁵⁰ Als ergänzender Zugang mit besonderem Status könnte er somit einerseits den Magistraten und Amtsträgern der Prohedrie einen repräsentativen Einzug in die *orchestra* und von dort auf ihre Sitzplätze der Prohedrie zur Verfügung gestellt haben, andererseits aber auch denjenigen Personen gedient haben, welche die untersten Sitzreihen des Zuschauerrunds einnahmen.²⁶⁵¹ So standen jene Passagen dort, wo sie die *orchestra* erreichten, ebenerdig oder über wenige Stufen mit der unteren *praecinctio* der *cavea* in Verbindung, über welche die *scalaria* bzw. Sitzreihen des ersten Ranges zugänglich waren. Folglich kam ihnen eine wichtige Funktion in der Erschließung der Bereiche des unteren Zuschauerraumes zu,²⁶⁵² die, wie auch die seitlichen *parodoi/aditus*,

²⁶⁴⁶ Beispiele sind die Theater-*porticus*-Komplexe von Volaterrae/Volterra und Urbis Salvia/Urbisaglia.

²⁶⁴⁷ So blieb dieser auf die freistehenden Theater begrenzt, sie forderten ihn jedoch nicht. (siehe auch Isler 2017, 337)

²⁶⁴⁸ Gleiches ist der Fall in Grumentum/Grumento.

²⁶⁴⁹ Siehe auch Isler 2017, 338. Beispiele: Antium/Antio, Beneventum/Benevento, Helvia Ricina/Villa Potenza, Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria, Caesaraugusta/Zaragoza, Scupi/Scopje und Bulla Regia/Hamman Daradgji.

²⁶⁵⁰ Siehe auch Sear 2006, 70; Isler 2017, 337. So fanden sich in Ostia/Ostia am Gewölbe der zentralen Passage noch Fragmente von reliefiertem Stuck. (Battistelli/ Greco 2002, 417) Jene im Theater von Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria war ebenfalls stuckiert, wie die dokumentierten weißen und farbigen Fragmente nahelegen. (Di Filippo Balestrazzi, Il teatro romano di Concordia, in: Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana: [atti della XXIV Settimana di studi aquileiesi, 24-29 aprile 1993], Antichità altoadriatiche 41 (Udine 1994) 183-206, insbesondere 186-196; Isler 2017 (I), 222)

²⁶⁵¹ Siehe auch Sear 2006, 70; Isler 2017, 337.

²⁶⁵² Siehe auch Isler 2017, 338.

eine direkte Kommunikation zum städtischen Umfeld schufen und letztere zugleich entlastete.

Trotz ihrer Vorteile scheinen sie jedoch nur recht seltenen realisiert worden zu sein,²⁶⁵³ sodass sich unter den Theater-*porticus*-Komplexen des westlichen Mittelmeerraumes nur elf Vertreter nachweisen ließen.²⁶⁵⁴ Doch waren sie auch bei diesen nicht immer von Anfang an Teil des Theaterplans. So kann der Einbau eines solchen axialen Korridors in Augusta Taurinorum/Torino beispielsweise erst dem Verlauf des 1. Jh. n. Chr. zugeschrieben werden, während die Theater-*porticus*-Anlage in Ostia/Ostia erst Ende des 2. Jh. n. Chr. mit einem solchen ausgestattet wurde. Beide Male entstanden sie im Zuge einer allgemeiner Neustrukturierung bzw. Erweiterung der *cavea*.²⁶⁵⁵ Dabei gibt jene Passage in Ostia/Ostia noch einen Eindruck ihrer einstigen Ausstattung, da sich an ihrem Gewölbe noch Spuren von reliefiertem Stuck erhalten haben.²⁶⁵⁶ Zusammen mit der Erweiterung der *cavea* scheint ihre Anlage auf eine höhere Frequentierung und in der Folge auf den Wunsch nach einer effektiveren Erschließung des Zuschauerraumes zurückzuführen sein.²⁶⁵⁷ Und so stellt sie sich im Ergebnis ebenfalls als bedeutende Hauptverteileroute dar, die vom städtischen *decumanus* aus einen direkten Zutritt in die *orchestra* und die unteren Reihen des Zuschauerraumes ermöglichte.²⁶⁵⁸

3) Zugänglichkeit über die *basilicae*

Zuletzt soll auch ein weiterer Straßenzugang nicht unerwähnt bleiben, der bei einer Vielzahl der besser überlieferten Theater-*porticus*-Komplexe nachzuweisen, aber dennoch nicht als unabdingbar zu verstehen ist. Hierbei handelte es sich um jenen seitlichen Straßenzugang, der in der Außenfassade der *basilicae* – den in der Forschung als Aufenthaltsorte bzw. Foyers beschriebenen Räumlichkeiten seitlich der Bühne – eingerichtet sein konnte. Diese zeigten sich, die *parascaenia* an Größe übertreffend, in

²⁶⁵³ Unter allen Theatern des westlich römischen Typs konnten nach Isler (2017, 337) nur 21 Theater mit einem solchen zentralen Zugang nachgewiesen werden; besonders außerhalb Italiens scheinen sie kaum verbreitet.

²⁶⁵⁴ Belegt sind diese in Ostia/Ostia, Augusta Taurinorum/Torino, Grumentum/Grumento, Antium/Antio, Beneventum/Benevento, Helvia Ricina/Villa Potenza, Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria, Caesaraugusta/Zaragoza, Scupi/Scopje, Bulla Regia/Hamman Daradgji sowie Sufetula/Sbeitla (?).

²⁶⁵⁵ Zu Informationen verweise ich auf die entsprechenden Katalogartikel.

²⁶⁵⁶ Battistelli/ Greco 2002, 417.

²⁶⁵⁷ Siehe auch Battistelli/ Greco 2002, 419.

²⁶⁵⁸ Battistelli/ Greco 2002, 417. Nach Calza ist dieser Durchgang 4,10 x 2,10 m groß (Calza 1927, 23).

einigen Fällen repräsentativ ausgestattet²⁶⁵⁹ und scheinen auch unabhängig ihrer Straßenzugänge wesentliche Elemente in der internen Zirkulation des Theaterbaus gewesen zu sein.²⁶⁶⁰ So standen sie in den meisten Fällen, wie bereits weiter oben erwähnt, über eine oder mehrere Öffnungen mit den *parodoi/aditus* in Verbindung ebenso wie mit der *porticus post scaenam*, mit etwaigen vorhandenen Treppenhäusern sowie möglichen *parascaenia*, über welche die Kommunikation mit dem Bühnenbereich bestand.

Unter den hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Komplexen ließen sich die angesprochenen Straßenzugänge in die *basilicae* etwa in Ostia/Ostia, Herculaneum/Ercolano, Suessa/Sessa Aurunca, Sabratha/Sabratha, Leptis Magna/Lepda sowie möglicherweise bei dem stadtrömischen Pompeius-Theater nachweisen.²⁶⁶¹ Doch entschied man sich bei einigen Theatern, wie etwa bei jenem in Volaterrae/Volterra, auch gegen die Anlage solcher zusätzlichen Straßenzugänge. Die Gründe hierfür konnten sowohl individuelle Entscheidungen der Bauherren gewesen sein oder aber, wie im Falle des genannten Baus in Volaterrae/Volterra, die topographischen Bedingungen, welche die Installation jener Öffnungen nicht zuließen. Waren sie jedoch vorhanden, konnten sie als einfache Türöffnungen, Arkadenstellungen oder Treppenzugänge eingerichtet sein und abhängig von den sie umgebenden Geländebedingungen ebenerdig, auf- oder absteigend verlaufen.

Besonders repräsentativ stellten sich etwa die Straßenzugänge in die *basilicae* der Theater von Suessa/Sessa Aurunca (Abb. 89) und Sabratha/Sabratha (Abb. 82) dar. So war dieser Zugangsbereich im Bereich der westlichen *basilica* in Sabratha/Sabratha durch eine Art großes Portal geprägt, über welche sie mittels mehrerer Öffnungen nach außen kommunizierte.²⁶⁶² Dieser repräsentative Charakter fand auch in der Innenausschmückung jener *basilica*, deren Boden und Wände mit zum Teil seltenen Marmorsorten ausgekleidet waren,²⁶⁶³ seinen Ausdruck. Anders gestaltet waren die Zugangsbereiche der östlichen, dekorativ anders gestalteten *basilica* zum äußeren Theaterumfeld, von denen sie zwei aufwies. Einer dieser Zugänge war in der südlichen Hälfte der Ostwand angelegt.

²⁶⁵⁹ Vergleich Kapitel V a + b.

²⁶⁶⁰ Auf ihre Rolle hinsichtlich der internen Zirkulation wird im nachfolgenden Kapitel VI b noch näher einzugehen sein.

²⁶⁶¹ Weitere Beispiele finden sich u. a. in Beneventum/Benevento, Civitas Camunorum/Cividate Camuno, Ferentium/Ferento, Interamna Praetutiorum/Teramo, Tergeste/Trieste, Arausio/Orange, Arelate/Arles, Lugdunum/Lyon, Baelo Claudia/Bologna, Bibilis/Calatayud, Segobriga/Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, sowie vermutlich in Thamugadi/Timgad

²⁶⁶² Guidi 1930, 45; Caputo 1959, Tav. 71.

²⁶⁶³ Guidi 1930, 45.

Besonders interessant stellt sich jedoch jener Zugang an der Nordseite der Ost-*basilica* dar, welcher durch eine vorgelagerte Säulenhalle und von dieser aus über zwei Öffnungen eine direkte Verbindung zwischen *basilica* und äußerem Umfeld schuf.²⁶⁶⁴ Beide *basilicae* wiederum kommunizierten über weitere Öffnungen direkt mit den *parascaenia*, den *parodoi/aditus* und der *porticus post scaenam* des Theaters.

Interessant gestaltet sich auch der Zugang in die südliche *basilica* des Theaters von Suessa/Sessa Aurunca. Hier bestand seit augusteischer Zeit eine monumentale Treppenanlage, welche das Theater mit dem städtischen Straßennetz verband; sie integrierte eine frühere Freitreppe und setzte sich alternierend aus Treppenabsätzen mit einem Cocciopesto-Belag und Treppen aus Tuffblöcken zusammen ebenso wie aus drei 4 m breiten und 50 m langen Rampen.²⁶⁶⁵ Der Abschluss der Rampenanlage wurde im 2. Jh. n. Chr. erweitert und begradigt und so der Planimetrie der *basilica* angepasst.²⁶⁶⁶ Auch die Stufen der Treppenanlage erfuhren eine Erneuerung aus Kalkstein.²⁶⁶⁷ Die Wände jener monumentalen Zugangssituation in die *basilica* waren in einer frühen Phase in bestimmten Intervallen mit weiß stuckierten Halbsäulen mit dorischen Kapitellen versehen, die im unteren Drittel rote Farbe aufwiesen und im 2. Jh. n. Chr. zum Teil durch Pilaster ersetzt wurden.²⁶⁶⁸ Darüber hinaus waren sie mit Stuck und Wandmalerei verziert, wobei die Sockelzone möglicherweise Marmorplatten aus Portasanta imitierte und die oberen Wandflächen mit roten und gelben Paneelen des vierten pompejanischen Stils dekoriert waren; abgeschlossen wurden die Wände in der Höhe durch ein Gesims mit roter und azurblauer Dekoration.²⁶⁶⁹ In seinem Verlauf nahm der Treppenzugang in der östlichen Stützmauer ein 3 m weites Portal auf, welches Zugang zu einem dreieckigen Platz mit Cocciopesto-Belag und einer öffentlichen Fontäne gab.²⁶⁷⁰ Dort, wo jene Treppenanlage mit der südlichen *basilica* zusammentraf, war seit antoninischer Zeit ein monumentales marmornes *nymphaeum* angelegt. Dieses war durch drei Nischen, ein großes Becken sowie eine Verkleidung aus Marmor, ein Mosaik aus kleinen, blauen, gläsernen *tesserae* und eine Statuenausstattung charakterisiert und erzeugte an der Westwand der südlichen *basilica* ein

²⁶⁶⁴ Siehe Caputo 1959, Tav. 71 sowie Ward 1970, Abb. S. 25.

²⁶⁶⁵ Cascella 2002, 92.

²⁶⁶⁶ Cascella 2002, 93.

²⁶⁶⁷ Cascella 2002, 93.

²⁶⁶⁸ Cascella 2006, 92; Cascella 2002, 93.

²⁶⁶⁹ Cascella 2002, 94.

²⁶⁷⁰ Cascella 2002, 93 sowie Tafel I + II.

eindrückliches Bild.²⁶⁷¹ Auch der übrige Teil der südlichen *basilica* war spätestens zu dieser Zeit repräsentativ mit farbigem Marmor, buntem Stuck und Ehreninschriften versehen.²⁶⁷² Intern kommunizierte diese Räumlichkeit, wie auch in Sabratha/Sabratha, mit dem südlichen *parodos/aditus*, dem *parascaenium* sowie der *porticus post scaenam* des Theaters.

Sicher waren nicht alle Zugangsbereiche in die *basilicae* der Theater-*porticus*-Komplexe derart monumental ausgebaut. So konnte die Art ihrer Anlage, wie aufgezeigt wurde, sogar innerhalb eines Baus variieren, was möglicherweise auf unterschiedliche infrastrukturelle Bedürfnisse, geländebedingte Einschränkungen oder verschiedentliche Funktionen der jeweiligen *basilicae* selbst zurückzuführen sein könnte. Hierzu jedoch gezieltere Aussagen zu treffen, bedarf es weiterer tiefgreifender Forschungen. Es scheint dennoch, als seien diese Zugänge als willkommene Ergänzungen innerhalb des vielschichtigen äußeren und internen Erschließungssystems jener Anlagen verstanden worden. Von besonderer Bedeutung waren sie insbesondere dann, wenn sie, wie im Falle von Tergeste/Trieste, als Ersatz für die externen Zugänge der *parodoi/aditus* fungierten. So schien jenen Seitenzugängen ein eigener externer Zugang gefehlt zu haben, sodass es nötig war, den Umweg über die zwei Straßenzugänge der *basilicae* zu nehmen.²⁶⁷³

Insgesamt stellten sich die Straßenzugänge bei jenen römischen Theateranlagen mit anschließender *porticus post scaenam* sowohl in die einzelnen Zuschauerränge als auch die übrigen Bereiche des theatralen Kernbaus in der Regel sehr variantenreich dar, ein Umstand, der auch auf die neuen Bedürfnisse und Konstruktionsweisen der römischen Theater(-kultur) zurückzuführen ist. Die Vielzahl, Art und Komplexität dieser Zugänge war jedoch von jedem einzelnen Theaterbau und seinen geländetopographischen Gegebenheiten abhängig, sodass stets auch Erfindungsgeist und Flexibilität gefragt waren, um die reibungslose Zirkulation mehrerer tausend Theaterbesucher zu gewähren – ein Besuchervolumen, das teils das verschiedener moderner Theater- und Veranstaltungsbauten bei weitem übertraf.

²⁶⁷¹ Cascella 2002, 84. Die drei in den Nischen platzierten Statuen könnten nach Cascella die Stifter der Architektur präsentiert haben sowie die Personifikation des Nils.

²⁶⁷² Cascella 2002, 83-84.

²⁶⁷³ Isler 2017 (I), 773.

VI b Wegesystem zwischen Theaterkern und *porticus post scaenam*

Als architektonisch, räumlich und funktional erweiterte Anlagen stellten die Theater-*porticus*-Komplexe neben den bisher genannten Zirkulationsrouten, welche sie mit den Theaterbauten ohne anschließende *porticus post scaenam* teilten, auch weitere Anforderungen an das allgemeine Erschließungssystem. So geht aus dem archäologischen Befund hervor, dass zusätzlich zu der Bereitstellung verschiedener externer Zugänge in den Theaterkern sowie dem bereits angesprochenen effektiven Wegesystem innerhalb desselben auch die uneingeschränkte Zirkulation zwischen Theaterkern und dem Bereich der rückwärtigen *porticus post scaenam* eine wesentliche Rolle spielte. In diesem Zusammenhang sei Vitruv noch einmal angeführt, der die *porticus post scaenam* in spätrepublikanisch-augusteischer Zeit unter anderem mit der Zurüstung für die Bühnenausstattung in Verbindung bringt und in diesen einen Zufluchtsort bei plötzlichen Regenfällen für das Theaterpublikum sieht.²⁶⁷⁴ Auch eine unter anderem von Beacham²⁶⁷⁵ vorgebrachte Funktionszuschreibung der *porticus post scaenam* als genereller Aufenthaltsort für die Theaterbesucher in den Pausenzeiten wird in der Forschung zumeist als d e r funktionelle Kernaspekt jener Anlagen betrachtet.²⁶⁷⁶ Dabei hätte sie, so Beacham, nicht nur einen geeigneten Rahmen für den Aufenthalt und die Zerstreung der Theatergänger zwischen den jeweiligen Vorstellungen geboten, ohne das Theater verlassen zu müssen, sondern zugleich dem Zweck gedient, mögliche Verkehrsbehinderungen oder anderweitige Störungen in den Straßen vor dem Theater zu vermeiden.²⁶⁷⁷ Das hierfür nötige Wegesystem, das deutlich die enge Interaktion zwischen Theaterkern und *porticus*-Anlage widerspiegelt, zeichnete sich durch eine große Vielfalt in der Anlage aus. Seine Ausformung war dabei wesentlich von der Zusammensetzung des Bühnenhauses mit seinen Nebenräumen abhängig, sodass von Theater zu Theater eine gewisse Variabilität ablesbar ist. Grundsätzlich können auf der Basis der hier untersuchten

²⁶⁷⁴ Vitruv, de arch. V 9.1

²⁶⁷⁵ Beacham 1992, 162.

²⁶⁷⁶ Bezogen auf die große *quadriporticus* in Pompeii/Pompei: Pappalardo 2007, 157; Eschebach 1995, 69; in Bezug auf die *porticus post scaenam* von Augusta Emerita/Mérida: Nogales Basarrate 2003, 68; auch für die *porticus post scaenam* von Ostia/Ostia (Pohl (II) 1978, 215) und Herculaneum/Ercolano (Guidobaldi 2006, 137; De Vos 1982, 306) sprechen die Forscher von ebenjener Funktion.

²⁶⁷⁷ Beacham 1992, 162.

Theater-*porticus*-Komplexe folgende vier Hauptverbindungsrouen zwischen beiden Bereichen unterschieden werden (Abb. 73-89, rote Pfeile = direkte Übergänge):

- 1) *scaena* – (*postscaenium*) – *porticus post scaenam*
- 2) *pararascaenium* – *basilica* – *porticus post scaenam*
- 3) *parodos/aditus* – *basilica* – *porticus post scaenam*
- 4) *cavea* – *porticus post scaenam*

Daneben existierten auch Variationen bzw. Kombinationen jener Wegführungen. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass sich bei nahezu allen hier näher untersuchten Theaterkomplexen nicht nur eine solche interne Verbindung beobachten ließ, sondern in der Regel mehrere. Maßgeblich schien dabei die Verbindung von *scaena* und *porticus post scaenam* gewesen zu sein ebenso wie die Verbindung zwischen den Nebenräumen des Skenengebäudes und der *porticus post scaenam*, da diese in nahezu allen Fällen nachgewiesen werden konnten, außer bei den Anlagen, die aufgrund ihrer unzureichenden Überlieferung und Erforschung bisher nicht immer gesicherten Aussagen in diesen Bereichen zulassen.²⁶⁷⁸

- 1) *scaena* – (*postscaenium*) - *porticus post scaenam*

Dieser Wegführung sind zunächst all jene Verbindungen zuzuordnen, die von der Bühne ausgehend durch die drei großen *portae* der *scaenae frons* und ein etwaiges *postscaenium* in die *porticus post scaenam* führten. Zuweilen stellte sich dieser Zugang als korridorähnlicher Gang dar, der die *portae* der *scaenae frons* mit den Äquivalenten der *porticus post scaenam* verband.²⁶⁷⁹ In einigen Fällen ließen sich innerhalb der Verbindung auch Treppenstufen nachweisen, die von der Bühne hinauf und auf der anderen Seite in die *porticus post scaenam* hinunter führten²⁶⁸⁰ und auf diese Weise möglicherweise einen eindrücklicheren Auftritt bzw. Abgang der durch sie tretenden Personen gewährleistete.²⁶⁸¹ Anstelle der Treppen waren jedoch auch Schwellen zur Akzentuierung des Übergangs

²⁶⁷⁸ Zu letzteren zählen die drei stadtrömischen Beispiele ebenso wie die Theater von Falerio Picenus/Falerone und Augusta Bagiennorum/Benevagienna.

²⁶⁷⁹ Dies war zumeist dann der Fall, wenn *scaena* und *porticus post scaenam* nicht dieselbe Rückwand teilten. Beispiele sind hier die Theater von Leptis Magna/Lepda und Augusta Emerita/Mérida.

²⁶⁸⁰ Treppenstufen in den drei *portae* der Bühnenwand sind u.a. belegt in: Faesulae/Fiesole, Suessa/Sessa Aurunca, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce, Baelo/Bolonia, Thugga/Dougga, Sabratha/Sabratha. Bei den Stufen in der *portae* handelte es sich möglicherweise um ein Element, welches erst im Verlauf des 1. Jh. n. Chr. verstärkt eingesetzt wurde. Nach Courtois treten sie bis zum 1. Jh. n. Chr. nur selten auf. (Courtois 1989, 292)

²⁶⁸¹ Siehe Isler 2017, 433.

gebräuchlich, die zwischen den *portae* der Bühnenwand angelegt waren.²⁶⁸² Insgesamt deutet sich an, dass diese Verbindungssituation zwischen *scaena frons* und *porticus post scaenam* zum Standard der römischen Theater-*porticus*-Komplexe zählte.²⁶⁸³

Interessant ist, dass diese zentrale Wegführung zwischen beiden Baukörpern in einigen Theatern innerhalb der *porticus post scaenam* eine Fortsetzung fand. So zeigt etwa die Theateranlage von Augusta Emerita/Mérida²⁶⁸⁴ (Abb. 80) nicht nur die besagte Verbindung zwischen Bühne und *porticus post scaenam* mittels der drei *portae* der *scaenae frons* und dreier analoger Öffnungen an der Bühnenhausrückseite, sondern wenige Meter nördlich von letzterer und in einer Achse mit der *valva regia* der *scaenae frons* auch eine besondere zentrale Zugangssituation in die Gartenanlage der vierseitigen *porticus post scaenam*. Hier waren aus der Mitte der Säulenreihe vier Säulen herausgelöst und weiter nördlich platziert worden, sodass sich eine Art *vestibulum* mit begleitender Säulenstellung ergab, das jenen Zugang optisch unter den anderen heraushob.²⁶⁸⁵ Von hier aus führten zwei bis drei Stufen hinunter in die Mittelpassage der Gartenanlage, welche an der Nordseite der *porticus post scaenam* in die große, zentrale *exedra* der sogenannte *aula sacra* mündete.²⁶⁸⁶

Ein ähnliches Bild gibt auch die *forma urbis Romae* für das Theater des Pompeius in Rom wieder, die eine kaiserzeitliche Bauphase des Komplexes beschreibt (Abb. 75)).²⁶⁸⁷ Auch hier war die Bühne über die drei großen *portae* der *scaenae frons* und ihrer Äquivalente in der Rückwand des Skenengebäudes mit der dahinter liegenden großen vierseitigen *porticus post scaenam* verbunden. Diesen gegenüber war je ein monumentaler Zugang in den Innenhof der *porticus* Pompei angelegt, der ebenfalls mittels einer hervorgehobenen Säulenstellung optisch in Szene gesetzt wurde. So zeigt ein Fragment des severischen Marmorplans gegenüber der südlichen *porta hospitalia* eine Unterbrechung in der Säulenstellung des westlichen *porticus*-Flügels, die sich in Form zweier

²⁶⁸² Bodenschwellen ließen sich bspw. in Leptis Magna/Lepda und in Beneventum/Benevento nachweisen.

²⁶⁸³ Gesichert nachzuweisen ist diese Verbindung bei den hier näher untersuchten Theatern bei den Anlagen von Volaterrae/Volterra, Faesulae/Fiesole, Sessa Aurunca/Suessa, Augusta Taurinorum/Torino, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce, Leptis Magna/Lepda sowie Sabratha. Auch die Überlieferungen der Theater von Tarracina/Terracina sowie die der drei stadtrömischen Anlagen (insbesondere das Pompeius- und das Marcellus-Theater) legen eine solche Wegführung nahe.

²⁶⁸⁴ Das heute überlieferte Skenengebäude des Theaters scheint nach Nogales Basarrate wohl erst das Ergebnis von Umbauarbeiten im 1. und 2. Jh. n. Chr. gewesen zu sein (Nogales Basarrate 2003, 67).

²⁶⁸⁵ Dúran Cabello 2004, 39.

²⁶⁸⁶ Dúran Cabello 2004, 39; siehe auch den Plan von Mateos Cruz/Márquez Pérez 1997, lámina 11.

²⁶⁸⁷ Datiert wird der dort angegebene Skenenbau allgemein in die domitianische Zeit und somit in die 2. H. d. 1. Jh. n. Chr. (siehe u. a. Sear 1993, 687)

Doppelsäulenstellungen präsentiert und leicht in den Innenbereich der *porticus*-Anlage hineinragt. Im Hinblick auf den vorliegenden Befund in Augusta Emerita/Mérida²⁶⁸⁸ könnte jene Darstellung der *forma urbis Romae* auch hier als monumentalisierte Zutrittsbereich in das Garten- bzw. Hofareal der *porticus* Pompei interpretiert werden. Aus Symmetriegründen ist diese Zugangssituation mit einiger Sicherheit auch für die Nordseite parallel zur nördlichen *porta hospitalia* zu rekonstruieren. Noch eindrücklicher schien sich der Zugang gegenüber der *porta regia* präsentiert zu haben, der sich auf diese Weise deutlich als Hauptzugang zur zentralen Passage im Innenbereich der Gartenanlage darstellte. Er war etwa doppelt so breit wie erstere angelegt und durch acht vorgesetzte Säulen, die sich auf zwei Reihen à vier Säulen verteilten, hervorgehoben.

Eine solche hervorgehobene, zentrale Eintrittssituation in den Hofbereich der *porticus post scaenam* ist auch für das Marcellus-Theater belegt (Abb. 85). So gibt die *forma urbis Romae* auch hier parallel zur *porta regia* der *scaenae frons* sechs Säulen wieder, die aus der Säulenreihe der *porticus post scaenam* hervortraten²⁶⁸⁹ und folglich einen ähnlichen Bereich wie bei den beiden zuvor beschriebenen Anlagen formten. Unklar bleibt bisher noch, wie genau sich der direkte Übergang zwischen Theaterkern und *porticus post scaenam* darstellte, der zwar zumindest als Durchgang im Bereich der *porta regia* der *scaenae frons* anzunehmen ist, aber bisher weder durch die *forma urbis Romae* noch durch archäologische Forschungen belegt werden konnte.²⁶⁹⁰

Nicht bekannt ist bislang auch, welcher Bauphase diese monumentalen Zutrittsbereiche, die innerhalb der drei Anlagen dokumentiert werden konnten, zugeordnet werden können, doch scheinen sie spätestens Ende des 1./Anfang d. 2. Jh. n. Chr. geläufig.²⁶⁹¹ Zu fragen bleibt zudem, inwiefern es sich bei dieser Konzeption der zentralen Wegführungen mit ihren herausgehobenen Zugangsbereichen in die Hof- bzw. Gartenareale der *porticus post scaenam*-Anlagen um Einzellösungen jener Theaterkomplexe handelte, doch benötigt die Beantwortung noch weiterführende Untersuchungen. Möglicherweise deuten aber auch weitere Theater-*porticus*-Anlagen eine solche Akzentuierung an. So etwa der Bereich der

²⁶⁸⁸ Dúran Cabello 2004, 39

²⁶⁸⁹ Siehe Ciancio Rossetta 2008, tavv. X

²⁶⁹⁰ So erscheint das Bühnengebäude ebenso wie der Übergang zur *porticus post scaenam* auf der *forma urbis Romae* zu schematisch und lückenhaft. Gleichzeitig ließ die Überbauung des Gebiets seit dem Mittelalter in diesem Bereich auch keine archäologischen Untersuchungen zu.

²⁶⁹¹ Für das Pompeius-Theater: Sear 1993, 687. Auch die neueren Untersuchungen im Bereich der *porticus post scaenam* des Theaters von Augusta Emerita/Mérida belegen eine Datierung Ende des 1./Anfang des 2. Jh. n. Chr., vielleicht noch in flavischer Zeit. (Mateos Cruz/Pizzo 2018, 28; Ayerbe Vélez/Peña Jurado 2018, 271)

heute leider nur sehr schlecht überlieferten *porticus post scaenam* in Faesulae/Fieole (Abb. 87), wo nur noch wenige Pfeilerfundamente der Säulenhalle im Anschluss an die Skenenrückwand bekannt sind. Auf der Höhe der *porta regia* scheint aber auch hier das zentrale *intercolumnium* weiter gewesen zu sein, als die übrigen. Unklar ist bisher noch, was sich hinter diesem *porticus*-Flügel befand, ob hier möglicherweise mit einem öffentlichen Platz zu rechnen ist oder ob die bekannte Säulenhalle vielleicht sogar Teil einer mehrseitigen *porticus*-Anlage war.²⁶⁹² Auch in Suessa/Sessa Aurunca lässt sich, zumindest für die zweite Bauphase im 2. Jh. n. Chr., in Korrespondenz zu der *porta regia* des Bühnenhauses innerhalb der Säulen- bzw. Pfeilerstellung der einflügeligen *porticus post scaenam* ein zentrales erweitertes *intercolumnium* feststellen.²⁶⁹³

Trotz dieser verschiedenen Beispiele scheint die Lösung einer hervorgehobenen oder erweiterten Säulenstellung als Zutrittsbereich auf eine dahinter befindliche Platz- oder Gartenanlage nicht bei allen Theatern zur Anwendung gekommen zu sein, wie es etwa die mehrseitigen *porticus post scaenam*-Anlagen von Leptis Magna/Lepda und Sabratha/Sabratha bezeugen. Zu fragen bliebe daher, welchem Zweck diese prominenten Zugangsbereiche in die Hofanlagen der theatralen *porticus*-Anlagen gedient haben: In rein praktischer Hinsicht standen sie dabei mit der Gewährung einer optimalen Zirkulation der Zuschauer in Verbindung. Darüber hinaus lassen zumindest die zentralen Zugänge von einigen Theatern²⁶⁹⁴ auch eine inhaltliche Deutung zu, in denen sie integrale Bestandteile der zentralen Blickachse von der *porta regia* zu einer *exedra* am gegenüberliegenden Achsenendpunkt der Säulenhallenanlagen bildeten und deren Bedeutung innerhalb des Komplexes zusätzlich betonten.

Dass es sich bei dem Wegesystem zwischen *scaena frons* und *porticus post scaenam* unabhängig davon jedoch mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht um unbedeutende Hinterausgänge handelte, scheint nicht nur ihre den *portae* der *scaenae frons* entsprechende Weite von ca. 2,70 - 3,50 m nahezu legen, sondern auch die in einigen Fällen nachgewiesene dekorative Ausgestaltung der Öffnungen an der Bühnenhaus- bzw. *porticus*-Rückwand. So konnten diese, wie im Theater von Leptis Magna/Lepda, farblich

²⁶⁹² Vergleich Katalogeintrag Faesulae/Fiesole.

²⁶⁹³ Cascella 2002, 96. Auch im Theater von Ostia schien die Pfeilerreihe hinter dem Skenenbau ein breiteres zentrales *intercolumnium* aufgewiesen zu haben. (Battistelli/Greco 2002, 408)

²⁶⁹⁴ Zu denken wäre etwa an die zwei stadtrömischen Theater des Marcellus/Augustus und Pompeius sowie an das Theater von Augusta Emerita/Mérida.

abgesetzt und durch eine Bodenschwelle akzentuiert sein²⁶⁹⁵ oder aber durch architektonische Dekorelemente gerahmt.

Ein Beleg für eine solche architektonische Rahmung liefert bereits die spätrepublikanische Theateranlage von Tarracina/Terracina. Zwar ist diese aufgrund der neuzeitlichen Überbauung bisher nur in Teilen bekannt, doch schien auch jene *porticus post scaenam* über mindestens eine Öffnung (*porta regia*) mit der *scaenae frons* in Verbindung gestanden zu haben.²⁶⁹⁶ Wie allgemein üblich korrespondierte auch hier die zentrale Öffnung mit ihren ca. 3,50 m auch in der Weite etwa mit jener der *porta regia*.²⁶⁹⁷ Bereits in der ersten Bauphase schien diese zentrale Öffnung in der Rückwand des nördlichen *porticus*-Flügels durch Halbsäulen gerahmt gewesen zu sein, die zu einem späteren Zeitpunkt (augusteisch?) durch mit weißem Marmor verkleidete Wandsäulen ersetzt wurden.²⁶⁹⁸

Auch in der iulisch-claudischen Theateranlage von Faesulae/Fiesole lässt sich eine ähnliche Gestaltung der zentralen Öffnung in der Bühnenhausrückwand nachvollziehen. In Korrespondenz zu den zwei quadratischen Postamenten, die innerhalb der halbrunden *valva regia* der *scaenae frons* dokumentiert werden konnten und hier die *porta regia* flankierten, sind auch im Bereich der rückwärtigen Öffnung zur *porticus post scaenam* zwei solche Postamente erhalten. Angelegt waren sie auf der obersten Stufe der kleinen Treppenanlage zwischen *scaena* und *porticus post scaenam* und flankierten auch hier den Durchlass zur Säulenhalle. Anzunehmen ist, dass sie sowohl in der *valva regia* als auch in der rückwärtigen Öffnung Säulen trugen, sodass sich beim Durchschreiten dieser folgendes Bild ergab: Die Bühne hinter sich lassend führte der Weg in die *valva regia*, deren zentrale *porta* durch zwei Säulen flankiert war. Von hier folgten zwei ansteigende Stufen auf ein

²⁶⁹⁵ Bodenschwellen ließen sich hier sowohl im Bereich der Zugänge zur *scaenae frons* feststellen als auch innerhalb der Öffnungen, die in die *postscaenium*-Räume oder Treppenhäuser führten. An der zentralen Öffnung, die mit der *porta regia* der *scaenae frons* verbunden war, zeigten sich darüber hinaus an den Laibungen der Tür noch Spuren von rot bemaltem Mörtel. (Caputo 1987, 50-53) Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass noch nicht mit Sicherheit beurteilt werden kann, ob diese rote Wandmalerei nur für einzelne bedeutende Teilbereiche innerhalb der *porticus post scaenam* Verwendung fand oder ob vielleicht sogar die gesamte *porticus*-Rückwand in roter Farbe gefasst war. So konnte auch an dem kurzen Wandabschnitt südlich der zentralen Öffnung Spuren roter Farbe nachgewiesen werden. (Caputo 1987, 53).

²⁶⁹⁶ Cassieri 2003, 285; Cassieri 2004/5, 518.

²⁶⁹⁷ Cassieri 2003, 285; Cassieri 2004/5, 518.

²⁶⁹⁸ Cassieri 2003, 285; Cassieri 2004/5, 518. Von letzteren haben sich noch die Basen erhalten. (Cassieri 2003, 285; Cassieri 2004/5, 518), Vergleich Kapitel V b.

Podest, von welchem aus auf der Rückseite des Bühnenhauses flankiert von zwei weiteren Säulen wiederum zwei Stufen in die Säulenhalle hinabführten. Rechts- und links dieser zentralen Verbindung öffnete sich der Mauerzug der Säulenhalle durch vermutlich zwei große halbrunde Nischen, die in ihrer Größe etwa derjenigen der *valva regia* der *scaenae frons* entsprachen und vermutlich ebenfalls mit einer doppelten Säulenstellung geschmückt waren.²⁶⁹⁹

Gestalterisch hervorgehoben war schließlich auch die Übergangssituation im Theater-*porticus*-Komplex von Suessa/Sessa Aurunca zwischen den großen *portae* der *scaenae frons* und ihrer korrespondierenden Türöffnungen in der Skenenhausrückwand. Hier war ein bereits in Kapitel V mehrfach zur Sprache gekommener Bodenbelag aus *opus sectile* mit einem geometrischen Design angelegt, den Cascella für das 2. Jh. n. Chr. für das Umfeld der rückwärtigen Türöffnung feststellen konnte.²⁷⁰⁰ Dem Forscher zufolge war dieser möglicherweise nur jenen Zugangsbereichen vorbehalten, während der übrige Boden der *porticus post scaenam* mit Kalkstein- oder Marmorplatten versehen waren.²⁷⁰¹ Auch hinsichtlich der Wandgestaltung wurden diese Übergangszonen zusätzlich durch weiteren Architekturschmuck hervorgehoben.²⁷⁰²

Zusätzlich zu diesen besprochenen Öffnungen, die die Kommunikation zwischen der Bühne und der *porticus post scaenam* herstellten, zeigt die Rückwand des Skenenbaus und somit die der anschließenden *porticus*-Anlage bei mehreren bekannten Theater-*porticus*-Komplexen auch weitere Öffnungen. Sie gewährten, wie in Herculaneum/Ercolano, Faesulae/Fiesole, Volaterrae/Volterra, Augusta Emerita/Mérida und Leptis Magna/Lepda nachvollziehbar, Zugang zu den dahinter liegenden *postscaenium*-Räumen.²⁷⁰³ Auch für das stadtrömische Pompeius-Theater überliefert die *forma urbis Romae* Zugänge in die vier *postscaenium*-Räume des Skenengebäudes, die sich unregelmäßig angelegt in den Zwickeln hinter den halbrunden *valvae* der *scaena frons* befanden.

²⁶⁹⁹ Erhalten ist hiervon nur noch der untere Mauerabschnitt der östlichen der beiden Nischen, sowie ein quadratisches Podest an ihrer Westseite. Hinsichtlich der Symmetrie lässt sich ein weiteres Podest auch für die Ostseite der Nische annehmen, sodass sich eine doppelte Säulenstellung ergäbe. Dieses Bild ist auch für die Mauerführung westlich der zentralen Öffnung zur *scaena* wahrscheinlich.

²⁷⁰⁰ Cascella 2002, 97.

²⁷⁰¹ Cascella 2002, 97.

²⁷⁰² Cascella 2007, 49.

²⁷⁰³ Weiterhin u. a. auch in: Antium/Antio, Beneventum/Benevento, Grumentum/Grumento, Helvia Ricina/Villa Potenza, Urbs Salvia/Urbanisaglia, Venafrum/Venafro, Arausio/Orange, Arelate/Arles, Bulla Regia/Hamman Daradjji, Thugga/Dougga, Thubursicum Numidarum/Khemissa,

Da diese Verbindung zwischen *porticus post scaenam* und *postscaenium* in einigen Theatern, wie in Sabratha/Sabratha²⁷⁰⁴, die einzige Zutrittsmöglichkeit in den hinteren Bereich des Bühnenhauses darstellte, zeigt sich auch hier die enge inhaltliche Beziehung zwischen Theaterkern und *porticus post scaenam*-Anlage. Daneben bestanden auch Vertreter, bei denen die *postscaenium*-Räume sowohl mit der *porticus post scaenam* als auch mit der *scaena* verbunden waren.²⁷⁰⁵

In Augusta Emerita/Mérida erscheinen die Öffnungen der sechs rechteckigen, mit Stuck und Marmor ausgestatteten *postscaenium*-Räume fast wie nischenartig angelegt. Dies galt besonders für die zwei Räumlichkeiten hinter den beiden *hospitalia*, die breite, querrechteckig Ambiente bildeten und zugleich integraler Bestandteil der Wegführung zwischen *scaenae frons* und *porticus post scaenam* waren. Sie hoben sich nicht nur durch ihre Lage und Größe von den übrigen *postscaenium*-Räumen ab, sondern auch durch die doppelte Säulenstellung, durch welche sie sich gegen die *porticus post scaenam* öffneten.²⁷⁰⁶ Die zwischen ihnen und der analogen Öffnung zur *porta regia* liegenden Räume wiesen eine solch prominente Säulenstellung nicht auf und zeigten kleinere Dimensionen. So waren sie deutlich schmaler, dafür aber tiefer angelegt.²⁷⁰⁷ Noch kleiner gestalteten sich die beiden äußeren *postscaenium*-Räume zwischen den *hospitalia* und den *parascaenia*. Allen vier letztgenannten kleineren Räumlichkeiten ist gemein, dass sie im Gegensatz zu den beiden Haupträumen ausschließlich über die *porticus post scaenam* zugänglich waren.

Als ein weiteres Beispiel für diese Verbindung soll das Theater von Leptis Magna/Lepda (Abb. 81) herangezogen werden, welches, ähnlich wie für das Pompeius-Theater überliefert, vier rückwärtige Räume in den Zwickeln hinter den *valvae* der *scaenae frons* besaß.²⁷⁰⁸ Interessant ist hier, dass sich alle vier Räumlichkeiten mittels eines Durchgangs auf den Korridor zwischen den *portae hospitalia* und ihren Äquivalenten auf der Skenenhausrückseite öffneten und somit nur indirekt mit Bühne und *porticus post scaenam* in Verbindung standen. Die beiden großen *postscaenium*-Räume, die sich rechts und links der *valva regia* erstreckten, waren darüber hinaus aber auch mit einem direkten Zugang auf

²⁷⁰⁴ Caputo 1959, 227-28. Gleiches galt u. a. für die *postscaenia* von Beneventum/Benevento, Arelate/Arles sowie zwei von vier jener Räumlichkeiten im Theater von Thugga/Dougga. Auch im Theater von Urbs Salvia/Urbanisaglia sind zumindest zwei der sechs *postscaenium*-Räume nur von der *porticus post scaenam* aus zugänglich. (Isler 2017 (I), 825)

²⁷⁰⁵ Bspw. in Leptis Magna/Lepda; Augusta Emerita/Mérida.

²⁷⁰⁶ Duran Cabello 2004, 125.

²⁷⁰⁷ Duran Cabello 2004, 125.

²⁷⁰⁸ Caputo 1987, 52-53.

die *porticus post scaenam* ausgestattet.²⁷⁰⁹ In beiden Eingangsbereichen waren Bodenschwellen angelegt, die zwischen den Fundamentblöcken aus Sandstein eingeschlossen waren; sie bestanden aus grauem Kalkstein, waren aber wahrscheinlich mit Marmor verkleidet.²⁷¹⁰ Innerhalb des östlich der *porta regia* gelegenen *postscaeniums* befand sich eine kleine Nische aus Ziegelstein, die auf einem Sockel aus Mauerwerk ruhte und wohl seit antoninischer eine Wasseruhr aufnahm.²⁷¹¹ Hinter dieser wiederum konnte eine neunstufige Treppe aus Kalk- und Ziegelstein nachgewiesen werden.²⁷¹²

Treppenaufgänge nahmen auch die beiden äußeren kleineren Räumlichkeiten seitlich der *portae hospitalia* auf. Jene Räumlichkeit westlich der westlichen *porta hospitalia* lässt zu Beginn der Treppe noch eine Schwelle aus grauem Kalkstein erkennen, während von dem Treppenaufgang östlich der östlichen *porta hospitalia* noch elf Stufen aus Ziegelsteinen nachzuvollziehen sind.²⁷¹³ Caputo zufolge führte zumindest der westliche Treppenaufgang in die obere Etage des Bühnenhauses.²⁷¹⁴

Auch wenn diese Treppenaufgänge im Theater von Leptis Magna/Lepda nur indirekt von der *porticus post scaenam* aus zu erreichen waren, deutet sich bereits hier an, dass auch die Verbindung zwischen *porticus post scaenam*-Anlage und etwaiger Treppenhäuser hinsichtlich des internen Wegesystems innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe eine Rolle spielte. So zeigt sich, dass Treppenhäuser bei zahlreichen Theater-*porticus*-Komplexen mit einem ausreichend überlieferten Befund in den seitlichen Räumlichkeiten des Bühnenhauses nachgewiesen werden oder doch zumindest angenommen werden können. Nicht selten waren diese über die *porticus post scaenam* aus zugänglich und führten von dort hinauf in das Bühnengebäude. Nachzuweisen ist diese Verbindung bei den hier näher untersuchten Beispielen unter anderem innerhalb der Theateranlagen von Faesulae/Fiesole, Herculaneum/Ercolano, Volaterrae/Volterra und Sabratha/Sabratha.²⁷¹⁵ Auch in den Theatern von Augusta Taurinorum/Torino und Falerio Picenus/Falerone konnten derartige Treppenaufgänge dokumentiert werden, doch wirft ihr Zugang noch

²⁷⁰⁹ Caputo 1987, 52-53.

²⁷¹⁰ Caputo 1987, 53: Nach Caputo zeigte sich die Schwelle zum östlichen der beiden *postscaenium*-Räume noch intakt.

²⁷¹¹ Caputo 1987, 109.

²⁷¹² Caputo 1987, 109.

²⁷¹³ Caputo 1987, 51-54. Da der östliche Treppenaufgang durch Steinblöcke verstärkt wurde, können für diesen zwei Bauphasen konstatiert werden. (Caputo 1987, 53-54)

²⁷¹⁴ Caputo 1987, 51.

²⁷¹⁵ Weitere solche Verbindungen zeigen u. a. die Anlagen von Augusta Praetoria/Aosta, Beneventum/Benevento, Urbs Salvia/Urvisalgia, Venafrum/Venafro, Arausio/Orange, Thugga/Dougga und Thubursicum Numidarum/Khemissa.

Fragen auf.²⁷¹⁶ Unklar ist in den meisten Fällen auch, wie sich der Weg in der Höhe vorsetzte. Nur bei einigen wenigen gut erhaltenen Theateranlagen lässt sich hiervon noch ein Eindruck gewinnen – so beispielsweise in Herculaneum/Ercolano. Hier zeigen sich hinter den *parascaenia* zwei symmetrisch angelegte Treppenaufgänge, die von der *porticus post scaenam* aus zugänglich waren und im unteren Bereich recht breit angelegt waren.²⁷¹⁷ Möglicherweise standen sie mit dem Bereich der *tribunalia* in Verbindung, wo sich die Treppe jedoch nur noch halb so breit darstellte.²⁷¹⁸ Daher wird von einigen Forschern angenommen, dass sich die beiden Treppenaufgänge in ihrem Verlauf teilten; dabei führte der eine Treppenlauf auf die *tribunalia*, ein anderer weiter hinauf in das Bühnenhaus.²⁷¹⁹ Für Isler ergeben sich in der Folge zwei grundlegende Funktionen dieser Treppenhäuser: Sie ermöglichten einerseits den Zugang in etwaige vorhandene Obergeschosse des Bühnenhauses und andererseits einen separaten und ungestörten Weg der Spielgeber und leitenden Magistrate auf die Ehrenplätze der *tribunalia*.²⁷²⁰ Auch wenn die genaue Wegführung der Treppenhäuser in den meisten Fällen offen bleiben muss, deutet ihre häufig anzutreffende Präsenz innerhalb der Theater-*porticus*-Anlagen auf eine wichtige Rolle im Hinblick auf das Wegesystem dieser komplexen Bauten hin, innerhalb der auch die *porticus post scaenam* eine wesentliche Funktion einnehmen konnte.

2) *pararascaenia – basilica – porticus post scaenam*

Durch ihre Positionierung innerhalb der theatralen Bauten, die sowohl einen Anschluss an die *porticus post scaenam* gewährleistete als auch die Kommunikation mit den Seiten der *scaena* erlaubte, stand über die seitlichen Räumlichkeiten des Skenenapparates somit eine weitere, wenn auch indirekte Verbindung zwischen Bühne und *porticus post scaenam*-Anlage zur Verfügung. Bei den Untersuchungen zeigte sich, dass insbesondere den *basilicae* in diesem Zusammenhang als Vermittler eine zentrale Rolle zukam, was auch die im Folgenden zu besprechende Verbindung *parodos/aditus – basilica – porticus post scaenam* unterstreichen wird.

²⁷¹⁶ Ähnlich auch in Carthago Nova/Cartagena.

²⁷¹⁷ De Vos 1982, 305; Guidobaldi 2006, Abb. S. 134; Balasco 2000, 80; Pagano 2000, Abb. S. 20, 21.

²⁷¹⁸ Pagano 1993, 152, Isler 2017, 502. Einschränkend hierzu Courtois 1988, 127.

²⁷¹⁹ Isler 2017, 502.

²⁷²⁰ Isler 2017, 502: Mit dem unmittelbaren Spielbetrieb hatten sie dem Forscher zufolge somit nichts zu tun.

Doch gab es auch Anlagen, bei denen die *basilicae* vermutlich nicht Teil des Theaterbaus waren, wie etwa in Faesulae/Fiesole (?), Casinum/Casino und Nora/Capo di Pula. In diesen Fällen stellten die *parascaenia* die Verbindung zwischen *scaena* und *porticus post scaenam* her. So lässt das Theater von Faesulae/Fiesole auf seiner besser erhaltenen Ostseite noch eine solche Durchgangssituation erkennen. Hier öffnete sich an der östlichen Extremität der Bühne ein weites von Säulen flankiertes Bogengewölbe des *parascaeniums*.²⁷²¹ Dieses gewährte auf seiner Nordseite nicht nur Zugang zu den verwinkelten Räumlichkeiten des *postscaeniums*, sondern weiter im Osten durch einen zweiten großen Bogendurchlass Zugang zu einem äußeren Areal²⁷²², welches direkt mit der *porticus post scaenam* verbunden war.

Eine direkte Kommunikation zwischen *parascaenia* und *porticus post scaenam* konnte jedoch auch bei Theatern bestehen, die durchaus mit *basilicae* ausgestattet waren. Das Vorhandensein jener Räumlichkeiten lässt also nicht zwangsläufig auf das Fehlen dieser Verbindung schließen, wie die Beispiele von Tarracina/Terracina und Arausio/Orange bezeugen. Dennoch scheint die direkte Verbindung zwischen *basilicae* und *porticus post scaenam* im Verhältnis deutlich häufiger nachzuweisen zu sein, nicht zuletzt auch deshalb, weil sich zwischen *parascaenia* und *porticus post scaenam* öfter die beschriebenen Treppenhäuser befanden, die eine direkte Kommunikation beider Bereiche verhinderten.²⁷²³ Eine direkte Verbindung zwischen *basilicae* und *porticus post scaenam* bestand dabei unter anderem bei den Theater-*porticus*-Komplexen von Herculaneum/Ercolano, Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Ostia/Ostia, Tarracina/Terracina, Volaterrae/Volterra, Suessa/Sessa Aurunca, Augusta Taurinorum/Torino, Augusta Emerita/Mérida, Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha sowie möglicherweise in den Theatern von Falerio Picenus/Falerone und Italica/Santiponce.²⁷²⁴ Während einigen von ihnen die *parascaenia* fehlten,²⁷²⁵ fungierten die *basilicae* vieler Theater-*porticus*-Anlagen zugleich als Verbindungsglied zwischen *pulpitum* – *parascaenia* und *porticus post scaenam*. Gesichert nachzuweisen ist dies

²⁷²¹ Düscke 1876, 99.

²⁷²² Dieser zur *porticus post scaenam* hin abschüssige Bereich zeigt sich heute von Vegetation überwachsen. Nicht bekannt ist bisher, wie sich dieser noch während der Nutzungszeit gestaltete sowie ob und inwiefern der Bereich auch baulich gefasst war.

²⁷²³ Ähnlich siehe Isler 2017, 494.

²⁷²⁴ Darüber hinaus auch innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe von: Beneventum/Benevento, Urbs Salvia/Urbanisaglia, Arausio/Orange, Arelate/Arles, Segobriga/Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, Bulla Regia/Hammam Daradji, Thamugadi/Timgad, Thubursicum Numidarum/Khemissa

²⁷²⁵ Darunter Ostia/Ostia und Segobriga/Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice.

beispielsweise in den Theaterbauten von Herculaneum/Ercolano, Volaterrae/Volterra, Tarracina/Terracina, Suessa/Sessa Aurunca, Augusta Emerita/Mérida, Leptis Magna/Lepda und Sabratha/Sabratha.²⁷²⁶

So ließen sich etwa im Theater-*porticus*-Komplex von Suessa/Sessa Aurunca (Abb. 89) seitlich der Bühne zwei 5 x 5 m große, spätestens seit dem 2. Jh. n. Chr. mit Marmor ausgestatteten *parascaenia* nachweisen, die über eine 4 m breite Öffnung mit dem *pulpitum* in Verbindung standen.²⁷²⁷ Ihr Übergang wurde zusätzlich durch eine Schwelle markiert.²⁷²⁸ Während sich an der Westseite der *parascaenia* je ein weiterer Durchgang mit einer Marmorschwelle in eine dahinter liegende Räumlichkeit öffnete, nahmen die *parascaenia* selbst im Osten zwei kleine Treppen mit drei Kalkkeinstufen auf, die nach Cascaella möglicherweise in ein Zwischengeschoss oder die *tribunalia* oberhalb der *parodoi* führten.²⁷²⁹ Dem Bühnenzugang gegenüber befand sich der Übergang in die seitlichen *basilicae*, von denen die nördliche im 2. Jh. n. Chr. in ein 25 m langes, mit Marmor, Nischen und Säulen geschmücktes sogenanntes *chalcidicum* umgewandelt wurde und im ursprünglichen Zustand kaum mehr nachzuvollziehen ist.²⁷³⁰ Auch die südliche *basilica*, die in augusteischer Zeit ein 30 x 15 m großen Raum bildete, wurde zu jener Zeit in eine größere 30 x 30 m große *aula* integriert.²⁷³¹ Nicht bekannt ist daher, wie die *basilicae* und die *porticus post scaenam*-Anlage noch in der frühen Kaiserzeit miteinander kommunizierten. Seit dem 2. Jh. n. Chr. führte dann der Weg auf der Südseite des Baus aus den *parascaenia* in das ca. 12 m breite östliche Schiff der südlichen *basilica*, die durch zwei Öffnungen mit Treppenstufen mit dem schmaleren, etwa 6,50 m breiten westlichen Schiff in Verbindung stand; dabei wies die nördliche Öffnung deutlich geringere Dimensionen auf als die südliche, welche in etwa die Breite des großen marmornen *nymphaeums* spiegelte, das die Westseite der *basilica* schmückte.²⁷³² Insgesamt war die *basilica*, wie auch die *parascaenia*, in dieser Zeit reich mit Marmor und einem Bodenbelag aus Cocciopesto ausgestattet.²⁷³³ Das westliche Schiff der südlichen *basilica* nun gestattete den Zugang in die südliche Extremität der *porticus post scaenam*. Möglich war dies über

²⁷²⁶ Weitere Beispiele finden sich in: Beneventum/Benevento, Arausio/Orange, Arelate/Arles, Bulla Regia/Hammam Daradji, Thamugadi/Timgad, Thubursicum Numidarum/Khemissa.

²⁷²⁷ Cascella 2002, 42-43.

²⁷²⁸ Cascella 2002, 43.

²⁷²⁹ Cascella 2002, 43, Cascella 2006, 85.

²⁷³⁰ Cascella 2002, 88.

²⁷³¹ Cascella 2002, 82.

²⁷³² Cascella 2002, 82.

²⁷³³ Cascella 2002, 83.

zwei Übergänge: Zunächst über drei Tuffsteinstufen in das innere Schiff der *porticus*-Anlage und andererseits durch ein 4 m weites Portal in das äußere Schiff der *porticus post scaenam*; ähnlich gestaltete sich die Zugangssituation auch auf der Nordseite zwischen dem sogenannte *chalcidicum* und der *porticus*-Anlage. Auch hier bestand ein Übergang mittels dreier Stufen in das innere Schiff der *porticus post scaenam* sowie ein weiterer 2,35 m Durchgang in das äußere Schiff.²⁷³⁴

Einen weiteren Eindruck der Verbindung *parascaenia* – *basilica* – *porticus post scaenam* soll das erst im 2. Jh. n. Chr. errichtete Theater von Sabratha/Sabratha (Abb. 82) liefern: Hier ermöglichte das östliche *parascaenium* von der Bühne aus den Weg in die große, aber vermutlich recht einfach ausgestattete östliche *basilica*. Dieser war im Norden eine kleine Halle vorgelagert, die sich nach Norden durch eine Säulenstellung öffnete. Durch eine kleine Passage nun, die im Westen der Halle durch eine kurze Trennwand erzielt wurde, war es möglich in die *porticus post scaenam* zu gelangen.²⁷³⁵ Da diese Passage mit der direkt östlich angrenzenden kleinen Säulenhalle der *basilica* durch eine Öffnung in Verbindung stand,²⁷³⁶ wäre auch die Wegführung von der Bühne über das *parascaenium*, die *basilica* und von hier durch die kleine vorgelagerte Halle und die Passage in die *porticus post scaenam* möglich gewesen. So ergeben sich für die Ostseite also gleich mehrere Übergangssituationen von der Bühne in die *porticus post scaenam*. Weit weniger bekannt ist hingegen die Wegführung auf der Westseite der Anlage mit der repräsentativ mit Marmor ausgestatteten *basilica*, da hier genauere Dokumentationen fehlen. So weisen auch die verschiedenen von den Forschern Guidi und Caputo vorgelegten Pläne Unterschiede in der Darstellung auf. Bei Guidi lassen sich hier für die Nordseite der westlichen *basilica* noch zwei Öffnungen in die *porticus post scaenam* nachvollziehen,²⁷³⁷ bei Caputo hingegen ist diese Seite als geschlossene Wand dargestellt.²⁷³⁸ Derzeit muss leider offen bleiben, ob und welche der beiden in den Plänen getroffenen Aussagen zutreffend sind. Vor dem Hintergrund aber, dass alle weiteren Zu- und Durchgänge der westlichen *basilica* mit jenen der östlichen *basilica* korrespondieren, ist die Präsenz einer Verbindung zwischen westlicher *basilica* und *porticus post scaenam* doch zumindest zu einem bestimmten Zeitpunkt anzunehmen.

²⁷³⁴ Cascella 2007, 47-48.

²⁷³⁵ Guidi 1930, 45.

²⁷³⁶ Caputo 1959, Tav. 71.

²⁷³⁷ Siehe Guidi 1930, Tav I.

²⁷³⁸ Caputo 1959, Tav. 62.

Während die *parascaenia* der Theater von Suessa/Sessa Aurunca und Sabratha/Sabratha aufgrund der hinter ihnen eingerichteten Räumlichkeiten/Treppenhäuser keine direkte Verbindung mit der *porticus post scaenam* eingehen konnten, zeigt sich in Tarracina/Terracina und Augusta Emerita/Mérida ein ganz anderes Bild. Bei beiden theatralen Anlagen konnten alle hier aufgeführten Verbindungen nachgewiesen werden, das heißt eine direkte Verbindung zwischen *parascaenia* und *porticus post scaenam*, eine direkte Verbindung zwischen *basilicae* und *porticus post scaenam* ebenso wie die Kombination aus beiden.

Zwar ist das Theater von Tarracina/Terracina noch nicht vollständig freigelegt, doch ergaben die bisherigen Forschungen neben der Wegführung *scaenae frons* - *porticus post scaenam* auch verschiedene weitere Verbindungsrouten zwischen Bühne und *porticus*-Anlage. So bestand zwischen dem östlichen Ende des *pulpitums* und dem östlichen *parascaenium* eine prominente Verbindung mittels einer 3,80 m breiten Öffnung, die von zwei großen Pilastern gerahmt war und über eine Kalksteinschwelle die Kommunikation zwischen beiden Bereichen herstellte.²⁷³⁹ Von hier aus konnte der Weg auf zwei verschiedenen Routen fortgesetzt werden: Einerseits nach Süden über einen 2005 dokumentierten, 1,20 m schmalen Bogendurchlass in eine Passage, die, wie Cassieri vermutet, direkten Zugang in die *porticus post scaenam* gewährte,²⁷⁴⁰ oder aber weiter nach Osten durch eine zweite 3,80 m weite Öffnung in die sich dahinter befindende *basilica*.²⁷⁴¹ Auffallend ist, dass dieser letzte Durchgang zu einem späteren Zeitpunkt vermauert wurde, doch ist bislang noch nicht geklärt, wann genau und aus welchen Gründen diese Baumaßnahme durchgeführt wurde.²⁷⁴² Von der *basilica* ausgehend setzte sich der Weg nun Richtung Süden fort. Hier stand sie an ihrem südlichen Abschluss mit der *porticus post scaenam* in Verbindung, mit der sie durch einen Bogendurchlass mit Marmorschwelle kommunizierte.²⁷⁴³ Unbeantwortet ist bisher die Frage, ob dieses auch für die Westseite zutraf, doch lässt die neuzeitliche Überbauung diesbezüglich noch keine Aussagen zu.

²⁷³⁹ Cassieri 2004/5, 514.

²⁷⁴⁰ Cassieri 2004/5, 514.

²⁷⁴¹ Cassieri 2003, 281.

²⁷⁴² Cassieri 2003, 281.

²⁷⁴³ Cassieri 2004/5, 511.

Dass das bestehende Wegesystem im Laufe der Zeit auch Änderungen unterworfen sein konnte, machte bereits die Betrachtung der Theater-*porticus*-Anlage von Suessa/Sessa Aurunca deutlich. Als weiteres Beispiel lässt sich auch die Anlage von Augusta Emerita/Mérida anführen. Hervorgerufen werden konnten solche Eingriffe beispielsweise durch allgemeine Umbauarbeiten oder Funktionsänderungen einzelner Bereiche. Während die Kenntnisse um die Konzeptionierung des Theaterbaus in den ersten Jahrzehnten seiner Bestehenszeit noch sehr fragmentarisch ist, lässt sich für die flavisch-traianische Zeit ein vielschichtiges Verbindungsnetz zwischen *porticus post scaenam* und Theaterkern feststellen. Ein direkter Übergang bestand dabei über die drei *portae* der *scaenae frons* und ihrer Äquivalente an der Skenenhausrückseite, die *postscaenia* die *parascaenia* und die *basilicae*, die jedoch in ihren Dimensionen noch deutlich kleiner waren, als die späteren.²⁷⁴⁴ Im 4. Jh. n. Chr. dann wirkte sich eine bauliche Reform bedeutend auf die Zirkulation innerhalb des Theater-*porticus*-Komplexes aus, wie sich noch auf der Ostseite der Anlage nachvollziehen lässt.²⁷⁴⁵ Hier wurden gravierende Eingriffe im Bereich der östlichen *basilica* vorgenommen, in deren Zuge sie wohl deutlich erweitert wurde.²⁷⁴⁶ Sie stand auf ihrer Westseite über eine Öffnung mit dem östlichen *parascaenium* in Verbindung, während ihre Nordseite Zugang in die *porticus post scaenam* gewährte. Wie sich die Situation auf der Westseite verhielt, ist bisher noch nicht abschließend geklärt.

3) *parodos/aditus – basilica – porticus post scaenam*

Die Interaktion zwischen Theaterkern und *porticus post scaenam* blieb jedoch nicht allein auf den Skenenapparat beschränkt, wie die folgenden zwei Verbindungswege zeigen werden. Sowohl bei der Verbindung *parodos/aditus – porticus post scaenam*, als auch bei der später zu besprechenden Verbindung *cavea – porticus post scaenam* wird in der Mehrzahl der Fälle erneut die Bedeutung der *basilicae* in ihrer Funktion als Mittlerräume offenbar, die ihnen aufgrund ihrer Lage innerhalb des Theater-*porticus*-Komplexes zuteilwurde.

²⁷⁴⁴ Cruz/ Rodríguez Gutiérrez 2015, 109. Dúran Cabello setzte ihre Errichtung erst in die Zeit der großen Reform im 4. Jh. n. Chr. (Dúran Cabello 2004, 124-126)

²⁷⁴⁵ Dúran Cabello 2004, 124, 241, 246; Nogales Basarate 2000, 31.

²⁷⁴⁶ Cruz/ Rodríguez Gutiérrez 2015, 109.

So ist die direkte Verbindung zwischen *parodos/aditus* und *porticus post scaenam* bei den hier näher untersuchten Vertretern nur äußerst selten nachzuweisen. Ihre Belege beschränkten sich einerseits auf das Theater von Pompeii/Pompei, dessen Ursprünge noch auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgehen sowie auf das Theater von Volaterrae/Volterra (?), bei dem die topographischen Verhältnisse auf der Ostseite der Anlage den Bau einer klassischen *basilica* verwehrten. Während in Pompeii/Pompei der Weg aus den *parodoi/aditus* hinaus direkt in die Säulenhallen des kleinen Hofes führten und jene im Osten seit sullanischer Zeit darüber hinaus auch in die erst sekundär angeschlossene *quadriporticus*, zeigt das Theater von Volaterrae/Volterra am äußeren Ende des östlichen *parodos/aditus* Richtung Norden einen verwinkelten Bereich, über den es möglich war, die *porticus post scaenam* zu betreten. Ein ganz anderes Bild zeigt hingegen die Westseite des Theaters, denn hier stand der dortige *parodos/aditus* bereits seit augusteischer Zeit über eine Öffnung mit der südlich angrenzenden *basilica* in Verbindung, die wiederum Zugang in die *porticus post scaenam* gewährte.²⁷⁴⁷

Diese Kombination der Wegführung *parodoi/aditus* – *basilicae* – *porticus post scaenam* scheint im Allgemeinen die typische Verbindung beider Bereiche gewesen zu sein. So ließ sich jene Route bei allen hier näher untersuchten und archäologisch nachvollziehbaren Anlagen nachweisen. Eine Ausnahme bildete lediglich das bereits besprochene Theater von Pompeii/Pompei, welches seit der zweiten Bauphase keine Nebenräume seitlich der *scaena* mehr aufwies. Auch ein Vergleich mit den übrigen näher bekannten Theater-*porticus*-Komplexen scheint dieses Ergebnis zu unterstützen.²⁷⁴⁸ Die Häufigkeit ihrer Präsenz weist darüber hinaus auf die Bedeutung bzw. Notwendigkeit dieser Wegführung hin,²⁷⁴⁹ die somit nicht nur auf die Kommunikation zwischen Skenenbau und *porticus post scaenam* beschränkt blieb. Dabei zeigte sich, dass auch der Übergang zwischen *parodoi/aditus* und *basilica* unterschiedlich geformt sein konnte: Neben einer einfachen Öffnung, wie sie in Leptis Magna/Lepda und Augusta Emerita/Mérida nachzuweisen ist und dort zum Teil schmalere Dimensionen als die Durchlässe zu den *parascaenia*

²⁷⁴⁷ Vergleich Katalogeintrag Volaterrae/Volterra.

²⁷⁴⁸ So konnte diese Wegführung etwa innerhalb der Theater von Antium/Antio, Ostia/Ostia, Beneventum/Benevento, Herculaneum/Ercolano, Faesulae/Fiesole (?) Tarracina/Terracina, Suessa/Sessa Aurunca, Saepinum/Saepino, Falerio Picenus/Falerone, Augusta Bagiennorum/Benevagienna (?), Tergeste/Trieste, Augusta Taurinorum/Torino, Urbs Salvia/Urbanisaglia, Arelate/Arles, Arausio/Orange, Augusta Emerita/Mérida, Segobriga/Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, Tarraco/Tarragona, Leptis Magna/Lepda, Bulla Regia/Hamman Daradgji, Thubursicum Numidarum/Khemissa, Thamugadi/Timgad und Sabratha/Sabratha dokumentiert werden.

²⁷⁴⁹ In manchen Fällen scheint sich diese Verbindung, wie im Falle von Volaterrae/Volterra, jedoch nur auf eine Seite bzw. einen *parodos* beschränkt zu haben.

zeigte,²⁷⁵⁰ konnte der Übergang, wie in Sabratha und Volaterrae/Volterra, auch mittels zweier Öffnungen gestaltet sein.²⁷⁵¹

In Tarracina/Terracina ebenso wie in Faesula/Fiesole, wo innerhalb beider *parodoi/aditus* jeweils nur ein Durchgang belegt ist, artikulierte sich dieser in Form eines Torbogens.

Während die bauliche Situation in Faesula/Fiesole zwischen Ost-*parodos* und *porticus post scaenam* noch nicht eindeutig geklärt ist, setzte sich der Weg in Tarracina/Terracina vom östlichen *parodos* ausgehend und den Torbogen durchschreitend in die südlich gelegene *basilica* fort, an deren gegenüberliegenden Seite, wie bereits weiter oben beschrieben, sich ein weiterer Bogendurchlass mit Marmorschwelle in die *porticus post scaenam* öffnete.²⁷⁵²

Eine besondere Form der Interaktion zwischen *parodos/aditus* und *basilica* zeigt das einst prachtvoll ausgestattete Theater von Suessa/Sessa Aurunca auf seiner Südseite. So stand die bereits erwähnte südliche *basilica* nicht nur mit dem benachbarten *parascaenium* und der *porticus post scaenam* in Verbindung, sondern über einen monumentalen Zugang auch mit dem *parodos/aditus* jener Seite. Gestaltet war er durch sieben 2,40 m weite und 5,00 m hohe Arkaden mit Pilastern.²⁷⁵³ Seit dem 2. Jh. n. Chr. zierte dieser Zugang eine monumentale Ehreninschrift, die nach Cascella vermutlich den kaiserlichen Euergetismus der Matidia Minor, Nichte der Marciana und Schwester der Kaiserin Sabina, ehrte, die die Erneuerungsarbeiten am Theater in jener Zeit finanziell unterstützt hatte.²⁷⁵⁴

4) *cavea – porticus post scaenam*

Schließlich soll nun auch die Verbindung zwischen *cavea* und *porticus post scaenam* näher beleuchtet werden und zwar zunächst jene Verbindungswege, die eine direkte Kommunikation zwischen beiden Bereichen erkennen lassen.

Eine solche direkte Kommunikationsroute, bei denen Teile des Zuschauerrunds direkt mit der *porticus post scaenam* interagierten, ohne dabei weitere Räumlichkeiten durchschreiten zu müssen, ließ sich bei den hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Komplexen bisher nur bei zwei Anlagen ermitteln. Beide waren unterhalb der Stadt an einem Hang errichtet, sodass ihr Hauptzugang mittels eines Treppensystems von der Stadt hinab in das Theater

²⁷⁵⁰ Ebenfalls in: Bulla Regia/ Hamman Daradgji, Segobriga/Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, Tarraco/Tarragona, Beneventum/Benevento, Thubursicum Numidarum/Khemissa.

²⁷⁵¹ Ähnlich auch in: Arelate/Arles, Arausio/Orange.

²⁷⁵² Cassieri 2004/5, 511-513.

²⁷⁵³ Cascella 2002, 81.

²⁷⁵⁴ Cascella 2002, 85-86. Heute sind von dieser Inschrift noch sechs Fragmente erhalten.

erfolgte. Möglicherweise war dies auch der Grund dafür, weshalb sowohl das Theater von Faesulae/Fiesole als auch jenes von Volaterrae/Volterra über den oberen Umgang und ein erneut daran anschließendes Treppensystem direkt mit der *porticus post scaenam* in Kontakt stand.

Im Theater von Faesulae/Fiesole können vom oberen Bereich des Zuschauerrunds ausgehend gleich mehrere derartige Verbindungswege ausgemacht werden. Eine wesentliche Verbindung bestand dabei über den oberen Umgang bzw. die *crypta*, die von den Sitzstufen der *cavea* aus über die drei mittleren *scalaria* erreicht werden konnte, ebenso wie über das Treppensystem des oberen Theaterzugangs. Im äußeren Osten dieses doppelten Umgangs konnte eine Treppe erreicht werden, die auf das Niveau der *tribunalia* herabführte.²⁷⁵⁵ Von hier aus setzte sich der Weg über die *parascaenia* hinweg und eine weitere steile Treppe fort, deren unteres Ende direkt in der *porticus post scaenam* mündete.²⁷⁵⁶ Eine weitere Verbindung könnte möglicherweise hinter der Außenmauer der *crypta* bestanden haben. Diese Außenfassade öffnete sich mittels mehrerer rechteckiger Türöffnungen, in denen sich noch die Türschwellen und Verankerungen möglicher Flügeltüren erhalten haben. Diese gaben Zugang zu einem außerhalb befindlichen Korridor, der sich heute uneben und von Vegetation überwachsen darstellt. Während er an seinem höchsten Punkt nahe der Theaterachse mittels Treppenstufen mit der Terrasse oberhalb des Theaters in Verbindung stand, fiel er Richtung *porticus post scaenam* entsprechend der Neigung des Hanges ab. Leider lässt sich bisher nur schwer beurteilen, wie sich sein Weg auf der Höhe des östlichen *parodos/aditus* und des *parascaeniums* fortsetzte und wie genau er gestaltet bzw. befestigt war. Einerseits könnte er von hier aus direkt in den heute offenen Bereich hinter dem östlichen *parascaenium* und weiter in die *porticus post scaenam* geführt haben oder aber in Richtung Westen abbiegend über das äußere Ende des *parodos/aditus* und weiter nach Norden durch dessen nördliche Bogenöffnung in den offenen Bereich hinter dem östlichen *parascaenium*, welcher mit der *porticus post scaenam* kommunizierte. Interessant ist zudem eine Verbindung, die sich ganz im Osten des Zuschauerrunds nachvollziehen lässt, denn hier führte der äußere radiale Treppenaufgang der *cavea* nicht etwa auf den erwähnten oberen Umgang, sondern kurz unterhalb von diesem mittels weniger Stufen hinab in einen überwölbten schmalen

²⁷⁵⁵ Fiesole archeologica. Archaeology in Fiesole 1990, 59.

²⁷⁵⁶ Fiesole archeologica. Archaeology in Fiesole 1990, 59.

Korridor.²⁷⁵⁷ Über diesen war es nun möglich Richtung Osten schreitend die äußere Passage zu erreichen, die, wie beschrieben, direkt oder indirekt mit der *porticus post scaenam* in Verbindung stand, oder durch eine nach Norden führende Bogenöffnung in einen weiteren schmalen Korridor einzubiegen, der genau dort mündete, wo die vom oberen Umgang herabführende Treppe mit der Plattform oberhalb des östlichen *parascaeniums* zusammentraf. Von hier aus setzte sich der Weg dann wieder über das *parascaenium* hinweg und die steile Treppe hinunter in die *porticus post scaenam* fort. Schließlich sei auch auf die *tribunalia* verwiesen, die sich oberhalb der *parodoi/aditus* befanden, heute jedoch nur noch schlecht erhalten sind. Möglich erscheint, dass zumindest jenes im Osten ebenfalls über die Route oberhalb des östlichen *parascaeniums* und die steile Treppe mit der *porticus post scaenam* kommunizierte. Wie sich das Bild auf der Westseite des Theaters verhielt, lässt sich nicht mehr feststellen, doch sind ähnliche Verbindungswege zu vermuten.²⁷⁵⁸

Auch im Theater von Volaterrae/Volterra bestand ein verschiedenartiges Treppen- und Gangsystem, welches den oberen und mittleren Umgang bzw. die *crypta* im Bereich der *cavea* mit der tiefergelegenen *porticus post scaenam* verband. So schienen sowohl der obere Umgang hinter der *summa cavea* als auch der mittlere Umgang bzw. die *crypta* hinter der *media cavea* an ihren Extremitäten mit einem System von schmalen Treppen und Gängen verbunden gewesen zu sein, welches auf beiden Seiten das Theater flankierend hinter die *exedrae* an den Langseiten der *porticus post scaenam* führte. Leider lässt sich zum bisherigen Forschungsstand noch nicht eindeutig ablesen, ob und an welcher Stelle ein Zugang zur *porticus post scaenam* bestand.²⁷⁵⁹ Fraglich ist auch, welcher Bauphase diese Verbindungswege zuzuschreiben sind. Zumindest für die westliche Verbindung hält Maetzke eine Datierung Ende des 2. Jh. n. Chr. für möglich und spricht sie somit einer späteren Umbaumaßnahme zu.²⁷⁶⁰ In diesem Zuge wurde an der Außenwand der *crypta* eine Tür eingelassen, die Zugang in einen kleinen, überwölbten Raum gewährte.²⁷⁶¹ Von hier aus setzte sich der Weg über einen langen, abfallenden Gang

²⁷⁵⁷ Auch für die Westseite lässt sich eine Bogenöffnung an dieser Stelle nachvollziehen.

²⁷⁵⁸ Siehe auch Fiesole archeologica. Archaeology in Fiesole 1990, 59.

²⁷⁵⁹ Möglicherweise kann auf der Ostseite auf der Höhe des südlichen *porticus*-Arms eine Öffnung in die östliche Säulenhalle angenommen werden.

²⁷⁶⁰ Maetzke 2002, 84. Auf die späte Entstehungszeit weist dem Forscher zufolge das unregelmäßige und grobe Mauerwerk hin, welches dem regelmäßigen Mauerwerk der frühen Kaiserzeit gegenübersteht.

(Maetzke 2002, 84)

²⁷⁶¹ Maetzke 2002, 84.

fort, der in seinem Verlauf ein Treppensystem aufnahm und im Bereich der westlichen *exedra* der *porticus post scaenam* endete.²⁷⁶²

Vielleicht kann dieser direkten Verbindung auch das bereits angesprochene Wegenetz zugeordnet werden, das von den *tribunalia* ausgehend über die Treppenhäuser innerhalb des Skenengebäudes in die *porticus post scaenam* führte.

Alle weiteren Verbindungen zwischen *cavea* und *porticus post scaenam* erfolgten, wie bei den meisten anderen Theater-*porticus*-Komplexen, auch in Volaterrae/Volterra über den indirekten Weg, das heißt über eine Kombination der bereits besprochenen Wegesysteme. Dies betraf etwa die Kommunikation zwischen *tribunalia* und *porticus post scaenam*. So war es möglich, von den Ehrenplätzen der Seitenlogen ausgehend den Weg über die *praecinatio* oder über einen Treppenaufgang an den Außenwänden der *parodoi/aditus* zu wählen,²⁷⁶³ und von hier aus über die *parodoi/aditus* den Weg in die Bereiche der *basilicae* und die *porticus post scaenam* fortzusetzen. Ähnlich wäre auch die Wegführung von den Sitzplätzen der Prohedrie sowie den unteren Reihen der *ima cavea* denkbar, die ebenfalls über die *parodoi/aditus* und *basilicae* in die *porticus post scaenam* hinein erfolgt sein könnte. Auch in Faesulae/Fiesole hätten die Zuschauer der unteren Sitzreihen auf diese Weise den Weg in die *porticus post scaenam* finden können. Zumindest im Theater von Volaterrae/Volterra hat diese Verbindung im 3. Jh. n. Chr. jedoch ihr Ende gefunden, als das Theater für die Aufführungen von Circus-, Athleten- und Gladiatorenspielen umgestaltet wurde²⁷⁶⁴ und in diesem Zuge nicht nur die Bühne auf das Niveau der *orchestra* abgetieft und die *portae* der *scaenae frons* zugemauert, sondern auch die Stufen der Prohedrie entfernt sowie die zu den *tribunalia* führenden Treppenaufgänge in den Wänden der *parodoi/aditus* verschlossen wurden.²⁷⁶⁵

Insgesamt ließen sich innerhalb des Theater-*porticus*-Komplexes von Volaterrae/Volterra mit einer ungefähren Sitzplatzkapazität von 1.700 – 2.000 Plätzen²⁷⁶⁶ ca. 10 - 12 mögliche Routen aus den verschiedenen Bereichen des Zuschauerraumes nachvollziehen. Auch für das Theater von Faesulae/Fiesole, welches etwa 1.500²⁷⁶⁷ - 3.000²⁷⁶⁸ Besuchern Platz

²⁷⁶² Maetzke 2002, 84. Offen bleibt, ob dieser Gang möglicherweise überdacht war.

²⁷⁶³ Maetzke 2002, 82.

²⁷⁶⁴ Maetzke 2002, 84;

²⁷⁶⁵ Munzi/ Terrenato 2000, 42; Maetzke 2002, 84; Steingraber 2002, 11.

²⁷⁶⁶ Maetzke 2002, 82. Nach Inghirami umfasste das Theater eine Fläche von 3.000m² und konnte 1.300 Zuschauer zuzüglich 400 in der *summa cavea* aufnehmen (Inghirami 1993, 150).

²⁷⁶⁷ De Marco 2000, 8.

²⁷⁶⁸ Fiesole archeologica. Archaeology in Fiesole 1990, 55-59; Comune di Fiesole. Museo archeologico, guida 1981, 50.

bieten konnte, scheinen ähnlich viele Verbindungswege denkbar, da sich allein beschränkt auf die Ostseite nicht weniger als sechs mögliche direkte und indirekte Routen zwischen *cavea* und *porticus post scaenam* erfasst werden können. Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass die Zahlen lediglich die Routen durch die verschiedenen belegten Öffnungen innerhalb des Theaters ausdrücken. Nicht mehr gesichert zu belegen ist dabei, ob all jene auch tatsächlich in dieser Form einst für den Transfer der Zuschauer vom Theaterrund in die *porticus post scaenam* gedient haben bzw. welche Routen genau den einzelnen sozialen Gruppen dienten und inwiefern diese zeitlich parallel bestanden. Da auch in einer Vielzahl der anderen besser erhaltenen und untersuchten Theater-*porticus*-Komplexe ein vielfältiges Wegesystem zwischen Zuschauerrund und *porticus post scaenam* bestand, ist zu vermuten, dass diese Verbindung während der Veranstaltungszeiten eine essentielle Rolle hinsichtlich der Zirkulation der Besuchermassen in den Pausen spielte. Dabei scheint es, als sei es aus nahezu jedem Sitzbereich des Zuschauerraumes möglich gewesen, in die *porticus post scaenam* zu gelangen. Bei der Betrachtung der verschiedenen Theater-*porticus*-Anlagen ließen sich diesbezüglich folgende Verbindungswege nachvollziehen:

- *proedria* – *parodoi/aditus* – *parascaenia* u./o. *basilicae/versurae* – *porticus post scaenam*
- *tribunalia* – Bühnenhaus – Treppenhaus – *porticus post scaenam*
- *tribunalia* – *parodoi/aditus* – *parascaenia* u./o. *basilicae* – *porticus post scaenam*
- *tribunalia* – *parascaenia* – *basilicae* – *porticus post scaenam*
- *ima cavea* – *parodoi/aditus* – *parascaenia* u./o. *basilicae* – *porticus post scaenam*
- *media cavea* – Korridor – äußeres *ambulacrum* – *parodoi/aditus* – *basilicae/versurae* – *porticus post scaenam*
- *media cavea* – mittlerer o. oberer Umgang – Treppenanlage – *parodoi/aditus* – *basilicae* – *porticus post scaenam*
- *media cavea* – mittlerer o. oberer Umgang – Treppenanlage – äußeres *ambulacrum* – *parodoi/aditus* – *basilicae* – *porticus post scaenam*
- *summa cavea* – oberer Umgang – Treppenanlage – *parodoi/aditus* – *basilicae* – *porticus post scaenam*
- *summa cavea* – oberer Umgang – Treppenanlage – äußeres *ambulacrum* – *parodoi/aditus* – *basilicae* – *porticus post scaenam*

Natürlich variierten die Art, Anzahl und Kombination der Verbindungswege auch in diesem Fall je nach Aufbau und topographischen Gegebenheiten der einzelnen Theateranlagen.

In Ostia etwa lassen sich folgende Kommunikationsachsen zwischen Zuschauerrund und *porticus post scaenam* nachverfolgen²⁷⁶⁹: Von den Stufen der Prohedrie aus könnte das *porticus*-Areal über die *parodoi/aditus* und weiter durch die *basilicae* erreicht worden sein. Auch für die Zuschauer der *ima cavea* wäre, sobald sie die *scalaria* ihres Ranges herabgestiegen und die untere *praecinctio* an ihren äußeren Extremitäten verlassen hatten, dieser Weg über die *parodoi/aditus* und die *basilicae* in die *porticus post scaenam* denkbar. Gleiches galt für jene Personen, die in den *tribunalia* Platz nahmen – auch für sie führte der Weg über die Treppenaufgänge²⁷⁷⁰ in den breiten Mauern zwischen *parodoi/aditus* und Bühnenhausbereich in die seitlichen Zugangskorridore und von hier aus in die *basilicae*, die wiederum Zugang in die *porticus post scaenam* gewährten. Nicht mehr gesichert ist jedoch, wie sich die Verbindung zwischen *media cavea* und *porticus post scaenam* noch im 1. Jh. n. Chr. gestaltete. Nach den großen Umbau- und Erweiterungsmaßnahmen im 2. Jh. n. Chr. jedoch, in deren Zuge eine neue Außenarkade errichtet und der Zuschauerraum durch eine *summa cavea* erweitert wurde,²⁷⁷¹ schienen sowohl die Besucher der *media* als auch *summa cavea* über das Treppensystem in den Radialkammern der Substruktionen und weiter durch das äußere *ambulacrum*, die *parodoi/aditus* und schließlich die *basilicae* in die *porticus post scaenam* gelangt zu sein. Insgesamt ergibt sich damit eine ungefähre Anzahl von zehn Verbindungswegen zwischen *cavea* und *porticus post scaenam*.

Innerhalb des Theaters von Pompeii/Pompei, welches durch seine frühe Erbauungszeit und Anlage einige Besonderheiten im Vergleich zu den anderen untersuchten Bauten aufweist,²⁷⁷² lassen sich für die Verbindung zwischen Zuschauerrund und kleiner Hofanlage seit augusteischer Zeit sechs interne Wegführungen nachweisen, während sich die Zahl bezüglich der Verbindung zwischen *cavea* und später angeschlossener *quadriporticus* auf drei beschränkt, da letztere vom Theaterkern nur über die Ostseite aus

²⁷⁶⁹ Angemerkt sei hier, dass sich das Theater in seiner heutigen Form stark restauriert zeigt, was die Beurteilung des tatsächlichen antiken Befundes deutlich einschränkt und erschwert.

²⁷⁷⁰ Isler 2017, 503.

²⁷⁷¹ Battistelli/ Greco 2002, 417.

²⁷⁷² Vergleich Katalogeintrag zum Theater von Pompeii/Pompei.

zugänglich war. Dabei führt der Weg sowohl hinsichtlich der Prohedrie als auch der *ima* und *media cavea* sowie der *tribunalia* stets über die *parodoi/aditus*, auf welchen sich die verschiedenen Bereiche mittels separater Zugangssituationen öffneten, in den kleinen Hofbereich, oder weiter über seine östliche Säulenhalle in die *quadriporticus*. Inwiefern auch der obere Zuschauerbereich der *summa cavea* über ein internes Wegesystem mit den *porticus*- bzw. Hofbereichen kommunizierte, lässt sich nur noch schwer beurteilen.²⁷⁷³ Auch wenn die *porticus post scaenam* des Theaters von Herculaneum/Ercolano bisher kaum bekannt ist, ließen sich auch hier innerhalb des Theaterkerns noch zahlreiche Verbindungswege zu dieser nachvollziehen.²⁷⁷⁴ Dabei ergab sich von den Ehrenplätzen der Prohedrie ausgehend die Wegführung *orchestra – parodoi/aditus – basilicae – porticus post scaenam*. Die *tribunalia* hingegen schienen, wie bereits weiter oben beschrieben, über ein Treppen- und Gangsystem innerhalb des Bühnenhauses auf direktem Wege mit der *porticus post scaenam* in Verbindung gestanden zu haben.²⁷⁷⁵ Für den übrigen Teil der *cavea* ergibt sich folgendes Bild: Während die unteren Sitzreihen der *ima cavea* möglicherweise über die *scalaria*, die untere *praecinctio* und an ihrem Enden über wenige Stufen mit den *parodoi/aditus* und von hier aus durch die *basilicae* mit der *porticus post scaenam* in Verbindung standen, scheint bezüglich der oberen Sitzreihen der *ima cavea* der Weg über die *scalaria* nach oben in den begrenzenden Umgang bzw. die *crypta*²⁷⁷⁶ und von hier aus über das Treppensystem in die äußere Umgangsportikus des Erdgeschosses wahrscheinlicher. Von hier aus setzte sich der Weg dann weiter in die *parodoi/aditus* und *basilicae* in die *porticus post scaenam* fort. Diese letztgenannte Route stand auch den Besuchern der *summa cavea* zur Verfügung, deren Sitzreihen über zusätzliche Treppenaufgänge mit dem besagten oberen Umgang verbunden waren.²⁷⁷⁷ Aufgrund der modernen Überbauung und der daraus folgenden geringen Erschließung des Theaterbaus von Tarracina/Terracina sind hier gesicherte Aussagen zum internen Wegesystem im Bereich der *cavea* leider nicht möglich.²⁷⁷⁸ Auch im Theater von Augusta Bagiennorum/Benevagienna ist das Wegenetz aufgrund der wenigen erhalten Strukturen

²⁷⁷³ Eine separate Verbindung schien in diesem Falle nicht vorzuliegen. Der einzig mögliche Weg hätte über die Treppenanlage hinab in die *crypta* oberhalb der *media cavea* geführt und weiter über die *scalaria*, die untere *praecinctio* und die *parodoi* in die *porticus*-Areale.

²⁷⁷⁴ Vergleich Katalogeintrag zum Theater von Herculaneum/Ercolano.

²⁷⁷⁵ Pagano/ Balasco 2000, 66.

²⁷⁷⁶ Balasco 2000, 80.

²⁷⁷⁷ Tosi 2003, 141; Burmeister 2006, 106; Isler 2017 (I), 336-337.

²⁷⁷⁸ Vergleich Katalogeintrag zum Theater von Tarracina/Terracina in K II a.

nicht mehr zu rekonstruieren.²⁷⁷⁹ Schwer beurteilen lässt sich auch die Wegführung zwischen *cavea* und *porticus post scaenam* innerhalb der Theater von Sessa Aurunca/Suessa und Augusta Taurinorum/Torino, da von diesen zum Teil nur die Grundzüge erhalten blieben.

Für Sessa Aurunca/Suessa ist daher nur die Verbindung zwischen Prohedrie und *porticus post scaenam* besser nachzuvollziehen. Diese bestand über die Route *parodoi/aditus* – *basilicae* – *porticus post scaenam*. Zudem scheinen die heute nicht mehr erhaltenen *tribunalia* möglicherweise über Treppenzugänge, die in den *parascaenia* mündeten,²⁷⁸⁰ und von hier aus über die *basilicae* mit der *porticus post scaenam* verbunden gewesen zu sein. Auch für die *ima cavea* ist anzunehmen, dass eine Verbindung über die *scalaria*, die untere *praecinctio* und weiter über die *parodoi/aditus* und *basilicae* in die *porticus post scaenam* bestand. Wie sich diese Verbindung jedoch in Bezug auf die oberen Ränge der *media* und *summa cavea* verhielt, kann nur noch gemutmaßt werden. Bekannt ist jedoch, dass die zweischiffige *crypta*, die oberhalb der *media cavea* verlief, in Zusammenhang mit dem internen Wegenetz eine wichtige Rolle spielte.²⁷⁸¹ So könnten ihre Zugänge indirekt mit den *parodoi/aditus* verbunden gewesen sein, die wiederum über die *basilicae* die Kommunikation mit dem Bereich der *porticus post scaenam* herstellten.

Das Theater von Augusta Taurinorum/Torino schien erst im Zuge späterer Erneuerungsarbeiten vollständig in Stein mit einer auch nach außen halbrunden Form der *cavea* umgewandelt worden zu sein.²⁷⁸² Die Datierung dieser tiefgreifenden Umstrukturierung der Theateranlage schwankt in der Forschung beträchtlich. So existieren Vorschläge, die von der 2. H. d. 1. Jh. n. Chr.²⁷⁸³ bis in 2. H. d. 2. Jh. n. Chr.²⁷⁸⁴ reichen. Fest steht aber, dass das Theater spätestens zu dieser Zeit mit einer vierseitigen *porticus post scaenam* ausgestattet war. In Verbindung stand diese auch hier über die bekannten Wege mit der Prohedrie. Die übrigen Ränge der *cavea* standen im Wesentlichen über Treppensysteme mit dem unteren *ambulacrum* in Verbindung, welcher über eine kurze Ziegelstufe Zugang in die *parodoi/aditus* und von hier aus in die seitlichen Räumlichkeiten des Bühnengebäudes und die *porticus post scaenam* gewährten.²⁷⁸⁵

²⁷⁷⁹ Vergleich Katalogeintrag zum Theater von Augusta Bagiennorum/Benevagienna in K II a.

²⁷⁸⁰ Cascella 2002, 43; Cascella 2006, 85; Isler 2017 (I), 738-739.

²⁷⁸¹ Cascella 2002, 33.

²⁷⁸² Vergleich Katalogeintrag zum Theater von Augusta Taurinorum/Torino in K II a.

²⁷⁸³ Angaben des Museums von Turin:

<http://www.museotorino.it/view/s/c3f850cfc60f4925a5da97cb3cad8720> (Stand: 20.02.2016).

²⁷⁸⁴ Finocchi 1964, 391.

²⁷⁸⁵ Finocchi 1977, 31; Brecciaroli Taborelli 2004, 66-68.

Auch bezüglich des Theater-*porticus*-Komplexes von Falerio Picenus/Falerone wären neue detailliertere Forschungen wünschenswert, die weiteren Aufschluss zu den internen Verbindungswegen ermöglichen. Doch schienen auch hier alle Zuschauerränge indirekt mit der *porticus post scaenam* in Verbindung gestanden haben. So lässt sich ein Weg von der *ima cavea* ausgehend über die *parodoi/aditus* und von hier aus in die *basilicae* rekonstruieren, die möglicherweise, wie auch bei den anderen Theatern, Zugang in die *porticus post scaenam* gaben. *Media* und *summa cavea* standen hingegen über ein Treppensystem mit dem unteren *ambulcarum* in Verbindung,²⁷⁸⁶ der sich an seinen Enden wiederum auf die *parodoi/aditus* öffnete, von wo aus ebenfalls die *basilicae* erreicht werden konnten.²⁷⁸⁷ Interessant ist zudem eine Verbindung, welche durch eine lange Treppenanlage gebildet wurde, die sich noch im Bereich des *postscaeniums* nachweisen ließ und möglicherweise mit der *cavea* auf der anderen Seite kommunizierte.²⁷⁸⁸ Dieses Bild der vielfältigen internen Verbindungswege zwischen Zuschauerraum und *porticus post scaenam* spiegeln schließlich auch die näher untersuchten Theater in den westlichen Provinzen wider.

So etwa das Theater von Augusta Emerita/Mérida, wenngleich die Datierung der einzelnen Bauglieder derzeit noch viel diskutiert ist. Spätestens in flavischer-traianischer Zeit scheint das Theater jedoch in seinem vollen Umfang fertiggestellt gewesen sein. Dabei stand auch hier die Prohedrie über die *parodoi/aditus* und die Seitenräume des Bühnengebäudes mit der *porticus post scaenam* in Verbindung. Auch die *ima*, *media* und *summa cavea* lassen mittels eines Treppen-, Rampen- und Gangsystems zumindest auf der Westseite eine Verbindung mit dem *parodos/aditus* erkennen, der über eine Bogenöffnung mit den *basilicae* in Kontakt stand. Wie sich die Verbindung zwischen *tribunalia* und *porticus post scaenam* jedoch gestaltete, ist bisher noch nicht geklärt.

Auch die Forschungen zum Theater von Italica/Santiponce sind noch nicht abgeschlossen, sodass für die Zukunft noch mit weiteren Informationen zu seinem Aufbau und seinen internen Verbindungswegen zu rechnen ist. Für die Prohedrie ließe sich wieder der Weg über die seitlichen *parodoi/aditus*, in die *basilicae* und die *porticus post scaenam* rekonstruieren. Diese Route scheint auch für die Zuschauer der *ima cavea* ebenso wie für die Persönlichkeiten, die in den zu vermutenden *tribunalia* Platz fanden, bestimmt

²⁷⁸⁶ De Minicis 1839, 14.

²⁷⁸⁷ Isler 2017 (I), 288.

²⁷⁸⁸ De Minicis 1839, 16; Maraldi 2002, 37.

gewesen zu sein.²⁷⁸⁹ Erstere stand über die untere *praecinctio* und wenigen marmornen Stufen mit den *parodoi/aditus* in Verbindung,²⁷⁹⁰ während etwaige *tribunalia* möglicherweise über einen Treppenzugang mit den *parodoi/aditus* kommunizierten.²⁷⁹¹ Von hier aus hätte sich der Weg in die *basilicae* und über eine doppelte Bogenöffnung in die *porticus post scaenam* fortgesetzt.²⁷⁹² *Media* und *summa cavea* schienen hingegen keine internen Verbindungswege zur *porticus post scaenam* aufzuweisen, da sie über die oberen Umgänge sowie Rampen- und Treppenzugänge nur mit dem Bereich vor dem Theater kommunizierten.²⁷⁹³ Ihnen fehlte die interne Zirkulation mittels etwaiger *ambulacra*.²⁷⁹⁴

Diese fehlende interne Zirkulation im rückwärtigen Bereich der *cavea* lässt sich zum Teil auch im Theater von Leptis Magna/Lepda konstatieren. Hier erlaubten offenbar nur die äußeren Treppenaufgänge zu den oberen Rängen eine interne Verbindung. So öffneten sich die *analemmata* hier durch jeweils eine Tür auf die *parodoi/aditus*, die auf der gegenüberliegenden Seite wiederum mit den *basilicae* kommunizierten, wenngleich nur die Westliche direkten Zugang in die *porticus post scaenam* gewährte. Im Osten hingeben war es nötig zunächst für einen kurzen Moment das Theatergebäude zu verlassen, um von außen über den Straßenzugang in die *porticus post scaenam* zu gelangen. Die Verbindung zwischen *ima cavea* und *porticus post scaenam* bestand auch hier, wie allgemein üblich, über die *scalaria* der *cavea* und die untere *praecinctio*, die *parodoi* und die *basilicae*. Auch bezüglich der *tribunalia* scheint der Weg über die *parodoi/aditus* in die *basilicae* bestanden zu haben. Die Prohedrie war nach Di Vita erst eine Ergänzung der flavischen Zeit,²⁷⁹⁵ doch ist auch für sie eine Verbindung über die *parodos/aditus* und die westliche *basilica* in die *porticus post scaenam* denkbar.

Diese zwei Verbindungsrouten zwischen Prohedrie und *porticus post scaenam* sind auch innerhalb des Theaters von Sabratha/Sabratha nachzuvollziehen. Auch die übrigen

²⁷⁸⁹ Rodríguez Gutiérrez 2004, 96.

²⁷⁹⁰ Rodríguez Gutiérrez 2004, 80-81.

²⁷⁹¹ Rodríguez 2001, 244; Rodríguez Gutiérrez 2006, 157. Im Theater von Italica/Santiponce haben sich bisher noch keine Hinweise auf die Existenz von *tribunalia* finden können. Allerdings ist dieser Umstand möglicherweise auch auf die ausgesprochen schlechte Erhaltung dieses Bereichs zurückzuführen. Wenn es sie gegeben hat, so legt der südliche *parodos/aditus* nahe, dass sie auf der Höhe der *praecinctio* zwischen *ima* und *media cavea* angebracht waren. (Rodríguez Gutiérrez 2004, 144-145)

²⁷⁹² In die flavische Zeit datieren Rodríguez Gutiérrez und Vera Reina zudem eine Türöffnung, die zwischen dem südlichen *parados/aditus* und dem dortigen *parascaenium* eingerichtet wurde. (Rodríguez Gutiérrez/Vera Reina 1999, 194)

²⁷⁹³ Rodríguez Gutiérrez 2006, 153.

²⁷⁹⁴ Rodríguez Gutiérrez 2004, 96.

²⁷⁹⁵ Di Vita 1990, 456-457.

Bereiche des Zuschauerraumes lassen ein internes Wegenetz zur *porticus post scaenam* erkennen. So scheint auch hier die *ima cavea* über die untere *praecinctio*, die *parodoi/aditus* und die *basilicae* mit der *porticus*-Anlage verbunden gewesen zu sein, während die oberen Ränge über ein Netz von Treppenzugängen und Umgängen mit den unteren beiden *ambulacra* in Verbindung standen, die sich wiederum an ihren Enden auf die *parodoi/aditus* öffneten. Letztere gewährten auf ihrer gegenüberliegenden Seite jeweils durch zwei Öffnungen Zugang in die *basilicae* und von hier aus in die *porticus post scaenam*. Nicht gesichert ist derzeit lediglich die Existenz etwaiger *tribunalia*, sodass zu diesen keine gesicherten Aussagen möglich sind.²⁷⁹⁶

Auch wenn bei vielen der hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Anlagen noch nicht alle möglichen Zugangswege und -öffnungen ausreichend erforscht und dokumentiert worden sind und somit noch zahlreiche Nachgrabungen nötig wären, wurde die Präsenz eines vielfältigen internen Wegenetzes innerhalb der Bauten doch evident. Dieser Umstand legt daher die Vermutung nahe, dass dieses nicht allein mit dem allgemeinen Spielbetrieb in Verbindung stand, sondern auch in Zusammenhang mit einer effizienten Zirkulation der Besucher zwischen Zuschauerraum und *porticus post scaenam*-Anlage während der Pausenzeiten zu sehen ist. So ließen sich in der Regel nicht weniger als 10-12 Verbindungswege zwischen Zuschauerraum und *porticus post scaenam* nachvollziehen, die auf der Grundlage der verschiedenen, durch Öffnungen in Verbindung stehenden Räumlichkeiten rekonstruiert wurden. Verteilt auf beide Seiten des Theaters ergeben sich somit mindestens 5-6 verschiedene Routen, die zugleich in etwa der Anzahl der verschiedenen Ränge bzw. Zuschauerräume – Prohedrie, *tribunalia* sowie *ima*, *media* und *summa cavea* – entsprachen. Dabei ist zu bemerken, dass diese Zahlen in der Regel nicht den ursprünglichen Bauzustand beschreiben, sondern eine spätere Ausbauphase im Verlauf des 1. Jh./2. Jh. n. Chr. So wurde bereits mehrfach angesprochen, dass das Wegesystem im Laufe der Zeit auch Wandlungen unterworfen war, die mit allgemeinen Umbaumaßnahmen und Funktionsänderungen einzelner Bereiche der Theater in Verbindung standen und sich durch ergänzende Routen sowie geänderte oder geschlossene Wegführungen ausdrückten. Leider ist in der Regel nur wenig über die originale Konzeption jener Theater-*porticus*-Komplexe und ihrer internen Wegesysteme bekannt, sodass diesbezüglich weitere Untersuchungen wünschenswert sind, um nicht zuletzt auch

²⁷⁹⁶ Caputo 1959, 14: Hier finden sich auch einige hypothetische Überlegungen.

die Chronologie der einzelnen Anlagen konkreter fassen zu können. Auch müssen die hier getroffenen Kategorisierungen der einzelnen Wegführungen durch weitere Vertreter von Theater-*porticus*-Komplexen ergänzt werden, um ein noch aussagekräftigeres Bild hinsichtlich der Häufigkeit und Typen der Wegführungen zu erzielen und den Zweck der einzelnen räumlichen Verbindungen besser evaluieren zu können.

Unabhängig davon ist dieses interne Wegesystem nicht nur Ausdruck einer über die Gewährleistung des Bühnenbetriebs und des Zu- und Abstroms der Zuschauermengen aus der *cavea* hinausgehenden Zirkulation, sondern einmal mehr auch ein Indikator für die enge inhaltliche Verbundenheit, die innerhalb dieser komplexen Anlagen zwischen Theaterkern und *porticus post scaenam* bestand.

VI c Straßenzugänge zur theatralen *porticus*-Anlage

Hält man sich die in den antiken Quellen beschriebenen Szenen vor Augen, in denen die *porticus post scaenam*-Anlage des großen Pompeius-Theaters in Rom neben ihren theatergebundenen Funktionen auch als Ort des allgemeinen Verweilens sowie als privates wie geschäftliches Kontaktgelände beschrieben wird,²⁷⁹⁷ überrascht es nicht, dass bei einer größeren Anzahl der besser erhaltenen und hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Anlagen, auch im Bereich der *porticus post scaenam* externe Straßenzugänge nachzuweisen sind (Abb. 73-89, grüne Pfeile). Damit erhöht sich die Zahl der externen Straßenzugänge innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe, sodass folglich nahezu alle Bereiche jener Bauten von außen zugänglich waren.

Leider lassen bisher nicht alle bekannten Theater-*porticus*-Komplexe eine Identifizierung dieser externen Straßenzugänge zu, da nicht immer der vollständige Grundriss der theatralen *porticus*-Anlagen bekannt oder erhalten ist. Dass diese dennoch mit einiger Wahrscheinlichkeit wichtige Bestandteile der rückwärtigen *porticus*-Anlagen waren, belegen die besser überlieferten Bauten der stadtrömischen Theater des Pompeius, Marcellus/Augustus und Balbus ebenso wie jene von Ostia/Ostia, Pompeii/Pompei, Tarracina/Terracina, Faesulae/Fiesole, Herculaneum/Ercolano (?), Suessa/Sessa Aurunca, Augusta Emerita/Mérida, Leptis Magna/Lepda sowie Sabratha/Sabratha.²⁷⁹⁸ Dabei gestaltete sich die Zugangssituation bei den nur einseitig bzw. einflügelig angelegten

²⁷⁹⁷ Ovid, *ars amat.* III 387-388; Martial 11.1.

²⁷⁹⁸ Weitere Beispiele von Straßenzugängen in die *porticus post scaenam*-Anlage belegen die Theater von Beneventum/Benevento, Tergeste/Trieste, Thamugadi/Timgad, Thugga/Dougga (?).

porticus-Anlagen recht offen, da diese in der Regel über ihre Säulenfront mit dem sie umgebenden städtischen Umfeld kommunizierten. Möglicherweise bildeten hier die erweiterten Säulenstellungen in der Mittelachse der Säulenhallen, die bei einigen Anlagen nachgewiesen werden konnten,²⁷⁹⁹ eine Art Hauptzugang in die Hallen.

Dieser vergleichsweise offenen Kommunikation der einflügeligen Säulenhallen mit ihrem Umfeld stehen die nach außen weitestgehend verschlossenen und auf den Innenraum der *porticus post scaenam* konzentrierten drei- oder vierseitigen Säulenhallenanlagen gegenüber. Diese waren von ihrem städtischen Umfeld, wie bereits beschrieben,²⁸⁰⁰ durch eine hohe, geschlossene Außenfassade abgegrenzt, so dass die Kommunikation zwischen beiden Bereichen hier deutlich eingeschränkter scheint. Dennoch konnten auch bei diesen Vertretern, ließ es der Überlieferungsstand zu, innerhalb der äußeren Mauerverläufe an einigen Stellen Öffnungen festgestellt werden, die auf externe Zugänge schließen lassen. Ihre genaue Ausformung ist allerdings auch hier in den meisten Fällen nicht vollständig bekannt. Für gewöhnlich, so legen die bisherigen Untersuchungen nahe, schienen ein bis zwei solcher Zugänge in den Außenfassaden der *porticus post scaenam*-Anlagen vorhanden gewesen zu sein, die in ihrer Größe und Ausstattung zum Teil stark variieren konnten – ihre Bandbreite reichte dabei von einfachen, schmalen Passagen bis hin zu repräsentativen, monumentalen Portalen mit Säulenstellungen.

Bezogen auf die bildreichen, antiken Beschreibungen der *porticus* Pompei (Abb. 75), die als Teil des ersten permanenten und prominenten Theaterbaus in Rom und als große Park- bzw. Gartenanlage eingerichtet stets größeren Menschenmengen während und außerhalb der Spielzeiten zur Verfügung gestanden hat, scheinen für diese auch externe Straßenzugänge unerlässlich. Leider gestaltet sich die Suche und Verortung jener Zugänge aufgrund der neuzeitlichen Überbauung des Theater-*porticus*-Komplexes äußerst problematisch. So steht uns für die Analyse bisher ausschließlich die nur fragmentarisch erhaltene Darstellung der *forma urbis Romae* aus severischer Zeit zur Verfügung. Wie sich die Zugänglichkeit daher noch in der spätrepublikanischen Zeit und den ersten Jahrzehnten der Kaiserzeit gestaltete, lässt sich somit nicht abschließend klären. Basierend auf den

²⁷⁹⁹ Hier zu nennen sind etwa Faesulae/Fiesole und Suessa/Sessa Aurunca. Leider ist bei beiden Theatern nicht abschließend geklärt, wie der vor ihnen liegende Bereich gestaltet war. Als zusätzlicher (indirekter) Straßenzugang könnte im Falle von Suessa/Sessa Aurunca auch die Treppenanlage im Süden der *porticus post scaenam* verstanden werden, wenn man davon ausgeht, dass der westliche Bereich der *basilica* als Durchgangskorridor fungierte.

²⁸⁰⁰ Vergleich Kapitel V a.

Überlieferungen der *forma urbis Romae* schien die porticus Pompei jedoch, wie für *porticus post scaenam*-Anlagen üblich, nach außen weitestgehend verschlossen gewesen sein, wenngleich nur ihre Nord- und Ostseite ebenso wie Teile der Westseite mit ihrem Anschluss an den Theaterkern besser bekannt sind. Doch geben auch sie nur ein sehr schematisches Bild der *porticus post scaenam* wieder, sodass etwaige Zugänge derzeit nur vage lokalisiert werden können. So ist zu vermuten, dass die Säulenhallenanlage zumindest im Laufe der Zeit im Bereich der nördlichen und südlichen Extremität des westlichen *porticus*-Flügels an das Straßensystem des Marsfeldes angeschlossen war,²⁸⁰¹ wie es in ähnlicher Weise auch für die *porticus post scaenae* der Theater von Augusta Emerita/Mérida und Leptis Magna/Lepda nachzuvollziehen ist. Darüber hinaus bestand möglicherweise am nordöstlichen Rand der porticus Pompei eine weitere schmale passagenartige Öffnung, welche die *porticus post scaenam* offenbar direkt mit der östlich angrenzenden Hallenanlage der Tempel der Area Sacra di Largo Argentina verband.²⁸⁰²

Ähnlich schwierig gestalten sich auch die Aussagen bezüglich des kleineren stadtrömischen Balbus-Theaters (Abb. 76), welches, wie auch das Pompeius-Theater, durch seine Massivität und seine Höhe von ca. 15-20 m eine gewisse Isolation von seinem städtischen Umfeld suggeriert.²⁸⁰³ Leider ist auch diese Anlage nur an wenigen Stellen archäologisch bekannt. So beschränkten sich die Aussagen hier vorwiegend auf den Ostabschluss der *porticus post scaenam*, der in seinem Zentrum von einer großen halbrunden *exedra* dominiert wird. Interessanterweise ließ sich bei den Untersuchungen an ihrer nördlichen und südlichen Extremität jeweils eine Türöffnung mit Architrav dokumentieren, von denen die nördliche auch durch die Überlieferung der *forma urbis Romae* ihre Bestätigung findet.²⁸⁰⁴ Beide dienten wohl dazu, die *porticus post scaenam* auch im Osten mit dem Umfeld des Theaters zu verbinden.²⁸⁰⁵ Hier verlief nach Sagui ein Straßenzug, der dem Forscher zufolge Teil eines alten urbanen Straßennetzes war.²⁸⁰⁶ Fraglich ist derzeit noch, welcher Bauphase diese Zugänge zuzuordnen sind und ob sie möglicherweise durch weitere Straßenzugänge im Bereich des westlichen *porticus*-Flügels ergänzt wurden. Diese Frage gewinnt besonders dann an Bedeutung, wenn man bedenkt,

²⁸⁰¹ Siehe Carettoni/Colini/Cozza/Gatti 1960, Tafel 32; Gleason 1990, 10 Abb. 6a.

²⁸⁰² Siehe Carettoni/Colini/Cozza/Gatti 1960, Tafel 32; Gleason 1990, 10 Abb. 6a.

²⁸⁰³ Manacorda 2001, 27.

²⁸⁰⁴ Sagui 1993, 409.

²⁸⁰⁵ Gatti 1973, 133-134; Sagui 1993, 409.

²⁸⁰⁶ Sagui 1985, 472-473.

dass die große *exedra* in hadrianischer Zeit eine tiefgreifende Umstrukturierung erfuhr und fortan als öffentliche *forica* diente.²⁸⁰⁷ Zwar stand auch diese über zwei kleinere Türöffnungen weiterhin mit der Säulenhallenanlage des Balbus-Theaters in Verbindung, doch scheinen die beiden genannten externen Öffnungen seither nicht mehr als öffentliche Zugänge in die *porticus post scaenam* geeignet gewesen zu sein, sondern lediglich die Zugänglichkeit in die *latrina* gewährleistet zu haben. Auch wenn weiterführende archäologische Untersuchungen am Theater-*porticus*-Komplex des Balbus unerlässlich sind, um genauere Aussagen hinsichtlich seines Aufbaus und seiner Zugänglichkeit zu erzielen, ist doch grundsätzlich davon auszugehen, dass sich auch die *porticus post scaenam* dieser Anlage nur an einigen wenigen Stellen durch Zugänge nach außen öffnete.

Im Gegensatz zu den beiden erstgenannten Theaterbauten handelte sich bei dem Marcellus-Theater (Abb. 85) zwar nicht um eine mehrseitige *porticus*-Anlage, doch umfasste auch sie einen Hofbereich, der Richtung Tiber ebenfalls durch eine große halbrunde *exedra* abgeschlossen wurde. Interessant ist, dass auch im Bereich ihrer Extremitäten kleine Passagen angelegt waren, die sich Richtung Tiber öffneten,²⁸⁰⁸ während der übrige Teil nach außen hin abgeschlossen scheint.

Zu den monumentaleren externen Zugängen in die *porticus post scaenam* zählte jener im Norden der theatralen *porticus*-Anlage des Theaters von Ostia/Ostia (Abb. 77). Er lässt sich vermutlich noch dem Originalplan des Theater-*porticus*-Komplexes zuordnen und verband das Theaterareal über eine repräsentative Säulen- bzw. Pfeilerstellung mit seinem nördlichen Umfeld. So öffnete sich hier in einer Länge von ca. 40 - 50 m ein monumentaler Zugangsbereich, der durch elf *intercolumnia* passiert werden konnte.²⁸⁰⁹ Im Zuge späterer Umbauten schien dieser jedoch ganz oder teilweise verschlossen worden zu sein.²⁸¹⁰ Inwiefern dieser zumindest auf der Ostseite durch alternative Zugänge ersetzt

²⁸⁰⁷ Sagui 1985, 472; Sagui 1993, 409; Manacorda 2000, 12.

²⁸⁰⁸ Ciancio Rossetto 2008, 10, Fußnote 34 sowie tavv. X. Belegt sind diese sowohl durch archäologische Untersuchungen in diesem Bereich als auch durch zeichnerische Überlieferungen. Bei letzterer handelt es sich um eine Renaissance-Zeichnung (Cod. Lat. Vat. 3439 - Fo 19r) zur *porticus* des Marcellus-Theaters, die zwei verlorene Fragmente der *forma urbis Romae* wiedergibt. (Carettoni/Colini/Cozza/Gatti 1960)

²⁸⁰⁹ Tosi 2003, 86; Battistelli/ Greco 2002, 402, 419.

²⁸¹⁰ Tosi 2003, 86. Möglicherweise standen diese Veränderungen in Zusammenhang mit dem Einbau der sog. „staziones“ im 2./3. Jh. n. Chr.

wurde, die dort direkt mit einem antiken Straßenzug kommuniziert hätten, bleibt derzeit noch zu erforschen.²⁸¹¹

Repräsentative externe Zugangssituationen zeichneten auch die *porticus*-Anlagen des großen republikanischen Theaters in Pompeii/Pompeii (Abb. 73) aus. Seit dem 2. Jh. v. Chr. bestanden sowohl auf der Ost- als auch auf der Westseite zwei größere Zugänge zum äußeren Theaterumfeld. Die Westseite war dabei zwischen dem kleinen Hofbereich und der Anfang des 1. Jh. v. Chr. angegliederten *quadriporticus* durch eine große monumentale Treppenanlage geprägt, welche das tiefergelegene Theater- bzw. *porticus*-Areal mit dem Platz des alten dorischen Tempels verband. Auf der gegenüberliegenden Seite öffnete sich zugleich ein aus drei ionischen Säulen bestehender propylonartiger Zugang,²⁸¹² der nach Norden mit dem kleinen Säulenhof und nach Westen über wenige Stufen mit der *quadriporticus* in Verbindung stand. Ursprünglich stellte das *propylon* vermutlich über drei gleich weite *intercolumnia* die Kommunikation zwischen den *porticus*-Arealen und der weiter im Osten liegenden via Stabiana her. Als aber das *theatrum tectum* angelegt und die dahinterliegende Straße zum Hauptzugang für die Spiele umfunktioniert wurde, war es Richardson zufolge nötig, das südliche *intercolumnium* zu erweitern, wie es auch der heutige Befund noch zeigt.²⁸¹³

Poehler und Ellis zufolge standen beide Zugänge – ionisches *propylon* und monumentale Treppenanlage – anfangs zudem in einem direkten Blickverhältnis zueinander, eine Kommunikation, welche durch einen verbindenden Gang – vielleicht ein *stoa*-ähnliches Gebäude – zusätzlich verstärkt wurde.²⁸¹⁴ Als nach den Ereignissen des Jahres 62/63 n. Chr., die durch ein großes Erdbeben geprägt waren, die große *quadriporticus* nicht nur architektonisch, sondern auch funktionell einen Wandel (Gladiatorenkaserne) erfuhr, änderte sich in der Folge auch die Zirkulation in diesem Gebiet.²⁸¹⁵ Der verbindende Säulengang zwischen der monumentalen Treppe und dem *propylon* wurde überbaut und auch der Zugang in das *propylon* selbst erfuhr tiefgreifende Veränderungen.²⁸¹⁶ Als neuer

²⁸¹¹ So zeigt der Plan von Calza/Becatti/Gismondi/De Angelis D'Ossat/Bloch im Bereich des östlichen *porticus*-Flügels zwei Räumlichkeiten, die sowohl mit der *porticus post scaenam* als auch mit dem städtischen Umfeld kommunizierten. Möglicherweise können diese mit jenen anzunehmenden sekundären Straßenzugängen identifiziert werden.

²⁸¹² Richardson 1988, 84.

²⁸¹³ Richardson 1988, 84.

²⁸¹⁴ Poehler/Ellis 2012, 11. Den Forschern zufolge könnte im Inneren der *stoa* eine weitere, höhere Säulenreihe angelegt gewesen sein, die dann das Dach getragen hätte. (Poehler/Ellis 2012, 11)

²⁸¹⁵ Poehler/Ellis 2012, 11.

²⁸¹⁶ Poehler/Ellis 2012, 11.

Hauptzugang in den kleinen Hofbereich im Anschluss an das Skenengebäude des Theaters diente nun vermutlich ein monumentales Portal im Norden des höhergelegenen Tempelbezirkes, welches über einen Säulengang und die große Treppenanlage mit dem Hofbereich kommunizierte.²⁸¹⁷ So ergaben neuere Untersuchungen von Carafa, dass der heilige Bezirk des sog. Foro Triangolare zu dieser Zeit Richtung Norden durch ein monumentales *propylon* mit sechs ionischen Säulen und einem bekrönenden Fries²⁸¹⁸ ausgestattet wurde.²⁸¹⁹ Dieses ersetzte zu jener Zeit eine Reihe von fünf (?) Räumlichkeiten, welche das Areal dem Forscher zufolge bis dato nach Norden hin begrenzt hatte.²⁸²⁰ Bestätigt sich diese Annahme, würde dem Zugang zur *via Stabiana*, mit der das Theater sowie die *quadriporticus* durch eine kurze Zugangsstraße und ein monumentales *propylon* in Verbindung stand, ursprünglich eine noch größere Bedeutung hinsichtlich des Besucherverkehrs zuzuschreiben sein. Mit der Öffnung des Foro Triangolare und der Systematisierung des heiligen Areals stand den Theaterbesuchern nun ein neuer repräsentativer Zugang zur Verfügung, der direkt mit der davor verlaufenden *via dei Teatri* kommunizierte; diese Seitenstraße wiederum stellte die direkte Verbindung zur *via del Abbondanza* her und war bereits vor dem Erbeben an der Kreuzung zur *via della Parete Rossa* mit einer Fontäne ausgeschmückt.²⁸²¹ Spätestens seit dieser Zeit war es den Besuchern des Theaters also möglich, das Theater auch von Norden her vorbei an der Fontäne der *via dei Teatri*, durch den monumentalen Zugang an der Nordseite des dorischen Heiligtums, vorbei an der Marcellus-Statue und dem vor dieser aufgestellten *labrum*²⁸²² und durch die neu eingerichtete *Ost-porticus* des heiligen Bezirks zu erreichen. In ihrem Verlauf schloss sich sodann die große Treppenanlage an, die sich an ihrem unteren Ende mittels eines schmaleren Treppenzugangs direkt in den Hofbereich des Theaters fortsetzte.

²⁸¹⁷ Laut der älteren Forschungsmeinung bestand dieses große *propylon* im Norden des sog. Forum Triangolare bereits zuvor und diente von Anfang an als offizieller Zugang zum Theater. (Mau 1908, 165; Overbeck 1884, 75-77)

²⁸¹⁸ CIL IV 5508.10.

²⁸¹⁹ Carafa 2011, 99. Heute haben sich von diesem Zugangsbereich noch drei ionische Säulen und eine Halbsäule erhalten. (Mau 1908, 134)

²⁸²⁰ Carafa 2011, 96, 99: Die festgestellten Strukturen ähneln nach Carafa den ältesten *tabernae* entlang des *forums*. Zudem erkennt der Forscher in der niedrigen Mauer in *opus incertum*, die parallel zur Ostbegrenzung des Heiligtums verlief, eine mögliche Trennung desselben zur samnitischen Palästra und dem Theater. Gleichzeitig verweist der Forscher jedoch darauf, dass die große Treppe die Kommunikation zwischen Theaterbezirk und Heiligtum gewährleistet habe.

²⁸²¹ Carafa 2011, 99.

²⁸²² Carafa 2011, 99.

Auch die *porticus post scaenam* des noch in republikanischer Zeit errichteten Theaters von Tarracina/Terracina wies einen direkten Zugang zum *decumanus maximus* der Stadt auf. Seine Bedeutung innerhalb des Stadtgefüges und seine zentrale Lage direkt am *forum* der Stadt haben sicher entscheidend auf die Ausformung des Zugangsbereiches eingewirkt.²⁸²³ So öffnete sich im Süden der vierseitigen *porticus*-Anlage ein weites Treppenplateau, wenngleich bisher noch nicht gesichert ist, ob es bereits dem Originalplan des Theater-*porticus*-Komplexes angehörte. Es war mit einer Säulenstellung repräsentativ ausgestattet und kommunizierte über einige Stufen mit der tiefergelegenen Hauptverkehrsader, der *via Appia*, die Latium mit Kampanien verband.²⁸²⁴ Inwiefern daneben noch weitere kleinere Zugänge bestanden oder nicht, können erst weitere Grabungen klären.²⁸²⁵

Vier weitere Theater-*porticus*-Komplexe, bei denen sich für die *porticus post scaenam* externe Straßenzugänge nachweisen ließen, finden sich in den westlichen Provinzen des römischen Reiches. Auf die Zugangssituationen der Theater von Augusta Emerita/Mérida und Leptis Magna/Lepda ist im Zusammenhang mit dem Pompeius-Theater schon kurz hingewiesen worden. Denn auch hier fanden sich an den Extremitäten des direkt hinter dem Skenengebäude anschließenden Ganges Zugänge, welche die *porticus post scaenam* mit ihrem städtischen Umfeld verbanden.

Besser nachzuvollziehen ist dieser Zugang in Augusta Emerita/Mérida (Abb. 80) auf der Ostseite der *porticus post scaenam*-Anlage, genauer an der südöstlichen Ecke der östlichen Säulenhalle. Von hier aus führten wenige Stufen hinunter in die Gartenportikus.²⁸²⁶ In ähnlicher Weise lässt sich dieses Bild auch für die Südwestecke der *porticus post scaenam* nachweisen.²⁸²⁷ Diese Zugangssituation war durch einen zusätzlichen Eingangsbereich in Form einer 40 x 9 m großen, zweischiffigen Säulenhalle direkt an der Außenfassade des östlichen *porticus*-Flügels ergänzt; sie kommunizierte Richtung Osten mit der vor ihr verlaufenden Straße, die zugleich eine Verbindung zwischen der Theateranlage und dem benachbarten Amphitheater herstellte.²⁸²⁸ Der Zutritt zu dieser Eingangshalle konnte einerseits über eine Öffnung an ihrem nördlichen Ende sowie eine weitere in der Mitte der

²⁸²³ Casseri 2004/5, 513.

²⁸²⁴ Siehe Plan Casseri 2003, fig. 2; Innico 2004/5, 600 fig. 8.

²⁸²⁵ Aufgrund der modernen Überbauung sind insbesondere für die Westseite der *porticus post scaenam* leider noch keine Aussagen möglich. (siehe auch Casseri 2003, 281)

²⁸²⁶ Dúran Cabello 2004, 39.

²⁸²⁷ Dúran Cabello 2004, 39.

²⁸²⁸ Mateos Cruz/ Márques Pérez 1997, 313 sowie Lamina 11.

östlichen Außenmauer erfolgen.²⁸²⁹ Möglich scheint, dass durch ihre interne Gliederung in zwei Schiffe, der Besucherstrom bereits an dieser Stelle geteilt und in die verschiedenen Bereiche des Theaters gelenkt wurde. Dabei könnte das innenliegende westliche Schiff nach Mateos Cruz und Márques Pérez nicht nur den Zugang zur *orchestra* und in die *ima cavea* erlaubt haben, sondern zugleich auch in die *porticus post scaenam*.²⁸³⁰ Den beiden Forschern zufolge ist zu vermuten, dass dieses Zugangssystem auch auf der Westseite der Anlage eine Entsprechung fand.²⁸³¹ Neben diesen zwei Zutrittsbereichen, die eine Verbindung mit dem externen städtischen Straßennetz gewährleisteten²⁸³² und wohl als straßenseitige Hauptzugänge in die *porticus post scaenam* bezeichnet werden können, bestand auch an der Nordostecke der Säulenhallenanlage eine externe Verbindung, welche den Kontakt mit einer öffentlichen *forica/latrina* herstellte.²⁸³³ Beide kommunizierten über eine große Treppe aus *opus caementicium*, die vermutlich mit Quadersteinen verkleidet war.²⁸³⁴ Zu einem späteren Zeitpunkt, der wohl in das 4. Jh. n. Chr. gesetzt werden kann, wurde dieser Zugang jedoch verschlossen und auch die im Osten an die *porticus post scaenam* angrenzende Säulenhalle durch kleinere Räumlichkeiten (*tabernae*?) ersetzt,²⁸³⁵ was sich sicher gravierend auf die Zirkulation in und aus den Theater-*porticus*-Komplex auswirkte. Leider sind die Forschungen an der Theateranlage noch nicht vollständig abgeschlossen, sodass die genaue Chronologie der einzelnen Bauphase und Zugangsbereiche noch nicht gesichert feststeht.

Auch für das Theater von Italica/Santiponce (Abb. 83) mit seiner *porticus post scaenam* stehen noch einige Forschungen aus. Die bisherigen Untersuchungen konnten jedoch zumindest für den Zeitpunkt (flavisch-traianisch?), als die *porticus*-Anlage zu einer *quadriporticus* ausgebaut wurde, einen monumentalen Zugangsbereich nachweisen.²⁸³⁶ Dieser befand sich im Zentrum des nördlichen *porticus*-Flügels und stand mit einem östlich der *porticus post scaenam* vorbeiführenden Straßenzug in Verbindung, der Itálica mit den Ortschaften Hispalis und Augusta Emerita verband.²⁸³⁷ Als Überlandstraße

²⁸²⁹ Mateos Cruz/ Márques Pérez 1997, 313, Lam. 11.

²⁸³⁰ Mateos Cruz/ Márques Pérez 1997, 313, Lam. 11. Das äußere Schiff hingegen hätte die Besucher in die oberen Ränge des Zuschauerrunds geleitet.

²⁸³¹ Mateos Cruz/ Márques Pérez 1997, 313.

²⁸³² Nogales Basarrate 2003, 68.

²⁸³³ Dúran Cabello 2004, 240-241.

²⁸³⁴ Dúran Cabello 2004, 240-241.

²⁸³⁵ Mélida 1916, 4; Dúran Cabello 2004, 246; Pedro Mateos Cruz/Pizzo 2012, 161.

²⁸³⁶ Rodríguez Gutiérrez 2006, 167; Jiménez/Rodríguez/Izquierdo 2013, 288, 291.

²⁸³⁷ Corzo Sánchez 1993, 159; Rodríguez Gutiérrez 2006, 167.

angelegt war dieser sicher bestens für den großen Zu- und Abstrom der Besucher geeignet. Noch nicht geklärt ist bisher allerdings, inwiefern auch die übrigen Seiten der *porticus post scaenam* mit dem äußeren Umfeld in Verbindung standen. Die Klärung dieser Frage ist jedoch entscheidend, da bekannt ist, dass der erwähnte monumentale Zugang im Norden der *porticus post scaenam* zu einem späteren Zeitpunkt, zwischen dem 2. und 3. Jh. n. Chr., durch den Einbau eines *sacellums* und einiger Werkstätten versperrt wurde.²⁸³⁸ Dieses Vorgehen bedeutete folglich das Wegfallen eines zuvor bedeutenden Straßenzuganges im Bereich der *porticus post scaenam*. So bliebe zu fragen, ob dies eine tiefgreifende Transformation des bisherigen externen und internen Wegenetzes bedeutete oder ob andere bestehende Zugänge diesen Wegfall kompensierten. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang, dass sich möglicherweise mit der Anlage des *sacellums*²⁸³⁹, sicher aber mit jener der Werkstätten auch ein funktionaler Wandel innerhalb der *porticus post scaenam* ereignete.

Wie bereits erwähnt, zeichnete sich auch die *porticus post scaenam* des Theaters von Leptis Magna/Lepda (Abb. 81) durch einen größeren externen Zugang im Bereich der südöstlichen Extremität des hinter dem Skenengebäude liegenden *porticus*-Flügels aus, über welchen sie direkt mit dem städtischen Umfeld verbunden war. Dieser wurde genau an der Ecke angelegt, wo der südwestliche und der südöstliche Arm der *porticus post scaenam* aufeinanderstießen. Ob der Zugang noch in seinen Anfangsjahren eine einfache Öffnung darstellte oder bereits dekorativ ausgeschmückt war, ist derzeit nicht bekannt. Fest steht jedoch, dass dieser Eintrittsbereich in hadrianischer Zeit, genauer um 120 n. Chr., durch die Stiftung einer monumentalen Fontäne aus Marmor repräsentativ ausgestattet wurde.²⁸⁴⁰ Sie war direkt hinter dem Zugang, im Zwickel zwischen südöstlicher *basilica* und Skenengebäude, installiert worden.²⁸⁴¹ Ihre unmittelbare Nähe zum Eingangsbereich der *porticus post scaenam*, an die die Stufen der Fontäne mit einer Seite angrenzten, lassen einen inhaltlichen Zusammenhang beider Baukörper wahrscheinlich erscheinen. Eine solche funktionale Verbindung hielt auch Caputo für

²⁸³⁸ Rodríguez Gutiérrez 2006, 167; Jiménez/Rodríguez/Izquierdo 2013, 291.

²⁸³⁹ Seine Datierung ist noch nicht gesichert. Zu näherem siehe Katalogartikel.

²⁸⁴⁰ Caputo 1987, 54, 107; Sear 2006, 282. Möglicherweise lässt sich ihre Einrichtung mit der Innschrift IRT 357-359 verbinden, die berichtet, dass Q. Servilius Candidus die Stadt um 120 n. Chr. mit einem Aquädukt ausgestattet hat. (Caputo 1987, 106) Zu weiteren Details der Fontäne verweise ich auf Punkt VI b sowie den Katalogeintrag dieses Theaters.

²⁸⁴¹ Siehe Plan Caputo 1987, Tav. I sowie Tav. VII.

naheliegend. So habe die platzsparend angelegte Fontäne einen offenbar bedeutenden öffentlichen Platz repräsentativ begrenzt, wobei sie einen Ort der Ruhe schuf und sowohl die Stadtbewohner als auch die Theaterbesucher an dieser Stelle mit Frischwasser versorgte.²⁸⁴² Folglich wäre ihr Nutzen deutlich über ihren rein architektonischen und urbanistischen Zweck hinausgegangen.²⁸⁴³ Denn als Trinkwasserquelle und Möglichkeit der Waschung auch für die Theaterbesucher²⁸⁴⁴ hätte sie dann direkt vor einem der Zugänge zum Theater-*porticus*-Komplex einen Ort markiert, der zugleich prachtvoll ausgestattet auf den Übertritt in die monumentale Anlage einstimmte. Ein weiteres Indiz für die inhaltliche Beziehung von Fontäne und Theateranlage gibt auch die Inschrift IRT 533, die von Erneuerungsarbeiten durch L. Hedi Rufus Lollianus Avitus spricht.²⁸⁴⁵ Ebenjene Persönlichkeit lässt sich auch mit Restaurierungsarbeiten im Bereich der *scaenae frons* in antoninischer Zeit in Verbindung bringen.²⁸⁴⁶

Neben diesem repräsentativen Zugangsbereich scheint zudem mindestens ein weiterer Zutritt in die *porticus post scaenam* bestanden zu haben. Dieser befand sich möglicherweise in der südlichen Ecke des nordöstlichen *porticus*-Flügels. Hier weist der Bodenbelag zusätzlich eine halbkreisförmige Pflasterung auf, die in die Säulenhalle hineinragt und sich vom übrigen Belag unterscheidet.²⁸⁴⁷ Trifft die Vermutung zu, hätte dieser Zugang eine Verbindung zu dem nordöstlich verlaufenden Straßenzug vor der *porticus post scaenam* hergestellt. Derzeit ist noch nicht geklärt, welcher Bauphase diese Konstruktion angehörte.

Ein letzter Blick soll nun noch der Theater-*porticus*-Anlage von Sabratha/Sabratha (Abb. 82) gelten, wenngleich, anders als bezüglich des Theaterkerns, für die Zugänglichkeit in die *porticus post scaenam* noch nähere Untersuchungen fehlen.²⁸⁴⁸ Dennoch gibt es Belege, dass die *porticus post scaenam* auch hier unabhängig vom Theaterkern von außen zu erreichen war. Jene externen Zugangsbereiche fanden sich nach Caputo auf der Ost- und möglicherweise auch auf Westseite der *porticus*-Anlage.²⁸⁴⁹ Den Plänen Guidis und Caputos zufolge war jener Zugang der Ostseite im südlichen Bereich der Ostfassade

²⁸⁴² Caputo 1987, 109.

²⁸⁴³ Caputo 1987, 109.

²⁸⁴⁴ Caputo 1987, 107.

²⁸⁴⁵ Caputo 1987, 60, 106. Er war in antoninischer Zeit Prokonsul der Provinz Africa.

²⁸⁴⁶ Caputo 1987, 60, 106.

²⁸⁴⁷ Siehe Plan Caputo 1987, Tav. I sowie Tav. VII.

²⁸⁴⁸ Besonders die Situation auf der Westseite der *porticus post scaenam* ist noch weitestgehend unbekannt.

²⁸⁴⁹ Caputo 1959, 28.

angelegt, wo er den direkten Weg in den Süd- und Ostflügel der Säulenhallenanlage freigab.²⁸⁵⁰ Da die Begrenzung der Westseite leider nicht dokumentiert ist, können an dieser Stelle nur Vermutungen zu einer vielleicht ähnlichen Zugangssituation angestellt werden. Offen bleibt zudem, ob und wie diese Zutrittsbereiche einst ausgestaltet waren. Einen dritten zu vermutenden Zugang an der Nordseite der *porticus post scaenam*, welche eine direkte Verbindung zu einem vor der Säulenhallenanlage entlangführenden *decumanus* hergestellt hätte, konnte Caputo bei seinen Untersuchungen nicht bestätigen.²⁸⁵¹

Alle übrigen hier näher untersuchten *porticus post scaenam*-Anlagen der Theater von Volaterra/Volterra, Augusta Taurinorum/Torino sowie Falerio Picenus/Falerone können für die Analyse der externen Zugangssituationen leider nicht herangezogen werden, da diese noch nicht in ihrem vollen Umfang bekannt oder erforscht sind. Dass jedoch auch bei ihnen mit externen Zugängen in die *porticus post scaenam* zu rechnen ist, ist auf der Grundlage der zuvor betrachteten Theater-*porticus*-Anlagen sehr wahrscheinlich. Ein solcher Straßenzugang ist so etwa auch für Augusta Bagiennorum/Benevagienna bekannt, der sich auf der Westseite der *porticus post scaenam* befand, doch ist auch hier die Situation auf den übrigen Seiten der Anlage noch ungeklärt.²⁸⁵²

Auch hinsichtlich ihrer Zweckmäßigkeit wird man wohl mit externen Straßenzugängen zu rechnen haben, stellt man sich vor, dass sich die Besucher hier sowohl während als auch außerhalb der Schauspielveranstaltungen einfanden. Bestätigt sich darüber hinaus die Vermutung, dass die in einigen Fällen nur von der *porticus post scaenam* aus zugänglichen Treppenhäuser auf die *tribunalia* der Theater führten, hätten diese externen Zugänge in die *porticus post scaenam*-Anlage auch eine wesentliche Rolle im Zusammenhang mit einem, wie Isler vermutet, separaten Zugang der Spielgeber eingenommen.²⁸⁵³ Zieht man des Weiteren in Betracht, dass besonders jene mehrseitigen Säulenhallenanlagen vermutlich auch unabhängig des Theaterkerns einen hohen repräsentativen und funktionellen Wert als weitläufige Platz- und Gartenareale innerhalb des Stadtgefüges besaßen und auch außerhalb der Veranstaltungszeiten aufgesucht wurden, der Weg über das Schauspielhaus also möglicherweise nicht zur Verfügung stand, zeigt sich die Notwendigkeit derartiger

²⁸⁵⁰ Siehe Guidi 1930, Tav. I. sowie Caputo 1959, Tav. 71.

²⁸⁵¹ Caputo 1959, 11; Ward 1970, Abb. S. 25.

²⁸⁵² Assandria/Vacchetta 1898, 300.

²⁸⁵³ Isler 2017, 502.

externer< Straßenzugänge im Bereich der *porticus post scaenam*. Natürlich gibt die genaue Nutzung der Anlagen ebenso wie ihrer Besucher noch einige Fragen auf. Waren die säulenhallenumgebenen Hof- und Gartenanlagen während der Veranstaltungszeiten etwa für die übrige Bevölkerung versperrt? Löste sich in den Säulenhallen die im Theater streng verfolgte Trennung nach gesellschaftlichen Schichten auf oder wurde sie hier weitergeführt? Welche Bevölkerungsteile frequentierten für gewöhnlich jene Säulenhallenanlagen und gab es außerhalb der Spiele einen freien Zugang oder wurden dieser kontrolliert?²⁸⁵⁴

Unabhängig davon präsentierten sich die Theater-*porticus*-Komplexe als zum Teil hochgradig komplexe Anlagen mit einem facettenreichen und vielschichtigen externen und internen Erschließungssystem, über welches alle Bereiche des Theaters weitestgehend einfach zu erreichen waren, der Spielbetrieb für alle Beteiligten in ihren unterschiedlichen Funktionen und Ambitionen sichergestellt war und das auch den erweiterten baulichen und funktionalen Aspekten der *porticus post scaenam*-Anlagen entsprach.

VII Die antike Stadt und der Theater-*porticus*-Komplex

Lösen bzw. heben wir den Blick vom Theater-*porticus*-Komplex als separates Forschungsobjekt wird auch der zutiefst urbane Charakter jenes Bauwerks offenbar. So standen die theatralen Bauwerke als unverkennbare Zeichen der *urbanitas* nur selten isoliert, sondern waren zumeist in ein enges städtisches Gefüge integriert.²⁸⁵⁵ Diese enge Beziehung zwischen Stadt und Theaterbau spiegelt sich einerseits im archäologischen Befund wider, sowie andererseits in den antiken literarischen und ikonographischen Überlieferungen. Während die Nennung von Theaterbauten innerhalb der antiken Schriftquellen zumeist im Kontext eines städtischen Spaziergangs, allgemeiner städtischer Umbau- und Erneuerungsmaßnahmen bzw. kaiserlicher Wohltaten, ihrer städtischen Funktion und Nutzung oder, wie bei Vitruv, im Zusammenhang mit Maßangaben zur idealen Anlage einer Stadt erfolgte, scheinen sie auch innerhalb der ikonographischen Darstellung quasi nie aus dem städtischen Kontext isoliert wiedergegeben worden zu

²⁸⁵⁴ Auf einige der Fragen wird im weiteren Verlauf der Arbeit noch einzugehen sein. Vergleich Kapitel VIII.

²⁸⁵⁵ Siehe auch Lentellier 2011, 3.

sein.²⁸⁵⁶ So erinnert sich etwa Ovid, der einen gedanklichen Spaziergang durch Rom unternimmt, in seinem Exil: „[...] Noch einmal wende ich mich vom Haus zu den Orten der schönen Stadt: sie alle sieht klar mein Geist vor seinen Augen. Nun die Foren – die Tempel – die marmorbedeckten Theater, nun erscheint die Porticus mit dem geglätteten Grund, jetzt auch der Rasen des Marsfeldes mit den Ausblicken auf die schönen Gärten und Teiche, die (künstlichen) Wasserläufe und das jungfräuliche Wasser.“²⁸⁵⁷ Die theatralen Anlagen standen also, wie auch andere städtischen Bauten, in einem regen Austausch mit ihrer Umgebung.²⁸⁵⁸

Sowohl die antiken als auch die modernen Darstellungen machen dabei immer wieder deutlich, dass der Begriff der Umgebung neben der unmittelbar angrenzenden Bebauung auch die weitere Nachbarschaft des städtischen Viertels bezeichnet – ein Aspekt, der auch bei archäologischen Studien zu berücksichtigen ist, im Hinblick auf die meist nur fragmentarisch überlieferte Topographie der einzelnen antiken Städte jedoch nicht immer möglich ist. So ist die Fülle an Aspekten, die eine Stadt charakterisierten und die Bewohner in einer bestimmten Zeit täglich wahrnahmen und erlebten, nur schwer zu überschauen und liegen zumeist nur in wenigen losgelösten Einzelbefunden/-studien vor.²⁸⁵⁹ Häufig setzt sich die Kunde über die einzelnen Städte nur aus ihren besser erhaltenen und publizierten Bereichen zusammen, sodass versucht werden muss aus dem Mosaik vereinzelter Bauten, Statuenfragmenten sowie inschriftlicher und literarischer Überlieferungen auf das einstige Erscheinungsbild der Städte zu schließen. So steht die Kontextualisierung der Theater-*porticus*-Komplexe in das städtische Gefüge vor einer zweifachen Herausforderung – 1) der Deutung der häufig nur sehr lückenhaften Befunde der theatralen Bauten selbst sowie 2) der Mosaikhaftigkeit der städtischen Befunde, in welche die Theater integriert waren. Dennoch ist der Versuch hierzu unerlässlich, um den jeweiligen Gesamtorganismen der Städte näherzukommen und auch die Architektur Theater bzw. Theater-*porticus*-Komplex sowie ihre Rolle in eine gelebten Stadtrealität einzubetten.

²⁸⁵⁶ Auf den bildlichen und graphischen Darstellungen (Wandmalerei, Glasmalerei, *forma urbis Romae*) von Theaterbauten finden sich gleichermaßen solche mit als auch ohne *porticus*. Siehe zu diesem Thema auch Lentellier 2011, 6.

²⁸⁵⁷ Ovid, Pont. I 8, 29-49.

²⁸⁵⁸ Dieser Aspekt der Verschränkung von Architektur und Umgebung ist auch in der modernen Architekturtheorie zu finden. Dabei wirke die Umgebung derart stark auf die jeweilige Architektur, dass zwei identische Bauten in verschiedenen Kontexten unterschiedlich in Erscheinung treten können. Weiterhin gelte nach Joedicke und seinen Kollegen, „je neuartiger und ungewohnter die Architektur, desto stärker wirkt die Umgebung bei der Bewertung des Bauwerkes“. (Joedicke/Dirlewanger/Geisler 1975, 372)

²⁸⁵⁹ Siehe auch Zanker 1990, 9-10; weiterhin Laurence/Esmonde Cleary/Sears 2011, 1.

Als Monumente und Zeitzeugen einer lebendigen Öffentlichkeit soll der Blick im Folgenden daher auf ihre Verortung im Gesamtensemble der jeweiligen Städte gerichtet werden, auf ihre Entstehungsumstände, Veränderungen und Interaktionen mit ihrem urbanen Umfeld. Denn genau diese Schnittstelle ist entscheidend, die Beziehung zwischen Innen- und Außenraum. Sie hebt die bauliche Hülle aus ihrer Isoliertheit und gewährt einen dynamisch ausgerichteten Blick auf die Architektur und ihre Wirkungszusammenhänge.²⁸⁶⁰

VII a Lage und Erreichbarkeit der Theateranlagen innerhalb der Städte

Bei den Städten des römischen Reiches handelte es sich im Wesentlichen um kleine und mittelgroße Orte, für die eine ungefähre Einwohnerzahl von bis zu 50.000 Bewohnern rekonstruiert wird.²⁸⁶¹ Diesen stand etwa mit Roma/Roma und Leptis Magna/Lepda eine kleinere Anzahl von Großstädten gegenüber, die teils weit über 100.000 Einwohner aufnahmen.²⁸⁶² Im Allgemeinen scheinen die meisten italischen Städte ebenso wie jene der westlichen Provinzen erst seit der augusteischen Zeit durch ein repräsentatives Bauprogramm umfassend monumentalisiert worden zu sein.²⁸⁶³ Dem Kanon wesentlicher öffentlicher Einrichtungen, welche die kaiserzeitlichen Städte in Italien und im Westen des römischen Reiches prägten und zu ihrer Aufwertung beitrugen, gehörten dabei neben dem *forum* eine Reihe weiterer Bauten und Installationen, wie Theater mit und ohne *porticus post scaenam*, Thermen, (Amphitheater), (Circus), Tempel für den Kaiserkult, Portiken, Basiliken sowie Stadtmauern, Triumphbögen und Wassereinrichtungen an, wobei die Provinzhauptstädte bezüglich der städtebaulichen Neuerungen eine Art Mittlerrolle

²⁸⁶⁰ Die Bedeutung und Notwendigkeit dieses Vorgehens unterstreichen u. a. auch Halfmann (2015, 129) und Zanker (1990, 10-12).

²⁸⁶¹ Für Tarraco/Tarragona wird etwa eine Einwohnerzahl von 15.000-20.000 Menschen vermutet (Macias/Rodà 2015, 14) Grundsätzlich ist aber zu beachten, dass es sich bei den in der Forschung vorgeschlagenen demographischen Zahlenangaben stets ausschließlich um Näherungswerte handelt, die auf unterschiedlichen Berechnungssystemen und Einzugsgebieten (*urbs* mit oder ohne städtischem Umland) beruhen und u. a. aufgrund der zeitlichen Distanz des Forschungsgegenstandes und den oft unvollständigen städtischen Befunden stets hypothetischer Natur bleiben.

²⁸⁶² Bevölkerungszahl Roma/Roma (Kaiserzeit): über 1. Mio Einwohner (u. a. G. Hermansen, *The population of Imperial Rome. The Regionaries*, *Historia* 27, 1978, 129-168 insbesondere 146f.). Auch für Leptis Magna/Lepda wird zumindest seit severischer Zeit die Bevölkerungszahl mit über 100.000 Einwohnern berechnet. (Gisotti, 2013, 32).

²⁸⁶³ Zanker 1994, 261.

zwischen Rom und den in den Provinzen gelegenen Orten des Hinterlandes bildeten.²⁸⁶⁴ Dabei ist zu betonen, dass jeder Stadt, trotz der allgemeinen städtebaulichen Tendenzen und der Vorbildhaftigkeit Roms besonders in augusteischer Zeit, wie Halfmann treffend formulierte, „ihre eigene Dynamik von Veränderungen [...] (innewohnte), jede Stadt ihre eigene Geschichte“ hatte.²⁸⁶⁵ Dabei waren es neben dem Kaiserhaus insbesondere die regionalen städtischen Honoratiorenfamilien und Eliten, die maßgeblich an der architektonischen Gestaltung der Stadt und den baulichen Entwicklungen mitgewirkt und in relativ kurzer Zeit eine neue Qualität des städtischen Lebens vorangetrieben und realisiert hatten.²⁸⁶⁶

Als zentrale Elemente dieser baulichen und ideologischen Neuausrichtung der Städte bildeten die Theater und Theater-*porticus*-Komplexe, die in ihrem Erscheinungsbild Ausdruck der neuen politisch-gesellschaftlichen Ordnung und eng mit der kaiserlichen Verehrung verbunden waren, also integrale Bestandteile der urbanen Gefüge. Die klare Integration der Theater-*porticus*-Komplexe lässt sich zwar auch bei einigen (spät-)republikanischen Vertretern, wie Pompeii/Pompeii und Tarracina/Terracina beobachten, doch gewann diese zu Beginn der Kaiserzeit, als auch die römischen Theaterbauten ihre größte Verbreitung erfuhren, noch einmal mehr an Kraft. Dabei profitierte die Theater-Stadt-Beziehung wesentlich von den bereits mehrfach angesprochenen architektonisch-technischen Entwicklungen der republikanischen Zeit, insbesondere der *opus caementicium*-Technik, die eine geländeunabhängige Errichtung der Bauten und somit eine weitestgehend freie Platzwahl ermöglicht hatte.²⁸⁶⁷

Dass der Anordnung der Theaterbauten im urbanen Raum aber dennoch bestimmte Kriterien zugrunde lagen, wird man nicht bestreiten wollen. Interessant ist nun, dass die heute aufschlussreichste Quelle für den „römischen Theaterbau“ auf diese nur sehr marginal eingeht und keine genaueren Hinweise liefert. So scheint Vitruv zwar, wie oben erwähnt, im fünften Kapitel seiner „de architectura decem libri“ mit der Notiz, das Theater bei städtischen Neugründungen nach der Anlage des *forums* einzurichten, einen chronologischen Rahmen zu liefern, doch geht er nicht weiter auf die räumliche Beziehung

²⁸⁶⁴ Siehe auch Zanker 1994, 263; Halfmann 2015, 135. Vor dem Hintergrund dieser bedeutungsvollen Aufgabe ist es nach Halfmann nicht verwunderlich, dass sich die Provinzhauptstädte nicht nur hinsichtlich ihrer Konzeption auszeichneten, sondern sich auch bezüglich ihrer Dimension und Qualität der Bauausführungen am stadtrömischen Vorbild orientierten. (Halfmann 2015, 135)

²⁸⁶⁵ Siehe auch Laurence/Esmonde Cleary/Sears 2011; 11; Halfmann 2015, 130.

²⁸⁶⁶ Siehe auch Zanker 1994, 261-263; Halfmann 2015, 130. Die Beziehung von Kaiserhaus und Theater-*porticus*-Komplex sowie Elite und Theater-*porticus*-Komplex wird in Kapitel VIII ausführlich diskutiert.

²⁸⁶⁷ Vergleich Kapitel IV b und V a, ähnlich Bonetto 2003, 923.

von Theater und städtischem Umfeld ein; auch in den übrigen Quellen liefert die Suche nach bestimmten, allgemeingültigen Kriterien für die Platzierung von Theaterbauten keine weiteren Anhaltspunkte.²⁸⁶⁸ Daher sind wir für die Auswertung dieser Fragestellung im Wesentlichen auf den archäologischen Befund begrenzt (Abb. 90-104).

Lage im städtischen Gefüge

Zunächst soll die allgemeine Lage der Theater-*porticus*-Komplexe in Beziehung zum städtischen Gefüge evaluiert werden, wobei folgende drei topographische Aspekte im Vordergrund stehen sollen: 1) *intramuros* – *extramuros*, 2) zentral – peripher sowie 3) szenographisch hervorgehoben – baulich „unauffällig“ integriert.²⁸⁶⁹

Ein erster Blick auf den Befund deutet dabei an, dass die Positionierung der Theater-*porticus*-Komplexe im Wesentlichen den Tendenzen der übrigen Theater des westlich-römischen Typs entsprach. So war der überwiegende Teil der italischen Theater-*porticus*-Komplexe *intramuros* angelegt. Nur etwa eine Hand voll der italischen Theater-*porticus*-Komplexe ließ sich hingegen außerhalb der städtischen Zentren verorten,²⁸⁷⁰ doch ist bei einigen die genaue Ausdehnung der Stadt noch nicht ausreichend bekannt. Hinzu kommen des Weiteren solche Bauten, die zum Zeitpunkt ihrer Gründung außerhalb der Stadtgrenzen gelegen waren, im Zuge einer späteren städtebaulichen Erweiterung jedoch in das urbane Ensemble integriert wurden.²⁸⁷¹ Einen besonderen Fall stellt darüber hinaus sicher der Theater-*porticus*-Komplex von Peltuinum/Civita Ansidonia dar, der mit der Stadtmauer überlappte. Grundsätzlich aber scheint die innerstädtische Lage für die Theater-*porticus*-Komplexe als erstrebenswert erachtet und zumindest bei den städtischen Neugründungen seit der Zeit des Augustus auch nahezu konsequent verfolgt worden zu sein. Aber auch eine Positionierung außerhalb der Stadtmauern bedeutete nicht zwangsläufig eine Isolation der Bauten vom städtischen Gesamtensemble, wie sich im Folgenden noch zeigen wird

²⁸⁶⁸ Siehe auch Bonetto 2003, 924. Anmerkungen zur Position der Theater betreffen ausschließlich eine gesunde Ortswahl, ein bestmögliches Umfeld für die Entfaltung der Stimme sowie die Orientierung der Anlagen.

²⁸⁶⁹ Mit einigen dieser Aspekte haben sich, bezogen auf die Gesamtheit der römischen Theater, bereits frühere Forschungen beschäftigt, unter denen insbesondere die Arbeiten von Frézouls (1990), Verzár-Bass (1995), Maggi (1994), Ciancio Rossetto/Pisani Sartorio (1994) und Jiménez Salvador (1993) hervorzuheben sind. Ihre Untersuchungen beschränkten sich dabei im Wesentlichen auf die Städte Italiens und der westlichen Provinzen, wobei sich jeder Forscher stets auf bestimmte Regionen fokussierte.

²⁸⁷⁰ Zu diesen zählen etwa: Parma/Parma, Hispellum/Spello sowie möglicherweise Suessa/Sessa Aurunca und Volaterrae/Volterra (?).

²⁸⁷¹ Hier zu nennen sind etwa die stadtrömischen Anlagen sowie jene von Tergeste/Trieste und Vicetia/Vicenza.

und auch die öfter zu beobachtende Integration in die späteren Stadterweiterungsprogramme nahelegt.

Bezüglich der innerhalb der Stadtmauern gelegen Bauten lassen sich wiederum zwei verschiedene Positionen feststellen: eine im Zentrum nahe des städtischen *forums* und eine andere am Rande der Stadt.²⁸⁷² Jener ersten Gruppe sind dabei unter anderem die Theater-*porticus*-Komplexe von Ostia/Ostia²⁸⁷³, Beneventum/Benevento, Augusta Bagiennorum/Benevagienna und wohl auch Aquinum/Aquino zuzuordnen ebenso wie die spätrepublikanische Anlage von Tarracina/Terracina. Insgesamt bildeten jedoch die Anlagen mit einer peripheren Lage in den italischen Städten die weitaus größte Gruppe, wobei hier wiederum zu differenzieren ist zwischen Theater-*porticus*-Komplexen, die in der Nähe der städtischen Fortifikation errichtet wurden²⁸⁷⁴ und solchen, die von innen unmittelbar an die Stadtmauer angrenzten²⁸⁷⁵. Die dokumentierte Dominanz der peripheren Lage ergab sich dabei unter anderem aus der Planung älterer Stadtgründungen, deren urbaner Kern somit bereits in einer vorhergehenden Epoche ausgebildet war,²⁸⁷⁶ sodass die Angliederung der theatralen Anlagen an den Randbereich der Stadt – in einigen Fällen als Teil einer weiterführenden Stadterweiterung – deutlich einfacher zu realisieren war. Dass sie jedoch dabei zum Teil auch an die Stelle älterer Gebäude treten konnten, belegen die Beispiele von Augusta Praetoria/Aosta und Roma/Roma (theatrum Marcelli). Betroffen sein konnten von diesen Maßnahmen nicht nur einfache Wohnbebauungen, sondern teilweise auch Bauten öffentlicher Natur. Des Weiteren sind gewiss auch rein praktische Gründe für die häufige Positionierung am Rande der Stadt anzuführen, welche sich einerseits aus der nicht unbeträchtlichen Fläche ergab, welche für die Theater-*porticus*-Komplexe nötig war, und andererseits aus logistischen Erwägungen, um die bestmögliche Erreichbarkeit sowohl für städtische Besucher als auch für jene des Umlands zu garantieren.²⁸⁷⁷ Diese angesprochenen Aspekte erhielten bei Stadtplanungen, die einen

²⁸⁷² Diese Beobachtung deckt sich auch mit der in der Forschung dargestellten Positionierung jener Theateranlagen ohne *porticus post scaenam*.

²⁸⁷³ Im Fall von Ostia/Ostia ergab sich die recht zentrale Positionierung verstärkt im Zuge der fortschreitenden städtischen Erweiterung in den ersten beiden Jahrhunderten nach Christus.

²⁸⁷⁴ Hier sind beispielsweise die Theater-*porticus*-Komplexe von Antium/Antio, Grumentum/Grumento, Faesulae/Fiesole, Mediolanum/Milano, Aquileia/Aquileia und Herculaneum/Ercolano zu nennen.

²⁸⁷⁵ Zu jener Gruppe zählen u. a. die Theater von Augusta Praetoria/Aosta, Augusta Taurinorum/Torino, Serravalle Scrivia/Libarna, Saepinum/Saepino, Cales/Calvi Risorta und Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria. Auch die republikanische Theateranlage von Pompeii/Pompei befand sich in unmittelbarer Nachbarschaft der Stadtmauer.

²⁸⁷⁶ Ähnlich in Bezug auf die Theaterbauten der Cisalpina siehe auch Verzár-Bass 1995, 99.

²⁸⁷⁷ Dieser Aspekt wird im Folgenden bei der Analyse der infrastrukturellen Positionierung noch einmal aufgegriffen und vertieft.

Zusammenschluss von Theater-*porticus*-Komplexen mit anderen öffentlichen Bauten, etwa Thermen, *circi* und/oder Amphitheater, zu einer Art „Sektor der Repräsentation und des *otiums*“ vorsahen, noch einmal mehr Gewicht.²⁸⁷⁸

Wenngleich diese Kriterien mit einiger Sicherheit als die treibenden Kräfte für die Positionierung der italischen Theateranlagen in den städtischen Randgebieten anzusprechen sind, können etwaige szenographische Effekte dieser Lage, etwa am Ufer eines Gewässers, am Hang eines Berges oder als monumentale Vorböten eines Stadtprospekts als weitere Standortvorteile verstanden worden sein. So erhob sich der vor den Toren der Stadt angelegte Theater-*porticus*-Komplex von Parma/Parma nahe eines Flusses, sodass er nicht nur den von Süden über den Landweg kommenden Besuchern einen repräsentativen Eindruck von der dahinterliegenden Stadt vermittelte, sondern auch aus Richtung des Flusses gut sichtbar war. Möglicherweise lässt sich auch dem Theater-*porticus*-Komplex der bedeutenden Hafenstadt Ostia/Ostia, der sich, obgleich seiner zentralen Lage, ebenfalls nahe eines Flusses (Tiber) befand, eine ähnliche szenographische Wirkung zuschreiben.

Auch die Errichtung der Theateranlagen an einer natürlichen Erhebung konnte für einen besonderen Effekt in Bezug auf die Außenwirkung einer Stadt sorgen. Dies bezeugen etwa die Theater-*porticus*-Komplexe von Suessa/Sessa Aurunca und Volaterrae/Volterra, die an den Grenzen der jeweiligen Städte in einen natürlichen Hang eingebettet wurden. So nutzte man in Suessa ein in republikanischer Zeit außerhalb der Stadtmauern gelegenes und durch große Niveauunterschiede charakterisiertes Gebiet, dass im Zuge der augusteischen Neukonzeptionierung der Stadt mit einem Theater-*porticus*-Komplex versehen und mittels Straßenzügen und Treppenpassagen an das Stadtgebiet angeschlossen wurde.²⁸⁷⁹ Trotz seiner peripheren Lage war der Theater-*porticus*-Komplex hier also in ein monumentales terrassenartiges Panorama integriert und erzeugte auf diese Weise etwas unterhalb der Stadt gelegen gewiss eine szenographische Wirkung.²⁸⁸⁰ Auch in Volaterrae

²⁸⁷⁸ Solche Sektoren monumentalen Ausdrucks fanden sich etwa in Augusta Praetoria/Aosta, Aquileia/Aquileia, Civitas Camunorum/Cividate Camuno, Faesulae/Fiesole; Interamna Praetutiorum/Teramo und in gewisser Weise auch in Serravalle Scrivia/Libarna und Interamna Nahars/Terni. Natürlich dürfen auch die drei stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplexe auf dem mit immer mehr monumentalen Bauten ausgestatteten *campus Martius* hier nicht unerwähnt bleiben. Auch die Theateranlage von Pompeii/Pompeii zeigte sich spätestens seit spätrepublikanischer in einem mit weiteren öffentlichen Bauten ergänzten Sektor der Stadt.

²⁸⁷⁹ Cascella 2002, 27 sowie Tavola I.

²⁸⁸⁰ Cascella 2002, 27; Cascella 2012, 64.

wurde das Theater in den Hang eines Tufffelsens, etwa 20 m unterhalb des städtischen Plateaus eingearbeitet, mit welchem es über ein System von Treppenanlagen kommunizierte.²⁸⁸¹ Noch heute ergibt sich auf diese Weise ein beeindruckendes Bild, welches sicherlich auch in der Antike nicht ohne Wirkung für das Außenprospekt der Stadt und der aus dem Umland kommenden Reisenden geblieben war. Eine herausgehobene Positionierung entlang der Außengrenzen der Stadt wies auch der Theater-*porticus*-Komplex von Tergeste/Trieste auf, der sich, ebenfalls am Hang eines Berges gelegen, zudem in unmittelbarer Nähe der Meeresküste befand.²⁸⁸²

Im Zusammenhang mit den italischen Theater-*porticus*-Komplexen sollen zuletzt auch die drei stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplexe besondere Erwähnung finden (Abb. 44, 92+93). So bildeten sie mit ihrer Lage auf dem Marsfeld, das schon früh einen besonderen, traditionsreichen Charakter ausgebildet hatte,²⁸⁸³ in spätrepublikanischer bzw. frühagusteischer Zeit hinsichtlich ihrer Größe, Ausstattung und Positionierung eine der Hauptattraktionen dieses Gebietes. Dies galt zunächst insbesondere für das Pompeiustheater, das noch in spätrepublikanischer Zeit als erstes von den dreien an dieser Stelle errichtet wurde. Noch zu dieser Zeit befand sich das Gebiet des *campus Martius* außerhalb des *pomeriums*, das heißt der eigentlichen *urbis*, auch wenn es als *ager publicus populi Romani* rechtlich zum Land Roms gehörte.²⁸⁸⁴ Wenngleich der Bau in seiner Ausrichtung dem vorherrschenden Achsensystem des mittleren Marsfeldes folgte, bildete es mit seinen enormen Dimensionen doch sicher einen starken Kontrast zu den benachbarten älteren Tempelanlagen der *area Sacra* ebenso wie zu den übrigen Bauten dieses Gebietes.²⁸⁸⁵ Hinzu kommt zudem ein weiterer Aspekt, auf den Albers in seinen Forschungen hinweist. So wurde der große Theater-*porticus*-Komplex im äußersten Norden der zu dieser Zeit bestehenden Bebauung des Marsfeldes errichtet, sodass er durch seine West-Ost-Ausdehnung eine Art monumentale Nordfront vor der älteren Bauten kreierte und letztere auf diese Weise in den Hintergrund treten ließ.²⁸⁸⁶ Mit seiner exponierten Lage sowie

²⁸⁸¹ Maetzke 2002, 77.

²⁸⁸² Mangani/Strazulla 1981, 273-275; Tosi 2003, 530; Verzár-Bass 1995, 100.

²⁸⁸³ Albers 2013, 37, 189.

²⁸⁸⁴ Albers 2013, 37: So bezeichnen auch Livius (II 5.2) und Dionysios von Halicarnassos (ant. 5.15.2) das Marsfeld als Land zwischen *urbis* und Tiber.

²⁸⁸⁵ Albers 2013, 57, 191.

²⁸⁸⁶ Albers 2013, 98, 191.

seinem monumentalen Erscheinungsbild bildete er folglich einen Blickfang, der von der via Flaminia kommend zuerst wahrgenommen wurde.²⁸⁸⁷

Eine umfassende Veränderung erfuhr das Areal dann in augusteischer Zeit, als im Zuge eines systematischen Monumentalisierungsprogrammes unter Augustus auch die beiden anderen Theaterbauten des Marcellus/Augustus und Balbus errichtet wurden.²⁸⁸⁸ Beide entstanden auf Gebieten, die bereits zuvor baulich geprägt waren.²⁸⁸⁹ Während das Balbus-Theater in unmittelbarer Nachbarschaft des größeren Pompeius-Theaters ebenfalls der Ausrichtung des mittleren Marsfeldes folgte, wurde das Marcellus-Theater etwas weiter im Süden angelegt.

Seine Lage im südlichen Bereich des Marsfeldes zeichnete sich dabei nicht nur durch eine gänzlich andere Orientierung im Vergleich zu den anderen beiden Theateranlagen aus, sondern zugleich durch seine direkte Positionierung an der via triumphalis sowie dem Tiberufer.²⁸⁹⁰ Vergegenwärtigt man sich zudem, dass jener Theaterbau an einer traditionell für szenische Spiele bedeutungsvollen Stelle vor den Füßen des Apollon-Tempels errichtet wurde, wo er möglicherweise einen älteren hölzernen Theaterbau ersetzte,²⁸⁹¹ verdeutlicht sich trotz der engen Bebauung dieses Gebietes²⁸⁹² einerseits seine zumindest emotional hervorgehobene Lage für die städtische Bevölkerung und für die Teilnehmer der Triumphzüge sowie andererseits seine Außenwirkung aus Richtung Tiber.

Ob inmitten der urbanen Bebauung integriert oder abseits des städtischen Zentrums gelegen, trugen jene kolossalen Bauten Italiens also als Symbole der *urbanitas* zur Repräsentation ihrer jeweiligen Städte bei. Insbesondere an den städtischen Grenzen schienen sie zusammen mit ihren Pendanten ohne anschließende *porticus post scaenam* am deutlichsten die Präsenz der Stadt charakterisiert und als Vorboten und Aushängeschild derselben fungiert zu haben.²⁸⁹³

Der Blick auf die westlichen Provinzen des römischen Reiches zeigt im Wesentlichen ein ganz ähnliches Bild. So wurde auch hier die Mehrheit der Theater-*porticus*-Komplexe,

²⁸⁸⁷ Albers 2013, 191.

²⁸⁸⁸ Siehe u. a. Manacorda 1990, 77; Albers 2013, 101.

²⁸⁸⁹ Lovatelli 1906, 7; Chini 2002, 5; Tosi 2003, 27; Ciancio Rossetto 2008, 4-5; Albers 2013, 103.

²⁸⁹⁰ Chini 2002, 5; Tosi 2003, 27; Ciancio Rossetto 2008, 4-5; Albers 39 Abb. 3 sowie 101 Abb. 40.

²⁸⁹¹ Chini 2002, 5; Tosi 2003, 27; Ciancio Rossetto 2008, 4-5. Seit 212 v. Chr. fanden hier vermutlich die ludi Apollinares statt. Zu näheren Informationen verweise ich auf den entsprechenden Katalogeintrag.

²⁸⁹² Chini 2002, 5; Albers 2013, 132.

²⁸⁹³ Auch Verzár-Bass (1995, 100) kam für die „römischen Theater“ in der Cisalpina zu einem vergleichbaren Ergebnis.

soweit wir aus den archäologischen Befunden schließen können, innerhalb der Stadtmauern in einer vornehmlich peripheren Lage errichtet.²⁸⁹⁴ Doch auch hier finden sich mit Segobriga/ Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice und Cuicul/Djemila, Gemila Beispiele, die unmittelbar außerhalb der Stadtmauern errichtet wurden, ebenso wie solche, die innerhalb der Fortifikationen direkt im Zentrum der Städte lokalisiert wurden, wie etwa die Anlagen von Arausio/Orange, Arelate/Arles, Bibilis/Calatayud, Leptis Magna/Lepda (?) und Thamugadi/Timgad belegen. Doch auch sie bilden in den westlichen Provinzen des römischen Reiches die Minderheit.

Szenographisch besonders hervorgehoben zeigen sich innerhalb der westlichen Provinzen etwa die Theater-*porticus*-Komplexe von Tarraco/Tarragona und Issa/Vis, welche unmittelbar an der Meeresküste bzw. am Hafen errichtet und dieses Gebiet monumentalisierend auf die per Schiff Nahenden sicher einen ersten repräsentativen Eindruck der jeweiligen Städte vermittelten. Der *extramuros* angelegte Theater-*porticus*-Komplex von Segobriga/ Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice hingegen wird zusammen mit dem benachbarten Amphitheater als städtischer Vorbote die vom Landweg kommenden Reisenden in Empfang genommen haben. Durch ihre Lage ebenfalls besonders in Szene gesetzt präsentierten sich vermutlich auch die Theater-*porticus*-Komplexe von Saguntum/Sagunto und Thugga/Dougga. Diese erhoben sich am Rand der Städte errichtet am Hang einer natürlichen Geländeerhebung, sodass sie über den Ortschaften thronend sicher von überall her gut sichtbar waren und möglicherweise als urbane Orientierungspunkte dienten.

Infrastrukturelle Einbindung und Erreichbarkeit

Der Erörterung der allgemeinen Lage soll nun eine infrastrukturelle Analyse folgen, um auf diese Weise der Beziehung zwischen Theater-*porticus*-Komplex und städtischem Organismus noch ein Stück näher zu kommen.²⁸⁹⁵ Hierbei soll die Frage nach der Integration der Theater-*porticus*-Komplexe in das urbane und extraurbane Straßennetz im Fokus stehen, wobei die Evaluation der die Theater-*porticus*-Komplexe umgebenden

²⁸⁹⁴ Das Theater von Italica/Santiponce wurde dabei vermutlich in einem Gebiet errichtet, welches noch in republikanischer Zeit knapp außerhalb der Stadtmauer gelegen war. Nach Rodríguez Gutiérrez (2004, 60) scheint es jedoch, dass letztere mit dem Bau des Theaters und der allgemeinen Monumentalisierung dieses Areals in augusteischer Zeit abgetragen worden ist.

²⁸⁹⁵ Die Bedeutung dieses Aspekts der Theater-Stadt-Beziehung erkannte auch Bonetto (2003, 923-941), der sich in seinem Artikel „Gli edifici per spettacolo nelle città dell’ Italia romana“, eben jenem Thema widmete.

Straßenzüge ebenso von Interesse ist wie die der Anbindung an die großen Haupt- und Überlandstraßen. Hieran schließt sich wiederum die Frage nach der Nähe bzw. Entfernung zu den Toren der Stadtmauern an, die vor dem Hintergrund des mehr repräsentativen als fortifikatorischen Charakters der städtischen Ummauerung sicher noch immer als eine Art Schwelle eine entscheidende Rolle beim Betreten und Verlassen der Stadt spielten. Grundsätzlich ist zunächst festzustellen, dass die Theater-*porticus*-Komplexe trotz ihrer häufig zu beobachtenden peripheren Lage sehr gut an das urbane Straßennetz angeschlossen waren. Dies galt für die theatralen Anlagen innerhalb städtischer Neugründungen ebenso wie für solche in gewachsenen Städten oder außerhalb der urbanen Ummauerung. Insbesondere hinsichtlich der städtischen Neugründungen zeigt sich bei den *intramuros* angelegten Bauten fast überall eine perfekte Integration in das streng organisierte städtische Straßennetz, wobei sie sich in ihrer Ausrichtung meist an diesem orientierten und anders als die Bauten ohne anschließende *porticus post scaenam* nicht nur eine, sondern auch zwei *insulae* für sich beanspruchen konnten. Aus dieser Integration in das meist exakt orthogonal angelegte Straßennetz ergibt sich folglich, je nach Lage, in der Summe eine Anzahl von zwei bis vier Straßenzügen,²⁸⁹⁶ welche die Theater-*porticus*-Komplexe unmittelbar flankierten und ihre Erreichbarkeit gewährleisteten. Bezieht man auch die Straßenzüge mit ein, die frontal auf diese zuliefen, erhöhte bzw. verdoppelte sich zum Teil die Anzahl der Verbindungswege zwischen Theater-*porticus*-Komplex und den umliegenden städtischen Bereichen.

Interessant ist dabei, dass die Theater-*porticus*-Komplexe zwar somit sehr gut in das Straßennetz integriert waren und häufig auch eine Nähe zu den Hauptverkehrsrouten des *cardo* oder *decumanus maximus* aufwiesen, jedoch nicht zwangsläufig direkt an diese grenzten. Beispiele für eine solche direkte Anbindung an eine der Hauptachsen der Stadt finden sich etwa in Augusta Bagiennorum/ Benevagienna (Abb. 98), Aquinum/Aquino, Ostia/Ostia (Abb. 61+94), Herculaneum/Ercolano (Abb. 95), Tarracina/Terracina (Abb. 42), Arelate/Arles, Forum Iulii/Fréjus, Apta Iulia/Apt und Aquae Sextae/Aix-en-Provence (?).²⁸⁹⁷ Deutlich häufiger lagen die theatralen Komplexe jedoch etwas abgerückt von

²⁸⁹⁶ Die geringere Anzahl von zwei bis drei Straßenzügen ergibt sich etwa, wenn die Theater-*porticus*-Komplexe direkt in den äußersten Eckpunkten der Stadt angelegt waren, sodass ein bis zwei Seiten der Anlagen durch die Stadtmauer geprägt waren (Augusta Praetoria/Aosta, Augusta Taurinorum/Torino, Saepinum/Saepino, Augustodunum/Autun, Baelo/Bolonia) oder wenn sie durch natürliche Geländeänderungen begrenzt wurden (Vienna/Vienne, Sufetula/Sbeitla).

²⁸⁹⁷ Auch die Theateranlage von Sufetula/Sbeitla, bei der die Existenz einer *porticus post scaenam* noch nicht abschließend geklärt ist, wies eine direkte Anbindung an den *decumanus maximus* der Stadt auf.

decumanus und *cardo maximus*, oft in etwa ein bis zwei *insulae* Entfernung von diesen.²⁸⁹⁸ In all jenen Fällen stellten die kleineren Seitenstraßen die Verbindung zwischen beiden her, sodass auch hier in nur kurzer Distanz die Kommunikation mit den großen und stark frequentierten Hauptverkehrsrouten der Stadt sichergestellt war. Mit den Theater-*porticus*-Komplexen von Antium/Antio, Augustodunum/Autun und Augusta Emerida/Mérida (Abb. 101) liegen daneben zwar auch Beispiele vor, die eine größere Entfernung von den Hauptverkehrsachsen der Stadt aufwiesen, doch scheint die Nähe oder zumindest adäquate Anbindung an diese ein entscheidendes Kriterium bei der Standortwahl gewesen zu sein. Bei einigen der innerstädtischen Theater-*porticus*-Komplexen erscheinen bestimmte Straßenzüge, darunter auch solche höheren Ranges, zudem als direkte Leitrouen in Richtung Theater-*porticus*-Komplex. Sie nahmen in der Regel vom *forum*, einem der Stadttore oder den beiden Hauptverkehrsadern ihren Anfang und liefen direkt auf die theatralen Bauten zu, wo sie dann auch ihr Ende fanden.²⁸⁹⁹ Während die Routen in einigen Fällen, wie in Amiternum/San Vittorino, Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria und Baelo Claudia/Bolonia, direkt auf die *porticus post scaenam* der Theaterbauten trafen, zeigte sich in anderen Fällen, wie in Augusta Bagiennorum/Benevagienna (Abb. 98), Grumentum/Grumento und Serravalle Scrivia/Libarna, eine Korrespondenz zwischen dem Verlauf des Straßenzuges und dem der *aditus maximi* der Theater-*porticus*-Komplexe, an welchen sie endeten.²⁹⁰⁰ Eine gesonderte Verbindungsrouten wird man auch bei einigen Theater-*porticus*-Komplexen im Randbereich der Städte vermuten dürfen, die in exponierter Lage am Hang eines Berges aus dem allgemeinen städtischen Raster heraustreten. Zu denken wäre in diesem Zusammenhang etwa an die Anlagen von Vienna/Vienne, Saguntum/Sagunto und Thugga/Dougga. Bekannt sind solche Lösungen für die beiden italischen Theater-*porticus* Komplexe von Suessa/Sessa Aurunca und Volaterrae/Volterra, wenngleich diese im Gegensatz zu den drei oben genannten Anlagen nicht oberhalb der Städte thronten, sondern den Hang unterhalb derselben prägten. In

²⁸⁹⁸ Eine solche Lage wiesen etwa die Theater-*porticus*-Komplexe von Augusta Praetoria/Aosta, Augusta Taurinorum/Torino, Iulia Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria, Grumentum/Grumento, Faesulae/Fiesole, Pompeii/Pompeii (republikanisch), Serravalle Scrivia/Libarna, Mediolanum/Milano, Arausio/Orange, Lugdunum/Lyon, Caesar Augusta/Zaragoza, Tarraco/Tarragona, Baelo/Bolonia, Leptis Magna/Lepda, Colonia Concordia Iulia/Carthago, Virunum/Zollfeld bei Arndorf auf.

²⁸⁹⁹ Zu nennen sind hier beispielsweise die Anlagen von Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Serravalle Scrivia/Libarna, Grumentum/Grumento, Aquileia/Aquileia, Aquae Sextae/, Baelo/Bolonia und Sufeluta/Sbeitla. Auch für die theatrale Anlage von Pompeii/Pompeii und ihrem Nachbarbar, das *odeum*, wurde von der via Stabiana abzweigend ein eigens eingerichteter Straßenzug angelegt. (Vergleich Katalogartikel zu Pompeii/Pompeii in K II a)

²⁹⁰⁰ Diese Korrespondenz stellte auch Bonetto (2003, 929) in seinen Untersuchungen fest.

beiden Fällen wurden, um eine gute Erreichbarkeit der Anlagen sicherzustellen, lange Treppenpassage zwischen Stadt und Theaterbau angelegt. All jene Anstrengungen spiegeln auf eindrucksvolle Weise das unbedingte Streben der Stadtplaner wider, für einen solch hochfrequentierten Bau den besten Zu- und Abstrom der Zuschauermengen zu gewährleisten.

Dieses Streben kann auch, soweit es der aktuelle Kenntnisstand der einzelnen Stadtensembles zulässt, für diejenigen Anlagen nachvollzogen werden, die sich außerhalb der städtischen Ummauerung befanden. Ihre enge Verbindung mit dem innerhalb der Stadtmauern liegenden urbanen Kern wird nicht nur durch ihre räumliche Nähe zu diesen offenbar, sondern auch durch ihre Lage im unmittelbaren Umfeld jener Straßenzüge, die vom Land kommend, direkt in die städtischen Zentren führten. Das Beispiel von Parma/Parma wurde weiter oben bereits angesprochen, wo der Theater-*porticus*-Komplex direkt an jenem Straßenzug lag, der innerhalb der Stadtmauern in den *cardo maximus* überging und auf diese Weise die Theateranlage geradewegs mit dem Stadtkern bzw. dem *forum* verband. Eine ganz ähnliche Situation zeigt der Befund des Theater-*porticus*-Komplexes von Segobriga/ Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice, der zusammen mit dem Amphitheater direkt außen an die nördliche Stadtmauer anschloss. Auch dieser flankierte an jener Stelle vermutlich einen Straßenzug, der nach wenigen Metern in das nördliche Stadttor einbog und von hier aus direkt auf das *forum* traf.

Was die Ausrichtung der Theater-*porticus*-Komplexe auf das städtische Zentrum oder die Hauptverkehrsrouten betrifft, lässt sich in der Zusammenschau aktuell noch keine besondere Regelung ablesen. Vielmehr zeigt sich im archäologischen Befund eine hohe Vielfalt, sodass sich sowohl Fälle bestimmen lassen, bei denen die Außenfassade der *cavea* das Hauptprospekt des Theaters bildete,²⁹⁰¹ und wiederum andere Fälle bei denen die *porticus post scaenam* den städtischen Hauptverkehrswegen und/oder dem urbanen Zentrum näher lag²⁹⁰². Daneben lassen sich auch Fälle dokumentieren, bei denen die Theater-*porticus*-Anlage in ihrer gesamten Länge *decumanus* oder *cardo maximus* oder das *forum* der Stadt flankierten.²⁹⁰³ Grundsätzlich aber scheinen beide Elemente – Theaterkern

²⁹⁰¹ Nachzuvollziehen etwa in Ostia/Ostia, Augustodonum/Autun, Augusta Praetoria/Aosta, Augusta Taurinorum/Torino.

²⁹⁰² Beispiele hierfür finden sich in Baelo/Bononia, Carthago Nova/Cartagena, Aquae Sextiae/Aix-en-Provence, Forum Iulii/Fréjus, Vienna/Vienne.

²⁹⁰³ Siehe etwa Arelate/Arles, Arausio/Orange, Augusta Bagiennorum/Benevagienna.

und *porticus post scaenam* –, abhängig von Gelände und topographischer Lage, stets ähnlich intensiv durch das urbane Straßennetz erschlossen gewesen zu sein. Der klare Wunsch, die Komplexe dabei direkt oder indirekt mit den Hauptverkehrsachsen zu verbinden, kann nach Bonetto auf verschiedene Gründe zurückgeführt werden, darunter etwa logistische Anforderungen ebenso wie funktionale und kommunikative Erfordernisse.²⁹⁰⁴ Auf die funktionalen Anforderungen in Bezug auf den Publikumsverkehr und den damit in Zusammenhang stehenden bestmöglichen Zu- und Abstrom der Besuchermengen ist bereits hingewiesen worden. So konnten die Theater-*porticus*-Komplexe im Durchschnitt zwischen 2.000 bis 10.000 Personen aufnehmen, sodass sie innerhalb der Städte zu einem der höchstfrequentierten Orte zählten. Diese hohe Frequentierung, die sich nicht nur aus den beachtlichen Besucherzahlen ergab, sondern auch aus der Häufigkeit der Spieltage selbst, deren Anzahl bis in die Kaiserzeit immer weiter zugenommen hatte und mit weiteren außerordentlichen Spieltagen ergänzt wurde,²⁹⁰⁵ konnte einen städtischen Organismus vor große Herausforderungen stellen. Hier zu nennen sind etwa die rein physischen Probleme, die sich ergaben, wenn sich tausende Menschen zu dem gleichen Punkt in der Stadt bewegten und besonders dann, wenn diese nach Spielende etwa gleichzeitig aus dem Theaterkomplex herausströmten und sich ihren Weg durch die Straßen der Stadt bahnten.²⁹⁰⁶ Dem Problem der Überfüllung und Verstopfung der Straßen scheinen die Stadtplaner entgegengetreten zu sein, indem sie die theatralen Anlagen nahe der großen Hauptverkehrsadern arrangierten; auf diese Weise, so Bonetto, waren die Bauten vergleichsweise bequem zu erreichen ebenso wie ein verhältnismäßig schneller Abstrom der Besuchermassen, ohne den Verkehr der umliegenden Quartiere zu stark zu strapazieren, sichergestellt.²⁹⁰⁷ Um gleichsam jedoch auch die Hauptverkehrsadern zu entlasten und eine zu große stagnierende Ansammlungen von Menschen zu vermeiden, schien die Verortung der Bauten einige Meter abgerückt von *decumanus* und *cardo maximus* praktikabler, wie der archäologische Befund zu verstehen gibt.

Auch die häufig zu beobachtende periphere Lage der Theater-*porticus*-Komplexe brachte hinsichtlich der Erreichbarkeit entscheidende Vorteile mit sich, insbesondere dann, wenn

²⁹⁰⁴ Siehe Bonetto 2003, 927.

²⁹⁰⁵ Vergleich Kapitel III a.

²⁹⁰⁶ Siehe auch Bonetto 2003, 928.

²⁹⁰⁷ Siehe auch Bonetto 2003, 928.

sie nahe der Stadttore angelegt waren.²⁹⁰⁸ Denn hier gingen die großen Hauptverkehrsstraßen in Überlandstraßen über, was hinsichtlich der Zugänglichkeit der Landbevölkerung von entscheidender Wichtigkeit war. Mit dieser Positionierung innerhalb der Stadtmauern, aber in näherer Umgebung der großen Hauptverkehrsadern und Stadttore garantierte man folglich den Zugang aus zwei unterschiedlichen Bereichen gesellschaftlichen Lebens – der Stadt und ihrem Umland. Gleiches galt natürlich auch für die von außen an die Stadtmauern grenzenden Theater-*porticus*-Komplexe. Auch ihre Erreichbarkeit war durch die Nähe zu einem der Stadttore sowie einer der großen Verkehrsarterien aus beiden Richtungen sichergestellt. Nach Verzár-Bass verstärkten die nahe der Stadtmauern befindlichen Theaterbauten sogar das Bild des Tores,²⁹⁰⁹ der Verbindung und des Übergangs von *urbs* und Umland, in dem sie als repräsentativer Ausdruck von *urbanitas* einmal mehr die Grenzen der Stadt versinnbildlichten. Und schließlich sollte auch ein weiterer Aspekt nicht unerwähnt bleiben, denn bereits vor der Inbetriebnahme der Bauten brachte eine gute infrastrukturelle Einbindung nahe der Hauptverkehrsadern und Stadttore einen entscheidenden Vorteil. Bereits Bonetto wies in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung für den Transport des Baumaterials hin, der für jene oft langjährig bestehenden Großbaustellen unabdingbar war.²⁹¹⁰ So garantierte die periphere Lage der Bauten einerseits ausreichend Raum für die Bauarbeiten und andererseits einen schnellen Anschluss an die Verkehrsadern, auf denen das benötigte Baumaterial geliefert wurde.²⁹¹¹

Die bis hierin vorgebrachten Ergebnisse stellen natürlich keine unumstößlichen Regeln dar, sodass jede Stadt mit ihrer Geschichte und ihren topographischen Gegebenheiten für sich zu betrachten ist. Dennoch scheinen die hier angesprochenen Kriterien, die sich im Wesentlichen auch für die Theater ohne anschließende *porticus post scaenam* nachvollziehen lassen, aus den Anforderungen an und der Interaktion zwischen Theater-*porticus*-Komplex und Stadt erwachsen zu sein.

²⁹⁰⁸ Beispiele hierfür finden sich beispielsweise in Augusta Praetoria/Aosta, Amiternum/San Vittorino, Concordia Sagittaria/Concordia Sagittaria, Aquinum/Aquino, Pompeii/Pompei, Grumentum/Grumento, Serravalle Scrivia/Libarna, Augusta Taurinorum/Torino, Mediolanum/Milano, Ostia/Ostia, Arelate/Arles, Forum Iulii/Fréjus, Aquae Sextae/ Aix-en-Provence, Caesaraugusta/Zaragoza, Baelo/Bolonia, Thamugadi/Timgad, Colonia Concordia Iulia/Carthago.

²⁹⁰⁹ Verzár-Bass 1995, 100.

²⁹¹⁰ Siehe Bonetto 2003, 927.

²⁹¹¹ Siehe Bonetto 2003, 927.

Das theatrale Umfeld und etwaige Verbindungen zu anderen öffentlichen Einrichtungen

Was nun das unmittelbare Umfeld der Theater-*porticus*-Komplexe betrifft und folglich die Wirkung, welche sie innerhalb ihrer jeweiligen Stadtviertel erzielten, stehen wir in der Regel noch vor großen Fragen. Meist ist die Bebauung des direkten Umfeldes der Anlagen nicht oder nur bruchstückhaft bekannt, was die Evaluation der Gebiete, in welchen die Theater-*porticus*-Komplexe errichtet wurden, zum Teil unmöglich macht. Dabei spielte es auch für die einstige Wahrnehmung der theatralen Anlagen keine unerhebliche Rolle, ob sie in einem Meer von gleichförmigen Häusern, in einem Wohngebiet oder einem öffentlichen Sektor mit weiteren Großbauten oder etwa auf einem freieren Platz errichtet worden waren. Von Bedeutung war sicher auch, ob die Anlagen, wie beispielsweise in Roma/Roma und Italica/Santiponce, in eine ältere gewachsene Stadt integriert worden waren und dort vielleicht mit einem traditionsreichen und mit bestimmten kollektiven Erinnerungen in Verbindung stehenden Ort verknüpft waren oder aber ob sie Teil einer städtischen Neugründung, wie in Augusta Emerita/Mérida oder Augusta Taurinorum/Torino, waren.

Klar ist, dass die theatralen Anlagen, wie auch andere Bauten öffentlicher Natur, durch ihre speziellen Funktionen sowie ihre Form, Größe und Materialwahl bereits für sich in den Stadtlandschaften eine höhere Aufmerksamkeit erzielten. Diesen Effekt vermochten die Theaterbauten durch ihre halbkreisförmige Außenfassade, war diese frei gebaut, innerhalb der sonst mehrheitlich rechteckigen Bebauung der urbanen Zentren zusätzlich zu steigern. In diesem Zusammenhang sei auf die Wechselwirkung origineller Bauformen und der sie umschließenden Umwelt verwiesen.²⁹¹² Da sich auch das Level der Neuartigkeit auf die Wahrnehmung von Architektur auswirkte, wäre darüber hinaus anzunehmen, dass die Wirkung dieser speziellen Bauform, ihre bauliche Verschmelzung mit einer *porticus*-Anlage und das sich in ihnen widerspiegelnde technische Knowhow der Baumeister besonders zu Beginn der Kaiserzeit zusätzlich durch die relative Neuheit jener Anlagen in Rom und den westlichen Provinzen eine Steigerung erfahren hatte. Die Bedeutung dieser Aspekte für die Wahrnehmung jener Bauten findet in der großen Resonanz innerhalb der antiken literarischen Überlieferungen zum noch in spätrepublikanischer Zeit errichteten Theater-*porticus*-Anlage des Pompeius auf dem Campus Martius in Roma/Roma seine Bestätigung, wengleich hier neben der Neuartigkeit der Anlage, dem großen

²⁹¹² Siehe Joedicke/Dirlewanger/Geisler 1975, 372.

Ausstattungsreichtum und der enormen Größe sicher auch der Umstand der Aushebelung des senatorischen Verbotes permanente Theater in der Hauptstadt zu errichten eine Rolle spielte.

Im Hinblick auf die physischen Aspekte lassen sich die Theater-*porticus*-Komplexe also deutlich als die markantesten Bauten innerhalb der antiken Städte fassen. Unmittelbar wirkte ihre Erscheinung dabei gewiss, waren sie, wie in Ostia/Ostia, direkt an einer Hauptverkehrsachse angelegt, sodass der Blick des Betrachters unverstellt blieb. Hier lag die halbrunde Außenfassade der *cavea* direkt am *decumanus maximus* der Stadt, sodass der Bau in Form und Größe innerhalb des Stadtplanes hervortrat. Einen besonderen Moment der Akzentuierung erzielten dabei auch die beiden freien Zwickelplätze, die sich aufgrund des Halbrunds entlang der *cavea*-Fassade ergaben. Ihr Einfluss auf die Wahrnehmung der Theaterfassade konnte dabei jedoch variieren, je nachdem, ob die Plätze frei blieben, was die Halbrundform des Zuschauerrunds zusätzlich betont hätte, oder ob sie durch Säulenhallen eingefasst waren. Letzteres hätte wiederum dazu geführt, dass die zur Straße gerichtete Front zwar monumental und dekorativ gefasst, aber rechteckig bebaut erschien und der bauliche Kontrast zur Umgebung gemindert worden oder zumindest erst in der Höhe wahrnehmbar gewesen wäre. In Ostia/Ostia ist die Existenz solcher Säulenhallen entlang der Zwickelplätze für die Zeit des 4. Jh. n. Chr. belegt (Abb. 62).

Auch wird man davon ausgehen können, dass sich die Monumentalität bei jenen Bauten, die nicht direkt an den Hauptverkehrsrouten gelegen und eng mit der übrigen städtischen Bebauung verschmolzen waren, oft erst unmittelbar vor den theatralen Anlagen erschloss. Ihre gesamten Dimensionen, abgesehen von ihrer Höhenausdehnung, wurden dabei vermutlich erst beim Um- bzw. Durchschreiten der Anlagen vollständig fassbar.

Wie markant und unmittelbar sich die Theater-*porticus*-Komplexe also im Stadtbild präsentierten, hing somit einerseits von ihrer Lage sowie der sie umgebenden Bebauung ab.

Diese Wechselwirkung zwischen den kleineren Einzelbausteinen des städtischen Organismus und den Theaterbauten blieb in den Forschungen, die sich mit der Beziehung zwischen Theater und Stadt beschäftigten, bisher jedoch nahezu unbeachtet. Doch ergeben sich gerade hier weitere relevante Fragen: Welche Bauten prägten die direkte Nachbarschaft der Theater-*porticus*-Komplexe bzw. in welche Bebauung wurden sie integriert? War das theatrale Umfeld im Laufe der Jahrhunderte Änderungen unterworfen und hatten diese wiederum Auswirkungen auf die Theater-*porticus*-Komplexe selbst? Und

außerdem: Standen die Theateranlagen als Monumentalbauten im urbanen Gefüge für sich allein oder waren sie örtlich oder auch ideologisch mit anderen Großbauten der Stadt verbunden?

Natürlich stellt die Beantwortung der Fragen ein hehres Ziel dar und bleibt, wie bereits mehrfach angesprochen, für viele Städte aufgrund der fragmentarischen Befundlage, derzeit noch unerreichbar. Dennoch ist es wichtig diese Fragen zu stellen, um auf diese Weise den Radius des Interessensbereiches künftiger Grabungen und Forschungen zu erweitern und auf die Relevanz der nachbarschaftlichen Bebauung und ihrer Wechselbeziehung aufmerksam zu machen.

Soweit die aktuellen Befunde nahelegen, scheint es im Hinblick auf die Art der Bauten, die das nachbarschaftliche Umfeld der Theater-*porticus*-Komplexe formten, keine derzeit greifbaren Regelungen gegeben zu haben. So fanden sich die Theater-*porticus*-Komplexe sowohl in Gebieten, die stark von öffentlichen Gebäuden geprägt waren, als auch in solchen wirtschaftlichen/gewerblichen und residenziellen Charakters. Besonders im Umfeld einfacher, ein- oder zweistöckiger Wohnbebauung wird die Dominanz der theatralen Anlagen hinsichtlich ihrer Flächendimensionen und ihrer Höhe beträchtlich gewesen sein. In anderen Fällen wiederum bildeten sie Einheiten bzw. Sektoren mit anderen großen öffentlichen Bauten. Hier werden sie weniger als Einzelbau, sondern in der Verbindung mit weiteren Monumentalbauten als großes Ganzes ihre Wirkung erzielt haben. Häufiger zu beobachten sind in diesem Zusammenhang die Verbindungen von Theater-*porticus*-Komplexen und Amphitheatern, die folglich ein Areal innerhalb der Städte formten, das in der Forschung zumeist als „Unterhaltungssektor“ angesprochen wird. Beispiele hierzu finden sich etwa in Augusta Praetoria/Aosta, Civitas Camunorum/Cividate Camuno, Interamna Nahars/Terni, Arelate/Arles (?), Augustodunum/Autun, Antipolis/Antibes (?), Augusta Emerita/Mérida (Abb. 67+101) und außerhalb der Stadttore in Segobriga/Cerro de Cabeza de Griego bei Saelice.²⁹¹³ Gemeinsam ist ihnen allen eine meist periphere Lage innerhalb oder kurz außerhalb der Stadtmauern, wo sie weite Areale für sich beanspruchten. Daneben sind auch enge

²⁹¹³ Erweitert werden kann diese Reihe von Beispielen zudem mit einigen Anlagen, bei denen die Existenz einer *porticus post scaenam* möglich aber noch nicht gesichert bewiesen ist: Aquileia/ Aquileia, Interamna Praetutiorum/Teramo, Carsulae/Carseoli/Carsioli/ Sangemini (presso)

Verbindung zu anderen Spielstätten, etwa *odea*²⁹¹⁴ oder *circi*²⁹¹⁵ nachweisbar, die, wenn auch seltener, das nachbarschaftliche Umfeld der Theater-*porticus*-Komplexe prägen konnten.

Außerhalb der mit den *spectacula* in Verbindung stehenden öffentlichen Bauten fanden sich auch räumliche Vereinigungen von Theater-*porticus*-Komplex und *forum*²⁹¹⁶ sowie von Theater-*porticus*-Komplex und *thermae*²⁹¹⁷. Doch sind es nicht immer nur „einfache“ Kombinationen, die sich in den archäologischen Befunden der Städte abbilden.

Verschiedene städtische Befunde belegen, dass die Theater-*porticus*-Komplexe auch von einer Vielzahl öffentlicher Bauten umgeben sein konnten. Zunächst wäre hier an die Städte Pompeii/Pompeji, Ostia/Ostia und Roma/Roma zu denken. Aber auch in Faesulae/Fiesole (Abb. 56), wo das Theater räumlich mit einem alten Tempel und einem kaiserzeitlichen Bad verbunden war, in Leptis Magna/Lepda (Abb. 70+103), wo sich in unmittelbarer Nachbarschaft ein *chalcidicum* sowie ein Markt befanden, in Bulla Regia/Hamman Daradjji, wo gleich zwei Thermen und ein Tempel das Umfeld des Theaters prägten, oder in Thamugadi/Timgad, wo das Theater im Norden durch das *forum* flankiert wird und im Osten von einem Tempel, zeigten sich derlei Sektoren öffentlichen Charakters.²⁹¹⁸

All jene Bauten – *fora*, Thermen, Amphitheater und *circi* – waren es auch, die zusammen mit den Theatern bzw. Theater-*porticus*-Komplexen die Aushängeschilder römischer Lebensart bildeten und zugleich als Repräsentationsbauten zur Glorifizierung von Kaiser und Reich dienten. In diesem auch ideologischen Kontext, in welchem jene Bauten zu sehen sind, formten sie sowohl als räumliche Einheit, aber auch verteilt über die Stadt sicher ein unsichtbares Band der Kommunikation. Insbesondere zwischen *forum* und Theater-*porticus*-Komplex wird man diese Verbindung vermuten können, da mit der Umwandlung der *fora* in augusteischer Zeit in Plätze für den Kaiserkult essenzielle

²⁹¹⁴ Ein Beispiel findet sich bereits in republikanischer Zeit in Pompeii/Pompeji, aber auch für die Kaiserzeit lassen sich mit Vienna/Vienne, Lugdunum/Lyon und Colonia Concordia Iulia/Carthago (?) weitere Beispiele dieser räumlichen Verbindung nachweisen.

²⁹¹⁵ Eine räumliche Nähe von Theater-*porticus*-Komplex und *circus* zeigt etwa Italica/Santiponce, ebenso wie die möglichen Theater-*porticus*-Komplexe von Aquileia/Aquileia und Hadrumantum/Sousse.

²⁹¹⁶ Belegt ist dies in Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Tarracina/Terracina, Thamugadi/Timgad, Aurasio/Orange und Bibilis/Calatayud.

²⁹¹⁷ Eine solche Verbindung zeigen die Städte Faesulae/Fiesole, Caesaraugusta/Zaragoza, Bulla Regia/Hamman Daradjji sowie Aquileia/Aquileia und Sufetula/Sbeitla.

²⁹¹⁸ Auch in Aquileia/Aquileia scheint das Theater zusammen mit einer Therme, dem *circus* und dem Amphitheater im Westen der Stadt eine Zone öffentlichen Charakters gebildet zu haben.

Funktionen derselben auf die Theateranlagen, die ideologisch ebenfalls eng mit dem Kaiserhaus verbunden waren, übergingen.²⁹¹⁹

Die antiken städtischen Befunde, wie sie heute mit verschiedenen Plänen sowie zeichnerischen und digitalen Rekonstruktionen wiedergegeben werden, zeigen jedoch nur einen bestimmten zeitlichen Zustand der damaligen städtischen Lebenswirklichkeit. Als dynamische Organismen, waren die Städte aber auch damals immer wieder kontinuierlichen²⁹²⁰ oder abrupten²⁹²¹ Veränderungen unterworfen,²⁹²² alte Bauten wurden abgetragen und neue traten hinzu – auch im Umfeld der Theater-*porticus*-Komplexe. Prägnante Transformationen der theatralen Umgebung lassen sich beispielsweise in Roma/Roma (Abb. 44), Ostia/Ostia und Italice/Santiponce fassen. So wurden die Theater-*porticus*-Komplexe in Roma/Roma (Pompeius-Theater) und Ostia/Ostia auf einem zuvor noch wenig von baulichen Strukturen geprägten Areal errichtet.²⁹²³ Im Laufe der Zeit traten hier jedoch immer mehr Architekturen hinzu, sodass beide Bauten mehr und mehr in die architektonische Landschaft der expandierenden Städte integriert wurden. Zu den monumentalen Theateranlagen traten nun verstärkt auch weitere städtische Großbauten. Auch in Italice/Santiponce, dessen Theater-*porticus*-Komplex zunächst das äußerste östliche Ende der Stadt markierte, lässt sich im Laufe der Zeit eine Monumentalisierung des Umfeldes konstatieren, wobei unter anderem die obere Terrasse einen Ausbau erfuhr, mit beträchtlichen Konsequenzen für die Zirkulation zu und aus dem Theater. Auch die Errichtung einer *circus*-Anlage in der näheren Nachbarschaft des theatralen Baus trug zu einem veränderten Bild dieses Stadtviertels bei.²⁹²⁴ Diese städtebaulichen Eingriffe, die neue Bebauung des theatralen Umfeldes, die mit veränderten oder neuen Straßenverläufen einhergehen konnten, wirkten somit auch auf die Wahrnehmung der Theaterbauten in ihrem urbanen Kontext.

Aber auch die theatralen Anlagen selbst sowie die in ihnen stattfindenden Veranstaltungen waren keine statischen Konstrukte, vielmehr reagierten sie auf innere und äußere Einflüsse

²⁹¹⁹ Eine solche Verbindung mit prozessionsartigem Charakter lässt sich vermutlich in Tarraco/Tarragona konstatieren. (Macias/Rodà 2015, 17)

²⁹²⁰ Hierzu zählen etwa städtische Baumaßnahmen, die zur Aufwertung, Restauration und Erweiterung der urbanen Landschaft beitrugen.

²⁹²¹ Solche ungeplanten und oft einschneidenden Wandlungen im Stadtbild ergaben sich etwa als Folge von Naturkatastrophen (Erdbeben, Überschwemmungen) oder ausgelöst durch Brände.

²⁹²² Zanker 1990, 10.

²⁹²³ Vergleich Katalogartikel zu Ostia/Ostia und Roma/Roma (Pompeius-Theater)

²⁹²⁴ Vergleich Katalogeintrag Italice/Santiponce.

und wirkten gleichfalls auf ihr Umfeld ein. Bereits ihre Gründung ließ den Eindruck des jeweiligen städtischen Quartiers nicht unberührt. So sind Fälle bekannt, bei denen die theatralen Anlagen an die Stelle einer älteren (Wohn-)Bebauung traten²⁹²⁵, sie inmitten eines alten Straßennetzes²⁹²⁶ oder, wie in Ostia/Ostia und Roma/Roma (Pompeius-Theater), in ein zuvor weitestgehend unbebautes oder durch Gärten geprägtes Gelände eingefügt wurden. Die Anlage der theatralen Bauten konnte somit erhebliche Auswirkungen auf die städtische Landschaft haben, die Monumentalisierung des jeweiligen Stadtgebietes nach sich ziehen und diesem einen repräsentativen und bedeutenden Charakter verleihen. In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass nicht erst der fertige Bau, sondern bereits die Baustelle selbst für eine veränderte Wahrnehmung innerhalb des städtischen Sektors sowie weiterer Teile der Stadt sorgten. Dies betraf sowohl die Baustelle selbst, die mit dem Fortschreiten der Konstruktionsphasen immer wieder einen anderen Eindruck erzeugte, als auch den durch den Materialtransport verursachten Verkehr der umliegenden Straßenzüge.²⁹²⁷ Auch wenn die Mehrzahl der Baumaterialien über Nacht in die Stadt geschafft wurden, um größere Störungen im täglichen Verkehr zu vermeiden, bedeutete der sich über mehrere Jahre erstreckende Bau jener Anlagen ohne Zweifel auch immer wieder Straßensperrungen, Dreck und Lärm.²⁹²⁸ Dies galt gleichermaßen auch für spätere Restaurierungs- und Erneuerungsmaßnahmen. Auch wurden mit ihrer Errichtung nicht nur städtebaulich neue Bereiche kreiert, sondern auch funktional neue urbane Räume geformt. Dies traf bei den Theater-*porticus*-Komplexen gleich in zweifacher Hinsicht zu, denn auch die *porticus post scaenam*-Anlagen konnten, insbesondere in Form großangelegter Platz- und Gartenareale, einen solchen zusätzlichen städtischen Raum entstehen lassen. Letztere präsentierten sich dabei als abgeschlossene exklusive Ambiente innerhalb der Städte, die sich durch ihre hohen Umfassungsmauern von dem sie umgebenden urbanen Raum abgrenzten und mit diesem nur durch wenige Öffnungen kommunizierten. Dieses Konzept bewahrte sie sich auch im weiteren Verlauf der Kaiserzeit, doch scheint ihre Außenfassade dann häufiger durch die Angliederung weiterer städtischer Bauten zumindest räumlich eine stärkere Verbindung mit dem städtischen Umfeld eingegangen zu sein.²⁹²⁹

²⁹²⁵ Wie etwa in Roma/Roma (Marcellus-Theater, Balbus-Theater).

²⁹²⁶ Etwa in Taracco/Tarragona.

²⁹²⁷ Siehe Bonetto 2003, 927.

²⁹²⁸ Favro 2011, 332-360, besonders 332-334.

²⁹²⁹ Beispiele finden sich in Ostia/Ostia, Leptis Magna/Lepda, Roma/Roma (Balbus-Theater).

Um die verschiedenen Wechselbeziehungen zwischen Stadt und Theater-*porticus*-Komplex noch detaillierter und besser fassen zu können, kommt man nicht umhin, sich jedem städtischen Kontext sowie den ihm eigenen zeitlichen und räumlichen Wandlungsprozessen einzeln zu widmen und sie mit den jeweiligen historischen Vorgängen vor Ort zu verknüpfen. Ein solcher Versuch wurde innerhalb des Katalogbandes (K II a) unternommen, wo die einzelnen Theater-*porticus*-Komplexe, soweit möglich, auch auf ihre Integration in das urbane Gefüge hin untersucht wurden. In der Zusammenschau ergibt sich, obgleich übergeordneter historischer Abläufe und einem oft übergeordneten römischen urbanen Planschema, dabei ein ganz heterogenes Bild, welches sowohl die verschiedenen Forschungsstände- und Publikationslagen widerspiegelt als auch die sehr individuellen städtischen Entwicklungen und Lebenswirklichkeiten, die jede Stadt mit ihrem Theater-*porticus*-Komplex zu etwas ganz Besonderem machte. Grundsätzlich aber sprechen alle bekannten städtischen Ensembles – auch im Umfeld der Theater-*porticus*-Komplexe – von wiederholten starken oder weniger starken Eingriffen und Veränderungen innerhalb der „Theaterviertel“, welche mehr oder weniger häufig das Bild dieser städtischen Areale und somit auch die Wahrnehmung der Theater-*porticus*-Komplexe selbst im Laufe der Zeit wandelten. Eindrücklich nachvollziehen lässt sich dieser Wandel anhand der „Theaterviertel“ von Roma/Roma, Pompeii/Pompeii, Ostia/Ostia, Augusta Emerita/Mérida, aber auch verschiedener anderer Orte. Dieser Prozess der Veränderungen fand in der Spätantike sicher einen erneuten Höhepunkt, als zahlreiche der Theateranlagen von Wohnbauten, Grabanlagen oder industriellem bzw. produzierendem Gewerbe eingenommen wurden, ein Prozess, der nicht nur dem „Theaterviertel“ ein neues Erscheinungsbild gab, sondern auch eine neue Phase des städtischen Lebens markierte, die keinen Raum mehr für die großgelegten Theater-*porticus*-Komplexe bot.

VII b Ausdehnung der Theaterbauten im antiken Stadtgebiet

Raum war es, den die Theater-*porticus*-Komplexe unzweifelhaft und unabhängig der verschiedenen (städte-)baulichen Veränderungen für sich beanspruchten. Immer wieder ist in der Forschungsliteratur, die sich mit den antiken Theateranlagen beschäftigt, von „Monumentalbauten“ und „Repräsentationsbauten“ die Rede. Mit einem Blick auf die besser bekannten Gefüge antiker römischer Städte bestätigt sich dieser Eindruck, die sie

deutlich als einen der größten urbanen Baukörper präsentieren und das umso mehr, wenn sie zusätzlich mit einer *porticus post scaenam* ausgestattet waren. Was nun aber bedeuteten ihre Dimensionen für die urbanistische Planung und das städtische Konzept? Wie viel Prozent der Stadtfläche nahmen sie ein und kann man davon ausgehen, dass sie hinsichtlich ihrer Höhe das Stadtbild dominierten? Wie verhielten sich ihre Dimensionen im Vergleich zu anderen städtischen Großbauten, wie *fora*, *thermae*, *amphitheatra*, *odea* und *circi*?

Grundlage für die Beantwortung jener Fragen sind genauere Kenntnisse zu den einzelnen Stadtgrößen sowie der jeweiligen Außenmaße und Höhenausdehnungen der entsprechenden Bauten. Vor dem Hintergrund der bisherigen Erörterungen wird es nicht verwundern, dass derlei Angaben nur in einer begrenzten Anzahl von Fällen (vollständig) vorliegen oder überhaupt überliefert sind, sodass wir auch hier wieder auf einige wenige Beispiele und zu Teilen auf Näherungswerte beschränkt bleiben.²⁹³⁰

Bezugnehmend auf die allgemeinen Dimensionen der theatralen Bauten bleibt zunächst festzuhalten, dass sich ihr Kernbau je nach Größe in der Regel auf einer Fläche von etwa 2.000 - 6.000 m² erstreckte. Deutlich darüber hinaus gingen nur jene Anlagen, deren *cavea*-Durchmesser die 100 m überschritt. So beanspruchten allein die Kernbauten der Theateranlagen von Arausio/Orange, Arelate/Arles und Lugdunum/Lyon eine ungefähre Fläche von 8.000 - 8.500 m², während jene der zwei stadtrömischen Theater des Marcellus/Augustus und Pompeius mit etwa 10.000 - 15.000 m² die bei Weitem größten Flächen für ihre Kernbauten besetzten.

Bei den Theater-*porticus*-Komplexen wurden diese Areale nun durch die Fläche, welche die Säulenhallenanlagen für sich beanspruchten, zusätzlich erweitert. In Zahlen ausgedrückt bedeutete die Ergänzung einer einflügeligen Säulenhalle hinter dem Skenenbau eine Verlängerung der Gesamtanlage um etwa 5 – 10 m, was der Tiefe der Säulenhalle entsprach. Im Falle von mehrseitigen *porticus post scaenam*-Anlagen jedoch fiel der Größenzuwachs deutlich markanter aus, was sich zum Teil entscheidend auf die Gesamtdimension und folglich auch auf die Wahrnehmung der Theaterbauten auswirkte. So sprechen wir bezüglich der Säulenhallenanlagen von Arealen von rund 1.200 bis zu

²⁹³⁰ Die im Folgenden angeführten Zahlenangaben beziehen sich mehrheitlich auf die im Katalogteil K II a näher untersuchten Theater-*porticus*-Komplexe. Ein Überblick zu den Größen der Theater finden sich in Katalogteil K II b.

9.200 m², wobei der Theaterkern in der Länge um ca. 30 bis hin zu 115 m erweitert werden konnte. Auch in diesem Falle übertraf die stadtrömische Anlage des Pompeius mit einer *porticus*-Größe von 135 m Breite und 180 m Länge²⁹³¹ und somit einer Flächenausdehnung von rund 24.300 m² alle übrigen Vertreter.

Auf die Gesamtfläche der Theater-*porticus*-Komplexe gesehen bedeuten diese Zahlen einen ungefähren Flächenzuwachs von 7 - 16 % bezogen auf die einflügeligen *porticus*-Anlagen und einen Flächenzuwachs von rund 30 bis mehr als 100 % bei den mehrseitigen *porticus post scaenam*-Anlagen. Zwar blieben somit auch einige der mehrseitigen Säulenhallenanlagen hinter der Größe des Theaterkerns zurück, doch bewirkten sie hinsichtlich der Gesamtausdehnung der Theateranlagen einen nicht unerheblichen Flächenzuwachs. Insbesondere bei den vierseitigen Säulenhallenanlagen konnten dabei Areale entstehen, die, wie die Theater-*porticus*-Komplexe von Augusta Bagiennorum/Benevagienna, Volaterrae/Volterra und der des Balbus in Roma/Roma zeigen, die Fläche des Theaterbaus etwa verdoppeln konnten. Mit dem Theater-*porticus*-Komplex von Ostia/Ostia und dem stadtrömischen Pompeius-Theater liegen sogar Anlagen vor, bei denen die Einrichtung der *porticus post scaenam* nahezu zu einer Verdreifachung der Theaterfläche führte. Was dies folglich für die Gesamterscheinung der Anlagen im Stadtgefüge bedeutete, machen die Zahlen offenkundig.

So erreichten die Theater-*porticus*-Komplexe Flächen von rund 3.000 - 6.000 m² bei einflügeliger *porticus post scaenam* bis hin zu knapp 7.000 - rund 15.000 m² bei mehrseitigen Säulenhallenanlagen. Mit diesen Zahlenangaben vor Augen zeigt sich im Vergleich einmal mehr die gewaltige Monumentalität jener Anlage, die Pompeius noch in spätrepublikanischer Zeit auf dem Marsfeld in Rom verwirklichte und mit ihrer Fläche von ca. 40.000- 48.750 m² auch in der nachfolgenden Kaiserzeit von keinem Theater-*porticus*-Komplex mehr erreicht wurde.²⁹³² Dies galt auch für die Höhenausdehnung des Baus, welche mit rund 40 m, nicht nur jene der beiden anderen stadtrömischen Theateranlagen übertraf. So wird zumindest für die *porticus post scaenam* des Balbus-Theaters²⁹³³ eine Höhe von etwa 15-20 m angenommen, während die *cavea*-Fassade des Marcellus-Theaters²⁹³⁴ eine Höhe von 32,60 m erreichte. Auch bei den übrigen

²⁹³¹ Gleason 1990, 7; Gros 1999, 149.

²⁹³² Mit seiner Größe stellte es sogar das Kolosseum in Rom, das eine ungefähre Fläche von 29.484 m² einnahm, in den Schatten.

²⁹³³ Cante 2004, 12.

²⁹³⁴ Cerutti Fusco 1992, 20.

Anlagen²⁹³⁵, bei denen sich eine ungefähre Höhe ermitteln ließ, liegen diese mehrheitlich zwischen 15 und 36 m.²⁹³⁶

Was nun bedeutete die Einrichtung solcher Bauten für die urbanistische Planung und das allgemeine Stadtbild? Wie die Theaterbauten selbst variierten auch ihre Größen beträchtlich, während wieder andere im Zuge eines Stadterweiterungsprogrammes deutlich ausgebaut wurden. Gut nachvollziehen lassen sich solche städtischen Erweiterungen etwa für Roma/Roma, Pompeii/Pompeii, Sabratha/Sabratha sowie Italica/Santiponce. So wurde beispielsweise die hispanische Kleinstadt Italica/Santiponce, die zunächst eine Größe von 13,60 ha erreichte, in hadrianischer Zeit mit einem neuen ca. 38 ha großen Stadtviertel großzügig erweitert.²⁹³⁷ Im Allgemeinen nahmen die hier untersuchten Städte je nach Größe Flächen von rund 15 - 90 ha ein, die nur von den Großstädten wie Roma/Roma und Leptis Magna/Lepda, deren Einwohnerzahl von 100.000 - 1 Mio. Menschen reichte, noch deutlich übertroffen wurden. Folglich differierte auch der prozentuale Anteil, den die Theater-*porticus*-Anlagen bezogen auf die ummauerte Stadtfläche einnahmen. Grundsätzlich musste für ihre Errichtung jedoch ein Areal von mindestens einer *insula* eingeplant werden. War der Theaterbau zusätzlich mit einer mehrseitigen *porticus post scaenam* ausgestattet, waren häufig sogar Flächen von zwei *insulae* nötig. Trotz dieser Flächendimensionen lag ihr Anteil an der innerstädtischen Gesamtfläche bei nur durchschnittlich 1 %. In Augusta Taurinorum/Torino etwa, einer Stadt mit etwa 52 ha Größe²⁹³⁸, lag der prozentuale Anteil des Theater-*porticus*-Komplexes in seinen frühen Jahren mit nur 0,59 % noch unter dieser Marke. Nach seiner Erweiterung jedoch stieg sein Anteil auf 1,35 % an der gesamten Stadtfläche. Auch in der ca. 74 ha großen hispanischen Stadt Augusta Emerita/Mérida²⁹³⁹ lag der prozentuale Flächenanteil der Theater-*porticus*-Anlage mit rund 1,11 % nur wenig über der 1 %-Marke. Im nordafrikanischen Sabratha/Sabratha hingegen, wo der Theater-*porticus*-Komplex als Teil der städtischen Erweiterungsmaßnahmen in einem neu eingerichteten Stadtviertel entstand, lag der Anteil der Theateranlage gemessen an der städtischen Gesamtfläche von 90,5 ha mit rund 0,86 %

²⁹³⁵ Hier zu nennen sind etwa die Anlagen von Suessa/Sessa Aurunca (> 20 m), Augusta Praetoria/Aosta (22 m) und Italica/Santiponce (> 15 m), Arausio/Orange (ca. 36,82 m).

²⁹³⁶ Diese Höhen entsprechen heute etwa einem 5 – 12-stöckigem Neubaublock, wenn man eine Geschosshöhe von 2,80 m zugrundelegt.

²⁹³⁷ Ahrens 2007, 129.

²⁹³⁸ Pejrani/Roda 2011, 24.

²⁹³⁹ Osland 2016, 70.

erneut unterhalb der 1 %-Marke. Innerhalb der Großstädte von Leptis Magna/Lepda und Roma/Roma, deren Stadtareale die 100 ha weit überschritten, erscheint der Anteil der Theater-*porticus*-Komplexe an der Gesamtfläche der Stadt folglich verschwindend gering.

Setzt man diese Werte jedoch in einen Vergleich mit den übrigen Großbauten einer römischen Stadt, relativiert sich dieser Eindruck wieder. In Roma/Roma etwa sollte das Pompeius-Theater lange Zeit der größte Bau auf dem Campus Martius bleiben. Nur der circus Flaminius erreichte mit seiner Fläche von 36.000 m² bereits in republikanischer Zeit ähnliche Dimensionen.²⁹⁴⁰ In Konkurrenz zu dem pompejanischen Großbauprojekt, hatte zwar bereits Caesar Anstrengungen unternommen, ähnlich große Bauprojekte in unmittelbarer Nachbarschaft zum Pompeius-Theater zu verwirklichen, doch wurden diese erst nach seinem Tode realisiert und fertiggestellt. Hinsichtlich ihrer Größe ist vor allem die Saepta Iulia hervorzuheben, die, in Form einer monumentalen marmornen tri- oder *quadriporticus* angelegt, seit ihrer Fertigstellung durch Agrippa²⁹⁴¹ in augusteischer Zeit eine Fläche von 37.200 m² umfasste²⁹⁴² und somit ebenfalls annähernd die Ausmaße des pompejanischen Baus erreichte. In augusteischer Zeit entstanden im Umfeld des Pompeius-Theaters zudem weitere monumentale Repräsentationsbauten, unter denen die beiden anderen stadtrömischen Theater des Balbus (~ 12.533 m²) und des Marcellus/Augustus (~13.090 – 14.830 m²) ebenso wie das *stagnum* (> 39.900-45.600 m²)²⁹⁴³, die *porticus Octaviae* (15.708 m²)²⁹⁴⁴ sowie die Thermen des Agrippa (8.000-12.000m²)²⁹⁴⁵ sicher zu den größten Anlagen zählten. Auch in der nachfolgenden Zeit traten weitere Großbauten hinzu, darunter etwa die *porticus Minucia frumentaria* (17.400

²⁹⁴⁰ Seine Maße berechnen sich auf 300 x 120 m.

²⁹⁴¹ Albers 2013, 93.

²⁹⁴² Ihre Maße betragen 310 m in der Länge und 120 m in der Breite. (Albers 2013, 93, 119; siehe zudem: L. R. Taylor, *Roman voting assemblies from the Hannibalic War to the Dictatorship of Caesar* (Ann Arbor 1966) insbesondere 34-37)

²⁹⁴³ Das Becken allein erreicht Ausmaße von 190 x 210-240 m. (G. Ghini, *Le Terme Alessandrine nel Campo Marzio*, in: *Monumenti antichi* 52 (Rom 1988) insbesondere 56); Albers 2013, 123-124)

²⁹⁴⁴ Ihre Abmessungen betragen 119 x 132 m. (Ciancho Rossetto 1995, 96; Albers 2013, 106, 262)

²⁹⁴⁵ Die Maße liegen bei 100/120 x 80/100 m. (F. Yegül, *Bath and Bathing in Classical Antiquity* (Cambridge-London 1992) insbesondere 133; Albers 2013, 278)

m²)²⁹⁴⁶, die *Thermae Neronianae* (22.800 m²)²⁹⁴⁷ und das *stadium Domitiani* (28.090-29.150 m²)²⁹⁴⁸, doch blieben sie alle hinter der Monumentalität des Pompeius-Theaters zurück. Auch der Blick in das alte Zentrum der Stadt bezeugt, dass hier erst wieder die Kaiserforen (*forum Augusti*: 14.740 m²)²⁹⁴⁹, *forum Traiani*: 55.000 m²)²⁹⁵⁰) und das Kolosseum (29.328 m²) ebenfalls weitläufige Flächen für sich beanspruchten. Deutlich größer zeigten sich dann jedoch die späteren Kaiserthermen, etwa die *thermae Antoninianae* (Caracalla-Therme) (110.536 m²)²⁹⁵¹ und die *thermae Diocletiani* (135.736 m²)²⁹⁵², die mit mehr als 100.000 m² immense Ausmaße erreichten.

Dass auch in den übrigen Städten im Westen des Imperium Romanum vermutlich nur wenige Bauten die Ausdehnung der Theateranlagen mit anschließender (mehreseitiger) *porticus post scaenam* erreichten, lässt sich beispielsweise aus den bisherigen Befunden der Städte von Ostia/Ostia, Tarracina/Terracina und Augusta Emerita/Mérida schließen. Auch die Befunde von Faesulae/Fiesole und Augusta Bagiennorum/Benevagienna sprechen eine ähnliche Sprache, wenngleich hier bisher nur die Bauten des näheren Theaterumfeldes bekannt sind. So zeigt sich etwa in Faesulae/Fiesole, dass weder die Thermen- noch die Tempelanlage, die zusammen mit dem Theater einen Sektor öffentlicher Bauten kreierten, in ihren Dimensionen von etwa 3.975 m²)²⁹⁵³ und 1.500 m²)²⁹⁵⁴ an die des Theaterbaus heranreichten. Auch in Augusta Bagiennorum/Benevagienna erzielte das benachbarte *forum* mit einer ungefähren Flächenausdehnung von 4.140 m² nicht die Monumentalität des Theater-*porticus*-Komplexes.²⁹⁵⁵ Größer war hier nur das in einiger Entfernung gelegene Amphitheater.

²⁹⁴⁶ Sie zeigt Maße von 150 x 116 m. (D. Manacorda – E. Zanini, *The first millenium A. D. in Rome: From the Porticus Minucia to the via delle Botteghe Oscure*, in: *The Birth of Europe. Archaeology and Social Development in the first Millenium A. D.*, *Analecta Romana Instituti Danici*, Suppl. 16 (Rom 1989) 25-32; D. Manacorda – E. Zanini, *Il tempio di via delle Botteghe Oscure. Tra stratigrafia, topografia e storia*, *Ostraka* 6, 1997, 249-293 insbesondere 249-262; Albers 2013, 261)

²⁹⁴⁷ Sie erreichte eine Größe von 190 x 120 m. (Richardson 1992, 394) Später erweitert auf 200 x 170 m erweitert. (Albers 2013, 142; siehe auch G. Ghini, *Le Terme Alessandrine nel Campo Marzio* (Roma 1988) 57)

²⁹⁴⁸ Ihre Maße berechnen sich auf 265-275 x 106 m. (Coarelli 1997, 336-337; P. Virgili, *Le stade de Domitien à Rome*, in: Ch. Landes (Hrsg.), *Le stade romain et ses spectacles* (Lattes 1994) 107-110)

²⁹⁴⁹ Maße: 125 x 118 m.

²⁹⁵⁰ Maße: 300 x 185 m.

²⁹⁵¹ Maße: 337 x 328 m.

²⁹⁵² Maße: 376 x 361 m.

²⁹⁵³ Flächenausdehnung der Therme. (Plan Sabelli 2014, 130 fig. C)

²⁹⁵⁴ Flächenausdehnung des Tempels. (Plan Sabelli 2014, 130 fig. C)

²⁹⁵⁵ Abmessungen *forum*: 115 x 36 m. (Preacco 2014, 104)

Kleiner blieb auch das *forum* in Tarracina/Terracina mit einer Größe von 25 x 150 m bzw. 3.750 m², an welches der Theater-*porticus*-Komplex anschloss, nur getrennt durch den *decumanus maximus*.²⁹⁵⁶

Interessant ist auch der Blick auf Ostia/Ostia, wo die Stadtlandschaft noch weitläufig überliefert ist, auch wenn diese nur die letzte Bauphase der Stadt widerspiegelt. Selbst hier lässt sich kein anderer städtischer Bau feststellen, welcher die Ausmaße des Theater-*porticus*-Komplexes erreichte. So blieben auch die größeren Anlagen in unmittelbarer Nachbarschaft, wie etwa die Grandi Horrea, die Terme di Nettuno und das *forum* hinter der Größe der Theateranlage zurück.

Natürlich dürfen die Beobachtung an diesen wenigen Beispiele nicht bedenkenlos pauschalisiert werden, da ihre Anzahl zu gering ist und auch die Ausschnitte der Stadtlandschaften oft zu klein, um gesicherte allgemeingültige Aussagen treffen zu können. Zwar reichten offenbar häufig nur wenige städtische Großbauten an die Dimensionen der Theateranlagen, insbesondere an die mit einer anschließenden mehrseitigen *porticus post scaenam*, heran, doch zeigt auch der städtische Befund von Augusta Emerita/Mérida, dass die Theater-*porticus*-Komplexe nicht zwangsläufig die größten Anlagen darstellten. So übertrumpften das Kolonialforum, das im Laufe der Zeit eine Fläche von 50.000 m² erreichen sollte, sowie das benachbarte Amphitheater mit einer Fläche von etwa 12.852 m² die Theateranlage deutlich und auch das Provinzialforum scheint den Ausmaßen des Theater-*porticus*-Komplexes zumindest ebenbürtig gewesen zu sein.²⁹⁵⁷ Auch in weiteren Städten zeigt sich diese Tendenz, bei der besonders diese beiden Bauten – Amphitheater²⁹⁵⁸ und Provinzialforum²⁹⁵⁹ –, aber auch *circus*-Anlagen²⁹⁶⁰ und Thermen²⁹⁶¹ zum Teil weit über die Größen der Theaterbauten hinausgingen.

²⁹⁵⁶ Innico 2004/2005, 601.

²⁹⁵⁷ Kolonialforum: Osland 2016, 77; Amphitheater: J. Ramón Mélida: Colonia Augusta Emerita (Mérida), Mérida 1925 (insbesondere 157).

²⁹⁵⁸ Wie etwa in Augusta Praetoria/Aosta,

²⁹⁵⁹ siehe auch: Tarraco/Tarragona.

²⁹⁶⁰ Beispiele u.a.: Mediolanum/Milano, Aquileia/Aquileia, Italica/Santiponce.

²⁹⁶¹ Ein Ausnahmebeispiel mit exzeptioneller Größe von rund 32.000 m² bilden sicher die Termas Mayores in der Neustadt von Italica/Santiponce aus hadrianischer Zeit. (O. Rodríguez Gutiérrez, Termas, in: F. Amores Carredano – J. Beltrán Fortes (Hrsg.), Itálica 1912 - 2012: Centenario de la Declaración como Monumento Nacional (Granada 2012) 159-172; L. Gómez Araujo, Una nueva interpretación de las termas mayores de Itálica (Santiponce, Sevilla), Romula, 7.2008 (Sevilla 2008) 53-82.

VII c Die Theater-*porticus* als öffentliche Platz- und Gartenanlage

Ein Vergleich der Theater-*porticus*-Komplexe mit den genannten übrigen öffentlichen Monumentalbauten zeigt, dass die durch sie in Anspruch genommene Fläche nicht immer auch gleichzusetzen ist mit einer innerhalb des städtischen Ensembles zur Verfügung gestellten Freifläche²⁹⁶². Und genau dieser zusätzliche städtebauliche Aspekt ist es, den zumindest die innenhofumschließenden *porticus post scaenam*-Anlagen im Anschluss an die Theaterbauten schufen. Raum, Licht, Rekreation und Repräsentation sind in diesem Zusammenhang sicher zentrale Schlagworte, die hierbei in den Sinn kommen. Welche Rolle spielten aber solche Freiräume innerhalb der römischen Stadtlandschaften und welchen Wert kam dabei den theatralen *porticus post scaenam*-Anlagen zu?

- *Kontextualisierung und Bedeutung von städtischen Freiräumen*

Auch wenn viele der antiken Städte im Westen des römischen Reiches sowohl räumlich als auch zeitlich bisher nur unvollständig bekannt sind, lässt sich wohl grundsätzlich festhalten, dass die Bedeutung und die Anzahl von architektonisch gefassten Freiflächen von der republikanischen Zeit bis in die römische Kaiserzeit stetig zunahmen. Dieser Umstand geht einher mit dem Anwachsen der Städte, die eine immer größere Fläche für sich beanspruchten und oft über ihre einstigen Stadtgrenzen hinausgriffen. Die frühesten Formen von architektonisch gefassten Freiflächen innerhalb der urbanen Landschaften präsentierten das *forum* ebenso wie die verschiedenen städtischen Heiligtümer. In diesen baulichen Zusammenhängen von *forum* und Heiligtümern hielten im Zuge eines im 2./1. Jh. v. Chr. stetig steigenden Repräsentationswillens der Städte und einer damit einhergehenden zunehmenden Monumentalisierung derselben verstärkt auch die in Kapitel III besprochenen Säulenhallenanlagen als urbanes Gestaltungselement Einzug.²⁹⁶³ Im Rahmen der stadtrömischen Triumpharchitekturen wurden die platzumfassenden *porticus*-Anlagen noch in republikanisch-spätrepublikanischer Zeit immer stärker auch an die Person des Stifters sowie ideologische Botschaften geknüpft – eine Tradition, die auch die späteren Kaiser wieder aufgriffen. In diesem Zusammenhang sei insbesondere auf die

²⁹⁶² Hier gleichgesetzt mit größeren unter freiem Himmel liegenden Platz- oder Gartenanlagen. Sie konnten in ihrem Inneren auch weitere Architekturen, wie Tempelbauten, aufnehmen.

²⁹⁶³ Nünnerich-Asmus 1994, 8, 31-54; Coarelli 1988, 68-80. Siehe hierzu auch Kapitel III b.

zahlreichen kaiserlichen *fora* der Hauptstadt Roma/Roma verwiesen.²⁹⁶⁴ Mit ihnen waren künstlich inszenierte und mit einer gezielten ideologischen Botschaft versehene Platzanlagen entstanden, die zusammen mit weiteren urbanen Freiräumen als Kunstgalerien mit staatstragenden Funktionen versehen dem Repräsentationsanspruch der kaiserlichen Familie nachkamen.²⁹⁶⁵ Zahlreiche der in Roma/Roma ausgeformten urbanen Gestaltungsprinzipien fanden seit der augusteischen Zeit auch in den Provinzen des Römischen Reiches ihre Verbreitung, sodass auch hier, wengleich meist in geringerer Zahl, neben den *fora* verschiedene mit Säulenhallenanlagen gestaltete Plätze und Freiräume entstanden, denen nicht nur ein hohes Maß an Symmetrie und Axialität innewohnte, sondern zugleich auch der Anspruch auf Monumentalität und Repräsentation.²⁹⁶⁶ Diese verschiedenen, zumeist mit Nischen, Wasserinstallationen und Statuen ausgestatteten, platzumfassenden *porticus*-Anlagen, die nicht selten in direktem baulichen Zusammenhang mit anderen Architekturen standen, prägten also fortan, vorangetrieben durch die loyalitätsbekundenden Initiativen lokaler Stifter das Bild der kaiserzeitlichen Städte.²⁹⁶⁷ Interessant ist diese Entwicklung insbesondere vor dem Hintergrund des Strebens nach der Ausnutzung jeder natürlich bestehenden Freifläche seit augusteischer Zeit, was nach Gros und Sauron ebenfalls als Merkmal des Städtebaus jener Zeit betrachtet werden kann.²⁹⁶⁸

Dass die künstlich geschaffenen Freiräume durchaus mit einem gewissen Luxus verbunden waren und sowohl zur Aufwertung einzelner Bauten als auch des gesamten Stadtbildes beitrugen, wird auch in dem Umstand offenbar, dass sie innerhalb der frühen, in ihrer Größe überschaubaren und vorwiegend auf einen praktischen Nutzen ausgelegten Stadtgründungen eine Seltenheit darstellten.²⁹⁶⁹ So büßte man durch sie unter anderem wertvollen Baugrund für Wohnanlagen ein. Zugleich mussten für den Bau, die Ausschmückung und die Instandhaltung repräsentativer Freiräume, wie bei anderen

²⁹⁶⁴ Den Beginn bildete das Forum Augustum, inauguriert im Jahr 2 v. Chr., mit dem die Gesamtzahl der stadtrömischen *fora* auf ganze fünf anwachsen war. Im weiteren Verlauf der römischen Kaiserzeit traten des Weiteren das Templum Pacis/Forum des Vespasian (75 n. Chr.), das Forum Nervae (97 n. Chr.) sowie das Forum Traiani (zwischen 112 und 113 n. Chr.) hinzu. (siehe auch Sewell 2010, 73) Auch außerhalb Roma/Roma ließen sich in der Kaiserzeit verschiedene Städte mit mehreren *fora* nachweisen, darunter die nordafrikanischen Orte Leptis Magna/Lepda, Cuiul/Djemila und Colonia Concordia Iulia/Carthago. Für mehrere hispanische Städte ist ebenfalls neben dem zentralen *forum* eine weitere Platzanlage belegt, die in der Forschung zumeist als sog. Provinzialfora angesprochen werden.

²⁹⁶⁵ Luschin 2010, 73.

²⁹⁶⁶ Nünnerich-Asmus 1996, 110ff.; Luschin 2010, 73.

²⁹⁶⁷ Luschin 2010, 73.

²⁹⁶⁸ Gros/Sauron 1988, 59.

²⁹⁶⁹ Siehe auch Luschin 2010, 53.

Monumentalanlagen auch, stets große finanzielle Summen aufgebracht werden, was vor dem Hintergrund der Wahrnehmung als städtische Notwendigkeiten offenbar in Kauf genommen wurde. So wurden sie sowohl in bereits bestehende ältere Stadtstrukturen eingefügt, was zum Teil mit einigen Schwierigkeiten verbunden war, oder von Anfang an in kaiserzeitlichen, städtischen Neugründungs- oder Stadterweiterungsprogramme eingeplant.

Ihr Wert für den urbanen Raum erhält besonders dann an Schlagkraft, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die verschiedenen künstlich geschaffenen Freiräume darüber hinaus mit Grünanlagen und Gärten ausgestattet sein konnten. Denn die römische Stadt der späten Republik und römischen Kaiserzeit ist keineswegs als karge Steinlandschaft vorzustellen. Sowohl im häuslichen als auch im öffentlichen Bereich kam den begrüneten Arealen eine immer größere Bedeutung zu. Dabei standen sie in einer langen Tradition und zogen ihre Impulse direkt sowie indirekt aus der Gestaltung bestehender Gärten und Parks des östlichen Mittelmeerraumes, bis sie schließlich selbst zu einem wesentlichen Schlüsselphänomen der Gartengeschichte der westlichen Welt erwachsen.²⁹⁷⁰ In diesem Zusammenhang ist auch bei von Stackelberg zu lesen: „The Roman garden was not a *tabula rasa*, but part of a long gardening tradition associated with concepts of sacred space, royal power, civic pride and philosophical engagement.“²⁹⁷¹ Zunächst in Form von heiligen Hainen in Heiligtümern anzutreffen, die zugleich für eine räumliche Trennung zwischen dem Sakralbereich und seinem profanen Umfeld sorgten,²⁹⁷² lässt sich mit dem Anwachsen der Städte und dem damit einhergehenden Zurückdrängen der umgebenden Naturlandschaften auf dem italischen Festland ein zunehmendes Verlangen nach künstlich geschaffenen begrüneten Oasen innerhalb der dicht besiedelten urbanen Zentren nachvollziehen, die mehr und mehr mit auch heute noch bestehenden Problemen wie Lärm, Gestank, dichtem Verkehr, Dreck sowie Wasser- und Luftverschmutzung zu kämpfen hatten. Besonders in der Hauptstadt Roma/Roma verstärkten sich diese Probleme derart,

²⁹⁷⁰ Siehe auch Bowe 2004, 3-5, 141-161; von Stackelberg 2009, 5.

²⁹⁷¹ Von Stackelberg 2009, 5.

²⁹⁷² Statius, *silvae* 3,4,21; Plinius, *nat. hist.* XVI 242; Martial 7,28,1; Strabon 7,7,6; siehe zudem Luschin 2010, 52, 57. Für weitere Informationen: Christina Häuber, Wald und Siedlung im antiken Rom. Spuren heiliger Haine auf dem Mons Oppius, in: *Siedlungsforschung. Archäologie, Geschichte, Geographie* 19.2001, 57-94; Giorgio Stara-Tedde, *I boschi dell' antica Roma* (Rom 1905); C. Ampolo, *Boschi sacri e culti federali. L' esempio del Lazio*, in: O. Cazanove – J. Scheid (Hrsg.), *Les bois sacrés. Actes du colloque international*, Naples 23.-25. nov. 1989 (Naples 1993) 159-167.

dass *rus in urbe* – Land in der Stadt – für viele zu einer Sehnsucht wurde.²⁹⁷³ So richteten sich immer mehr wohlhabende Familien in ihren Stadthäusern und –villen den Luxus dekorativer Gärten ein.²⁹⁷⁴ Auch die Hauptstadt selbst war bald von zahlreichen repräsentativen privaten *horti* umgeben, die insbesondere seit dem 1. Jh. v. Chr. nicht selten frühere profane oder sakrale Freiflächen wie Areale des Campus Martius oder auch heiliger Haine ersetzten.²⁹⁷⁵ Bereits in der Zeit der späten Republik hatten sich diese privaten *horti*, wie auch von Stackelberg formuliert, verstärkt zu Örtlichkeiten der gesellschaftlichen Zur-Schau-Stellung entwickelt, mit denen Macht und Einfluss zum Ausdruck gebracht werden sollten.²⁹⁷⁶ Diese Entwicklung setzte sich auch zu Beginn der Kaiserzeit fort, sodass luxuriöse private *horti* bald zum Bild einer jeden aristokratischen und kaiserlichen *villa* gehörten.²⁹⁷⁷ Jene prachtvollen *horti* der politischen und gesellschaftlichen Elite waren es auch, die neben den sakralen Grünanlagen im weiteren Verlauf eng mit der Ausformung der öffentlichen römischen Gärten und Parks verknüpft waren.

- *Die porticus Pompei als erste öffentliche Garten- bzw. Parkanlage in Roma/Roma*

Ein Schlüsselmoment in der römischen Gartenentwicklung ist mit der Person des Pompeius Magnus verbunden, der wie auch Lucullus und Caesar bereits seine privaten *horti* als Kommunikationsmedium für seine politische Agenda – persönliche Machtdemonstration sowie Darstellung seiner militärischen Erfolge – nutzte; um gleichsam hierfür ein größeres Publikum zu erreichen, ging er zudem dazu über seine Gärten für die Bevölkerung zu öffnen und sie ihnen auf diese Weise zugänglich zu machen.²⁹⁷⁸ Eindrücklich bei der Betrachtung der Vision und der Folgewirkung der Maßnahmen des

²⁹⁷³ Martial, ep. 12.57; siehe auch Andreae 1996, 9. Gemeint ist mit diesem Ausdruck jedoch eine gezähmte und vom Menschen beherrschte Natur. (siehe auch Kunst 2000, 121) Zur Nostalgie des Ländlichen siehe auch Hughes 1994, 166-167. Zu den vielen Klagen in den schriftlichen Überlieferungen, die von dem dichten Straßengewirr, dem Smog, dem unaufhörlichen Lärm der Stadt, verursacht durch vorbeiziehende Wagen, Straßenverkäufer, Industrie- und Handwerksbetriebe, Schulklassen und Bauprojekten sprechen sowie von Unrat und Exkrementen, die direkt auf die Straßen entleert wurden: Martial, ep. 10.62, 12.57, 5.22.5-9; Cicero, leg. Agr. 2.96; Juvenal, satirae 3.231, 3.6-8; Horaz, carm. 3.29.12, 2.15.1-2. Zum Problem der Umweltverschmutzung antiker Städte siehe Hughes 1994.

²⁹⁷⁴ Martial, epigr. 4.64, 12.57.

²⁹⁷⁵ Luschin 2010, 54-56. Zu diesen luxuriösen privaten *horti* zählten u. a. die Gärten des Licinius Lucullus auf dem Pincio und der Garten des Sallust, gelegen zwischen Pincio und Quirinal. Siehe hierzu auch Bowe 2004, 6-7.

²⁹⁷⁶ Von Stackelberg 2009, 73.

²⁹⁷⁷ Bowe 2004, 7.

²⁹⁷⁸ Von Stackelberg 2009, 78.

Pompeius innerhalb seiner *horti* und wegweisend für die römische Gartenentwicklung ist bzw. war die dortige Konstruktion der sog. porticus Pompei, jener säulenhallenumgebenen Gartenanlagen mit Platanenreihen, zahlreichen Statuen und Brunnenanlagen, die er im Anschluss und als integralen Bestandteil seines neu errichteten monumentalen permanenten Theaterbaus angelegt hatte. Mit ihr etablierte er nicht nur die Kombination von Theater und Gartenanlage in der römischen Architekturlandschaft, sondern stellte der hauptstädtischen Bevölkerung zugleich den ersten großen öffentlichen Garten bzw. Park der Stadt zur Verfügung.²⁹⁷⁹ Folglich war die Etablierung öffentlicher Gärten in Roma/Roma also auch eng verbunden mit einem Prozess, der sich in der römischen Theaterentwicklung abspielte und innerhalb der die porticus Pompei eine bedeutende Schlüsselrolle formulierte. Die Wirkung der theatralen Gartenanlage auf die römische Bevölkerung nämlich muss groß gewesen sein, sie wurde zu einem Ort des *otiums*, des gesellschaftlichen Zusammentreffens und ausgedehnter Spaziergänge unter schattenspendenden Platanen. Wie bereits angemerkt, waren Gärten allerdings nicht nur bloße natürliche Elemente innerhalb einer Stadt, sondern vielmehr organische Monumente, die dazu genutzt wurden eine bestimmte Botschaft zu übermitteln und die öffentliche Wahrnehmung zu beeinflussen bzw. zu lenken.²⁹⁸⁰ Dieser Aspekt kam auch in der porticus Pompei als erstes bedeutendes stadtrömisches öffentliches Monument mit einer Park- bzw. Gartenanlage zum Tragen.²⁹⁸¹ Interessant ist hier auch die Verknüpfung von sakralen und weltlichen Botschaften persönlicher Macht, sodass die porticus Pompei nicht nur ein politisches Statement formulierte, sondern durch die Präsenz der Weihstätte der Venus Victrix im Theaterrund auch in der Art eines heiligen Hains zur Verehrung der Göttin ihre Wirkung erzielte.²⁹⁸²

Unabhängig der verschiedenen Intentionen und Wahrnehmungsebenen²⁹⁸³ hatte Pompeius mit seiner begrünten porticus Pompei im Anschluss an seinen Theaterbau ein städtebauliches Element geschaffen, das nicht nur erhebliche Auswirkungen auf die folgende Theaterentwicklung hatte. Vielmehr erwachsen öffentliche Gärten und Parks in

²⁹⁷⁹ Macaulay-Lewis 2013, 103, 109; Grimal 1969, 171.

²⁹⁸⁰ Von Stackelberg 2009, 63, 80-81.

²⁹⁸¹ Von Stackelberg 2009, 81.

²⁹⁸² Von Stackelberg 2009, 89.

²⁹⁸³ Bereits zeitgenössische Autoren spiegeln andere Aspekte in der Wahrnehmung der Gartenanlage wider, die mehr mit den dort stattfindenden gesellschaftlichen Aktivitäten - langen Spaziergängen, dem sozialen Netzwerken, der Liebe aber auch Sex – in Zusammenhang standen und die Gartenportikus als eine städtische Annehmlichkeit beschreiben, die neben der Enge des alten Stadtzentrums eine besondere Atmosphäre von Licht und Luft schuf.

der Folge durch die Initiative des Augustus, seiner Nachfolger und privater Stifter neben sowie in Kombination mit den *porticus*-Anlagen zu einem wichtigen Bestandteil der römischen Stadtlandschaften.²⁹⁸⁴ Ihr Wert ergab sich dabei insbesondere vor dem Hintergrund des großen Reizes, den die Gartenareale innerhalb der Städte auf die Bevölkerung ausübten, als auch ihres Nutzens hinsichtlich der Schaffung einer neuen politischen Stabilität.²⁹⁸⁵ Der Machtdemonstration des *princeps* und seiner Familie ebenso wie der Aufwertung der Hauptstadt dienten somit bereits unter Augustus neben dem neuen Forum Augustum und der *Saepta* auf dem Marsfeld, zahlreiche öffentliche Park- und Gartenanlagen, die unter anderem in der *porticus* Livia, den *thermae* Agrippae, den theatralen *porticus*-Anlagen des Pompeius und Balbus (?) sowie in der ausgedehnten Parkanlage um das Mausoleum des Augustus ihren Ausdruck fanden.²⁹⁸⁶

Kaum verwundert daher, dass seit der frühen Kaiserzeit auch außerhalb Roms verschiedene öffentliche Plätze sowie Gärten und Parks eingerichtet wurden, die, in der modernen Stadtplanung als „graue“ und „grüne“ Räume angesprochen,²⁹⁸⁷ vermehrt das Bild der stetig gewachsenen sowie stark besiedelten Stadtlandschaften prägten und auf diese Weise zu einer Steigerung der Lebensqualität ihrer Einwohner führten.²⁹⁸⁸ So ist bezüglich der begrünter Räume auch bei Farrar zu lesen: „Gardens played such a useful and important role that they were often incorporated into the design of buildings that served the community and its visitors.“²⁹⁸⁹

Folglich lassen sich die öffentlichen Grünanlagen hinsichtlich ihres Designs, ihrer Funktion aber auch ihrer baulichen Zugehörigkeit verschiedentlich typisieren. Dabei fanden sie sich etwa angeschlossen an Sakralbauten, (Grabbauten), gastronomischen

²⁹⁸⁴ Siehe auch Macaulay-Lewis 2013, 109.

²⁹⁸⁵ Von Stackelberg 2009, 78.

²⁹⁸⁶ Viele der Gärten und Parks gingen dabei zu einem hohen Prozentsatz aus der Öffnung und Transformation ehemaliger luxuriöser *horti* hervor – ein Akt des Euergetismus, der von Stackelberg zufolge seine Stellung als alleiniger Führer bestätigte und zugleich als ein Symbol kaiserlicher Kontrolle über den öffentlichen Raum anzusehen ist. (Von Stackelberg 2009, 78)

²⁹⁸⁷ Al-Hagla 2008, 164; Stark 2014, 90. Die „grünen Räume“ bezeichnen dabei nach Stark jede Art von „begrüntem Land oder bepflanzter Struktur sowie hydraulischen und geologischen Einrichtungen in städtischen Arealen“. „Graue Räume“ stehen hingegen für gepflasterte Bereiche oder solcher aus gestampfter Erde unter freiem Himmel. Diese Begrifflichkeiten ermöglichen es den Forschern auch dort Unterscheidungen hinsichtlich städtischer Freiräume zu treffen, wo keine spezifischeren Aussagen zu denselben möglich sind. (Stark 2014, 90) In diesem Zusammenhang führt Stark jedoch auch aus: “The dualism of green & gray spaces forms a punctuated continuum because many gardens and parks are designed with a mix of features, and proportions vary. Likewise, open and architectural spaces may have considerable, carefully planned interdigitation.” (Stark 2014, 90)

²⁹⁸⁸ Siehe u. a. von Hesberg 1988, 93; Luschin 2010, 72.

²⁹⁸⁹ Farrar 1998, 175.

Einrichtungen, Vereinshäuser und Hotels sowie weiteren öffentlichen Gebäuden wie Thermen, Bibliotheken und natürlich den hier besprochenen Theaterbauten.²⁹⁹⁰ Letztere ebenso wie die Mehrzahl der übrigen öffentlichen Grünanlagen lassen sich in Nielsens Gartentypologie²⁹⁹¹ dem zweiten Typus zuordnen – Gärten also, die durch eine meist rechteckige Form und eine Sorgfalt in der Anlage charakterisiert und meist im Anschluss an verschiedene Gebäudetypen in Ummauerungen und/oder Säulenhallen eingefasst waren²⁹⁹² – und standen im städtischen Kontext hinsichtlich ihrer Zugänglichkeit den privaten Gartenanlagen im residenziellen Kontext ebenso wie den produzierenden Marktgärten gegenüber.

- *porticus post scaenam*-Anlagen als urbane Freiräume

Aus den bisherigen Erörterungen wird also deutlich, dass die mehrseitigen theatralen *porticus post scaenam*-Anlagen als öffentliche Freiräume im städtischen Kontext der römischen Kaiserzeit zwar keineswegs allein standen, ihnen als *porticus*-Gärten angelegt oder in Form von gepflasterten Hofanlagen jedoch sicher eine entscheidende Bedeutung zukam. Auf ihre genauen räumlichen Dimensionen, die von 1.200 bis zu 9.200 m², beim Pompeius-Theater sogar bis 24.3000 m² reichen konnten, ist bereits an anderer Stelle aufmerksam gemacht worden.²⁹⁹³ Ihre Präsenz lässt sich seit der augusteischen Zeit an vielen Orten im Westen des römischen Reiches belegen, wobei sie die Theaterbauten in verschiedenen Hinsichten ergänzten. Dabei erweiterten sie den theatralen Kernbau nicht nur bezogen auf seine räumlichen und inhaltlichen Dimensionen, sondern schufen zugleich neben *fora*, Tempelhöfen und -gärten, *campi*, *palastrae* und anderen öffentlichen Platz- und Gartenanlagen dringend notwendig gewordene Freiräume und Oasen abseits des geschäftigen Straßenlebens in den dicht bebauten Städten, die auch außerhalb der

²⁹⁹⁰ Siehe hierzu auch Jashemski 1979, 155-165; von Stackelberg 2009, 23-24, 73-80; Farrar 1998, 176-186; Carroll 2003, 69-71, 78; Stark 2014, 99.

²⁹⁹¹ Nielsen 2013, 41-74. In ihrer Studie konnte Nielsen drei Typen ausmachen, die nicht allein auf die römischen Gärten, sondern auf die Gesamtheit der Gärten der antiken Welt Bezug nahmen. Einem ersten Typen wurden dabei jene Gärten mit einem parkartigen Charakter zugeordnet, die verschiedene architektonische Strukturen umgaben. Einen zweiten Typen bildeten hingegen solche Gärten, die an eine Gebäudestruktur anschlossen und intensiver bepflanzt bzw. kultiviert waren. Der dritte Typ ist wiederum mit jenen Gärten zu assoziieren, die sich innerhalb einer architektonischen Struktur, zumeist in Innenhöfen von Wohneinheiten befanden. (Nielsen 2013, 41)

²⁹⁹² Nielsen 2013, 41-42, 47-65.

²⁹⁹³ Vergleich Kapitel VII b.

theatralen Veranstaltungstage aufgesucht wurden.²⁹⁹⁴ Dabei verringerten sie einerseits den Druck und die Enge der urbanen Bebauung und trugen zugleich zu einer veränderten städtischen Atmosphäre bei, wobei sie sich mit ihrem recht geschlossenen Außenprospekt und ihrer weitestgehend nach innen gerichteten Bauweise kaum von den meisten übrigen öffentlichen Platz- und Gartenanlagen unterschieden.²⁹⁹⁵

In ihrer gestalterischen Konzeption durch meist hohe Mauern vom übrigen urbanen Umfeld weitestgehend abgegrenzt, bargen sie in ihrem Inneren ästhetisch und symmetrisch arrangierte Räume mit oder ohne Bepflanzung unter freiem Himmel, die von Säulenhallen an einer oder mehreren Seiten gerahmt waren. Zusätzliche architektonische Einbauten, wie Tempel oder Ianus-Bögen, Bildwerke, Brunnen, Fontänen und andere Wasserinstallationen ebenso wie eine etwaige sorgfältig ausgewählte Bepflanzung mit Bäumen und Sträuchern/Hecken bereicherten das Bild der Innenhöfe. Das Arrangement orientierte sich dabei zumeist an einer zentralen Achse, die den gesamten Theater-*porticus*-Komplex überspannte und innerhalb der *porticus*-Anlagen durch sakrale Stätten oder zentrale Passagen zwischen bepflanzten Arealen zum Ausdruck kommen konnte. Neben dem Design²⁹⁹⁶ lag diesen Ambienten jedoch auch ein gewisser Symbolismus zugrunde. So schufen sie im Anschluss an die Theater ebenfalls repräsentative Schauflächen der individuellen, kaiserlichen und/oder städtischen Selbstdarstellung sowie des Überflusses und fungierten zugleich als kontrollierbare urbane Räume des *otiums*, in denen das Volk bedenkenlos versammelt werden konnte.²⁹⁹⁷ In diesem Zusammenhang sei auch ihre Bedeutung innerhalb des Kaiserkultes erwähnt.²⁹⁹⁸ Ihr Wert ergab sich des Weiteren gewiss aus der Größe der Anlagen, in der Wahl der verwendeten Materialien ebenso wie in der Zur-Schau-Stellung von Ressourcen. Am eindrucklichsten lässt sich besonders letztgenannter Aspekt in den begrüntem *porticus post scaenam*-Anlagen nachvollziehen, die bereits Vitruv in vielerlei Hinsicht für ratsam und notwendig hielt.²⁹⁹⁹ So bildeten die

²⁹⁹⁴ Ihre Nutzung auch außerhalb der Spieltage ergibt sich aus den externen Straßenzugängen ebenso wie aus den Überlieferungen der antiken Autoren.

²⁹⁹⁵ So waren auch *campi*, die nach Borlenghi neben ihrer Funktion als Stätten sportlichen und militärischen Charakters ebenfalls der breiten Bevölkerung für Spaziergänge zur Verfügung standen, von hohen Umfassungsmauern umgeben, die nur an manchen Stellen von Zugängen unterbrochen waren. (Borlenghi 2011, 29, 51-54) Auch *palaestrae* bzw. Thermengärten mit Ausnahme der großen stadtrömischen Thermen des Caracallas und jener des Diokletians oder jene Gärten in Tempelbezirken (Beispiel: Tempel des divinisierten Claudius) fanden sich in der Regel von Säulenhallen eingefasst vom äußeren städtischen Umfeld abgegrenzt. (u.a. Bove 2004, 108)

²⁹⁹⁶ Vergleich Kapitel V c.

²⁹⁹⁷ Ähnlich auch Gros/Sauron 1988, 64.

²⁹⁹⁸ Vergleich Kapitel VIII a.

²⁹⁹⁹ Vitruv, de arch. V 9.

bepflanzten Areale nicht nur einen komplementären und schmückenden Zusatz zur umgebenden Architektur;³⁰⁰⁰ die sichtbare Präsenz weitläufiger Grünareale, hoher Bäume und säumender Wasserinstallationen sprach, in einer Welt, in der die Verfügbarkeit von Wasser mit Reichtum gleichzusetzen war,³⁰⁰¹ für einen gezielt eingesetzten Luxus, mit der sich sowohl Städte als auch Privatpersonen zu profilieren versuchten – und dies möglicherweise auch über die Grenzen der Theater-*porticus*-Anlagen hinaus. Denn hatte der angepflanzte Baumbestand über die Jahre eine gewisse Höhe erreicht, wäre es möglich, dass die Baumwipfel auch über die Umfassungsmauer hinausragten, sodass das begrünte Ambiente der theatralen Garten-*porticus* auch von weitem sichtbar gewesen sein könnte. Dieser Umstand wäre insbesondere bei jenen Anlagen zum Tragen gekommen, die sich in einer exponierten Lage befanden, etwa an einem Gewässer oder am Hang eines Berges. Aber auch innerhalb der Stadt konnten solche begrünten Anlagen von weit her sichtbar gewesen sein, wie aus der Überlieferung des Martial hervorgeht. Dieser spricht, geplatzt von den Unannehmlichkeiten des Stadtlebens, von dem Glück von seiner Dachgeschosswohnung eines stadtrömischen Mietshauses aus wenigstens die Lorbeerbäume der *porticus Vipsania* wahrnehmen zu können, die ihm zumindest eine gewisse Art von *rus in urbe* bescherten.³⁰⁰² Zwar bezieht sich diese Überlieferung nicht auf eine theatrale Gartenportikus, doch wäre eine solche Szenerie leicht auch auf eine solche zu übertragen. Geht man also davon aus, dass diese Gartenbereiche trotz der hohen Umfassungsmauern zumindest in Ansätzen auch von außen sichtbar gewesen sind, hätten sie den zur Schau gestellten Luxus und mit ihm die Leistung eines technisch versierten Wasserversorgungssystems somit auch über ihre Grenzen hinaus in die Stadt und ihr Umfeld getragen.

Dass dieser Luxus auch mit einem erheblichen finanziellen ebenso wie räumlichen Aufwand verbunden war, geht aus dem Umstand hervor, dass die Präsenz solcher repräsentativer hofumfassender *porticus post scaenam*-Anlagen mit oder ohne Grünanlagen nicht für jedes Theater im Westen des römischen Reiches belegbar ist. So wurden einige *porticus post scaenam*-Anlagen nur als einseitige Säulenhalle ausgeführt oder es wurde ganz auf sie verzichtet. Die Städte aber, die mit einer solchen Innenhof umschließenden *porticus post scaenam* ausgestattet waren, verfügten nicht nur über eine multifunktionale Platz- bzw. Grünanlage in Erweiterung des Theaterkerns, sondern

³⁰⁰⁰ Bezogen auf römische Gärten im Allgemeinen: Farrar 1996, 11.

³⁰⁰¹ Gleason 2013, 40.

³⁰⁰² Martial 1.117.1 ff; siehe auch Andreae 1996, 9-13.

zugleich über einen zusätzlichen architektonisch gefassten und mit Symbolismus gefüllten Freiraum innerhalb der Stadt, der zusammen mit den anderen urbanen Platz- und Gartenanlagen als Ausdruck der römischen Kultur- und Lebensweise, des jeweiligen städtischen Selbstverständnisses sowie vor dem Hintergrund stets präsenter kaiserlicher Standbilder und etwaigen Verehrungsstätten auch als Ausdruck der Dominanz des Kaiserhauses zu verstehen war.

Wie hoch die Zahl der übrigen öffentlichen Freiräume war, denen die oft mehrseitigen theatralen *porticus*-Anlagen gegenüberstanden, ist in der Regel nur schwer zu beurteilen. Sicher schwankte ihre Zahl von Stadt zu Stadt ebenso wie die Präsenz und Ausformung der *porticus post scaenam*-Anlagen im Anschluss an die Theater. Klar ist nur, dass mit der Einrichtung der *porticus* Pompei in Roma/Roma der erste öffentliche Garten bzw. Park in dieser Art und Größe und im Anschluss an ein Theater entstanden war, die den zahlreichen privaten *horti* hinsichtlich ihrer Zugänglichkeit entgegenstand. Ihr sollten wenige Jahrzehnte später bereits, noch zwei weitere *porticus post scaenam*-Anlagen – jene des Marcellus- und Balbus-Theaters - mit Innenhofbereichen folgen, die sich ebenfalls auf dem Campus Martius und in nahezu unmittelbarer Nachbarschaft zu ersterer befanden. Eingegliedert in ein städtisches Neugestaltungsprogramm unter Augustus wurden ihnen sowohl auf dem Campus Martius als auch abseits von diesem verschiedene weitere städtische Freiräume zur Seite gestellt, die sich unter den nachfolgenden Kaisern weiterhin vermehrten und in Form von kaiserlichen *fora*, *porticus*-Gärten, Tempel- und Thermenanlagen architektonisch gefasste Räume unter freiem Himmel schufen, die in der dicht besiedelten Hauptstadt des Reiches einer Vielzahl an Einwohnern und Gästen Orte des *otiums* boten.

Das Nebeneinander verschiedener Platz- und Gartenanlagen belegt für die römische Kaiserzeit auch eine Reihe weiterer Städte, wie etwa die Hafenstadt Ostia/Ostia, die noch in republikanischer Zeit kaum Raum für (begrünte) Freiflächen bot.³⁰⁰³ Im Rahmen einer städtebaulichen Erweiterung zunächst in einem wenig bebauten Stadtsektor errichtet, erhoben sich Theaterkern und *porticus post scaenam* von Anfang an neben einem Tempelbezirk. Im Laufe der Kaiserzeit wurde der Theateranlage neben mehreren Appartementhäusern, *tabernae* und anderer Geschäfte auch die große Neptun-Therme zur Seite gestellt, die mit ihrer im Inneren gelegenen *palaestra* in unmittelbarer Nachbarschaft der weitläufigen *porticus post scaenam* ebenfalls einen öffentlichen Freiraum in der Stadt

³⁰⁰³ Luschin 2010, 52-53, 56-57; siehe auch Meiggs 1960, 23.

schuf.³⁰⁰⁴ Interessant ist die Beobachtung, dass die theatrale *porticus*-Anlage mit ihrer zu vermutenden Grünanlage, trotz der stetig steigenden Zahl von öffentlichen Plätzen und Gärten, von denen sich letztere in kleinerer Form unter anderem auch im Kontext von *tabernae* und Mietshäusern fanden, stets zu den größten öffentlichen Freiräumen der Stadt zählte – auch dann noch, als das Gebiet um die Theateranlage in der Spätantike zunehmend verfiel und an anderen Stellen der Stadt neue repräsentative Platzanlagen entstanden.³⁰⁰⁵

Für zahlreiche andere Städte ist die genaue Komposition und Dichte architektonisch gefasster öffentlicher Freiräume bisher nur unzureichend bekannt, doch steht außer Frage, dass die platz- oder gartenumfassenden *porticus post scaenam*-Anlagen, auch wenn diese nur selten an die Dimensionen der stadtrömischen Theater-*porticus* des Pompeius und Balbus oder jener von Ostia/Ostia heranreichten, ein wesentliches Element in den jeweiligen Stadtlandschaften und ihrer Wahrnehmung bildeten.

Die Wahrnehmung dieser urbanen Gefüge, aber auch der theatralen Architektur mit ihrer *porticus post scaenam* selbst war dabei, wie bereits an anderer Stelle beschrieben, eng verbunden mit der Beziehung der verschiedenen städtebaulichen Elemente untereinander ebenso wie mit der Form von Bewegung, die in diesen stattfand.³⁰⁰⁶ Denn sowohl durch die Zugänglichkeit als auch durch vorgegebene Wegführungen innerhalb sogenannter Bewegungsräume, wie Straßen, Korridore und Plätze, war es möglich, das Erleben des urbanen und architektonischen Raumes zu beeinflussen und zu steuern.³⁰⁰⁷ Das Bewegen im urbanen Kontext ist somit in einer großen Abhängigkeit zum Plan des städtischen und architektonischen Raumes zu verstehen.³⁰⁰⁸ Besonders seit der späten Republik und frühen römischen Kaiserzeit war die Bewegung, bzw. die Beschränkung von Bewegung ein bedeutender Aspekt der Kontrolle.³⁰⁰⁹ Wie die von Newsome erörterten Kaiserforen waren

³⁰⁰⁴ Vergleich Katalogeintrag zu Ostia/Ostia in K II a.

³⁰⁰⁵ Zur Stadtentwicklung Ostias in der Spätantike: Gering 2010.

³⁰⁰⁶ In diesem Zusammenhang formulierte auch Newsome: „(...) architecture enables the embodiment of cultural concepts and hierarchies of accessibility into the physical space of the city. As movement takes place within specific architectural milieux, which are conceived and designed before they are used, we can link movement to idealism: the control of movement and the restriction of accessibility reveal not only practice but also the permissible forms of practice.“ (Newsome 2011, 6)

³⁰⁰⁷ Grütter 2015, 282.

³⁰⁰⁸ Newsome 2011 (I), 293; B. Hillier, Space is the Machine: A Configurational Theory of Architecture (Cambridge 1996) besonders S. 120.

³⁰⁰⁹ Newsome 2011 (I), 302. So kann nach Newsome seit der augusteischen Zeit ein Wandel der Beschränkung von Bewegung beobachtet werden, bei dem die Regulation durch Architektur bzw. gebauten Raum gegenüber jener des kulturellen *habitus* verstärkt an Bedeutung gewann. Gezielte Beschränkungen wurden nun eher erbaut als schriftlich erlassen. Folglich spiegelt der städtische Charakter die kulturelle und politische Bedeutung von umschlossenen öffentlichen Räumen und der Regelung bzw. Beschränkung von Bewegung. (Newsome 2011 (I), 302-303)

auch die römischen Theater mit ihren *porticus*-Anlagen künstlich geschaffene Räume, welche die einstige kulturelle Auffassung von Raum greifbar und sichtbar im Stadtbild verankerten: Sie schufen somit an öffentlichen Orten neue Bewegungs- und Interaktionsmöglichkeiten für die Gesellschaft.³⁰¹⁰ Das Ergebnis: Eine neue Wahrnehmung des öffentlichen städtischen Raumes; folglich könnten also auch die Theater-*porticus*-Komplexe sowohl als Ausdruck architektonischer, städtebaulicher als auch kultureller Veränderungen gelten.³⁰¹¹

Mit ihren hohen Umfassungsmauern und ihrer überschaubaren Anzahl von Zugängen bildeten die einen Innenhof umschließenden *porticus post scaenam*-Anlagen also, trotz ihres öffentlichen Charakters, exklusive Räume innerhalb der städtischen Landschaften, die, auch außerhalb der theatralen Veranstaltungstage, nach ihrem Design und ihrer oft zu beobachtenden peripheren Lage mehr als Destinations- denn als Durchgangsorte zu verstehen sind.³⁰¹² Dennoch bleibt nicht auszuschließen, dass auch eine solche Nutzung vorkam. Inwiefern etwaige Kontrolleinheiten zumindest zeitweise den Zugang regulierten, ist nicht bekannt. Klar ist jedoch, dass sich die hier ausgeübte Art der Bewegung deutlich von jener auf den umgebenden Straßen unterschied. So weist auch Holleran darauf hin, dass die Straßen, Bürgersteige und straßenflankierenden Säulenhallen der Städte keineswegs die sauberen und geordneten Wege und Orte unserer Rekonstruktion waren, teilweise auch suggeriert durch die verschiedenen überlieferten Gesetze.³⁰¹³ Vielmehr waren sie laut, schmutzig, überfüllt und chaotisch, wenngleich der Grad des Straßengetümmels von der Lage des jeweiligen Straßenzuges abhing.³⁰¹⁴ Auf den Straßen ereignete sich also ein facettenreiches Zusammentreffen von flanierenden, innehaltenden und geschäftigen Fußgängern, Sänften, Transportfahrzeugen, Lasten tragenden Tieren, temporären Verkaufsständen, permanenten vor die Geschäfte verlegte Handwerks- und Dienstleistungsaktivitäten (u. a. Frisierstühle, gastronomische Einrichtungen), aber auch öffentliche, in die Gehwege und Straßen hineinragende öffentliche Brunnen und Wasserversorgungseinrichtungen, welche die Fortbewegung auf die ein oder andere Weise erschwerten. Im Gegensatz dazu schufen die hofumschließenden *porticus post scaenam*-Anlagen kontrollierte, „verkehrsberuhigte“ Örtlichkeiten, in denen sich weder Fahrzeuge

³⁰¹⁰ Newsome 2011 (I), 305: Ausführungen in Bezug auf Kaiserforen.

³⁰¹¹ Newsome 2011 (I), 310.

³⁰¹² Eine solche Funktion konstatiert Macaulay-Lewis (2011, 263-289) bezogen auf Roma/Roma auch für andere monumentale *porticus*-Anlagen.

³⁰¹³ Holleran 2011, 260.

³⁰¹⁴ Holleran 2011, 260.

fanden noch andere die Fortbewegung störende Aktivitäten. Somit formten sie prädestinierte Orte des „leisured walking“ bzw. des Flanierens/Spazierens, das nach Macaulay-Lewis von dem geschäftigen „walking for transport/business“ zu unterscheiden ist.³⁰¹⁵ Insbesondere ersteres, das Spazieren und Flanieren, bildete den antiken Schriftquellen zufolge dabei eine zentrale Aktivität innerhalb des städtischen Lebens und einen wesentlichen Faktor urbaner Erfahrung.³⁰¹⁶ Diesem Aspekt nun kamen die mehrseitigen *porticus post scaenam*-Areale neben den anderen monumentalen hofumschließenden *porticus*-Anlagen seit ihrer Errichtung in der Zeit der späten Republik und frühen Kaiserzeit auf besondere Weise nach. So ist beispielsweise auf die Breite der Säulengänge und Gartenpassagen zu verweisen, die im Falle der *porticus* Pompei nach Macaulay-Lewis zwischen rund 7,50 m und 9 m lag, was zwar nur etwa 1,5 m breiter war als die römische Durchschnittsstraße, allerdings ca. 3-4 m breiter als die städtischen Bürgersteige und Straßenportikus.³⁰¹⁷ Zwar variierten diese Maße von Stadt zu Stadt, doch ist für die Säulengänge der *porticus post scaenam*-Anlagen mit einer Durchschnittsbreite von ca. 5 m ein doch verhältnismäßig geräumiger Bereich für Spaziergänge belegt. Zugleich hatten die Besucher hier weniger das Erlebnis von Störungen durch Ansammlungen von Händler und Menschen, sondern von freien und offenen Gängen und Wegen, die dem beruhigten Gehen dienten.³⁰¹⁸ Etwaige Bänke, Statuen, weitere architektonische und gestalterische Dekorationselemente, die Bepflanzung sowie Brunnen und Fontänen trugen nach Macaulay-Lewis zusätzlich zur Atmosphäre der *amoenitas* bei.³⁰¹⁹ So schufen die Designs der theatralen *porticus*-Anlagen, wie auch andere städtische Portiken,³⁰²⁰ mit ihren linearen Gängen geordnetere Bewegungsflüsse der Besucher, auch wenn die Besucher diese strikte Ordnung sicher nicht immer befolgt haben werden und auch die *porticus post scaenam*-Anlagen möglicherweise beliebte Abkürzungen sein konnten. Dennoch konnte der Raum in diesen Portiken anders erlebt werden, als in den bevölkerten und belebten Straßen. Sie waren weniger voll und vermutlich ruhiger. Die Art ihrer Konzeption begünstigte dabei das angenehmere und geregeltere sog. *leisure-walking*.³⁰²¹

³⁰¹⁵ Macaulay-Lewis 2011, 262.

³⁰¹⁶ Gleason 2013, 32; bezogen auf Roma/Roma: Macaulay-Lewis 2011, 262.

³⁰¹⁷ Macaulay-Lewis 2011, 277.

³⁰¹⁸ Macaulay-Lewis 2011, 277f. Inwiefern innerhalb der Säulengänge auch mit temporären Verkaufsständen zu rechnen ist, bleibt weiterhin offen.

³⁰¹⁹ Macaulay-Lewis 2011, 278.

³⁰²⁰ Siehe Macaulay-Lewis 2011, 283-288.

³⁰²¹ Macaulay-Lewis 2011, 288-289.

So berichten die antiken Autoren in Bezug auf die porticus Pompei von flanierenden Menschen, die Kunstwerke bewunderten und ihren Körper und die Lungen vom Smog der Stadt reinigten.³⁰²² Hier gingen sie intellektuellen Aktivitäten nach, machten Geschäfte und offerierten oder erhielten Einladungen. Zugleich bildeten die *porticus post scaenam*-Anlagen auch beliebte Treffpunkte für junge Verliebte, aber auch Orte von Prostitution, von kultischen Aktivitäten sowie der Repräsentation.³⁰²³ Die theatralen *porticus*-Anlagen mit den ihr innewohnenden Aussagen sowie den in ihnen stattfindenden Aktivitäten scheinen folglich ein interessantes Spannungsfeld zwischen privat und öffentlich, profan und sakral, Freizeit, Geschäften und Vergnügen, Volk, Aristokratie und Kaiserhaus sowie Natur und Architektur geschaffen zu haben. Was von Stackelberg allgemein für die römischen Gärten konstatierte, kann somit im Wesentlichen auch auf die hofumfassenden *porticus post scaenam*-Anlagen übertragen werden: “(They) could be experienced in terms of power, where the size and location of a site correlated to political or military influence of its owner. It could be experienced in terms of time, a fluid space through which contemporary and future perception could be influenced. It could serve as a stage for individual or national self–representation. It could be a place of ritual (...) activity, perpetuating the renewal of domestic and civic mores.”³⁰²⁴ Diese urbanen Örtlichkeiten waren folglich auf das Engste mit dem gesellschaftlichen Leben jener Zeit verbunden; sie waren Ausdruck und Medium kultureller Kommunikation, sozialer und imperialer Macht und wirtschaftlichem Wohlergehen, ebenso wie Räume des kaiserlichen Kultes und beliebte Ziele der Freizeitgestaltung außerhalb des städtischen Trubels, wemgleich sich sicher bei Weitem nicht alle den Luxus von *otium* leisten konnten.³⁰²⁵

VII d Anbindung an öffentliche *latrinae* bzw. *foricae*

Die intensive und variantenreiche Nutzung der Theater-*porticus*-Komplexe, die an einigen Stellen bereits kurz zur Sprache kam und im folgenden Kapitel zentraler Gegenstand der Untersuchung sein wird, führt abschließend zu einem weiteren städtebaulichen Aspekt, der bislang häufig unbeachtet blieb: die Verbindung von theatraler Anlage und öffentlichen *latrinae* bzw. *foricae*. Die Bedeutung dieses Aspektes gewinnt jedoch bereits vor dem

³⁰²² U. a. Vitruv, de arch. V 9.5; Ovid, ars amat. I 67-68; III 387-388.

³⁰²³ U. a. Ovid, ars amat. II 2.3-4; III 387-388; Propertius II 32.7; Catullus LV 1.

³⁰²⁴ Von Stackelberg 2009, 141.

³⁰²⁵ Eine intensivere Erörterung ihrer inhaltlichen Funktionen erfolgt in Kapitel VIII.

Hintergrund der überlieferten, oft mehrstündigen Theaterveranstaltungen an Gewicht.³⁰²⁶ Zieht man weiterhin in Betracht, dass die hofumschließenden *porticus*-Anlagen hinter den Theatern, wie im vorangegangenen Abschnitt dargelegt und auch durch die antiken Autoren untermauert, als öffentliche Platz- und Gartenanlagen sowie als Orte des Verweilens fungierten, die auch außerhalb der Veranstaltungszeiten vermutlich von zahlreichen Stadtbewohnern aufgesucht wurden, verstärkt sich dieser Eindruck noch. Und tatsächlich fanden sich in Verbindung mit einigen der hier besprochenen Theater-*porticus*-Anlagen solche, die mit einer öffentlichen *latrina*³⁰²⁷ ausgestattet waren oder aber sich in der Nähe einer solchen Einrichtung befanden.

- *Kontextualisierung*

Insgesamt stehen die Forschungen zum antiken bzw. römischen Latrinen- und Sanitärwesen noch recht weit am Anfang. Einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung und Erforschung dieses städtebaulichen Elements leisteten jedoch seit dem ausgehenden 20. Jh. insbesondere Richard Neudecker³⁰²⁸ und Ann Olga Koloski-Ostrow³⁰²⁹, deren Studien am Rande auch Anmerkungen zu Latrinen in der Umgebung von Theatern beinhalteten. Interessant ist, dass die öffentlichen Latrinen, die ihre entwicklungsgeschichtlichen Ursprünge bereits im 3. Jt. v. Chr. haben³⁰³⁰ und seit dem 3. und 2. Jh. v. Chr. zunächst im griechischen Raum verstärkt in Erscheinung traten, nach Koloski-Ostrow besonders häufig für die Zeit der späten römischen Republik bis zur späten Kaiserzeit nachzuweisen sind.³⁰³¹ So lässt sich die Etablierung des Konzepts der öffentlichen Latrine zu einer festen Konstanten im römischen Stadtbild im Verlauf des 1.

³⁰²⁶ Horaz, epist. 2, 1, 189: „*Vier und mehr stunden bleibt der Vorhang unsichtbar [...]*“. Für die republikanische Zeit sind durch Plautus (Pseudolus 1335 f.) mehrtägige Veranstaltungen überliefert.

³⁰²⁷ Nach Thüry fanden sich in den antiken Schriften folgende lateinische Bezeichnungen für die Latrine: *latrina*, *forcia* (Großtoilette bzw. mehrsitzige Toilettenanstalt); *secessus* oder *sella* für Toiletten in Wohnhäusern; *amphora*, *dolium* oder *testa* für Pissoirs; *necessaria* (spätlateinische Bezeichnung der *latrina*). Darüber hinaus sind mehrere griechische Bezeichnungen und Latinismen bekannt. (siehe Thüry 2011, 43) Die Wortverkürzung *latrina* selbst entstammt etymologisch dem Wort *lavatrina*, welches wohl ursprünglich sowohl eine Bademöglichkeit als auch eine Toilette umfasste. Nach Koloski-Ostrow scheinen sich beide Örtlichkeiten dann im 3. Jh. v. Chr. voneinander getrennt zu haben, da in dieser Zeit die Bezeichnung *bal(i)neum* als separates Badegebäude auftaucht. (Koloski-Ostrow 2011, 52; Koloski-Ostrow 2015, 40)

³⁰²⁸ Richard Neudecker, Die Pracht der Latrine: zum Wandel öffentlicher Bedürfnisanstalten in der kaiserzeitlichen Stadt, Studien zur antiken Stadt I (München 1994).

³⁰²⁹ Ann O. Koloski-Ostrow, The archaeology of sanitation in Roman Italy: toilets, sewers, and water systems, Studies in the history of Greece and Rome (Chapel Hill 2015).

³⁰³⁰ Die Anfänge der Entwicklung lassen sich in Mesopotamien und Ägypten verorten.

³⁰³¹ Koloski-Ostrow 2011, 51.

Jh. v. Chr. gesichert fassen.³⁰³² Im Unterschied zu den kleineren Einrichtungen konnten *foricae*, das heißt öffentliche Großraumtoiletten, selbst öffentliche Gebäude formen oder an solche angeschlossen bzw. in diese integriert sein.³⁰³³ Im städtischen Kontext sind sie besonders häufig nahe der *fora*³⁰³⁴ und der öffentlichen Bäder zu beobachten; aber auch im Umfeld von Straßenzügen oder anderer städtischer Bauten, wie der Theater, Amphitheater, *palastrae*, sind öffentliche Latrinen anzutreffen, wenngleich sie hier bisher im Vergleich etwas seltener nachzuweisen sind.³⁰³⁵ Grundsätzlich schien sich ihre Errichtung somit vorrangig nach den hochfrequentierten gesellschaftlichen Knotenpunkten der Städte zu richten; aber auch die Präsenz einer bereits existierenden Hydraulik scheint nicht unbedeutend gewesen zu sein, weshalb Latrinen besonders häufig im Zusammenhang mit öffentlichen Thermen zu finden sind.³⁰³⁶ Das Erscheinungsbild der öffentlichen, mehr praktisch eingerichteten Latrinen des 1. Jh. v. Chr. bis zum 1. Jh. n. Chr. unterschied sich dabei wesentlich von jenen prachtvollen Bedürfnisanstalten, die seit dem 2. Jh. n. Chr. vermehrt zu beobachten sind und ihre früheren Vertreter deutlich an Größe, Raumform und Ausstattung übertrafen.³⁰³⁷ Gemeinsam war ihnen jedoch allen eine größtmögliche

³⁰³² Koloski-Ostrow 2011, 51; Koloski-Ostrow 2015, 3. Möglicherweise könnte der Prozess der Etablierung, wie Koloski-Ostrow angibt, auch durch die Kontakte im östlichen Mittelmeerraum im 2. Jh. v. Chr. beeinflusst gewesen sein. Im römischen Kulturkreis sind einfache Urinale für das Jahr 161 v. Chr. im forum Romanum belegt und auch Bemerkungen in einigen römischen Komödien verweisen auf die Kenntnis solcher Einrichtungen. (Macrobius, Sat. 3.16.14-16; Koloski-Ostrow 2011, 51; Neudecker 1994, 16) Nicht auszuschließen ist nach Neudecker (1994, 16) auch, dass frühe Installationen aus Holz bestanden und somit heute nicht mehr nachzuweisen sind.

³⁰³³ Koloski-Ostrow 2011 (I), 113. Die allgemeinen Grundzüge der öffentlichen Latrinen gestalteten sich nach den Worten Koloski-Ostrows (2011, 53) folgendermaßen: Zumeist waren sie als quadratische oder rechteckige Räumlichkeiten oder Gebäude aus *opus caementicium* konzipiert, die mit Stuck verkleidet waren. Die Wände, oft nur durch ein oder zwei Belüftungsfenster unterbrochen, wiesen dabei ein eher schlichtes Dekor auf, welches sich in einem einfachen weiß oder einen Zebrastrifenmuster darstellte. Die Toilettenbänke, die aus Holz, Marmor oder anderen Gesteinsarten gefertigt sein konnten, ruhten auf einem steinernen Unterbau, wobei die gesamte Höhe der Konstruktion ca. 50 cm betrug. Die übliche Größe der Sitzlöcher bemaß sich auf eine Weite von 15,5 - 20 cm, ihre Distanz zueinander variierte zwischen 20 und 65 cm. Am Boden vor den Sitzen verlief für gewöhnlich eine kleine, niedrige Rinne, während unterhalb der Sitzbänke selbst ein 1 - 3 m tiefer Abwasserkanal angelegt war, wobei das Spülen der Latrinen häufig mit dem Schmutzwasser aus den nahegelegenen öffentlichen Bädern oder Industrieanlagen erfolgte. (Koloski-Ostrows 2011, 53) Nach Neudecker (1994, 50) waren zudem in allen kaiserzeitlichen öffentlichen Latrinen auch Möglichkeiten zum, wenn auch zum Teil einfachen Händewaschen gegeben (etwa in Form von Steinnäpfen).

³⁰³⁴ Koloski-Ostrow zufolge scheinen die Römer einige Aspekte, wie etwa die Standorte für die Latrinen, von den Griechen übernommen zu haben. So legten bereits die Griechen ihre Aborte im Bereich der *agorai* an. (Koloski-Ostrow 2011 (I), 113) Sicherlich ist dieser Umstand auch auf die starke Frequentierung dieser Hauptknotenpunkte der Stadt zurückzuführen, was die Anlage der Latrinen an eben jenen Orten nur sinnvoll und praktikabel macht.

³⁰³⁵ Koloski-Ostrow 2011 (I), 113.

³⁰³⁶ Koloski-Ostrow 2011 (I), 113.

³⁰³⁷ Koloski-Ostrow 2015, 4; Neudecker 1994, 40-62. Erstere, oft als dunkle, quadratische oder rechteckige Ambiente angelegt und in ihrem Design und Dekor recht einfach gehalten, waren nach außen durch eine Tür verschließbar. Dem eigentlichen Raum mit den hölzernen, marmornen oder steinernen Toilettensitzen, die

Abgrenzung vom öffentlichen Raum der Straßen, von den unbeteiligten Passanten, während im Inneren eine relative Öffentlichkeit hinsichtlich der geteilten Aktivität akzeptiert war.³⁰³⁸ Unter den bisher rund 250 bekannten antiken öffentlichen Latrinen der griechischen und römischen Welt, die im gesamten Mittelmeergebiet nachgewiesen werden konnten, lassen sich nach Merletto je nach Zeitstellung und geographischer Lage sechs verschiedene Typen von öffentlichen Latrinen unterscheiden, wobei die quadratische oder rechteckige Latrine, die mit einem schrägen Dach versehen war, die häufigste aber auch einfachste Form darstellte.³⁰³⁹ Des Weiteren klassifizierte sie peristyle Latrinen, deren Sitze um einen Hof unter freiem Himmel angelegt waren und besonders im Osten des Reiches zur Anwendung kamen, halbrunde Latrinen, deren Sitze an halbrunden Wänden bzw. Exedren eingerichtet, mit einer Säulenstellen ausgestattet waren und häufig in Nordafrika und Italien nachgewiesen werden konnten, geometrische Latrinen sowie irreguläre Latrinen, bei denen die Freiräume und Winkel von Gebäuden genutzt wurden.³⁰⁴⁰ Neben diesen fanden sich auch weiterhin halböffentliche Latrinen im Eingangsbereich von Wohnhäusern oder aber kleinere Urinale bzw. *amphorae* entlang der Straßen und hinter den Außenmauern der *insulae*.³⁰⁴¹

über einem tiefen Abwasserkanal angelegt waren, konnte ein Korridor oder ein *vestibulum* vorgelagert sein, um den direkten Blick auf das Geschehen im Inneren zu versperren. Um die Latrine mit frischer Luft und Licht zu versorgen, waren zum Teil ein oder zwei Fenster im oberen Wandabschnitt der Räume eingelassen. (Koloski-Ostrow 2011 (I), 113; Koloski-Ostrow 2015, 28-29) Die ab dem frühen 2. Jh. n. Chr. nachzuweisenden Latrinen, die Neudecker unter der Bezeichnung „Prachtlatrinen“ zusammenfasst, zeichneten sich hingegen durch ihre Größe, Form und interne Ausschmückung aus, die dem Forscher zufolge „angesichts des festgestellten Ekels wohl überrascht [...]“. Die Neuheit dieser Prachtlatrinen bestand demnach nicht so sehr in den technischen Neuerungen und in der Lösung bestehender Probleme (u. a. Spülung und Abfluss), sondern vielmehr in der erhöhten Anzahl der Sitze (Beispiele von 25-80 Sitzen bekannt), der räumlichen Größe, einer verbesserten Belichtung und Belüftung sowie der prachtvollen dekorativen Ausstattung mit bunten Marmorinkrustationen, Mosaiken, Arkaden, Säulen, Nymphäen, Brunnen und Skulpturen (z. B. Delphine). So nahmen einerseits die verbesserte Belichtung und Belüftung durch Säulenstellung, großzügige Räumlichkeiten und große Fenster nach Neudecker dieser Latrinenart ihre negativen Aspekte. Aber auch die Übernahme veredelter Raumformen, wie etwa der *peristylai* oder *exedrae*, die auch aus der Privatarchitektur bekannt waren, halfen dabei die Anlagen zumindest gedanklich von dem Akt der Körperentleerung zu distanzieren. (Neudecker 1994, 41-51)

³⁰³⁸ Neudecker 1994, 47. So stellte diese Aktivität in der römischen Antike ein problematisches Feld dar. (zu näherem siehe Koloski-Ostrow 2011 (I), 113; Neudecker 1994, 39)

³⁰³⁹ Merletto 2000, 301.

³⁰⁴⁰ Merletto 2000, 301-302, 304: Des Weiteren spricht die Forscherin von Latrinen mit undefiniertem Grundriss. Dieser Typ ergibt sich jedoch vermutlich aus dem Umstand, dass diese Latrinen noch nicht vollständig ergraben sind oder schlecht überliefert.

³⁰⁴¹ Martial, epigrammata 12.48.7-8; siehe auch Macrobius III 16.15; siehe zudem Neudecker 1994, 19; Neudecker 2011, 133.

- *Verbindung von theatraler Anlage und öffentlicher Latrinen*

Was nun die öffentlichen Bedürfnisanstalten in oder nahe der theatralen Anlagen betrifft zeigt der archäologische Befund sowohl hinsichtlich der Verbindung als auch der Konzeption der Latrinen ein variantenreiches Bild. Dabei ist zu bemerken, dass sich bei den hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Komplexen bisher lediglich sechs Vertreter nachweisen ließen, die in einem direkten baulichen Zusammenhang zu einer Latrine standen. Dieser Umstand erstaunt, zählten die Theater und insbesondere jene mit anschließender *porticus post scaenam* doch zu den wesentlichen gesellschaftlichen Knotenpunkten einer Stadt, die den bisherigen Forschungen zufolge für die Einrichtung sanitärer Anlagen bevorzugt gewählt wurden. Sowohl hinsichtlich ihrer starken Frequentierung als auch der dortigen Aufenthaltsdauer wäre es nur naheliegend, dass an diesen Orten für eine gewisse Hygiene gesorgt werden musste.³⁰⁴² So muss auch hier gewiss erneut der lückenhafte Erhaltungszustand sowie der junge Forschungsstand in Rechnung gestellt werden. Im Folgenden soll nun versucht werden, die Beziehung zwischen beiden städtebaulichen Elementen näher zu beleuchten und Kenntnisse darüber zu gewinnen, inwiefern möglicherweise auch die theatralen *porticus post scaenam*-Anlagen als weitere städtische Funktionsräume die Notwendigkeit bzw. Präsenz öffentlicher Latrinen förderte.

Ein frühes Beispiel für die Verbindung von Theater-*porticus*-Komplex und öffentlicher Bedürfnisanstalt liegt mit der Anlage von Pompeii/Pompeji vor. Hier ließ sich an der westlichen Außenwand des großen Theaters, unterhalb der Treppen zur *summa cavea* eine kleine, verwinkelte *latrina* mit einer Größe von ca. 3 x 5 m dokumentieren (Abb. 105).³⁰⁴³ Vermutlich entstammt sie der augusteischen Zeit, sodass es naheliegt, dass sie zusammen mit dem Bau der *summa cavea* eingerichtet wurde.³⁰⁴⁴ Erreichbar war sie sowohl vom Theater aus, als auch von dem benachbarten Foro Triangolare.³⁰⁴⁵ Eine verwinkelte, schmale, bogenförmige Öffnung neben der Treppe führte zunächst in einen kleinen Vorraum bzw. Korridor, der wiederum Zutritt zu der kleinen, irregulären Räumlichkeit mit

³⁰⁴² Siehe auch Neudecker 2011, 131. So berichtet schon Cicero, dass Architekten in Gebäuden und somit „vor...der Nase der Bauherren das (verstecken), was Abwasserabflüsse notwendigerweise an irgendwiewiderwärtigem mit sich bringen“. (Cicero, nat. deo. 2.141).

³⁰⁴³ Eigene Beobachtung vor Ort (26.09.2015); siehe auch Koloski-Ostrow 2015, 7.

³⁰⁴⁴ Siehe Koloski-Ostrow 2015, 7.

³⁰⁴⁵ Eigene Beobachtung vor Ort (26.09.2015); siehe auch Koloski-Ostrow 2015, 7.

den Toilettensitzen für vermutlich sechs bis acht Besucher gewährte.³⁰⁴⁶ Von diesen haben sich an der Ostwand noch einige Elemente der steinernen Unterkonstruktionen erhalten, wie auch eine steinerne Wasserrinne, die direkt vor den Sitzen verlief.³⁰⁴⁷ Eine dekorative Ausstattung, bzw. eine Wand- und Bodenverkleidung kann nicht mehr nachgewiesen werden.³⁰⁴⁸ An der Westseite und somit an der Außenwand der *cavea* befand sich in der Höhe ein kleines Fenster, welches den Raum beleuchtete, und nördlich des Einganges zudem eine runde Zisterne, die zu Teilen auch für die Spülung der Latrine genutzt worden sein könnte.³⁰⁴⁹ Mit ihren ca. 18 m² zählte sie nach Poehler und Ellis wohl zu den kleineren öffentlichen Latrinen der Stadt, wenngleich sie die Maße der Latrine der Forumstherme mit 6 m² und der späteren *latrina* der *quadriporticus* mit ihren 15 m² übertraf.³⁰⁵⁰ Letztere wurde vermutlich nach dem Erdbeben von 62/63 n. Chr. und im Zuge der darauf folgenden vierten Umbauphase der *quadriporticus* im Bereich des nordwestlichsten Raumes 61 eingerichtet.³⁰⁵¹ Diese Einrichtung scheint jedoch mit der Umwandlung der *porticus post scaenam* in eine Gladiatorenkaserne in Verbindung gestanden zu haben, sodass es möglich wäre, dass sie bereits nicht mehr den Theaterbesuchern zur Verfügung stand.³⁰⁵² Neben diesen zwei Latrinen, die direkt mit dem Bau von Theater und *quadriporticus* verbunden waren, existierten in der näheren Umgebung darüber hinaus auch weitere Möglichkeiten seine Notdurft zu verrichten. Diesbezüglich ist hier eine ca. 20 m lange Urinalrinne hinter dem benachbarten *odeum* und somit direkt östliche neben der *quadriporticus* zu nennen, die ebenfalls den Bedürfnissen des Publikums gedient haben könnte.³⁰⁵³ Den architektonischen Untersuchungen Poehlers und Ellis zufolge scheint ihre Anlage noch in die Frühzeit der Stadt zu datieren und mit der originalen Bauphase von Theater und *quadriporticus* im 2. Jh. v. Chr. übereinzustimmen.³⁰⁵⁴ Die nächsten baulich gefassten öffentlichen Latrinen, die sich in der Umgebung des Theaters befanden, fanden sich angegliedert an die sog. republikanische Therme aus dem 2. oder frühen 1. Jh. v. Chr.

³⁰⁴⁶ Eigene Beobachtung vor Ort (26.09.2015); Koloski-Ostrow 2015, 7.

³⁰⁴⁷ Eigene Beobachtung vor Ort (26.09.2015).

³⁰⁴⁸ Eigene Beobachtung vor Ort (26.09.2015).

³⁰⁴⁹ Koloski-Ostrow 2015, 7.

³⁰⁵⁰ Poehler/Ellis 2011, 6: Zu den größeren öffentlichen *latrinae* zählen jene der Stabianer Therme (24 m²), die Forumlatrine (35 m²), der Zentraltherme (36m²) sowie jene der Große Palästra (59 m²).

³⁰⁵¹ Poehler/Ellis 2011, 6.

³⁰⁵² Eschebach 1978, 57 und 62; Zanker 1995, 53-54.

³⁰⁵³ Neudecker 1994, 19; Overbeck/Mau 1884, 162.

³⁰⁵⁴ Poehler/Ellis 2013, 11. Die Güllegrube befand sich im Bereich der Räume 10 -12 auf dem Plan der Forscher (2013, Fig. 6). Siehe auch Mau 1906 sowie G. Devore – S. J. R. Ellis, *The Third Season of Excavations at VIII.7.1-15 and the Porta Stabia at Pompeii*. Preliminary Report, in: *Fasti Online Documents and Research* 112.

sowie in der Stabianer Therme. Bei ersterer handelte es sich wohl um eine eher kleine (ca. 3,5 x 5 m), öffentliche Latrine, die wohl als integraler Teil der sog. republikanischen Therme nördlich des Theaters und direkt nordwestlich des Zugangs zum Foro Triangolare zwischen acht und zwölf Nutzern Platz bieten konnte.³⁰⁵⁵ Vermutlich wurde die Therme jedoch bereits gegen Ende des 1. Jh. v. Chr. geschlossen.³⁰⁵⁶ Die Präsenz der Therme sowie die mögliche Einrichtung der Latrine scheint jedoch nicht unwichtig, da sie offensichtlich noch vor der Latrine des Theaters selbst in Betrieb genommen worden war³⁰⁵⁷ und sie somit die einzige, heute bekannte baulich gefasste öffentliche Latrine im Bereich des Theaters darstellt. Denn auch die Latrine der Stabianer Therme, die sich in einer *insula* Entfernung zum Theater befand, kann erst in die Epoche der römischen Kaiserzeit datiert werden, wengleich sie deutlich größer war. Poehler und Ellis zufolge umfasste sie 24 m²,³⁰⁵⁸ in der nach Koloski-Ostrow zwischen 16 und 20 Benutzer Platz fanden.³⁰⁵⁹ Inwiefern diese Bedürfnisanstalten, sollten sie auch den vorbeiziehenden Passanten frei zugänglich gewesen sein, jedoch von den Theaterbesuchern genutzt wurden, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen, doch zumindest seit augusteischer Zeit bestand hierfür auch keine unbedingte Notwendigkeit mehr, da die theatrale Anlage seither selbst über eine Latrine verfügte.

Weitere Hinweise auf die Verbindung von Theater-*porticus*-Komplex und öffentlicher Latrine bietet ein Blick auf die Hauptstadt Roma/Roma (Abb. 106). Zwar liegen hier für die Zeit der Römischen Republik sowie der Kaiserzeit keine genauen Angaben zur Anzahl der Bedürfnisanstalten vor, doch verweisen die Überlieferungen des 4. und 5. Jh. n. Chr., wie etwa der Regionenkatalog, der von einer Zahl von 144 Latrinen und/bzw. 254

³⁰⁵⁵ Fagan 1999, 59-60; Koloski-Ostrow 2015, 7. Heute ist sie in der Regio VIII 5.36 zu lokalisieren, doch haben sich von dieser heute keine Sitze mehr erhalten und auch der Boden ist zu einem großen Teil zerstört. (Koloski-Ostrow 2015, 7)

³⁰⁵⁶ A. Maiuri: Pompei: Scoperta di un edificio termale nella Regio VIII, Insula 5, no. 36; in: *Notizie degli Scavi di Antichità* 66, 1950 (116-136).

³⁰⁵⁷ Koloski-Ostrow 2015, 7.

³⁰⁵⁸ Poehler/Ellis 2011, 6.

³⁰⁵⁹ Koloski-Ostrow 2015, 8. Eine genaue Datierung der Latrine ist nach Aussagen der Forscherin nicht möglich, doch ordnet sie diese in die Zeit zwischen der augusteischen Regentschaft und den letzten Jahren des Bestehens der Stadt ein. Gesichert scheint, dass die Latrine aus einem Renovierungsprojekt des Bades hervorging. Erhalten sind von der Latrine noch der tiefe Abwasserkanal, die steinernen Unterkonstruktionen der Toilettensitze sowie die schmale Wasserrinne vor diesen. Im oberen Wandabschnitt der östlichen Mauer waren zudem zwei kleine Fenster eingelassen, die der Beleuchtung und Belüftung der Latrine dienten. (Koloski-Ostrow 2015, 8)

necessaria spricht, auf eine längere Tradition.³⁰⁶⁰ In diesen Kontext lassen sich auch die literarisch und archäologisch überlieferten Latrinenbauten des Pompeius- und Balbus-Theaters einordnen, auch wenn sich bezüglich dieser Anlagen ebenso wie jener des Marcellus/Augustus aufgrund der bisherigen Forschungslage und der modernen Überbauung noch kein lückenloses Bild erstellen lässt. Interessanterweise stehen die Latrinenanlagen der beiden erstgenannten Theater stets in einem baulichen Zusammenhang mit der *porticus post scaenam*. Für den Theaterkern sind bisher noch keine derartigen Einrichtungen bekannt, was jedoch auch auf den Umstand zurückzuführen ist, dass dieser Bereich sowohl beim Pompeius- als auch beim Balbus-Theater kaum zugänglich und damit auch nur ungenügend erforscht ist. So überliefert etwa Cassius Dio bezüglich der einstigen curia Pompei am Scheitelpunkt der *porticus post scaenam* des Pompeius-Theaters: „*Der Ort, an dem er (Caesar) ermordet wurde, wurde vorerst verschlossen und später zu Latrinen umgewandelt.*“³⁰⁶¹ Dieser erste literarische Hinweis wird durch mehrere Befunde der archäologischen Ausgrabungen erweitert. Bei diesen konnten in dem Bereich zwischen der Rückseite des Tempels A der Area Sacra am heutigen Torre Largo Argentina und der östlichen Rückseite der *porticus post scaenam* des Pompeius-Theaters Spuren der sog. *forica grande* nachgewiesen werden.³⁰⁶² Sie erstreckte sich in einer 44 m langen und 5 m breiten Säulenhalle, die im Süden in einer Apsis endete; in letzterer ließen sich an den Wänden noch Hinweise auf eine einstige marmorne Scheininkrustation beobachten ebenso wie auf die Einrichtung von drei bis vier Toilettensitzen.³⁰⁶³ Bis zum Anschluss an das *hecatostylum* sind entlang der Ostwand mindestens 43 weitere Toilettensitze anzunehmen, sodass sich eine Gesamtzahl von etwa 47 Sitzen für diese Latrine ergibt.³⁰⁶⁴ Die *intercolumnia* der Säulenhalle waren jeweils durch Scherwände geprägt, wobei sich in zwei Zwischenräumen marmorne Brunnenbecken feststellen ließen.³⁰⁶⁵ Eingänge zu dieser großen *forica* können im Bereich des *hecatostylums* verortet werden, in diesem Falle mit einem *vestibulum* ausgestattet, sowie nach Neudecker vermutlich im Süden neben der angesprochenen Apsis.³⁰⁶⁶ Ein ebenfalls bestehender Zugang mit einer von Ziegelsäulen gesäumten Tür auf der Ostseite im Bereich von Tempel A wird in der Forschung hingegen

³⁰⁶⁰ Neudecker 1994, 92, 94; siehe: Notitia urbis regionum 14, p. 105.11 Nordh.; Zacharias, *Historia ecclesiastica* 10.16, p. 133 Brooks.

³⁰⁶¹ Cassius Dio XLVII 19.

³⁰⁶² Neudecker 1994, 95; Koloski-Ostrow 2015; 13, 15.

³⁰⁶³ Neudecker 1994, 95.

³⁰⁶⁴ Neudecker 1994, 95; Koloski-Ostrow 2015, 13.

³⁰⁶⁵ Neudecker 1994, 95.

³⁰⁶⁶ Neudecker 1994, 95.

nicht als zum Originalplan gehörend angesehen.³⁰⁶⁷ Inwiefern die Latrine an das Abwassersystem angeschlossen war, lässt sich nach Koloski-Ostrow nicht mehr mit Sicherheit feststellen.³⁰⁶⁸ Dass diese jedoch noch bis in das 6. Jh. n. Chr. in Benutzung war, belegen die verschiedenen innerhalb der Säulenhalle nachzuvollziehenden Restaurierungs- und Instandhaltungsspuren aus den Jahren zwischen dem 4. und 6. Jh. n. Chr..³⁰⁶⁹ In unmittelbarer Nachbarschaft zu dieser sog. *forica grande* ließ sich hinter Tempel C der Area Sacra die sog. *forica pensile* feststellen.³⁰⁷⁰ Getrennt werden beide lediglich durch einen großen Saal.³⁰⁷¹ Im westlichen Anschluss ist die *forica* durch die etwas niedriger liegende *porticus Pompei* begrenzt; leider ist der Verbindungsbereich zwischen beiden, das heißt die Westseite der *forica* heute nicht mehr erhalten, sodass keine genauen Aussagen zu der möglicherweise ehemals bestehenden Verbindung zwischen beiden Bauten getroffen werden können.³⁰⁷² Das Innere der Latrine schien an den übrigen drei Seiten mit den Toilettensitzen ausgestattet gewesen zu sein, sodass möglicherweise eine dreiflügelige *porticus* angenommen werden kann, deren Gänge eine Breite von 3 bis 5 m aufwiesen.³⁰⁷³ Insgesamt scheint diese zweite Latrine etwa weiteren 60 Benutzern Platz geboten zu haben.³⁰⁷⁴

Für beide große Latrinen im Anschluss an die *porticus post scaenam* des Pompeius-Theaters fehlen bisher noch genauere Angaben bezüglich einer gesicherten Datierung, doch ist zu erwarten, dass ihre ursprüngliche Anlage noch vor die umfassenden Erneuerungsarbeiten seit dem 4. Jh. n. Chr. fällt. Hinweise darauf bieten neben archäologischen Hinweisen für die *forica grande*³⁰⁷⁵ auch die Fragmente der *forma urbis Romae* aus severischer Zeit.³⁰⁷⁶ Die frühere Datierung stützt zudem die angeführte

³⁰⁶⁷ Neudecker 1994, 95; Neudecker bezieht sich hierbei auf die Untersuchungen von Marchetti-Longhi 1970/1971, 40-43.

³⁰⁶⁸ Koloski-Ostrow 2015, 13.

³⁰⁶⁹ Neudecker 1994, 95; Koloski-Ostrow 2015, 13.

³⁰⁷⁰ Marchetti-Longhi 1970/71, 44-46; Neudecker 1994, 95.

³⁰⁷¹ Neudecker 1994, 95.

³⁰⁷² Neudecker 1994, 95.

³⁰⁷³ Neudecker 1994, 95. Die hohe Anzahl von Marmorantefixen, die im Bereich der Latrine geborgen werden konnten, könnten Neudecker zufolge möglicherweise dem einstigen Dach zugeordnet werden. (Neudecker 1994, 95)

³⁰⁷⁴ Neudecker 1994, 95; Koloski-Ostrow 2015, 14.

³⁰⁷⁵ So scheinen die in der *forica grande* dokumentierten Rinnsteine auch schon zuvor als solche verwendet worden zu sein. Im Zuge der Erneuerungsarbeiten, so Neudecker, wurden sie dann umgedreht wiederverwendet. (Neudecker 1994, 96)

³⁰⁷⁶ Neudecker 1994, 96. So lässt sich nach Neudecker die *forica grande* auf dem Fragment 37 a identifizieren, wobei die Funktion der Latrine durch eine Wellenlinie, vermutlich der Fäkalgrube, angegeben ist. Auch die benachbarte *forica pensile* war einst auf dem Marmorplan verzeichnet, doch ist das Fragment 37 b heute nur noch durch eine Renaissance-Zeichnung überliefert. Auf dieser fehlt jedoch die für die *forica grande* beobachtete Wellenlinie. (Neudecker 1994, 96)

Überlieferung des Cassius Dio,³⁰⁷⁷ der Ende des 2./Anfang des 3. Jh. n. Chr. seine Schriften verfasste. Ob es sich bei dieser um eine weitere Latrine handelte oder ob die überlieferten Latrinen, wie Neudecker vermutet, links und rechts der *curia* mit diesen zu identifizieren ist, muss noch offen bleiben. Der Forschung zufolge wäre zumindest für die beiden archäologisch nachgewiesenen Latrinen eine Datierung in das 1. Jh. n. Chr., möglicherweise im Zuge der Wiederherstellung der angrenzenden Säulenhallen unter Domitian, naheliegend.³⁰⁷⁸ Trifft dies zu, hätten diese beiden frühen Latrinen mit ihren ca. 100 Sitzplätzen, deren Platzangebot möglicherweise noch durch eine dritte Latrine im Süden der *forica pensile* erweitert wurde und der Öffentlichkeit in diesem Bereich des Marsfeldes zur Verfügung stand, sowohl innerhalb als auch außerhalb Roms neue Maßstäbe in dieser Hinsicht gesetzt.³⁰⁷⁹ Bezüglich der Öffentlichkeit bleibt noch zu erwähnen, dass die beiden archäologisch bekannten Latrinen scheinbar nicht von der *Area Sacra* aus zugänglich waren, sondern diese nach Neudecker vielmehr von dem Publikum des Theater-*porticus*-Komplexes des Pompeius sowie möglicherweise den Passanten der Umfeldes frequentiert wurden.³⁰⁸⁰

Eine derart große und schmuckvoll ausgestattete öffentliche Latrine erhielt wenige Jahrzehnte später auch das benachbarte Balbus-Theater. Im Zuge einer großangelegten Restrukturierung des Areals der *porticus post scaenam* wurde auch die große *exedra*, die sich im Scheitelpunkt der *porticus*-Anlage befand, in hadrianischer Zeit monumental ausgebaut und mit einer neuen Funktion als *forica* versehen.³⁰⁸¹ Hierfür wurde die *exedra*, den Forschungen Manacordas zufolge, durch eine große, mit Marmorplatten, Nischen und drei Fensteröffnungen versehene Mauer von der *ambulatio* der *porticus post scaenam* getrennt.³⁰⁸² In ihrem Inneren präsentierte sie sich mit einer halbrunden Pilasterstellung *ad*

³⁰⁷⁷ Neudecker 1994, 96.

³⁰⁷⁸ Neudecker 1994, 96; siehe auch Marchetti-Longhi 1970/71, 12, 40-43. Diese Datierung würde nach Neudecker der Umstand stützen, dass die Latrinen auf dem Höhenniveau der Travertinpflasterung errichtet wurden, die nach dem Brand von 80 n. Chr. dort angelegt wurde. (Neudecker 1994, 96) Koloski-Ostrow datiert die *forica grande* sogar noch früher, genauer in das frühe 1. Jh. n. Chr. (Koloski-Ostrow 2015, 13)

³⁰⁷⁹ Neudecker 1994, 98.

³⁰⁸⁰ Neudecker 1994, 98.

³⁰⁸¹ Sagui 1993, 409. Einer der neuangelegten Kanäle trägt eine Stempelmarke, die in das Jahr 134 n. Chr. datiert (Sagui 1985, 473). Möglicherweise dienten ihr die Latrinen im Süden des Caesar-Forums als Vorbild, die in traianischer Zeit errichtet wurden (siehe auch Manacorda 2000, 12).

³⁰⁸² Manacorda 2001, 35; Sagui 1985, 473; Gatti 1973, 134. Zumindest für die halbrunden Nischen konnte noch eine Verkleidung mit *opus sectile* nahvollzogen werden. (siehe Sagui 1985, 472; Gatti 1973, 134)

arcade sowie einem Bodenmosaik aus weißen *tesserae*, das mit einer schwarzen Borde umrahmt wurde.³⁰⁸³ Entlang der halbkreisförmigen *exedra*-Mauer entstand zudem ein großes Kanalisationssystem, in welchem noch die marmornen Platten der einstigen Toilettensitze dokumentiert werden konnten.³⁰⁸⁴ Insgesamt gehen die Forscher von einer Platzkapazität von rund 40 bis 50 Sitzen aus,³⁰⁸⁵ was somit in etwa der Größe der Latrinen im Bereich der *porticus post scaenam* des Pompeius-Theaters entspricht. Zugang in dieses Ambiente erlaubten mehrere Öffnungen sowohl aus der *porticus post scaenam* als auch von der Straße aus. So kommunizierte die Latrine über zwei Türen in der angesprochenen Trennwand einerseits klar mit dem angrenzenden Bereich der *porticus post scaenam*, aber auch durch Türöffnungen an der Außenfassade mit dem Umfeld, wobei die südliche Türöffnung der *exedra*-Fassade nach Sagui scheinbar deutlich verkleinert wurde.³⁰⁸⁶ Neben dieser großen und recht prachtvoll ausgestatteten Latrine³⁰⁸⁷ aus der Zeit des frühen 2. Jh. n. Chr. konnte Manacorda zufolge zudem eine weitere interessante Beobachtung gemacht werden. So gibt der Forscher an, dass noch vor den großen Umstrukturierungsarbeiten nach 80 n. Chr. datierend in dem Zwischenraum zwischen der *porticus post scaenam* des Balbus-Theaters und der nördlich von dieser gelegenen *Porticus Muncia frumentaria* ein robuster Bürgersteig in Cocciopesto nachgewiesen werden konnte, ebenso wie Strukturen einer Latrine, die vermutlich noch in die iulisch-claudische Zeit datiert.³⁰⁸⁸ Zwar bestand zu dieser wahrscheinlich kein direkter Zugang aus der nördlichen Säulenhalle der *porticus post scaenam* des Balbus-Theaters,³⁰⁸⁹ doch ist nicht ausgeschlossen, dass sie sowohl den Besuchern des Theaters als auch der benachbarten Platzanlage als Notdurftanstalt gedient haben könnte.³⁰⁹⁰ Interessant ist diese Beobachtung auch im Hinblick auf ihr Alter, da sie somit zu den bisher ältesten bekannte Latrineneinrichtungen im Bereich des Marsfeldes gezählt werden kann. Zusammen mit den anzunehmenden öffentlichen Bedürfnisanstalten

³⁰⁸³ Sagui 1985, 473; Sangui 1993, 409; Gatti 1979, 292; Manacorda 2001, 35; Manacorda 1985, 606.

³⁰⁸⁴ Sagui 1993, 409.

³⁰⁸⁵ Neudecker 1994, 98; Manacorda 2001, 35; Koloski-Ostrow 2015, 14.

³⁰⁸⁶ Sagui 1985, 472; Gatti 1973, 134.

³⁰⁸⁷ Nachdem bereits kurz nach dem hadrianischen Umbau die Nischen in der Trennwand durch eine Mauer in *opus latericium* verschlossen wurden, folgten weitere Arbeiten erst wieder in severischer Zeit, wie ein Fragment einer Marmorplatte bezeugt. (siehe hierzu Sagui 1985, 472; Manacorda 2001, 35) Ende des 4. Jh. n. Chr. scheint die *exedra* nach Manacorda erneut eine Funktionsänderung erfahren zu haben und diente fortan nicht mehr als Latrine. (Manacorda 2001, 42)

³⁰⁸⁸ Manacorda 2001, 27-28.

³⁰⁸⁹ Cante 2004, 7.

³⁰⁹⁰ Manacorda 2001, 27: Ihr Zugang befand sich nach Manacorda vermutlich im Westen. Im Umkreis des Balbustheaters sind zudem zwei weitere kleinere Latrinen bekannt, die jedoch vermutlich als Einsitzer privater Natur waren. (Koloski-Ostrow 2015, 14) Die Latrine in der nordwestlichen Ecke der *porticus post scaenam* datiert Manacorda in die 2. H. d. 4. Jh. n. Chr. (Manacorda 2001, 42).

in den Thermen des Agrippa, der in der Mitte des 1. Jh. n. Chr. entstandenen Therme des Nero sowie den besprochenen *foricae* im Anschluss an die *porticus post scaenam* des Pompeius-Theaters wäre das Marsfeld, welches dem *otium*, der Repräsentation und dem gesellschaftlichen Zusammentreffen diene, somit bis zum 2. Jh. n. Chr. mit einem umfangreichen Latrinennetz ausgestattet worden, dessen einzelne Vertreter sich trotz der weiterhin negativen Konnotation hinsichtlich ihres Erscheinungsbildes der Umgebung des Flanierviertels angepasst hatten.³⁰⁹¹

Auch außerhalb des italischen Festlandes ist die Verbindung zwischen Theater-*porticus*-Komplex und öffentlichen Bedürfnisanstalten belegbar. So konnten neuere Untersuchungen im Theaterareal von Augusta Emerita/Mérida drei öffentliche Latrinen nachweisen, von denen mindestens zwei in einer direkten Beziehung zu den beiden benachbarten öffentlichen Unterhaltungsbauten, genauer Theater-*porticus*-Komplex und Amphitheater, standen (Abb. 107).³⁰⁹²

Die größte der Latrinen, in deren Inneren noch ein langer Abwasserkanal erhalten ist, konnte hinter der Nordostecke der *porticus post scaenam* des Theaters dokumentiert werden.³⁰⁹³ Dort erstreckte sie sich entlang einer Straße, die auf einem höheren Geländeneiveau lag als die *porticus post scaenam*.³⁰⁹⁴ Spätestens seit claudischer Zeit wurde nach Dúran Cabello mittels einer Treppe aus *opus caementicium*, die vermutlich mit Quadersteinen verkleidet war, die Kommunikation zwischen beiden Anlagen hergestellt.³⁰⁹⁵ Aus der östlichen Säulenhalle der *porticus post scaenam* war es somit seither möglich, die große öffentliche Latrine, die nach Acero Pérez³⁰⁹⁶ rund 25 Nutzern Platz bieten konnte, aufzusuchen.³⁰⁹⁷ Erst im Verlauf des 4. Jh. n. Chr., als sich der Theater-*porticus*-Komplex in einem äußerst schlechten Zustand befand und die letzten

³⁰⁹¹ Siehe auch Neudecker 1994, 98.

³⁰⁹² Acero Pérez 2011, 119.

³⁰⁹³ Dúran Cabello 2004, 240-241; Acero Pérez 2011, 119. Die Rekonstruktion der Latrine erfolgte nach dem Vorbild besser bekannter Beispiele in Ostia und Dougga durch den Architekten J. Menéndez-Pidal. (siehe hierzu Acero Pérez 2011, 120; J. Menéndez-Pidal Alvarez, Algunas notas sobre la restauración y atención prestadas a los monumentos emeritenses, in: Augusta Emerita. Actas del Simposio internacional conmemorativo del bimilenario de Mérida, 16-20 de noviembre de 1975 (Madrid 1976) 199-216, insbesondere 211).

³⁰⁹⁴ Acero Pérez 2011, 119f.

³⁰⁹⁵ Dúran Cabello 2004, 240-241; Acero Pérez 2011, 119f.

³⁰⁹⁶ Acero Pérez 2011, 119f.

³⁰⁹⁷ Dúran Cabello 2004, 240-241.

Umbauarbeiten folgten, wurde diese verbindende Öffnung in der *porticus post scaenam* verschlossen.³⁰⁹⁸

Eine weitere öffentliche Latrine befand sich erneut in unmittelbarer Nachbarschaft des Theaters, direkt in dem Zwickel zwischen jenem und dem Amphitheater. Dort konnten direkt neben dem Hauptzugang des Amphitheaters ein Drainagekanal mit hydraulischem Mörtel, Teile einer Mauer sowie Reste eines *opus signinum*-Bodens festgestellt werden.³⁰⁹⁹ Der Kanal selbst wies eine Länge von 11 m auf und verlief in einem flachen Bogen Richtung Straße³¹⁰⁰, welche das Amphitheater umgab.³¹⁰¹ Aufgrund ihrer Lage scheint die Latrine auf den ersten Blick vorrangig den Besuchern des Amphitheaters gedient zu haben. Allerdings bringt Acero Pérez mit dieser Latrine noch einen weiteren Kanal in Verbindung, der bereits während der Ausgrabungen unter Mérida auf der anderen Straßenseite lokalisiert werden konnte und von diesem mit der Installation eines Regenwasserabflusses in Verbindung gebracht wurde.³¹⁰² Acero Pérez hält es jedoch für wahrscheinlicher, dass sie gemeinsam einer möglicherweise U-förmigen Latrine angehörten.³¹⁰³ Diese von Acero Pérez aufgestellte Hypothese konnte innerhalb des Forschungsprojektes ‚El teatro y anfiteatro de Augusta Emerita: documentación, investigación y presentación de dos edificios de espectáculo de época romana‘ bestätigt werden³¹⁰⁴ und würde eine geteilte Nutzung von Besuchern des Theaters und Amphitheaters möglich erscheinen lassen.

Nicht in direkter Verbindung, aber doch in nordöstlicher Nachbarschaft des Unterhaltungssektors, ließ sich in neuerer Zeit schließlich noch eine weitere öffentliche Latrine, ebenfalls mit U-förmigem Grundriss, dokumentieren.³¹⁰⁵ Sie erhob sich auf einer freien Fläche, die bisher als *palaestra* im Anschluss an das Amphitheater gedeutet wurde.³¹⁰⁶ Leider ist für all jene Latrinen in Augusta Emerita noch keine genaue Chronologie und Datierung bekannt und auch technische Fragen bedürfen noch weiterer

³⁰⁹⁸ Dúran Cabello 2004, 242, 246: Auf der westlichen Seite der *porticus post scaenam* wurde nach Dúran Cabello in dieser Zeit ein halböffentliches Thermengebäude (mit Latrine?) errichtet.

³⁰⁹⁹ Acero Pérez 2011, 120; siehe auch: M. Alba Calzado: Apuntes sobre la red de aguas de Mérida en época romana, in: Mérida - Ciudad y Patrimonio, 5.2001 (Mérida 2001) 59-78.

³¹⁰⁰ Unter dieser verlief nach Aussagen Acero Pérez eine Kanalisation. (Acero Pérez 2011, 120)

³¹⁰¹ Acero Pérez 2011, 120.

³¹⁰² Mérida 1921, 10; Acero Pérez 2011, 120. Dieser Kanal verlief parallel zu ersterem und wies ebenfalls eine leichte Kurve in Richtung der Straßenkanalisation auf. (Acero Pérez 2011, 120)

³¹⁰³ Acero Pérez 2011, 120.

³¹⁰⁴ Acero Pérez 2011, Fußnote 45.

³¹⁰⁵ Acero Pérez 2011, 120.

³¹⁰⁶ Acero Pérez 2011, 120; siehe auch M. Alba: Apuntes sobre la red de aguas de Mérida en época romana, in: Mérida Ciudad y Patrimonio 5, 2011 (59-78, insbesondere 72).

Nachforschungen.³¹⁰⁷ Fest steht aber, dass sie alle an das öffentliche Kanalisationsnetzwerk angeschlossen waren und durch ihre Lage nicht nur leicht von den städtischen Straßen erreicht werden konnten,³¹⁰⁸ sondern auch von den Besuchern des Theaters und Amphitheaters.

Als letztes Beispiel soll nun noch die interessante Theater-Latrinen-Beziehung aus der fortgeschrittenen Kaiserzeit in Suessa/Sessa Aurunca beleuchtet werden (Abb. 108). Auch dieses Theater war hinter der *scaena* mit einer *porticus post scaenam* ausgestattet. Diese scheint nach der Auswertung der dokumentierten Mauerstrukturen vermutlich gegen Ende des 3. Jh. n. Chr. eine letzte Bauphase erlebt zu haben, nachdem wohl ein großer Teil der *porticus*-Fassade aufgrund statischer Probleme zu einem Teil eingestürzt war.³¹⁰⁹

Möglicherweise wurden im Zuge der Instandsetzungsarbeiten im Bereich der *porticus post scaenam* auch Umstrukturierungsarbeiten vorgenommen.³¹¹⁰ Dabei wurde nach Cascella in der Nordwestecke der Westwand der nördlichen *basilica* unter anderem auch eine große öffentliche Latrine realisiert.³¹¹¹ Auf der Grundlage der bekannten Strukturen kann nach Cascella vermutlich ein rechteckiges Ambiente mit einer Größe von 12 x 9 m und einer anzunehmenden Höhe von ca. 5 m rekonstruiert werden, das dem Typ *latrina* mit *peristylum* entsprach.³¹¹² Die Wände der Latrine waren ebenso wie der Beckenrand des vor der Südwand gelegenen 3 x 2 m großen *impluvium* mit Platten aus weißem *marmor proconnesium* verkleidet, während der Boden beider mit einem weißen Bodenmosaik ausgestattet war.³¹¹³ Für die Dachkonstruktion sind schräge Dachflächen mit *compluvium* naheliegend, die vermutlich durch farbige Marmorsäulen an den Ecken des *impluviums* getragen wurden.³¹¹⁴ Nördlich des Beckens konnten Spuren einer bleiernen Wasserleitung sowie Hinweise auf ein nach Cascella zu vermutendes marmornes *labrum* beobachtet werden; entlang der Wände der *latrina* ließ sich überdies noch ein tiefer Abwasserkanal feststellen, der mit der *cloaca* verbunden war.³¹¹⁵ Über diesem waren die Installationen der vermutlich marmornen Toilettensitze angebracht, von denen sich an der Nord- und

³¹⁰⁷ Acero Pérez 2011, 119.

³¹⁰⁸ Acero Pérez 2011, 119.

³¹⁰⁹ Cascella 2007, 50.

³¹¹⁰ Cascella 2007, 50-51.

³¹¹¹ Cascella 2007, 51-52: Leider ist die *latrina* bisher nur etwa zur Hälfte ergraben und erforscht, da sich die andere Hälfte noch in privatem Besitz befindet und zum Teil überbaut wurde.

³¹¹² Cascella 2007, 52: Einige Mauerzüge haben sich noch bis zu einer Höhe von 4 m erhalten.

³¹¹³ Cascella 2007, 52.

³¹¹⁴ Cascella 2007, 52.

³¹¹⁵ Cascella 2007, 52-53: Dieser Kanal war 0,7 m breit und ca. 2 m tief und wies ein S-N-Gefälle auf

Westwand noch in regelmäßigen Abständen die Konsolen für die Aufnahme der Latrinensitze fanden, zu deren Fuße eine kleine Wasserrinne verlief.³¹¹⁶ Wie vielen Benutzern diese prachtvolle Latrine Platz bot, ist bisher noch nicht geklärt, doch ist aufgrund der Größe mit einer Anzahl von über 20 Plätzen auszugehen. Dass die Latrine zumindest anteilig auch von den Besuchern des Theater-*porticus*-Komplexes genutzt werden konnte, scheint gesichert. So konnte entlang der Westwand der nördlichen *basilica* des Theaters ein schmaler Zugang dokumentiert werden, der Theater und Latrine direkt miteinander verband.³¹¹⁷ Es scheint jedoch, als hätte diese Verbindung nur wenige Jahrzehnte bestand gehabt, da das Theater vermutlich bereits in der 1. H. d. 4. Jh. n. Chr., wohl nach einem Einsturz in Folge des Erdbebens von 346 n. Chr., aufgegeben wurde.³¹¹⁸

Mit diesen vier bzw. fünf Beispielen aus Pompeii/Pompei, Roma/Roma, Augusta Emerita/Mérida und Suessa/Sessa Aurunca lassen sich natürlich noch keine Aussagen hinsichtlich der Häufigkeit oder Notwendigkeit solcher sanitären Einrichtungen im Anschluss oder als integrale Teile der Theater-*porticus*-Komplexe treffen. Dass möglicherweise jedoch auch weitere theatrale Anlagen mit solchen ausgestattet waren, legen die Untersuchungen am Theater von Teanum Sidicinum/Teano nahe, dessen untere Terrasse spätestens in severischer Zeit mit Säulenhallen monumentalisiert wurde und wohl ebenfalls den Theaterbesuchern zur Verfügung stand. Spätestens für das 2. Jh. n. Chr. lassen sich dann auch in einigen der Räumlichkeiten entlang des unteren *ambulacrum* der Theater-*cavea* Kanäle nachweisen, die mit einer Latrinenfunktion in Verbindung gebracht werden könnten.³¹¹⁹

Hinsichtlich des Designs der Latrinen veranschaulichten die Beispiele vorerst, dass an die Theater und *porticus*-Anlagen scheinbar keine besondere Bauform der Latrinen geknüpft war. Vielmehr schöpfte man hier je nach Zeitgeschmack und Platzangebot aus dem reichen Repertoire der Latrinenformen, ob rechteckig, irregulär, peristylartig oder exedrenförmig, sodass von den einfachen Notdurftanstalten, wie etwa in Pompeii/Pompei, bis zu den größeren und prachtvoller ausgestatteten Vertretern in Roma/Roma und Suessa/Sessa Aurunca offenbar jede Bau- und Ausstattungsform möglich war.

³¹¹⁶ Cascella 2007, 52-53.

³¹¹⁷ Cascella 2007, 52.

³¹¹⁸ Cascella 2007, 51: Dieses Erdbeben erfasste Samnium sowie den nördlichen Bereich Kampaniens.

³¹¹⁹ Sirano 2011 (II), 33.

Die Frage, inwiefern die Lage dieser Einrichtungen einer festgelegten Vorschrift folgte oder ob sie individuell erfolgte, wäre an dieser Stelle zu verfrüht zu beantworten. Bezogen auf die hier besprochenen Beispiele kann jedoch festgehalten werden, dass die Anlagen bevorzugt im Bereich der Außenfassade der *cavea* und besonders im rückwärtigen Bereich der *porticus post scaenam* anzutreffen waren. Die für das Pompeius-Theater vermutete sowie für das Theater des Balbus und die Anlage in Augusta Emerita/Mérida archäologisch belegte direkte Verbindung von *porticus post scaenam* und Latrinen deuten dabei an, dass insbesondere für die großangelegten hofumschließenden *porticus*-Anlagen eine solche Einrichtung ratsam war, was sie wiederum als Funktionsräume mit einer hohen Frequentierung und längeren Verweildauer innerhalb des städtischen Gefüges herausstellt. Neben der direkten baulichen Verbindung zwischen Theater-*porticus*-Anlagen und Latrinen verdeutlichen die angeführten Beispiele zudem, dass auch öffentliche Latrinen im näheren Umfeld der theatralen Anlagen von Relevanz für die Besucher sein konnten. In diesem Zusammenhang sollten insbesondere auch die Theater-*porticus*-Komplexe gesetzt werden, die sich in der näheren Nachbarschaft von *fora* und Thermenanlagen befanden, da letztere besonders häufig mit öffentlichen Latrinen in Verbindung standen. Sollten sich beispielsweise an den *forums*-Anlagen von Tarracina/Terracina, Herculaneum/Ercolano und Augusta Bagiennorum/Benevagienna, wie allgemein zu vermuten, öffentliche *foricae* befunden haben, wäre es möglich, dass auch diese von den Besuchern der jeweiligen nahegelegenen Theater genutzt wurden.³¹²⁰ Gleiches galt für die Thermen der Städte, die neben den innen gelegenen Latrinen auch solche umfassten, die an den Eingangs- oder Außenbereich angelegt wurden und somit auch Passanten bzw. externen Nutzern zur Verfügung standen.³¹²¹ Van Vaerenbergh zufolge waren diese äußeren Toiletten vermutlich nicht an die Öffnungszeiten der Bäder gebunden.³¹²² Folglich wäre es also denkbar, dass auch die Besucher der Theater, lagen diese in der unmittelbaren Nachbarschaft, die öffentlichen Latrinen der Thermen aufsuchen konnten. So hätten von dieser Möglichkeit sowohl die Besucher des bereits erwähnten großen Theaters in Pompeii/Pompei profitiert ebenso wie die Besucher der Theater-*porticus*-Komplexe von

³¹²⁰ Zur genauen Lage der jeweiligen Theater verweise ich auf die entsprechenden Katalogeinträge. Auch die Theater-*porticus*-Anlage von Timgad/Thamugadi sowie die Theater in Side und Minturnae fanden sich in der Nachbarschaft der *fora* bzw. *agorai*, an denen Neudecker zufolge sogar Prachtlatrinen nachgewiesen werden konnten. (Neudecker 2011, 132)

³¹²¹ Koloski-Ostrow 2011 (I), 113; van Vaerenbergh 2011, 115.

³¹²² Van Vaerenbergh 2011, 115: Ungeklärt bleibt vorerst, wie lange diese geöffnet hatten und inwiefern die Latrinenbesucher Nutzungsgebühren zahlen mussten, da die archäologischen Untersuchungen hierzu bisher noch keine Aussagen zulassen.

Sabratha/Sabratha, Faesulae/Fiesole und Ostia/Ostia und vielleicht auch Leptis Magna/Lepda.

So befand sich etwa direkt nordöstlich des Theaters von Faesulae/Fiesole eine ebenfalls in iulisch-claudischer Zeit errichtete Thermenanlage, an deren nordöstlichen Ecke, im Anschluss an das *frigidarium*, eine rechteckige Latrine nachgewiesen werden konnte.³¹²³ Zwar lag diese auf der quasi entgegengesetzten Seite des Theater-*porticus*-Komplexes, doch fußläufig nicht weit entfernt.

Auch für Ostia/Ostia kann eine ähnliche Lage rekonstruiert werden (Abb. 109). Auch hier wurde unter Claudius östlich der bereits seit augusteischer Zeit bestehenden theatralen Anlage vermutlich die erste öffentliche Therme der Stadt eingerichtet.³¹²⁴ Diese wurde dann in traianisch-hadrianischer Zeit durch die große Neptun-Therme ersetzt, die mit drei Bedürfnisanstalten ausgestattet wurde.³¹²⁵ Eine dieser Latrinen konnte nach van Vaerenbergh im Inneren des Bades dokumentiert werden, die anderen beiden hingegen am Rand- und Außenbereich der Therme.³¹²⁶ Die größere der beiden war an der Nordwestecke der *palaestra* angelegt und konnte zwischen 16 und 20 Nutzern Platz bieten, während die andere direkt im Eingangsbereich des Badegebäude lokalisiert war.³¹²⁷ Der Forschung zufolge besteht kein Zweifel daran, dass diese beiden Bedürfnisanstalten nicht nur den Badegästen der Therme zur Verfügung standen, sondern auch stark von den Besuchern des Theaters und besonders der *porticus post scaenam* bzw. der Piazzale delle Corporazioni frequentiert wurden.³¹²⁸ Abgesehen von diesen Latrinen der Therme ist auf dem bei Neudecker abgebildeten Plan noch eine weitere Latrine in unmittelbarer Nachbarschaft des Theaters, genauer gegenüber der Außenfassade der *cavea* verzeichnet.³¹²⁹ Nicht unerwähnt sollte in diesem Zusammenhang bleiben, dass auch der südöstliche Theatervorplatz, direkt vor der *cavea* in der Zeit des 2. Jh. n. Chr. mit einer Latrinenanlage ausgestattet war und

³¹²³ De Marco 2000, 13.

³¹²⁴ Neudecker 1994, 104; Koloski-Ostrow 2015, 19.

³¹²⁵ Vergleich Katalogeintrag zu Ostia/Ostia; Neudecker 1994, 104; van Vaerenbergh 2011, 115.

Öffentliche Latrinen konnten in Ostia für das 2. und 3. Jh. n. Chr. bisher fast ausschließlich in Verbindung mit Thermengebäudes bzw. kleineren *balnea* nachgewiesen werden, die wiederum eine direkte oder indirekte Verbindung zu den *scholae* der *collegia* aufwiesen. Allgemein blieben die öffentlichen Latrinen in Ostia nach Neudecker stets sehr einfach und schmucklos. (siehe hierzu Neudecker 1994, 103-110; Koloski-Ostrow 2015, 17-22)

³¹²⁶ van Vaerenbergh 2011, 115.

³¹²⁷ Koloski-Ostrow 2015, 21.

³¹²⁸ Neudecker 1994, 108; Koloski-Ostrow 2015, 21.

³¹²⁹ Neudecker 1994, Abb. 56.

somit direkt den Theaterbesuchern zur Verfügung stand; erst im 4. Jh. n. Chr. wurde sie abgerissen und überbaut.³¹³⁰

Auch in Sabratha/Sabratha entstand im 2. Jh. n. Chr. in der Umgebung des Theater-*porticus*-Komplexes eine Thermenanlage, die sog. Theatre Baths. Auch sie befanden sich in nur einer *insula* Entfernung, waren direkt im Eingangsbereich angelegt und hätten somit leicht durch die Theaterbesucher erreicht werden können.³¹³¹ Ob sich ein ähnliches Bild auch im Falle der kleinen Therme gegenüber der großen Fontäne an der Ecke des Theater-*porticus*-Komplexes von Leptis Magna/Lepda³¹³², ist noch ungeklärt.

Grundsätzlich lässt sich also festhalten, dass sich den Theaterbesuchern neben den am Straßenrand und in den Gassen aufgestellten *amphorae*, den halböffentlichen Latrinen am Eingangsbereich mancher Wohnhäuser oder vereinzelt kleinen Latrinen in den Nischen mancher kleinerer Straßen³¹³³ mehrere weitere Möglichkeiten boten, sich insbesondere vor, nach oder in den Pausen der langandauernden Schauspielveranstaltungen zu erleichtern. Auch außerhalb der Veranstaltungszeiten scheinen die Verweilenden der *porticus post scaenam*-Anlagen, soweit von den stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplexen des Balbus und Pompeius sowie dem Theater von Augusta Emerita/Mérida bekannt, von den öffentlichen Bedürfnisanstalten in oder in der Umgebung derselben profitiert zu haben. Inwiefern jedoch die Theater sowie die mit ihnen verbundenen *porticus post scaenam*-Anlagen den Ausbau des Netzes öffentlicher sanitärer Einrichtungen innerhalb der Städte förderten bzw. welche konkrete Rolle sie in diesem Zusammenhang spielten, lässt sich zum derzeitigen Forschungsstand noch nicht beurteilen, sodass weitere intensive Studien in der Zukunft nötig sind, um diese und andere Fragen zu klären.

Dass jene öffentlichen Latrinen in oder im Umfeld der theatralen Anlagen ebenso wie diejenigen in anderen Teilen der Städte jedoch vermutlich hochfrequentierte Örtlichkeiten darstellten, geht aus Inschriften und Graffiti von den Außenwänden einiger Latrinen hervor, die auf lange Warteschlangen vor den Bedürfnisanstalten hindeuten und somit eine permanente und starke Frequentierung der Latrinen im Tagesverlauf nahelegen.³¹³⁴ Was nun den konkreten Nutzerkreis dieser oft mehrsitzigen Toilettenanlagen betrifft,

³¹³⁰ Gering 2018, 76, 80, 111, 113.

³¹³¹ Ward 1970, 39f.: Der Name der Bäder ergab sich lediglich aus der Nähe zu dem Theater und ist eine moderne Bezeichnung.

³¹³² Caputo 1987, 127.

³¹³³ Koloski-Ostrow verweist hier auf Beispiele in Pompeji. (Koloski-Ostrow 2011, 54, Fußnote 20)

³¹³⁴ Jansen 2011, 161.

suggestieren sowohl einige Wandmalereien als auch eine Bemerkung bei Martial, dass diese von allen gesellschaftlichen Klassen aufgesucht wurden.³¹³⁵ Koloski-Ostrow, Jansen ebenso wie Neudecker machen in diesem Zusammenhang jedoch zu Recht auf verschiedene Aspekte aufmerksam, die einer häufigen Vermischung der verschiedenen Gesellschaftsgruppen entgegensprechen würden. So scheinen insbesondere die einfachen Einrichtungen dunkle, unangenehme Örtlichkeiten intensiver Geruchsbildung gewesen, die noch dazu ein hohes Gesundheitsrisiko bargen. Toilettensitze, Schwämme sowie das Wasser, welches dem Säubern diene, waren Bakterienherde, die zu einer Vielzahl von Krankheiten führten.³¹³⁶ Setzt man in diesen Zusammenhang nun die allgemeinen Bestrebungen der aristokratischen Oberschicht, die stets um die Herausstellung ihres sozialen Status und somit um ihre Abgrenzung von der Masse des Volkes bemüht waren, verstärkt sich der Zweifel an einer solchen zwanglosen Vermischung der Bevölkerungsgruppen.³¹³⁷ Hinzu kommt das bereits zu Anfang angesprochene generelle schwierige Verhältnis zum Themenbereich der Fäkalsphäre ebenso wie die Erziehung der römischen Aristokratie mit bestimmten Verhaltenskodexen und Morallehren, innerhalb derer auch die körperliche Zurückhaltung eine entscheidende Rolle spielte.³¹³⁸ Besonders im 1. und 2. Jh. n. Chr. ist das Anwachsen einer verstärkten Körperfürsorge und Selbstbeherrschung aller Körperfunktionen in dieser Gesellschaftsklasse zu beobachten.³¹³⁹ In diesem Zusammenhang ist etwa Marc Aurel zu nennen, der den Antoninus wegen seiner vorzüglichen Charakterzüge lobt und dabei auch bemerkt, dass dieser im Stande war, „bis zum Abend an derselben Stelle zu bleiben und nicht das Bedürfnis hatte, außerhalb der gewohnten Stunde seine Notdurft zu verrichten.“³¹⁴⁰ Diese bestehenden Verhaltensmuster der römischen Elite scheinen somit zu suggerieren, dass ihre Vertreter verhältnismäßig selten in den öffentlichen *foricae* anzutreffen waren. Mit dem steigenden Interesse der

³¹³⁵ Martial 5.44.6 und 11.77; Siehe auch Koloski-Ostrow 2015, 30. So berichtet Martial über einen gewissen Vacerra, der den ganzen Tag in jeder Latrine in der Stadt Rom auf der Suche nach Essens-Einladungen war.

³¹³⁶ Jansen 2011, 160-162: „By „cleaning“ the sponge in the gutter full of water, both the hands of the toilet user and the water got infected.“ (Jansen 2011, 160) Auch die Menschen der römischen Antike schienen sich der Gesundheitsgefahr bewusst. (Jansen 2011, 162, 165; Neudecker 1994, 55-56) In diesem Zusammenhang ist auch die Studie von Garret G. Fagan bezüglich der Hygiene in öffentlichen Badeanstalten sehr interessant: Fagan 1999 sowie derselbe: Hygienic conditions in Roman public baths, in: Cura aquarum in Sicilia. Proceedings of the Tenth International Congress on the History of Water Management and Hydraulic Engineering in the Mediterranean Region, Syracuse May 16 - 22, 1998, Babesch Supplement 6, Leiden 2000 (281-287).

³¹³⁷ Koloski-Ostrow 2015, 31.

³¹³⁸ van Vaerenbergh 2011, 116; Koloski-Ostrow 2011 (II), 140.

³¹³⁹ Marc Aurel I 15; Neudecker 1994, 29-30.

³¹⁴⁰ Marc Aurel VI 30.

römischen Aristokratie an geistiger und körperlicher Ausgeglichenheit und Fürsorge seit dem Beginn der Kaiserzeit jedoch scheint es, als hätten sich parallel dazu Toilettenbesuche, private wie öffentliche, immer mehr auch zu einem Teil der elitären Lebensweise entwickelt, die jedoch weiterhin von Selbstkontrolle geprägt waren.³¹⁴¹ So geht auch van Vaerenbergh davon aus, dass die Latrinenbesuche der Aristokraten, so weit wie möglich, auf bestimmte Zeiten und Orte beschränkt blieben.³¹⁴² Diesen Raum schienen die seit dem Ende des 1. und verstärkt seit dem 2. Jh. n. Chr. entstehenden Prachtlatrinen geboten zu haben, die sich auch im Umfeld einiger Theater-*porticus*-Komplexe dokumentieren ließen.

Grundsätzlich liegen bisher keine Überlieferungen hinsichtlich einer speziellen Regelung zur Frequentierung der öffentlichen Latrinen vor, doch legen die vorgebrachten Ausführungen nahe, dass es sich eher um die Mitglieder des einfachen Volkes handelte, die von diesen Einrichtungen Gebrauch machten.³¹⁴³ Vorstellbar ist dies vor allem bezüglich der einfachen Vertreter, während die im 1./2. Jh. n. Chr. entstandenen Prachtlatrinen möglicherweise verstärkt auch von den Angehörigen der Oberschicht aufgesucht wurden. Denn in eben jener Zeit, als diese Örtlichkeit durch artfremde, fast private Komponenten als sozialer Raum Akzeptanz erfuhr, schien sich der Gang zu eben jenen Latrinen im Tagesablauf der Elite zu etablieren und fast zu einem Zeremoniell zu werden, der den Luxus und gesellschaftlichen Stand dieser Schicht auf eine neue Art herauszustellen vermochte.³¹⁴⁴

In diesen Kontext würden sich auch die *porticus post scaenam*-Anlagen einfügen, geht man davon aus, dass diese außerhalb der Schauspielveranstaltungen hauptsächlich von den elitären Kreisen der Stadtbevölkerung besucht wurden, da sie sich als einzige diese Art der Lebensführung leisten konnten. Vor dem Hintergrund dieser Selektion durch die grundsätzliche Alltagsgestaltung der gesellschaftlichen Gruppen wären in diesem Zuge, besonders für die erwähnten Prachtlatrinen im Anschluss an die stadtrömischen *porticus post scaenam*-Anlagen des Pompeius und Balbus, auch die oft zitierten langen

³¹⁴¹ Van Vaerenbergh 2011, 116: Exzessive Toilettennutzung war, wie van Vaerenbergh angibt, nicht standesgemäß.

³¹⁴² Van Vaerenbergh 2011, 116.

³¹⁴³ Siehe auch Koloski-Ostrow 2011 (II), 140; Koloski-Ostrow 2015, 30-31. Inwiefern dabei auf eine Geschlechtertrennung geachtet wurde oder werden konnte, ist bisher nicht nachvollziehbar: Zu näheren Ausführungen und Forschermeinungen verweise ich auf van Vaerenbergh 2011, 118 sowie Koloski-Ostrow 2015, 31.

³¹⁴⁴ Siehe auch Neudecker 1994, 61.

Latrinenaufenthalte mit gesellschaftlichen Gesprächsrunden mit den entsprechenden Standesgenossen vorstellbar.

Da antike Überlieferungen zur genauen Rekonstruktion der Latrinennutzung und –nutzer aber fehlen, können diese hier dargestellten Überlegungen zunächst nur Hypothesen bleiben, die so auch nicht bedenkenlos auf andere Beispiele übertragen werden sollten – vielleicht wären sogar temporäre Latrinen³¹⁴⁵ innerhalb der theatralen Anlagen vorstellbar.

LEBENSWELTLICHE KONTEXTUALISIERUNG

VIII Einbettung der Theater-*porticus*-Komplexe in die Lebenswelt des antiken Menschen

Als bedeutende Zentren des öffentlichen Lebens übten die Theater-*porticus*-Komplexe nicht nur einen wesentlichen Einfluss auf das Erscheinungsbild der römischen Städte aus. Vielmehr verwiesen die bisherigen Darstellungen und die dabei häufiger gefallenen Schlagwörter wie *ornamentum urbis*, *amoenitas*, *otium*, *memoria* bereits immer wieder auf ihre tiefe Verwobenheit mit der Lebenswelt der antiken Menschen. So waren sie als theatrale Institutionen einerseits untrennbar mit dem Staat, der Religion und den entsprechenden Zeremonien bzw. Feierlichkeiten verknüpft, des Weiteren durch die Ergänzung der *porticus post scaenam* im direkten Anschluss an den Theaterkern aber auch mit einem „neuen“ städtebaulichen Element ausgestattet, das sowohl während als auch außerhalb der Veranstaltungstage verschiedenste gesellschaftlich relevante Funktionen erfüllte. In ihrer Symbiose und Multifunktionalität scheinen die Theater-*porticus*-Komplexe somit unzweifelhaft den bestehenden Bedürfnissen der spätrepublikanischen, insbesondere aber der kaiserzeitlichen Gesellschaft auf eindrucksvolle Weise nachgekommen zu sein, wobei die Beziehung zwischen beiden als intensive Wechselwirkung verstanden werden kann. So wird immer wieder deutlich, dass zwar einerseits gewiss die Auftraggeber und Besucher das Erscheinungsbild, die Funktionen ebenso wie die Aussagekraft der theatralen Anlagen formten, im gleichen Zuge aber auch die Theater-*porticus*-Komplexe selbst entscheidend auf die Lebenswelt der antiken römischen Gesellschaft einwirkten.

³¹⁴⁵ Siehe Neudecker 1994, 73.

VIII a Der Theater-*porticus*-Komplex als religiöser bzw. kultisch genutzter Raum

Zunächst sei auf die religiöse bzw. kultische Bedeutungsebene der Theater-*porticus*-Komplexe verwiesen, die sich schon allein aus ihrer Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte heraus ergibt.³¹⁴⁶

Grundsätzlich stellte die sakrale Sphäre einen wesentlichen Aspekt der antiken römischen Lebenswelt dar. So sind die verschiedenen Wirkungsfelder des Staates und der Gesellschaft, wie etwa Hahn betont, nicht ohne die Verbindung zur Religion lesbar.³¹⁴⁷ Vielmehr war sie bereits seit den Anfängen Roms zutiefst mit dem Selbstverständnis und wesentlichen Handlungen des römischen Staates verbunden.³¹⁴⁸ Innerhalb dieses religiös-politischen Gefüges lassen sich auch, wie zu Beginn meiner Untersuchungen dargestellt, die theatralen Schauspiele einbetten und mit ihnen die Theaterbauten selbst. Nicht nur ist ihre Entstehung eng mit dem religiösen Kultgeschehen verknüpft, auch ihre weitere Entwicklung ist in diesem Kontext zu sehen.³¹⁴⁹ So waren sie Teil der Festprogramme, die aus verschiedenen Gründen zu Ehren der Götter abgehalten wurden. Im Anschluss an große Prozessionen, die im Rahmen der *ludi scaenici* ihren Endpunkt in den Theatern fanden, und einer darauffolgenden Opferung, kamen die Schauspiele, als Geschenke an die Götter, zur Aufführung.³¹⁵⁰ Die Schauplätze, das heißt die Theater selbst, waren dabei zunächst ebenfalls innerhalb oder im Anschluss an verschiedene Heiligtümer und somit innerhalb eines sakralen Bauzusammenhangs eingerichtet. Zu erwähnen seien an dieser Stelle noch einmal die bildreichen schriftlichen Überlieferungen der temporären Bühnen- bzw. Theaterbauten der republikanischen Zeit in Roma/Roma selbst ebenso wie die archäologisch dokumentierten Theater-Heiligtümer des 2. bis 1. Jh. v. Chr. in Mittelitalien.

³¹⁴⁶ Vergleich Kapitel III und IV.

³¹⁴⁷ Hahn 2006, 1.

³¹⁴⁸ Hahn 2006, 1.

³¹⁴⁹ Vergleich Kapitel III a.

³¹⁵⁰ Auf die religiösen Wurzeln des Theaters bzw. der Schauspiele verwies auch Tertullian (*de spect.* X 2), der sich in seinem Traktat vor dem Hintergrund seiner christlichen Überzeugungen kritisch über diesen Umstand äußert.

Aber auch die Säulenhallenarchitektur stand vor ihrer Verschmelzung mit den theatralen Bauten, wenngleich multifunktional und in verschiedenen Kontexten eingesetzt, häufig ebenfalls in direkter Verbindung sakraler Bauzusammenhänge, wie die Triumpharchitekturen der republikanischen Zeit in Roma/Roma (*porticus Metelli*, *porticus Octavia*) oder anderweitige republikanische Tempelanlagen mit rahmenden *porticus*³¹⁵¹ bezeugen. In dem Theater-Heiligtum des Hercules Victor in Tivoli/Tibur fand sich dann auch die erste inschriftliche Erwähnung einer sogenannten *porticus pone scaenam*³¹⁵², einer Säulenhallenarchitektur also, deren Verbindung zur theatralen Struktur bereits durch ihre Bezeichnung verdeutlicht wird.

Dieses Vermächtnis wird zusammen mit weiteren Inspirationsfeldern sicher auch die Ambitionen des Pompeius gesteuert und seinem großen theatralen Bauprojekt innegewohnt haben.

So hatte Pompeius, zwar bereits auf profanem Terrain, eine monumentale, theatrale Anlage geschaffen, die durch die Integration der Verehrungsstätten der Venus Victrix sowie vier weiterer Gottheiten innerhalb der *cavea* nicht nur aus sich selbst heraus eine sakrale Wirkung erzielen konnte, sondern durch die Angliederung einer 180 x 135 m großen *porticus post scaenam* zugleich die Vorteile zweier bedeutender städtebaulicher Architekturen – Theater und Säulenhallenanlage - in eine architektonische und inhaltliche Einheit zusammenführte. So scheint es nach Coarelli, als würde der gesamte Komplex von einer sakralen Achse durchzogen, wobei die Gartenportikus bzw. *porticus post scaenam* auch als heiliger Hain fungiert haben könnte, an deren Ende sich mit der Statue des Pompeius innerhalb der *curia* der Kreis schloss und auch der Stifter selbst durch die Verbindung zu seiner Schutzgottheit am gegenüberliegenden Ende in einer göttlichen Aura erschien.³¹⁵³

Diese klare Verschränkung mit dem Feld der Religion, das wiederum zutiefst mit der Politik und dem gesellschaftlichen Leben verknüpft war, scheint auch innerhalb der folgenden Theater-*porticus*-Komplexe der Kaiserzeit, wenngleich nun unter veränderten Rahmenbedingungen und mit einer abgewandelten, mehr auf den *princeps* bezogenen Kultpraxis, weiter Bestand gehabt zu haben. So stellte die kaiserliche Verehrung nach Vitale eines der zentralen Instrumente im Hinblick auf die „Integration aller

³¹⁵¹ Auch hier können u. a. wieder die latinischen Theater-Heiligtümer angeführt werden.

³¹⁵² CIL XIV 3664; CIL I2 1492; ILS 5546.

³¹⁵³ Coarelli (I) 1997, 119-120.

Reichsbewohner in die Kultpraxis (dar), die das Reich als Bezugspunkt fassbar macht.“³¹⁵⁴ Allerdings ist in diesem Zusammenhang zu betonen, dass der Kaiserkult innerhalb der verschiedenen Provinzen mehrheitlich eine je eigene spezifische Ausprägung erfuhr.³¹⁵⁵ Dennoch, mit der Etablierung des Kaiserkultes wurde die Religion politisch und als Instrument der Herrschaft Roms über die (provinziale) Bevölkerung eingesetzt.³¹⁵⁶ Grundlegend für die Entwicklung und rasante Verbreitung der Praxis der kaiserlichen Verehrung war nach Hahn das Bewusstsein über den kommunikativen Charakter von Religion und der folgerichtigen Einbettung des Kaiserkultes in ein überall präsenten Kommunikationssystem, was zugleich die Verbindung zwischen Volk und Kaiser förderte.³¹⁵⁷ So führt Hahn in diesem Zusammenhang aus: „Als Faktor der Etablierung einer intensiven, gleichermaßen persönlichen wie abstrahierten Beziehung zwischen Herrscher und Bevölkerung erwies sich der Kaiserkult – wie jedes funktionierende kommunikative System – als eminent flexibel: beispielsweise in der Einbeziehung zunächst einzelner Augustae, schließlich der Verehrung der *domus divina* als ganzer. Die historische Ausgestaltungskraft nach innen – etwa in der Einbeziehung oder Akzentuierung neuer Elemente (...) – und nach außen – so die zunehmende Dominanz im Erscheinungsbild und Kultleben der Städte – vermittelte eine Stabilisierung des monarchischen Systems und der römischen Herrschaft insgesamt.“³¹⁵⁸ Die Wirkung der Herrschaft Roms und mit ihr der Kaiserkult auf das religiöse Leben im gesamten Römischen Reich steht somit außer Frage, wenngleich auch bereits zuvor praktizierte Götterkulte in der Regel weiterhin ausgeübt werden durften.³¹⁵⁹ Gleiches galt auch für die Ausstattung und Monumentalisierung der Städte. So fand die religiöse Kultausübung stets an herausgehobenen Stellen im öffentlichen Raum statt. Neben den *fora* boten sich hierfür auch die Theater und insbesondere die Theater-*porticus*-Komplexe als prädestinierte Orte an. Beide formten ausgedehnte architektonische Komplexe innerhalb der Städte, die im Hinblick auf die verwendeten Materialien sowie das Architektur- und Bildprogramm einen besonderen Eindruck von Monumentalität und (dynastischer) Repräsentation erzielten.³¹⁶⁰ Diese bereits seit augusteischer Zeit bestehende und sich in den folgenden Jahrzehnten

³¹⁵⁴ Vitale 2016, 1.

³¹⁵⁵ Vitale 2016, 4-5.

³¹⁵⁶ Hahn 2006, 3.

³¹⁵⁷ Hahn 2006, 4.

³¹⁵⁸ Hahn 2006, 4.

³¹⁵⁹ Hahn 2006, 3.

³¹⁶⁰ Márquez 2006, 145.

manifestierende enge Verbindung zum Kaiserkult wird etwa in den Anlagen von Leptis Magna/Lepda, Suessa/Sessa Aurunca, Augusta Emerita/Mérida, Ostia/Ostia (?) und möglicherweise dem stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplex des Marcellus/Augustus offenbar. Damit gehörten sie neben den *fora* zu den Orten im öffentlichen Raum, an denen bereits seit Beginn der Kaiserzeit die kaiserliche Verehrung praktiziert wurde.³¹⁶¹ Zwar traten im Laufe der Zeit innerhalb der Stadtgebiete häufig auch weitere derart genutzte Räume hinzu, wie etwa die großangelegten Kaiserkultkomplexe der 2. H. d. 1. Jh. n. Chr. in den hispanischen Provinzen,³¹⁶² doch bildeten sowohl die *fora* als auch die Theater und Theater-*porticus*-Komplexe stets einen der Pole des Kaiserkultes in den jeweiligen Städten.

So ließen sich innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe gleich mehrere Örtlichkeiten für die kaiserliche Verehrung herauskristallisieren. Bisher am bekanntesten sind vermutlich jene Kultstätten, die bei einigen Vertretern in Form von Tempeln oder kleineren *sacella* im oberen Bereich und im Scheitel der *cavea* angelegt waren.³¹⁶³ Zum derzeitigen Forschungsstand scheint es jedoch, dass zumindest größere *cavea*-Tempel nicht die Regel darstellten.³¹⁶⁴ Daneben könnten auch spezielle Plattformen im unteren Bereich der *cavea*, wie sie in Augusta Emerita/Mérida und Augusta Praetoria/Aosta nachgewiesen werden konnten, in Zusammenhang mit etwaigen kaiserlichen Kultstätten gebracht werden, doch ist auch ihre Anzahl im archäologischen Befund begrenzt.

Interessant ist nun, dass jener religiöse/kultische Aspekt in mehreren Fällen auch innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen, genauer den oft mehrseitigen, hofumschließenden Vertretern, wieder aufgegriffen wurde. Auch hier präsentierten sich etwaige kaiserliche Kultstätten in Form monumentaler Tempel oder aber in Form von Nischen und *exedrae*³¹⁶⁵. Erstere waren dabei, wie in Ostia/Ostia, Leptis Magna/Lepda sowie Augusta Bagiennorum/Benevagienna im Innenhof der *porticus post scaenam* angelegt, während sich die *exedrae* zumeist am Achsenendpunkt der Anlagen entlang der Umfassungsmauer oder aber innerhalb der Säulenhallen, direkt gegenüber der große *porta regia* fanden. Auch wenn hier nicht immer auch die eng mit den rituellen Handlungen in Zusammenhang

³¹⁶¹ Márquez 2006, 155.

³¹⁶² Márquez 2006, 145.

³¹⁶³ Beispiele finden sich etwa im Pompeius-Theater in Roma/Roma, in Leptis Magna/Lepda sowie Suessa/Sessa Aurunca.

³¹⁶⁴ Siehe auch Isler 2017, 373.

³¹⁶⁵ Beispiele hierfür finden sich möglicherweise in Augusta Emerita/Mérida und Roma/Roma (Marcellus- und Balbus-Theater). Eine weitere *exedra* bzw. Räumlichkeit, die auf einen der Säulengänge einer *porticus post scaenam* öffnete, fand sich in Ostia/Ostia.

stehenden Altäre nachgewiesen werden konnten, spricht dies nicht zwangsläufig gegen eine Funktion als kultisch genutztes Ambiente. So wären auch portable Altäre vorstellbar. Nicht weiter zu erwähnen ist sicher, dass diese oft auch architektonisch herausgehobenen Örtlichkeiten, waren sie für die kaiserliche Verehrung bestimmt, mit verschiedenen Bildnissen der kaiserlichen Familie sowie etwaigen Inschriften versehen waren, wie die Beispiele von Leptis Magna/Lepda sowie möglicherweise Augusta Emerita/Mérida bezeugen. Auch wenn die Deutung als kaiserliche Verehrungsstätten noch nicht für alle Vertreter zweifelsfrei belegt werden kann, ist zumindest die Verbindung der Kultstätten mit den Theateraktivitäten durch ihre häufige direkte Ausrichtung auf den Theaterkern ebenso wie ihre zumeist direkte Positionierung in der Theaterachse naheliegend. Dies ist insbesondere im Zusammenhang mit den schriftlich überlieferten religiösen Zeremonien und Prozessionen im Rahmen der *ludi scaenici* interessant, mit denen auch die mancherorts im Theaterkern dokumentierten Spuren oder Strukturen von Altären in Verbindung gebracht werden können. So ist vorstellbar, dass jene Prozessionen nicht nur auf den Einzug in den Theaterkern beschränkt blieben, sondern auch den Raum der *porticus post scaenam*-Anlagen und hier insbesondere der hofumschließenden Vertreter nutzten.

Es steht also außer Frage, dass auch die Theater-*porticus*-Komplexe neben zahlreichen profanen Funktionen innerhalb der städtischen Landschaften und im Rahmen szenischer Spiele religiöse bzw. kultische Orte bildeten, die seit der Kaiserzeit insbesondere dem Kaiserkult dienten. Dabei erfuhr der sakrale Aspekt in mehreren Fällen auch in den größeren *porticus post scaenam*-Anlagen eine Erweiterung, die insbesondere zu Festakten sicher wie eine Art *temenos* wirken konnten. Jene zentralen Orte des öffentlichen Lebens, wo sich eine große Anzahl der Bevölkerung zusammenfand, bildeten also besonders in der Kaiserzeit offenbar prädestinierte Flächen zur Installation derartiger kultischer Stätten, die neben ihrer sakralen Komponente bewusst als politische Instrumente eingesetzt wurden, um die Präsenz und Übermacht des Kaisers und seiner Familie ebenso wie die Verbundenheit mit diesen allen sichtbar vor Augen zu führen. Geht man davon aus, dass die *porticus post scaenam*-Anlagen auch außerhalb der Veranstaltungstage Besuchern zur Verfügung standen, würde dieser Aspekt einmal mehr an Kraft gewinnen.

Auch wenn den Theaterbauten und somit auch den Theater-*porticus*-Komplexen seit der Kaiserzeit eine gewisse Art von Säkularisierung bzw. verstärkte Politisierung und Einbindung in die Ideologie des Kaiserhauses nicht abgesprochen werden kann, wohnte

ihnen doch offenbar stets ein sakraler Moment inne. Die tiefe Verwurzelung der Institution Theater mit der religiös sakralen Welt zeigt sich auch in Bezug auf die Überlieferungen der christlichen Kirchenväter, die, wie bereits zu Beginn der Arbeit ausgeführt, diesen Umstand immer wieder als Teil ihrer Kritik am Theater bzw. den Schauspielen hervorhoben.

VIII b Der Theater-*porticus*-Komplex als politisches Kommunikationsmedium

Die Ausführungen zu der religiös-kultischen Bedeutungsebene der Theater-*porticus*-Komplexe machte bereits deutlich, dass diese Bauten keine bloßen Architekturmäntel waren. Ganz im Gegenteil: Architektur wohnt eine Sprache inne. Sie ist ein Kommunikationsmedium. Sie bildet den Hintergrund gelebter täglicher Szenerien, mit ihr tritt die Gesellschaft unmittelbar in einen Austausch, in eine Beziehung. Ihre damit verbundene Relevanz auch in der politischen Kommunikation liegt somit auf der Hand. Als monumentale Baukörper öffentlicher Natur sind folglich auch die Theater-*porticus*-Komplexe als politische Kommunikationsmedien zu verstehen, die innerhalb der städtischen und gesellschaftlichen Lebenswelt verschiedene politisch intendierte Botschaften zu vermitteln vermochten – sowohl innerhalb der städtischen Grenzen als auch über sie hinaus. Sie waren machtpolitische Symbole, Sprachrohre ebenso wie Plattformen interaktiver Kommunikation, die ihre (Aussage-)Kraft unter anderem durch die Kulmination baulicher, schriftlicher, künstlerisch-bildender und landschaftsgestaltender Kommunikationsprinzipien bezogen, darüber hinaus aber auch durch das Medium der mit ihnen in Zusammenhang stehenden Veranstaltungen eine weitere Kommunikationsebene erhielten.

Die politische Relevanz der Theater-*porticus*-Komplexe ergibt sich dabei bereits vor dem Hintergrund der theatergeschichtlichen Entwicklungen. So waren nicht nur die sich entwickelnden römischen Schauspiele von Anfang an eng in einen politischen Handlungsrahmen eingebettet,³¹⁶⁶ auch die römische Theaterbautradition selbst stand

³¹⁶⁶ So waren die verschiedenen Anlässe der *ludi* historisch begründet. Die *ludi Apollinares* etwa wurden nach einer schweren militärischen Niederlage in Cannae 212 v. Chr. in Rom eingerichtet. Derartige Veranstaltungen und Zeremonien, wo quasi das Gesamtvolk zusammentrat, transportierten somit einerseits Themen wie Rettung, Sieg oder auch Fruchtbarkeit, förderten zugleich aber auch die kollektive Erinnerung und erneuerten somit das Gemeinschaftsgefühl der römischen Bürgerschaft. Nicht zuletzt bildeten sie auch einen Rahmen der gegenseitigen Kommunikation. Jene Feierlichkeiten waren somit voll politischer Symbolkraft. (siehe hierzu u. a. auch Flaig 2003, 232-235)

schon früh im Zentrum politisch motivierter Entscheidungen.³¹⁶⁷ Vor diesem Hintergrund lassen sich in Zusammenhang mit den republikanischen, in der Hauptstadt noch temporären, aber bald äußerst prachtvollen theatralen Anlagen bereits eine Reihe politischer Kommunikationsstränge fassen.

Auch in der Betrachtung des für die Manifestierung des römischen Theater-*porticus*-Konzeptes wichtigen monumentalen stadtrömischen Theaterbauprojektes des Pompeius Magnus in spätrepublikanischer Zeit findet sich eine Vielzahl dieser Kommunikationsstränge wieder – die historische Einbettung seiner Errichtung in den Rahmen eines militärischen Sieges und damit verbundener Triumphfeierlichkeiten, die persönliche Machtdemonstration und Selbstdarstellung, aber auch sein Einsatz innerhalb eines politischen Konkurrenzkampfes, die Gunstgewinnung potentieller Wählerkreise und natürlich das Verlangen nach unsterblichem Ruhm. Denn, so ist bei Cicero zu lesen, *„unter allen Belohnungen für Verdienste sei – wenn man überhaupt an Belohnungen denken dürfe – die herrlichste der Ruhm: er allein tröste uns durch das Andenken der Nachwelt über die Kürze des Lebens hinweg; er allein habe die Wirkung, daß wir als Abwesende anwesend, als Tote lebendig seien; endlich scheine er allein den Menschen zu erlauben, sich wie auf Stufen in den Himmel zu erheben.“*³¹⁶⁸ So drückte sich in diesem Bau nicht nur das politische Selbstbewusstsein und strategische Vorgehen des Stifters aus, der sein Theater als monumentalen Steinbau direkt in die politische Debatte mit dem Senatorenstand setzte; darüber hinaus förderte der Bau auch die kontinuierliche Vergegenwärtigung seiner außenpolitischen Erfolge und der Gunsterweisung im Hinblick auf die Verschönerung und Bereicherung der Stadt. Sein deutlich politischer Charakter ergab sich des Weiteren sicherlich hinsichtlich seiner Monumentalität, seiner Lage an einem traditionsreichen, mit Triumphfeierlichkeiten in Zusammenhang stehenden Gebiet, wo er zur Zeit seiner Errichtung zugleich den monumentalen Nordabschluss der Stadt markierte³¹⁶⁹ und somit

³¹⁶⁷ Vergleich Kapitel III a und IV b-c. Dieser starke politische Bezug, aber auch die - wie bei den *ludi* - immer wieder wahrnehmbare enge Verwobenheit von Politik und Religion spiegelt bereits der Umstand ihrer Errichtung wider. Nicht selten an sakralen sowie politisch bedeutenden Knotenpunkten angelegt, war die Gründung theatraler Bauten insbesondere in republikanischer Zeit einerseits durch die Ehr- und Dankerweisung an die jeweiligen Götter motiviert, aber auch im Hinblick auf politische Selbstdarstellung und gesellschaftliche Verpflichtungen – etwa im Rahmen militärischer Triumphfeierlichkeiten. Was das starke Ineinandergreifen von Religion und Politik innerhalb der *ludi* betrifft, lässt sich bei Flaig treffend lesen: „In Rom waren die meisten den Göttern gewidmete Feiern politische Veranstaltungen, und die römischen Götter waren in starkem Maße auf die *Res publica* bezogen. Umgekehrt hatten politische Veranstaltungen insofern eine religiöse Dimension, als kein antikes Gemeinwesen auf rein säkularer Basis stand.“ (Flaig 2003, 232)

³¹⁶⁸ Cicero, Mil. 97.

³¹⁶⁹ Albers 2013, 98, 191.

deutlich als architektonische Landmarke agierte, ebenso wie bezüglich seiner prachtvollen Einweihungsfeierlichkeiten und dem ausgefeilten Ausstattungsprogramm.³¹⁷⁰ Und noch eine weitere Komponente trug den politischen Bestrebungen des Pompeius Rechnung – die Angliederung einer weitläufigen repräsentativen Gartenportikus. Durch die Hinzufügung dieser weiteren bedeutenden städtischen Architektur, die sowohl in der Hauptstadt als auch außerhalb häufig ebenfalls in einem politisch konnotierten Kontext zu finden war, kreierte er ein Baukonzept, welches offenbar die Ansprüche und Ambitionen einer bedeutenden politischen Persönlichkeit im Zentrum des Reiches verkörperte und zu dessen Glorifizierung beitrug. Dabei standen beide Architekturen – Theater und *porticus* – unter anderem für Repräsentation, machtpolitische Demonstration, gesellschaftliche Interaktion, Reichtum und Selbstdarstellung und waren zugleich Ausdruck architektonischer und technischer Fähigkeiten und „kontrollierter“ Muße. Abseits der Monumentalität des Gesamtbaus fand Pompeius in der *porticus post scaenam* folglich einen weiteren adäquaten Rahmen, um die Aussagekraft seines theatralen Projektes zusätzlich zu steigern und mit Inhalt zu füllen. Die politischen Botschaften fanden dabei einerseits in dem prozessionsartigen Charakter der *porticus post scaenam* ihren Ausdruck,³¹⁷¹ der durch die Wegführung sowie das zu großen Teilen aus der Kriegsbeute des Pompeius bestehende Ausstattungsprogramm hervorgehoben wurde, und auch in der am Achsenendpunkt der *porticus post scaenam* eingerichteten curia Pompei mit der dort aufgestellten Statue seiner selbst, mit welcher er abseits des traditionellen Zentrums eine weitere bedeutende politische Örtlichkeit zu etablieren versuchte. Auch die Gartenanlage symbolisierte klar wahrnehmbar die finanzielle Stärke ihres Stifters sowie das technische Knowhow des römischen Volkes. Doch war es nicht nur dieser repräsentative Ausdruck, den jene Anlage vermittelte und unter anderem in den hier gepflanzten fremdländischen Platanen und zahlreichen Wasserinstallationen präsentiert wurde; mit der *porticus Pompei* stellte Pompeius dem Volk in Roma /Roma zudem erstmals eine öffentliche und prachtvoll ausgeschmückte Grünanlage zur Verfügung, die zusammen mit dem ersten permanenten theatralen Kernbau einen Ort schuf, der in dieser Form einzigartig war und seither als beliebter Destinationsort zahlreicher Bürger diente. Durch die bewusste Kombination und zielgerichtete Inszenierung der verschiedenen architektonischen und landschaftsgestaltenden Aspekte, von denen ein jeder bereits zuvor in einem politisch-

³¹⁷⁰ Vergleich Kapitel IV c.

³¹⁷¹ Beacham 1999, 70; Gleason 1990, 10.

gesellschaftlich aufgeladenen Kontext stand, formulierte Pompeius ein aussagekräftiges Statement, welches neben seiner architektonischen, städtebaulichen sowie politischen und gesellschaftlichen Relevanz ganz auf die Glorifizierung seiner eigenen Person und seiner Taten zugeschnitten war und mehr noch als eine „reine“ Theaterarchitektur³¹⁷² Raum für die von seinem Stifter intendierten Botschaften sowie die verschiedenen Wirkungs- bzw. Nutzungsfelder bot – mit dem Ziel der Gunstgewinnung der Bevölkerung und ihrer Instrumentalisierung gegen seinen politischen Gegner.³¹⁷³

- *Theater-porticus-Komplex als Spiegel kaiserlicher Macht*

Dieses Potential und die Wirkweise der theatralen Anlagen und der mit ihnen in Zusammenhang stehenden *ludi theatralis* hatten auch Augustus und die nachfolgenden Kaiser nicht nur verstanden, sondern auch zu nutzen gewusst.³¹⁷⁴ Denn obgleich sich die Staatsform geändert hatte, war auch die Legitimation der neuen Herrscher einerseits auf einer Reihe von Titeln, Ehrungen, Rechten, Ritualen und (Sonder-)Ämtern begründet, andererseits aber insbesondere auch auf der Akzeptanz der Bevölkerung und ihrer gegenseitigen Anerkennung.³¹⁷⁵ So bildete die Tradition der über die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten reichende Kommunikation und des stetigen Dialogs auch weiterhin einen zentralen Aspekt der gesellschaftlichen und politischen Lebenswirklichkeit.

Als Örtlichkeiten, in denen nicht nur eine große Anzahl der Bevölkerung zusammenkam, sondern auch verschiedene Stränge des politisch-gesellschaftlichen Lebens zusammenliefen bzw. ihren Ausdruck fanden, etablierten sich auch die Theaterbauten sowohl mit als auch ohne *porticus post scaenam* einmal mehr zu wesentlichen Elementen des kaiserlichen Kommunikationsapparates. Wie auch hinsichtlich der zahlreichen weiteren Kommunikationsmedien wurde mit ihnen sichergestellt, dass die Dominanz und jeweiligen Botschaften der neuen Monarchie in alle öffentlichen (und privaten) Lebensbereiche des Imperium Romanum getragen und stets vergegenwärtigt wurden.³¹⁷⁶

³¹⁷² Gemeint sind hier jene Theaterbauten ohne eine anschließende *porticus post scaenam*.

³¹⁷³ Zu Letzterem siehe auch Stähli 2017, 438.

³¹⁷⁴ Zanker 1987, 151-157.

³¹⁷⁵ Stähli 2017, 434.

³¹⁷⁶ siehe auch Kolb 2003, 128. Die Bandbreite weiterer Medienträgern präsentierte sich u. a. in Münzprägungen der jeweiligen Kaiser, Inschriften, Gesetztestexten, Lobreden, Feierlichkeiten zu Ehren des Kaiserhauses, Denkmälern, Statuen, Gemälden und weiteren kaiserlichen Abbildungen auf Eintrittskarten, Schmuckstücken, Reliefs oder militärischer Ausrüstung und Standarten sowie weiteren monumentalen Bauwerken. Alle fanden in der Regel zeitlich parallel Anwendung und sorgten für die Repräsentation und Omnipräsenz der Kaiser und ihrer Familien in Rom und den Provinzen. (Siehe auch Kolb 2003, 128)

Wesentlich ist hier jedoch, dass es sich weniger um eine vom Kaiser selbst initiierte manipulative Propagandastrategie handelte, vielmehr fußte die kaiserliche Repräsentation in weiten Teilen auf einem hoch sensiblen und gut austarierten Dialog zwischen Kaiser, Senat/Elite und Volk, der von den gegenseitigen Interessen und Erwartungen der einzelnen Parteien getragen war.³¹⁷⁷ Dass folglich die Initiative für Stiftungen oder ganz allgemein die mit der kaiserlichen Repräsentation verbundenen Darstellungskonventionen nicht zwangsläufig vom *princeps* selbst ausgehen mussten, wird somit offenbar.³¹⁷⁸

Richtet man nun den Blick auf die Rolle der römischen Theater und im Besonderen der hier besprochenen Theater-*porticus*-Komplexe in diesem medialen System, zeigt sich, dass es durch die Kulmination verschiedener Kommunikationsprinzipien möglich war hier eine Vielzahl politischer Botschaften im Sinne der kaiserlichen Herrschaft zu formulieren und transportieren. Die Ziele dieser Botschaften betrafen:

- die Repräsentation sowie Legitimation und Manifestation der kaiserlichen Herrschaft
- den Verweis auf die Größe Roms bzw. des römischen Imperiums und auf die kaiserlichen Errungenschaften: Schaffung und Wahrung von Frieden und Stabilität, Zelebration von Monumentalität und Urbanität
- die Darstellung der Dominanz und Fortdauer der Dynastie
- die Inszenierung der kaiserlichen Tugenden, wie der *pietas*
- die Demonstration der Omnipräsenz des Kaisers (und seiner göttergleichen Qualitäten)
- die Darstellung der kaiserlichen Sorge um das Wohlergehen des römischen Volkes (Gunsterweisung – Gunstgewinnung)
- Darstellung und Manifestierung der gesellschaftlichen Ordnung

Jene hier aufgeführten Ziele, die auch untereinander verschieden stark miteinander verknüpft waren und auf die ein oder andere Weise ineinander übergingen, präsentieren wesentliche Kernaspekte im Bestreben von Machtsicherung und -erhalt der römischen Kaiser.

Eine zusätzliche Betonung oder gar Erweiterung dieser einzelnen Ziele und Aussagen

³¹⁷⁷ Stähli 2017, 434.

³¹⁷⁸ Siehe auch Stähli 2017, 435.

gestattete hierbei die Kombination von Theater und *porticus post scaenam*, da letztere einen weiteren repräsentativen Raum zur Übermittlung jener Botschaften zur Verfügung stellen konnte. So verwundert es nicht, dass auch der erste *princeps* in der Hauptstadt auf diese Kombination zurückgriff. Da sich die direkte Stiftertätigkeit von Theater-*porticus*-Komplexen durch das römische Kaiserhaus, mit nur einigen Ausnahmen, jedoch auf die Hauptstadt des Reiches begrenzte,³¹⁷⁹ lassen sich die einzelnen Aspekte der politisch intendierten Botschaften in Rom und den Provinzen unterschiedlich stark fassen. Stets jedoch bildete die *porticus post scaenam* und hier insbesondere die großangelegte, hofumfassende Säulenhallenanlage innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe neben dem theatralen Kernbau eine bedeutende Plattform für eben jene Kommunikation. Im Folgenden soll es nun darum gehen, die verschiedenen Kommunikationsprinzipien innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe genauer aufzuzeigen ebenso wie den Wert, der dabei der *porticus post scaenam* zukam.

- Architektur, Raum und Gestaltung als politische Symbolträger

Bereits in ihrem äußerlichen Erscheinungsbild und eingebettet in die neuen monumentalen Bauprogramme sowie die kaiserliche Herrschaft stärkende Rituale und Zeremonien traten die Theater und insbesondere solche mit einer möglichst großen *porticus post scaenam* in den Dienst der kaiserlichen Bestrebungen. Denn als monumentale Prestigebauten war es mit ihnen möglich die Macht, Stärke und Autorität der Kaiser vor dem Volk zu präsentieren und nachhaltig im öffentlichen und städtebaulichen Gedächtnis festzuschreiben. Wie zielgerichtet diese Bauten auch durch die Kaiser selbst eingesetzt wurden, zeigt sich in der Hauptstadt des Reiches, wo schon Augustus damit begonnen hatte den öffentlichen Raum für die Repräsentation seiner selbst sowie seiner Familie zu monopolisieren – dies betraf sowohl die Aufstellung von Ehrenstatuen als auch die öffentliche Bautätigkeit.³¹⁸⁰ Rom wurde somit zur Bühne des Kaiserhauses, das den öffentlichen Raum nahezu vollständig für sich in Anspruch nahm.³¹⁸¹ Von Anfang an in

³¹⁷⁹ Die kaiserliche Freizügigkeit beschränkte sich außerhalb Roms mehrheitlich auf die urbane Infrastruktur und andere Nutzbauten, hier zu nennen sind etwa Straßen, Wassereinrichtungen, Stadtmauern und Hafenanlagen, sowie auf außergewöhnliche Hilfemaßnahmen, etwa in der Folge von Naturkatastrophen. (siehe auch Stähli 2017, 443-444)

³¹⁸⁰ Stähli 2017, 439-440.

³¹⁸¹ Stähli 2017, 439-440, 448. Zwar war er bestrebt, den Anschein der *res publica restituta* ebenso wie der politischen Rolle der Senatsaristokratie aufrecht zu wahren, im Stadtbild jedoch verschwanden ihre

dieses hauptstädtische Monumentalisierungs- und Repräsentationsprogramm des Kaiserhauses integriert, fanden sich auch jene theatralen Architekturen mit anschließender *porticus post scaenam*, die vor dem Hintergrund der immer größer werdenden Theaterbegeisterung der römischen Bevölkerung und der Vorteile von Platz- und Gartenanlagen für Volk und Kaiserhaus auch von Augustus und seinen Nachfolgern mit außerordentlichen Investitionen bedacht wurden. Zusammen mit den anderen neuen öffentlichen Groß- und Nutzbauten Roms waren sie ein Spiegel der Macht und der Erfolge des Kaiserhauses, mit der es seine Stärke, Legitimation, Autorität und Stabilität bekundete, ein Ausdruck von kaiserlicher *munificentia* und *liberalitas*, die wiederum eng verbunden waren mit dem Streben nach der Gunstgewinnung der Bevölkerung und dem eigenen Nachruhm, und nicht zuletzt auch prädestinierte Schauplätze der (zeremoniellen) Selbstinszenierung des Kaiserhauses.³¹⁸²

Die Bedeutung jener Anlagen für das neu eingerichtete Kaiserhaus und der ihnen innewohnenden politischen Botschaften werden schon in einer Maßnahme offenbar, die Augustus noch als Octavian 32 v. Chr. mit einem erheblichen finanziellen Aufwand unternommen hatte. Zu jener Zeit hatte er damit begonnen das bis dahin einzige steinerne (Pompeius-)Theater der Stadt mit seiner weitläufigen *porticus post scaenam* zu renovieren sowie zu reorganisieren und jenen monumentalen Repräsentationsbau auf diese Weise mit seinem Namen zu verbinden. Doch dies nur im kollektiven Gedächtnis, denn, wie er selbst bekundete, tat er all das ohne eine Inschrift mit seinem Namen anzubringen.³¹⁸³ Die Erneuerungen betrafen dabei sowohl den Theaterkern als auch die *porticus post scaenam*. Einen weiteren bedeutungsvollen Schritt hinsichtlich seiner alleinigen Verankerung in der stadtrömischen Theaterlandschaft vollzog Augustus dann in seiner neuen Rolle als *princeps*. So war es anscheinend trotz der Modifikationen, die er am Pompeius-Theater vorgenommen hatte, unerlässlich dieser Anlage einen neuen monumentalen Theaterbau zur Seite zu stellen, mit dem er einen prachtvollen Gegenpart zum ersten Steintheater Roms schuf, der nun vollständig mit dem Namen seiner selbst bzw. seiner Familie verbunden war und zusammen mit seinen Nachbarbauten ein Gebiet formte, das nach Albers mit seinem Triumph- und Prozessionscharakter deutlich auf das iulische Haus ausgerichtet war.³¹⁸⁴

Ehrenstatuen zunehmend. Gleichfalls verwehrte er den Senatoren bald das Recht auf Triumphfeierlichkeiten und mit ihnen in Zusammenhang stehende prestigeträchtige Bauprojekte. (Stähli 2017, 434-440)

³¹⁸² Bezogen auf die stadtrömischen Monumentalprojekte im Allgemeinen: siehe Stähli 2017, 440, 442.

³¹⁸³ Augustus, *res gestae* 20.

³¹⁸⁴ Albers 2013, 132.

Zwar reichte der theatrale Neubau im Hinblick auf seine Gesamtfläche nicht an jene des Pompeius-Theaters heran, doch übertraf es letzteres sicher hinsichtlich seiner architektonisch-technischen Komplexität. Auffallend ist, dass auch Augustus sich, trotz des fehlenden Platzangebotes, welches auf die spezifische Ortswahl zurückzuführen war, nicht allein mit der Errichtung des Theaterkerns zufriedengab, sondern offenbar auch die Angliederung einer *porticus post scaenam* mit einer monumentalen, für die kaiserliche Selbstdarstellung prädestinierten *exedra* für unerlässlich hielt.³¹⁸⁵

Auch wenn sowohl für das Pompeius-Theater als auch für das Marcellus-Theater nur wenige Informationen hinsichtlich ihrer Ausstattung in augusteischer Zeit vorliegen und das einstige prachtvolle Erscheinungsbild nur zu vermuten ist, lässt sich die Bedeutung dieser theatralen Anlagen im Hinblick auf den kaiserlichen Repräsentationsanspruch ebenso wie die Legitimation und Manifestierung der kaiserlichen Herrschaft schon an dieser Stelle gut greifen. Ihren Ausdruck fanden die drei Kernanliegen des Augustus dabei einerseits in der inhaltlichen Transformation des Pompeius-Theaters und der Verknüpfung dieses prominenten Baus mit seinem Namen, andererseits bezogen auf seinen eigenen Theaterbau aber gewiss im Wiederaufgreifen der Kombination von Theater und *porticus*-Anlage, die zu dieser Zeit und mit dieser Aussagekraft noch eine relative Neuheit darstellte, in der Monumentalität der gesamten Anlage, ihrer architektonischen und technischen Raffinessen, ihrem zu vermutenden Aufwand in der Ausstattung, der sich beispielsweise durch die zahlreichen theatralen Marmormasken der *cavea*-Fassade sowie die überlieferten vier großen Säulen aus dem Haus des Scaurus ausdrückte, ebenso wie durch die bedeutungsvolle topographische mit Siegen und Traditionen in Zusammenhang stehende Positionierung und das Entgegenreten sowie Ausschalten jeglicher politischer Konkurrenz. Mit einem erheblichen finanziellen Aufwand war es Augustus folglich gelungen seinen Namen und seine Verdienste, wenn auch nicht inschriftlich manifestiert, in zwei wichtige gesellschaftliche Knotenpunkte der Stadt einzuschreiben und auf diese Weise nicht nur seine *liberalitas* zur Schau zu stellen, sondern sich und seiner Familie zugleich eine dauerhafte und repräsentative Plattform bzw. Bühne der Selbstinszenierung zu schaffen.

³¹⁸⁵ Zwar liegen heute keine konkreten Hinweise mehr zur originalen Ausstattung der *porticus post scaenam* vor, doch könnte die Nutzung im Rahmen der kaiserlichen Repräsentation durch den auf der *forma urbis Romae* erkennbaren herausgehobenen, zentralen Übergang von der Säulenhalle in die Hofanlage ebenso gestützt werden, wie durch die dort dokumentierte marmorne Basis aus severischer Zeit, die eine funktionale Beziehung zum Kaiserkult zulässt. (Vergleich Katalogeintrag in K II a)

Dass die Konzeption einer Theater-*porticus*-Anlage dabei den Ansprüchen der Zeit entsprach, wird auch anhand des dritten stadtrömischen Theaters deutlich, welches mit seiner großen platz- oder gartenfassenden *porticus post scaenam* der gestalterischen Idee des Pompeius nahekam. Wenngleich nicht von Augustus oder eines kaiserlichen Familienmitgliedes gestiftet, war auch diese Anlage integraler Teil des großangelegten Monumentalisierungs- und Neugestaltungsprogrammes des Augustus und seiner Familie auf dem Campus Martius und somit ebenfalls indirekt mit diesem verknüpft. Die insgesamt geringere Größe der Gesamtanlage trägt hier gewiss dem Anspruch des *princeps* auf die prachtvollsten Gebäude der Stadt Rechnung. Indem Augustus jedoch kein Gebäude offiziell mit seinem Namen versah und er auch Balbus noch den Bau einer Triumpharchitektur zugestand, unterstrich er sogleich den in der Öffentlichkeit formulierten Gedanken, die Republik wieder hergestellt zu haben.

Die stadtrömischen Theater-*porticus*-Komplexe waren folglich direkt in die politischen Ereignisse der beginnenden Prinzipatszeit involviert, wobei sie nicht nur das sensible Austarieren zwischen den eigenen politischen Ambitionen des Augustus und der Rücksichtnahme auf die Interessen und die Integrität der Senatsaristokratie widerspiegeln, sondern auch die geschickte Reaktion des Augustus auf die historischen Entwicklungen und die Zeichen der Zeit. So machte er sich auch die Bedürfnisse der Bevölkerung nach theatralen Spielstätten und (begrüntem) städtischen Freiräumen zunutze und sicherte sich auf diese Weise deren Wohlwollen und damit seine eigene politische Stellung.

Dass die monumentalen Theater-*porticus*-Anlagen auch außerhalb der Hauptstadt eng mit der Legitimation und Manifestierung des neu errichteten Kaiserhauses verbunden sein konnten und ihr baulicher Rahmen dessen Botschaften auf besondere Weise zu transportieren vermochte, zeigt sich in den Theaterstiftungen von Carthago Nova/Cartagena und Ostia/Ostia. So war letztere etwa von Agrippa, Augustus engstem Vertrauten und seit 21 v. Chr. Ehemann von dessen Tochter, gestiftet worden und mit einer weitläufigen und begrüntem *porticus post scaenam* versehen, sodass der repräsentative Eindruck dieser quasi kaiserlichen Stiftungen bereits im baulichen Plan zusätzlich betont wurde.³¹⁸⁶

³¹⁸⁶ Auch bezogen auf den von Agrippa gestifteten Theaterbau von Augusta Emerita/Mérida ging die Forschung bis vor kurzem noch davon aus, dass die angrenzende *quadriporticus* mit ihrem Garten und ihrer Statuenausstattung zum Originalplan gehörte. Zwar wirft die Gesamtkonzeption der theatralen Anlage in

Aber auch unabhängig der kaiserlichen Stiftungen fungierte das architektonische Ensemble von Theater und *porticus* in seiner facettenreichen Symbolsprache als Kommunikationsmittel für die kaiserliche Politik und trug dazu bei, die Vorteile des Prinzipats und der Herrschaft Roms ebenso wie die Allgegenwart und Sorge des Kaisers um das Wohlergehen des Reiches zu verbreiten. Im direkten Vergleich mit den Theatern ohne anschließende *porticus post scaenam* boten die Theater-*porticus*-Komplexe hierfür einen ungleich größeren Rahmen, sodass in ihnen der Ausdruck von Luxus, Fortschritt, Monumentalität, Wohlstand, Knowhow sowie kaiserlicher Dominanz und Repräsentanz noch einmal deutlicher zum Tragen kam.

Die Monumentalität und Dimensionen der Bauten lassen sich folglich in architektonisch-baulicher Hinsicht als wesentliche Kernelemente in der politischen Kommunikation fassen. Beide Aspekte sorgten dafür, dass die Anlagen bereits aus der Entfernung und zum Teil über die Stadtgrenzen hinaus als Prestigebauten lesbar waren. Dabei symbolisierten sie die Zugehörigkeit zum Imperium Romanum und waren Ausdruck der *pax Romana*, von Frieden, Stabilität und Wohlstand – Aspekte, die wiederum eng mit der kaiserlichen Legitimität zusammenhingen. Besonders in den westlichen Provinzen des Reiches standen sie zugleich auch als urbane Neuheiten und einer der größten und repräsentativsten Bauten einer jeden römischen Stadt für die Zelebration von Urbanität und wirtschaftlichen Aufschwung, die wiederum eng mit den Erfolgen und Stärken des Kaiserhauses in Zusammenhang zu bringen waren. Diesen Eindruck der Monumentalität verkörperten die Theater-*porticus*-Komplexe noch einmal deutlich ausgeprägter als jene theatralen Anlagen ohne *porticus post scaenam*, konnten letztere den Theaterkern doch um bis zu 100 % erweitern.³¹⁸⁷ In dieser Form präsentierten sie sich innerhalb der Städte seit augusteischer Zeit neben dem *forum* als wesentliche städtebauliche sowie gesellschaftliche Knotenpunkte, die zugleich eng mit der kaiserlichen Repräsentation und Verehrung in Zusammenhang standen und gemeinsam mit anderen Bauten ein Netz der Kommunikation zugunsten des Kaiserhauses schufen.

Die *porticus post scaenam*, ganz gleich ob einflügelig oder als hofumfassende Säulenhallenanlage konzipiert, hatte aber gewiss nicht nur Auswirkungen auf die Größe

dieser Phase noch grundlegende Fragen auf, doch scheint die *porticus post scaenam*, wie sie heute überliefert ist, erst in der flavisch-traianischen Zeit errichtet worden zu sein. (Vergleich Katalogeintrag in K II a)

³¹⁸⁷ Vergleich Kapitel VII b.

und monumentale Erscheinung der Anlagen im jeweiligen Stadtbild, sondern auch hinsichtlich ihrer repräsentativen Wirkung. Mit ihren Säulen, Nischen, Statuen, ihrer Boden- und Wandgestaltungen sowie etwaigen, Gärten, Brunnen und Fontänen trug sie auch im weiteren Verlauf der Kaiserzeit und verschiedener Erneuerungsmaßnahmen ihren Anteil zur Steigerung der repräsentativen Gesamterscheinung der theatralen Bauten bei. Dabei konnte die Wahl der Baumaterialien innerhalb der Ausstattung, insbesondere die Verwendung verschiedener teils kostbarer Marmore und anderer Gesteinssorten zugleich die Größe des Reiches zum Ausdruck bringen. Neben lokalen Sorten ließen sich in verschiedenen Theatern, wie etwa im Theater-*porticus*-Komplex von Augusta Bagiennorum/Benevagienna, auch solche aus entfernten Regionen nachweisen, die den Wert der Dekoration zusätzlich erhöhten. Innerhalb des genannten Theaters fanden sich so neben Marmoren aus dem italischen Raum auch solche griechischer, afrikanischer und kleinasiatischer Provenienz.

Art und Ausführung von Architektur und Dekoration sprachen somit einerseits vom Wohlstand, andererseits aber auch vom technischen Knowhow der römischen Kultur. Abseits des Theaterkerns, wo diese Aspekte beispielsweise in dem teils baulich komplexen Substruktions- und Wegesystem des Zuschauerraumes oder in der prachtvollen Ausstattung der *scaenae frons* zum Ausdruck kamen, fand diese Botschaft von Luxus und menschlicher sowie kultureller Überlegenheit auch innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen ihren Widerhall. Insbesondere die großangelegten Gartenportikus mit ihren Pflanzen, Wasserinstallationen und ihrer dekorativen Ausstattung zeugten dabei von der Zähmung der Natur, der kontrollierten Wasserwirtschaft, dem erlangten Wohlstand und der Stärke des Imperiums. Die sowohl im Theaterkern als auch in der *porticus post scaenam* aufgestellten Statuen des Kaisers und seiner Familie verwiesen dabei unmissverständlich auf das Zentrum des Reiches und wem diese Wohltaten zu verdanken sind.³¹⁸⁸

Gleiches galt natürlich nicht nur im Hinblick auf die Größe, Monumentalität und Ausstattung der Bauten, sondern auch in Verbindung mit der Schaffung wichtiger städtischer Destinationsorte für die Bevölkerung, die in der Hauptstadt zudem teils eigens vom Kaiserhaus selbst gestiftet oder erneuert wurden. Mit der Einrichtung der Theater-*porticus*-Komplexe innerhalb der städtischen Landschaften wurde dabei nicht nur dem immer größer und dominanter werdenden Wunsch der Bevölkerung nach Spielen

³¹⁸⁸ Verwiesen sei hier etwa auf die statuarische Ausstattung in den Theater-*porticus*-Komplexen von Augusta Emerita/Mérida und Leptis Magna/Lepda (K II a)

entsprochen, sondern bezogen auf die innenhofumschließenden *porticus post scaenam*-Anlagen auch nach einem (begrüntem) Freiraum inmitten der oft dicht bebauten urbanen Gefüge.

Architektonisch und gestalterisch wurden mit den Theater-*porticus*-Anlagen allerdings nicht nur exklusive urbane Räume geformt, sondern auch Orte kaiserlicher Kontrolle und der Manifestierung der gesellschaftlichen Ordnung.³¹⁸⁹ Baulich gefasst fanden diese politischen Bestrebungen des Kaiserhauses insbesondere in dem teils hoch komplexen Wegesystem sowie der Sitzplatzunterteilung des Zuschauerrunds ihren Ausdruck. Ersteres diente dabei nicht nur der effektiven und schnellen Füllung und Leerung der Theater, sondern zugleich dem Zweck die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten möglichst getrennt voneinander und mit mehr oder weniger prestigevollem Einzug in die jeweiligen Ränge und Sitzplätze zu leiten.³¹⁹⁰ Wie bereits in Kapitel V und VI beschrieben, spiegelt sich die Wertigkeit der verschiedenen Zugangswege und ihrer Nutzer dabei auch in ihrer jeweiligen Ausstattung und Konzeption wider. Die Fortsetzung und Verbildlichung dieser durch das Kaiserhaus geförderten Trennung gesellschaftlicher Schichten und ihrer Manifestierung fand dann innerhalb des Zuschauerrunds selbst ihren Höhepunkt. Schon in republikanischer Zeit waren Theater hervorragende Orte, um die Stellung einzelner Personen und Personenkreise durch bestimmte Sitzplätze innerhalb des Zuschauerrunds herauszustellen. Dieses Prinzip machte sich auch Augustus für seine politische Kommunikation zunutze und verschärfte die Sitzplatzregelungen in den Theatern in seiner *lex Iulia theatralis*. Auf diese Weise wies er den verschiedenen Bevölkerungsschichten ihre je eigenen Sitzabschnitte zu.³¹⁹¹ Mit diesen Maßnahmen also hatte er den Theaterinnenraum zu einem Abbild der gesellschaftlichen Strukturen inszeniert, in dem jeder deutlich seine Stellung in der Gesellschaft wahrnehmen konnte.³¹⁹² Während Sklaven auf die oberen Plätze verwiesen wurden, würdigte der Kaiser sogleich den Senat und die Elite, indem er diesen die ersten Sitzreihen im Zuschauerrund zugestand und auf diese Weise ihrem Ehrgefühl nachkam. Jener Anblick der nach gesellschaftlicher Zugehörigkeit organisierten Sitzplatzverteilung wurde darüber hinaus durch die Art der zu tragenden Kleidung der jeweiligen Personenkreise unterstrichen, aber auch durch baulich manifestierte Schranken und die Separierungen der einzelnen Sitzabschnitte. In diesem

³¹⁸⁹ Siehe auch Zanker 1987, 154.

³¹⁹⁰ Siehe auch Zanker 1987, 155.

³¹⁹¹ Sueton, Aug. 44.

³¹⁹² Zanker 1987, 154.

Sinne sei auf die trennenden *praecinctiones* zwischen den einzelnen Rängen verwiesen sowie den als Schranke fungierenden *balteus*. Die herausgehobene Stellung der unteren Ränge der Prohedrie sowie der *tribunalia* fand des Weiteren auch in ihrer von der übrigen Sitzstufenanlage getrennten Positionierung innerhalb der prestigeträchtigen *orchestra* bzw. oberhalb der seitlichen *aditus/parodoi* ihren Niederschlag ebenso wie in ihrer besonderen, auch materiellen Ausgestaltung.

Seine architektonische Manifestation innerhalb dieses Systems fand schließlich auch die Position des Kaiserhauses. Spezielle mit den Kaisern und/oder ihren Familienmitgliedern sowie ihrem Kult in Verbindung stehende Logen, Tempel sowie *aedicula*, Nischen und *exedrae*, die in verschiedenen Theater-*porticus*-Komplexen nachweisbar sind, lassen sich hierbei als bedeutende Kriterien fassen, die der Erhöhung sowie Verehrung des Kaiserhauses dienten. So wurde bereits im vorangegangenen Kapitel zu den religiös-kultischen Aspekten der Anlagen auch der politische Charakter des Kaiserkultes deutlich, der nicht nur der Legitimation und Manifestation des Kaiserhauses diene, sondern zugleich auch der Bindung des Volkes an das Zentrum des Reiches. Während etwaige Nischen innerhalb der theatralen Anlagen, insbesondere in den *basilicae* und der *scaenae frons*, für die repräsentative Herausstellung der Mitglieder des Kaiserhauses eingesetzt wurden, können die logenartigen Einrichtungen innerhalb der *caveae* von Augusta Emerita/Mérida und Augusta Praetoria/Aosta ebenso wie etwaige Tempel oberhalb der *summa cavea* direkt mit der kaiserlichen Verehrung in Verbindung gebracht werden. Auch wenn diese längst nicht für alle Theater-*porticus*-Komplexe dokumentiert werden konnten, zeichnen sich doch alle bekannten Vertreter durch ihre besondere Positionierung, architektonische Akzentuierung ebenso wie durch ihre gestalterischen Aspekte und die Art des verwendeten Materials, wie verschiedene Marmore, aus. Verschiedene Nischen und *exedrae* ließen sich auch in dem Bereich der *porticus post scaenam* nachvollziehen, von denen einige ebenfalls der repräsentativen Rahmung kaiserlicher Bildnisse gedient haben könnten. Und auch kaiserliche Verehrungsstätten konnten innerhalb der *porticus post scaenam* ihre bauliche Manifestation finden. In Form von halbrunden oder rechteckigen *exedrae* oder monumentalen Tempelanlagen häufig in der Achse der theatralen Anlage eingerichtet, bezeugen auch sie den politischen Wert dieses Theaterbereiches für das Kaiserhaus.

- Bildliche Medien

In diese Kategorie der politischen Kommunikationsmittel sind vor allem die kaiserlichen Statuen und Portraits sowie verschiedene Reliefdarstellungen einzuordnen. Insbesondere die Vielzahl an kaiserlichen Bildnissen stellen die theatralen Anlagen dabei, neben anderen öffentlichen Monumenten und Plätzen, als prädestinierte Örtlichkeiten und Botschafter der Dominanz und Omnipräsenz des Kaisers heraus.

Wesentlich ist dabei, dass den kaiserlichen Bildnissen eine besondere Stellvertreterfunktion zukam. Denn aufgrund der Größe des Reiches war es dem Kaiser unmöglich allerorts persönlich anwesend zu sein; insbesondere entlegene Provinzen und Ortschaften werden ihn wohl nie persönlich erlebt haben.³¹⁹³ Hier waren die kaiserlichen Bildnisse, wie auch Lahusen bemerkt, folglich besonders wichtig, um die Rolle und Bedeutung des Kaisers im Staat zu vergegenwärtigen und seine außerordentliche Macht zu demonstrieren, die dem Imperium mit all seinen Einwohnern zum Vorteil gereichen sollte.³¹⁹⁴ Der besondere Wert, der diesen kaiserlichen Bildnissen somit innewohnte, findet sich beispielsweise bei Athanasius von Alexandria beschrieben: *„Im Bildnis ist nämlich das Wesen und die Gestalt des Kaisers, und im Kaiser ist auch das Wesen, welches im Bilde ist. Durchaus gleich ist nämlich die Ähnlichkeit des Kaisers im Bildnis, so dass der, der das Bild anschaut, auch den Kaiser sieht [...]. Wer nun also das Bildnis verehrt, verehrt in ihm auch den Kaiser; dessen Gestalt und Wesen ist nämlich im Bildnis.“*³¹⁹⁵

Durch die Bildnisse waren die Kaiser also auch bei ihrer eigentlichen Abwesenheit sowohl in Rom als auch in den Provinzen des Reiches stets und überall präsent.³¹⁹⁶ Allein die Zahl kaiserlicher Statuen und Portraits im Reich muss enorm gewesen sein – so auch in den Theatern. Unter den hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Komplexen vermitteln insbesondere die Anlagen von Suessa/Sessa Aurunca, Volaterrae/Volterra, Faesulae/Fiesole, Augusta Emerita/Mérida und Leptis Magna/Lepda diesen Eindruck. Leider zeigten sich die Fundumstände nicht immer günstig, sodass sich eine Vielzahl der Statuen bzw. ihre Basen nicht mehr *in situ* befindet. Dies gilt insbesondere für den Bereich der *porticus post scaenam*, der in der Regel häufig nur sehr schlecht überliefert ist. Dass er jedoch einst ebenfalls kaiserliche Bildnisse aufnahm und somit zur Demonstration der

³¹⁹³ Lahusen 2010, 172-175.

³¹⁹⁴ Lahusen 2010, 175.

³¹⁹⁵ Athanasius von Alexandria, *Adversus Arianos*, III,5.

³¹⁹⁶ Lahusen 2010, 172; siehe hierzu auch: Alföldi 1999.

Omnipräsenz der Kaiser bestrukturiert, belegt der Theater-*porticus*-Komplex von Leptis Magna/Lepda zweifelsfrei.³¹⁹⁷

Ihre Rolle als wertvolle Ergänzung zum Theaterkern findet in dieser Hinsicht auch in dem Verweis auf die Dominanz und Fortdauer der kaiserlichen Dynastie seinen Ausdruck. So waren die in Theaterkern und *porticus post scaenam* aufgestellten kaiserlichen Bildnisse nicht selten in Form von Familiengalerien arrangiert, die sowohl auf die gegenwärtigen Mitglieder des Kaiserhauses verwiesen, als auch auf etwaige Vorgänger und Nachfolger dieser Dynastie. Der genannte Theater-*porticus*-Komplex von Leptis Magna/Lepda³¹⁹⁸ präsentierte in dieser Hinsicht eine regelrechte Statuengalerie des severischen Kaiserhauses in Theaterkern und *porticus post scaenam* und verdeutlicht zugleich, dass bezogen auf die Fortdauer einer solchen Dynastie auch die bildliche Präsenz der weiblichen Mitglieder des Kaiserhauses, vor allem der Mutter des Kaisers und dessen Frau, innerhalb dieser Statuengalerien eine wichtige Rolle einnahmen. Auch sie bildeten ein wesentliches Element jenes quasi dynastischen Prinzips; so standen sie stets für Fruchtbarkeit und fungierten somit als Symbol und Garanten des Fortbestehens des jeweiligen Herrschergeschlechts.³¹⁹⁹ Als Elemente einer vermutlich noch hadrianisch-antoninischen Statuengalerie lassen sich im Theaterkern von Leptis Magna/Lepda neben den Statuen bzw. Statuenköpfen von Hadrian, Lucius Verus, Marc Aurel und Antoninus Pius auch die Bildnisse von Faustina Maior³²⁰⁰, Faustina Minor³²⁰¹ und Lucilla³²⁰² sowie eine sitzenden Statue der Sabina-Venus³²⁰³ fassen. Auch innerhalb der severischen Statuengalerie des Theaters fand mit dem Bildnis der Iulia Domna, der Ehefrau des Septimus Severus, ein weibliches Familienmitglied seine Aufstellung. Sie war neben der Statue ihres Sohnes Caracalla und ihres Ehemannes Septimus Severus Teil der statuarischen Ausstattung der *porticus post scaenam*.

³¹⁹⁷ Möglicherweise kann in diesem Zusammenhang auch die Anlage von Augusta Emerita/Mérida hinzugefügt werden, der eine Statuengruppe von Augustus, Tiberius und eines weiteren männlichen Mitgliedes des Kaiserhauses zugesprochen wird; diese fand den neueren Untersuchungen zufolge jedoch erst in einer Zweitverwendung in der *porticus post scaenam* ihre Aufstellung. (Vergleiche Katalogeintrag Augusta Emerita/Mérida in K II a)

³¹⁹⁸ Vergleiche Katalogartikel zu Leptis Magna/Lepda in K II a. Weitere Beispiele finden sich in Volaterrae/Volterra und Suessa/Sessa Aurunca.

³¹⁹⁹ Siehe hierzu auch: Hurlet 2015, 189.

³²⁰⁰ Ehefrau des Kaisers Antoninus Pius.

³²⁰¹ Tochter von Antoninus Pius und Faustina Maior sowie Ehefrau Marc Aurels.

³²⁰² Tochter des Marc Aurel und Ehefrau des Lucius Verus.

³²⁰³ Sabina war die Tochter der Nichte Kaiser Tians und Ehefrau des Kaisers Hadrian.

Von zusätzlicher Bedeutung für die politische Kommunikation war in diesem Zusammenhang auch, dass sich unter den dargestellten weiblichen und männlichen Familienmitgliedern der theatralen Anlagen auch solche befanden, die nach ihrem Tod eine vollständige Divinisierung erfahren hatten. Indem der amtierende Kaiser mit letzteren präsentiert wurde, stärkte dies nicht nur das Bild der Stabilität und Dominanz der kaiserlichen Familie, vielmehr bildeten sie auch den Hintergrund für seine eigene Legitimation.³²⁰⁴ Auch die Installation von kaiserlichen Kultstätten innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe, wie sie beispielsweise in der *porticus post scaenam* von Ostia/Ostia, im Theaterkern und der *porticus post scaenam* von Leptis Magna/Lepda und vielleicht auch in Augusta Emeria/Mérida bestanden, werden mit solchen Bildnissen divinisierten Kaiser ausgestattet gewesen sein und den Eindruck und die Erhabenheit des Kaiserhauses zusätzlich bekräftigt haben.

Neben diesen fest installierten Kaiserbildnissen kamen im Zusammenhang mit den *ludi* auch tragbare *imagines* der Kaiser oder deren verstorbener, zum Teil divinisierten Familienangehörigen – meist aus Edelmetall gefertigt - zum Einsatz.³²⁰⁵ Eine solche besondere Ehrung lässt sich für den verstorbenen Marcellus, dessen Bildnis mit einem goldenen Kranz geschmückt im Theater auf einer *sella curulis* aufgestellt werden sollte, nachvollziehen.³²⁰⁶ Auch von Marc Aurel ist bekannt, dass er bestimmte, seiner verstorbenen Frau Faustina ein goldenes Bild auf einem Thron zu weihen, das bei seiner Anwesenheit stets in das Theater getragen und neben seinen eigenen Sitzplatz postiert werden sollte.³²⁰⁷

Auch in den Provinzen des Reiches wird man sich, insbesondere in Zusammenhang mit dem Kaiserkult, derartige Prozessionen mit kaiserlichen Bildnissen vorzustellen haben, die während der Veranstaltungen auch in den Theatern Aufstellung fanden.³²⁰⁸

Die in diesem Zusammenhang durch Augustus und Marc Aurel zum Ausdruck gebrachte *pietas* der Kaiser fand innerhalb der theatralen Anlagen auch in Form der statuarischen

³²⁰⁴ Siehe hierzu auch: Hurlet 2015, 184.

³²⁰⁵ Siehe auch Lahusen 2010, 183-186.

³²⁰⁶ Cassius Dio LIII 30.

³²⁰⁷ Cassius Dio LXXI 31.2.

³²⁰⁸ Belegt sind solche Fälle für die östlichen Provinzen des Reiches – wie Ephesos und Gyrrheion. (siehe hierzu Lahusen 2010, 183, 186)

Darstellung und anderer medialer Bildträger seinen Niederschlag. Die *pietas* bezeichnete dabei neben der Frömmigkeit gegenüber den Göttern und der Sorge um ihre Kulte, auch den Respekt gegenüber seiner Familie und insbesondere den divinisierten Familienmitgliedern.

Mit dem Theater-*porticus*-Komplex von Augusta Emerita/Mérida haben wir ein Beispiel vorliegen, das bezeugt, dass neben dem Theaterkern auch der Bereich der *porticus post scaenam* durch ebensolche Statuen als ergänzende Schaufläche fungieren konnte, um jene Botschaft zu vermitteln. Ausdruck fand diese Botschaft durch die Statuengruppe der iulisch-claudischen Zeit im Bereich der allgemein als *aula sacra* angesprochenen zentralen *exedra* der *porticus post scaenam*. Zu dieser zählte neben mehreren *togati* auch eine Statue des Augustus in ritueller Haltung. Dargestellt war sie in *capite velato*.³²⁰⁹

Innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe konnten Statuen auch auf die *virtus* der römischen Kaiser verweisen. Ausdruck fand diese Tugend etwa in Form kaiserlicher Panzerstatuen, die die militärische Stärke und Siegeskraft desselben symbolisierten.³²¹⁰ Wie bedeutend diese Tugend im römischen Leben war, verdeutlichte schon das Pompeiustheater, in dem bereits Pompeius neben anderen sakralen Stätten auch eine Verehrungsstätte für *Virtus* eingerichtet hatte. Auch im Kontext von Triumphfeierlichkeiten waren Theaterbauten über die republikanische Zeit hinaus eng mit dieser Tugend verbunden.

Ganz gleich ob in Verbindung mit den Kaiserkulthandlungen oder nicht, werden also die stets mit einer zusätzlichen Botschaft versehenen Abbilder der Kaiser und ihrer Familienangehörigen, die darüber hinaus einen besonderen Schutz und eine besondere Pflege erfuhren,³²¹¹ einen wirkungsvollen, auch emotionalen Eindruck hinterlassen haben.

Auch Reliefdarstellungen sind in diesem Zusammenhang als wichtige Bildträger nicht zu vergessen. Auch in ihnen konnten wesentliche Botschaften der kaiserlichen Politik vermittelt werden. Zu denken wäre hier etwa an die gut erhaltene Reliefdekoration des *frons pulpiti* aus dem Theater-*porticus*-Komplex von Sabratha/Sabratha, in denen sich die beiden zuvor besprochenen kaiserlichen Tugenden der *pietas* und *virtus* ebenfalls nachvollziehen lassen. So ist für die zentrale Nische des *frons pulpiti* eine Opferszene

³²⁰⁹ Vergleich Katalogartikel zu Augusta Emerita/Mérida.

³²¹⁰ Solche Statuen zierten im 2. Jh. n. Chr. die *scaenae frons* des Theaters von Suessa/Sessa Aurunca.

³²¹¹ Lahusen 2010, 182.

mit Septimus Severus als Opfernder überliefert; diese Darstellung wiederum könnte vielleicht mit der benachbarten Bildszenen Szene mit den Personifikationen von Roma, militärisch gewandete, und Sabratha, mit Mauerkrone und Füllhorn, in Beziehung zu bringen sein und die Union zwischen beiden bekräftigt haben.³²¹² Bedeutungsvoll ist ihr Gestus – das Hand geben. Diese Bildsprache symbolisierte dabei nicht nur eine Union zwischen beiden, sondern auch für jeden verständlich die Anerkennung der Größe Roms und die damit zusammenhängende Unterwerfung Sabrathas, die geschlossene Eintracht und den Frieden sowie die versprochene Loyalität gegenüber dem Zentrum des Reiches.³²¹³ Flankiert wurden beide Personifikationen des Weiteren von sieben Personen in römischer Militärkleidung, was an dieser Stelle ebenfalls auf die militärische Stärke des Kaiserhauses verweist.

Einen Verweis auf die militärische Stärke und Werte des Kaiserhauses vermitteln auch verschiedene Reliefs mit Waffendarstellungen, die bei den frühen Grabungen im Theater-*porticus*-Komplex von Augusta Emerita/Mérida dokumentiert werden konnten. Sie gehörten vermutlich einst dem Bereich des *sacrariums* in der *ima cavea* an und korrespondieren den Forschern Nogales Basarrate und Trillmich zufolge mit der dominierenden Ideologie der flavisch-traianischen Zeit.³²¹⁴

Derlei Reliefdarstellungen sind für die *porticus post scaenam*-Anlagen derzeit noch nicht bekannt, doch konnte im Verlauf der Darstellungen ihre Bedeutung als wichtige Plattform bildlicher Medienträger belegt werden, mit denen nicht nur die kaiserlichen Tugenden, sondern auch die Omnipräsenz, Dominanz und Fortdauer der Kaiser und ihrer Dynastie transportiert wurden. Geht man zudem davon aus, dass die *porticus post scaenam*-Anlagen auch außerhalb der Veranstaltungszeit beliebte Örtlichkeiten des Verweilens innerhalb der städtischen Landschaften darstellten, insbesondere dann, wenn es sich um größere Hof- oder Gartenareale handelte, hätten sie auch im städtischen Alltag eine wichtige Rolle als Plattform zur Verbreitung eben jener Botschaften gespielt und in einigen Fällen einen zusätzlichen Raum für die Verehrung ihrer Person mit fast göttergleichen Qualitäten bereitgestellt.

³²¹² Guidi 1930, 34-35, Fig. 29+31.

³²¹³ Vergleich Katalogartikel zu Sabratha/Sabratha; siehe auch Rodríguez López 2017, 26, 28.

³²¹⁴ Nogales Basarrate 2003, 70; Nogales Basarrate 2007, 117; Trillmich 1993, 117. Als Vergleich sei hier das forum Traiani in Roma/Roma angeführt.

- Schriftliche Elemente

Auch Inschriften trugen sicher ihren Anteil innerhalb des politischen Kommunikationsapparates. Dem archäologischen Befund zufolge insbesondere an der Außenfassade der *cavea*, den *aditus/parodoi* oder der *scaenae frons* angebracht, ehrten sie die Person ihres Stifters. Im Falle der kaiserlichen Stifterpersönlichkeiten waren sie dabei zugleich Ausdruck der Legitimation und Manifestation der kaiserlichen Herrschaft sowie der kaiserlichen Bemühungen um das Wohl des Volkes. Da jedoch nur verhältnismäßig wenige theatrale Anlagen durch den Kaiser oder seine Angehörigen in Auftrag gegeben oder erneuert wurden, sind auch diese kaiserlichen Bauinschriften selten. Archäologisch belegt sind sie etwa für die Theater-*porticus*-Komplexe von Suessa/Sessa Aurunca, wo eine solche Inschrift Matidia Minor als Stifterin der Wiederherstellungsarbeiten ehrt, sowie von Ostia/Ostia. Hier lassen sich gleich zwei solcher inschriftlichen Ehrungen fassen, von denen eine auf den Stifter der theatralen Anlage Agrippa Bezug nimmt und eine andere auf Caracalla und Septimus Severus, die das Theater nach großanlegten Erneuerungs- und Erweiterungsmaßnahmen fertiggestellt und eingeweiht hatten. Weitaus häufiger fanden sich die Namen der Kaiser inschriftlich gefasst an den Sockeln der kaiserlichen Statuen oder innerhalb der Inschriften anderer städtischer Wohltäter, was ihre Rolle als Kommunikationsmedium der Omnipresenz der Kaiser widerspiegelt. Neben ihrer ehrenden Funktion konnten die Namen der Kaiser in Stiftungen, die nicht mit kaiserlichen Statuen oder dem Kaiserkult in Zusammenhang standen, auch als Datierungshilfen dienen.³²¹⁵ Zurückkommend auf den Kaiserkult lassen sich hier zudem Inschriften als entscheidende mit dem Kaiserhaus und seiner Divinisierung in Verbindung stehende Kommunikationsmedien fassen. An den Fronten der Tempel und Verehrungsstätten angebracht, lassen sich diese sowohl für den Bereich des Theaterkerns als auch der *porticus post scaenam* konstatieren. Inwiefern auch weitere temporäre Bekanntmachungen mit den Namen der Kaiser, etwa in Form von Graffiti oder Holztafeln, die Fassaden der Theater-*porticus*-Anlagen prägten, lässt sich derzeit nicht mehr klären. Gleichzeitig ist in diesem Zusammenhang auch auf die begrenzte, wenn auch bedeutende Ausstrahlungskraft dieser schriftlichen

³²¹⁵ Hurlet 2015, 179.

Kommunikationsmedien verwiesen, da diese nicht von allen Teilen der Bevölkerung gelesen werden konnten.³²¹⁶

- Mündliche Kommunikationsmittel

Zusätzlich zum geschriebenen Wort diente auch das gesprochene Wort der kaiserlichen Bestätigung, Dominanz und Legitimation. So hatte sich in der Hauptstadt Roma/Roma die persönliche Anwesenheit der Kaiser bei den *ludi* neben der Architektur und der Ausstattung der theatralen Bauten zu einem wichtigen Kommunikationskanal für diese Ziele entwickelt. Hier trat der Kaiser in eine direkte Kommunikation mit dem Volk, sowohl mit Gesten und Handlungen als auch durch das gesprochene Wort. Auch Huldigung und Lobreden auf den Kaiser nahmen hinsichtlich der Manifestierung der kaiserlichen Macht eine nicht zu unterschätzende Rolle ein. Darüber hinaus ersetzten sie auch in gewisser Weise die persönliche Präsenz des *princeps* selbst, wurde doch nur den wenigsten Anlagen in den Provinzen der Besuch des Kaisers oder eines kaiserlichen Familienmitgliedes zuteil.

- Gesten und Handlungen

Den Abschluss der hier zu besprechenden Kommunikationsmittel, die innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe zum Tragen kamen, sollen all jene nonverbalen Aspekte bilden, die hier unter den Schlagworten „Gesten und Handlungen“ zusammengetragen werden.

Wie eingangs dargestellt, wurden besonders die stadtrömischen Anlagen schon unter Augustus als Bühnen der kaiserlichen Selbstinszenierung eingesetzt.

Gleiches galt für die Spiele und Feierlichkeiten selbst, die ebenfalls als Rahmen kaiserlicher Repräsentation und Machtdemonstration fungieren konnten, wobei die Person des Kaisers zugleich mit der Fürsorge um das Wohl und die Zufriedenheit des Volkes in Verbindung gebracht wurde. So veranstalteten auch die Kaiser, vornehmlich in der

³²¹⁶ Siehe hierzu u. a. Benjamin Hartmann, Antike und Spätantike, in: U. Rautenberg – U. Scheider (Hrsg.), Lesen – Ein interdisziplinäres Handbuch, 2015, 703-718. Hartmann (2015, 714-716) etwa spricht von einem Anteil von 15 % der Gesamtbevölkerung, sodass der Adressatenkreis vorrangig auf die elitären Bevölkerungskreise beschränkt geblieben wäre. Daneben beherrschten zumindest auch einige Sklaven bedingt durch bestimmte Dienstfelder das Lesen und Schreiben.

Hauptstadt selbst, für die Bevölkerung oft große und prachtvolle Spiele. Eine besondere Aussagekraft transportierten dabei gewiss die 17 v. Chr. von Augustus durchgeführten *ludi saeculares*, deren Vorbereitungen und Ablauf sowohl literarisch³²¹⁷ als auch inschriftlich auf eigens angefertigten Stelen³²¹⁸ überliefert sind.³²¹⁹ Sie sollten der Verkündung eines neuen Jahrhunderts dienen, dass geprägt sein sollte von Frieden, Wohlstand und Fruchtbarkeit: So verwies er mit diesen Feierlichkeiten nicht nur auf die militärische Stärke, die Sieghaftigkeit, den Wohlstand, die Gesundheit und Fortdauer des römischen Volkes und die *pax deorum*, sondern begründete mit ihnen seine eigene Legitimation als *princeps*. Auch fünf seiner Nachfolger, Claudius, Domitian, Antoninus Pius, Septimus Severus und Philippus Arabs, ließen in den kommenden Jahrhunderten *ludi saeculares* veranstalten, von denen jene des Septimus Severus, wie zu Zeiten des Augustus, zum Teil ebenfalls für das Theater des Pompeius überliefert sind.³²²⁰

Eng mit dem Ziel der machtpolitischen Legitimation verbunden, war auch eine weitere Aktion des Octavian/Augustus. Noch vor seiner offiziellen Machtübernahme machte er sich das ihm erteilte Recht zunutze nach dem Tode Caesars, der in seinem Testament die Adoption des Octavian verfügt hatte, den goldenen Stuhl sowie die goldene Krone des Caesars zu allen Spielen vor sich zu präsentieren.³²²¹ In diesen Handlungskreis ist sicher auch die Münzprägung des Octavian von 42 v. Chr. aufzuführen, auf der sich die *sella curulis* des Caesar aus dem Theater ebenso wie dessen Lorbeerkranz dargestellt fand.³²²² Durch diese mit den *ludi* und den theatralen Bauten in Zusammenhang stehenden Maßnahmen und Ehrungen bot sich Octavian/Augustus somit nicht nur ein herausragender Rahmen für die eigene Selbstdarstellung und politische Bedeutung. Er machte sich diese auch zunutze, um sich für jedermann sichtbar als Caesars Erbe und Sohn eines Gottes – des

³²¹⁷ Horaz, *carm. saec.* IV 6; Cassius Dio LIV 18.2.

³²¹⁸ CIL VI 877; CIL VI 32323; CIL VI 32324; ILS 5050; AE 1892, 1; AE 2002, 192.

³²¹⁹ Durchgeführt wurden diese Feierlichkeiten auf verschiedenen Bühnen der Stadt, zu denen neben einem eigens eingerichteten temporären Holztheater des Augustus in „*campo secundum Tiberim*“, auch das Pompeius-Theater sowie ein „*theatrum [quod est] in circo Flamini*“ zählten. (CIL VI 32323) Setzt man letzteres, wie in der Forschung allgemein angenommen, mit dem Marcellus-Theater gleich, welches sich zu dieser Zeit noch im Bau befunden haben muss, bettete Augustus beide Steintheater unmittelbar in den Kontext seiner Friedensschaffung.

³²²⁰ Chr. Hülsen, *Neue Fragmente der Acta ludorum saecularium* von 204 n. Chr., *RhMus* 81, 1932, 366-394, besonders 372, 384, 390)

³²²¹ Cassius Dio XLIV 4.2, XLIV 6.3, XLIV 6.5, L 10.2; Parker 1999, 167.

³²²² Elkins 2014, 82 sowie Fußnote 39 und fig. 13.

Divus Iulius – zu positionieren³²²³ und auf diese Weise seine Autorität zu begründen.³²²⁴ In der Position als *princeps* bestimmten dann auch die Sorge um die Manifestierung und Fortdauer seiner Erfolge und seiner *gens* an der Spitze des Staates seine Handlungen. Für diesen Zweck bildeten erneut die theatralen Anlagen einen prädestinierten Rahmen. So waren sie, hier natürlich insbesondere die stadtrömischen Bauten, geeignete Örtlichkeiten, um einer breiten Masse der Bevölkerung die kaiserlichen Familienmitglieder und vor allem den kaiserlichen Nachwuchs *in persona* zu präsentieren.³²²⁵

Dieser Aspekt führt direkt zu einem weiteren wesentlichen Kommunikationskanal – die kaiserliche Präsenz bei den Spielen und sein dortiges Auftreten. So trat der Kaiser innerhalb der theatralen Anlagen dem in einer strikten, die gesellschaftliche Ordnung widerspiegelnden Sitzordnung organisierten Volk gegenüber, hier empfing er Ehrungen, hier konnte er seine kaiserliche *liberalitas* und *pietas* zur Schau stellen und durch seine Kleidung und seinen Sitzplatz nicht zuletzt auch seine erhabene Stellung innerhalb der Gesellschaftsordnung unterstreichen. So wohnte etwa Augustus den Eröffnungsfeierlichkeiten des Marcellus-Theaters auf einem besonderen Platz in der *orchestra*, der *sella curulis*, bei; aber auch die Triumphkrone, die er bei jeder Feierlichkeit zu tragen das Rechte erhalten hatte, wird ihn unter den übrigen Zuschauern hervorgehoben haben.³²²⁶ Dass die theatralen Anlagen auch für die Zur-Schau-Stellung der kaiserliche *pietas* eine geeignete und gern genutzte Schauffläche boten, ist bereits kurz angeklungen und in anderer Hinsicht auch einer Textstelle bei Sueton zu entnehmen³²²⁷. Dieser berichtet, dass Claudius während der Spiele zur Einweihung des wiederhergestellten Pompeius-Theaters zunächst in den oberhalb der *cavea* befindlichen Verehrungsstätten geopfert hatte. Sodann sei er durch die Zuschauermengen herabgestiegen und habe den Schauspielen von einem in der *orchestra* errichteten Podium aus beigewohnt.

In dem die Kaiser den theatralen Rahmen nicht selten auch dazu nutzten, um ihre

³²²³ Siehe auch Elkins 2014, 89.

³²²⁴ Letztgenanntes Attribut sollte Octavian/Augustus nach der Apotheose des Caesar 42 v. Chr. auch in seinem Namen tragen.

³²²⁵ U. a. Sueton Aug. 56; Sueton, Claud. 27.

³²²⁶ Sueton, Aug. 43; Cassius Dio LI 19.2, LI 20.2, LIII 30.6; Parker 1999, 167. Bereits Pompeius und Caesar wurden zuvor mit ähnlichen Ehrerweisungen bedacht. So erhielt Pompeius 63 v. Chr. das Recht zu allen öffentlichen Spielen eine goldene Krone zu tragen und speziell im Theater *die toga praetexta* (Velleius Paterculus 2.40.4; Cassius Dio XXXVII 21.4; Parker 1999, 167), während Caesar 45 v. Chr. u. a. mit der Ehre des Tragens des Triumphgewandes zu allen Spielen und einem speziellen Sitz in der *orchestra* versehen wurde. Zusätzlich wurde ihm gestattet zu allen Zeiten einen Lorbeerkrantz zu tragen. (Cassius Dio XLII 18.3, XLIII 43.1; Sueton, Iul. Caes. 76; Parker 1999, 167)

³²²⁷ Sueton, Claud. 21.

liberalitas zu präsentieren und den Zuschauern etwaig gestellte Wünsche zu erfüllen oder Geschenke zu verteilen, verwiesen sie wiederum auf ihre Fürsorge um das römische Volk.³²²⁸ Auch eine aktive Anteilnahme an den Schauspielen konnte ihnen dazu dienen die Gunst des Volkes zu gewinnen, während offensichtliches Desinteresse hingegen ihre Missgunst hervorrief. Direkten Ausdruck fand die Stimmung des Volkes in etwaigen Beifalls- und Dankesbekundungen oder aber in Buhrufen, Spott und Kritik.³²²⁹

Auch im Hinblick auf die Außenpolitik spielte die Kommunikation durch Gesten und Handlungen innerhalb der theatralen Ambiente eine entscheidende Rolle. So wurden die Anlagen von den Kaisern beispielsweise gezielt dazu genutzt, um auswärtigen Gästen die Größe und Überlegenheit Roms vor Augen zu führen. Von Tacitus etwa ist überliefert, dass die Friesen, die nach Rom gereist waren, „*unter anderen Sehenswürdigkeiten, die man Ausländern zu zeigen pflegt(e), das Theater des Pompeius (besuchten), wo sie eine Anschauung von der Größe des römischen Volkes bekommen sollten.*“³²³⁰ Diese nun hatten sich während der Spiele nach der Art der Sitzplatzverteilung erkundigt, wobei sie feststellten, dass einigen Personen in fremdländischer Kleidung, anders als ihnen selbst, ein Platz unter den Senatoren zuteilgeworden war. Sich nach diesem Umstand erkundigend bekamen sie, wie Tacitus berichtet, zur Antwort, „*dass diese Ehre den Gesandten derjenigen Völker zuteil werde, die sich durch Tapferkeit und als Freunde Rom hervortäten.*“³²³¹ Der politische Bedeutungsgehalt der verschiedenen Sitzplätze im Theater auch für auswärtige Gäste drückt sich des Weiteren bei dem Empfang von Tridates, dem König von Armenien aus, der, nachdem er sich zuvor Nero mehrfach zu Füßen geworfen hatte und damit dessen Macht anerkannte, die Ehre erhielt, im Pompeius-Theater neben dem Kaiser selbst Platz zu nehmen.³²³² In diesen Anekdoten wird also deutlich, dass auch die Gesten und Handlungen der Kaiser vor dem Hintergrund der theatralen Schauplätze wichtige Kommunikationskanäle waren, um die weltliche und gesellschaftliche Ordnung auch über die eigenen Grenzen des Imperiums hinaus zu tragen.

Im Rahmen der politischen Ausdrucksform der Gesten und Handlungen seien zuletzt auch die verschiedenen Prozessionen erneut aufgegriffen. Als weiteres wichtiges Kommunikationsmittel stellten auch sie die *pietas* der Kaiser heraus und verwiesen zudem

³²²⁸ Vergleich Kapitel II.

³²²⁹ Siehe auch Groot 2008, 318-324.

³²³⁰ Tacitus, ann. XIII 54.3-4.

³²³¹ Tacitus, ann. VIII 54.3-4.

³²³² Sueton, Nero 13.

auf die Omnipräsenz, Dominanz und Anerkennung des Herrscherhauses. So wurden innerhalb jener Prozessionen sowohl die Bildnisse oder Attribute von Göttern ebenso wie die von vergöttlichten und lebenden Kaisern mitgeführt, die während der Spiele auch in den theatralen Anlagen selbst Aufstellung finden konnten. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die posthumen Ehrungen für Marcellus, Germanicus und Faustina Minor verwiesen, deren Bildnisse zum Teil im theatralen Rahmen auf Stühlen oder Thronen postiert wurden.³²³³ Die Prozessionen selbst nahmen ihren Weg dabei auf festgelegten Routen durch die Städte, wo sie bereits eine große Zuschauerzahl erreichten, bis sie in den Theateranlagen, vermutlich auch die *porticus post scaenam* durchquerend, ihren Destinationsort fanden.

Die verschiedenen innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe greifbaren Kommunikationsmittel präsentieren diese theatralen Anlagen also deutlich als zentrale Botschafter des kaiserlichen Herrschaftssystems. Sie vermochten es die verschiedenen Hauptanliegen der römischen Kaiser zu transportieren und zugleich in verschiedener Hinsicht die Verbindung in das Zentrum des Reiches herzustellen. Dass hierbei auch der Bereich der *porticus post scaenam* als prädestinierte Plattform und zusätzlicher Kommunikationsraum eine wichtige Rolle zukam, konnte im Rahmen dieser Analyse bestätigt werden. Auch wenn hier vielleicht nicht alle beschriebenen Aspekte der politischen Kommunikation zum Tragen kamen, vermochten es auch sie auf verschiedenen Wegen und vor allem über die theatralen Veranstaltungszeiten hinaus die Legitimität der Kaiser zu stärken, die Manifestation ihrer Herrschaft zu fördern und zu verbildlichen sowie der Repräsentation des Kaiserhauses Ausdruck zu verleihen.

- Theater-*porticus*-Komplex und Euergetismus der Städte und Eliten

Obgleich der Signifikanz der theatralen Bauten für die Sicherung der kaiserlichen Macht war es insbesondere der Ehrgeiz der einzelnen Städte, Gemeinden und Mitglieder der führenden *ordines*, der dazu beitrug, jene Anlagen und mit ihnen auch die verschiedenen ideologischen, auf den Kaiser und seine Familie bezogenen Botschaften im gesamten Reich zu verbreiten. Denn außerhalb Roms fiel die Realisierung großer Bauprojekte und somit auch die der Theater und Theater-*porticus*-Komplexe vorrangig in den

³²³³ Tacitus, ann. II 83, Cassius Dio LIII 30, LXXI 31.2.

Verantwortungsbereich und die Ehrenpflicht der städtischen Beamten und *domi nobiles*, die entscheidend zum Funktionieren des städtischen Lebens in den verschiedenen *municipia* und *coloniae* der Provinzen des römischen Reiches beitrugen, wengleich dies die kaiserliche *liberalitas*, die auch innerhalb einzelner Theater-*porticus*-Komplexe nachzuvollziehen ist, nicht ausschloss.³²³⁴

Die Bedeutung, die den theatralen Anlagen damit auch im Hinblick auf die politische Kommunikation der führenden Bevölkerungskreise insbesondere in den Provinzen des Reiches innewohnte, liegt damit auf der Hand. So konnten alle oben im Zusammenhang mit dem Kaiserhaus besprochenen Kommunikationsmittel von diesen eingesetzt werden, um auch ihrem eigenen Wunsch auf Repräsentation und Selbstdarstellung gerecht zu werden. Neben den Bauten selbst, den Statuen, etwaigen Gesten und Handlungen spricht auch die immense Anzahl von dokumentierten theatralen Inschriften aus der römischen Kaiserzeit von jenem Ruhmstreben, der gesellschaftlichen Vergewisserung und den jeweiligen politischen Interessen der verschiedenen städtischen und privaten Stifterkreise. Folglich kann die Inschriftenfülle und das damit verbundene finanzielle Engagement deutlich als Spiegel für die Bedeutung und Beliebtheit jener theatralen Anlagen bezüglich der durch sie und in ihnen zum Ausdruck kommenden städtischen und privaten Repräsentation und Selbstdarstellung verstanden werden, die sie neben dem *forum* und anderen öffentlichen Plätzen und Bauten genossen.³²³⁵ Besonders stark zeigt sich dieses finanzielle Engagement im theatralen Bausektor im Westen des römischen Reiches bis in das 2. Jh. n. Chr..³²³⁶ In den nordafrikanischen Provinzen setzte in dieser Zeit sogar noch einmal ein neues Aufblühen der privaten Stiftungstätigkeiten ein, was unter anderem in Neubau- und Neuausstattungsprogrammen von Theateranlagen seinen Niederschlag fand.³²³⁷ Neben ganzen Theaterbauten war es dabei auch möglich einzelne Bauelemente oder deren Erneuerung zu finanzieren und mit Inschriften auf diese Wohltätigkeit aufmerksam zu machen. So finden sich in den Inschriften der hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Komplexe etwa Hinweise zu der Stiftung von *tribunalia*, Teilen des

³²³⁴ Siehe hierzu auch Niquet 2003, 165.

³²³⁵ Anders als in Rom waren diese Örtlichkeiten in den Provinzen im Hinblick auf die öffentliche Selbstdarstellung von Senatoren, Amtsinhabern und anderen wohlhabenden Privatpersonen weniger stark von den Kaisern reglementiert. (Eck 1992, 376)

³²³⁶ Siehe auch Niquet 2003, 165, 173.

³²³⁷ Zur Verteilung der baulichen Stiftungstätigkeiten vom 1. Jh. n. Chr. bis zum 6. Jh. n. Chr. in den unterschiedlichen Provinzen siehe tabellarische Aufstellung von J. Ch. Rockwell, *Private Baustiftungen für die Stadtgemeinde auf Inschriften der Kaiserzeit im Westen des Römischen Reiches* (Jena 1909) 81-83.

Bühnenapparates, Fontänen, sakralen Architekturen, Altären ebenso wie der *porticus post scaenam*.

Darüber hinaus bot auch die Stiftung von Statuen einen weiteren Rahmen, um sich zu profilieren und den eigenen Namen in das jeweilige städtische Gedächtnis einzuschreiben, wie im Folgenden noch darzustellen sein wird.³²³⁸ Wie bereits in Zusammenhang mit den Kaiserstatuen deutlich wurde, fungierte neben dem Theaterkern insbesondere auch die *porticus post scaenam* hierbei als beliebter Aufstellungsort.

- Stifter und Geehrte

Wer nun aber genau waren jene Stifter, die sich mit ihrem finanziellen Einsatz zur profilieren versuchen und sich um das Allgemeinwohl verdient machten und in welchem Maße lässt sich ihr Engagement auch in der *porticus post scaenam* fassen? Auskunft darüber geben die verschiedenen Inschriften- und Inschriftenfragmente, die auf die Art der Stiftung, die beteiligten Institutionen und Personen sowie ihre jeweilige Stellung in der römischen Gesellschaft verwiesen und folglich eine bedeutende Rolle im öffentlichen Zeichensystem einnahmen.³²³⁹ Sie waren eine in Stein gemeißelte und fortdauernde Erinnerung an die Stifter jener Anlagen, ihre Leistungen und Wohltaten für die Allgemeinheit und ein Ausdruck ihres Sozialprestiges, welches durch ihr privates Engagement abseits der hierfür eingerichteten öffentlichen/staatlichen Fördergelder zusätzlich gesteigert wurde. Gleichzeitig bestand in der Gesellschaft auch eine gewisse Erwartungshaltung gegenüber den führenden Beamten, die derlei aus privaten Mitteln ausgeführte Initiativen zugunsten der Allgemeinheit voraussetzte und sogar forderte. Und das taten sie auch – insbesondere vor dem Hintergrund des ihnen daraus erwachsenen Ansehens.

Dem Bereich der *porticus post scaenam* scheint dabei ebenso viel Fürsorge zugekommen zu sein, wie dem Areal des Theaterkerns, wenngleich zumindest die Anzahl der Bauinschriften bei den hier näher betrachteten Vertretern, die explizit von der Einrichtung

³²³⁸ Erweitert werden konnten die dauerhaften *munificentia* zudem durch temporäre Spenden, zu denen die Ausrichtung und Finanzierung von Spielen ebenso gehörten wie Geld- und Lebensmittelspenden, wobei letztere zumindest in Italien verstärkt im 2. und 3. Jh. n. Chr. nachzuvollziehen sind. (Mrozek 1981, 369-377)

³²³⁹ Eck 1999, 31-32. Zur Rolle der Inschriften im Hinblick auf die Schaffung und Erhaltung der *memoria* und die enge Beziehung zwischen Inschrift und Monument bzw. Kontext siehe auch: W. von Eck, Öffentlichkeit, Monument und Inschrift, in: XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina, Roma 18.-24. Settembre 1997, Atti II (Roma 1999) 55-77, besonders 66-71.

oder Erneuerung der Säulenhallenanlagen sprechen, hinter der des Theaterkerns zurücksteht. Dieser Umstand muss jedoch nicht zwangsläufig mit einem geringeren Prestige verbunden sein, das das bauliche Engagement in Zusammenhang mit der *porticus post scaenam* versprach. Der heute überlieferte Bauzustand der *porticus*-Anlagen ist in der Mehrzahl der Fälle vielmehr so fragmentarisch, dass nicht ausgeschlossen werden kann, dass etwaige Inschriften aus diesem Bereich des Theaters schlicht nicht mehr bekannt sind bzw. in einer späteren Phase, als einige der *porticus post scaenam*-Anlagen einer neuen Bestimmung zugeführt wurden oder verfielen, entfernt und zweckentfremdet worden sind. Hinzu kommt, dass auch die bekannten Inschriftenfragmente nur in den seltensten Fällen vollständig überliefert sind, sodass auch bei diesen nur ein Teil ihres Inhaltes offengelegt ist.

Mit dem Theater von Italica/Santiponce haben wir jedoch ein Theater vorliegen, bei welchem sich die Stiftungsinitiativen sowohl für den Theaterkern als auch für die *porticus post scaenam* fassen lassen. Gleichzeitig überliefert diese Theateranlage mit den Namen der Stifter sowie der ihnen anvertrauten Ämter sogleich eine bedeutende Gruppe von Stiftenden – die städtischen Beamten. So erfahren wir dort aus einer mit Bronz Buchstaben versehenen Marmorinschrift aus der *orchestra* von einer Stiftung zweier Magistratspersonen und *pontifices* zu Ehren eines Augustus, welche wohl in augusteisch-tiberischer Zeit vollzogen wurde.³²⁴⁰ Bei den beiden Magistratspersonen handelte es sich um die *IIviri* und Augustuspriester L. Blattius Traianus Pollio und C. Traius Pollio, die für die Finanzierung der *orchestra*, des *prosceniums*, der Zuwege, der Altäre und Standbilder aufkamen. Nach Rodríguez Gutiérrez bleibt aufgrund des Dualismus der für sie aufgeführten Ämter allerdings offen, ob es sich um einen freien *Euergetismus* handelte oder aber um eine obligatorische Finanzierung, die aus der Staatskasse getätigt wurde.³²⁴¹ Der gleichen Zeit ordnet der Forscher auch die Inschrift bezüglich der Stiftung des L. Herius zu, der, ebenfalls *IIvir*, auf Beschluss der *decuriones*, die Kosten für die Konstruktion der *porticus post scaenam* übernahm.³²⁴² Auch eine aus dem 4. Jh. n. Chr. stammende Inschrift aus der *porticus post scaenam* des Theater-*porticus*-Komplexes von Sabratha/Sabratha bezieht sich möglicherweise auf einen *IIvir*, von dem hier jedoch nur der Name Caelestinus

³²⁴⁰ CILA 2, 2, 383.

³²⁴¹ Rodríguez Gutiérrez 2006, 154.

³²⁴² CILA II, 382, 54-55; AE 1983, 522.

wiedergegeben ist.³²⁴³ Auch zahlreiche weitere Theater-*porticus*-Komplexe lassen sich auf die Stiftungsinitiative von städtischen Beamten zurückführen. Dass zumindest einige von ihnen auch den Bereich der *porticus post scaenam* einschlossen, wenngleich dieser inschriftlich keine separate Erwähnung erfuhr, wurde bereits in Kapitel II diskutiert. So ist etwa für die theatrale Anlage von Herculaneum/Ercolano die Stiftungsinitiative eines Ilvir quinquennalis, namentlich des L. Annius Mammianus Rufus, überliefert, der für die Bauausführung den Architekten P. Numisius beauftragt hatte.³²⁴⁴ Einem Sufeten, das heißt dem höchsten Beamten einer punischen Stadt, war hingegen der Bau des Theater-*porticus*-Komplexes von Leptis Magna/Lepda in augusteischer Zeit zu verdanken, an dessen Stiftungstätigkeit gleich zwei bilingualen Inschriften erinnern.³²⁴⁵ Auch weitere Stiftungen innerhalb des Theater-*porticus*-Komplexes von Leptis Magna/Lepda sind auf die Initiative städtischer Beamter zurückzuführen. Unter ihnen befand sich etwa ein L. Caninius Gallus, Angehöriger der XVviri, Konsul, Prokonsul und Patron, der das westliche *tribunalium* weihte,³²⁴⁶ und ein T. Claudius Quirinus Sestius, Sufet, Flamen des vergöttlichten Vespasian und Präfekt der Heiligtümer, der Ende des 1. Jh. n. Chr. das Podium sowie einen Altar auf eigene Kosten stiftete.³²⁴⁷

Am Beispiel von Leptis Magna/Lepda wurde zudem deutlich, dass sich der Kreis der Stifter und Weihenden auch aus kaiserlichen Beamten zusammensetzen konnte.³²⁴⁸ So hatte nicht nur L. Caninius Gallus die Ämter des Konsuls und Prokonsuls inne, sondern auch C. Rubellius Blandus, der mit der Einweihung des *cavea*-Tempels für Ceres Augusta in Zusammenhang zu bringen ist.³²⁴⁹ Auch innerhalb der *porticus post scaenam* ist mit Q. Marcius Barea ein Konsul, Prokonsul und Patron als Weihender des Tempels der Dii Augusti überliefert.³²⁵⁰ Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang ebenfalls die Stiftungstätigkeit durch L. Hedijs Rufus Lollianus Avitus, der als Prokonsul der Provinz Africa in antoninischer Zeit möglicherweise nicht nur mit der Neuausstattung der *scaenae frons* in Verbindung stand, sondern auch mit der Erneuerung der Fontäne am Zugang zur

³²⁴³ Siehe Caputo 1959, 32-33. So ist ein Aemilius Caelestinus aus einer anderen Inschrift bekannt (IRT 55), die angibt, dass selbiger in den Jahren 340-350 n. Chr. das Amt des Ilvir in Sabratha begleitete. (Caputo 1959, 32-33)

³²⁴⁴ CIL X 1443.

³²⁴⁵ IRT 321 und 322.

³²⁴⁶ IRT 521.

³²⁴⁷ IRT 347.

³²⁴⁸ Beispiele finden sich etwa in Colonia Concordia Iulia/Karthago (AE 1908, 0129); Thamugadi/Timgad (CIL VIII 17869) und Urbs Salvia/Urabisaglia (AE 1982, 0237; CIL 09, 05815 (fr. b)).

³²⁴⁹ IRT 269.

³²⁵⁰ IRT 273.

porticus post scaenam ebenso wie der *clepsydra* an der Südwestseite der Säulenhallenanlage.³²⁵¹ Auch abseits von Leptis Magna/Lepda lassen sich verschiedene Beispiele fassen, die, wie im Falle von Volaterra/Volterra³²⁵², aus der Stiftungsinitiative römischer Konsuln und anderer kaiserlicher Beamten hervorgingen.³²⁵³ Direkt mit der *porticus post scaenam* verbunden zeigt sich die Stiftungstätigkeit des Präфекten der Alpen Donno II, der, wie aus der Inschrift eines Epitaphs hervorgeht, diesen Teil und möglicherweise auch weitere Bereiche des theatralen Baus von Augusta Taurinorum/Torino in der 1. H. d. 1. Jh. n. Chr. mit seiner Großzügigkeit bedachte.³²⁵⁴

In Bezug auf zwei der Namen, die mit den Weihungen der Tempel im Theater von Leptis Magna/Lepda in Zusammenhang stehen, ist interessant zu erwähnen, dass die Finanzierung selbst von Personen aus der lokalen wohlhabenden Oberschicht vollzogen wurde. So war es ein Iddibal Tapapius, der aus seinem eigenen Vermögen für die Errichtung des Tempels der Dii Augusti in der *porticus post scaenam* aufkam.³²⁵⁵ Für den *cavea*-Tempel ist sogar der Name einer Frau überliefert – Suphunibal, Tochter des Annobal Ruso – die als wohlhabende Einheimische die Kosten für den Bau dieses Sakralbaus trug.³²⁵⁶ Die Gründe für dieses Nebeneinander von Finanziers und Weihenden ist nicht genauer bekannt; so bliebe zu fragen, ob es den nicht-römischen Familien möglicherweise verwehrt blieb offizielle Weihungen vorzunehmen.³²⁵⁷

Ebenfalls mit dem Namen einer Frau verbunden war auch die neue Statuenausstattung im Theater von Falerio Picenus/Falerone in antonischer Zeit. Hier war es eine Antonia Picentia, Angehörige einer der einflussreichsten Familien der Region und Priesterin der divinisierten Kaiserin Faustina, die als Stifterin in Erscheinung trat.³²⁵⁸ Neben einflussreichen Männern war es somit auch Frauen möglich als Stifterinnen bzw. Finanziers aufzutreten. Ein berühmtes Beispiel für eine weibliche Stiftungstätigkeit findet sich darüber hinaus in Suessa/Sessa Aurunca, doch handelte es sich bei Matidia Minor, die

³²⁵¹ IRT 533; IRT 534; Caputo 1987, 106-110; Sear 1990, 378.

³²⁵² Hier war es der römische Konsul Caesina Severus, der zusammen mit C. Caesina Largus jenen theatralen Bau gestiftet hatte. Beide waren Mitglieder einer der einflussreichsten Familien der Stadt. (Pizzigati 1993, 67; Hohti 1975, 414-417; Munzi 1993, 42; Steingraber 2002, 11)

³²⁵³ In Ostia/Ostia war es wohl ein *praefectus annonae* mit Namen Ragonius Vecentius Celsus, der Ende des 4. Jh. n. Chr. den Umbau der *orchestra* für Wasserspiele veranlasst hatte. (CIL XIV S, 4621 sowie 4716)

³²⁵⁴ Brecciaroli Taborelli 2004, 73; siehe auch C. Letta, *La dinastia dei Cozzi e la romanizzazione delle Alpe occidentali*, Athenaeum, n.s. LIV, 1976, 37-76 insbesondere 37-44, 62-67)

³²⁵⁵ IRT 273.

³²⁵⁶ IRT 269.

³²⁵⁷ Siehe hierzu auch Isler 2017, 793.

³²⁵⁸ CIL IX 5428; ILS 5652.

für den Ausbau und die Restaurierung des dortigen Theater-*porticus*-Komplexes in antoninischer Zeit aufkam, um ein Mitglied des Kaiserhauses. Diesem Umfeld der Stiftungstätigkeiten von Privatpersonen, das hier schon angeschnitten wurde, lassen sich noch eine Reihe weiterer Inschriften aus den Theater-*porticus*-Komplexen zuordnen. Allerdings kann nicht immer ausgeschlossen werden, dass die Angabe eines etwaigen Amtes aufgrund der fragmentarischen Überlieferungslage der Inschriften möglicherweise verloren gegangen ist.³²⁵⁹ Sicher gehörten sie jedoch zu den wohlhabenden Bevölkerungskreisen, die mit dieser Form des Euergetismus ihre Stellung für alle dauerhaft sichtbar unterstreichen oder gar zu erhöhen strebten. Hier zu nennen ist beispielsweise eine Bauinschrift aus dem Theater-*porticus*-Komplex von Falerio Picens/Falerone aus dem Jahr 43 n. Chr., aus der hervorgeht, dass Lucius Quidacilius Celer, der möglicherweise einer alten lokalen *gens* entstammte, testamentarisch verfügte, dass eine nicht näher bestimmte Summe im Namen seines Sohnes Caius und ihm selbst gestiftet werden sollte.³²⁶⁰

Der Stiftungstätigkeit eines Kollektivs entstammten im 2. und 3. Jh. n. Chr. wahrscheinlich der kleine Janus sowie der kleine Tempel für Liber Pater (?) in der *porticus post scaenam* des Theaters von Leptis Magna/Lepda, da ihre Dedikationsinschriften die Formulierung Lepcitani publice tragen.³²⁶¹ Auch die Erweiterung des Tempels innerhalb der *porticus post scaenam* von Ostia/Ostia lässt sich wohl der Initiative eines Kollektivs zuschreiben. So werden diese Arbeiten mit den Mitgliedern einer beruflichen Vereinigung, genauer des *corpus lenunculariorum traiectus Luculii* oder aller fünf *corpora* der *lenuncularii*, in Verbindung gebracht.³²⁶² Deutlich schwieriger gestalten sich die Aussagen beispielsweise bezüglich der Inschriften aus dem Bereich der *porticus post scaenam* des Theaters von Suessa/Sessa Aurunca, von denen zwei lediglich noch die Worte „GENS

³²⁵⁹ Siehe auch Isler 2017, 794.

³²⁶⁰ CIL IX 5426; siehe auch Delplace 1996, 122. Eine weitere private Stiftungstätigkeit, die sich allerdings allein auf den Theaterkern bezieht, überliefert eine Inschrift auf einem hexagonalen Altar im Theaters-*porticus*-Komplexe von Italica/Santiponce. Die durch Marcus Cocceius Iulianus und seine Familie im späten 2./beginnenden 3. Jh. n. Chr. initiierte Neuausstattung der *scaenae frons* scheint, wie auch Rodríguez Gutiérrez angibt, wohl Teil eines gemeinsamen euergetischen Aktes verschiedener Mitglieder der lokalen Oberschicht gewesen zu sein, in einer Zeit, als weite Teile des umgebenden hadrianischen Stadtviertels bereits aufgegeben worden waren. So könnte die letzte Dekoration des *frons pulpiti* durch einen zeitgenössischen Stifter des M. Cocceius Iulianus finanziert worden sein. (Rodríguez Gutiérrez 2000, 137; Rodríguez Gutiérrez 2006, 161-162)

³²⁶¹ IRT 398; IRT 296.

³²⁶² CIL XIV 246; CIL XIV S 5356; siehe hierzu auch: Cicerchia/ Marinucci 1992, 199; Van der Meer 2009, 165.

BASTAR(.)ORV.....“ erkennen lassen. Nach Cascella könnten sie sich auf eine *gens* beziehen, welche der Vereinigung von Sänftenherstellern angehört haben könnte.³²⁶³

Trotz der begrenzten Anzahl der Inschriften und ihres teils fragmentarischen Zustandes, belegt diese Zusammenschau der verschiedenen hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Komplexe jedoch bereits, dass sich auch innerhalb der *porticus post scaenam* ein breites Spektrum an Stiftungsinitiativen fand. Städtische und kaiserliche Beamte fanden sich unter den Wohltätern in diesem Bereich des Theaters ebenso wie lokale Eliten, einzelne Privatpersonen oder berufliche Vereinigungen.

Aus den Inschriften gehen jedoch nicht nur die Namen der Stifter und Financiers der Anlagen hervor. Oft trugen sie auch einen Hinweis auf jene Person, die mit dieser Tat im Besonderen geehrt werden sollte. In vielen Fällen wurde dem Kaiser diese besondere Ehre zuteil. Hier zu nennen sind etwa die bereits erwähnten Inschriften im Theater-*porticus*-Komplex von Falerio Picenus/Falerone. Während die Bauinschrift des Jahres 43 n. Chr., die von der Stiftungsinitiative von Vater und Sohn Celer spricht, zugleich die Weihung an Kaiser Claudius angibt,³²⁶⁴ lässt sich die Statuenweihung der Antonia Picentina mit einer Ehrung an Antoninus Pius in Zusammenhang bringen.³²⁶⁵ Hinzu kommen weitere Statuenweihungen die unter anderem für Commodus³²⁶⁶ sowie Konstantin d. Großen, Licinius und die Caesaren³²⁶⁷ in diesem Theater belegt sind. Auch in den anderen hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Komplexen finden sich derlei Weihungen an die Kaiser in Form von Bau- und Statueninschriften.³²⁶⁸ Dass diese Ehrerweisungen an die Kaiser bis in die Spätantike reichten, bezeugt auch der theatrale Bau in Sabratha/Sabratha, wo ein Inschriftenfragment aus dem 4. Jh. n. Chr. eine Weihung an Constans und Constantius II wiedergibt.³²⁶⁹

Neben den Kaisern treten jedoch auch Gottheiten oder aber verdiente Bürger und Persönlichkeiten einer Stadt oder Region als Geehrte in Erscheinung. Die Namen letzterer

³²⁶³ Cascella 2002, 99-100.

³²⁶⁴ CIL IX 5426.

³²⁶⁵ CIL IX 5428, ILS 5652.

³²⁶⁶ CIL IX 5430; AE 1960, 255.

³²⁶⁷ CIL IX 5434; AE 1985, 340.

³²⁶⁸ Diesbezüglich lässt sich beispielsweise auch die Stiftung des Lucius Blattius und Caius Traius Pollio im Theater-*porticus*-Komplex von Italica/Santiponce aufführen, die sie einem nicht näher bestimmten Augustus in augusteisch-tiberischer Zeit geweiht hatten. (CIL A 2, 2, 383; AE 1978, 402)

³²⁶⁹ IRT 7.

finden sich insbesondere in Zusammenhang mit Ehreninschriften und Statuenweihungen. In den Rahmen der Ehreninschriften lassen sich etwa die Sitzplatzinschrift für Marcus Holconius Rufus im Theater von Pompeii/Pompei sowie jene im Theater von Volaterrae/Volterra zuordnen. Hier fanden sich im Bereich der Prohedrie 27 Inschriftenfragmente, die mit den Namen von Mitgliedern bedeutender *gentes* wohl die Sitzplätze der *domi nobilis* markierten.³²⁷⁰

Bezogen auf die Statuenweihungen verweist unter anderem der Theater-*porticus*-Komplex von Falerio Picenus darauf, dass sich unter den Geehrten nicht selten auch solche fanden, die sich zuvor mit Stiftungen innerhalb der Theater oder anderen Leistungen zum Wohle der Allgemeinheit verdient gemacht hatten. Eine solche Ehre wurde hier etwa einer Octavia zuteil.³²⁷¹ Diese gehörte möglicherweise der einflussreichen lokalen Familie der Octavii an.³²⁷² Nach Delplace ist nicht auszuschließen, dass die Ehrung, die sie durch die höchsten Magistrate der Stadt, den *Ilviri* M. Anarchius und C. Decimus Valerius, erfuhr, als Dank für etwaige euergetische Taten ihrerseits – vielleicht sogar im Theater selbst – zu verstehen sind.³²⁷³ Weitere Inschriften auf Statuenbasen, die innerhalb des besagten Theaters dokumentiert werden konnten, beziehen sich auf einen M. Fabius Maximus, *Ilvir, praefectus fabrum* und möglicherweise auch Patron der Kolonie,³²⁷⁴ einen Q. Allius Rufus, *Ilvir, quinquennial, praefectus fabrum* und *flamen Augusti*³²⁷⁵ sowie Lucius Veianus Mamulla, *Ilvir, quinquennial* und vermutlich auch *praefectus fabrum*.³²⁷⁶ Als *praefecti fabri* waren alle drei erwähnten Persönlichkeiten auch für die Instandhaltung öffentlicher Gebäude und die Abhaltung der Spiele verantwortlich.³²⁷⁷ Bekannt sind auch die Namen des Marcus Nonius Balbus und Appius Claudius Pulcher aus Herculaneum/Ercolano, die als verdiente Bürger der Stadt nicht nur mit Inschriften, sondern auch mit Statuen im Theater-*porticus*-Komplex geehrt wurden.³²⁷⁸ Zwei Reiterstatuen des M. Nonius Balbus fanden sich auch auf der Terrasse hinter dem Skenengebäude, doch ist bislang noch umstritten, ob diese einst dem Theater-*porticus*-Komplex angehörten. Dass Reiterstatuen jedoch durchaus das Bild der *porticus post scaenam* prägen konnten, bezeugt das Beispiel

³²⁷⁰ Pizzigati 1993, 68-69: Zu diesen zählten etwa Mitglieder der Caesina, der Persii, der Aelii, der Petronii und Vibii Gallii.

³²⁷¹ CIL IX 5449.

³²⁷² Vergleich Katalogeintrag in K II a.

³²⁷³ Delplace 1996, 121-122.

³²⁷⁴ CIL IX 5445.

³²⁷⁵ CIL IX 5441.

³²⁷⁶ CIL IX 5452.

³²⁷⁷ Di Minicis 1893, 57; Delplace 1996, 124.

³²⁷⁸ CIL X 1423; CIL X 1424; CIL X 1427; AE 1947, 53; AE 1976, 144.

von Italica/Santiponce. Hier ließ sich in der nördlichen Säulenhalle neben zwei Statuenbasen, die dem M. Lucretius Iulianus gewidmet waren,³²⁷⁹ auch das *in situ* befindliche Postament einer Reiterstatue zu Ehren des Lucius Pontius³²⁸⁰ dokumentieren. 16 marmorne Basen für Ehrenstatuen aus dem 2. Jh. n. Chr. fanden sich auch in der *porticus post scaenam* des Theaters von Ostia/Ostia, darunter etwa eine zu Ehren des *servir Augustalis* Q. Aeronius Antiochus, welche von Aninia Anthis, einem weiblichen Familienmitglied gestiftet worden ist.³²⁸¹

In einzelnen Fällen ließen sich auch Schauspieler inschriftlich unter den Geehrten feststellen. So etwa in Suessa/Sessa Aurunca, wo eine leider nur sehr fragmentarisch überlieferte Inschrift auf eine Ehrung für einen Pantomimus verweist. Die nur wenigen erhaltenen Buchstaben des Namens lassen sich möglicherweise als Aurelius lesen. So wäre nicht ausgeschlossen, dass es sich um einen der beiden bekannten Pantomimen des 2. Jh. n. Chr. gehandelt haben könnte. Ein L. Aurelius Pylades etwa ist aus den italischen Städten Roma/Roma und Pozzuoli/Puteoli inschriftlich bekannt, während ein Septimus Aurelius Agrippa aus einer Inschrift auf einer Statuenbasis aus der *porticus post scaenam* des Theaters von Leptis Magna/Lepda überliefert ist. Bei letzterem handelte es sich um einen Freigelassenen des Caracalla, der zwischen 212 und 217 n. Chr. zu einem der berühmtesten Schauspieler seiner Zeit avanciert war.³²⁸²

- Ziele des Euergetismus und politische Kommunikation der Städte und Eliten

Ob als Geehrte oder als Stifter – die Theater-*porticus*-Komplexe zählten innerhalb der Städte auch für die städtischen Eliten, Würdenträger sowie verdienten und wohlhabenden Bürger zu einem begehrten öffentlichen Raum der Repräsentation und politischen Kommunikation. Hier – insbesondere in den Städten außerhalb Roms – war es ihnen möglich ihren sozialen Status und ihre Leistungen für alle sichtbar darzustellen und durch ihr Engagement zum Wohle der Allgemeinheit gar zu erhöhen. In diesem Zusammenhang nahm neben dem Theaterkern, wie dargestellt, auch der Bereich der *porticus post scaenam* eine wesentliche Rolle ein. Dabei konnten sowohl die Säulenhallenanlagen selbst Kern der Stiftungsinitiative sein ebenso wie ihre Ausstattung mit Statuen und anderen

³²⁷⁹ CILA 379, 51-53. Auch zwei Altäre im Theaterkern waren dem M. Lucretius Iulianus geweiht.

³²⁸⁰ CILA 399, 69-70; siehe auch Rodríguez Gutiérrez 2006, 164.

³²⁸¹ CIL XIV 4140.

³²⁸² IRT 606.

Dekorationselementen. Ihr Prestige als Raum für etwaige Stiftungsinitiativen scheint somit ebenso groß gewesen zu sein, wie jener des Theaterkerns.

Nur selten ist aus den Inschriftentexten jedoch abzulesen, ob die Stiftungen selbst freiwillig und zuliebe der städtischen Gemeinde vollzogen wurden, oder wie oft vielmehr die Pflichterfüllung im Zusammenhang mit einem übertragenen Amt die Hauptrolle spielte; in diesem Fall hätten dann auch die bei Amtsantritt zu entrichtenden *summa honoraria* profaner oder religiöser Würdenträger Einfluss auf die Art der Stiftung genommen, die dann zumindest teilweise aus öffentlichen Geldern und weniger freiwillig vollzogen worden wären.³²⁸³

Dennoch ist wohl nicht zu übersehen, dass dieser zutiefst öffentliche Akt der Stiftungstätigkeit und der daran geknüpften Interessen Ausdruck eines wichtigen und komplexen Dialogs der städtischen Eliten mit ihrem sozialen Umfeld war. Die Adressaten jener Stiftungsinitiativen fanden sich dabei auf zwei verschiedenen Ebenen. Zunächst seien hier die kommunikativen Bestrebungen in Richtung Rom und Kaiserhaus genannt. Sowohl aus der Art der Stiftung – des mit der römischen Kultur eng verbundenen Bauwerkes oder kaiserlicher Statuen – als auch aus verschiedenen Inschriften, die explizit eine Weihung an einen Kaiser nennen, lässt sich deutlich die angestrebte Loyalitätsbekundung gegenüber Rom und dem Kaiser ablesen. Der Rivalitäts- und Selbstdarstellungsgedanke der einzelnen Persönlichkeiten, Familien aber auch Städte führte nicht selten auch zu dem Versuch sich in dieser Hinsicht zu übertrumpfen.³²⁸⁴ Die Vorteile die sich dem Kaiserhaus damit ergaben, liegen deutlich auf der Hand und trugen wesentlich zur Stabilisierung und Sicherung der römischen bzw. kaiserlichen Herrschaft in den jeweiligen Städten und Provinzen des römischen Reiches bei. Deutlich zeigt sich dieser Dialog zwischen der provinziellen Elite und dem Herrscher innerhalb des Kaiserkultes, für welchen sowohl innerhalb des Theaterkerns als auch in der *porticus post scaenam* etwaige Bauten eingerichtet und Rituale abgehalten wurden. Hinzu traten des Weiteren natürlich die Statuen der verehrten Kaiserpersönlichkeit oder aber solche der den Kult angehörenden Augustalen.

³²⁸³ Zu diesem Themenfeld siehe auch: Werner Eck, Der Euergetismus im Funktionszusammenhang der kaiserzeitlichen Städte; in: Actes du Xe Congrès International d'Épigraphie Grecque et Latine, Nîmes, 4-9 octobre 1992 (Paris 1997) 306-331.

³²⁸⁴ Winter 1996, 54, 58; Mrozek 1981, 370-377. Sowohl der *princeps* als auch die lokalen Statthalter erkannten in diesen Ambitionen der privaten und lokalen Bautätigkeiten einerseits Vorteile für den Ausbau der jeweiligen Region, aber auch der Stabilisierung der römischen Herrschaft im Allgemeinen; ihre Einflussnahme beschränkte sich daher in der Regel vornehmlich auf die Überwachung der kommunalen Ressourcen und Nützlichkeit der Baumaßnahmen. (Winter 1996, 54, 58)

Eng verbunden mit diesem Ausdruck der Loyalitätsbekundung gegenüber Rom und dem Kaiser war auch das bereits erwähnte Streben der Angehörigen der städtischen und provinziellen Eliten nach Repräsentation und Selbstdarstellung. Dieser Aspekt führt sodann zu einer weiteren Gruppe von Adressaten: die Bürger der Städte und Provinzen, vor denen der jeweilige Einfluss und Reichtum präsentiert werden sollte, zugleich mit dem Ziel verbunden, von diesem Adressatenkreis für die geleisteten Wohltaten Ruhm und Ehre zu empfangen. Gleichzeitig dienten diese Stiftungsinitiativen und die damit oft einhergehenden Ehrungen auch dem Zweck die eigene soziale Stellung, aber auch die gesellschaftliche Ordnung im Allgemeinen zu sichern.

Mit der Einrichtung, Restaurierung oder Verschönerung der theatralen Bauten bot sich ihnen hierfür an einem zentralen und viel bevölkerten Knotenpunkt des städtischen Lebens eine gute Gelegenheit, wie die Anerkennung spendenden Inschriftentexte belegen. Als Dank für jene Wohltätigkeiten wurde den Stiftern in einigen Fällen die Reservierung einer der besten Sitzplätze im Theater zuteil, wie es etwa im Theater von Pompeii/Pompeji nachzuvollziehen ist, und die Ehrung durch die Aufstellung einer Statue ihrer Person, die sich, wie auch die Inschriften, häufig an dominanten Stellen innerhalb des Theaters fand. Neben bestimmten Bereichen innerhalb des Theaterkerns, wie etwa der *scaenae frons*, bot dabei auch die *porticus post scaenam*-Anlagen einen gern genutzten Rahmen. Das Prestige, welches den theatralen Anlagen in der Öffentlichkeit als Plattform der Repräsentation und Selbstdarstellung jener wohlhabenden Bevölkerungskreise zukam, wird auch bei den Ehrenstatuen offenbar, deren Dargestellte nicht zwangsläufig mit einer Stiftung innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe oder der Finanzierung von Spielen in Verbindung zu bringen sind. Neben den Ehrenstatuen für Schauspieler, die im Hinblick auf den niedrigen sozialen Status der Dargestellten zwar nicht in die hier besprochene Personengruppe einzuordnen ist, deren Statuenaufstellung bezüglich ihrer theatralen Berufspraxis, des teils hohen Bekanntheitsgrades und des erworbenen Reichtums aber nicht überrascht, sind auch andere verdiente Bürger in den Theateranlagen bildlich präsent gewesen, wie das Beispiel des M. Nonius Balbus im Theater-*porticus*-Komplex von Herculaneum/Ercolano belegt, dem auch an anderen Stellen der Stadt eine solche Ehrung zuteilwurde. Die Ausstrahlungskraft der Bildwerke ergibt sich dabei jedoch nicht nur aus dem Ort der Aufstellung und des inschriftlich und bildlich Geehrten selbst, sondern auch aus der sozialen Stellung des Auftraggebers der jeweiligen Statue.³²⁸⁵

³²⁸⁵ Lahusen 2010, 14.

Gleichwohl auch an verschiedenen anderen Orten der Städte und Provinzen eine rege Stiftungstätigkeit und ein damit einhergehender Euergetismus der jeweiligen Eliten und wohlhabenden Bürger wahrzunehmen ist, boten die theatralen Anlagen doch stets einen wesentlichen Kernaspekt derselben und trugen somit zur Verschönerung und dem Ansehen der Städte und ihrer selbst bei. Dabei machten die Betrachtungen deutlich, dass die Ziele, die das Kaiserhaus, aber auch die städtischen Nobilitäten durch ihr Engagement im Hinblick auf die politische Kommunikation verfolgten zwar bereits im Theaterkern und somit auch in Theatern ohne anschließende *porticus post scaenam* transportiert werden konnten, sie durch die Plattform der *porticus post scaenam*-Anlagen jedoch zusätzlich gestützt und in weiteren Aspekten übermittelt werden konnten. Denn auch hier bot sich ihnen dafür ein repräsentativer Rahmen, insbesondere dann, wenn man an die großen Garten-*porticus* denkt. Auch hier bot sich ihnen ein breitgefächertes Betätigungsfeld im Hinblick auf die verschiedenen Stiftungsarten. Auch hier kam eine große Anzahl von Menschen zusammen, die als Adressaten der Stiftungen und Ehrungen zwingend notwendig waren. Und insbesondere hier könnten die Leistungen und der Ruhm des Kaiserhauses und der verdienten Bürger der Stadt auch außerhalb der theatralen Veranstaltungszeiten öffentlich präsentiert und zugänglich geblieben sein.

VIII c Wirtschaftliche Dimension der Theater-*porticus*-Komplexe

Mit den Stiftungstätigkeiten in Theaterkern und *porticus post scaenam* eng verbunden ist auch das Feld der für den Bau, die Instandhaltung und die Ausschmückung notwendigen Finanzen, das an dieser Stelle in die Thematik der wirtschaftlichen Dimensionen der theatralen Anlagen einleiten soll. Doch trotz der dokumentierten Inschriften, die die Leistungen der Stifter jener Bauten und deren Wohltaten für alle sichtbar priesen, finden sich nur vereinzelt explizite Summen, die mit diesen Anstrengungen verbunden waren. Die Gesamtkosten für ihre Errichtung sowie ihren Unterhalt werden jedoch immens gewesen sein, sind sie doch archäologisch wie literarisch als einer der größten und bedeutendsten Monumentalbauten antiker römischer Städte überliefert.

Einen ersten Anhaltspunkt der aufzubringenden Kosten liefern die angesprochenen Inschriften, die neben der Person des Stifters und der Art der Stiftung ebenso Auskünfte über die eingesetzten Geldsummen vermitteln. Aufgrund der Seltenheit ihrer Überlieferung

muss der Rahmen hier allerdings größer gesteckt werden, sodass ergänzend zu den bekannten Inschriften von Theater-*porticus*-Komplexen aus dem Westen des römischen Reiches auch solche herangezogen werden, die außerhalb dieses Untersuchungsschwerpunktes liegen. So sind Geldbeträge bekannt, die von 5.000 über 53.000 bis hin zu 375.000, 400.000 und sogar 500.000 HS reichten. Interessant ist dabei der Umstand, dass es sich bei diesen Summen offenbar in der Regel um Teilbeträge bezogen auf die Kosten der Gesamtanlage handelte. Während die wohl eher moderate Stiftung von 5.000 HS für nicht näher bekannte Arbeiten am nordafrikanischen Theater von Ammaedara/Haidra aufgewendet werden sollten,³²⁸⁶ galten die 53.000 HS, die eine Inschrift aus dem Theater von Narbo/Narbonne (Gallia Narbonensis) nennt, der Ausschmückung desselben.³²⁸⁷ Weniger eindeutig gestaltet sich die Formulierung zweier theatraler Inschriften aus Madaurus/M'Daourouch und Calama/Guelma in der Provinz Africa Proconsularis. So könnten die hier angegebenen 375.000³²⁸⁸ und 400.000 HS³²⁸⁹ auch als Gesamtkosten für die Theateranlagen gelesen werden. Setzt man dagegen die inschriftliche Überlieferung aus dem Theater-*porticus*-Komplex von Leptis Magna/Lepda, in der es heißt „*proscenium // columnis [e]t marmoribus // ex HS CC (ducentibus milibus) a Marcio Vitale itemque ex HS CCC (trecentibus milibus) a Iunio Galba in eam rem // [datis item] / [tetrastylis] lac[un]ar[um] // pecunia publ[ica] exornatum dedicatum est L(ucio) Hedio Rufo [Lo]lliano Avito // proco(n)s(ule) C(aio) Vibio Gallione Clau[di]o Seve[ro] leg(ato)*“³²⁹⁰, zeigt sich, wie weit diese Summen noch übertroffen werden konnten. Allein für die Marmor- und Säulenausstattung der Bühne investierten die beiden

³²⁸⁶ ILTun 460, AE 1927,30 (198/199 n. Chr.): [luli]ae Do[m]nae Aug(ustae) / [m]atri c[astrorum] / [Imp(eratoris) Ca]es(aris) L(uci) Septimi [Severi Pii] / [Pert(inacis) A]ug(usti) Arabici A[diab(enici) Part(hici) max(im)] // [---]ius Fabianu[s ---] / [---] pr[ae]f(ectus) i(ure) d(icundo) ex HS X [mil(ibus) n(ummum) ---] / [---] ho[n]ores sacros [---] / [---] q(uin)q(uennalis) pollicitus [---] / [---] ampliata pecu[nia ---] // [pos]uit idemque ded[icavit] / [prae]ter HS X mil(ia) n(ummum) ligit[ima] / [ad lu]dos erogavit et pra[eter] / [HS ---] V mil(ia) n(ummum) quae ob honorem / [fl]am(onii) ad opus theatri rei publ[icae] d(ecreto) d(ecurionum)

³²⁸⁷ Sear 2006, 22; CIL XII 4445; ILGN 570: et a[m]plius[/ signu]m argent[eum /]aeneos ///[ad t]heatri or[na] / tione]m HS LIII dedit

³²⁸⁸ ILaIg. 1.2121 (193-235 n. Chr.): M(arcus) Gabinius Sabinus theatrum / quo[d ob flam]onium p(er)p(etuum) / [promisit add]itis de [sua / liberalitate (sestertium) --- mil(ibus) // n(ummum) ex (sestertium)] CCCLXXV mil(ibus) / [n(ummum) extruxit] perfecit / [itemq(ue) cum suis dedicavit]

³²⁸⁹ CIL VIII 5365. 17495; ILaIg 1.286: Anniae Aeliae Restitutae / flam(inicae) perp(etuae) ob in- / signem liberalita-

/ tem pollicitatio- // nis eius HS CCCC(milium) n(ummum) / at theatrum faci- / endum cui cum or- / do ob eam causam sta- // tuas quinque de pu- // blico pon[i] censuis- / set etiam ob merita / L(uci) Anni Aeli Clemen-

/ tis flam(inis) Aug(usti) p(er)p(etui) patris / eius cui aere conla- // to universi cives sta- / tuam possissent / [---] unive[rsus(?) ---] / [---] d(ecreto) d(ecurionum)

³²⁹⁰ IRT 534.

Stifter mit 200.000 und 300.000 HS also insgesamt 500.000 HS. Neben den eigentlichen Baukosten bildeten folglich auch die Kosten für die Ausschmückung und Dekoration der Anlagen einen erheblichen Teil der Gesamtausgaben.³²⁹¹

Wie hoch die zu kalkulierenden Gesamtkosten für ein angestrebtes Theaterbauprojekt jedoch tatsächlich waren, ist aus den wenigen Überlieferungen nur schwer zu schließen.³²⁹²

Ein Ansatz für die Ermittlung dieser Kosten stammt von Sear, der basierend auf den Überlegungen von Thornton und Duncan-Jones für seine Berechnungen auf die „volumetric cost analysis“ zurückgriff.³²⁹³ Bei dieser Methode wird der Theaterbau in verschiedene geometrische Formen unterteilt und für diese das Volumen berechnet.³²⁹⁴

Angewendet auf das Theater von Madaurus/M'Daourouch, für welches die erwähnte Inschrift möglicherweise Gesamtkosten von 375.000 HS überliefert, würde sich nach Sear eine Kalkulation von HS 102/m³ ergeben, die er sodann auf andere Theaterbauten übertrug.³²⁹⁵ Unter dieser Prämisse ergäben sich dem Forscher zufolge für das Theater von Calama/Guelma Gesamtkosten in Höhe von 1.349.647 HS, sodass die inschriftlich überlieferten 400.000 HS aus der Stiftung der Annia Aelia Restituta weniger als ein Drittel der final zu erbringenden Kosten dargestellt hätten.³²⁹⁶ Eine derartige Summe wäre somit

³²⁹¹ Siehe auch Sear 2006, 22.

³²⁹² Gleiches gilt auch für andere öffentliche Großbauten. Den Zahlenwerten jedoch nahezukommen, wurden in der Forschung bereits verschiedene Berechnungsmodelle entwickelt. Hier zu nennen sind etwa die Arbeiten von J. DeLaine, *The Baths of Caracalla*, *Journal of Roman Archaeology*, Suppl. 25.1997; J. DeLaine, *Bricks and Mortar. Exploring the Economics of Building Techniques at Rome and Ostia*, in: J. B. Salmon/ D. J. Mattingly (Hrsg.), *Economies beyond Agriculture in the Classical World* (London 2001) 230–268; M. K. Thornton – R. L. Thornton, *Julio-Claudian Building Programs: A Quantitative Study in Political Management*, (Wauconda 1989) 15-29, 132-133; R. Duncan-Jones, *The Economy of the Roman Empire* (Cambridge 1982) 77-78; R. Mar – P. Pensabene, *Finanziamento dell'edilizia pubblica e calcolo dei costi dei materiali lapidei. Il caso del Foro Superiore di Tarraco*, in: S. Camporeale u. a. (Hrsg.), *Arqueología de la Construcción II. Los procesos constructivos en el mundo romano. Italia y provincias orientales*, Congreso, Siena, 13–15 de noviembre de 2008 (Madrid 2010) 509–537; P. Pensabene – R. Mar – R. Cebrián, *Funding of Public Edifices and Calculation of the Costs of the Stone Materials. The case of the Forum of Segóbriga*, IX International Conference ASMOSIA, Tarragona, 8–13th June 2009 (Tarragona 2012) 161–175.

³²⁹³ Dem Forscher zufolge habe diese gegenüber der „area cost analysis“ den Vorteil, dass sie bezogen auf die enorme Größe römischer Gebäude weniger Verzerrungen ergeben. Zu näherem siehe Sear 2006, 20-22.

³²⁹⁴ Sear 2006, 20. Dabei wird für die *scaena* beispielsweise die Volumenberechnung eines Rechtecks oder mehrerer Rechtecke angewendet. Die Höhe berechnet sich bis zur Höhe des Daches der *basilicae* oder der Bühne selbst. Um hingegen das Volumen der *cavea* zu ermitteln, greift der Forscher zunächst auf die Form eines Halbzylinders zurück (geformt aus *cavea* + *orchestra*), von welcher er dann die Form eines abgeschnittenen Halbkegels entfernt. Zur genauen Berechnung siehe Sear 2006, 21.

³²⁹⁵ Sear 2006, 21. Berücksichtigung fand bei diesen Berechnungen auch, ob ein Theater freistehend errichtet wurde oder an einem Hang anlehnte. Lehnte die *cavea* an einem Hang, ging er von der Annahme aus, dass die innere Hälfte der *cavea* auf diesem ruhte und somit nur Material für 1 m Tiefe nötig war, während für die äußere Hälfte Substruktionen angelegt waren, deren materielles Volumen sich wie bei freistehenden Theatern berechnet. In Bezug auf die *orchestra* kalkulierte der Forscher ein materielles Volumen von 1 m Tiefe. (siehe Sear 2006, 21)

³²⁹⁶ Siehe Sear 2006, 21. Das Volumen des Theaters (D *cavea*= 58,08 m, am Hang gelegen) berechnet er auf 13.219 m³.

auch für die ähnlich große theatrale Anlage von Herculaneum/Ercolano zu erwarten, welche Sear bezogen auf ein Volumen von 15.130 m³ auf 1.544.713 HS beziffert. Einen noch höheren finanziellen Einsatz hätte dies für die deutlich größeren Theaterbauten etwa in Leptis Magna/Lepda (78.288 m³) und Sabratha/Sabratha (88.702 m³) bedeutet, für deren Errichtung den Berechnungen des Forschers zufolge sogar ein Betrag von 7.992.939 HS und 9.056.169 HS nötig gewesen wäre – enorme Summen, die jedoch durch die hauptstädtischen Anlagen des Marcellus-Theaters (199.661 m³) und des Pompeius-Theaters (303.226 m³) erneut bei weitem übertroffen wurden. Ihre Strukturkosten hätten dabei allein Ausgaben in Höhe von 20.384.758 HS und 30.958.387 HS gefordert.³²⁹⁷ Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass sich die Berechnungen von Sear dabei allein auf den Rohbau beziehen, die Kosten für die übrige Ausstattung und Dekoration der theatralen Anlagen somit noch nicht integriert sind. Wie hoch diese ausfallen konnten, hat bereits das inschriftlich überlieferte Beispiel des Theaters von Leptis Magna/Lepda eindrücklich vor Augen geführt. Das bedeutet also, dass die hier von Sear angegebenen und sicher nicht unbeträchtlichen „Grundkosten“ für ihre Errichtung durch die Ausschmückung der Anlagen noch einmal deutlich in die Höhe getrieben worden sind, auch wenn der Aufwand der Ausgestaltung unter den Theatern variierte. Für das bedeutende stadtrömische Pompeius-Theater hält der Forscher unter Hinzuziehung der Kosten für die Kultstätte der Venus, die Bühnenausstattung, die Säulen, die Türen, die Boden- und Wandverkleidung, die Holzarbeiten, Statuen und für die weitere Ausstattung eine Gesamtsumme von etwa 50.000.000 HS daher durchaus für möglich,³²⁹⁸ Treffen diese Kalkulationen zu, bedeutete das einen finanziellen Mehraufwand von etwa 20.000.000 HS allein für die (dekorative) Ausstattung und somit fast die Hälfte der Kosten des Theaterbaus.

Die extreme Kostenintensität dieser theatralen Bauprojekte, die in Ansätzen bereits durch die (in)schriftlichen Quellen suggeriert worden sind, lassen sich also – obgleich die tatsächlichen Bau- und Unterhaltungskosten der Anlagen nicht mehr in vollem Umfang zu ermitteln sind – durch die Ergebnisse von Sear noch einmal stützen und präzisieren. Unberücksichtigt blieben bei diesen Kalkulationen jedoch die Kosten einer etwaigen *porticus post scaenam*, wie sie beispielsweise die Anlagen von Leptis Magna/Lepda, Sabratha/Sabratha sowie die beiden stadtrömischen Anlagen, das Marcellus Theaters sowie

³²⁹⁷ Sear 2006, 21, Table 2.1.

³²⁹⁸ Sear 2006, 23.

das Pompeius-Theaters, aufwiesen. Da sich die Berechnungen von Sear also allein auf den Theaterkern bezogen, müssen die Kostenangaben im Falle der Theater-*porticus*-Komplexe neben den Ausstattungskosten – in diesen Fällen für Theaterkern und *porticus post scaenam* – zusätzlich um die reinen Baukosten für die Säulenhallenanlage ergänzt werden. Hierfür jedoch konkrete Werte zu ermitteln, fällt aufgrund der unzureichenden Überlieferungslage dieses Theaterbereiches schwer. So bleiben insbesondere Angaben zu ihrer einstigen Höhenausdehnung in der Regel unbekannt, die für die „volumetric cost analysis“ zwingend notwendig wären. Nimmt man für eine einstöckige Säulenhalle inklusive Bedachung jedoch eine ungefähre Höhe von bis zu 10 m an,³²⁹⁹ ergäbe sich beispielsweise für die *porticus post scaenam* von Sabratha/Sabratha bei einer Ausdehnung von 60 x 30 m ein Volumen von 18.000 m³. Abzüglich des Volumens für den Innenhofbereich (50 x 20 m) ergäbe sich damit ein Wert von 8.000 m³, was nach der von Sear aufgestellten Kostenformel (HS 102/m³) einer ungefähren Summe von 816.000 HS allein für den Rohbau der Säulenhallen und die Umfassungsmauer entspräche. Auch hier kämen zusätzliche Kosten für die dekorative Ausgestaltung der Wände und Böden, der zu erwartenden Statuenausstattung, für Brunnen- und anderweitige Wasserinstallationen sowie für weitere Ausgaben im Hinblick auf die Innenhofgestaltung hinzu. Somit wäre für den Bereich der *porticus post scaenam* mit Kosten von insgesamt über 1.000.000 HS zu rechnen gewesen, die sich auf die Kosten für den Theaterkern summiert hätten. Als Vertreter der mittelgroßen *porticus post scaenae*-Anlagen würde der Fall von Sabratha/Sabratha somit einen Mittelwert darstellen, was die Summen für die flächenmäßig noch größeren Säulenhallenanlagen, wie dem etwa dreimal so großen Pompeius-Theater, nur erahnen lässt.

Die Errichtung eines Theater-*porticus*-Komplexes stellte somit ein finanziell höchst ambitioniertes Bauprojekt dar, für welches immense Summen investiert werden mussten. Vor diesem Hintergrund erklärt sich gut, weshalb in verschiedenen Fällen auf den Bereich der *porticus post scaenam* verzichtet wurde, forderte doch schon der Theaterkern einen erheblichen finanziellen Aufwand. Dabei bildeten die Kosten für die benötigten

³²⁹⁹ Eine Höhe von 9,50 m ist etwa für die *porticus post scaenam* des Theaters von Caesaraugusta/Zaragoza belegt. (M. Beltrán – M. Cisneros – J. Á. Paz, Marbles from the theatre of Colonia Caesar Augusta (Provincia Hispania Citerior), in: P. Pensabene – E. Gasparini (Hrsg.), Interdisciplinary Studies on Ancient Rome. ASMOSIA X. Proceedings of the Tenth International Conference of ASMOSIA. Association for the Study of Marble & Other Stones in Antiquity, Rome, 21.-26. May 2012 (Roma 2015) 923-932) Die seit hadrianischer Zeit doppelstöckig angelegte *porticus post scaenam* des Balbus-Theaters in Roma/Roma erreichte hingegen eine Höhe von 15-20 m. (Cante 2004, 12)

Baumaterialien, deren Transport sowie die Kosten für die Arbeitskräfte in der Regel die größten Komponenten der Gesamtausgaben.³³⁰⁰

Dass diese Großbauprojekte somit nur in seltenen Fällen auf das Engagement eines einzelnen Geldgebers zurückzuführen sind, scheint somit in der Gegenüberstellung bekannter inschriftlich erwähnter Investitionssummen und der hier aufgezeigten, rekonstruierten Zahlenwerte nur natürlich. Vielmehr scheinen die Kosten für die Bauprojekte in der Regel aus verschiedenen Quellen zusammengetragen worden zu sein, sodass sich möglicherweise eine Kombination von öffentlichen Subventionen, privaten Spenden und Beiträgen aus den *summae honorariae* ergab.³³⁰¹ Dass Investitionen von mehreren Millionen Sesterzen für die Errichtung und Ausstattung von theatralen Anlagen dabei durchaus nicht zu hoch gegriffen sind, legt der Vergleich mit anderen öffentlichen Bauwerken nahe. So geht aus einer Inschrift der 139 n. Chr. eingeweihten Terme di Nettuno in Ostia/Ostia³³⁰² hervor, dass Kaiser Hadrian für diese 2.000.000 HS zur Verfügung gestellt hatte. Diese Summe scheint jedoch für die Fertigstellung nicht ausgereicht zu haben, sodass auch Antoninus Pius sich veranlasst sah, erneut einen nicht näher bekannten Geldbetrag sowie Marmor für dieses Unternehmen zu sponsern. Zu welchen Reichtümern auch Senatoren und andere namhafte Personen der römischen Kaiserzeit gelangen konnten, zeigt unter anderem das Beispiel des L. Aennaenus Seneca, der über 300 Millionen HS verfügte.³³⁰³ Auch für den Freigelassenen M. Antonius Pallas ist ein Vermögen von 300 Millionen HS überliefert.³³⁰⁴ Vergleichend dazu: Ein Arbeiter (im Baugewerbe) erzielte im 1. und 2. Jh. n. Chr. pro Tag einen durchschnittlichen Tageslohn von 2 HS, was, unter Hinzuziehung der von Plinius³³⁰⁵ überlieferten monatlichen Grundkosten eines freien Mannes von 70 HS, somit nur knapp den Lebenshaltungskosten entsprechen würde.³³⁰⁶

³³⁰⁰ Domingo Magaña 2013, 120-121.

³³⁰¹ Sear 2006, 11, 19. Letztere ergaben sich aus den Geldsummen, die Amtsanwärter bei ihrer Inauguration zu entrichten hatten. Der höchste bekannte Betrag für die *summa honoraria* stammt aus Colonia Concordia Iulia/ Carthago, wo für das Amt des *quinquennalis* 38.000 HS gezahlt worden waren, wohingegen andere Quellen überwiegend Beiträge ab 2.000 Sesterzen überliefern. (Sear 2006, 22; Duncan-Jones 1982, 148-155)

³³⁰² ILS 334.

³³⁰³ Tacitus, ann. XIII 42.

³³⁰⁴ Tacitus, ann. XII 53. Für den einstigen Senator M. Calpurnius Piso überliefert Tacitus (ann. III 17) zudem ein Vermögen von über 5 Millionen HS. Zu weiteren bekannten Beispielen siehe Duncan-Jones 1982, 18-32, 343-344.

³³⁰⁵ Duncan-Jones 1982, 208 Nr. 1169; zudem CIL V 5262.

³³⁰⁶ Domingo Magaña 2013, 129-130. Die Löhne waren dabei auch abhängig von den geschlossenen Verträgen und Regionen. Zu Näherem siehe Domingo Magaña 2013, 119-143.

Doch nicht nur die Errichtung der Bauten – ein Prozess, der sich sowohl aufgrund der Größe der Bauvorhaben als auch hinsichtlich der aufzubringenden Kosten teils über mehrere Jahrzehnte erstrecken konnte – erforderten einen hohen finanziellen Aufwand. Hinzu traten allgemeine Unterhaltungs- und Instandhaltungskosten ebenso wie etwaige Reparaturkosten. Auch immer wieder angestrebte Neuausstattungsprogramme, mögliche nachträgliche Erweiterungsmaßnahmen oder aber außerordentliche Wiederaufbauprojekte, etwa nach Beschädigungen durch Erdbeben oder Bränden, ergänzen das Bild der anfallenden Kosten, die auch nach der Fertigstellung der theatralen Anlagen oder anderer städtischer Großbauten immer wieder die Finanzkraft ihrer Sponsoren forderten.³³⁰⁷ Diese sich oft über Generationen fortsetzenden Investitionen verdeutlichen somit einerseits den materiellen aber auch gesellschaftlich-politischen Wert der Theater und Theater-*porticus*-Komplexe für Kaiserhaus, Städte, Eliten und Volk, die zuweilen auch dann noch finanziert wurden, als andere Bereiche der Städte bereits verfielen oder in ökonomisch-strukturellen Veränderungen begriffen waren,³³⁰⁸ und liefern zum anderen eine nützliche Quelle zur Ermittlung der Finanzstärke von Städten und Eliten in der römischen Kaiserzeit.

Die wirtschaftliche Bilanz der Theater-*porticus*-Komplexe weitergehend zu ergründen, ist es nach dem Blick auf die kostenverursachenden Positionen an dieser Stelle angebracht, auch der Frage nach ihrem etwaigen positiven Beitrag zum ökonomischen Leben der Städte nachzugehen und zu klären, ob in diesem Zusammenhang auch der *porticus post scaenam* eine wirtschaftliche Dimension zugesprochen werden kann.

Eine wesentliche Komponente, die heute allgemein üblich ist und bei dem Wissen um die damaligen Zuschauermengen von rund 2.000 bis hin zu 20.000 Personen sicher einen positiven Effekt auf die städtische Wirtschaft gehabt hätte, entfiel jedoch zumeist bei den römischen Theatern – die Eintrittsgelder. Zwar existierten auch in Zeiten der römischen Kaiserzeit sog. *tesserae* bzw. Eintrittsmarken, die, wollte man den theatralen Veranstaltungen beiwohnen, im Vorfeld zu erstehen waren, doch dienten diese eher logistischen Zwecken, da der Eintritt zu den Bühnenspielen kostenfrei war. Auch die

³³⁰⁷ Siehe hierzu auch Sear 2006, 11. Die Stiftungen für die Theaterbauten und ihre Ausstattung selbst waren dabei nicht immer die alleinigen Wohltaten ihrer Finanziere. So sind mehrere Beispiele überliefert, bei denen der Sponsor zusätzlich theatrale Spiele und/oder eine öffentliche Bewirtung finanzierte. Hier zu verweisen ist etwa auf die erwähnte Inschrift aus Ammaedara/Haïdra (ILTun 460; AE 1927, 30). Ein weiteres Beispiel liefert die Inschriften aus Augusta Emerita/Mérida (CIL II 478; AE 2005, 760; AE 2006, 582 – Wiederherstellung des Theaters sowie Bühnen- und Circusspiele, kaiserliche Initiative).

³³⁰⁸ Beispiele hierfür bilden die Theater-*porticus*-Komplexe von Ostia/Ostia und Italica/Santiponce.

porticus post scaenam-Anlagen scheinen in Form von Säulenhallen, Platz- oder Gartenanlagen auf den ersten Blick wenig zur allgemeinen wirtschaftlichen Leistung der Städte beigetragen zu haben.

Als städtische Großbauten, die nicht nur eine wesentliche gesellschaftliche Funktion erfüllten, sondern auch einen hohen baulichen Aufwand in der Konstruktion, Ausschmückung und Instandhaltung bedeuteten, ist allerdings ihre Auswirkung auf den damaligen Arbeitsmarkt und damit auf die wirtschaftliche Stärke der Städte, Regionen sowie des gesamten Imperiums nicht zu unterschätzen. Diese Annahme deckt sich mit den neueren Forschungsergebnissen, nach welchen die zu zahlenden Lohnkosten allein im Bausektor einen essentiellen Teil der Gesamtausgaben öffentlicher Bauvorhaben bildeten.³³⁰⁹ So entstanden auf den Großbaustellen der Theater-*porticus*-Komplexe Arbeitsplätze für Architekten und Ingenieure, Mauerer, Wandmaler, Dachdecker, Stuckateure und andere mit dem Baugewerbe und der Ausstattungsbranche in Zusammenhang stehende Berufe, weiterhin für Bildhauer, Metallhandwerker, Bronzegießer, aber auch für Arbeiter im Transportgewerbe sowie in den (Marmor)Steinbrüchen. Eine solche Großbaustelle, wie sie die Theater-*porticus*-Komplexe schufen, spielte also zweifelsfrei eine signifikante Rolle für die Ökonomie des Römischen Reiches. Wenngleich die Arbeit auf den Großbaustellen mehrheitlich saisonal war, das heißt in den trockenen Monaten des Jahres stattfand, und auch Sklaven und andere unbezahlte Arbeitskräfte³³¹⁰ in das Gros der Beschäftigten einzurechnen sind, präsentierte das Konstruktionsgewerbe – auch im Hinblick auf die von ihm abhängigen Zuliefererdienste (Transport und Abbau von Baumaterial) – einen der größten Beschäftigungssektoren.³³¹¹ So kam DeLaine bei ihren Studien zur Caracalla-Therme in Roma/Roma zu dem Ergebnis, dass in severischer Zeit 15 - 24 % der Lohnempfänger in der Hauptstadt im Bausektor beschäftigt waren.³³¹² Dabei schwankte der Bedarf an gelernten und ungelernten Arbeitskräften je nach Konstruktionsphase der jeweiligen

³³⁰⁹ Siehe Domingo Magaña 2013, 121.

³³¹⁰ Hierzu zählten etwa verurteilte Kriminelle, die zur Arbeit in den Steinbrüchen oder anderer harter Arbeit in den Städten verpflichtet wurden, mögliche festgesetzte Freiwilligendienste freier Bürger oder aber die Arbeitskräfte des Militärs. (siehe Bernard 2016, 64-69)

³³¹¹ Bernard 2016, 62-64. Von der großen Anzahl von Arbeiten im Baugewerbe sprechen auch verschiedene antike Quellen: u. a. Statius, *silvae* 4.3.49. Ein Hinweis zur Saisonarbeit: Frontinus, *de aquis* 123. Für eine genauere Auseinandersetzung des Arbeitskräftebedarfs im Bausektor und ihrer Kategorisierung verweise ich auf den Artikel von Bernard.

³³¹² DeLaine 1997, 201.

Bauprojekte zum Teil beträchtlich.³³¹³ Insgesamt lag der Anteil an ungelerten Arbeitskräften beim Bau der Caracalla-Thermen nach DeLaine bei etwa 27 %.³³¹⁴ Auch abseits des Bau-, Transport- und Produktionsgewerbes erforderten die theatralen Monumentalbauten im Hinblick auf ihren repräsentativen öffentlichen Charakter sowie ihre Einbettung in den Unterhaltungs- und Dienstleistungssektor eine Vielzahl weiterer Beschäftigter. So mussten die Anlagen nicht nur in Stand, sondern gewiss auch sauber gehalten und die hydraulischen Einrichtungen, wie etwa die Kanalisation innerhalb und außerhalb der Bauten sowie die Brunnen und Fontänen in Theaterkern und *porticus post scaenam* regelmäßig gewartet werden. Da ein Teil der Säulenhallenanlagen zudem einen Gartenbereich integrierte, wären folglich sowohl für die Einrichtung als auch für die Pflege der Grünanlage mit ihren Bäumen, Büschen und Hecken auch Gärtner nötig gewesen. Nicht zu vergessen sind all jene Arbeitsplätze, die mittelbar oder unmittelbar mit dem theatralen Veranstaltungsbetrieb und den Schauspielen selbst in Zusammenhang standen.

Auch zu Zeiten der großen Festtage waren es die in den Theateranlagen stattfindenden *ludi scaenici*, die neben den Prozessionen und weiteren Veranstaltungen für einen Zustrom auch auswärtiger Gäste in die jeweiligen Städte sorgten, was sich – etwa im Bereich der Gastronomie, Beherbergung und Handelsgeschäfte – ebenfalls förderlich auf die örtliche Ökonomie ausgewirkt haben wird.

Inwiefern die Einrichtung der Theater und Theater-*porticus*-Komplexe auch die explizite Ansiedlung des Gast-, Nahrungsmittel- und Verkaufsgewerbes in den jeweiligen städtischen Quartieren förderte, lässt sich im Hinblick auf allgemeingültige Aussagen zum derzeitigen Forschungsstand noch nicht genauer bestimmen. Zu selten sind die äußeren Gegebenheiten so vorteilhaft, als dass bisher in größerem Rahmen genauere Umfeldanalysen in den Theatervierteln durchgeführt werden konnten. Und dennoch, in vielen Fällen ist, auch bei einer häufiger zu beobachtenden peripheren Lage der Theater-*porticus*-Komplexe, eine Nähe zu den Hauptverkehrsadern der Stadt belegt, die neben den logistischen Vorteilen in Bezug auf den Zu- und Abstrom der Theaterbesucher auch die Freizeitaktivitäten innerhalb der Theater-*porticus*-Komplexe mit dem Akt des Flanierens, Einkaufens und Essens verbunden haben könnten. Insbesondere außerhalb der Veranstaltungszeiten hätten dabei auch die *porticus post scaenam*-Anlagen als bedeutende

³³¹³ DeLaine 1997, 196-202; Bernard 2016, 65

³³¹⁴ DeLaine 1997, 196-202; Bernard 2016, 65: Dieser Anteil bezieht sich auf das Minimum an insgesamt benötigten Bauarbeitern und Steinbrucharbeitern.

städtische Destinationsorte und Räume der Freizeitgestaltung für die Aufrechterhaltung dieser möglichen Symbiose und somit für eine rege Laufkundschaft gesorgt. Einen Hinweis auf diese Verbindung könnten die urbanen Entwicklungen in Pompei/Pompeii seit der beginnenden Kaiserzeit liefern, als die theatrale Anlage der Stadt durch Holcinius Rufus umfassend erweitert, ausgeschmückt und somit an die Ansprüche eines kaiserzeitlichen Theaters angepasst wurde.³³¹⁵ Etwa in dieser Zeit war es auch, als die benachbarte Hauptverkehrsader der Via Stabiana, mit der Theaterkern und *porticus post scaenam* über eine kurze Verbindungsstraße kommunizierten, ihren mehrheitlich industriell geprägten Charakter verlor und mit Einrichtungen kommerzieller Funktion versehen wurde.³³¹⁶ In diesem Zuge scheinen die ehemaligen Fisch-Einsalzungswerkstätten nach Ellis unter anderem in Restaurants und Einzelhandelsgeschäfte umgewandelt worden zu sein.³³¹⁷

Auch in Ostia/Ostia leitete der Bau der Theater-*porticus*-Anlage in einem zuvor weitestgehend un bebauten und vermutlich als Verlade- und Magazinierungsareal genutzten Gebiet³³¹⁸ die Einrichtung eines neuen Stadtviertels ein. So entstanden hier, in direkter Nachbarschaft zum Theater-*porticus*-Komplex bis in das 2. Jh. n. Chr. neben weiteren städtischen Großbauten und repräsentativen Vereinssitzen auch vermehrt Imbisse, Bäckereien, weitere Gastronomiegeschäfte sowie Gewerbe kommerziellen Charakters. Als *tabernae* und mit dem Vertrieb von Nahrungsmitteln ausgestattete Räumlichkeiten angelegt fanden sie sich dabei sowohl entlang des *decumanus maximus*, an welchen der Theaterbau unmittelbar anschloss, als auch entlang der östlich des Theaters abzweigenden Via delle Corporazioni.³³¹⁹ Eine der Geschäftszeilen grenzte so auch direkt an die Außenfassade der *porticus post scaenam* zur Via delle Corporazioni hin an.³³²⁰ Zwar ist das Aufblühen dieses Stadtsektors und der umgebenden Bereiche nicht allein auf die Installation des Theater-*porticus*-Komplexes zurückzuführen, doch hatte dieser städtische Großbau sicher auch seinen Anteil daran. Unterstützung findet diese Aussage in den Entwicklungen der spätantiken Stadt, der nach Gering zwar nicht als kontinuierlicher Verfall des städtischen Lebens zu verstehen ist, sich doch aber als tiefer Wandlungsprozess

³³¹⁵ Vergleich Katalogeintrag Pompei/Pompeii.

³³¹⁶ Ellis 2011, 79.

³³¹⁷ Ellis 2011, 83: Dies galt etwa für die Bauten der *insula* VIII 7.9-11, die in jener Zeit in Restaurants umgewandelt wurden.

³³¹⁸ Rieger 2004, 89.

³³¹⁹ siehe u. a. Meiggs 1960, 138, 142; Bolder-Boos 2014, 91; Pansini 2017, 180-186; Hermansen 1981, 97.

³³²⁰ Gering 2018, 73.

sowohl in politischer, wirtschaftlicher als auch städtebaulicher Hinsicht greifen lässt.³³²¹ In dieser Zeit wandelte sich das Bild Ostias von einer expandierenden Gewerbetropole in eine durch Fluktuation deutlich kleinere *amoenissima civitas*,³³²² was auch Auswirkungen auf das Umfeld des Theater-*porticus*-Komplexes hatte. Bald lagen hier Räume der Repräsentation und Räume des städtebaulichen Verfalls unmittelbar nebeneinander.³³²³ Denn während der Theaterbau und die benachbarte Neptunstherme noch bis in das 5. Jh. n. Chr. prominent und funktionstüchtig blieben, schienen, wie Gering in seinen Untersuchungen nachgewiesen hat, zahlreiche Bauten im „Theaterviertel“ bzw. der Regio II seit dem 3. Jh. n. Chr. vermehrt aufgegeben worden zu sein.³³²⁴ Auch in anderen Bereichen der Stadt lassen sich derart tiefgreifende Veränderungen feststellen. Interessant ist nun, dass sich dem Forscher zufolge die „kommerzielle Attraktivität“, die einst die ganze Stadt umfasste, in diesem Zuge auf die direkte Nachbarschaft des Theaterbaus entlang der *decumanus*-Fassaden begrenzte.³³²⁵ Bis in das frühe 4. Jh. n. Chr. hinein fanden sich auch entlang des südlichen Abschnittes der Via delle Corporazioni noch spätantike *tabernae*.³³²⁶ Der durch die ökonomischen Verfalls- und Schrumpfungsprozesse in eine Peripherie geratene *decumanus maximus* wurde in dieser Phase darüber hinaus in eine verkehrsberuhigte Prachtstraße umgewandelt und der tägliche Warenverkehr auf einen Straßenzug im Süden der Stadt umgeleitet.³³²⁷

Auch in der näheren Umgebung des Theater-*porticus*-Komplexes von Tarracina/Terracina und Augusta Emerita/Merida ließen sich etwaige Räumlichkeiten für *tabernae* feststellen.³³²⁸ So wurden etwa letzterem an seiner östlichen Seite noch im 4. Jh. n. Chr. derartige Ambiente angegliedert.³³²⁹ Vielleicht können darüber hinaus auch die renaissancezeitlichen Zeichnungen des Pompeius-Theaters als ein Hinweis auf eine sich auf der Südseite der *porticus post scaenam* erstreckende Reihe von Läden betrachtet werden.³³³⁰ Die Zeichnungen überliefern einen Ausschnitt der südlichen mit Nischen

³³²¹ Gering 2018, 65, 232f.

³³²² Gering 2018, 65, 232.

³³²³ Siehe auch Gering 2018, 63. Siehe zudem: Katalogeintrag Ostia/Ostia.

³³²⁴ Gering 2018, 41, 65.

³³²⁵ Gering 2018, 65.

³³²⁶ Gering 2018, 65, 234.

³³²⁷ Gering 2018, 12, 41, 45.

³³²⁸ Vergleich Katalogartikel.

³³²⁹ Siehe Dúran Cabello 2004, 27; Mateos Cruz/ Márques Pérez 1997, 320.

³³³⁰ Siehe Beacham 1999, 70.

gegliederten Säulenhalle, hinter welcher ein weiterer Gang dargestellt ist, auf den sich mehrere Räumlichkeiten öffneten.³³³¹

Um den Einfluss der Theater-*porticus*-Komplexe auf die Niederlassung und Ökonomie der städtischen Unternehmen sowie vielleicht sogar auf das auch durch den ökonomischen Aufschwung der Städte im 1. und 2. Jh. n. Chr. begünstigte Einkaufsverhalten hin zu einem etwaigen freizeithlichen Einkaufen, bei denen beispielsweise das Flanieren in den Säulenhallen der *porticus post scaenam*-Anlagen mit einer Art „Stadtbummel“ verbunden gewesen sein könnte, besser nachvollziehen zu können, sind weitere Untersuchungen sowie verstärkte Umfeldanalysen der Theaterviertel unabdingbar.

Doch nicht nur das nähere Umfeld war durch ökonomische Einrichtungen geprägt, auch die Theater-*porticus*-Komplexe selbst verfügten über Räumlichkeiten, die als *tabernae* oder Werkstätten gedient haben könnten, während wieder andere möglicherweise mit theaterinternen Funktionen³³³² in Zusammenhang standen. Aufnahme fanden diese in den Gewölben des äußeren Substruktionskranzes der *cavea*, wo sie sich auf das äußere *ambulacrum* hin öffneten. Derartige Ambiente, die insbesondere Theateranlagen mit freistehendem Zuschauerrund boten, sind etwa für die Theater-*porticus*-Komplexe von Ostia/Ostia³³³³, Lepcis Magna/Lepda³³³⁴ sowie für das stadtrömische Marcellus-Theater³³³⁵ belegt.

Was die *porticus post scaenam*-Anlagen betrifft, scheinen derartige fest installierte Räumlichkeiten wirtschaftlichen Charakters kein konstituierendes Element dargestellt zu

³³³¹ Cod. Vat. Lat. 3439 - Fos 22r und 23r, siehe hierzu Caretoni/Colini/Cozza/Gatti 1960, Tafel 13 und 14. Von der *forma urbis Romae* fehlen an dieser Stelle leider die entsprechenden Fragmente (Fragmente 39 d und 39 e).

³³³² Sear (2006, 9) verweist etwa auf Räumlichkeiten für *curatores theatri*, die die Verantwortung für den Theaterbau trugen. Nachgewiesen sind diese Persönlichkeiten in einer Inschrift in Pola/Pula (InscrIt X 1.18, 101-102, 147-148) und Brattia/Brač (CIL III 3096).

³³³³ Siehe Battistelli/ Greco 2002, 397, 417; Calza 1940, 22. Anders als Calza (1940, 11) spricht sich Greco dafür aus, dass sich bereits in den Substruktionen des kleineren Zuschauerrunds der augusteischen Zeit Räumlichkeiten für *tabernae* fanden. Darauf verwiesen nach Aussagen der Forscherin dokumentierte Türpfostenfunde sowie entsprechende Dekorationsmaterialien. (Battistelli/ Greco 2002, 397) In dem erweiterten Zustand des Theaterbaus (2. H. 2. Jh. n. Chr.), wie er sich heute darstellt, lassen sich dann 16 Räumlichkeiten für *tabernae* fassen, die aufgrund ihrer beträchtlichen Höhe möglicherweise ein Zwischengeschoss aufnahmen (Calza 1940, 22; Battistelli/ Greco 2002, 417). Auch die beiden Ambiente entlang des zentralen *aditus maximus* könnten bis zu ihrer in der 2. H. d. 4. Jh. n. Chr. erfolgten Umwandlung in Zisternen als *tabernae* gedient haben. (Sear 2006, 129).

³³³⁴ Siehe Caputo 1987, 127; Burmeister 2006, 155; Sear 1990, 376; Sear 2006, 129, 281; Gismondi 1954, 298.

³³³⁵ Siehe Chini 2002, 8; Fidenzoni 1970, 48; Tosi 2003, 26. Sear (2006, 9) verweist in Zusammenhang mit diesen Räumlichkeiten auf Inschriften, die einen *coactor* (= *coactiliarius*, Filzstoffhersteller/-händler) (CIL VI 33838a) und *sagarii* (Händler militärischer Mäntel) erwähnen – letztere in Verbindung mit der Einrichtung einer Statuenbasis zu Ehren des Kaisers Trajan (CIL VI 956, 9868 10028).

haben. Doch existierten Ausnahmen. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang etwa auf die große *quadriporticus* des Theaters von Pompei/Pompeii. Beide Bauten – Theater und *porticus*-Anlage – waren mit ihrer Entstehung im 2. Jh. v. Chr. jedoch nicht als „klassischer“ kaiserzeitlicher Theater-*porticus*-Komplex geplant und doch stets von einer besonderen Art der Beziehung geprägt. Ihre inhaltliche Verschmelzung verortet die Forschung allgemein erst in die Jahre um 100 v. Chr.³³³⁶ In den jüngsten Studien, die im Rahmen des Pompeii Quadriporticus Project durchgeführt wurden, konnten die Forscher Ellis und Poehler feststellen, dass die *quadriporticus* bereits in ihrer Entstehungszeit an der Nordwestecke unterhalb der Terrasse des dorischen Tempels mit zwei Räumlichkeiten ausgestattet war.³³³⁷ Interessant ist, dass diese kleine Raumfolge entlang der westlichen Säulenhalle auch nach der inhaltlichen Verschmelzung von Theater und *quadriporticus* weiter ausgebaut wurde. Für die Jahre zwischen 80 und 10 v. Chr. ließ sich den Studien zufolge eine Angliederung weiterer vier Räume mit einer Tiefe von etwa 2,30 - 2,40 m und einer Höhe von etwa 2,50 m südlich der beiden bestehenden beobachten; somit verfügte die westliche Säulenhalle nun über insgesamt sechs Räumlichkeiten, über denen ein zweites Geschoss mit einem Korridor angelegt war.³³³⁸ Nachdem auch die Terrassierungswand im Südwesten in *opus incertum* vollendet war, wurde auch dieser Abschnitt mit Trennwänden ausgestattet und folglich in drei weitere Ambiente untergliedert; weitere zwei Räumlichkeiten ließen sich seit dieser Phase auch für die Nordostseite der *quadriporticus* dokumentieren.³³³⁹ Eine dritte Bauphase, die von Ellis und Poehler in die 1. H. d. 1. Jh. n. Chr. – frühestens aber in die spätaugusteische Zeit – datiert wird, führte dann zu Modifikationen an der Westseite der Anlage, wobei der Korridor des oberen Stockwerkes verkürzt und über den sechs Ambienten des Erdgeschosses ebenfalls Räumlichkeiten angelegt wurden; Spuren an den Wänden legen den Forschern zufolge nahe, dass diese Räumlichkeiten über ein hölzernes *mezzanine*-Geschoss erreichbar gewesen sind.³³⁴⁰ Das Erdbeben von 62/63 n. Chr. verursachte dann jedoch vermutlich den Einsturz der westlichen Terrassenmauer aus der ersten Phase, im Zuge der Wiederaufbaumaßnahmen ergaben sich erneut größere Modifikationen im gesamten Areal

³³³⁶ Vergleich Katalogeintrag in K II a.

³³³⁷ Poehler/Ellis 2011, 5: Die Räume waren den Forschern zufolge noch in dieser Phase kleiner angelegt als heute überliefert, was unter anderem auf die Existenz einer unterirdischen Kanalisation zurückzuführen ist.

³³³⁸ Poehler/Ellis 2011, 5.

³³³⁹ Poehler/Ellis 2013, 7.

³³⁴⁰ Poehler/Ellis 2011, 5; Poehler/Ellis 2013, 8, 11.

der *quadriporticus*.³³⁴¹ In ihrem letzten Erscheinungsbild bis zu ihrer Verschüttung im Jahre 79 n. Chr. war die *quadriporticus* auf allen vier Seiten von Räumlichkeiten auf zwei Ebenen umgeben, doch hatte sich die Säulenhallenanlage in dieser letzten Phase sowohl funktional als auch architektonisch bereits von dem benachbarten Theaterbau getrennt.³³⁴² Während Funde aus dieser letzten Phase der *quadriporticus* sowohl die Räume als auch das gesamte Areal mit Aktivitäten des Gladiatorenwesens in Verbindung bringen, sind für die früheren Phasen der Räumlichkeiten leider keine konkreten Hinweise auf ihre Nutzung überliefert. Neben einer möglichen Funktion als Lagerräume wäre aber auch hier eine Nutzung in Form von *tabernae* nicht auszuschließen, hätten sowohl etwaige Verkäufer als auch die in den Säulenhallen verweilenden Besucher von dieser Interaktion profitiert. Auf eine besondere Beziehung zum städtischen Wirtschaftsleben verweist die heute als Piazza delle Corporazioni bekannte *porticus post scaenam* des Theaters von Ostia/Ostia. Ostia selbst war als bedeutende Hafenstadt und Vorposten Roms bis in das ausgehende 2./3. Jh. n. Chr. eng in die ökonomischen und handelsgeschäftlichen Aktivitäten des Reiches integriert und folglich durch intensive Handelsstrukturen und eine ausgeprägte gewerblich-logistische Infrastruktur (Warenlager und Umschlagsplatz) geprägt; ihre Blüte und den damit eingehenden Wohlstand der Stadt im 1. und 2. Jh. n. Chr. bezeugen unter anderem die bereits erwähnten monumentalen Warenlager sowie die zahlreichen Vereinsbauten, die in dieser Zeit überall in der Stadt zu finden waren. Die Aktivitäten der Vereine bzw. *collegia* waren es auch, die seit der Mitte des 2. Jh. n. Chr. vermehrt innerhalb der *porticus post scaenam* zu beobachten waren.³³⁴³ Doch scheint es möglich, dass die Theater-*porticus*-Anlage und insbesondere die überaus groß angelegte *porticus post scaenam* bereits seit dem Zeitpunkt ihrer Errichtung in augusteischer Zeit eng mit den wirtschaftlichen Aktivitäten der aufstrebenden Hafenstadt in Verbindung stand. Darauf würde einerseits ihre Anlage in einem Gebiet wirtschaftlichen Charakters verweisen, das nahe des Hafens zuvor möglicherweise als Verlade- und Magazinierungsplatz diente,³³⁴⁴ ebenso wie der Umstand, dass sich die Säulenhallenanlage zum Zeitpunkt ihrer Gründung mit einer monumentalen Zugangssituation auf ihr nördliches Umfeld und somit Richtung Tiber hin öffnete.³³⁴⁵ So hält es Rieger für möglich, dass die *porticus post scaenam* schon

³³⁴¹ Poehler/Ellis 2011, 6.

³³⁴² Poehler/Ellis 2011, 8.

³³⁴³ Siehe Meiggs 1960.

³³⁴⁴ Meiggs 1985, 32; Rieger 2004, 90.

³³⁴⁵ Battistelli/ Greco 2002, 402, Rhode 2010, 31.

in augusteischer Zeit neben ihrer theatralen Nutzung auch die Funktion eines Treff-, Kommunikations- und Repräsentationsortes „für die in der Seefahrt und im Handel Beschäftigten“ übernahm, eine Funktion, die sie vor dieser Zeit innerhalb des benachbarten Heiligtums verortet sah.³³⁴⁶ Etwaige Räumlichkeiten oder andere strukturelle bzw. dekorative Belege, die diese These weiterhin stützen würden, liegen für die Frühzeit der *porticus post scaenam* jedoch nicht vor.³³⁴⁷ Konkreter werden die Hinweise erst für die Zeit um die Mitte des 2. Jh. n. Chr., als sich innerhalb der *porticus post scaenam* vermehrt Aktivitäten von verschiedenen *corpora* greifen lassen, deren wachsende Bedeutung sich seit dem Ende des 1. Jh. n. Chr. auch innerhalb des weiteren Stadtbildes zeigt. Ihren Ausdruck fanden die Aktivitäten der *corpora* innerhalb der *porticus post scaenam* seit 146 n. Chr. etwa in der Stiftung von Statuen, von denen noch einige Statuenbasen zeugen.³³⁴⁸ Dem finanziellen Engagement der Mitgliedern des *corpus lenunculariorum traiectus Luculii* oder möglicherweise auch dem Zusammenschluss der fünf *corpora* der *lenuncularii* (Bootsbesitzer), die in dieser Zeit gleichfalls mit Statuenstiftungen an Kaiser Antoninus Pius und weiterer Imperatoren in Erscheinung traten,³³⁴⁹ ist der Forschung zufolge darüber hinaus vielleicht auch die Erweiterung des Tempels im Zentrum der *porticus post scaenam* zuzuweisen.³³⁵⁰

Besonders deutlich lässt sich die Verbindung der theatralen Säulenhallenanlage zum wirtschaftlichen Leben der Stadt dann seit dem Ende des 2. Jh. n. Chr. fassen, nachdem Septimus Severus und Caracalla den Theaterbau erweitert und vollständig renoviert eingeweiht hatten.³³⁵¹ In dieser Zeit hatte man damit begonnen, jeweils das äußere Schiff

³³⁴⁶ Rieger 2004, 90. So interpretiert Rieger das Areal der Quattro Tempietti als Hafenheiligtum. Auch Bolder-Boos hält einen Bezug des Heiligtums zu merkantilen Aktivitäten aufgrund der Lage zwischen Tiber und *decumanus maximus* für möglich. (Bolder-Boos 2014, 28)

³³⁴⁷ Eine zunehmende Kommerzialisierung der *porticus post scaenam* hält auch Calza (1915, 204) zumindest seit claudischer Zeit für möglich. Pohl (1978, 165ff.) hingegen wies darauf hin, dass die wenigen überlieferten claudischen Mosaik noch keine Beziehung zum Handel erkennen lassen und auch die Räumlichkeiten der *porticus post scaenam* erst Ende des 2. und im 3. Jh. n. Chr. eingerichtet worden sind. Die Frage, ob die *porticus post scaenam* somit bereits in dieser frühen Zeit als Treffpunkt für die verschiedenen Vereine diente, wie es Rieger (2004, 90-92) und Calza vermuten, muss aufgrund der geringen Kenntnis der ersten Jahrzehnte der Anlage aktuell noch offen bleiben.

³³⁴⁸ Van der Meer 2009, 165-167.

³³⁴⁹ Die mit ihnen in Zusammenhang stehenden Inschriften stammen aus den Jahren 134-244 n. Chr.: AE 1987, 176a, 176b, 193, 194, 197; AE 1989, 128.

³³⁵⁰ Van der Meer 2009, 165. Auf die Erweiterung des Tempels könnte nach van der Meer ein *album* mit der Inschrift „*inter alia, ordo, corporator(um) qui pecuniam ad ampliand(um) templum contuler(unt)*“ sowie den kaiserlichen und konsularischen Daten von 140, 151, 156, 163, 170 und 172 n. Chr. Bezug nehmen. Während die verehrte Gottheit auf den überlieferten *alba* keine Erwähnung fand, ist jedoch der Name Cn. Sentius Felix dokumentiert. (van der Meer 2009, 165) Wie van der Meer sprechen sich auch Meiggs (1960, 296-298) sowie Cicerchia und Marinucci (1992, 199) für eine Verbindung der *alba* mit dem *corpus traiectus Luculli* aus, einer der fünf *corpora* der *lenuncularii* (Fähren- und Schlepperboot-Besitzer).

³³⁵¹ CIL XIV 114 (196 n. Chr.); Battistelli/ Greco 2002, 416.

der drei Säulenhallen der Nord-, West, und Ostseite durch Trennwände in insgesamt 61 einzelne Räumlichkeiten mit Hinter- und Nebenräumen zu unterteilen – ein Prozess, der sich nach Pohl bis in das 3. Jh. n. Chr. hinein erstrecken sollte.³³⁵² Die Räumlichkeiten selbst zeichnen sich heute zum Teil noch durch einen einfachen, teils geometrischen, bichromen Mosaikboden aus. Die sich vor ihnen erstreckende Säulenhalle wies hingegen eine besondere Art der Bodengestaltung auf, die sich durch schwarz-weiße Mosaikfelder mit bildlichen und inschriftlichen Darstellungen präsentierte. Vor den einzelnen Räumlichkeiten installiert, gaben sie maritime Themen wieder, die deutlich mit dem Meer und dem Handel verknüpft sind.³³⁵³ Auch die Inschriften, die neben fünf lokalen *collegia* aus Ostia und Portus – tätig im Logistikbereich überseeischer Handels- und Verlade- bzw. Transportaktionen – insbesondere verschiedene Reedereien und Händler außeritalischer Provinzen nennen,³³⁵⁴ verweisen deutlich auf den ökonomischen Sektor des Handels. Vor diesem Hintergrund wäre es denkbar, dass die *porticus post scaenam* spätestens seit dem 2. Jh. n. Chr. und dem erneuten wirtschaftlichen Aufschwung der Stadt einen wichtigen Knotenpunkt des merkantilen Lebens in Ostia schuf. Interessant ist dabei, dass an diesem sicher hochfrequentierten Platz vor allem außeritalische Repräsentanten und somit diejenigen Akteure eine ausgeprägte Öffentlichkeitswirkung erfuhren, die für den Handel mit Ostia respektive Rom von großer Bedeutung waren.³³⁵⁵ Welche Funktion in diesem Zusammenhang speziell die angesprochenen Räumlichkeiten übernahmen, ist spekulativ. Aufgrund der Positionierung der einzelnen Mosaikfeldern vor den Zugängen der Räumlichkeiten werden diese in der Forschung zumeist als *stationes* bezeichnet, Ambiente also, die mit den verschiedenen Aktivitäten dieser *collegia* – sei es in wirtschaftlicher, sozialer, kultischer oder repräsentativer Hinsicht – verknüpft waren.³³⁵⁶ Auch ist denkbar, dass einige der in der *porticus post scaenam* dokumentierten Ehrungen der *coropora* in Zusammenhang mit etwaigen zuvor erfolgten Stiftungen zugunsten des Theaters in

³³⁵² Pohl (1) 1978, 334; Pohl (2) 1978, 193; siehe auch Rhode 2010, 34; Bolder-Boos 2014, 114.

³³⁵³ Bolder-Boos 2014, 117. Zur detaillierten Auflistung der Mosaikfelder: Calza 1928, 115-117.

³³⁵⁴ Hermansen 1981, 84; Bolder-Boos 2014, 117. Zu den erwähnten lokalen *coropora* zählen die *navicularii*, *stuppatores*, *restiones*, *pelliones* und die *codicarii*. (Hermansen 1981, 84)

³³⁵⁵ Hermansen 1981, 85; siehe ähnlich auch Rieger 2004, 91. Die auf Latein formulierten Inschriften geben einen Hinweis darauf, dass in der Kommunikation nicht die eigenen Vereinsmitglieder im Fokus standen, sondern die breite römische Öffentlichkeit und folglich die (Handels-)Beziehung mit Ostia und Rom selbst. (siehe auch Rhode, 2010, 52)

³³⁵⁶ So hätte sich den verschiedenen Vereinigungen nach Rhode hier ein Raum für den Verkauf von Dienstleistungen, das Knüpfen neuer Geschäftsbeziehungen sowie der Kultausübung und ihrer öffentlichen Repräsentation geboten. (Rhode 2010, 54). Siehe zudem u. a. auch Calza 1915, 204; Hermansen 1981, 85; Steuernagel 2004, 200-201; Bollmann 1998, 299-300.

Zusammenhang zu bringen sind.³³⁵⁷ Das Ende der theatralen Säulenhallenanlage als Repräsentationsort und Treffpunkt der *collegia* und Händler könnte dann das 4. Jh. n. Chr. markiert haben, als dieser Bereich vermehrt der Spoliation anheimfiel und sie im 4./5. Jh. n. Chr. möglicherweise zu einem „Festplatz für Wasserspiele“ umgebaut wurde.³³⁵⁸ Bemerkenswert ist dabei, dass sich die *porticus post scaenam* somit neben ihrer theatralen Funktion und ihrer Rolle für den Kaiserkult auch ihre Bedeutung für die wirtschaftliche Interaktion noch erhalten hatte, als sich, wie Gering³³⁵⁹ ausführt, die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen in Ostia zusehends zu ändern begannen, der Neubau von sowie die Reparaturarbeiten an Lagerhäusern ausblieben und sie schließlich im 3. und 4. Jh. n. Chr. aufgegeben wurden.³³⁶⁰

Eine solche besondere Art der Einbindung der *porticus post scaenam* in das Wirtschaftsleben der Stadt ließ sich unter den hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Anlagen abseits von Ostia kein weiteres Mal nachweisen, sodass sich jener Bau zunächst als Sonderfall präsentiert. Es bleibt jedoch zu fragen, ob sich möglicherweise auch andere Theater-*porticus*-Komplexe, die innerhalb von Hafenstädten errichtet worden sind, durch ähnliche mit der Wirtschaft und dem Handel in Zusammenhang stehende Aktivitäten ausgezeichnet haben.

Der bisherige Fokus auf die gebauten Wirtschaftsräume innerhalb und im Umfeld der Theater-*porticus*-Komplexe ließ zudem eine weitere Form der gewerblichen Aktivitäten außer Acht, die jedoch – wie heute – viel frequentierte und „touristische“ Örtlichkeiten innerhalb einer Stadt prägten und somit einen gewissen Anteil der wirtschaftlichen Interaktionen ausmachten. So ist die Frage nach der Präsenz etwaiger mobiler Verkaufsstände beispielsweise für Nahrungsmittel, Getränke und anderer Waren in und um die Anlagen nicht unerheblich, boten die Theater mit ihren *porticus post scaenam*-Anlagen doch städtische (Frei-)Räume, die zu einem längeren Aufenthalt einluden. Von derartigen Warenständen hätten dabei nicht nur die Besucher selbst profitiert, sondern auch die verschiedenen Händler und Verkäufer, die hier die Gelegenheit nutzen konnten, um den Besuchern ihre Produkte feilzubieten.³³⁶¹ Bestätigung findet dieser Aspekt in den

³³⁵⁷ Bollmann 1998, 299.

³³⁵⁸ Gering 2018, 100-105, 241-243.

³³⁵⁹ Gering 2018, 358-360.

³³⁶⁰ Siehe auch Meiggs 1960, 88.

³³⁶¹ Vergleich: Tacitus, ann. XV 38.2 (*circus*); CIL VI 9822 (*circus*). Zu denken wäre des Weiteren an Straßenmusiker ebenso wie andere Straßenkünstler und Wahrsager, die an derlei Plätzen hoher Frequentation ihren Lebensunterhalt verdienten. (Horaz, serm. I 6.113-114)

literarischen Quellen. So berichtet beispielsweise Tertullian, dass „zu den Schauspielen [...] Gegenstände [...] feilgehalten werden“³³⁶². Vorstellbar wären dabei hölzerne Verkaufsstände, die sich permanent oder temporär eingerichtet besonders entlang der Zugangsbereiche der Theater-*porticus*-Anlagen befunden haben könnten. Da insbesondere Säulenhallen aufgrund ihrer Bauweise und ihrer Multifunktionalität seit frühester Zeit einen beliebten Raum für Verkaufsstellen boten, drängt sich zudem die Frage auf, ob zumindest zeitweise auch innerhalb der *porticus post scaenam*-Anlagen (fliegende) Händler ihre Waren feilboten oder ob die Säulenhallenanlagen von derlei Geschäften freigehalten wurden. Interessant ist an dieser Stelle eine Passage in den Chroniken des Marcellinus aus der Spätantike, aus der hervorgeht, dass in der „*porticus*“ der Theater an Veranstaltungstagen Verkaufsstände präsent waren.³³⁶³ Inwiefern hier tatsächlich der Bereich der *porticus post scaenam* angesprochen wird, ist nicht zweifelsfrei zu ermitteln, doch sind diese raren Textstellen deutlich als Zeugnisse für die Existenz von zumindest portablen Geschäftsständen in und im direkten Umfeld der Theateranlagen zu werten. Dass aber auch Strafanlagen während der Spiele nicht unbekannt waren, bezeugt eine dreifach erstellte Inschrift aus der 2. H. d. 4. n. Chr., die aus Rom bekannt ist.³³⁶⁴ Hier kam es während der *spectacula* offenbar zu Gesetzesverstößen, woraufhin ein langer Katalog mit den Namen, Berufsbezeichnungen und Anschriften der verurteilten *tabernarii* (Gewerbetreibende) erstellt wurde.³³⁶⁵

Geschäftliches Netzwerken im Allgemeinen und somit die Herstellung möglicher künftiger Geschäftsbeziehungen wird bei einigen Besuchen innerhalb der Theater-*porticus*-Anlagen sicher ebenfalls von nicht unerheblicher Bedeutung gewesen sein. Als öffentliche Räume mit regem Publikumsverkehr konnten sich diese geschäftlichen Interaktionen einerseits spontan ergeben; daneben boten sich speziell die *porticus post scaenam*-Anlagen als repräsentative öffentliche Räume abseits des geschäftigen Straßenlärms auch als gezielte Destinationsorte für geschäftliche Gespräche an, wenngleich die wenigen erhaltenen literarischen Überlieferungen zu den *porticus*-Anlagen in dieser Hinsicht schweigen.

³³⁶² Tertullian, apol. XLII.

³³⁶³ Marcellinus, chronicon 501.1; siehe auch Jürgens 1972, 202.

³³⁶⁴ CIL VI 41328- 41330.

³³⁶⁵ CIL 6, 41328. 41329, 41330; Blänsdorf 2004, 128.

Mehr Aufschluss geben sie hingegen zu einem weiteren bedeutenden Gewerbesektor der römischen Städte. So waren die Theater und Theater-*porticus*-Komplexe, wie auch andere öffentliche Bauten der Freizeitgestaltung (Bäder, Amphitheater, Circus), gastronomische Einrichtungen und weitere Etablissements, eng mit dem mehrheitlich städtischen Phänomen der Prostitution verbunden.³³⁶⁶ Den antiken Autoren zufolge dienten dabei nicht selten die Arkaden des Zuschauerrunds als geeignete und beliebte Örtlichkeiten, um diesem Geschäft nachzukommen. Verwiesen sei hier auf den lateinischen Begriff *fornix*, der im eigentlichen Wortsinn ein Bogengewölbe bezeichnet, schon früh jedoch mit dem Gewerbe der Prostitution in Verbindung gebracht wurde.³³⁶⁷ Besonders eindrücklich wirkt hier die Kritik des Kirchenvaters und Bischofs Isidor von Sevilla, der bemerkt, dass junge Männer, die das Theater verlassen ihre Köpfe bedeckten, als würden sie ein Bordell betreten.³³⁶⁸

Die Überlieferungen zum Pompeius-Theater von Roma/Roma bezeugen zudem, dass auch die *porticus post scaenam*-Anlagen neben anderen städtischen Säulenhallen übliche Örtlichkeiten für die Interaktionen mit den Klienten waren.³³⁶⁹

Das Geschäft der Prostitution scheint, auch im Hinblick auf andere öffentliche Bauten der Unterhaltung, nach McGinn somit ein üblicher und permanenter Bestandteil der theatralen Anlagen gewesen und nicht allein auf die Veranstaltungstage mit einer höheren Besucherzahl begrenzt geblieben zu sein.³³⁷⁰ Als „besondere Freude“ des städtischen Lebens war die Prostitution vor allem in den urbanen Zentren weit verbreitet und repräsentierte McGinn zufolge „a major service industry in the Roman world“.³³⁷¹ Abseits des unmittelbaren Tagesgeschäfts und den direkten Einkünften für Prostituierte und deren *lenones/lenae* (Besitzer/Vermittler) zog auch der Staat einen wirtschaftlichen Gewinn aus dem Geschäft mit Sex.³³⁷² So gibt McGinn an, dass sich die Steuer auf Prostitution, die seit Caligula erhoben wurde, als derart unverzichtbar herausstellte, dass noch viele christliche Kaiser in der Spätantike nicht darauf verzichten konnten.³³⁷³ Und auch für die Kommunen und Eliten des Reiches wird das Geschäft mit der Prostitution mit einem finanziellen

³³⁶⁶ HA ELag. 26.3; 32.9; Siehe hierzu McGinn 2004, 22-23, 30.

³³⁶⁷ McGinn 2004, 8. Ableitungen dazu: *fornicatrix* (Prostituierte), *fornicatio* (Unzucht), *fornicare* (Unzucht treiben).

³³⁶⁸ Isidor, *origines* 19.26.2.

³³⁶⁹ Catullus 55.6-10; Propertius IV 8.75; Ovid, *ars amat.* I 67, III387; Martial 11.47.3.

³³⁷⁰ McGinn 2004, 22-23.

³³⁷¹ McGinn 2004, 29-30.

³³⁷² McGinn 2004, 9, 76.

³³⁷³ McGinn 2004, 76; siehe auch T. A. J. McGinn, *Prostitution. Sexuality and the Law in ancient Rome* (New York 1998).

Interesse verbunden gewesen sein. So war die Verpachtung bzw. Vermietung von öffentlichem Raum oder etwaigen Ambienten an Prostituierte und ihre Vermittler ebenfalls ein einträgliches Geschäft.³³⁷⁴ Ein Beispiel findet sich etwa in Pompei/Pompeii, wo die Räume in den Arkaden des Amphitheaters von lokalen Beamten an Prostituierte und ihre Vermittler vermietet worden sind.³³⁷⁵

Die direkte und indirekte Integration der Theater-*porticus*-Komplexe in das ökonomische Leben der Städte findet schließlich vielleicht auch in der Anmerkung des Vitruv seinen Ausdruck, mit der er auf die Nutzung der *porticus post scaenam*-Anlagen als Lagerraum für Holz verweist und ihnen eine essentielle Bedeutung in Krisenzeiten zuschreibt: „*In solchen Zeiten dann werden diese Promenadenmagazine geöffnet und in der Reihenfolge der Volksabteilungen den einzelnen Bewohnern ihre bestimmten Maße zugeteilt. So haben diese offenen Promenaden zwei vorzügliche Zweck und zwar einerseits im Frieden den der Gesundheit, andererseits im Kriege den der öffentlichen Wohlfahrt.*“³³⁷⁶ Da sich in vielen der hier näher untersuchten *porticus post scaenam*-Anlagen jedoch in der Regel keine speziellen Räumlichkeiten nachweisen ließen, die als Magazine genutzt worden sein könnten, bleibt die Frage, ob derartige Lagerräume im Verlauf der Kaiserzeit nicht (mehr) als notwendig erachtet wurden oder ob auch der Baumbestand etwaiger Grünanlagen für diesen Fall eingeplant gewesen wäre.

Verfolgt man die ökonomische Bedeutung jener Anlagen über ihre Blütezeit hinaus, zeigt sich, dass die Theater-*porticus*-Komplexe auch nach ihrem Funktionsverlust in der Spätantike zum Teil weiterhin attraktive sowie praktische Standorte für gewerbliche Niederlassungen verschiedener Art darstellten. Neben Kalkbrennereien, die direkt vor Ort die einstigen Baumaterialien der theatralen Anlagen für neue Zwecke verarbeiteten, fanden sich innerhalb von Theaterkern und *porticus post scaenam* immer wieder Spuren von Werkstätten unterschiedlicher Gewerbe. So ergaben die Forschungen am Theater-*porticus*-Komplex von Italica/Santiponce, dass etwa die *parodoi/aditus* sowie ein Großteil der *porticus post scaenam* nach der Einstellung des theatralen Betriebs nicht nur als Wohnstätten, sondern auch als Werkstätten für Knochen- und Elfenbeinarbeiten, für Öfen

³³⁷⁴ McGinn 2004, 10, 76. Archäologisch lassen sich derartig genutzte Räumlichkeiten nur schwer nachweisen.

³³⁷⁵ McGinn 2004, 22.

³³⁷⁶ Vitruv, de arch. V 9.8-9.

sowie zur Ölproduktion genutzt wurden.³³⁷⁷ Interessant sind diesbezüglich auch die zeichnerischen Überlieferungen zum stadtrömischen Marcellus-Theater aus dem 16. Jh., die belegen, dass die unteren Arkaden des Zuschauerrunds, wenn auch bis zur Hälfte begraben, auch in dieser Zeit (wieder) als Sitz verschiedener Läden, Werkstätten und Geschäfte diente.³³⁷⁸ Ihre Existenz auch im ausgehenden 19. Jh. bezeugt Benders Bericht in „Rom und römisches Leben im Altertum“, in dem es heißt: „Das Paterre (der Arkaden) ist jetzt zu Buden, Kneipen und Werkstätten benützt, die gewaltigen Quadern sind hundertfach gelöchert und gesprengt, geschwärzt vom Rauch der Schmiede und anderer Handwerker.“³³⁷⁹ Verdrängt wurden diese erst, als die theatrale Anlage in den 1920er-1930er Jahren in den Besitz der Gemeinde Rom übergang.³³⁸⁰

Zumeist war mit der Aufgabe der Theater-*porticus*-Komplexe jedoch, wie die angesprochenen Kalkbrennereien andeuteten, die Spoliation der Bauten verbunden und auch hierin wird ein weiterer Aspekt der Anlagen zugunsten der Ökonomie spätantiker und mittelalterlicher Städte und Gemeinden offenbar. Denn als Steinbrüche und „Horte“ teils wertvoller Baumaterialien trugen sie nicht nur zur Realisierung neuer Bauvorhaben bei, sondern schufen in diesem Zusammenhang zugleich wiederum eine Vielzahl von Arbeitsplätzen für Kalkbrenner, Steinmetze, Händler und dergleichen.³³⁸¹ So geht Cascella bezüglich der Spoliation des Theater-*porticus*-Anlagen von Suessa/Sessa Aurunca davon aus, dass eine große Zahl von Steinmetzen im 12. Jh. damit beschäftigt waren, Friese, Gesimse, Fensterstürze, Inschriften, Statuen und Reliefs in unzählige kleine Stücke zu verarbeiten, bis die Anlage nahezu all ihrer Dekoration beraubt war.³³⁸² In diesem Falle

³³⁷⁷ Rodríguez Gutiérrez/Vera Reina 1999, 194-195; Rodríguez 2001, 247.

³³⁷⁸ Siehe u. a.: Bericht: W. W. Story, *Roba di Roma* (London 1875); H. Bender, *Rom und römisches Leben im Altertum* (Tübingen 1893) 71-72; bildliche Darstellungen: St. Du Perac, *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva*, Rome, Lorenzo della Vaccheria, 1575; L. Rossini, *Le antichità romane, ossia Raccolta delle più interessanti vedute di Roma antica disegnate ed incise dall'architetto incisore Luigi Rossini ravennate in numero centuna vedute*. (Roma, 1829) (auch online verfügbar siehe: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/275642>; (Stand vom 23.05.2018)); L. von Sybel, *Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche/Grundriss von Ludwig von Sybel* (Marburg 1888) 361 Fig. 284 (auch online verfügbar siehe: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/990125>; (Stand vom 23.05.2018)); H. Strack, *Baudenkmaeler des alten Rom: nach photographischen Originalaufnahmen*, Vol. 2 (Berlin 1890) (auch online verfügbar siehe: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/1038548>; (Stand vom 23.05.2018)); O. L. Richter: *Das alte Rom*, in: *Aus Natur und Geisteswelt*, 386, Leipzig 1913 (Tafel V oben) (auch online verfügbar siehe: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/828023>; (Stand vom 23.05.2018)).

³³⁷⁹ H. Bender: *Rom und römisches Leben im Altertum*, Tübingen 1893 (S. 72).

³³⁸⁰ o. V.: *Teatro di Marcello*, auf: Website der Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali (2017): http://www.sovrintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_antica/monumenti/teatro_di_marcello (Stand vom: 23.05.2018); P. Ciancio Rossetto: *Theatrum Marcelli*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* (LTUR), Vol. V (1999) (31-35, fig. 19).

³³⁸¹ Verwiesen sei hier etwa auf die Theater-*porticus*-Komplexe von Suessa/Sessa Aurunca, Volaterrae/Volterra, Faesulae/Fiesole sowie auf das Balbus- und Marcellus-Theater.

³³⁸² Cascella 2012, 78.

scheint fast alles direkt in die Brennöfen transportiert worden zu sein, da sich nur relativ wenige Fragmente des weißen Marmors aus dem Theater innerhalb des zu dieser Zeit errichteten Dombauprojektes wiederfanden.³³⁸³

VIII d Theater-*porticus*-Komplexe als zentrale Orte des öffentlichen gesellschaftlichen Lebens

Die bis hierhin zur Sprache gekommenen vielschichtigen Funktionen, die um verschiedene weitere Aspekte ihres gesellschaftlichen Gehaltes zu ergänzen sind, ihre architektonische, dekorative sowie landschaftsgestaltende Konzeptionierung sowie die spezifischen in sie eingeschriebenen Werte und Botschaften ermöglichten es bereits, ein Bild dieser theatralen Anlagen mit angrenzender *porticus post scaenam* entstehen zu lassen und ihre Erscheinung, obgleich ihrer je individuellen Ausformung, gegenüber jenen Theatern ohne anschließenden *porticus*-Bereich darzustellen. Die entstandenen Rekonstruktionen basieren dabei auf den heute überlieferten und durch die Forschung zugänglich gemachten Funden und Befunden, deren Interpretation zusätzlich durch den modernen Blick auf vergangene Zeiten geprägt und gesteuert ist. Denn heute wie damals ist die individuelle Wahrnehmung kein wirklichkeitsgetreues und objektives Abbild der betrachteten Umwelt.³³⁸⁴ Sie ist vielmehr eng verbunden mit neurophysiologischen Prozessen und je eigenen mnemotischen Erfahrungen und Lebenskontexten.³³⁸⁵

Dieser Aspekt der individuellen Wahrnehmung und Erfahrungen ist folglich auch mit dem Blick auf die antike Bevölkerung von Relevanz und muss auch bei der Betrachtung der sozialen bzw. gesellschaftlichen Kontextualisierung der Anlagen und der Frage nach den in ihnen stattfindenden Aktivitäten im Hinterkopf behalten werden.³³⁸⁶ So war die Wahrnehmung und die Interaktion mit den theatralen Bauten durch die Mitglieder des Kaiserhauses und den Kaiser selbst, die diese direkt oder indirekt als politische Kommunikationsmittel im Hinblick auf ihre Machtsicherung und Repräsentation nutzten,

³³⁸³ Cascella 2012, 78.

³³⁸⁴ Frings/Müller 2014, 4.

³³⁸⁵ Hamilakis 2013, 9.

³³⁸⁶ Dabei ist zu beachten, dass die Wahrnehmung sowohl kulturell determiniert als auch politisch, historisch sowie alters- und genderspezifisch ist und hochgradig von individuellen Erinnerungen und Emotionen geprägt ist. Zudem ist sie kein starres Konstrukt, sondern je individuell verschieden und über die Zeit wandelbar. (siehe hierzu Day 2013, 9; Hamilakis 2013, 10)

gewiss eine andere als die der Städte und Honoratioren, die die etwaigen Theateranlagen errichteten, ausschmückten und instand hielten oder Spiele finanzierten und dadurch einerseits ihre Ergebenheit zum Kaiserhaus ausdrückten sowie andererseits ihre eigene soziale und politische Stellung innerhalb der Gesellschaft unterstrichen und förderten. Diese Wahrnehmungsperspektiven unterschieden sich wiederum von jener eines einfachen Bürgers der Stadt, eines den Bau realisierenden Arbeiters, der Frauen, Kinder, Sklaven und natürlich den einzelnen Schauspielern. Ja sogar zwischen dem auswärtigen Theaterbesucher und dem im Umfeld der Theateranlagen lebenden Menschen wird die Wahrnehmung differiert haben. Gleiches galt auch für die Individuen der verschiedenen hier aufgeführten gesellschaftlichen Gruppen, innerhalb der jeder Einzelne bedingt durch die ihm jeweils eigenen Lebensumstände und Erinnerung seine eigene Wahrnehmung hatte.

Gerade die Theater-*porticus*-Komplexe schufen dabei in der Kombination zweier wesentlicher städtischer Baukörper sowohl miteinander als auch getrennt voneinander regelrechte Schmelztiegel der sensorischen Modalitäten, der unterschiedlichen Erfahrungen und Interaktionsräume. Heute erhalten sind jedoch mit einzelnen Mauerzügen, Fundamenten sowie eines fehlenden oder nur fragmentarischen Ausstattungsapparates in der Regel nur lückenhafte Baubefunde und einige schriftliche Überlieferungen, die jeweils für sich betrachtet in ihrer Aussagekraft begrenzt bleiben. Gleiches gilt natürlich auch für die sie umgebende städtische Landschaft – die einzelnen Wohn- und Arbeitsstätten, die Bäder und Tempel, die Straßenzüge, Märkte, Straßenbrunnen, die *tabernae* sowie auch die weiteren weniger monumentalen Elemente. Sie alle waren mit Tätigkeiten, Erinnerungen, Emotionen und Erfahrungen verschiedener Art verbunden. Die Interaktion zwischen den einzelnen urbanen Elementen, insbesondere aber die Interaktion zwischen Mensch und Architektur und die Frage, wie sich das (tägliche) Leben der Menschen in und durch die Bauten, in diesem Fall der Theater-*porticus*-Komplexe, gestaltete, bleibt daher für den modernen Betrachter oft bruchstückhaft. So betonte auch Lefebvre³³⁸⁷:

„Likewise, with the study of everyday life and the urban,
where what is most familiar is also the least known

³³⁸⁷ H. Lefebvre: Critique of Everyday Life, Vol. III, New York 1991 (S. 133).

and the most difficult to make out.”

Die Bedeutung der Theater-*porticus*-Komplexe im Leben der antiken Bevölkerung lässt sich jedoch nicht bestreiten und wird durch die antiken literarischen Überlieferungen ebenso bekräftigt wie durch die archäologischen Forschungen. So sind bereits an verschiedenen Stellen dieser Untersuchung immer wieder auch Funktionen und Interaktionsfelder der theatralen Anlagen zur Sprache gekommen, die sie im Kontext des öffentlichen gesellschaftlichen Lebens der Städte erfüllten. Wesentlich ist in diesem Zusammenhang, dass die Theater-*porticus*-Komplexe urbane Bauten waren, die alle Bevölkerungsschichten ansprachen. Mit ihrer kultisch-religiösen, politischen und wirtschaftlichen Einbettung, aber auch mit ihren unterhaltenden Aspekten und ihrer Funktion als großangelegte städtische Räume des *otiums* waren sie zutiefst im Leben der antiken römischen Bevölkerung verwurzelt. Wie stark diese Beziehung zwischen Mensch und theatraler Anlage war, veranschaulichen die Überlieferungen der antiken Autoren, die sich bis in die Spätantike nachvollziehen lassen.³³⁸⁸ Ihre Bedeutung für die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz der Bauten ist daher unermesslich, wenngleich sie fast ausschließlich die Sicht einer männlichen Person der wohlhabenden elitären Bevölkerungsschicht wiedergeben. Somit ist oft nur teilweise erkenntlich, wie Individuen anderer gesellschaftlicher Gruppen in und mit diesen Bauten interagierten.

- *Plattformen sozialer Interaktionen während der Veranstaltungszeiten*

Besonders während der Veranstaltungszeiten lassen sich die theatralen Bauten als Orte hoher Frequentierung fassen, auch wenn sie und die in ihnen stattfindenden Veranstaltungen nicht immer frei von Kritik waren.³³⁸⁹ Bereits in Kapitel II kamen in Zusammenhang mit der Erörterung der literarischen Quellen die enormen Menschenströme zur Sprache, die sich zu diesen Zeiten durch die Städte Richtung Theater bewegten.³³⁹⁰ Dabei zogen die Theaterveranstaltungen und das Rahmenprogramm der öffentlichen Feierlichkeiten mit den Prozessionen nicht nur das städtische Publikum an, sondern

³³⁸⁸ Vergleich Kapitel II.

³³⁸⁹ Vergleich Kapitel II d.

³³⁹⁰ Ovid, *ars amat.* I 89-89; Seneca, *Herc. fur.* 838. In diesem Zusammenhang ist auch eine Textstelle bei Sueton anzuführen, der berichtet, dass Augustus bei Festspielen Wachen in der Stadt aufstellen ließ, um etwaige Plünderungen in den verlassenen Häusern zu verhindern. (Suet. *Aug.* 43,1)

gleichermaßen auch die Bevölkerung des näheren und weiteren Umlandes. Auch staatstragende oder fremdländische Gesandte konnten sich unter den Teilnehmenden befinden.³³⁹¹ Zu diesen Zeiten sind die Städte folglich als regelrechte Ballungszentren von Einwohnern, regionalen oder provinziellen Honoratioren, Tagesbesuchern, Langzeitgästen, Händlern und Gewerbetreibenden vorzustellen.

Zuvor den Prozessionen beiwohnend fand sich dann, abhängig von der Größe und Sitzplatzkapazität der jeweiligen Theater, eine Zahl von häufig mehreren Tausend Menschen zu den Schauspielveranstaltungen in den theatralen Bauten ein. Hier versammelten sie sich aus den verschiedenen Zugangssystemen kommend in den jeweiligen Rängen und Sitzplätzen des Zuschauerrunds – Beamte, profane und religiöse Würdenträger, das einfache Volk, Sklaven, Männer, Frauen und Kinder. Bereits bevor sich der Vorhang für die Bühnenspiele senkte und die Flötentöne ihren Beginn signalisierten, erlebten die Besucher diesen Ort als Plattform sozialen Austausches, ja sogar der Liebesanbahnungen. So empfahl etwa Ovid:

*„Du aber geh auf die Jagd vor allem im Rund des Theaters: /
Größren Ertrag bringt der Ort, als du dir selber erhoffst. / Dort
wirst etwas zum Lieben und etwas zum Spielen du finden, / Und
was du
einmal berührn und was du festhalten willst. /
So wie im langen Zug hin und her die Ameisen wimmeln, / Wenn
sie die Körner im Mund tragen, ihr übliches Mahl, / Oder die
Biene, wenn sie ihre Wälder und duftenden Weiden / Fand, um die
Blumen und hoch über dem Thymian fliegt, / Ebenso eilen zum
volkreichen Spiel die gepflegtesten Frauen. / Oft hat die riesige
Schar mir die Entscheidung erschwert. / Sie, die zum Sehen
kommen, sie kommen, gesehen zu werden.“³³⁹²*

Den Festtagssputz der Männer und Frauen, die sich an den Veranstaltungstagen in den Theatern einfanden, ebenso wie ihre Interaktion bei den Schauspielen überliefert auch Tertullian, wenn auch mit einer deutlich kritischen Haltung:

³³⁹¹ Tacitus, ann. VIII 54.3-4.

³³⁹² Ovid, ars amat. I 89-114.

„Gerade die gemeinsame Teilnahme, gerade die Einigkeit oder Uneinigkeit bei den Gunstbezeugungen (gegenüber den Akteuren) fachen die Funken lüsterner Leidenschaft durch den engen Umgang miteinander an. Überhaupt denkt niemand, wenn er zu einem Schauspiel geht, an etwas anderes, als gesehen zu werden und andere zu sehen.“³³⁹³

Der hier wiederholt angesprochene Aspekt des „Sehen und Gesehen-werdens“ beschränkte sich jedoch nicht allein auf die Partnersuche, sondern spielte bei solchen städtischen (Groß-) Ereignissen auch per se eine große Rolle, nicht zuletzt für die Kreise der Elite. Wie auch die Kaiser traten sie hier einer großen Zahl der Bevölkerung gegenüber, hier konnten sie Lob oder Tadel erhalten, die Stimmung im Volk ablesen, sich profilieren sowie sich und ihre gesellschaftliche Stellung jedermann präsentieren.

Die Tage der Feierlichkeiten und Schauspielveranstaltungen kennzeichneten folglich besondere Momente im Leben der römischen Bevölkerung. Dabei konnte der Gang in das Theater als Höhepunkt außerhalb des alltäglichen Lebens aufgefasst werden sowie im Hinblick auf die höheren Bevölkerungskreise als geeigneter Rahmen für die Vergewisserung und die Präsentation ihres sozialen Ranges. Gesteigert wurde dieser Eindruck durch die Monumentalität und die besondere Ausstattung der Theaterbauten selbst, die zugleich die Vorteile der Zugehörigkeit zum Imperium Romanum symbolisierten sowie die Genüsse des städtischen Luxus. Dabei wirkten die verschiedenen eingesetzten politischen Kommunikationsmedien, sicher unterschiedlich stark, bewusst oder doch zumindest unterbewusst auf die Wahrnehmung der einzelnen Besucher und führte zu einer je eigenen Einordnung in die weltliche und gesellschaftliche Ordnung, die eng mit der kaiserlichen Verehrung verbunden war.

Der Rahmen der Theater ermöglichte es dabei eine Art Mikrokosmos entstehen zu lassen, denn hier kamen die verschiedensten sozialen und gesellschaftlichen Bevölkerungsgruppen zusammen. Auf verhältnismäßig kleinem Raum konnte somit in gewisser Weise ein Gemeinschaftsgefühl hergestellt werden, allerdings bei gleichzeitiger strikter gesellschaftlicher Gliederung.³³⁹⁴ Letztere setzte folglich Grenzen. Manifestiert waren

³³⁹³ Tertullian, de spect. XXV 1-3.

³³⁹⁴ Zanker 1987, 151-157.

diese in den beschriebenen unterschiedlichen Zugangssituationen, der Einrichtung verschiedener Ränge, den dazwischen gesetzten Schranken, der Hervorhebung spezieller Sitzplätze für die führenden *ordines*, aber auch in der unterschiedlichen Kleiderordnung. Die besondere räumliche Nähe zwischen Volk, Elite (und Kaiser) erhob die Theaterbauten auch zu wichtigen Plattformen der Interaktion zwischen diesen Gruppen. Interessant ist hier, dass diese Kommunikation nicht einseitig verlief, wie die durch das Kaiserhaus sowie die Beamten und Eliten eingesetzten politischen Kommunikationsmittel im Zusammenhang mit dem Theaterwesen suggerieren könnten. Vielmehr nutzte auch das Volk diesen Rahmen, um seine Zuneigung zu zeigen, Forderungen zu stellen oder Protest zu üben.³³⁹⁵ Neben milderer Reaktionen³³⁹⁶ kam es den antiken Quellen zufolge in den Theatern und den anderen Spielstätten immer wieder auch zu heftigen Unruhen, die von den wohlhabenden und führenden Kreisen ungern gesehen auch von den antiken Autoren stark kritisiert wurden.³³⁹⁷ So berichtet Horaz im zweiten Buch seiner *Epistulae*:

*„Oft mag selbst den wagemutigen Dichter noch eins abschrecken und einschüchtern: das sind die Herren von der Mehrzahl, minder zählend an Wert und Würde, ungebildet und plump und, falls die Ritter auf den feinen Plätzen anderer Meinung sind, zum Gebrauch der Fäuste entschlossen.“*³³⁹⁸ Und weiter: *„Denn welche Stimmkraft ist je durchgedrungen in dem Lärm, den unsre Sitzreihen im Theater widerhallen? Garganus‘ Bergwald hörst du brausen, die Brandung heulen im Tuskermeer: so laut gebärdet sich das Volk, das die Spiele betrachtet [...]“*³³⁹⁹

Die Theater stellten sich während der Schauspielveranstaltungen also als hoch emotionale und politisch äußerst sensible Orte dar. Auch die Schauspieler selbst konnten durch die gezielte Betonung von bestimmten Versen und Gesten die Bühne politisieren,³⁴⁰⁰ andererseits konnten aber auch die Autoren mit ihren jeweiligen Stücken oder die

³³⁹⁵ Siehe auch Groot 2008, 318-324.

³³⁹⁶ Siehe auch Tacitus, ann. I 77.

³³⁹⁷ Groot 2008, 344.

³³⁹⁸ Horaz, epist. 2.1.181-185.

³³⁹⁹ Horaz, epist. 2.1.189-203.

³⁴⁰⁰ Sueton, Nero 39; Cassius Dio LX 29.3.

Spielveranstalter durch die Einweisung der Schauspieler diesen Raum politisch nutzen.³⁴⁰¹ Darüber hinaus war es nicht unüblich, dass das Publikum durch Beifallsbekundungen oder der Forderung zur Wiederholung spontan die Szenen auf der Bühne nutzte.³⁴⁰² So ist etwa bei Sueton folgende Szene zu lesen:

*„Auch das Volk faßte einmal anläßlich einer Theatervorstellung folgenden Vers, in dem es von einem das Tamburin schlagenden Priester der Kybele hieß: Siehst du, wie der Finger des schamlosen Weichlings den Kreis regiert? als eine auf Augustus gemünzte Beleidigung auf und klatschte allgemein Beifall.“*³⁴⁰³

Auch abseits der politisch begründeten Aktionen sind die Theaterbauten mit starken Emotionen verbunden gewesen. Häufig kam es während der Theaterveranstaltungen etwa zu Konkurrenzkämpfen zwischen den Darstellern, die um die Gunst des Publikums rangen.³⁴⁰⁴ Die Zwistigkeiten unter den Pantomimen, die seit der augusteischen Zeit immer stärker an Beliebtheit gewonnen hatten, standen dabei in besonderer Kritik, da diese Rivalitäten scheinbar von ihren Anhängern übernommen³⁴⁰⁵ und in oder außerhalb der Theater weiter ausgetragen wurden.³⁴⁰⁶ So formierten sich auch innerhalb des Publikums regelrechte „Fanlager“, deren Streitigkeiten zu größeren Unruhen führen konnten, wie einer Textstelle bei Tacitus zu entnehmen ist:

³⁴⁰¹ Hierzu: Tacitus, dialogus de oratoribus 40; Groot 2008, 321; siehe u. a. auch R. W. Reynolds, Criticism of individuals in Roman Popular Comedy, Classical Quarterly 37, 1943, 37-45. So waren nicht nur der Mimus und die Atellanae für etwaige Anspielungen auf das öffentliche Leben oder auf den Kaiser bekannt, sondern auch der Pantomimus. (Groot 2008, 322-323)

³⁴⁰² Sueton, Aug. 68; Sueton, Tib. 45; Sueton, Galba 13; Groot 2008, 318, 321. Siehe u. a. auch S. Bartsch, Actors in the audience: Theatricality and double-speak from Nero to Hadrian (Cambridge-London 1994) 65-69; E. Tengström, Theater und Politik im kaiserlichen Rom, Eranos 75, 1977, 43-56 insbesondere 47; R. W. Reynolds, Criticism of individuals in Roman Popular Comedy, Classical Quarterly 37, 1943, 37-45 insbesondere 40.

³⁴⁰³ Sueton, Aug. 68.

³⁴⁰⁴ Groot 2008, 344.

³⁴⁰⁵ Siehe zur Rivalität zwischen den zwei Pantomimen Pylades und Hylas: Macrobius, Saturnalia 2.7.12-19; Tacitus, Annalen 1.54; Cassius Dio 54.17.4-5.

³⁴⁰⁶ Groot 2008, 344. Jory kommt zu dem Schluss, dass die *ludi scaenini* mehr Aufruhr unter der Bevölkerung auslösten, als andere Formen des Schauspiels. (E. J. Jory, The early pantomime riots, in: A. Moffat (Hrsg.), Maistor: Studies for Robert Browning (Canberra 1984) 57-66, insbesondere 57; siehe auch Groot 2008, 322, 344)

„Auch Unfug bei den Spielen und die Streitigkeiten unter den Anhängern der Schauspieler ließ Nero zu förmlichen Schlachten ausarten, wobei die Streitenden unbestraft blieben und sogar belohnt wurden. [...] Da sich das Volk in Parteien spaltete und größere Unruhen zu befürchten waren, fand sich schließlich kein anderes Mittel, als die betreffenden Schauspieler aus Italien zu verbannen und die Soldaten wieder im Theater Wache halten zu lassen.“³⁴⁰⁷

Vor diesem Hintergrund erfüllten die Theater auch eine Art Ventilfunktion, wemgleich öffentliche Reaktionen in die ein oder andere Richtung hier nahe beieinanderlagen. Die beschriebenen, auf den verschiedenen Ebenen stattfindenden sozialen Interaktionen zwischen den Theaterbesuchern wurden sicher durch die hohe räumliche Nähe zueinander begünstigt. Entsprechend hoch war auch die Geräuschkulisse, die an solchen Veranstaltungstagen weit über die Theaterbauten hinausgriff. Mit wieviel Euphorie und welchem Geräuschpegel das Zuschauerrund bisweilen erfüllt war, wird sehr gut an einer Stelle bei Arnobius ersichtlich:

„Die Publikumsmassen schreien durcheinander und erheben sich (vor Begeisterung), sämtliche Ränge erdröhnen von Getrampel und Applaus [...].“³⁴⁰⁸

Von der dort erlebten Leidenschaft wussten viele christliche Kirchenväter noch aus ihrer eigenen Erfahrung zu berichten, die mit großen Anstrengungen versuchten ihre Gemeindemitglieder von diesen Spektakeln fern zu halten. Doch die große Anziehungskraft, die Leidenschaft, Unterhaltung und Begeisterungsströme, aber auch die Teilnahme an einem zentralen gesellschaftlichen Ereignis wollten viele Christen lange Zeit nicht missen.

„Denn an allen Tagen, an denen die verderblichen Spiele stattfinden, - gleichgültig, welche Kirchenfeste gefeiert werden -,

³⁴⁰⁷ Tacitus, ann. XIII 25.

³⁴⁰⁸ Arnobius adv. nat. 4.36.

*kommen die, die sich Christen heißen, nicht in die Kirche; sondern, wenn solche, die aus Unwissenheit zufällig kamen, hören, daß Spiele sind, verlassen sie die Kirche wieder, auch wenn sie schon drinnen sind. Der Tempel Gottes wird verachtet, damit man ins Theater laufen kann.*³⁴⁰⁹

Theaterbauten bildeten folglich einerseits zentrale Treffpunkte des gesellschaftlichen Lebens, gleichzeitig boten sie den Besuchern auch verschiedene Formen der Unterhaltung, der Ablenkung vom Alltag, der Bespaßung – von derben Witzen bis hin zu kunstvollen akrobatischen Vorführungen. Auch Spezialeffekte in den Inszenierungen oder andere Annehmlichkeiten, wie dem Versprühen von Duftwasser zu Erfrischung des Publikums oder das Aufspannen der *velaria*, die innerhalb des Zuschauerraumes ein besonderes Farbspiel erzielen konnten, werden die Begeisterung des Publikums zusätzlich gesteigert und die Theater zu besonderen Orten der Erinnerung erhoben haben.

Obgleich der verschiedenen eingesetzten politischen Kommunikationsmittel – den Prunk, die politischen Handlungen und Gesten sowie die zahlreichen bildlichen Medienträger – präsentierten sich die Theater zweifelsohne auch als Orte alltäglicher Szenerien: spontaner Begegnungen, der Suche nach den Sitzplätzen, Drängeleien in den Gängen, Zwistigkeiten, Freude und Erregung. Das Theater war Arbeitsplatz, gesellschaftlicher Treffpunkt, Kontaktgelände – auch für Liebesanbahnung zwischen Schauspielern und den Mitgliedern des Kaiserhauses bzw. der Elite – sowie ein Ort des Austausches, der Ausgelassenheit und der persönlichen Selbstdarstellung.

Untrennbarer Bestandteil der Theaterbesuche waren jedoch nicht nur die Erlebnisse im Zuschauerraum während der Bühnenspiele selbst, sondern auch die Zeiten vor den Veranstaltungen, die, wie beschrieben, unter anderem von Prozessionen und Opferungen geprägt waren, sowie etwaige Pausenzeiten während bzw. nach den Veranstaltungen. In diesem Zusammenhang boten die Theater-*porticus*-Komplexe mit ihren angrenzenden Säulenhallenanlagen in der Ergänzung eines weiteren Raumes entscheidende Vorteile. Hier konnten die Theaterbesucher der Hitze des Zuschauerrunds entkommen, wo die Sonne, eine große Menschenansammlung, die emotionale Erregung und körperliche Nähe

³⁴⁰⁹ Salvian, de gub. VI 37-38.

sicher auch zu mancherlei Geruchsbildung geführt hatte. In diesem Zusammenhang legen die bauliche Verschmelzung und verschiedenen Verbindungswege aus den unterschiedlichen Sektoren des Zuschauerraums in die *porticus post scaenam*-Anlagen nahe, dass die Säulenhallenanlagen den Theaterbesuchern zu bestimmten Zeiten während der Spiele zur Verfügung gestanden haben. Hatten sich die Zuschauer ihren Weg in die *porticus*-Anlagen gebahnt, fanden sie hier Schatten, boten etwaige Gärten erfrischende Oasen. Hier begegnete man sich bedingt durch das andersartige Ambiente gewiss auf eine andere Weise und tauschte sich über das soeben Erlebte aus. Daneben zählten aber sicher auch hier die bereits im Theaterkern beobachteten Aspekte des Sehens und Gesehenwerdens, der Selbstdarstellung, des Austausches, des Netzwerkens und der Begegnungen zu den zentralen Aktivitäten der gesellschaftlichen Interaktion. All dies geschah auch in den *porticus*-Anlagen vor der Kulisse politisch intendierter Botschaften, sodass das Publikum auch hier mit den verschiedenen Medienträgern konfrontiert war und bewusst oder unterbewusst mit diesen interagierte. Zu fragen bliebe in diesem Zusammenhang, ob die Säulenhallen an diesen Tagen mit einem speziellen Festtagsschmuck, wie Girlanden, ausgestattet waren, sodass sich auch das Erscheinungsbild der Anlagen von dem an den veranstaltungsfreien Tagen abhob. Nicht auszuschließen ist, dass zumindest die hofumfassenden *porticus post scaenam*-Anlagen zu diesen Zeiten eigens abgesperrt wurden, um ausschließlich den Theaterbesuchern zu Verfügung zu stehen. Die nicht sehr zahlreichen externen Zugangssituationen in die Säulenhallenanlagen hätte eine solche Maßnahme und eine vielleicht temporäre Kontrolle durch Wachpersonal oder aber materieller Schranken durchaus erlaubt.

Hieran schließt sich sogleich die Frage an, wer sich an den Spieltagen in den *porticus post scaenam*-Anlagen einfand und ob es hier, konträr zu den strikten Maßnahmen innerhalb des Theaterkerns, zu einer gesellschaftlichen Vermischung kam. Wie bereits angemerkt, wird wohl davon auszugehen sein, dass die Säulenhallenanlagen zu diesen Tagen ausschließlich dem Theaterpublikum zugänglich waren. Dennoch müssen hier die Größen der einzelnen Anlagen betrachtet werden, da nicht alle Säulenhallenanlagen auch Platz für jeden einzelnen Zuschauer geboten haben. Dies ist insbesondere bei den einflügeligen Säulenhallen der Fall gewesen, sodass bei solchen Gegebenheiten ein Teil der Theaterbesucher auf andere Orte, wie etwaige Arkadengänge des Zuschauerrunds, ausweichen mussten. Doch auch in den Fällen, bei denen die Größe der Anlage die Aufnahme einer dem Zuschauerraum entsprechenden Besucherzahl erlaubt hätte, bleibt die

Frage vorerst offen, ob vor dem Hintergrund der zumindest in den antiken Quellen immer wieder greifbaren sozialen Trennung zwischen „Elite“ und „Volk“ eine gemeinsame Nutzung dieser beiden Gruppen vorstellbar wäre. Rein logistisch wäre diese anhand der in Kapitel VI aufgezeigten Verbindungswege in den meisten Fällen möglich gewesen und ohne Zweifel benötigten die Mitglieder der führenden Kreise das „Volk“ auch als Adressaten für ihre Selbstdarstellung und Präsentation. Dennoch wären auch spezielle „VIP-Bereiche“ nicht auszuschließen, wie sie auch in späteren Zeiten noch üblich waren. Ob es diese gegeben hat und inwiefern die *porticus post scaenam*-Anlagen solche Ambiente dargestellt haben könnten oder ob möglicherweise die *basilicae* einst als solche dienten, werden erst weitere Untersuchungen klären können.

Die Anzahl der in den Säulenhallenanlagen gegenwärtigen Besucher wird dabei auch Einfluss auf das dortige Verhalten ausgeübt haben. Eine hohe Anzahl von Besuchern hätte folglich jegliche Arten der Fortbewegung erschwert, sodass das Ambiente eher stehend erlebt worden wäre.

Dass die Theater-*porticus*-Komplexe unabhängig davon zu den höchstfrequentierten Orten der Städte zählten, belegen auch die verschiedentlich in und im Umkreis derselben angelegten *latrinae* bzw. *foricae*. Auch diese stellten besonders an den Veranstaltungstagen gewiss vielbesuchte Örtlichkeiten dar, vor denen sich teils lange Schlangen bilden konnten.

- Plattformen sozialer Interaktion außerhalb der Veranstaltungszeiten

Abhängig von ihrer Lage und Konzeption scheinen vor allem die *porticus post scaenam*-Anlagen auch außerhalb der Spielzeiten willkommene und geschätzte städtische Räume der sozialen Interaktion gewesen zu sein. So war es durch ihre nachgewiesenen externen Zugangssituationen möglich, diese Ambiente auch separat vom Theaterkern zu nutzen. In dieser Form spendeten sie ihren Besuchern somit auch außerhalb der Veranstaltungszeiten im Sommer bei hohen Temperaturen Schatten und in den kälteren Jahreszeiten Schutz vor Regen und anderen Arten von Niederschlag. Die halboffene Bauweise der Säulenhallenarchitektur, die durch eine durchgehende Säulenstellung an einer Langseite realisiert wurde, trug ihr darüber hinaus gewiss auch eine größere Wertschätzung hinsichtlich ihrer hohen Licht- und Luftdurchlässigkeit ein. Gleichzeitig wurde durch das Zusammenspiel zwischen der besonderen Bauweise der Säulenhallen und der natürlich

gegebenen Sonneneinstrahlung auch eine besondere ästhetische Wirkung erzielt. Dieses bestand aus einem Spiel aus Licht und Schatten, das sich an Säulen und Halleninnenraum verfolgen ließ und eine besondere Raumwirkung erzeugte; auch der Sonnenstand konnte dabei, den Lichteinfall durch die *intercolumnia* bestimmend, einen besonderen Effekt hervorrufen. Involviert in dieses Lichtspiel waren auch die etwaigen Gartenbereiche mit ihren Brunnen und Fontänen ebenso wie die dort oder in den *intercolumnia* aufgestellten Statuen oder anderer, möglicher metallener Zierrat, der im Sonnenlicht eine besondere Leuchtkraft erhielt.

Innerhalb der Städte arrangiert, luden insbesondere die großen hofumfassenden *porticus post scaenam*-Anlagen dabei zu längeren oder kürzeren Aufenthalten abseits des urbanen Trubels ein. Die hohen Umfassungsmauern hielten den Lärm der Straßen ab, sodass die Säulenhallenanlagen ruhigere und erholsame Oasen schufen, in denen eine andere Form der Fortbewegung möglich war und etwaige Bänke zum Innehalten Anreize boten. Die weiten Gänge der Säulenhallen förderten zugleich die entspannte Art des Gehens, des Flanierens. Fahrzeuge sind hier nach der Art der Anlage nicht zu erwarten gewesen. Pflanzen im Innenhof schufen neue Reize für die Augen und waren ihrerseits möglicherweise Anlass zu verschiedenen Gesprächen. Gleiches galt für die dort präsenten Statuen und anderen Ausstattungsgegenstände, denn als Repräsentationsort von Kaiserhaus und Elite war der Aufenthalt an diesen Plätzen intensiv von den verschiedenen Medienträgern geprägt. Wie stark diese politische Bedeutungsebene jedoch im täglichen Leben wahrgenommen wurde, lässt sich heute nicht mehr ermessen. In diesem Zusammenhang ist sicher auch der Effekt der Gewohnheit anzusprechen, sodass ältere Ausstattungsgegenstände möglicherweise kaum noch bewusst wahrgenommen worden sind. Gleichzeitig waren insbesondere die Statuengalerien auch in den *porticus post scaenam*-Anlagen keine statischen Gebilde, sondern wurden, wie auch jene im Theaterkern, von Zeit zu Zeit ausgetauscht bzw. erweitert. So wurden neue oder dem jeweiligen Besucher noch unbekannte Statuen sicher mit einer gewissen Aufmerksamkeit betrachtet und Inschriften gelesen; andere Besucher hingegen liefen an ihnen vorüber. Wie stark und in welcher Art die Anlagen dabei frequentiert waren, hing nicht zuletzt auch von ihrer städtebaulichen Einbettung ab sowie der Größe der Bauten und ob diese als Platz- bzw. Gartenbereiche gestaltet waren. Dass besonders in den hofumschließenden Säulenhallenanlagen auch ein längerer Aufenthalt möglich war, legt ihre häufiger zu beobachtende direkte oder indirekte Anbindung an öffentliche *foricae* nahe. Da diese

darüber hinaus nur an Orten zu finden waren, die eine hohe Frequentierung auszeichnete, erlauben zumindest die Vertreter im direkten Anschluss an die *porticus*-Anlagen oder die nähergelegenen gebäudeunabhängigen Beispiele, wie in Roma/Roma (Pompeius-Theater, Balbus-Theater) und Augusta Emerita/Mérida Rückschlüsse auf eine höhere Anzahl an Besuchern.

Unabhängig der genauen Kenntnis der Frequentierung ist wohl anzunehmen, dass sich die Art des Aufenthaltes und der Bewegung an den veranstaltungsfreien Tagen anders gestaltete als im Zusammenhang mit einem Theaterbesuch. Neben dem Flanieren nahmen nun möglicherweise alltäglichere Szenerien den Platz ein. Spaziergänge, die Verbreitung neuester Nachrichten, (Wett-)Spiele, private sowie geschäftliche Treffen und Interaktionen fanden hier ebenso ihren Platz wie die Prostitution sowie in bestimmten Anlagen die Ausübung des Kaiserkultes. So ist auch an dieser Stelle noch einmal Catullus anzuführen, bei dem es heißt:

„Wir bitten, wenn es zufällig nicht beschwerlich ist, du sollst zeigen, wo dein Versteck ist. Wir haben dich auf dem Marsfeld, im Circus, in jedem Buchladen und im geheiligten Tempel des höchsten Iuppiter gesucht. Im Säulengang des Pompeius habe ich zugleich alle Dämchen angehalten, Freund, die ich gleichwohl mit heiterer Miene gesehen habe. Ich forderte selbst, dass die schlechtesten Mädchen mir Camerius geben sollen.“³⁴¹⁰

Auch Ovid und Martial vermitteln mit ihren Worten einen kleinen Einblick zum Treiben innerhalb der Säulenhallenanlagen:

„[...] ihr (Frauen) dürft und ihr sollt durch Pompeius` schattige Halle hinschlendern, wenn euch der Kopf glüht unterm Jungfrauengestirn.“³⁴¹¹

„Wohin strebst du, wohin, mein Buch, so müßig, nicht gekleidet in das Gewand des Alltags? [...] Bist du etwa genug befriedigt,

³⁴¹⁰ Catullus LV 1-10. Zum Thema der Prostitution in *porticus*-Anlagen siehe auch Ovid, trist. II 2.285-286.

³⁴¹¹ Ovid, ars amat. III 387-388.

*kommst du in die Hände von minder Angesehenen? Nun so geh zu Quirinius` Halle! Mehr an Müßigen weist nicht des Pompeius [...] auf. Dort gibt`s zwei oder drei, die öffnen etwa meine Motten bestimmten Spielereien. Doch nur, wenn sie des Wettens und des Schwatzens über Scopus und Incitatus müd sind“.*³⁴¹²

Auch eine weitere Szene bei Martial weist die *porticus post scaenam* des stadtrömischen Pompeius-Theaters deutlich als beliebten sozialen Treffpunkt aus:

*„Es gibt nichts, was Selius nicht versuchte, nichts, was er nicht riskierte,
sooft er sieht, er müsse nunmehr zu Hause speisen.
Er läuft zur Portikus der Europa [...] Hilft ihm die Europa nicht weiter, dann eilt er zu den Saepta Iulia [...] Sieht er sich auch dort getäuscht, dann sucht er den Memphis-Tempel auf [...] Von da aus eilt er zu dem Dach, das auf hundert Säulen ruht, von dort zu dem Geschenk des Pompejus und dem doppelten Hain.“*³⁴¹³

Zumindest für die *porticus Pompei* in Roma/Roma ist somit ein buntes Treiben an diesem Ort belegt. So oder in ähnlicher Weise könnten sich die Szenerien jedoch auch in anderen hofumschließenden *porticus post scaenam*-Anlagen abgespielt haben, wenn auch in kleinerem Maßstab. Dabei sind folgende Bilder der Liebesanbahnungen vorzustellen:

*„Oder spaziert sie auf müßigen Füßen umher in der weiten Säulenhalle, halt du hier auch dich gleichzeitig auf,
Und paß nur auf, daß du dann bald vorausgehst, bald hinter ihr herläufst,
Und daß du bald dich beeilst, bald etwas langsamer gehst.“*

³⁴¹² Martial 11.1.

³⁴¹³ Martial 2.14.

*Scheu dich nicht, an ein paar Säulen vorbeizugehen, die zwischen euch sind,
Oder ganz nahe bei ihr an ihrer Seite zu gehen.
Ohne dich sitze auch nicht die Schöne im Rund des Theaters;
Was du dort sehen willst, bringt auf ihren Schultern sie mit.
Hier ist's erlaubt, daß nach hier du dich umsiehst, daß sie du bewunderst.*³⁴¹⁴

Außerhalb der Veranstaltungstage wird man in den urbanen Räumen der *porticus post scaenam*-Anlagen dabei wahrscheinlich mehrheitlich mit Besuchen der städtischen Einwohner zu rechnen haben oder mit Geschäftsleuten, die sich gerade in der Stadt aufhielten, während zu den Festtagen sicher auch eine höhere Zahl auswärtiger Gäste die Anlagen frequentierte. Über die genaue Zusammensetzung der Besucher der Anlagen geben die literarischen Quellen allerdings nur wenige Hinweise. Anzunehmen ist, dass es sich bei diesen Anlagen wohl vornehmlich um die Destinationsorte der wohlhabenderen Bevölkerungsschichten handelte, die sich diese Art der Lebensführung und ausgedehntere Zeiten des *otiums* leisten konnten. Gleichzeitig belegen die antiken Autoren für die *porticus Pompei* unmissverständlich auch die Anwesenheit von Prostituierten. Des Weiteren prägten möglicherweise auch Sklaven als Begleitung ihrer Herren das Bild dieser Orte ebenso wie etwaige Gärtner, die die Grünanlagen pflegten.³⁴¹⁵ In den Anlagen, die, wie in Ostia/Ostia und Leptis Magna/Lepda, mit größeren Tempelbauten ausgestattet waren, ist auch die Anwesenheit von Priestern naheliegend.

Offen bleibt derzeit noch, ob die hofumschließenden *porticus post scaenam*-Anlagen außerhalb der Veranstaltungszeiten im Allgemeinen frei zugänglich waren und ob sie den Stadtbewohnern 24 Stunden zur Verfügung standen oder inwiefern hier spezielle Öffnungszeiten eingesetzt wurden. Interessant ist dies auch im Hinblick auf die Frage, ob die Anlagen neben ihrer Funktion als städtische Destinationsorte auch als Durchgangszonen bzw. Abkürzungen für die Stadtbewohner in Betracht kamen. Insbesondere für die zentral gelegenen Vertreter wäre diese Funktion nicht unbedeutend

³⁴¹⁴ Ovid, *ars amat.* I 491-499.

³⁴¹⁵ Zum Thema der Sklaven als Statussymbol: Cicero, *Mur.* 44, 69ff, *Att.* 18 (1.18).1; als Bodyguard: Plutarch, *Mar.* 43.

gewesen. Die häufig dokumentierten Zugänge an den beiden Kurzseiten der direkt hinter dem Bühnengebäude gelegenen Säulenhalle würde eine solche Funktion durchaus stützen.

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel zu den wirtschaftlichen Dimensionen der Theater-*porticus*-Komplexe zudem zur Sprache kam, boten sie als städtische Knotenpunkte auch Anreize für etwaige Händler, deren Verkaufsstände auch entlang der Außenmauern der Bauten vorstellbar sind. Dabei bildeten nicht nur die theatralen Anlagen selbst hochfrequentierte Orte der Stadt, häufig befanden sich diese auch in der Nachbarschaft zu anderen städtischen Großbauten, sodass die hier zu erwartenden Besucherströme auch als kaufkräftiges Publikum genutzt werden konnten. Ähnliche Vorteile werden auch etwaige Straßenmusiker oder andere von dem Geld der Passanten abhängige Personenkreise gesehen haben, sodass die Anlagen auch für diese begehrte Aufenthaltsorte darstellten. Dass auch die Arkadengänge des Zuschauerrunds sowohl an als auch außerhalb der Veranstaltungstage dem Gewerbe der Prostitution dienen konnten, ist anhand der literarischen Überlieferungen bereits belegt worden.

Von der engen Interaktion zwischen den antiken Menschen und den Theater-*porticus*-Anlagen zeugen auch die verschiedenen Graffiti, die innerhalb und entlang der Bauten in Ostia/Ostia, Suessa/Sessa Aurunca, Tarracina/Terracina und Herculaneum/Ercolano, Augusta Emerita/Mérida, Italica/Santiponce und Leptis Magna dokumentiert werden konnten. Auch wenn einige von ihnen in die spätere Bestehenszeit der Anlagen datiert werden, scheinen sie doch noch vor ihrer Aufgabe dort angebracht worden zu sein. Unter ihnen fanden sich schriftliche und figürliche Graffiti ebenso wie *tabulae lusoriae*. Zu den frühesten Beispielen der hier näher untersuchten Anlagen zählen die Graffiti an der Umfassungsmauer der *porticus post scaenam* des Theaters von Tarracina/Terracina. So war die Verputzschicht der Fassade des östlichen *porticus*-Armes hier auf einer Höhe von ca. 1,40 m mit mehreren figürlichen und inschriftlichen Einritzungen versehen.³⁴¹⁶ Unter den figürlichen Darstellungen lassen sich sowohl ein stilisiertes florales Motiv als auch ein Gladiator (*rettarius*?) oder Athlet in Profilansicht identifizieren, die beide in die Zeit zwischen der 1. H. d. 1. Jh. v. Chr. und dem Anfang des 1. Jh. n. Chr. datiert werden könnten.³⁴¹⁷ Einen noch direkteren Bezug zum aktuellen Geschehen vermitteln die

³⁴¹⁶ Mannino 2004/5, 713: Heute sind sie durch eine Glasplatte vor den Witterungsverhältnissen geschützt.

³⁴¹⁷ CIL I², 3109c + 3109 d; Mannino 2004/5, 717-718.

schriftlichen Graffiti, von denen eines in sarkastischer Weise auf den Mord des P. Clodius Pulcher am 18. Januar 52 v. Chr. anspielte sowie ein weiteres, welches sich vermutlich auf Gaius Iulius Caesar bezieht und eine Datierung zwischen 50 und 44 v. Chr. nahelegt.³⁴¹⁸ Sie geben damit Ereignisse und Namen von Persönlichkeiten wider, die ein großes Echo im öffentlichen Leben erregt hatten; der Name des Caesar fand sich dabei in griechischer und lateinischer Schrift über und unter der Darstellung eines männlichen Kopfes im Profil, der den Forschern Mannino und Solin zufolge als Wiedergabe des Gaius Iulius Caesar, möglicherweise mit einem Lorbeerkranz, gewertet werden könnte.³⁴¹⁹ Ein weiterer stilisierter Kopf ist dem darüber befindlichen inschriftlichen Graffito zufolge wohl als eine Karikatur oder Autokarikatur des Freigelassenen Comin(i)us Chilo bzw. Χείλων zu verstehen, die ebenfalls in die Jahre der späten Republik und frühen Kaiserzeit zu datieren ist.³⁴²⁰

Eine Ausdrucksform der Alltagskultur der damaligen Zeit waren auch die in der Prohedrie und den unteren Stufen der *cavea* eingeritzten *tabulae lusoriae*, die in den Theatern von Italica/Santiponce und Augusta Emerita/Mérida festgestellt wurden und wohl dem 3./4. Jh. n. Chr. zugeordnet werden können.³⁴²¹ In Italica/Santiponce fanden sich daneben auch figürliche Darstellungen, wie unter anderem Tiermotive, darunter Pferde, die mit dem Thema *circus* zu assoziieren sind, anthropomorphe Figuren sowie Inschriften; insbesondere die Pferdendarstellungen mit den Namen ihrer Reiter verweisen dabei auf die allgemeine Beliebtheit, die die *circus*-Spiele im Laufe der Kaiserzeit erreicht hatten.³⁴²² Von dieser zeugen auch die Darstellungen von Pferde- und Wagenrennen, ergänzt von weiteren (gesattelten?) Pferden und stilisierten Palmen, die innerhalb der *porticus post scaenam* des Theaters von Suessa/Sessa Aurunca nachgewiesen werden konnten.³⁴²³ Auffallend ist Cascella zufolge, dass alle Pferde außerordentlich große sexuelle Attribute

³⁴¹⁸ CIL I², 3109a: Publi(us?) progenies Appi cognomine Pulchri [...] occubuit letum; CIL I², 3109g: CAESAR/ ΚΑΙΣΑΡ; Mannino 2004/5, 714-16, 719.

³⁴¹⁹ Mannino 2004/5, 719-720 sowie H. Solin: Caesar und P. Clodius Pulcher in Terracina, in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 43, 1981 (360).

³⁴²⁰ CIL I², 3109b; Mannino 2004/2005, 719. Chilo zählte in und südlich von Rom zu den gängigen Nachnamen, wobei die Mehrzahl der inschriftlichen Überlieferungen ihn mit einem Sklaven oder einem Freigelassenen in Verbindung bringt. (Mannino 2004/2005, 719) Zur weiteren Interpretation dieses Graffito siehe auch: M. Langner: Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung, in: Palilia 11, 2001 sowie P. Longo, I graffiti del Foro Emiliano (mostra documentaria) (Terracina 1991).

³⁴²¹ Rodríguez Gutiérrez 2004, 115-116; siehe auch M. Bendala Galán, Tablas de juego en Itálica, Habis, 4, 1973, 263-272.

³⁴²² Rodríguez Gutiérrez 2004, 116-120.

³⁴²³ Cascella 2002, 99.

aufwiesen.³⁴²⁴ Angebracht waren sie in einem anzunehmenden zweiten Stockwerk oder zumindest einem Zwischenstockwerk der *porticus post scaenam*, das hier möglicherweise der Aufnahme von Läden oder Freudenhäusern diene.³⁴²⁵

Und schließlich sei neben den Graffiti auch auf mögliche Aushänge offizieller oder inoffizieller Art verwiesen, für die sowohl die Außenfassaden der Theater-*porticus*-Komplexe als auch die Säulen der *porticus*-Anlagen prädestinierte Schauflächen boten. Vorzustellen wären in diesen Zusammenhang Ankündigungen von künftigen Feierlichkeiten und Theaterspielen in Schrift und Bild, ebenso wie etwaige politische wie private Nachrichten.³⁴²⁶ In Form von Holztafeln oder Bannern angebracht, könnten die *porticus post scaenam*-Anlagen bzw. der gesamte theatrale Bau somit auch über die Stadtgespräche hinaus als wichtige Informationsplattformen für die Bewohner der Städte gedient haben.

IX Konklusion

Als Ergebnis dieser Untersuchung stellt sich die Bauausführung der Theater-*porticus*-Anlagen als die komplexeste Form antiker theatraler Bauten dar, die mehr noch als die Theater ohne eine anschließende *porticus post scaenam* durch ihr erweitertes architektonisches Konzept, ihren gesteigerten multifunktionalen Charakter und die Schaffung verschiedener Handlungsräume einen entscheidenden Wert für die jeweiligen Städte und Menschen der westlich-römischen Welt besaß. Durch die Ergänzung einer *porticus (post scaenam)*-Anlage griffen die Theaterbauten in einem verstärkten Maße in die städtischen Landschaften ein und formten innerhalb derselben auch über ihre theatrale Primärfunktion und die Veranstaltungszeiten hinausgehend repräsentative Plattformen, in denen unter anderem die politischen und gesellschaftlichen Funktionen, wie die Ausübung des Kaiserkultes, die Vergegenwärtigung des Kaisers und seiner Familie, die Selbstdarstellung der führenden Bevölkerungskreise aber auch die gesellschaftliche Interaktion insgesamt, in einen größeren Rahmen gestellt wurden. Die enge Verknüpfung dieses übergeordneten Baukonzeptes mit der römischen Theaterbautradition der

³⁴²⁴ Cascella 2002, 99.

³⁴²⁵ Cascella 2002, 99; Cascella 2007, 49.

³⁴²⁶ Propertius III 23.

ausgehenden Republik und römischen Kaiserzeit ist sowohl durch die archäologischen als auch schriftlichen Überlieferungen bezeugt. Während die literarischen Quellen vornehmlich auf die stadtrömischen Vertreter und unter ihnen besonders auf das Pompeius-Theater Bezug nehmen, sind vor allem die dokumentierten Inschriftentexte Zeugnisse für die weitere Verbreitung dieser Theater mit anschließender *porticus post scaenam* in den Provinzen des Reiches seit der augusteischen Zeit. Die Auswertung des schriftlichen Quellenmaterials machte dabei jedoch deutlich, dass die Verschmelzung der zwei städtischen Architekturen keine veränderte Terminologie des Gesamtbauwerks nach sich zog. Die *porticus post scaenam* lässt sich somit als Ergänzung der theatralen Architektur verstehen, eine Eigenschaft von Säulenhallenarchitekturen, die auch in anderen Baukontexten belegt ist. Indem der Terminus Theater folglich sowohl Theaterbauten mit als auch ohne eine *porticus post scaenam* bezeichnen konnte, zeigt sich die hohe integrierende Wirkung, die die hinter dem Skenengebäude liegende Säulenhallenanlage als nun ergänzende theatrale Raumeinheit erzielt hatte. Auch wenn viele antike Quellen also auch die Bauten mit angeschlossener *porticus post scaenam* nach der traditionellen Primärfunktion des Kernbaus allgemein als Theater bezeichnen und die *porticus post scaenam* nicht zwangsläufig einer expliziten Nennung bedurfte, dokumentieren die in Kapitel II aufgezeigten Schriftquellen ihre erweiterte funktionale Rolle innerhalb der Städte und ihre Aufgabe als wichtige Sprachrohre und Kulturträger mit identitätsstiftender Wirkung innerhalb des Reiches.

- *Zeitliche Einordnung und räumliche Verbreitung*

Wie gezeigt wurde, vollzog sich die Entwicklung der Theater-*porticus*-Anlagen vor dem Hintergrund der allgemeinen städtebaulichen Prozesse der griechischen und römischen Kulturräume, wo sich Theater, Säulenhallen und Platzanlagen bereits getrennt voneinander als zentrale Kernelemente urbaner Räume etabliert hatten. Die bauliche Entwicklung und Ausgestaltung dieser drei Elemente war eng verbunden mit der Umsetzung neuer städtebaulicher Ansprüche, die sich unter anderem in speziellen architektonisch gefassten und räumlich voneinander getrennten Aktionsräumen und einer zunehmenden Monumentalisierung sowie Ausschmückung der öffentlichen Bauten und somit des gesamten Stadtbildes widerspiegeln.

Die innerhalb der entwicklungsgeschichtlichen und architektonischen Analyse erzielte Beobachtung einer verstärkten Manifestierung, Blüte und Verbreitung der baulichen Kombination von Theater- und Säulenhallenarchitektur in der römischen Theaterlandschaft der ausgehenden Republik und römischen Kaiserzeit ging dabei bereits eine längere Periode voraus, in der immer wieder Experimente und Bestrebungen im Zusammenhang mit dieser Verschmelzung erkennbar sind. Ihre Kombination war zur Zeit der Herausbildung des römischen Theatertyps somit keineswegs neu, wie auch Vitruvs Angaben in Kapitel V 9.1 seiner Schrift „De architectura“ zu entnehmen ist.

Frühe direkte und indirekte Zusammenschlüsse von Theater und Säulenhallenanlagen sind dabei für die spätklassische und hellenistische Theaterbautradition belegt. Daneben ist in Griechenland und seinen Einflussgebieten auch die Nähe zwischen den *agorai* der Städte und den theatralen Anlagen häufiger dokumentiert.³⁴²⁷ Konkrete Belege für eine direkte bauliche Verbindung der Theater- und Säulenhallenarchitektur in den besagten Regionen kristallisierten sich in den hier vorgenommenen Untersuchungen insbesondere für das 3. und 2. Jh. v. Chr. heraus. Ihre Verortung fällt somit regional und zeitlich in einen Rahmen, der durch eine bedeutende bauliche Blüte und Monumentalisierung der Theater- aber auch der Säulenhallen- und Peristylarchitektur geprägt war. Beispiele solcher Verbindungen sind für die Anlagen von Argos/Argos, Sikyon/Kiato, Vasiliko und Apollonia/Pojani belegt. Noch in das 4. Jh. v. Chr. lässt sich vermutlich die auch bei Vitruv erwähnte Säulenhalle hinter dem Dionysos-Theater in Athen datieren, doch ist ihre direkte Zuordnung aufgrund fehlender Verbindungswege zwischen Theaterbau und Säulenhalle innerhalb des Heiligtums noch sehr umstritten. Interessant ist zudem, dass bei den hier näher untersuchten Theaterbeispielen nach dem bisherigen Forschungsstand nur das in Sikyon/Kiato, Vasiliko mit einiger Wahrscheinlichkeit bereits in seinem originalen Bauplan die Kombination von Theater und Säulenhalle vorgesehen hatte. Insgesamt bleibt die Zahl der Vertreter von griechischen Theaterbauten mit einer hinter dem Skenenbau anschließenden Säulenhalle im archäologischen Befund sehr begrenzt. Eine tiefgreifende Etablierung dieser architektonischen Komposition in der griechisch-hellenistischen Bautradition ist nach den bisherigen Untersuchungen trotz des allgemeinen Bedeutungszuwachses von Theater und Säulenhallenanlagen im hellenistischen Stadtbild

³⁴²⁷ Auch in den italischen Gebieten der republikanischen Zeit ist die Nähe von *forum* und Theater bekannt (Beispiel Tusculum/Tuscolo). Noch in der römischen Kaiserzeit wurde in einigen Fällen offenbar bewusst auf dieses Nebeneinander zweier bedeutender urbaner Knotenpunkte zurückgegriffen (Beispiel Ascellum/Asolo).

somit nicht erkenntlich. Allerdings muss hier auch auf den äußerst fragmentarischen Erhaltungszustand dieser Anlagen verwiesen werden, deren frühe Bauphasen häufig aufgrund späterer Umbauten nicht oder nur noch in Ansätzen rekonstruiert werden können. In ihrer Ausformung zeigen die dokumentierten Beispiele theatraler Säulenhallenanlagen noch ausschließlich einen einflügeligen Aufbau. Zwar konnten auch peristyle Anlagen in der näheren Umgebung von weiteren Theaterbauten festgestellt werden, doch sind hier noch weitere Forschungen nötig, um fundiertere Aussagen zu einer etwaigen Beziehung beider Bauten treffen zu können. Gleiches betrifft auch die Frage nach ihrer funktionalen Rolle und welchen Nutzen die Säulenhallenanlagen im Kontext griechischer Theater erfüllten. Ihre direkte Zuordnung zu einem theatralen Bau ergibt sich einerseits aus der unmittelbaren baulichen Nähe sowie andererseits aus den bestehenden Verbindungswegen zwischen Säulenhalle und theatralem Kernbau. Auch gemeinsame Bauphasen sowie eine ähnliche dekorative Ausgestaltung können als weitere Kriterien für eine auch funktionale Verbindung beider Architekturen verstanden werden.

Ein Blick auf die Theaterentwicklungen innerhalb Italiens und insbesondere auf die Entwicklungen des 2. bis 1. Jh. v. Chr. in Kampanien, Samnium und Latium machte deutlich, dass auch hier – unter hellenistischem Einfluss – Experimente verschiedener Art vonstattengegangen waren, die in einigen Fällen die Kombination von Theater - Säulenhalle bzw. Tempel - Theater - Säulenhalle einschlossen. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Theateranlagen von Pompeii/Pompei, Sarnus/Sarno, Cales/Calvi Risorta, Alba Fucens/Alba Fucense (?) und Tarracina/Terracina. Hinzu traten des Weiteren Vertreter, die, wie in Bovianum Vetus/Pietrabbondante, innerhalb der italischen Theater-Heiligtümer dokumentiert werden konnten. Das Theater-Heiligtum des Hercules Victor in Tibur/Tivoli lieferte in diesem Zusammenhang zudem den bisher frühesten schriftlichen Beleg dieser besonderen Verbindung und gab mit der Nennung der *porticus pone scaenam* zugleich einen Hinweis auf ihre Bezeichnung. Zwar ist auch bei diesen Anlagen in der Regel nicht der vollständige Plan dokumentiert, doch war hier die Beobachtung interessant, dass neben den einflügeligen Säulenhallenanlagen auch solche ermittelt werden konnten, die sich als hofumschließende *porticus*-Anlagen präsentierten. Eine solche komplexere Ausformung ist für drei Theateranlagen der städtischen Vertreter belegt, wenngleich im Fall von Sarnus/Sarno die Details der baulichen Gestaltung noch zu klären sind. Das Theater von Pompeii/Pompei verfügte bereits seit seiner Gründung im 2. Jh. v. Chr. über einen kleinen unregelmäßig geformten Hofbereich hinter dem Skenenbau, dem

spätestens in der 1. H. d. 1. Jh. v. Chr. auch die dahinter befindliche quadriporticus inhaltlich angegliedert wurde. Als besonders interessant stellte sich jedoch der theatrale Bau von Tarracina/Terracina aus der 1. H. d. 1. Jh. v. Chr. dar, der möglicherweise bereits in dieser Zeit mit einer 60 x 20-30 m messenden hofumschließenden Säulenhalle ausgestattet war und bereits stark an die bauliche Ausführung der Theater-*porticus*-Anlagen des römischen Typs erinnerte. Unbekannt ist allerdings noch, wie sich der Innenhof der Säulenhallenanlage gestaltete. Für die quadriporticus hinter dem Theater von Pompeii/Pompeji wird eine begrünte Freifläche angenommen. Obwohl auch in den Regionen Mittelitaliens in republikanischer Zeit die Zahl der Vertreter von Theatern mit anschließendem *porticus (post scaenam)*-Bereich bisher noch recht überschaubar ist, geben sie in der Summe doch ein informativeres, vielfältigeres und komplexeres Bild ihrer Ausformung. Dennoch erlaubt es die schwierige Befund- und Dokumentationslage der Anlagen derzeit noch nicht, den Grad ihrer Präsenz in der republikanischen Zeit zu ermessen. Es konnte jedoch herausgestellt werden, dass besonders an bedeutenden Knotenpunkten und Zentren des mittelitalischen Raumes bis zur Mitte des 1. Jh. v. Chr. bauliche Konzepte theatraler Anlagen entworfen worden sind, die auf neue Erfordernisse zu reagieren schienen und einen Zeitgeschmack präsentierten, der sich aus dem Aufgreifen hellenistischer Trends gepaart mit italischen Bedürfnissen und Innovationen ergab - und dies nicht nur innerhalb des theatralen Kernbaus, sondern auch im Zusammenschluss verschiedener Architekturen wie Säulenhallen.

Dass Theater mit anschließender Säulenhallenanlage der Zeit entsprachen und in ihrer Kombination verschiedenster Funktionsbereiche und -ebenen entscheidende Vorteile gegenüber Theatern ohne eine rückwärtige *porticus*-Architektur boten, ging aus den Erörterungen der stadtrömischen Theaterentwicklung seit der Mitte des 1. Jh. v. Chr. hervor. Das hier bis zum Ende des letzten vorchristlichen Jahrhunderts in Stein realisierte Theaterbaukonzept römischen Typs ließ sich dabei als Ergebnis der erwähnten früheren theater- und städtebaulichen Trends und Experimente sowohl innerhalb als auch außerhalb Italiens begreifen, das nicht zuletzt auch durch die stadtrömischen Traditionen und Entwicklungen geformt war. Wesentlich ist dabei hervorzuheben, dass das Theaterbaukonzept römischen Typs in seiner stadtrömischen Grundkonzeption nicht nur auf den Theaterkern beschränkt blieb, sondern auch eine hofumschließende Säulenhallenanlage umfasste. Der monumentale theatrale Prachtbau des Pompeius

Magnus, der heute als der erste bleibende steinerne Theaterbau Roms bekannt ist, kreierte noch in spätrepublikanischer Zeit eine Anlage, die, bestehend aus Theater, Kultstätten, Säulenhallen, Garten und Senatsgebäude, fünf städtische Elemente aufgriff und in einem Bau vereinigte, die zu zentralen Einrichtungen der hauptstädtischen Gesellschaft oder im Falle der Gärten doch zu einem begehrten Luxus herangewachsen waren. Während sich die repräsentativ angelegten Gärten in der Hauptstadt bis zu dieser Zeit noch ausschließlich in privater Hand befanden, wurden Theater, sakrale Stätten sowie Säulenhallen im öffentlichen Bereich immer wieder im Kontext von Triumphen aufgegriffen. Allen Komponenten ist auf diese Weise gemeinsam, dass sie untrennbar mit der Person ihres Bauherrn verbunden waren und als repräsentative Schauflächen seiner Selbstdarstellung dienten. Folglich lag ihnen allen auch ein politischer Wert zugrunde, der nicht zuletzt vor dem Hintergrund der wachsenden Konkurrenzkämpfe führender Persönlichkeiten Roms zu verstehen sind. Ebenfalls als Triumpharchitektur angelegt, zeigen sich folglich auch in dem Theaterbau des Pompeius nicht nur die architektonischen und technischen Errungenschaften bis zur Mitte des 1. Jh. v. Chr., sondern durch die antiken literarischen Überlieferungen auch die starke ideologische Aussagekraft dieser theatralen Komposition, die zusätzlich durch ein umfangreiches dekoratives Ausstattungsprogramm ergänzt war und sowohl ihrem Stifter als auch der Bevölkerung einen neuen, besonderen, breitgefächerten Rahmen der öffentlichen Interaktion bot. Die hinsichtlich ihrer Flächendimensionen dominantesten Baukörper dieser Anlage stellten einerseits das Zuschauerrund und andererseits die weitläufige *post scaenam* angelegte Säulenhallenanlage mit einem zentralen erstmals öffentlich zugänglichen Park- bzw. Gartenbereich dar, die beide in ihrem Scheitel und somit jeweils in der Achse der Anlage mit zwei weiteren Einrichtungen versehen waren: in der *cavea* mit der Kultstätte der hier verehrten Hauptgottheit und Schutzgöttin des Pompeius (Venus Victrix) und in der *porticus post scaenam* mit der curia Pompei.

Die hohe Wirk- und Anziehungskraft dieses ersten stadtrömischen Steintheaters, aber auch die Kombination von Theater und Säulenhallenanlage sollte sich auch für die folgende Prinzipatszeit als dienlich erweisen und zutiefst mit dem Kaiserhaus verknüpft werden. So machte sich auch Augustus zunächst in der Hauptstadt dieses erweiterte theatrale Baukonzept zu eigen, und auch das dritte stadtrömische Theater sollte sich in dieser Form präsentieren. Von ihren einstigen Dimensionen zeugen heute nicht nur Teile ihrer baulichen Strukturen, sondern auch die Darstellungen der *forma urbis Romae* aus

severischer Zeit. Wenngleich letztere nicht den originalen Bauzustand wiedergeben, fungieren sie doch als weitere Belege dafür, dass es nicht nur der Theaterkern war, der in seiner komplexen Ausformung Maßstäbe setzte. Vielmehr hatten sich innerhalb der Hauptstadt monumentale theatrale Bauten etabliert, die in ihrer architektonischen, dekorativen und funktionalen Verschmelzung von Theater und *porticus*-Anlage über die reine Theaterfunktion hinausgingen. In dieser Form schufen sie neue städtische Räume für die Bevölkerung und dienten zugleich gefüllt mit ideologischen Botschaften als Bühne der Machtdemonstration des neu eingerichteten Kaiserhauses.

Auch wenn die genauen baulichen und inhaltlichen Dimensionen der früheren griechisch-hellenistischen sowie italischen Vertreter von Theater-Säulenhallen-Anlagen bisher noch wenig erschlossen sind, lassen sich die stadtrömischen Vertreter als Bauprojekte verstehen, die die bauliche Einheit von Theater und Säulenhallenanlage auf eine neue Stufe stellten, sie sowohl durch die neue Monumentalität als auch hinsichtlich der Dekoration, Funktionalität und Aussagekraft mit zusätzlichem Bedeutungsgehalt versahen und in dieser Form auch in der folgenden römische Theaterbautradition manifestierten.

Vor dem Hintergrund der hauptstädtischen Entwicklungen und dem Umstand, dass die stadtrömischen Bauten den römischen Theater-Typ formulierten, ist also festzuhalten, dass dieser in seinem Grundkonzept die Kombination von Theater und rückwärtiger *porticus*-Anlage vorsah, die Theater ohne anschließende *porticus post scaenam* somit als reduzierte Variante desselben zu verstehen sind. Dieser Aspekt ist für die künftige Theaterforschung und die archäologische Erschließung der Anlagen vor Ort relevant. Noch während der Regierungszeit des Augustus trugen neben dem *princeps* weitere führende Köpfe, darunter Agrippa und Herodes d. Große, ebenso wie Städte und Personen der wohlhabenden Bevölkerungsschichten dazu bei, dieses römische Theaterkonzept weiter zu verbreiten und in die Provinzen zu tragen. Die größte Resonanz und Verbreitung erfuhren die Theater-*porticus*-Komplexe, vorwiegend in Form theatraler Neubauprojekte realisiert, ausgehend von der augusteischen Zeit dabei in Italien, vor allem den Regionen Mittel- und Norditaliens, sowie in den verstärkt römisch geprägten Provinzen des westlichen Mittelmeerraumes, insbesondere in Südgallien, auf der iberischen Halbinsel, im westlichen Nordafrika und in Teilen des Balkans. Im Ergebnis ergibt sich also ein zeitlicher und räumlicher Verbreitungshorizont, der sich mit jenem deckt, der in der Forschung mit dem westlich-römischen Theatertyp verbunden wird. Insgesamt erbrachten die Untersuchungen

zum derzeitigen Forschungsstand im Westen des Römischen Reiches abzüglich der republikanischen Vertreter eine Anzahl von 68 Anlagen, davon zwei in Roma/Roma bzw. drei mit dem spätrepublikanischen Bau des Pompeius, die als römische Theater-*porticus*-Komplexe bezeichnet werden können. Ihre Zahl lässt sich durch weitere rund 30 noch nicht gesicherte Beispiele und andere noch näher zu erforschende Theater möglicherweise zukünftig noch erhöhen. Ein auf dieser Basis ermittelter Anteil von bisher rund 23 - 29 % unter den Theatern, die in der Forschung mit dem westlich-römischen-Typ identifiziert werden, erscheint zwar zunächst verhältnismäßig überschaubar und suggeriert einen Ausschluss der Theater-*porticus*-Anlagen als Standardausformung des westlich-römischen Theatertyps außerhalb Roms, doch ist in diesem Zusammenhang auf die zahlreichen noch nicht abschließend erforschten, nicht mehr zu rekonstruierenden sowie nur literarisch überlieferten Bauten zu verweisen. Der vermeintlich geringere Wert ist also in Relation zu setzen, wobei auch der Umstand bedacht werden muss, dass die *porticus post scaenam*-Anlagen aufgrund ihrer Bauart zu den „instabilsten“ Baukörpern innerhalb der Theater zählten und ebenfalls Teil weitreichender Spoliationen sein konnten. So sind sie heute meist nur äußerst schlecht erhalten, was ihre Identifizierung im archäologischen Befund erschwert. Der derzeitige Wert ist folglich nicht zu unterschätzen und deutet an, dass Theater mit einer *porticus post scaenam* auch außerhalb Roms in den Gebieten des westlichen Mittelmeerraumes als erstrebenswert angesehen worden sind. Hinsichtlich ihrer zeitlichen Einordnung ließ sich dabei ein Rahmen von der augusteischen Zeit bis in das 2. Jh. n. Chr. festsetzen, wobei ein Großteil der Anlagen gemäß der allgemeinen Theaterbauentwicklung in diesen Regionen bereits in der 1. H. d. 1. Jh. n. Chr. eingerichtet worden sind. Spätere Neugründungen von römischen Theater-*porticus*-Anlagen blieben auch hier vorwiegend auf die nordwestafrikanischen Provinzen beschränkt. Parallel zur Herausstellung der Theater-*porticus*-Komplexe innerhalb der westlich-römischen Theaterlandschaft ist jedoch nach wie vor nicht zu verkennen, dass daneben stets auch Theater mit reduzierten Grundrisstypen bestanden. Wenngleich also die *porticus post scaenam*-Anlagen durchaus als erstrebenswerte Bestandteile insbesondere des westlich-römischen Theatertyps gelten können, wurden sie doch nie als unabdingbar verstanden. Gerade die in Kapitel VIII c aufgezeigten finanziellen Mehrkosten waren in diesem Zusammenhang sicher einer der Hauptgründe für eine Entscheidung gegen eine ergänzende *porticus*-Anlage im Anschluss an den Skenenbau.

- *Das römische Theater und seine porticus post scaenam*

Hinsichtlich ihres Erscheinungsbildes sowie ihrer Präsenz innerhalb der Städte konnte die vorliegende Untersuchung darlegen, dass der ohnehin städtebaulich dominante Theaterkern durch die Angliederung einer *porticus post scaenam*-Anlage im Durchschnitt einen Flächenzuwachs von 7 - 100 % erfahren konnte. Abhängig von der Konzeptionsart der Säulenhalle konnten folglich Areale entstehen, die die Fläche des Theaterkerns verdoppelten. Die eindrucklichsten Anlagen formten in diesem Zusammenhang die theatralen Bauten in Ostia/Ostia und Roma/Roma (Pompeius-Theater), bei denen die *porticus post scaenam* nahezu eine Verdreifachung der Theaterfläche bewirkte.

Die intensive Studie ihres Gesamtkonzeptes gestattete dabei eine detaillierte Darstellung ihres architektonischen und gestalterischen Aufbaus und eine gezielte Analyse und Aufarbeitung des Baukörpers der *porticus post scaenam*. Im Zentrum der Untersuchung stand dabei neben der Einzelbetrachtung der baulichen Grundkomponenten – im vollständigen Grundrisstyp namentlich zusammengesetzt aus *cavea*, *orchestra*, *scaena mit scaenae frons*, *aditus/parodoi*, *parascaenia*, *basilicae*, *postscaenia* sowie *porticus post scaenam* – insbesondere die Gegenüberstellung der *porticus post scaenam* zum bislang stets besser erforschten Bereich des Theaterkerns, um so die Art der Verschmelzung besser greifen zu können. Dabei spielte auch die Frage nach einer entsprechenden Interaktion bzw. Kommunikation beider Bereiche eine entscheidende Rolle.

Maßgeblich ist dabei zunächst die Beobachtung, dass sich die Anlagen in ihrem Außenprospekt als weitestgehend kompakte, in sich geschlossene Einheit darstellten³⁴²⁸ und die *porticus post scaenam* innerhalb des Ensembles eine der dominantesten Komponenten bildete. Jeweils individuell ausgeformt fand sie sich im direkten Anschluss an den Skenenbau, wo sie über Öffnungen mit dem Theaterkern verbunden war und hinsichtlich ihrer Breitenausdehnung in der Regel ähnliche Dimensionen wie dieser erreichte, wenngleich sie auch etwas hinter ihm zurückbleiben konnte. Wie aus den Untersuchungen hervorging, konnten die Säulenhallen selbst dabei sowohl einen ein- als auch einen zweischiffigen Grundriss aufweisen und in der Tiefe im Allgemeinen Ausmaße von 4-10 m. Entsprechend der auch im Theaterkern oft schwierigen Befundlage der höher

³⁴²⁸ Besondere topographische Gegebenheiten, ältere infrastrukturelle Systeme oder spätere Umbauten bzw. Erweiterungen konnten daneben jedoch auch individuellere Außenprospekte hervorbringen, wie am Beispiel von Leptis Magna/Lepda deutlich wird.

liegenden Strukturen (*summa cavea, tribunalia*, obere Stockwerke des Skenenbaus) gibt der Aufriss der *porticus post scaenam* in den meisten Fällen noch Fragen auf. Neben der eingeschossigen Bauweise ließen sich mit den Anlagen von Roma/Roma (Balbus-Theater) und Suessa/Sessa Aurunca jedoch auch Nachweise für eine zweigeschossige Bauweise konstatieren, wobei letztere eine ungefähre Höhenausdehnung von 15-20 m bzw. 12 m erreicht haben werden. Als Stützen dienten vorrangig zwischen 3-8 m hohe Säulen dorischen, ionischen und korinthischen Stils aus Marmor oder stuck- bzw. marmorverkleideter Gesteinsarten, doch konnten stattdessen auch Pfeiler zum Einsatz kommen.³⁴²⁹ Grundsätzlich sollten sie in ihrer Erscheinung nach Vitruv ein zierliches Bild wiedergeben. Die aus einem Mauerzug gebildete Rückseite der *porticus*-Anlage, die bei der direkt hinter dem Skenenbau anschließenden Säulenhalle der Außenfassade des Bühnengebäudes entsprach, konnte mit Stuck, Wandmalerei und Marmor verkleidet und durch etwaige Nischen, *exedrae*, Wandpfeiler und -säulen sowie Türöffnungen gegliedert sein. Bedeckt waren die Säulenhallen vermutlich durch Pult- oder Satteldächer, um so einen besseren Abtransport des Regenwassers zu gewährleisten, während der Laufhorizont innerhalb der Hallen in der Regel durch einen festen Bodenbelag verschiedenster Ausführung geprägt war.

Hinsichtlich der Gesamtkonzeption der Säulenhallenanlagen ist grundsätzlich zwischen einflügligen Säulenhallen und mehrseitigen, einen Innenhof umschließenden Anlagen zu unterscheiden. Daneben konnten, wie das Beispiel des Marcellus-Theaters in Roma/Roma belegt, auch Sonderlösungen gefunden werden. Während die einseitigen Säulenhallenanlagen durch ihre Säulen- bzw. Pfeilerstellung eine große Offenheit nach außen aufwiesen, lässt sich für die mehrseitigen, hofumschließenden Säulenhallen mit ihrer hohen Umfassungsmauer und den wenigen Öffnungen eine hohe Verschlussheit nach außen konstatieren. Dem Blick im Inneren waren demgegenüber nur wenig Grenzen gesetzt, denn hier öffneten sich die rahmenden Säulenhallen über ihre Säulenstellung auf einen unter freien Himmel liegenden Innenhofbereich, der als Platz- oder Grünanlage ausgestaltet war. Ausgestattet mit etwaigen Bepflanzungen, verschiedenen Wasserinstallationen funktionaler und dekorativer Art sowie weiteren Einbauten auch sakraler Funktion kreierten diese Anlagen Orte stadträumlicher Exklusivität, die in ihren

³⁴²⁹ Die zweischiffigen Anlagen zeichneten sich vornehmlich durch eine äußere dorische bzw. tuskische und eine innere ionische oder korinthische Ordnung aus.

Dimensionen 60 x 30 m (Sabratha/Sabratha) bis hin zu 80 x 115 m (Ostia/Ostia) erzielen konnten. Keine der heute bekannten mehrseitigen *porticus post scaenam*-Anlagen der römischen Kaiserzeit scheint jedoch wieder die Ausmaße erreicht zu haben, die Pompeius noch in spätrepublikanischer Zeit mit seiner *porticus* Pompei (135 x 180 m) in der Hauptstadt des Römischen Reiches gesetzt hatte. Insgesamt ließen sich unter allen Theater-*porticus*-Komplexen des westlichen Mittelmeerraumes derzeit mindestens 28 Vertreter anführen, die sich einst als mehrseitige *porticus post scaenam*-Anlagen präsentierten sowie mindestens zwei weitere, die über eine Kombination aus einer einseitigen Säulenhalle und einem Hofbereich verfügten. Dies entspricht nahezu der Hälfte der gesicherten Theater-*porticus*-Komplexe. Diese großformatigeren Säulenhallenanlagen werden sowohl hinsichtlich ihrer Größe als auch der erweiterten Möglichkeiten ihrer Ausstattung gegenüber den nur einflügelig angelegten *porticus post scaenam*-Anlagen eine deutlich monumentalere wie auch repräsentativere Wirkung entfaltet haben. Auch an dieser Stelle ist anzunehmen, dass die rund 30 bisher nachgewiesenen Vertreter hofumfassender *porticus post scaenam*-Anlagen noch nicht die absolute Anzahl ihrer einstigen Präsenz innerhalb der Städte des westlichen Mittelmeerraumes darstellen, doch können erst neue archäologische Untersuchungen vor Ort weitere Kenntnisse hierzu erbringen, um so auch die Relation zwischen ihnen und den einflügeligen Anlagen zu ermitteln. Anzunehmen ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass es im Bestreben der Bauherren und Städte lag, möglichst große Anlagen zu errichten. So ließen sich unter den hier näher untersuchten Theater-*porticus*-Anlagen allein drei Vertreter herausstellen, die zunächst mit einer einflügeligen Säulenhalle ausgestattet in einer späteren Bauphase erweitert und in eine mehrseitige, hofumschließende Säulenhallenanlage umgewandelt wurden. Unabhängig von ihrer individuellen Ausformung, ob einflügelig oder hofumfassend, erwiesen sich die *porticus post scaenam*-Anlagen in ihrer dekorativen Ausstattung jedoch stets als repräsentative Baukörper angelegt, die zugleich als begehrte Orte für Statuenaufstellungen fungierten.

Hinsichtlich ihrer Einbindung in das übergeordnete theatrale Baukonzept, bei dem sich der Theaterkern dem westlich-römischen Typ folgend als ganz oder teilweise geländeunabhängig sowie als architektonisch kompakte Einheit präsentierte, wurden im Rahmen dieser Arbeit verschiedene Kriterien herausgearbeitet, die die hohe architektonische und gestalterische Verschmelzung von Theaterkern und *porticus post*

scaenam zeigten. So bezeugen neben den antiken schriftlichen Überlieferungen und den Darstellungen der *forma urbis Romae* insbesondere die archäologischen Befunde ihre enge Verbundenheit, die auf unterschiedlichen Wegen erreicht werden konnte. Dabei war eine in sich geschlossene und symmetrisch angelegte äußere Erscheinung des Gesamtbaus zwar erwünscht, aber nicht bindend und auch von äußeren Faktoren abhängig.

Sichtbar wurde die Verschmelzung insbesondere im Inneren der Anlagen. Ihren Ausdruck fand sie unter anderem in einer den gesamten Bau durchziehenden zentralen Achse, die sich als eine Art Kommunikationslinie vom Scheitel der *cavea* über die große *porta regia* der reich ausgestatteten *scaenae frons* bis zum gegenüberliegenden Ende der *porticus post scaenam* erstreckte und bedeutende Bereiche des theatralen Baus miteinander verband. Bei den hofumfassenden *porticus post scaenam*-Anlagen konnte diese verbindende zentrale Achse durch ein erweitertes *intercolumnium* der direkt an den Skenenbau anschließenden Säulenhalle, eine zentrale Passage im Hofbereich, einen zentralen Tempelbau und/oder eine teils am Endpunkt eingerichtete große *exedra* symbolisiert werden.

Als weiteres Kriterium ließ sich das Prinzip der Entsprechungen herausarbeiten, welches durch die Wiederholung in Material bzw. der Art der Bodenverkleidung in Theaterkern und *porticus post scaenam* seinen Niederschlag finden konnte, ebenso wie in sich ähnelnden Nischenführungen im Bereich der *scaenae frons* und der Rückwand der *porticus post scaenam*.

Zudem ließ sich bei den besser überlieferten Theater-*porticus*-Anlagen auch innerhalb des statuarischen und ideologischen (Bild-)Programmes ein verbindendes Moment belegen. Zentrale Bestandteile dieser gestalterischen Programme waren insbesondere die Statuen der Kaiser und ihrer Familie, die zugleich den übergeordneten politischen Kommunikationsrahmen der theatralen Komplexe widerspiegeln. In diesen lassen sich auch weitere mit dem Kaiserhaus in Zusammenhang stehende Einrichtungen einordnen, die in Form von kultischen Stätten, Inschriften oder Bogenmonumenten sowohl in Theaterkern als auch der *porticus post scaenam* eingeschrieben sein konnten.

Und schließlich sind auch die zahlreichen Verbindungswege zwischen Theaterkern und *porticus post scaenam* zu erwähnen. Von Bedeutung sind diese vor allem deshalb, weil sie nicht nur für alle bekannten Theater-*porticus*-Anlagen nachweisbar sind, sondern durch die Schaffung einer unmittelbaren Kommunikationsführung zugleich eines der direktesten Zeugnisse der Verschmelzung darstellen. Direkte Kommunikationsachsen bestanden durch die drei *portae* des Bühnengebäudes, durch die die *porticus post scaenam* direkt mit dem

pulpitum in Verbindung stand. Des Weiteren sind solche auch zwischen der *porticus post scaenam* und den *basilicae* sowie ersterer und den *postscaenium*-Räumen belegt. In einigen Fällen konnten zudem auch direkte Verbindungen zu den *parascaenia*, etwaigen Treppenhäusern im Skenenbau, den *aditus/parodoi* oder dem Zuschauerrund angelegt sein. In der Betrachtung des weiteren internen Wegesystems wurden im Zuge der Untersuchung dann verschiedene Hauptverbindungsrouen zwischen Theaterkern und *porticus post scaenam* sichtbar gemacht, die darlegen, dass nicht nur der Bereich des Bühnenhauses auf vielfältige Weise mit dem Bereich der *porticus post scaenam* kommunizierte, sondern dass es darüber hinaus auch aus nahezu allen Rängen des Zuschauerraumes möglich war, in die *porticus post scaenam* zu gelangen. Zwar bestand je nach Anlage der einzelnen Bauten eine jeweils individuelle Ausformung dieses Wegesystems, doch ergab der Blick auf die besser erhaltenen Anlagen, dass stets mehrere solcher Routen nebeneinander bestanden, was wiederum Rückschlüsse auf die funktionalen Aspekte der *porticus post scaenam* ermöglicht.

Die Theater-*porticus*-Anlagen erweisen sich in der architektonischen und dekorativen Zusammenschau also als komplexe, gestalterisch aufeinander abgestimmte Architekturkompositionen, was auch in Bezug auf die zumindest größer angelegten Umbau- und Erneuerungsmaßnahmen Bestätigung findet, die zeitgleich in Theaterkern und *porticus post scaenam* vonstattengehen konnten. Zudem konnte nachgewiesen werden, dass die Existenz einer *porticus post scaenam* im Anschluss an den theatralen Kernbau, obgleich der je individuellen Ausformung, bereits gestalterisch eine Steigerung des repräsentativen Charakters jener Anlagen erzeugte.

- *Relevanz und Vorzüge der Anlagen im städtebaulichen und lebensweltlichen Kontext*

Die Wirkung, die die Theater-*porticus*-Anlagen in ihrer Kombination in städtebaulicher und lebensweltlicher Hinsicht erzielten, wurde mit einem Blick auf die Flächendimensionen der Bauten offenbar. So konnte aufgezeigt werden, dass die einflügeligen *porticus post scaenam*-Anlagen den theatralen Kernbau um 4 - 10 m erweitern konnten, wenngleich die Auswirkungen auf die Gesamtdimensionen der theatralen Anlagen noch recht überschaubar blieben. Im Durchschnitt erreichten die hier näher untersuchten Theaterbauten mit einer einflügeligen *porticus post scaenam* dabei

Dimensionen von rund 3.000 - 6.000 m². Anders gestaltete es sich bei den Bauten mit mehrseitigen bzw. hofumschließenden *porticus post scaenam*-Arealen, die mit insgesamt rund 7.000 - 15.000 m² weiträumige Flächen innerhalb des urbanen Gefüges einnahmen. Der *porticus post scaenam* kam dabei oft rund ein Viertel bis etwa die Hälfte der Gesamtfläche zu. Zieht man zugleich die Höhen von durchschnittlich rund 15 m bis hin zu 32 m hinzu, die die theatralen Anlagen erreichen konnten, wird nicht nur die Monumentalität der Bauten deutlich, sondern auch ihre herausgehobene Stellung innerhalb der jeweiligen Stadtbilder. Der Effekt, den Theaterbauten dabei als Einrichtungen öffentlicher Natur allein hinsichtlich ihrer Größe, aber auch der Materialwahl und ihrer besonderen Form mit der meist halbkreisförmig angelegten Außenfassade des Zuschauerrunds erzielten, wurde im Falle der baulichen Verschmelzung mit einer rückwärtigen *porticus*-Anlage – ebenfalls ein auf optische Wirkung konzipierter Baukörper – folglich zusätzlich gesteigert. Hinsichtlich der Gesamtmaße der Theater-*porticus*-Anlagen lässt sich in diesem Zusammenhang festhalten, dass insbesondere die Ergänzung einer mehrseitigen *porticus post scaenam* dabei zu Baukomplexen führte, an deren Ausdehnung offenbar nur wenige andere städtische Großbauten heranreichten. Im Vergleich wiesen häufig nur die Amphitheater, etwaige *circus*-Anlagen sowie die sog. Provinzialfora der hispanischen Provinzen, zuweilen auch einige Thermenanlagen noch größere Dimensionen auf.

Als einer der größten städtischen Bauten wirkten sie somit erheblich auf ihr jeweiliges Umfeld und das häufig in zweifacher Weise: einerseits nach innen auf die sie umgebende Stadt und andererseits als Teil des städtischen Außenprospektes auf das urbane Umland. So ließ sich im Zuge der städtebaulichen Analyse sowohl für die Bauten innerhalb Italiens als auch jener der westlichen Provinzen des Römischen Reiches eine Präferenz für eine Errichtung innerhalb der Stadtmauern³⁴³⁰, hier aber vornehmlich in einer peripheren Lage nachweisen, wenngleich auch mehrere Anlagen bekannt sind, die nahe dem städtischen Zentrum angelegt waren. Innerhalb des urbanen Gefüges konnten sie als städtische Großbauten integriert in Sektoren vorwiegend residenzieller und/oder wirtschaftlicher bzw. gewerblicher Nutzung für sich allein stehen oder zusammen mit weiteren bedeutenden öffentlichen Stadtarchitekturen ganze Zonen repräsentativen Charakters formen. Solche nachbarschaftlichen Verbindungen ließen sich unter anderem mit anderen

³⁴³⁰ Aber auch die *extramuros* errichteten Bauten zeugten hinsichtlich ihrer infrastrukturellen Anbindung von der engen Beziehung zwischen der Stadt und den theatralen Anlagen.

Unterhaltungsbauten, wie Amphitheatern, nachweisen, aber auch mit *fora* sowie Thermen. Doch auch unabhängig von dieser baulichen Nachbarschaft werden die Theater-*porticus*-Anlagen als *ornamentum urbis* zusammen mit den städtischen Großbauten ein unsichtbares Band der Kommunikation gebildet haben, die von den Werten und Errungenschaften des Römischen Reiches unter kaiserlicher Herrschaft zeugten und den Fortschritt und Wohlstand der Städte vermittelten. Gleichwohl zahlreiche dieser Botschaften bereits durch den theatralen Kernbau transportiert wurden – zu denken ist hier unter anderem an die freie und geländeunabhängige Bauweise, den Zugang zu beliebigen Baumaterialien und anderen Ressourcen, die Monumentalität und Präsenz der Architektur selbst, den Reichtum in der Ausstattung, den Gebrauch wertvoller Materialien aus verschiedenen Teilen des Imperiums –, fanden diese Aspekte durch die Ergänzung einer *porticus post scaenam* einen verstärkten Ausdruck. Baulich fassbar waren sie in der Kreation neuer städtebaulicher Räume, dem dekorativen Einsatz von Wasser(-technik), der Schaffung einer urbanen Ästhetik, die auch in der Kaiserzeit vermehrt durch Säulenhallen geprägt war, der Zurverfügungstellung von Luxus in Form von Raum, Schatten (und Grün), der Ausführung neuer landschafts- und platzgestalterischer Aspekte sowie in mehreren Fällen der artifiziellen Präsentation der Natur.

Die Ausstrahlungskraft der Bauten auf ihr direktes urbanes Umfeld war dabei genau wie die sie umgebende städtische Bebauung unterschiedlich ausgeprägt, stets jedoch trugen die *porticus post scaenam*-Anlagen mit ihrer fassadenartigen Gestaltung zum monumentalen Charakter des übergeordneten theatralen Baukonzeptes ebenso wie zur städtebaulichen Strukturierung bei. So können einflügelige *post scaenam* angelegte Säulenhallen im städtebaulichen Kontext aufgrund des hohen Grades ihrer Zugänglichkeit und Einsehbarkeit auch als Vermittlerarchitekturen zwischen Theaterbau und städtischem Umfeld definiert werden, während die hofumschließenden Säulenhallenanlagen mit ihren hohen Umfassungsmauern und den reduzierten Zugangsmöglichkeiten nur punktuell mit ihrer äußeren Umgebung kommunizierten. Sie wirkten in dieser Weise folglich nicht nur in Bezug auf ihre Größe, sondern auch in ihrem Erscheinungsbild monumentaler und schufen im Anschluss an den theatralen Kernbau deutlich wahrnehmbar einen mehr abgegrenzten städtischen Raum. Beide Formen von *porticus post scaenam*-Anlagen erfüllten jedoch in urbanistischer Hinsicht sowohl einen gestalterischen, systematisierenden wie auch repräsentativen Wert. In Bezug auf die einflügeligen Säulenhallen betraf dies insbesondere ihr dekoratives Erscheinungsbild, das sich der städtischen Umgebung unter anderem mit

einem reichen Statuenapparat präsentierte. Die städtebauliche Bedeutung der hofumschließenden *porticus post scaenam*-Anlagen wiederum lag in der Schaffung urbaner Freiräume, die bezogen auf den Gesamtbau in einem übergeordneten theatralen Rahmen wirken konnten, als in sich geschlossene Raumeinheiten aber auch für sich allein stehen konnten und in sich bedeutende Elemente bzw. Orte baulich sowie gestalterisch hervorzuheben vermochten. Als künstlich geschaffene Freiräume stellten sie dabei zugleich einen Kontrast zu der oft dicht bebauten übrigen Stadtlandschaft und ihren reich bevölkerten Straßenzügen dar. Sie waren somit Ausdruck von Licht, Luft, Raum, Entschleunigung und Rekreation. Dieser Aspekt gewann insbesondere vor dem Hintergrund an Gewicht, dass es gerade diese theatralen hofumschließenden *porticus*-Anlagen waren, die innerhalb der kaiserzeitlichen Städte etwa neben den *fora* die wenigen frühen urbanen Freiräume zur Verfügung stellten, und auch sie es waren, die mit der Einführung, Ausgestaltung und Verbreitung öffentlicher römischer Gärten in Verbindung standen. Denn es scheint die große *porticus* Pompei gewesen zu sein, die im Anschluss an das erste permanente Steintheater der Hauptstadt auch die erste künstlich geschaffene, begrünte Freifläche formulierte, die bewusst und gezielt für die Öffentlichkeit konzipiert wurde. Diese Grünanlage zeichnete sich nicht nur durch ihre Bepflanzung aus, sondern auch durch die Art des Arrangements der bepflanzten Flächen, der Wasserinstallationen mit Brunnen und Fontänen, der Promenaden, Statuen sowie weiteren Zierrat, die von ebenfalls dekorativ ausgeschmückten Säulenhallen gerahmt wurde. Eingeschrieben in ein architektonisches Konzept, dem ein hohes Maß an Axialität und Symmetrie eigen war, bildete diese öffentliche Gartenanlage ein organisches Monument, mit dem auf einer weiteren Ebene die ideologische Aussage der gesamten theatralen Anlage transportiert werden konnte. Indem dieses Gestaltungsmotiv öffentlicher Gärten in ähnlicher Weise auch in einigen der späteren, seit augusteischer Zeit gestifteten Theater-*porticus*-Komplexen wieder aufgegriffen wurde, trugen diese Anlagen, neben weiteren sich etablierenden *porticus*-Gärten, zur Verbreitung und Definition der öffentlichen römischen Gartenbautradition in Rom und seinen westlichen Provinzen bei. Mit ihrem erhöhten Ausdruck von Monumentalität und Repräsentation schufen sie dabei städtebauliche Räume, die nicht nur wichtige, sondern auch herausgehobene Orte innerhalb der römischen Stadtlandschaften bildeten und noch in augusteischer Zeit eine Neuheit darstellten. Als einer der wenigen besser bekannten theatralen *porticus*-Gärten ließ sich die Anlage von

Augusta Emerita/Mérida anführen, viele andere hingegen können derzeit nur vermutet werden.

Grundsätzlich lassen sich die hofumfassenden Säulenhallenanlagen, ganz gleich ob als Garten- oder Platzanlage gestaltet, sowohl hinsichtlich ihres Platzangebotes als auch hinsichtlich ihrer architektonischen und landschaftlichen Gestaltung als deutliches Zeichen von Luxus und Prestige verstehen, die im Anschluss an den ebenfalls repräsentativen theatralen Kernbau eine erhebliche Aussagekraft erzielten. So kreierten sie einerseits prädestinierte Schauflächen für die Darstellung von *urbanitas*, Status, Macht und Erfolg sowie für die Repräsentation von Ressourcen. Zugleich glichen sie als erstrebenswerte Freiflächen die Enge der städtischen Bebauung aus und trugen somit zu einer gesteigerten Qualität des urbanen Raumes bei. Im Ergebnis kann ihnen, wie auch den kleiner angelegten einflügligen *porticus post scaenam*-Anlagen, hinsichtlich der Aufwertung der theatralen Architektur, aber auch des urbanen Raumes im Ganzen ein entscheidender Wert zugesprochen werden.

In ihrer Kombination fungierten die Theater-*porticus*-Anlagen dabei nicht nur als urbane Landmarken, sondern auch als hochfrequentierte Destinationsorte, die durch einen großen Zustrom an Menschen charakterisiert waren. Vor diesem Hintergrund lässt sich ihr städtebaulicher und funktionaler Wert auch in Bezug auf ihre stets gute Einbindung in das städtische und außerstädtische Straßennetz fassen. Zumeist direkt oder in nur einer *insula* Entfernung von den Hauptverkehrsadern der Stadt und/oder in der Nähe der Stadttore angelegt genossen sie eine gute Erreichbarkeit für einheimische sowie auswärtige Gäste. Diese war insbesondere an den Veranstaltungstagen von großer Bedeutung, wenn man bedenkt, wie viele Besucher in den Zuschauerräumen der Theater Platz finden konnten und wie viele tausend Menschen folglich zu etwa derselben Zeit zu den Theatern strömten und diese auch wieder verließen. In der Regel wurden die Anlagen von mindestens zwei bis vier Straßenzügen erschlossen, eine Zahl, die sich im Hinblick auf die hofumfassenden, meist zwei *insulae* einnehmenden Theater-*porticus*-Anlagen, bezieht man die frontal auf diese zulaufenden Straßenzüge mit ein, verdoppeln konnte. Insgesamt zeigte sich, dass sowohl Theaterkern als auch *porticus post scaenam*, abhängig von der topographischen Lage, ähnlich gut in das urbane Straßennetz integriert waren.

Zahlreiche Straßenzugänge der Theater-*porticus*-Komplexe stellten dabei eine effektive Zirkulation der Besuchermengen in und aus denselben sicher. Externe Zugangsmöglichkeiten im Bereich der *porticus post scaenam*-Anlagen – bei einflügligen

Anlagen über die Säulenfront, bei hofumfassenden Anlagen meist in Form von ein bis drei zum Teil auch gestalterisch hervorgehobenen Zugängen – sprechen dabei zusammen mit den Hinweisen in den antiken Quellen nicht nur für eine Nutzung dieser Säulenhallenanlagen an, sondern auch außerhalb von Veranstaltungstagen. Folglich führte die Ergänzung einer *porticus post scaenam*-Anlage zu einer konstanten und dauerhaften Frequentierung dieser städtischen Bereiche. Dabei boten die mehrseitigen Säulenhallenanlagen sicher eine größere Nutzungsvielfalt als die einflügeligen. An den Veranstaltungstagen waren es dabei die Aktivitäten im Zusammenhang mit dem Theaterbetrieb, die die Nutzung dieser Anlagen bestimmten. Während der theatrale Kernbau zunächst rein praktisch der Aufnahme der Zuschauer und dem Abhalten der Schauspiele diente, übernahm die *porticus post scaenam* die Funktion eines Verteiler- und/oder Aufenthaltsortes, durch den einerseits eine Entlastung der umliegenden Straßenzüge stattgefunden haben könnte, andererseits aber auch ein Raum zur Verfügung stand, der als eine Art „Pausenhof“ dem gesellschaftlichen Zusammentreffen dienen konnte.

Eingebettet in einen politischen sowie kultisch-religiösen Rahmen verfügten beide baulichen Räume dabei über einen übergreifenden medialen Kommunikationsapparat, sodass die innerhalb des theatralen Kernbaus zum Tragen gekommenen Botschaften durch die *porticus post scaenam* weiterhin unterstrichen, verstärkt und über den Theaterbetrieb hinaus getragen wurden. Seit augusteischer Zeit vor allem auf die neu eingerichtete Herrschaftsform und ihre Repräsentanten ausgerichtet, fungierten die Bauten dabei als wichtige Interaktions- und Dialogplattformen zwischen Kaiser, Elite und Volk. Wie in den Untersuchungen aufgezeigt, traten in diesem Zusammenhang auch die *porticus post scaenam*-Anlagen, insbesondere die hofumfassenden, unter anderem als Plattformen für die Aufstellung kaiserlicher Statuen sowie als Orte für die Einrichtung kaiserlicher Verehrungsstätten in Erscheinung. In dieser Weise bildeten die *porticus post scaenam*-Anlagen neben dem theatralen Kernbau wichtige baulich gefasste Räume für die Repräsentation sowie Legitimation und Manifestation der kaiserlichen Herrschaft; besonders den großanlegten *porticus post scaenam*-Anlagen mit den kaiserlichen Verehrungsstätten in Form von Tempelbauten oder möglichen kultisch genutzten *exedrae* kann dabei zugleich auch eine entsprechend frühe Rolle bezüglich des sich entwickelnden Kaiserkultes zugesprochen werden. Die bereits in anderen Studien konstatierte Relevanz der römischen Theater hinsichtlich der Zurschaustellung des Kaisers und der Stärke Roms,

der Förderung der neu gegründeten Herrschaftsform sowie der Bindung des Volkes an den Kaiser und das Zentrum des Reiches kann somit auch in der speziellen Betrachtung der *porticus post scaenam* unterstrichen und folglich bezogen auf die Theater-*porticus*-Anlagen in einen größeren Rahmen gestellt werden. Dabei lässt sich ihr Wert möglicherweise auch in Zusammenhang mit etwaigen Prozessionen im Hinblick auf die kaiserliche Verehrung sowie der im Rahmen der Spiele stattfindenden Götterverehrung fassen, für welche sie hinsichtlich ihrer Bauform sowie raumgebenden, repräsentativen Aspekte eine geeignete Plattform und Teilroute gebildet hätten.

Im Hinblick auf die politische Kommunikation konnte im Fortlauf der Untersuchungen zudem aufgezeigt werden, dass auch die führenden Bevölkerungskreise und Städte entscheidende Vorteile aus der baulichen Ergänzung einer *porticus post scaenam* zogen. Da vornehmlich sie es waren, die für die Errichtung und Instandhaltung der theatralen Bauten Sorge trugen, konnten sie diese entsprechend auch für die Förderung ihres eigenen Ansehens einsetzen. Neben dem theatralen Kernbau ließen sich dabei auch die *porticus post scaenam*-Anlagen als begehrte Repräsentationsplattformen für die städtischen und provinziellen Beamten sowie die wohlhabenden Bevölkerungskreise definieren. Der vor diesem Hintergrund zum Tragen kommende Euergetismus zeigte sich sowohl bezüglich der Stiftung der Säulenhallenanlagen selbst wie auch ihrer Ausstattung mit Statuen und anderen Dekorationselementen. So dienten auch ihnen die *porticus post scaenam*-Anlagen als wichtige Kommunikationsräume, wobei die Stiftungstätigkeiten abhängig von ihrer Art einerseits als Ausdruck der Loyalitätsbekundung gegenüber Rom und dem Kaiser eingesetzt wurden; andererseits dienten sie vor ihren Mitbürgern aber auch der Demonstration ihrer persönlichen gesellschaftlichen sowie wirtschaftlichen Stellung und dem Streben nach Ruhm und Anerkennung. Die verschiedenen Statuen, mit denen sie sowohl als Stiftende als auch als Geehrte in Erscheinung treten konnten, scheinen dabei auch bei den mehrseitigen Anlagen vornehmlich innerhalb der Säulenhallen selbst ihre Aufstellung gefunden zu haben, insbesondere entlang der Rückwand sowie in den *intercolumnia* der Säulenfront. Dort fanden sie wahrscheinlich nicht nur an den Veranstaltungstagen ein breites Publikum. Setzt man auch außerhalb der Veranstaltungstage eine öffentliche Nutzung der Säulenhallenanlagen voraus und bezieht man darüber hinaus den hohen Grad der Öffnung der einflügeligen *porticus post scaenam*-Anlagen auf ihr städtisches Umfeld mit ein, standen hier Orte zur Verfügung, die als

urbane öffentliche Knotenpunkte für eine nahezu andauernde Präsenz der Stifter und Geehrten sorgten.

So konnte innerhalb der Untersuchung auch die enge Verwobenheit sowohl der *porticus post scaenam* als auch der gesamten theatralen Anlage mit den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebensbereichen nachgezeichnet und sichtbar gemacht werden. Als zentrale öffentliche Knotenpunkte dienten sie dabei sowohl der Unterhaltung und dem *otium* als auch als Räume des gesellschaftlichen Zusammentreffens, Austauschs und sich selbst Erlebens, der Pflege sowie des Ausbaus von sozialen und geschäftlichen Beziehungen, dem Sehen und Gesehen-Werden, der Verbreitung neuester Nachrichten, sowie alltäglicher Szenerien, die sich in den schriftlichen Quellen sowie Graffiti offenbaren. Darüber hinaus waren sie Ausdruck ökonomischen Wohlergehens, schufen Arbeitsplätze und förderten die lokale, regionale und zuweilen auch überregionale Wirtschaft. Dabei standen sie als städtische Großbauten in der kollektiven Erinnerung einerseits mit den großen städtischen Festakten in Verbindung, innerhalb derer auch der Theaterbesuch einen besonderen, herausgehobenen Moment abseits des täglichen Lebens formen konnte; zugleich erfüllten sie auch darüberhinausgehend wichtige Funktionen für die Städte und ihre Bevölkerung. Direkt mit dem Theaterbau als solchen, aber auch der *porticus post scaenam* im Speziellen verbunden zeigte sich beispielsweise der Warenverkauf ebenso wie die Prostitution. Neben weiteren gewinnbringenden Auswirkungen auf den Beherbergungssektor, den Handel, die Gastronomie und weitere Gewerbeformen werden, je nach ihrer urbanen Lage, insbesondere die Arkadengänge des Zuschauerrunds ebenso wie das Areal der *porticus post scaenam* auch außerhalb der Veranstaltungszeiten wichtige Stätten der Interaktion geboten haben. Insbesondere die großangelegten theatralen Säulenhallenanlagen schufen dabei mit ihren hohen Außenmauern, den breiten Gängen und etwaigen Gärten Orte einer besonderen Atmosphäre innerhalb des urbanen Gefüges, die zum Verweilen und Flanieren einluden. Diese städtischen Repräsentations- und Interaktionsräume aufrechtzuerhalten und immer wieder neu auszuschnücken wurden im Verlauf der römischen Kaiserzeit stets verschiedenste Anstrengungen unternommen. Ausdruck fanden diese in sich wiederholenden Erneuerungsarbeiten, die teilweise auch mit Erweiterungsmaßnahmen einhergehen konnten, ebenso wie in Restaurationen und Instandhaltungsmaßnahmen. In ihrer Gesamtheit bezeugen sie die Aufrechterhaltung der Symbiose von Theaterkern und *porticus post scaenam* bis mindestens in das 2./3. Jh. n. Chr., je nach der politischen und

wirtschaftlichen Situation der jeweiligen Städte und ihrer Einwohner auch deutlich darüber hinaus. Ihre städtebauliche und politisch-soziale Relevanz als bedeutende urbane Räume, ihre Beliebtheit und ihre damit einhergehende hohe Frequentierung ließ sich in einigen Fällen nicht zuletzt auch durch die explizite Einrichtung öffentlicher *latrinae* bzw. *foricae* unterstreichen. Diese, in ihrer zeitlichen Entstehung von der augusteischen Zeit bis in das 3. Jh. n. Chr. reichend, konnten zu regelrechten Prachtlatrinen ausgeformt sein und zeigten häufiger direkte Verbindungen mit dem Areal der *porticus post scaenam*.

Was den angesprochene Funktionsverlust der theatralen Säulenhallenanlagen betrifft, musste dieser nicht zwangsläufig auch ihrer baulichen Aufgabe entsprechen. Eine neue funktionale Bestimmung konnte in manchen Fällen bereits zu einer vorzeitigen Loslösung dieses Areals von dem sich noch in Betrieb befindlichen theatralen Kernbau führen, erkenntlich etwa an neuen Einbauten wie Thermenanlagen und Werkstätten, der Änderung des bestehenden Wegesystems und/oder der Beschneidung der Verbindung zwischen Theaterkern und *porticus*-Bereich. Zuweilen ging derartigen Änderungen bereits ein teilweiser Verfall der Anlagen durch fehlende Instandhaltungen oder Naturkatastrophen voraus. Wie unterschiedlich die Städte in dieser Entscheidung jedoch vorgingen und ob sie über ausreichend finanzielle Mittel verfügten eine solche vorwiegend auf eine repräsentative Wirkung ausgerichtete Fläche weiterhin zu unterhalten, konnte am Beispiel von Ostia/Ostia illustriert werden – eine Anlage, die in der Spätantike trotz des städtebaulichen Verfalls ihrer unmittelbaren Nachbarschaft nördlich des *decumanus maximus* noch einmal mit Wasserspielen ausgebaut wurde und vermutlich zusammen mit dem theatralen Kernbau noch bis in das 5./6. Jh. n. Chr. Bestand hatte. Allgemein lässt sich die vollständige funktionale Aufgabe der meisten theatralen Anlagen im Westen des römischen Reiches, wie in der Forschung bestätigt, in den Zeitraum zwischen dem 3. und 5. Jh. n. Chr. datieren.

In ihrer Blütezeit präsentierten sie sich jedoch als Stätten, die durch die Ergänzung einer *porticus post scaenam* in ihrer architektonischen sowie funktionalen Vielschichtigkeit weit über ihre Primärfunktion als Rahmen für theatrale Veranstaltungen hinausgingen, auch wenn jede Anlage ihre je eigene Ausformung und ihren eigenen Charakter hatte und das Spektrum der mit ihnen verbundenen auch alltäglichen Aktivitäten und Wahrnehmungsebenen einst sicher noch wesentlich größer und differenzierter war, als es heute greifbar ist. Die theatralen *post scaenam* angelegten Säulenhallenanlagen erwiesen ihre Relevanz dabei nicht nur hinsichtlich der Kreation neuer, monumentaler

städtebaulicher Bereiche mit repräsentativer Wirkung, sondern auch hinsichtlich der Zurverfügungstellung neuer bzw. zusätzlicher funktionaler urbaner Räume.

Eine konsequente und intensivere Einbeziehung des (rückwärtigen) Umfeldes des theatralen Kernbaus bei archäologischen Studien sowie gezielte archäobotanische Untersuchungen innerhalb identifizierter *porticus post scaenam*-Anlagen bieten folglich für die Zukunft vielversprechende Möglichkeiten und einen wichtigen Baustein zur weiteren Erschließung antiker theatraler Bauten im Westen des Römischen Reiches, aber auch der Städte und ihrer Gesellschaften insgesamt.